

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



BRUXELLES
PALAIS DES ACADÉMIES

SOMMAIRE

Le Conseil international de la langue française , par M. Joseph Hanse	49
Les nouvelles tendances de la critique (<i>Communication de M. Adrien Jans, à la séance du 15 avril 1967</i>)	55
Souvenirs sur Max Elskamp (<i>Communication de M^{me} Marie Gevers, à la séance du 20 mai 1967</i>)	64
Le centenaire de « La Légende d'Ulenspiegel » (<i>Communication de M. Joseph Hanse, à la séance du 10 juin 1967</i>)	85
Mythologie policière , par M ^{me} Marie Delcourt	106
 CHRONIQUE	
Séances mensuelles de l'Académie	133
Distinctions	134
Hors de Belgique	134

Le Conseil international de la langue française

Un événement dont la préparation était suivie attentivement dans tous les pays de langue française s'est accompli le 5 juillet dernier : le Conseil international de la langue française a été constitué à Paris.

L'Académie royale de langue et de littérature françaises se sent honorée qu'à la présidence effective de cet organisme ait été appelé un membre de sa section de philologie, M. Joseph Hanse. L'auteur du Dictionnaire des difficultés grammaticales participait déjà directement à la défense militante de notre langue comme président de l'Office du bon langage, et l'on sait la part importante qu'il avait prise à l'organisation de la première Biennale de la langue française, à Namur, en 1965. Sa haute compétence et le zèle qui l'anime pour la cause du français le désignaient de façon éminente pour prendre la tête d'une assemblée en laquelle le monde français place de grands espoirs.

M. Joseph Hanse expose ici la genèse, la composition et le programme du Conseil international de la langue française.

De toutes parts, en France comme en Belgique, en Roumanie comme au Canada, on a parlé d'« événement historique » à propos de la première Biennale de la langue française.

La grande rencontre internationale de Namur, en septembre 1965, a fait définitivement admettre le principe dont elle s'inspirait : la défense de la pureté et de l'unité de la langue française ne peut plus être assumée par la France seule.

C'est d'ailleurs ce qu'affirmait avec force M. Georges Pompidou, le 29 juin 1966, en installant solennellement une institution nationale rattachée à ses services, le Haut Comité pour la défense et l'expansion de la langue française :

« Une telle entreprise ne saurait être le fait de la France seule. La vocation universelle du français doit nous entraîner à partager nos responsabilités avec toutes les nations qui à des titres divers usent de notre langue. (...) Cette collaboration apparaît d'autant plus nécessaire qu'elle est la condition d'un maintien de l'unité de la langue ; car quelles seraient les chances du français dans la compétition de demain, si notre langue devait dégénérer en dialectes ? La coopération avec les pays francophones apparaît donc à la fois comme un acte de justice, puisque la langue française n'est plus notre apanage, et comme un acte d'intelligence puisqu'elle commande l'avenir international du français. »

Et voici qu'un an plus tard s'est constitué à Paris, à l'initiative du Haut Comité et particulièrement d'un de ses membres, M. Alain Guillermou, le Conseil international de la langue française.

Les statuts, préparés par le très actif Rapporteur général du Haut Comité, M. Rossillon, en collaboration avec l'Académie française et M. Alain Guillermou, ont été adoptés à l'unanimité, le 5 juillet 1967, par l'Assemblée constitutive, que présidait M. Maurice Genevoix, président d'honneur du Conseil, toujours prêt à payer de sa personne et à mettre son autorité au service de la langue française.

Ce Conseil, dont on va voir le caractère nettement international, est tout à fait indépendant ; il ne rend de comptes, sauf au point de vue financier, à personne ; il organisera son action comme il l'entend, à la seule condition de respecter ses statuts.

L'article 2 de ceux-ci précise :

Le Conseil international de la langue française a pour objet d'assurer la sauvegarde et l'unité de la langue française dans le monde. Il rassemble à cet effet des linguistes, des grammairiens, des chroniqueurs de langage et, d'une manière générale, des défenseurs du français, à l'œuvre dans les divers États dont le français est langue nationale, officielle ou de culture. Le Conseil international de la langue française doit en particulier lutter contre les néologismes

de mauvais aloi qui sont introduits dans la langue courante et veiller à la qualité des néologismes adoptés ou créés pour les divers langages spécialisés.

Cette indispensable collaboration internationale, M. Guillerrou en avait fait admettre le principe et avait tenté de l'organiser en fondant, le 17 février 1964, la Fédération internationale pour la sauvegarde et l'unité de la langue française. Bientôt connue sous le nom de Fédération du français universel, elle groupait, en leur laissant leur pleine indépendance, divers organismes de défense du français travaillant en France, en Belgique, en Suisse et au Canada.

Dès ce moment nous voulions, avec M. Guillerrou, constituer, sous l'égide de cette Fédération, un Office du français universel qui lutterait contre le double danger d'altération et d'opacité menaçant le français mondial. Nous voulions, avec le concours de l'Académie française, maintenir un bon français qui fût le même partout. Nous projetions de créer un Bureau d'information et de documentation qui constituerait à Paris un fichier central et nous nous proposons de lancer des enquêtes auprès des divers offices nationaux, des linguistes et des chroniqueurs de langage, afin de recueillir des avis motivés, qui seraient éventuellement soumis à l'Académie française. Nous étions prêts à recourir à l'arbitrage de celle-ci, en lui demandant de consulter les dossiers que nous aurions soigneusement préparés. Malheureusement, il est apparu que nous ne pourrions pas disposer des moyens financiers permettant de mener à bien une telle entreprise.

L'idée cependant faisait son chemin. Le principe d'une très large collaboration internationale s'affirmait avec éclat, dès l'année suivante, à Namur, à l'occasion de la première Biennale de la langue française. On y voyait aussi se manifester la solidarité, dans la défense du français, entre les vieux pays francophones et ceux qui venaient d'accéder à l'indépendance. Plus de quatre cents congressistes représentaient plus de vingt pays ; on se souvient encore aujourd'hui, avec une émotion particulière, des interventions des délégués du Canada, du Val d'Aoste, de plusieurs États africains, de la République malgache, d'Haïti.

Enfin, à la veille de la deuxième Biennale, le Conseil international de la langue française réalise et dépasse nos ambitions d'il y a trois ans. Par son caractère officiel, par sa structure et son organisation bien au point, il va nous permettre d'œuvrer beaucoup mieux, en largeur et en profondeur, pour la sauvegarde et l'unité du français universel.

Il comprendra soixante-quinze membres titulaires, élus par cooptation : pour l'Europe, 26 Français, 7 Belges, 3 Suisses, 1 Luxembourgeois ; pour l'Amérique, 8 Québécois, 2 Canadiens issus de provinces autres que le Québec, et 1 Haïtien ; pour l'Afrique noire, Madagascar et la Mauritanie, 18 membres ; pour les pays arabes où le français joue un rôle important de langue d'enseignement et de langue administrative, 4 membres, dont 1 Libanais ; 4 membres seront originaires du Cambodge, du Laos, de l'Ile Maurice et du Vietnam ; un membre pourra en outre représenter des communautés francophones particulièrement intéressantes.

Chacun de ces membres titulaires est rigoureusement tenu de participer aux consultations organisées par le Comité Directeur. Le travail du Conseil se fera principalement par correspondance, mais des réunions plénières sont prévues, dans divers pays, pour l'entérinement et la proclamation des décisions d'ordre linguistique prises au cours de l'exercice précédent et qui auront obtenu l'approbation de l'Académie française. Le Conseil publiera un Glossaire du langage courant et des glossaires techniques. Il pourra organiser des réunions de travail, des commissions, des colloques.

Outre les membres titulaires, assistés de membres correspondants et d'experts désignés par le Comité Directeur, le Conseil comprendra des membres à vie : les Académiciens français faisant partie de la Commission du dictionnaire, deux Belges, deux Canadiens, deux Africains, un Suisse et un membre d'une nationalité autre que les précédentes. Les membres à vie constitueront, conjointement avec le Comité Directeur, une commission qui proposera au Conseil les grands objectifs de son action.

Le Comité Directeur est formé de 10 membres : un président, cinq vice-présidents, un secrétaire général et un secrétaire général adjoint, un trésorier et un trésorier adjoint.

Toutes les précautions semblent avoir été prises pour que le Conseil, soutenu financièrement par les divers pays qui y seront représentés, puisse travailler avec une liberté totale, en pleine indépendance. Son secrétariat général, confié à M. Alain Guillelmou, ce qui est une précieuse garantie de succès, sera organisé judicieusement; le Bureau de documentation sera équipé de façon à constituer de solides dossiers. Déjà des accords ont été conclus avec des centres universitaires pour réunir des informations qui viendront compléter le fichier du Conseil.

Autre raison d'espérer : l'enthousiasme avec lequel les personnalités pressenties ont promis leur concours. Les statuts exigent que chaque membre titulaire soit présenté par cinq parrains et obtienne les deux tiers des suffrages exprimés au vote secret. Ainsi est assurée la compétence de ce Conseil, gage elle-même de son autorité, de son efficacité. Linguistes et titulaires d'une chronique du langage dans un périodique, universitaires et journalistes, techniciens et grammairiens sont prêts à joindre leurs efforts, dans un esprit constructif, au service d'une cause dont ils mesurent l'utilité.

Pour donner une idée de la composition du Conseil, il me suffira de citer les membres belges. On verra s'illustrer en eux le double souci de faire appel à des personnes hautement compétentes et d'une autorité incontestable et qui déjà sont reconnues par le public comme des guides et des conseillers. Je suis heureux et fier de me trouver aux côtés de l'éminent grammairien Maurice Grevisse, de nos confrères Fernand Desonay et Maurice Piron et des professeurs d'université Albert Doppagne, André Goosse et Jacques Pohl.

Après l'annonce officielle de sa constitution lors de la deuxième Biennale de la langue française à Québec, le Conseil sera installé solennellement à Paris avant la fin de l'année. D'ici lors, nous aurons pu, je l'espère, louer des locaux adéquats, organiser le Secrétariat et le Bureau de documentation et commencer déjà nos enquêtes.

Il est urgent que le travail dispersé des défenseurs de la langue française soit coordonné, qu'une autorité bien assise tranche clairement les innombrables problèmes sans cesse remis en question, que les pouvoirs publics puissent imposer une

discipline à leurs services dans l'usage du français, que cet exemple soit suivi dans toutes les administrations, que les nouveaux vocables dont la langue a besoin lui soient fournis par une autorité indiscutée, bref que l'anarchie et l'individualisme cèdent le pas et que triomphe enfin le souci de maintenir, sans purisme, la pureté et l'unité d'une langue française vivante et rayonnante.

Joseph HANSE.

Introduction à une étude sur les nouvelles tendances de la critique

Communication de M. Adrien JANS
à la séance du 15 avril 1967.

S'il me fallait aujourd'hui parler devant un large auditoire du sujet que vous avez bien voulu agréer, je commencerais par essayer de répondre à cette double question : qu'est-ce que la critique littéraire et comment définir le critique ? Mais vous en connaissez les réponses. En fait, la critique englobe des activités différenciées par leurs buts, mais pouvant se rejoindre par les intentions, par un pareil fondement de culture, de curiosité, de recherche. La critique est d'information : c'est celle qui s'apparente au journalisme ; la critique est d'approfondissement, d'exégèse, de découverte : nous voici sur le terrain de l'essai.

Je ne m'arrêterai qu'un moment à la première de ces activités pour la définir tel un artisanat intellectuel. Et l'artisan est entouré de bricoleurs. Nombreux, en effet, sont ceux qui s'improvisent critiques. Certes, quiconque peut exprimer son avis sur un ouvrage : tout le monde peut-il émettre un jugement fondé et réfléchi ?

Le critique n'est pas seulement le lecteur des livres que lui adressent chaque jour les éditeurs, forcé de suivre l'*actualité*. S'en tenir à cela manquerait de conscience : dans ce cas son travail ne serait que d'*information*, mais jamais d'approfondissement. Une critique de qualité ne peut être réalisée si la lecture quotidienne faite *pour tenir le public au courant*, ne s'appuie sur une recherche constante, sur une connaissance sans cesse plus étendue à la fois littéraire, philosophique et morale. Les Universités américaines en ont pris conscience en créant des

chaires de critique. La critique même journalistique doit conduire vers plus de connaissance et de compréhension humaines, *vers plus de vérité*, ainsi que l'écrivait André Rousseaux. Or combien sont-ils les critiques, auteurs de chroniques hebdomadaires, qui se demandent *comment* ils travaillent ? Et pourquoi ? Et quels sont les critères sur lesquels ils fondent leurs jugements ? Sont-ils nombreux ceux qui se demandent s'il s'agit, pour eux, d'entrer en communion avec l'œuvre qu'ils ont à commenter, et avec l'auteur, à travers l'œuvre, pour essayer d'atteindre le niveau d'un jugement fidèle à cette œuvre ? Fidèle à lui-même aussi, car il reste présent d'une façon ou d'une autre. Sans doute — nous aurons l'occasion d'y revenir — sans l'intervention de l'intuition, sans le rendez-vous du critique avec la sensibilité et la pensée de l'auteur, son *objectivité* même risque d'être entamée. Se placer en dehors de l'auteur, rejeter toute connivence avec lui, n'est-ce pas la meilleure façon de le trahir ? Et pourtant, il convient, ensuite, de se retrouver, dans son indépendance, avec toute sa lucidité.

Le critique-chroniqueur, reconnaissons-le, submergé par la marée des livres, peut tomber dans le piège de l'amateurisme, et pratiquer son métier sans le *penser*. Aussi bien, aujourd'hui, où nous voyons, dans tous les domaines, le temps en quelque sorte se rétrécir, le critique peut en appeler à des circonstances atténuantes, mais sa responsabilité n'en est pas, pour autant, moins engagée. C'est, hélas, dans ces conditions de vie, et, dans les conditions faites au critique, que nous pouvons découvrir une des raisons de la crise de la critique et de l'éloignement où nous nous sentons de l'époque des grands chroniqueurs, quoiqu'il en soient encore de belle qualité : Henri Petit, Robert Kanters, Luc Estang... On aime à lire leurs articles parce qu'ils ressortissent à une culture étendue et à une attention en éveil. Ils appartiennent à une lignée de commentateurs qui tendent à l'objectivité du jugement et nous offrent ce que le public attend d'eux. Leurs chroniques, cependant, ne reflètent guère les préoccupations nouvelles : ils ne sont pas des *inventeurs*. A vrai dire, ce n'est pas dans des articles relativement courts que l'on peut aller au fond des problèmes. Abordons donc le domaine d'une critique plus ample, celle de l'essai, de l'étude : ici nous

constatons l'éveil d'exigences dont autrefois personne ne se souciait. « Sainte-Beuve, a dit Gaëtan Picon, serait très étonné de rencontrer un Georges Poulet. »

La critique est donc une discipline susceptible de progrès, de perfectionnement, capable d'élargir le domaine de son action, en faisant appel à d'autres éléments de connaissance que ceux qui lui sont propres. Mais ne court-elle pas ainsi le danger de sortir de ses frontières et de perdre son caractère littéraire, de se fourvoyer dans des laboratoires d'alchimistes ?

Il importe de reconnaître que dans la vie intellectuelle tout arrêt est recul, mais encore ne doit-on pas s'efforcer à la nouveauté pour la nouveauté. Seul compte l'apport de valeurs négligées ou découvertes. Or, depuis le début du XX^{me} siècle, nous assistons à un retournement des choses, à un développement vertigineux des connaissances et des moyens. L'homme de demain, quel sera-t-il ? Nous l'ignorons, mais il ne sera, sans doute, pas pareil à ce que nous sommes. Ne nous différencions-nous pas déjà de ceux qui nous ont précédés, et même, sommes-nous encore semblables à ce que nous avons été ? Cet homme de l'avenir sera défiguré ou ennobli... Une chose est certaine : nous ne pouvons plus, dans la lutte même que nous devons mener pour sauver les valeurs essentielles, nous désolidariser du présent et de ce que nos années nous proposent. Nous ne pouvons plus, ainsi, en littérature, nous contenter de la psychologie traditionnelle, sans nous référer aux données de l'*obscur* ; nous en tenir à la lettre, sachant que le mot peut recéler d'autres significations que celles de sa définition classique. Roland Barthes s'est élevé contre celle-ci : « On en revient ainsi à de singulières leçons de lecture, écrit-il : il faut lire les poètes sans évoquer : défense de laisser aucune vue s'élever hors de ces mots si simples et si concrets — quelle qu'en soit l'usure d'époque — (...) A la limite, les mots n'ont plus de valeur référentielle, mais seulement une valeur marchande : ils servent à communiquer, comme dans la plus plate des sensations, non à suggérer. En somme un langage ne propose qu'une certitude : celle de la banalité : c'est donc toujours elle qu'on choisit ». ¹

1. Voir « Essais critiques » et « Sur Racine ». Édit. du Seuil, Paris.

Avec Barthes, Bonnefoy a raison de croire qu'on peut aller plus loin dans la connaissance des mots, et, par les mots, de l'auteur qui les utilise et de l'homme qui est dans l'écrivain, celui-ci y mettant, consciemment ou non, plus qu'ils n'expriment directement. Pour éclairer pareilles analyses, d'aucuns déclarent qu'il est indispensable de recourir aux précisions biographiques de l'auteur en cause. Certes, ceci peut paraître nécessaire, du moins dans certains cas, au risque de supprimer la beauté du rêve. Robert Goffin doit applaudir à cette opinion de J.P. Ricard : « Mallarmé pâtit de toute approche trop abstraite. Considérée naïvement, cette œuvre paraît beaucoup plus charnelle, d'intention et de moyen, qu'on ne le dit d'ordinaire » ...

Michel Butor, plus que d'autres, s'attache à résoudre les problèmes du mot et il en fait une œuvre commune entre l'auteur et le lecteur : « Les mots », dit-il à Georges Charbonnier qui l'a longuement interrogé, « vont prendre dans le livre des significations nouvelles, en particulier ils vont devenir des nœuds d'un système de références, mais ce système de références qui est à l'intérieur du livre va être tout entier un système de références à l'intérieur duquel le lecteur joue lui-même, à l'intérieur duquel se trouve déjà le langage du lecteur, et ainsi le livre va permettre au lecteur de retrouver la signification oubliée, méconnue, inaperçue, des mots qu'il emploie lui-même ». Que dire alors des métaphores, des images, des analogies ? « Le démon de l'analogie », a écrit Émilie Noulet, « laisse sur le sol des traînées lumineuses ». Comment ne pas être tenté de faire de celles-ci l'analyse spectrale ?...

Roland Barthes n'est certes pas le premier à avoir pensé au pouvoir *référentiel* du mot, à son pouvoir de dépassement. Il est celui qui l'a introduit dans l'effort d'interprétation des textes, dans la recherche des raisons les plus reculées de l'écriture. Il a, de cette façon, donné à la critique une valeur scientifique pratiquant d'abord sa méthode avec discrétion, pour lancer ensuite sa bombe racinienne : son essai « Sur Racine », qui souleva la grande colère de Raymond Picard. Celui-ci fut surtout effrayé par le vocabulaire de ceux qui se considèrent comme des

« structuralistes ». Roland Barthes suscite son agacement et il n'est pas seul à en souffrir.

Serge Doubrovsky, qui a étudié avec beaucoup d'intelligence, le problème de la *nouvelle critique*, écrit à ce propos : « Si Picard ne goûte guère l'« habitat ennucléide » de Bajazet ou « l'imagination descensionnelle » de Racine, je ne prise pas particulièrement certains adjectifs barthiens : « informationnel, événementiel, viriloïde ». N'est-ce là qu'un jargon pseudo-scientifique ? Ou bien devons-nous y voir des termes nouveaux nécessités pour traduire de nouvelles conceptions ? Pour ma part, un pareil langage me met en état de défiance et d'inquiétude. Ne convient-il pas d'y reconnaître un jeu funambulesque assez gratuit, un trompe l'œil destiné à susciter le sentiment d'une recherche supérieure qui à côté de jugements plus simplement exprimés mais plus pertinents, pour le plaisir de quelques mascarades verbales contre lesquelles s'est élevé un Jean Vier ? Celui-ci parle de « la séduction d'un jargon critique qui, parti du degré zéro de l'écriture et après avoir obtenu ses lettres de noblesse à travers des congrès internationaux, s'efforce actuellement d'asservir l'Université française à la fois concupiscente et résignée... »

Que les tenants de la *nouvelle critique* aient ouvert des perspectives nouvelles, ce fait est assez clair, mais ont-ils évité les écueils qui guettent les inventeurs ? Celui surtout de tout centrer sur leur découverte, leur apport se transformant en œillères pour n'en arriver en fin de compte qu'à une autre critique fragmentaire ? Or, si l'on veut parler d'enrichissement de la critique, il s'agit de poursuivre une démarche vers la plénitude. J'aime beaucoup l'expression de Roger Bodart : la *poésie pleine*. C'est à celle-ci que je pense quand je lis ces lignes de Jean Starobinski : « La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme le fait le regard surplombant), ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition indentifiante), c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplombant et l'intimité, sachant par avance que la vérité n'est ni dans l'une ni dans l'autre tentative, mais dans le mouvement qui va inlassablement de l'une à l'autre. Il ne faut refuser ni le vertige de la distance, ni celui

de la proximité : il faut désirer le double excès où le regard est chaque fois près de perdre tout pouvoir » ¹.

Je crois que la première condition de la bonne critique, d'une critique féconde, littéraire et humaine, est celle d'une communion dans l'œuvre considérée et d'une connivence avec l'auteur. Je rejoins ainsi, non sans réserve, la conception de Georges Poulet quand il écrit : « Lire ou critiquer, c'est faire le sacrifice de toutes les habitudes, désirs, croyances », attitude que J. Hillis Miller commente en ces termes : « Ayant renoncé à toutes ses déterminations particulières, le lecteur se réduit à être une pure puissance neutre de compréhension. Aux yeux de Poulet, la critique littéraire « n'est possible que dans la mesure où la pensée critique devient pensée critiquée, où elle réussit à retentir, à repenser, à re-imaginer celle-ci de l'intérieur » ².

Prise de conscience de la conscience : c'est là, pour Georges Poulet, un but non un moyen. Il n'en est pas de même pour Marcel Raymond, — de tous les critiques le plus proche de Poulet, note encore Hillis Miller — qui ajoute que la conception du critique suisse, notre confrère, « s'enfonce dans la direction d'une confuse et obscure *subconscience* dans laquelle les choses ne sont plus les choses, et les objets, des objets, de façon que conscience et choses, fondues ensemble, constituent une non-dualité universelle, où éclate partout l'immanence du divin ».

L'intégration de la pensée et d'une sensibilité significative dans celles de l'autre est une forme profonde de connaissance pratiquée par le critique sur l'œuvre. Il ne s'agit donc pas de satisfaire sa curiosité, mais d'atteindre, avec le fondement de cette œuvre et le sens des démarches de l'auteur, une vérité humaine commune, par delà les différences apparentes. Reconnaître partout ce langage, devient ainsi découverte de soi dans la communion universelle. On peut établir entre les intentions d'un Georges Poulet et celles d'un Charles Mauron certaines parallèles : ainsi le grand essayiste et philosophe de Saint-Remy-de-Provence, a centré une part de ses recherches sur le langage des mythes et sur leurs significations dans le temps et dans l'es-

1. Pourquoi la Nouvelle critique. Mercure de France, édit.

2. Mercure de France. Avril 1965.

pace pour percevoir en eux un langage lui aussi universel et révélateur du comportement humain dans ses sources les plus secrètes.

Les accords critique-auteur allant jusqu'à la confusion ne risque-t-elle pas, — sans doute au profit d'une connaissance plus étendue et plus profonde —, d'amoindrir ou d'anéantir le pouvoir de juger ? Je ne crois pas, en fait, à la possibilité d'accomplir cette unité de conscience sans combat, et sans que soit maintenue dans quelque mesure que ce soit la personnalité du critique. Critique, auteur et œuvre s'affronteront toujours, ce qui n'est pas seulement inévitable mais aussi nécessaire. « Toute critique n'est déchiffrement que pour se faire affrontement », écrit Serge Doubrovsky. Et ceci apparaît même quand Jean-Paul Sartre parle du *parti de générosité* qu'est la lecture. Il écrit en effet ¹ : « ... chacun fait confiance à l'autre autant qu'il exige de lui-même. Car cette confiance est elle-même générosité : nul ne peut obliger l'auteur à croire que son lecteur usera de sa liberté ; nul ne peut obliger le lecteur à croire que l'auteur a usé de la sienne. C'est une décision libre qu'ils prennent l'un et l'autre. Il s'établit alors un va-et-vient dialectique ; quand je lis, j'exige ; ce que je lis alors, si mes exigences sont remplies, m'incite à exiger davantage de l'auteur ; ce qui signifie exiger de l'auteur qu'il exige davantage de moi-même ».

Pour surprendre les valeurs apparentes mais aussi sous-jacentes d'une œuvre et ses raisons, une part importante de la critique contemporaine assume donc une attitude, un état de disponibilité à l'œuvre et à l'auteur. Il en est ainsi quand Georges Poulet parle du *cogito* qui est cet acte de présence défini par Jean Starobinski : « Le respect, écrit-il, l'attention, la présence vigilante qui laissent l'auteur et l'œuvre retentir en nous sont non seulement les conditions préalables de toute analyse intérieure, mais constituent déjà une critique légitime — la critique de l'écoute et de l'accueil intelligent » ².

Nous assistons donc aujourd'hui à un effort d'enrichissement de la critique en parallèle avec des expériences fécondes ou vaines de la littérature romanesque. Nous nous sommes éloignés

1. Qu'est-ce que la littérature N.R.F. édit.

2. Revue « Preuves ».

des principes de Sainte-Beuve et de Taine. Et Freud a passé : la critique psychanalytique est reconnue : *elle a son permis de chasse universitaire*, a-t-on dit. A la critique philosophique, sociologique, psychologique, succède une critique de la conscience et de la subconscience qui peut devenir instrument d'autres disciplines — ainsi Bachelard — ; une critique stylistique où l'investigation porte sur l'au-delà des mots — ainsi un Yves Bonnefoy, un Manuel Dièguez. La critique s'inscrit dans le mouvement contemporain de la recherche et si elle souffre d'aventure d'un scientisme abusif, si elle s'égaré dans ce qu'elle voudrait précisément éclairer, il s'agit là d'une épreuve dont l'apport ne sera pas inutile, non seulement pour mieux mesurer la valeur des œuvres littéraires mais aussi de notre connaissance personnelle, et peut-être pour atteindre une plus large compréhension des hommes entre eux. A la condition, bien entendu, de ne pas s'égarer dans les entrelacs des alambics et de rester fidèle aux normes de l'esprit et du cœur, à la condition de ne pas confondre science et beauté, et surtout fausse science et fausse beauté. A ses expériences nous devons cette conclusion de Serge Doubrovsky : « C'est bien pourquoi le moment où le *sens global* jaillit des significations innombrables, le moment où nous saisissons, à travers la variété de l'expression, l'unité d'une intention, ce moment où se dévoile la *vision du monde* de l'auteur, et dont toute la critique d'aujourd'hui est à l'affût, n'est pas le simple couronnement d'une recherche théorique et détachée : on ne comprend pas autrui, comme le croit naïvement Suarès, « en se libérant de soi », mais, comme le savait Proust, en allant jusqu'au bout et jusqu'au fond de soi-même. L'unification du sens est donc une *exigence pratique* de l'affrontement de deux hommes à travers un texte, quand cessant de dégager d'une main experte les diverses structures avec ses divers instruments, il faut que le critique porte enfin, sur l'univers humain qui le sollicite, un jugement d'ensemble ; quand au-delà des significations techniques que sa recherche accumule, il lui faut ramasser, pour dire *oui* ou *non*, le sens profond d'une expérience qui le met lui-même en question, dans son être et dans ses valeurs.

« La vraie tragédie, ici, est celle de toute entreprise pratique, où la condition humaine est (...) assumée : elle est dans le choix

nécessaire où je me pose et, au besoin, m'oppose, face à autrui. (...) Penser, comme vivre, c'est faire ses choix, prendre ses risques, y compris celui d'injustice et d'erreur. Quand l'homme doit inventer le sens de sa vie, les outils les plus savants ne sont plus que des béquilles inutiles : c'est à mains nues, seul à seul, d'homme à homme, que, mesurant le texte, le critique se mesure au texte, et donne, par là, sa propre mesure »¹.

J'aime à relire cette page parce qu'elle contient un rappel de ce que doit et peut être notre métier de critique et qu'elle en résume les données essentielles, les devoirs, les responsabilités et les promesses, sa part de création aussi. Et sa part d'amour D'union, donc, et de différences, d'adhésion et de séparation ainsi que l'exprimait récemment Suzanne Lilar, dans son récent ouvrage : « A propos de Sartre et de l'amour »².

La critique apparaît aujourd'hui comme inscrite dans son temps plus qu'elle ne le fut jamais, et ce temps, répétons-le, est une époque de découvertes accompagnées de nouvelles exigences, mais encore, et ceci a également été dit, n'abusons pas des bonnes choses... Prenons garde de passer du langage au sabir, de perdre le contact avec le concret à force de vouloir le surprendre dans tous ses secrets : « Les commentaires de Barthes sur le fameux *Mobile* de M. Butor par exemple, écrit P.H. Simon, donnent un échantillon surprenant de cet intellectualisme schizoïde, de jeux périlleux et mortels où excellent ces enfants gâtés de la culture et ces alchimistes de l'écriture. Prenons garde qu'il n'y ait finalement plus d'humanité, je veux dire un plus juste rapport entre les mots et les choses, entre le langage et les hommes, dans le réalisme socialiste. Car nous sommes à Byzance et nous attendons les Barbares. »² Tel est bien le danger de nos laboratoires littéraires. Profitons des révélations de nos années, mais ne les utilisons qu'en pensant toujours d'abord et sans cesse, aux mesures humaines et à notre humaine vérité, sans vouloir créer ce langage supérieur qui ne serait que celui des idoles nées de nos ambitions.

1. Ouvrage cité.

2. Diagnostic de la littérature française contemporaine. Édit. La Renaissance du Livre.

Souvenirs sur Max Elskamp

Communication de M^{me} Marie GEVERS
à la séance annuelle du 20 mai 1967.

MAX ELSKAMP

Naissance : 5 mai 1862. *Mort* : 10 décembre 1931.
Centenaire : 5 mai 1962.

Le jour de la naissance.

Max Elskamp pensait-il au jour de son centenaire en publiant l'un de ses principaux recueils de poèmes : « Enluminures » ? Il n'avait alors que vingt-six ans... Les premiers vers sont émouvants, cités aujourd'hui :

*Ici, c'est un vieil homme de cent ans
Qui dit, selon la chair, Flandre et le sang :
Souvenez-vous en, souvenez-vous en,
En ouvrant son cœur de ses doigts tremblants.*

Toujours, nous retrouverons son cœur dans ses poèmes à la fois tendres, discrets, intenses, réservés, douloureux et d'une valeur poétique et littéraire absolue.

S'il parle de ses cent ans dès 1898, il chantera sa naissance bien plus tard, en 1922, déjà touché alors par la maladie qui devait peu à peu l'éteindre, puis l'éteindre. Néanmoins, dans « La Chanson de la Rue Saint-Paul », il s'écrie qu'il est né à la marée haute, sur le ton joyeux dont on dirait : « Je suis né coiffé ! »

*C'est ta Rue Saint-Paul
Celle où tu es né
Un matin de mai
A la marée haute !*

Pour pouvoir évoquer avec précision, en souvenir du poète, son jour de naissance, je me suis adressée au regretté Monsieur

Coutrez, le météorologue qui signait « Star » dans *Le Soir*. Il a bien voulu me donner les indications nécessaires :

La marée haute natale de Max Elskamp, le 5 mai 1862, eut lieu à 8.06... Les gens qui n'ont jamais vécu au bord d'un fleuve soumis à la marée ignorent ce que signifient ces mots : *Marée haute* ! Certes, il y a de l'inquiétude, les jours de gros temps où la poussée de l'eau menace, mais que d'allégresse par les jours ensoleillés d'azur ! Le ciel se berce largement à fleur des rives, le clapotis anime les pierres des quais et une activité intense règne au port. A la marée haute, les sirènes mugissent ou sifflent, car les bateaux chargés se confient au courant qui les entraîne vers l'estuaire, tandis que les navires amenés par le flot attachent les amarres et jettent l'ancre.

Or, en 1862, le mois de mai fut l'un des plus beaux du siècle et les 5 et 6 mai, les plus chauds du mois. Toute l'œuvre du poète parle de navires, de matelots, de nostalgie maritime, de désir de la mer.

M. Louis, Jean, François Elskamp, propriétaire d'un brick nommé *l'Ortélius* et d'un trois-mâts carré baptisé *Le Louis*, fut le père de Max et l'un des notables de la rue Saint-Paul. Nous aimons à croire que l'un de ses deux vaisseaux quittant le quai, vogua vers sa destination maritime au moment où l'enfant commençait son voyage sur l'océan des jours.

Le voisinage apprit vite que la jeune dame Elskamp venait de mettre au monde un fils, mais nul ne se doutait que l'enfant serait poète. Cependant, Elskamp lui-même pensait que peut-être, la poésie s'était emparée de lui dès avant sa naissance. Il nous suggère cette idée dans l'une de ses chansons :

*Un pauvre homme est entré chez moi
Pour des chansons qu'il venait vendre
Comme Pâques chantait en Flandre
Et mille oiseaux doux à entendre,
Un pauvre homme a chanté chez moi*

*Si humblement que c'était moi
Pour les refrains et les paroles
A tous et toutes bénévoles,
Si humblement que c'était moi,
Selon mon cœur, comme ma foi.*

Ainsi Elskamp s'identifiait-il à l'« Homme aux Chansons », venu dès Pâques, célébré le 20 avril de cette année-là. Son poème « A ma mère » confirme qu'il croit devoir sa plus intime sensibilité, et ses dons poétiques à l'amour de sa mère :

*O Claire, Suzanne, Adolphine,
Ma mère qui m'étiez divine*

*Comme les Maries et qu'enfant
J'adorais dès le matin blanc...*

*C'est ta Rue Saint-Paul
Blanche comme un pôle...*

Le soleil reluisait à toutes les façades repeintes à neuf dès le début du printemps, comme il se devait dans une Rue « Dévote trafiquante et gaie — Et blanche de servantes — dès le jour levé... » Cette rue, orientée du sud-est au nord-ouest, court droit sur le fleuve. Les matinées y sont donc triomphantes de lumière et nous devinons ce que fut le premier baiser de la jeune mère à son nouveau-né, en ce beau matin clair :

*« O ma mère, avec vos yeux bleus
que je regardais comme cieux
Penchés sur moi tout de tendresse... »*

Le soleil monta, évoluant dans le plus merveilleux des azurs : celui du printemps, près d'une grande eau mouvante.

Ce jour-là, le vent venait du côté du fleuve. Il entra librement et caressait d'une souple haleine les maisons de la Rue Saint-Paul. Elskamp s'est toujours souvenu de l'air que l'on y respirait, au temps de son enfance :

*« Maritime en tout — L'air qu'on y boit —
Sent avec la mer — Le poisson sauré... »*

Ensuite, le soleil fléchit en direction des polders de la rive d'en face. Les transbordeurs allaient, venaient, sans cesse, pour faire passer le fleuve aux gens qui, journée finie, rentraient au logis. La nouvelle marée monta. Elle fut haute à 20.15 h. Ramenait-elle au port l'*Ortélius* ou *Le Louis* ? Qui le dira ? Mais nous savons que la première nuit du poète se glissa doucement dans « sa rue bien-aimée ». Il dormait dans son berceau fanfreluché près de sa

mère. « O ma mère, dans mon enfance, — J'étais en vous et vous en moi ».

Dans son recueil : « Dominical » Max Elskamp se présente « avec les enfants du dimanche ». Sans doute eût-il préféré naître « un dimanche à midi », comme Mélisande ? Mais c'était un lundi — jour de la lune — et la lune est bonne aux poètes. Celle du 5 mai 1862 (premier quartier le 6) ne se couchera qu'après minuit. Elle entrera du côté du fleuve, comme le vent et le parfum de l'eau, elle aura eu tout le temps de baigner de rêve la maison de la Rue Saint-Paul. C'est à elle sans doute que Max Elskamp doit d'avoir connu l'Illusion, Maya :

« *Maya, l'illusion*
Vous ai-je assez aimée ? »

La Lettre à Van Bever

L'influence de la Rue Saint-Paul occupe vraiment toute l'œuvre de Max Elskamp. Il le sait. Il l'écrit dans une lettre très importante, puisqu'elle est destinée à préciser son travail et son inspiration en vue de la fameuse Anthologie de Van Bever et Léautaud.

(Date de la poste : 20 juin 1907)

« Je crois que j'ai été très influencé par ces choses qui datent de ma petite enfance. Après, la vie m'a pris, plus neutre, me semble-t-il, et à part la pratique des métiers, et ce qui touche à l'âme traditionnelle du peuple, peu de choses ont réagi sur moi. »

Sa mère tant aimée, n'a pu lui donner « l'âme traditionnelle » du peuple de la Rue Saint-Paul, car elle venait d'ailleurs :

« O Claire, Suzanne, Adolphine — O ma mère des Ecaussines », mais il lui doit la sensibilité nécessaire à l'avoir ressentie, comprise, assimilée, à avoir pu en nourrir sa poésie, au point d'être parvenu à lui donner une langue différente de celle que lui offrait la rue Saint-Paul. Je crois d'ailleurs qu'une telle métamorphose fut favorable à la magie si particulière à l'œuvre de Max Elskamp.

L'âme traditionnelle du peuple, le poète ne peut l'avoir reçue que des servantes. A cette époque, et dans toute la bourgeoisie

les enfants étaient, presque totalement, élevés par les servantes. Elskamp s'en souvient : « Bonne nuit, les hommes, les femmes — Bras en croix sur le cœur ou l'âme — Et rêve aux doigts en bleu et blanc — Les servantes près des enfants. »

Retrouver comptines, formulettes, proverbes, locutions originaires de la Rue Saint-Paul, dans les poèmes d'Elskamp formerait l'élément d'une étude bien intéressante. De la nourrice de Juliette aux « bonnes » qui parlaient à Max Elskamp d'Anna-lalune en passant par celles dont Chateaubriand nous donne le souvenir dans « Les mémoires d'Outre-Tombe » que de vigueur, que de poésie leur ont dû la plupart des grands écrivains !

Elskamp a reçu du petit peuple de son enfance le goût du folklore, et sa magnifique collection d'objets patiemment rassemblés forme le fonds du Musée d'Anvers. Sa naissance ensoleillée ? Nous aimons à supposer qu'elle soit au départ de sa passion pour les cadrans solaires... Et là, sa sensibilité l'y portant, il fit don, en souvenir de sa mère des Écaussines, des merveilles qu'il avait rassemblées, au Musée de la Vie Wallonne, à Liège.

Le Calvaire

Notre maison, écrit-il encore à Van Bever, se trouvait pour ainsi dire enclavée dans l'église Saint-Paul, et mon enfance s'est passée sous les cloches, au milieu des corneilles et tout contre un horrible calvaire en grès et cendrée.

On voudrait citer ici tout le poème consacré au *Calvaire* :

*Mon Dieu qui mourez à Saint-Paul
Un peu autrement que les autres*

*Mon Dieu qui savez les étoiles
Qui fixent à chacun son lot...*

Elskamp m'a écrit un jour : « Je crois aux étoiles ». Il croyait aussi à la mer, et le bonheur avait pour lui, comme symbole, un matelot : « Et c'est lui, comme un matelot — C'est lui qu'on n'attendait plus, — et c'est lui, comme un matelot — qui s'en revient les bras tendus... »

Les matelots ne restent jamais longtemps au logis, si chaud, si doux qu'il y fasse. Pour Max Elskamp, il l'a quitté, peu après

qu'il eût lui-même quitté la chère rue Saint-Paul. Une grande douleur, une grande déception d'amour l'a emporté :

*« Un jour où j'avais cru trouver
Celle qui eût orné ma vie
A qui je m'étais tout donné,
Mais qui, las ! ne m'a pas suivi... »*

Le père du poète a tenté de le consoler en lui offrant les vastes espaces maritimes : Elskamp, alors, a navigué :

*« Va, mon fils, je suis avec toi,
Tu ne seras seul sous les voiles,
Va, pars et surtout garde foi,
Dans la vie et dans ton étoile. »*

Elskamp s'est attaché à corps perdu à ses parents, à sa sœur Marie. La mort les lui a enlevés :

*C'est vous, mon Père bien aimé
Qui m'avez dit adieu tout bas
Vos yeux dans les miens comme entrés
Qui êtes mort entre mes bras.*

A sa mère il a dit :

*Et lorsque vous êtes partie
J'ai su que j'avais tout perdu.*

Les poèmes de Max Elskamp m'étaient connus et chers depuis mon adolescence, mais, par crainte d'indiscrétion, je n'avais jamais osé ni lui écrire, ni lui demander de me recevoir.

A la fin de novembre 1916, ma belle-sœur Rite, cette Rite pour laquelle son oncle Émile Verhaeren eût donné sa vie comme un sou¹ pleurait amèrement la mort du poète, et je partageais son affliction : « ... et nous ne pouvons même pas écrire à Tante Marthe » disait Rite.

— Rite, lui dis-je un jour, allons voir Max Elskamp. Je sais qu'il est rentré de Hollande. Il était son ami. Cela lui fera du bien, et à nous aussi de parler de Verhaeren ! »

— Ah ! quelle bonne idée... Tu lui écris ?

1. Lettres à Marthe. Mercure de France.

La réponse ne se fit pas attendre. Elskamp précisait le jour et l'heure et ajoutait ces mots : « Je pleure un de mes meilleurs et mes plus chers amis, qui fut non seulement un grand poète, mais aussi le meilleur et le plus simple des hommes ».

« Anvers, Boulevard Léopold, 138 ».

Chaque fois que j'y passais, je regardais ce bel hôtel particulier où l'« Homme aux Chansons » habitait depuis qu'il avait quitté la Rue Saint-Paul, avec ses parents et sa sœur Marie.

Introduites dans le salon, où rien n'était changé depuis la mort de sa mère — lourds rideaux drapés, franges et pompons, à la mode de 1880 — nous étions toutes deux, Rite et moi, émues et intimidées.

Un pas incertain descendit les escaliers, et l'Homme aux Chansons entra... Tout de suite je sentis que je l'aimerais de tout mon cœur. Il était d'une politesse un peu désuète, comme ingénue, et d'une délicatesse accomplie. Tel que je l'ai vu entrer, ce jour-là dans son salon, tel je le vois encore, tel il vivra toujours dans ma mémoire. Ce portrait-là, je vous l'offre :

Il ressemble à un sage chinois, mais plutôt à un Chinois devenu Européen qu'à un Européen devenu Chinois, car son âme, pour être aussi poétique, doit être raffinée par trois mille ans de politesse. Ainsi sa personne portait-elle le reflet de son âme. Les yeux, très légèrement bridés, un peu voilés, la chevelure blanche et rare, soigneusement peignée en arrière, le teint couleur de fumée, blanc jaunâtre, le dos un peu voûté, le corps un peu bedonnant. Les mains sont admirables. Nerveuses et minces, le bout de l'index, un peu plat, est jauni par le tabac. Jamais je ne le vis fumer. J'aimais à me l'imaginer fumant l'opium. En somme, un être infiniment rare et précieux.

Il s'assied sur l'une des laides chaises du salon-au-goût-de-sa-maman, en 1880, et il cause. Il cause.

Ce jour-là, il a parlé de son ami Verhaeren, comme nous espérions qu'il en parlerait, avec de la modération dans l'intensité de ce qu'il exprimait. Il semblait le ressusciter pour nous. Sans mots dithyrambiques, mais avec une telle vérité, une telle mesure de la grandeur de celui que nous pleurions, que nous en étions

soulagées. Il nous aidait à établir Verhaeren dans son inaltérable valeur poétique et humaine.

Puis, soudain, une question inattendue :

— De laquelle de vous deux sont les poèmes du « Florilège » d'Anvers et du « Mercure de France » ?

— C'est elle M. Elskamp, c'est elle !, s'écriait joyeusement ma chère Rite...

Alors j'ai appris le sourire d'Elskamp.

— Avez-vous beaucoup de poèmes terminés ?

— Oh ! Oui, M. Elskamp !

— Est-ce qu'Émile les connaissait ?

— Oui... Il a lu tout le recueil, tout prêt en juillet 1914... Nous l'avions rejoint chez les Montald, à Bruxelles... Il m'a conseillé alors de le publier.

— Apportez-le moi, laissez-le moi. Je vous ferai signe de revenir quand j'aurai lu.

Il m'a fait signe peu après.

— Émile avait raison. C'est bon à publier. C'est bien, et personnel.

— Publier ! Oh ! Je voudrais bien, mais où et comment ?

— Si vous voulez, je remettrai ce texte à Buschmann, et je lui confierai un de mes bois, pour orner la couverture !

— Oh !... M. Elskamp...

— Il ne vous demandera pas cher. Il lui faut occuper son personnel... On antidera pour éviter la censure allemande... Vous publierez quand la paix sera rétablie. Ah ! Je voudrais pourtant vous voir modifier — oh ! légèrement, un poème. Acceptez-vous un conseil ?

— Oh ! Oui...

Il avait glissé un signet dans la liasse : Voilà, dit-il.

C'était un petit poème qui parlait du pont, que je voyais de ma fenêtre. Je l'avais décrit « inversé dans l'étang »...

— Otez ce mot, inversé. C'est un terme qu'une jeune femme comme vous ne doit pas employer...

J'ai oublié la teneur du petit poème, que j'ai immédiatement supprimé. Ce que je n'ai pas oublié, c'est le sourire de pure et bienveillante bonté d'Elskamp.

Un jour il m'a interrogée sur ma manière de travailler. Il s'y intéressait visiblement.

— Vous savez, M. Elskamp, mon mari est en Angleterre, j'ai nos deux jeunes enfants à surveiller, une mère âgée, un ravitaillement malaisé... Il me reste peu de temps libre...

— Mais encore ?

— Il faut bien que je surveille les petits au jardin, à cause de l'étang — c'est un danger... Alors, je me suis dit que, passant des heures ainsi, je chercherais les rapports entre les enfants, moi-même, les fleurs, les arbres et le temps qu'il fait... Quand j'ai trouvé une correspondance, j'attends que cela se précise en réfléchissant, et comme c'est moi qui fais les courses et qui vais voir une vieille tante à Boom, et une autre à Anvers, la demi-heure en tram ou en train me permet un travail mental assez précieux, non interrompu. Le soir, quand tout dort, j'écris... Mais vous comprenez que cela ne va pas vite. Il me faut souvent gribouiller tout un cahier d'écolier avant de formuler ce que j'ai à dire... Je travaille assez difficilement.

— C'est la bonne manière, me dit-il de sa voix rassurante. Prenez de plus en plus l'habitude du travail mental. Moi, je travaille surtout la nuit...

Il évoqua le souvenir de ses parents et de sa sœur : « Nous étions tous de pauvres dormeurs. Nous nous levions et nous nous promenions dans la maison. On se rencontrait alors dans les corridors ou les escaliers, et l'on se parlait très doucement.

Parfois, je me rends compte que c'est l'« Homme aux Chansons » entré rue Saint-Paul, le six mai 1862 qui parle. Sans doute, la part de *vrai* est-elle minime dans ce qu'il raconte de ses croisières en Méditerranée... Mais *Vrai*... le vrai ? ne suffit-il pas que voix-des-chansons le dise pour le rendre mille fois plus vrai que les plus authentiques aventures ?

Oui ! Il a bien, comme il le dit, fait naufrage avec son voilier non loin de la côte d'Afrique, sur un banc de haut fond. Oui, debout sur le pont, l'équipage avait de l'eau jusqu'à mi-corps. Donc, nul danger de noyade, mais le péril venait des requins. Ils se battaient et se culbataient autour des hommes et pour se défendre, on tirait les revolvers des ceintures et on canardait les requins.

Non, je n'objectais rien. Je ne disais pas : Mais, M. Elskamp, la poudre des revolvers devait être mouillée. Ni aucune remarque

similaire. Car dans ce salon-au-goût-de-1882 j'écoutais le poète créer la réalité.

Il est allé en Italie aussi, avec son beau voilier. A Gènes, chez un savant, on lui a montré une petite balance de précision enfermée dans une boîte en verre, strictement close. Seule la force du regard humain pouvait y pénétrer. Tout le monde ne dispose pas d'une telle force de rayonnement. Lui, Elskamp et le savant Gènois et quelques autres assistants très bien doués, y parvenaient. Après on éprouvait une grande lassitude.

Vous n'y croyez pas ? Moi oui ! J'ai vu cela, j'ai été témoin, car, pendant que le poète parlait, on voyait tout : la balance miraculeuse, les regards essayés, la balance qui bouge un peu... Oh ! très peu – mais qu'importe, puisque la force du regard humain est ainsi prouvée !

D'autres fois, Elskamp parlait de son ami Chinois. Il était, disait-il, depuis des années en correspondance avec ce sage philosophe bouddhiste. Lui-même, Elskamp était bouddhiste, adepte de la pure doctrine, exempte de toute superstition, et que l'on ne retrouve plus que dans l'île de Ceylan, et chez les savants chinois. « Je suis parvenu au grade de philosophe bouddhiste... J'ai même appris un peu de chinois, de la langue des mandarins. Les caractères chinois sont admirables ! »

— M. Elskamp ? ce n'est pas une écriture phonétique, n'est-ce pas ? (En disant cela, je dépensais du coup tout ce que j'en savais.)

Il sourit :

— C'est une écriture idéographique, Madame...

— Et alors ? à quoi cela ressemble-t-il ?

Il prit un crayon et traça quelques lignes sur un bout de papier :

— Je veux vous donner un exemple : je suppose un trait ——— et qu'il signifie : horizon. Sur ce trait, je trace une ligne onduleuse. Cela voudra dire : *horizon de la mer*. Sur cette ligne onduleuse, dessinez un demi disque. Vous aurez : Soleil qui se couche sur l'horizon de la mer. Si vous y ajoutiez un trait oblique venant de droite, vous auriez : « Le vent d'est souffle au crépuscule, sur une mer agitée. Un seul caractère peut ainsi signifier tout un poème ! mais les sages seuls le déchiffrent !

— C'est bien beau, M. Elskamp !

Un sinologue, à qui j'ai raconté cela, m'a dit que le caractère chinois d'Elskamp, était absolument erroné... Qu'importe, ce soleil couchant sur une mer agitée est resté, pour moi, le plus beau et le plus poétique des caractères chinois...

— Évidemment, dit encore Elskamp, les caractères ont souvent perdu le sens élémentaire que je viens de vous indiquer, mais c'est bien là le principe ! Connaissez-vous le Bouddhisme ?

— Fort peu...

Alors, il m'a prêté un livre écrit par un savant allemand. Oldenbourg... je cite de mémoire... traduit en français et qui expliquait objectivement le bouddhisme. C'était long, aride, mais je compris pourtant la beauté de la doctrine, et je le dis au poète. Il semblait tout content. Il me proposa de lire les « Évangiles Pali ». Malheureusement, ils n'existaient qu'en anglais, et la terminologie philosophique en rendait la lecture trop difficile pour moi.

Parfois, je lui parlais de ses poèmes, mais avec une prudence extrême, car je sentais qu'ils étaient à un tel point une part de lui-même, de sa sensibilité, de sa vie, que j'avais grand-crainte de les effleurer, comme on a grand-crainte de toucher à un point souffrant de l'âme ou du cœur. Mais il arrive aussi qu'on puisse donner une caresse apaisante à une douleur engourdie.

— Le premier de vos poèmes que j'aie lu, c'était « Un pauvre homme est entré chez moi... » J'avais dix-sept ou dix-huit ans... Mon professeur de piano, M^{me} Peellaert-Painparé, m'avait mis le livre en main : « Tiens, lis cela, tu l'aimeras, c'est très beau ». Ah ! M. Elskamp, et on était en avril... comme Pâques chantait en Flandre... et mille oiseaux doux à entendre !

Il sourit : Mes oiseaux, dit-il, ceux du poème, ce sont les cloches...

Alors, il me parla des cloches et du mystère qui leur donne une âme harmonieuse ou non : « Nul ne peut le prévoir... et certaines ont une âme tragique qui vous tire hors du logis, comme Carolus, le grand bourdon de Notre-Dame d'Anvers... Quand Carolus parle, il *faut* lui obéir.

Que n'ai-je pu retenir tout ce que Elskamp me dit de la *vie* des cloches « Mille oiseaux doux à entendre »...

— Pour moi, M. Elskamp, c'étaient des oiseaux, le jour où ce poème m'a été donné !... Je le lisais dans la « remorque » du tram... Vous vous souvenez des « remorques » ouvertes de jadis ? C'était entre Berchem et Oude-God... On passait devant une des grandes propriétés que longe la chaussée de Malines... Ce jardin était tout bourgeonnant et plein d'oiseaux... Oh ! votre poème s'est logé alors tout neuf, tout frais et pour toujours, dans ma mémoire !

Il sembla tout saisi : « Vous souvenez-vous exactement de l'endroit où vous passiez ? »

— Oh ! oui... La grande propriété Melghes... à droite, en venant de la ville, avec le petit château tout blanc...

— M^{lle} Marie Melghes était la meilleure amie de ma sœur Marie !

Que sa poésie m'eût été révélée à cet endroit-là, comportait certes pour Elskamp, un de ces éléments secrets qui, si légers fussent-ils, lui plaisaient tant.

Plus tard, quand j'ai lu « La rue Saint-Paul » : Ma sœur Marie, vous aussi nous avez quitté... j'ai compris la fascination poétique et mystique sur l'âme du poète de ce nom de Marie : « Marie — épandez vos cheveux — Voici luire les anges bleus — Et dans vos bras — Jésus qui bouge »... et plus tard, dans « Limbes » « Je t'ai aimée, Marie, — dans les temps loin en allés... » et « Comme mon âme, la voilà — Sainte Marie, entre vos bras. » et son élan vers Maya, l'illusion ! Maya, mère de Bouddha... Je me suis demandé si mon prénom, Marie, se trouvait à la clef de la sympathie qu'il me témoignait, jusqu'à m'offrir un de ses chers bois, pour orner mon premier recueil de vers... !

Elskamp tenait beaucoup à une statuette qu'il me montrait : « Extrêmement rare, disait-il, elle date du temps où les Jésuites évangélisaient la Chine (fin XVII^e). Que ne les a-t-on laissé persévérer. Ils ont eu des démêlés avec les Dominicains... Voyez avec quelle intelligence ils procédaient. Ceci est une image de Notre-Dame. Mais elle est aussi une image traditionnelle de la Maya, mère du Bouddha Gautama. Au lieu d'être debout sur une fleur de lotus, elle a à ses pieds le mince croissant lunaire, un des symboles de Notre-Dame...

Peut-être cette statuette appartenait-elle au rêve du poète comme les caractères chinois du soleil couchant sur l'horizon de mer ?

J'ai bien pensé à cette statuette quand, un jour, ayant vu, à Pittem en Flandre, la statue du R.P. Verbiest, vêtu en mandarin, j'ai lu, dans une brochure, son extraordinaire histoire...

Elskamp se passionnait à rechercher les points communs du Bouddhisme et du Christianisme. Mais je crois que c'était plus sur le plan du rêve et de la poésie, que sur le plan de l'érudition et des études philosophiques...

Dans les dernières années de sa lucidité, le poète quitta de moins en moins la ville. Ses seules promenades le menaient au port. Alors, à la fin de l'hiver, je lui portais les premières petites fleurs annonciatrices du printemps : une pervenche... une anémone... une ficaire, cette fragile petite étoile de beurre... Une fois, j'ai pu lui faire parvenir un genêt épineux, fleuri le 11 janvier 1920.

Je veux transcrire ici la lettre qu'il m'a écrite alors et qui est du pur, rêveur, délicat Max Elskamp :

« 11 janvier 1920 — Chère Madame, Je suis infiniment touché de votre délicate attention et je vous remercie mille fois de me faire partager ce miracle, car c'en est un. J'adore, du reste, le genêt et ne l'ai jamais vu en fleur qu'en mai. J'en ai trouvé, il y a quelque vingtaine d'années, une touffe, un jour en Bretagne, à la fin de juin et les fleurs en étaient blanches, comme si elles avaient froid. Chez moi, j'assiste à un phénomène particulier dans mon jardin, le noisetier, lui, est en retard. D'habitude, il est en chaton à la fin de novembre, cette fois, il est à peine en floraison. Par contre, j'ai seize merles dans mon pauvre jardin de ville ; celui qui avait une plume blanche dans l'aile et que je reconnaissais de cette manière, n'est plus revenu, il y aurait eu cette année dix-huit ans qu'il eût été mon hôte, et je vous avoue que je le regrette. Je crois qu'il me connaissait un peu car je le régalais souvent de vers de farine, et contrairement aux autres, il ne s'envolait pas quand je m'approchais de lui... Chère Madame, merci encore. »

Depuis, je n'ai jamais passé un mois de mars, sans penser au merle blanc d'Elskamp, le jour du réveil liquide des chansons jaillies des becs d'or.

Le poète aimait aussi les étourneaux ou sansonnets. Du temps de la rue Saint-Paul, il observait ceux qui nichaient dans la

tour de l'église. Il épiait leur vol, leur agitation les jours de tempête. Ils prenaient alors le vent, comme des voiliers, et ils louvoyaient pour se poser dans les enfractuosités du vieux monument.

Vers 1920, Elskamp s'occupa beaucoup des îles Baléares. Il quitterait Anvers, qu'il détestait. Il irait vivre dans le plus beau pays du monde... achever ses jours au soleil...

Je l'écoutais, je le croyais, je ne lui demandais pas : « Est-ce Majorque ? Est-ce Minorque ? à Palma ou dans les campagnes ? Non, ce terme « Les Baléares » me semblait d'une précision superbe. Tout, pour Elskamp : l'azur ensoleillé pour sa santé, la sonorité maritime du nom pour ses poèmes. Je connaissais un tableau de Degouve de Nuncques, avec des roches luisantes, lavées, polies et roses comme des ris de veau frais... Je voyais déjà Elskamp se promener là, avec son visage discrètement contemplatif de sage chinois...

— Je partirai au printemps...

Au printemps il ne partit pas.

— M. Elskamp ? et les Baléares ?

— Je ne puis me décider à quitter Anvers.

— Vous me disiez détester votre ville !

— Oui, je la déteste, mais je l'aime aussi, comme on continue à aimer une belle femme qui vous a fait beaucoup de mal.

En 1920, je lui avais écrit un mot, disant : « Je suis souffrante, il faut que je me repose pendant quelques semaines... » Il s'apitoie : « Oh ! vraiment ? J'espère que vos malaises ne sont pas graves ? »

Je réponds : « Non, M. Elskamp... Mais... j'attends une naissance à la fin de l'année ; les malaises du début se dissipent déjà, et je suis bien contente ».

Il m'écrivit :

« Alors, je vous félicite ! oui, vraiment, je vous félicite ! Voilà en effet une bonne maladie et que vos amies envieront bien fort ! »

Ah ! le cher homme !

Je lui fis annoncer la naissance de ma petite fille par mon petit garçon, il me répondit :

« Je reçois à l'instant une lettre charmante de votre « secrétaire particulier » qui m'annonce l'heureuse et bonne nouvelle. Il

me dit que vous venez de lui « acheter une petite sœur »... Je vous félicite de tout cœur ! Je fais mes meilleurs vœux pour le bonheur de cette petite fille qui vous vient comme un don, le jour de St. Nicolas, et que le grand saint, en conséquant patronne.

« La tradition dit que ceux qui naissent dans les trois jours fériés à l'occasion de la fête de ce saint, sont ineffablement doués au point de vue de la grâce du cœur et de l'esprit ; les étoiles sont donc « avec » votre petite fille, comme disent les gens de chez nous, et je crois aux étoiles... »

Je repris bientôt mes visites... Mais il arrivait qu'il m'écrivît qu'il était trop souffrant... J'ai encore plusieurs lettres concernant son « Jeu de loto »...

Elskamp commençait à se croire persécuté par des partisans politiques de sa ville... C'est son vieil ami Charles Dumercy qui m'a expliqué cela...

La dernière carte que j'avais reçue de lui...

Je m'étais rendue chez lui, sur rendez-vous, mais la bonne gouvernante qui lui donnait des soins, me dit tristement... « Monsieur ne vous reconnaîtra pas... Il ne reconnaît plus que ses amis d'enfance. Je vais pourtant vous annoncer »... Elle revint bientôt, et d'un ton découragé : Non... il dit : « Je ne connais pas... »

Il m'écrivit pourtant pour s'excuser : « Je souffre d'une affreuse maladie de cœur ». La carte est datée du 17 mars 1924.

Le poète était entré en maladie.

Je veux citer ici quelques lignes d'un article nécrologique — une coupure de presse — que je possède et que je crois dû au poète André Salmon : « S'exténuant à combattre le désespoir, il passe des années avec le Bouddha, mais cette culture de l'idée du néant ne pouvait combler un tel poète. Il traversa le monde d'un pas tremblant. Il nous quittait, il s'avancait seul dans la nuit. »

Or puisque Elskamp aimait le folklore, les Saints et les fleurs, je veux ajouter à l'occasion de la publication de ses œuvres complètes, à Paris, chez Seghers, deux fleurs qui le concernent particulièrement. Il les doit à deux folkloristes, le Baron de Rheinsberg et Isidore Teirlinck :

La fleur-marraine offerte par son saint patron, Maxime, est la *primula veris*, les servantes de son enfance lui auront dit qu'elle se nomme en flamand, fleur de la clef, et vient droit de Saint Pierre, portier du ciel, grâce à qui elle germa dans l'humus des polders. Le jour de sa mort, 10 décembre, par une troublante coïncidence, est voué au *cyprès*. Il figure ce poète qui sombra dans l'inconscience, puis, dans la mort.

Le dernier des amis d'enfance que le poète reçut et pût reconnaître, fut Charles Dumercy. C'était en 1926, et un fait que m'a raconté ce curieux homme m'a permis de fixer indubitablement cette date, car c'est Carolus, le grand bourdon de Notre-Dame d'Anvers, mis en branle pour la mort du Cardinal Mercier, qui sonna le glas de la dernière visite de Charles Dumercy à son vieil ami Max Elskamp.

Charles Dumercy, fondateur avec Max Elskamp du Musée du Folklore d'Anvers, mérite un minutieux portrait.

Les deux infatigables chercheurs battaient sans cesse le quartier du port, à Anvers, pour y dénicher curiosités et antiquités folkloriques. Ils furetaient dans les bric-à-brac, et fréquentaient assidûment le « Marché aux puces » à une époque où bien peu de gens pensaient à y trouver des objets valables. Les deux folkloristes ramassaient jusqu'aux papiers qui enveloppaient les oranges venues des lointains pays, à cause des enluminures qui les décoraient.

Dumercy, je le savais par mon frère avocat à Anvers, était légendaire au barreau, tant par sa vive intelligence et son goût de l'art, que pour l'acuité méchante de ses mots d'esprit, et par son avarice sordide. Il publiait parfois de petites plaquettes intitulées « Aphorismes judiciaires », ou « Grains de sel » (Je cite de mémoire, je ne possède pas ces recueils).

Harpagon, Grandet, comme beaucoup d'avares, Dumercy, fort riche, devenait plus maniaque et plus sale à mesure qu'il prenait de l'âge.

Je le connaissais de vue... Il déambulait dans les rues, l'œil vif, perçant, vêtu d'une jaquette luisante, usée, grasseuse. Le visage malpropre, gris, se terminait en favoris noirs, grêles et longs. Il était coiffé d'un curieux chapeau, bâtard du melon et du haut-de-forme.

Vers 1927, le hasard me fit dîner avec lui un soir chez un de ses anciens camarades, mon oncle par alliance. Il vint à pied, sous une pluie battante, sans pardessus, dans son éternelle jaquette crasseuse, chaussé de pantoufles trouées, qui laissaient sur le parquet des traînées humides, comme de tristes limaces. Mon oncle ne s'était pas mis en frais. Comme chez le renard de la fable, « le régal fut petit, et sans beaucoup d'apprêts ». On servit « pour toute besogne » du hareng saur et des pommes de terre bouillies. Je me demandais si mon oncle voulait lui donner une leçon à cause de son avarice, ou bien s'il prenait sa revanche de quelque ancienne avanie... Dumercy me parut un peu surpris, mais il jouissait pourtant de manger aux frais d'autrui. Il se montra brillant causeur, et se répandit en anecdotes féroces sur le barreau d'Anvers.

Je l'interrogeai sur Elskamp. Le voyait-il encore ?

— Il refuse de me recevoir, dit Dumercy, il prétend que je suis mort.

— Mort ?

— Je suis allé chez Max peu de jours après le décès du Cardinal Mercier. Son domestique-infirmier, le fidèle Charles, m'a prévenu :

« Monsieur ne vous reconnaîtra plus » « Oh ! pour moi, son plus vieil ami, peut-être retrouvera-t-il un moment de lucidité ». Je suis entré : « Max, c'est moi, ton vieil ami Dumercy ! » Il m'a regardé, il a secoué la tête : « Dumercy est mort, mon pauvre ami Dumercy est mort. Carolus a sonné le glas pour lui. J'ai demandé pourquoi Carolus grondait, on m'a répondu : Dumercy est mort ». « Vous voyez, Madame, Max avait confondu les noms : Mercier et Dumercy ». Le vieux cynique ricana tristement et conclut : « C'est bien la seule confusion possible entre l'Archevêque de Malines et moi ! ».

Ainsi dès 1927, Elskamp fut-il muré dans sa démence, comme dans un tombeau. Nous, les quelques-uns à Anvers qui l'aimions et qui l'admirions tant, chaque fois que nous passions devant sa maison, avenue de Belgique numéro 138, nous pensions à lui avec une infinie tristesse. Nous en regardions les fenêtres cintrées dont les rideaux étaient strictement baissés. Nous savions que la vie ne l'avait pas quitté, mais jamais plus les cloches ne vibreraient ni ne chanteraient : « Et c'est lui, comme un matelot,

qui s'en revient les bras tendus ». Non, il ne nous reviendrait plus, il ne me parlerait plus jamais du merle blanc de son jardin de ville, il ne me montrerait plus sa collection d'astrolabes, il ne m'enseignerait plus les caractères chinois de son rêve... Son doux regard vague ne ferait plus, par sa seule puissance spirituelle, osciller la balance italienne...

En 1931, des affiches annoncèrent pour le 10 décembre, la création, à Anvers, par la troupe des Pitoëff, de l'*Œdipe* d'André Gide.

En ce temps-là, François Franck était le collectionneur, antiquaire, mécène opulent et éclairé. Il reçut chez lui André Gide venu à Anvers pour cet événement théâtral. Après la représentation, Franck offrit à souper au Maître et à ses interprètes. Quelques personnalités d'Anvers furent conviées à ce fastueux repas. A ma grande joie, j'étais parmi les invités. Je n'avais jamais rencontré André Gide ; je l'admirais et Marthe Verhaeren m'avait souvent parlé de lui, de sa puissante intelligence et de l'amitié qui le liait à Verhaeren.

L'interprétation d'*Œdipe* par Pitoëff, me fit une grande impression. Son jeu traduisait avec une gradation émouvante, la manière dont la vérité fatale s'empare peu à peu de l'esprit du roi de Thèbes.

Dans la scène finale, par une sorte de sentiment de pudeur pour le héros, Pitoëff s'était voilé la face, dissimulant sous une écharpe enroulée, le visage ensanglanté. Son pas hésitant, tâtonnant sur l'escalier du palais, était bouleversant, dans la demi-démence expiatoire de la cécité soudaine.

Un des convives tardait. J'eus le temps, avant le repas, d'exprimer mon émotion à Pitoëff et de lui demander s'il s'était vraiment bandé les yeux au point de ne plus y voir du tout. Il me dit que oui. Il tâtonnait sans se soucier d'une chute possible. Après l'exaltation violente de son rôle, l'apaisement donné par la subite obscurité avait atteint une surprenante intensité.

Cependant, l'heure avançait. La maîtresse de maison décida de passer à table sans attendre davantage l'invité manquant ; Willy Koninckx.

Je me souviens bien des convives. Gide au visage énigmatique, le massif et puissant François Franck, qui semblait sortir tout

vivant d'un portrait de Rubens, le visage fervent aux yeux fiévreux de Ludmilla Pitoëff, Georges Pitoëff aux traits mobiles et intelligents... Il y avait aussi notre confrère Charles Bernard, André De Ridder, Sauvenier, journaliste au *Matin* d'Anvers, Hubert Colleye, Avermaete, Neuhuys, d'autres encore que je ne connaissais pas ou peu.

J'étais placée à la gauche de François Franck, Ludmilla étant à sa droite. La fille de François Franck présidait en vis-à-vis. Elle avait à sa droite André Gide. Ainsi, Gide se trouvait-il en face de moi, et je pouvais le regarder, l'observer même, sans indiscretion.

Charles Bernard était à ma gauche. J'en étais bien aise. J'avais lu, outre beaucoup de ses articles, un livre que je n'ai jamais cessé d'aimer : *Un sourire dans les pierres*.

La place de Willy Koninckx restait vide. On était au second service lorsqu'il est entré. Il a dit, en s'excusant d'une voix altérée : « Max Elskamp est mort ».

Il y eut un grand silence.

Les Pitoëff savaient bien quel poète venait de disparaître. Ils devinaient notre émotion à tous. Gide était donc en face de moi, et je sentis son regard peser sur moi. Ses yeux extraordinaires prenaient tout, et ne donnaient rien. Ils violaient l'âme. Rien ne lui échappait de ce que l'on avait de plus intime en soi. J'ai vu ce regard faire lentement le tour de la table et se poser sur chaque convive. J'étais bien troublée, et pourtant, j'ai deviné que le regard de Gide engrangeait une moisson d'émotions humaines. Il épiait le saisissement, l'émoi, les réactions de nos divers visages à cet instant et il s'en repaissait.

Le dévorant regard de Gide me faisait mal. Je me suis souvenue à ce moment de choses que Marthe Verhaeren m'avait confiées un jour.

Je crois que Verhaeren est un des seuls êtres dont Gide ait vraiment apprécié la rayonnante générosité. Il griffe bien des gens, dans son « Journal », mais pour Verhaeren, je n'ai lu, de Gide, que des lignes émues et respectueuses. Ce terme peut sembler étrange au sujet de Gide, et pourtant, relisez les pages de son journal consacrées à la mort de Verhaeren, vous verrez si mon impression est exacte... Marthe me parlait de cette

amitié, elle y croyait, et pourtant... un jour, elle m'a raconté l'entrevue qu'elle avait eue avec Gide, immédiatement après la mort tragique de Verhaeren.

Je me souviens des paroles mêmes de Marthe. Elle était logée peu après son retour de Bruxelles, chez sa nièce, M^{me} Charles Gevers, la « petite Rite » si chère à Verhaeren. Marthe était étendue au soleil, devant la maison. Elle savait à quel point j'avais donné ma jeune admiration et ma jeune ferveur à celui qu'elle pleurait. Elle m'a confié alors ses hésitations et ses scrupules au sujet des funérailles de Verhaeren.

« J'avais devant moi, me dit-elle, l'homme le moins fait pour me soutenir et me conseiller en un tel moment. Gide, avec son regard de sphinx. Les coudes sur la table, le visage appuyé sur ses deux longues mains, il me regardait ; j'avais l'impression qu'il voulait approfondir sa science de la douleur, et mettait à profit cette occasion d'étudier la mienne, qu'il savait infinie... Or je savais combien la pompe et la grandeur des rites catholiques étaient chères à Verhaeren. Je savais aussi qu'il avait perdu la foi, mais il était, dans son cœur magnifique, si profondément chrétien !... Oh ! j'aurais voulu un conseil au moment de prendre la grave décision des funérailles... J'implorais un appui, un avis de Gide... Il restait impénétrable, et toujours, ce regard dévorant sur moi... Il répétait : « C'est à vous, à vous seule de décider... »

Cette confiance de Marthe, j'en ai saisi la vérité tragique, ce soir-là, chez François Franck, lorsque les paroles de Koninckx sont tombées parmi nous. Je m'en suis souvenue soudain, lorsque le regard du génial écrivain que fut Gide s'est intensément fixé, tour à tour, sur nous tous, réunis ce soir-là autour de la table, chez Franck, et soumis à une même émotion, qui nous touchait tous, à des degrés différents.

Elskamp ! Hélas ! Elskamp ! Il n'était pas parti en pleine gloire, en pleine activité poétique, comme Émile Verhaeren, mais après tant d'années d'une douloureuse cécité mentale. Pourtant, son souvenir continue, aujourd'hui encore, à hanter Anvers, non seulement pour tous ceux qui l'ont connu, au 138 de l'avenue de Belgique, mais pour tous ceux qui aiment ses poèmes. Son souvenir habite sa chère rue Saint-Paul, où il est né un matin de mai, à la marée haute ; il subsiste aussi au calvaire de l'église

St-Paul. Sa présence n'a pas quitté le musée du folklore, dont le plus riche fonds vient de lui et de Charles Dumercy. Sa présence orne toutes les anciennes statues de la Vierge, au coin des vieilles rues d'Anvers.

Il n'y a à Anvers, aucun monument pour Max Elskamp. On voudrait lui offrir un cadran solaire, portant son nom, au milieu d'une place publique ensoleillée, pour racheter sa longue claustration de malade. Il aimait les devises dont les astrolabes sont pourvus ! On lui en donnerait une très belle, très consolante, comme celle de l'hôtel Baroncelli en Avignon : « Je reviendrai »...

Je voudrais que l'on trouvât une ancienne et bien naïve statue polychromée de la Vierge, il les aimait tant ! On la placerait au coin d'une rue, dans le quartier des Bateliers, au port. On la dédierait, en latin, à Max Elskamp, et les bonnes-femmes de ces ruelles où il se plaisait à errer, la nommeraient alors, dans leur dialecte « *Ons Lievrouwken van Max Elskamp* », Notre chère petite Dame de Max Elskamp. Ignorant que ce fut un grand et pénétrant poète, elles croiraient à quelque saint très ancien. Ceux qui l'ont connu savent bien qu'il avait une pureté, une générosité, une tendresse dignes d'une telle méprise poétique et folklorique.

Le centenaire de « La Légende d'Ulenspiegel »

Communication de M. Joseph HANSE
à la séance du 27 mai 1967.

La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster est sortie de presse à Paris dans les tout derniers jours de 1867. Ses 480 pages ont été imprimées en un mois et demi, afin qu'on pût dater de 1867 quelques exemplaires. Elle était sur le métier depuis dix ans et l'auteur, encore plein d'illusions, voulait la soumettre au jury chargé de décerner le prix quinquennal pour la période 1863-1867.

Espérons qu'on célébrera cet anniversaire. Souhaitons qu'on ne répète pas à cette occasion quelques affirmations erronées. Attribuera-t-on encore à Camille Lemonnier l'appellation, discutable, de *Bible Nationale* ? Lemonnier n'a pas employé cette expression en 1879, ni même en 1894 lorsqu'il a parlé de *Bible flamande*.

C'est Francis Nautet qui, en 1892, dans son *Histoire des lettres belges d'expression française*, où il consacre quarante pages à De Coster, déclare (t. I, p. 100) : « En écrivant son *Ulenspiegel*, Charles De Coster a composé une sorte de Bible nationale ».

Il précise sa pensée : « l'œuvre est flamande si l'on veut, mais le héros est familier aux deux races » ; et encore (p. 117) : « Nous n'avons pas d'historien ayant mieux évoqué la Belgique ancestrale ».

Dans le discours que Lemonnier avait écrit pour les funérailles de Charles De Coster, et qui fut lu par Charles Potvin (le 9 mai 1879), on relève d'autres expressions, lyriques, ferventes : « un vivant de demain », qui nous laisse son épopée « comme un héritage »... « Désormais ce n'est plus la légende d'un homme ; c'est le poème d'une race. Elle est là tout entière... ». Pour Lemonnier, il s'agit de la race flamande, de l'âme flamande :

« Nul n'a fait chanter plus fortement l'âme flamande... Le livre a des significations profondes... Il résume toutes les énergies et toutes les tendresses de la patrie flamande. » Toutefois Lemonnier ajoute : « Et vraiment il est par excellence, pour nous autres belges, le livre peuple... » ; *Ulenspiegel* « pourrait être à lui seul une littérature »¹.

En 1894, dans l'éloquent discours prononcé à l'inauguration du monument élevé au bord des étangs d'Ixelles, Camille Lemonnier s'écrie : « Il avait écrit la Bible flamande ». Et plus loin : « Ainsi la poésie et la vie, le rêve et l'action, l'amour et l'héroïsme se marient partout et le Romancero des Flandres en est aussi le Cantique des Cantiques. » En 1905, dans *La Vie belge* (p. 88), il fusionnera les deux formules en déclarant : « ce fut la Bible même des Flandres ».

On évoquera peut-être aussi une nouvelle fois, après tant d'artistes qu'a inspirés le chef-d'œuvre, un *Ulenspiegel* élançé, à côté de son gros ami Lamme Goedzak, et on les comparera encore à Don Quichotte et Sancho Pança. Rapprochement facile, mais simpliste. Curieuse en tout cas, et révélatrice, est la persistance, dans l'illustration de *La Légende d'Ulenspiegel*, d'un *Ulenspiegel* plutôt grand et mince : on pense à Don Quichotte, mais aussi au symbolisme de l'œuvre : *Ulenspiegel* est l'esprit de la Flandre, Lamme en est l'estomac.

On oublie les précisions données par De Coster sur son héros. Il a voulu en faire à la fois le pendant et l'antithèse de Philippe II. Des historiens avaient signalé la petite taille de celui-ci, son aspect chétif, son humeur sombre, farouche, son hypocrisie et sa cruauté. De Coster conçoit un *Ulenspiegel* petit, « maigrelet » (IV, 1), mais nerveux, joyeux, sincère, généreux, courageux. « Les matelots qui le voient monter sur leurs navires, lesté comme un chat, subtil comme un écureuil, chantant quelque chanson, disant quelque joyeux propos », s'étonnent de son éternelle jeunesse et lui demandent : « D'où vient-il, petit homme, que tu aies l'air si jeunet, car on dit qu'il y a longtemps que tu es né à Damme ? » (IV, 7.)

1. *Funérailles de Charles De Coster 1827-1879*. Ixelles-Bruxelles, Imprimerie Hanique.

Et le cruel amiral des Gueux, Messire de Lumey, lui dit avec colère et mépris : « Tu me braves, vaurien de quatre pieds, mais toi aussi tu seras pendu... » (IV, 8). Quelque exagération qu'il y ait dans ce propos, il est clair qu'Ulenspiegel avait, comme Philippe II, une taille bien au-dessous de la moyenne.

* * *

Il y aurait bien d'autres légendes à dissiper à propos de Charles De Coster. Je voudrais aujourd'hui en retenir deux, qui ont repris leur envol au début de cette année lorsque le Théâtre National a créé la mauvaise pièce d'Hugo Claus, tirée du chef-d'œuvre centenaire.

On a laissé entendre, une fois de plus, que Charles De Coster était un enfant adultérin. Fils du nonce apostolique en Bavière, Mgr d'Argenteau, il serait wallon par son père comme par sa mère.

D'autre part on a remis en question, avec une violence toute nouvelle, la qualité de sa langue ; on a même prétendu que *La Légende d'Ulenspiegel* était écrite en un charabia qui n'avait qu'une lointaine ressemblance avec le français.

* * *

Je ne vais pas refaire la démonstration minutieuse et rigoureuse à laquelle a procédé un magistrat liégeois, M. Georges de Froidcourt, dans *La Vie wallonne* et dans une brochure de 58 pages, sous le titre *La Légende de l'origine de Charles De Coster ou Comment on écrit l'histoire* (Liège, Éditions de la revue *La Vie Wallonne*, 1960).

Elle montre comment s'est formée, développée, répandue cette légende, démentie de façon irréfutable par les faits et par les dates, et cependant colportée aujourd'hui encore avec un plaisir trouble, accru par la saveur d'un scandale qui éclabousse un prêtre, et par le paradoxe de faire de Charles De Coster le fils de deux Wallons.

Je l'ai déjà réfutée il y a quarante ans. Qu'il me soit permis de reprendre le dossier, en utilisant l'essentiel des faits établis par M. de Froidcourt, biographe du Nonce.

Charles De Coster est né à Munich le 27 août 1827. Il était le premier enfant de deux domestiques du nonce apostolique en Bavière, Mgr d'Argenteau, né à Liège en 1787 et ancien officier des armées impériales. Le père de Charles, Augustin, de famille flamande, né à Ypres en 1787, devenu maître d'hôtel à Bruxelles, y avait épousé, le 29 avril 1826, une lingère, Anne-Marie Cartreul, née à Huy en 1786 mais vivant à Bruxelles depuis 1787, et dont la famille était originaire du Hainaut français.

En avril 1827, un an après leur mariage, les époux De Coster, sans doute à l'intervention de la sœur de Mgr d'Argenteau, installée à Bruxelles, se rendent à Munich, où leur fils naît quatre mois plus tard. Il n'est pas question de faire venir dans cette ville, comme parrain et marraine, le frère du père et la sœur de la mère ; le Nonce accepte donc d'être parrain et demande à la Marquise de la Tour du Pin d'être marraine. Politesse et bienveillance qui n'ont rien d'extraordinaire.

La marquise était alors en visite chez Mgr d'Argenteau, qu'elle considérait comme son fils. Dix ans plus tôt, au moment où il était aide de camp du roi Guillaume, le lieutenant-colonel Charles d'Argenteau — il avait trente ans — s'était fiancé à M^{lle} de la Tour du Pin, qui en avait dix-sept ; mais la jeune fille était morte avant la date fixée pour le mariage. Le comte d'Argenteau, très affecté par ce malheur, resta en relations étroites avec les parents de sa fiancée et garda fidèlement le souvenir de celle-ci jusqu'à sa mort, en 1879.

En 1820, il renonçait, pour raison de santé, à la carrière militaire et était nommé Chambellan du roi des Pays-Bas. En 1824, il pria celui-ci d'accepter sa démission : il désirait se consacrer à Dieu en entrant dans la carrière ecclésiastique. Il reçut aussitôt à Rome les ordres mineurs, fut nommé prélat domestique de Sa Sainteté puis protonotaire apostolique, et attaché à la Chancellerie du Vatican.

Ordonné prêtre en 1825, il était considéré comme un des collaborateurs immédiats et les plus écoutés du Saint-Père. En octobre 1826, il fut sacré archevêque de Tyr *in partibus* et officiellement désigné comme nonce apostolique en Bavière, après le procès traditionnel d'information qui avait recueilli les témoignages les plus favorables sur sa conduite et sa réputation.

Si l'on décompte neuf mois à partir de la naissance de Charles De Coster, 27 août 1827, on atteint la fin de novembre 1826. A ce moment-là, les époux De Coster, mariés depuis sept mois, vivent à Bruxelles ; et Mgr d'Argenteau vient d'être nommé à un siège archiépiscopal et à la nonciature de Munich. Sa présence à Rome est attestée en ce mois de novembre. Son départ pour Munich est en effet retardé pour des raisons diplomatiques ; il participe activement aux négociations qui se déroulent au Vatican pour la conclusion d'un concordat avec les Pays-Bas. Il ne quitte Rome qu'en février 1827 après la signature des accords préliminaires. Il s'arrête à Turin chez l'Ambassadeur de France, le marquis de la Tour du Pin, et arrive à Munich le 30 mars. Augustin De Coster et sa femme, enceinte, se rendent peu après en Bavière.

On le voit. Sans même faire intervenir le témoignage formel de Charles De Coster, que j'ai cité jadis, ni la dignité incontestée des mœurs du prélat, ni la fidélité du souvenir qu'il conservait de son ancienne fiancée, ni la goujaterie invraisemblable qui lui aurait fait demander à la mère de celle-ci d'être la marraine d'un enfant né d'amours ancillaires, les faits connus, les dates et la distance rendent impossible toute liaison de Mgr d'Argenteau avec M^{me} De Coster dans les derniers mois de 1826.

Nous verrons dans un instant comment est née la légende d'un Charles De Coster enfant de deux Wallons. Notons tout de suite qu'elle a été reprise avec une obstination particulière, à notre époque, par un Ministre d'État, grand admirateur de Charles De Coster mais trop friand de paradoxes et de scandales. Il en a même donné une seconde version, d'abord très romancée, sans soupçonner la mystification dont il était l'objet.

Il s'est laissé persuader que le père de Charles était non pas Mgr d'Argenteau, mais son frère. Il a imaginé que celui-ci avait fait la campagne de Moscou et, à son retour, aurait trouvé asile à la nonciature de Munich où il aurait été l'amant d'une jeune bonne, la mère de l'écrivain. Pour étouffer le scandale, le nonce aurait fait épouser la servante à son majordome !

Aux arguments produits plus haut et qui montrent l'absurdité de cette version, il suffira d'ajouter que la mère de Charles De Coster avait quarante ans et était mariée depuis seize mois

quand naquit son fils et que le seul frère du Nonce, le comte François, ne fit point la campagne de Moscou. S'il l'avait faite, d'ailleurs, c'eût été en 1812, quinze ans avant la naissance de Charles De Coster. En 1826 et 1827 il était Grand Chambellan à la Cour des Pays-Bas.

* * *

Comment s'est formée la fable compromettant la mère de Charles De Coster et Mgr d'Argenteau ? A l'origine, il y a une insinuation de Charles Potvin dans la *Revue de Belgique*, peu après la mort de Charles De Coster, en 1879 :

« L'acte de naissance le fait naître à Munich, le 20 août 1827, de M. Augustin De Coster, « intendant » de Son Excellence, et de son épouse Marie Cartreul. Sa mère avait plus de quarante ans ; elle était d'une grande beauté... »

Potvin affirme ensuite qu'un « premier portrait » de l'enfant a été fait « dans le jardin du prince » (sic), à l'intervention de celui-ci, qui choyait son « fils spirituel » et qui a d'ailleurs continué à s'occuper de lui après le retour en Belgique du ménage De Coster !

C'est du pur roman. Nautet cependant y fera écho et parlera d'une première éducation « très aristocratique ». Rien ne prouve d'ailleurs qu'il ait cru que De Coster était fils d'un Wallon. Il le considère comme un « de ces Flamands actifs tout saturés de sensations naïves, chaudes, bien matérielles, bien terrestres ». Il ajoute : « et, comme on appartient toujours à sa race, il était un peu goulu de réalités tangibles et de jouissances positives » (t. I, p. 117).

Mais Potvin, en disant : « l'acte de naissance le fait naître », semble croire ou veut faire croire à une naissance irrégulière. Qu'est-ce qui l'inspire ? Son romantisme ou son anticléricalisme ? Le plaisir de compromettre un prélat ou la tentation, trop fréquente, d'imaginer un scandale autour de la naissance du filleul d'un ecclésiastique ? A-t-il inventé cette fable ou la lui a-t-on racontée ? Circulait-elle déjà du vivant de Charles De Coster dans certains milieux ou n'y a-t-elle pris corps qu'après son décès et les insinuations de Potvin ?

Mockel, on va le voir, a dit beaucoup plus tard que De Coster lui-même se croyait le fils du Nonce. Tout son témoignage repose sur des on-dit. Sa bonne foi ne peut être suspectée, mais sa crédulité est aussi flagrante que son absence d'informations contrôlées. On remarquera les erreurs qu'il commet sur des faits qu'il aurait pu vérifier aisément.

C'est lui qui, le premier, dépassant les allusions de Potvin, affirme publiquement, comme une certitude, la naissance irrégulière de Charles De Coster. Il consacre à *Camille Lemonnier et la Belgique* un long article dans *Le Mercure de France*, en avril 1897 (t. XXII, pp. 97-121). Il observe que Lemonnier « trouvait un père intellectuel dans le poète épique de la Flandre, Charles De Coster », qui « se voulait Flamand et magnifiait sa patrie », la Flandre, « en un langage qu'elle ne pouvait comprendre ».

Une note (p. 100) précise que la bourgeoisie et le peuple flamand parlent le néerlandais et les patois dérivés et que les finesses de la langue de Charles De Coster ne pouvaient guère être comprises par les Flamands parlant français. Et Mockel poursuit :

« Je fais ici de Charles De Coster un Flamand, parce qu'il aima la Flandre et consacra son plus beau livre à sa gloire. Mais il n'était de cette race que par sa mère, étant né en Allemagne des œuvres d'un Liégeois, le comte de Mercy-Argenteau, archevêque de Tyr, qui le fit élever auprès de lui, comme son filleul, durant toute son enfance. Il n'y a pas de raison pour taire, dans une revue d'art, ce détail toujours passé sous silence. »

Il n'y a dans ces lignes, qui se veulent tranchantes, aucune preuve ni présomption en faveur de la paternité alléguée, dont nous avons vu d'ailleurs qu'elle est rigoureusement impossible. Mais Mockel commet deux erreurs que Potvin lui-même démentait d'avance dans son article de la *Revue de Belgique*, repris en tête des *Lettres à Elisa* : la mère de l'écrivain n'était pas Flamande, mais Wallonne, Hutoise, et Charles De Coster, revenu à Bruxelles, à l'âge de trois ans au plus tard, avec ses parents, n'avait pas été élevé par son parrain « durant toute son enfance », mais par sa mère.

Peut-être Mockel était-il influencé par l'affirmation gratuite de Nautet relative à une première éducation « très aristocratique ».

Mais l'installation du ménage De Coster à Bruxelles est attestée dès 1831 ; c'est là que naît Caroline, la sœur de l'écrivain, le 26 avril de cette année. Des documents prouvent que Charles a fait toutes ses études à Bruxelles, d'abord dans un pensionnat d'Etterbeek puis au Collège St-Michel, où l'inscrivit sa mère, devenue veuve. Quant à Mgr d'Argenteau, il a renoncé en 1838 à la carrière diplomatique et est venu passer les quarante dernières années de sa vie à Liège, dans un couvent de Bénédictines !

Si fausse qu'elle soit, l'affirmation péremptoire d'Albert Mockel trouble, une quinzaine d'années plus tard, un jeune écrivain liégeois, Oscar Thiry. Il a beau subir l'ascendant de l'autorité, de la probité d'Albert Mockel, il est impressionné pourtant par l'absence de toute « preuve matérielle » et par certaines invraisemblances d'ordre psychologique. Il tâche donc de s'informer ; il recueille des renseignements erronés sur Mgr d'Argenteau et sa vie en 1826 ; il obtient surtout une déclaration catégorique de Mockel, s'abritant derrière l'opinion des contemporains de Charles De Coster et le témoignage de Félicien Rops. Oscar Thiry, n'hésitant pas à corriger l'erreur de Mockel sur les origines flamandes d'Anne-Marie Cartreul, intitule *Comment le Wallon Charles De Coster devint écrivain flamand* un article où, très honnêtement, il ne dissimule pas ses hésitations ¹.

Sept ans plus tard, en 1920, dans *L'Éventail* du 28 novembre, Émile Lecomte ², après avoir interrogé Mockel, reproduit (en substance, mais entre guillemets) les justifications de celui-ci. Mockel avoue avoir été impressionné par l'affirmation de Nautet, que la mère de Charles De Coster était d'une grande beauté ! On voit ce qu'il y a de romanesque dans la conviction du poète. Il lui semble qu'un tel détail prouve que Nautet savait que cette femme avait été séduite par le Nonce ! Il croit que De Coster, « né à Munich, et par hasard, du seul fait que le comte de Mercy y était en mission », avait « grandi à Liège », où il fut élevé chez Mgr d'Argenteau, « jusqu'environ la vingtième année », « avec les soins qu'on apporte à l'éducation d'un fils de famille ». —

1. *Belgique artistique et littéraire*, 1913, t. XXXII, pp. 114-120.

2. Émile LECOMTE, *A propos d'« Uylenspiegel »*. On joue à cette époque au Théâtre de la Monnaie, la « comédie lyrique », de Jan Blockx, *Thyl Uylenspiegel* (livret de Henri Cain et Lucien Solvay, d'après l'œuvre de Charles De Coster).

Nous savons ce qu'il en est. — Mockel précise enfin que De Coster, au dire de Camille Lemonnier et de Félicien Rops, « considérait lui-même le comte de Mercy comme son père naturel ».

J'ai cité il y a longtemps un texte inédit de Charles De Coster qui ne laissait aucun doute sur sa conviction qu'il était le fils d'Augustin De Coster. Lemonnier, d'autre part, tout comme Nautet, a nettement parlé de l'écrivain comme d'un fils, par le sang, de la terre des Flandres. Quant à Rops, j'ai interrogé sa famille il y a quarante ans, et M. de Froidcourt a pris récemment la même précaution : jamais ses proches n'ont entendu l'artiste faire une telle déclaration. Il reste possible toutefois que ce docteur ès mystifications se soit plu un jour à mettre à l'épreuve la crédulité de certains interlocuteurs.

On voit sur quelles bases fragiles est construite cette légende, démentie d'autre part, irréfutablement, par les faits et les dates.

Elle a pourtant la vie dure. D'autant plus qu'à la prudence que montrait honnêtement un Oscar Thiry a succédé la plus intrépide désinvolture de ceux qui ont repris le récit en y ajoutant des détails nouveaux, toujours sans l'ombre d'une preuve ou même d'une présomption.

On a piétiné les mœurs et l'honorabilité du Nonce, on a parlé de ses tendresses paternelles, on a inventé un aveu tardif que la mère de Charles De Coster aurait fait à son fils, on a imaginé des ressemblances physiques entre l'écrivain et le Nonce ou son frère, on a fabriqué le roman d'un voyage à Huy du Nonce et d'un séjour à Ochain, en Condroz, où l'un des deux comtes aurait abusé d'une jeune et jolie servante ! M. de Froidcourt a fait justice de toutes ces fantaisies malsaines.

La vérité historique étant établie de façon irréfutable, faut-il en tirer des conséquences pour expliquer le caractère particulier de l'œuvre de Charles De Coster ? En aucune façon. Il a sept ans lorsque meurt son père, soigné à Ypres depuis quelque temps. L'enfant est alors en pension à Bruxelles. Il va désormais vivre avec sa mère. Son milieu familial et celui de ses études, de son travail, de ses amitiés littéraires, est et reste français. Il se liera cependant, vers sa trentième année, avec des peintres flamands. Il s'éprendra de la Flandre, de son folklore, de ses traditions, de son peuple, de son histoire. Il prendra parti, en 1861, dans la

lutte des langues en Belgique, pour souhaiter qu'à côté du français, « langue de notre gouvernement et de nos relations », le wallon et le flamand soient les langues de la vie interne du peuple, et que les Wallons s'intéressent à la poésie flamande comme les Flamands à la poésie wallonne. Il rêve d'une union plus intime entre les Belges, il fait un effort pour apprendre le flamand, mais la seule langue de sa pensée, de sa culture, de sa création littéraire est le français.

Fils de la Flandre, il le devient par vocation, dans une adhésion tardive où la voix du sang n'a que faire, et s'il célèbre la Flandre, en y associant d'ailleurs la Wallonie, dans sa *Légende d'Ulen-spiegel*, c'est que son héros est de Damme, que la Flandre a été particulièrement éprouvée au XVI^e siècle et qu'il la retrouve, en compagnie de ses amis les peintres, telle que l'ont évoquée les maîtres flamands d'autrefois.

* * *

Parce qu'il a montré tant de tendresse pour la Flandre, on a cru, on croit encore parfois qu'il a écrit son œuvre en flamand. A moins qu'on ne voie en lui une sorte de « conscrit des lettres françaises » écrivant dans une langue qu'il connaissait mal.

Au lendemain de la représentation de la pièce d'Hugo Claus, *L'Echo de la Bourse* a publié, le 2 février dernier, sous la signature de J. Gevers, un article dont l'insolence ne mériterait que le mépris, mais dont la bêtise et la mauvaise foi sont dignes d'être données en exemple. Le journaliste commence par déclarer que le texte de Charles De Coster, traduit en flamand par Hugo Claus et remis en français par Jean-Claude Huens, a « beaucoup gagné » à cette « double métamorphose ». Puis il plaisante lourdement sur l'œuvre de Charles De Coster :

« Ce roman jouit d'un prestige proche du fétichisme. Or, sauf pour les gens particulièrement courageux ou pervers, ou qui sur une île déserte, ayant épuisé toutes les indications imprimées sur leurs boîtes de conserves, n'auraient plus d'autre lecture, il est illisible. En 1867, Charles De Coster l'a rédigé en un charabia qui offre de loin quelque correspondance phonétique avec le français sans avoir de vrais rapports

avec cette langue ; il a fallu que M. Claus traduise en un dialogue flamand ce galimatias pédant, et que M. Huens traduise en français ce dialogue flamand, pour que soient supportables les aventures de Thyl Ulenspiegel. »

Depuis quarante-cinq ans que j'ai découvert, que j'aime et que j'admire autant qu'en ma jeunesse, et même beaucoup mieux, *La Légende d'Ulenspiegel*, sans en ignorer les faiblesses, j'ai fait maintes fois une double expérience. J'ai vu des gens de tout âge et de toute nationalité, mis en présence de cette œuvre qu'ils ignoraient, en éprouver aussitôt la force, la variété, l'émotion, l'art extraordinaire. Mais j'ai rencontré aussi des lecteurs intelligents et de goût incapables, en toute bonne foi, de rendre justice à ce chef-d'œuvre. Tout au plus consentaient-ils à y apprécier des pages de grande qualité, mais noyées dans un ensemble indigeste, mal équilibré, plein de procédés, manquant de souffle, de justice, de vérité, selon eux.

Que l'œuvre soit inégale, il faut l'admettre. Son ampleur et la diversité des scènes, la richesse et la variété de sa matière la situent à des niveaux différents. Il ne faut pas oublier d'ailleurs le titre définitif : *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. Certains chapitres assurément dominent cette sorte d'épopée ; leur ombre s'étend sur d'autres, moins pathétiques, moins colorés. Même ceux-ci cependant, si on leur épargne la confrontation avec les sommets, révèlent presque toujours des qualités indiscutables. Couleur, vie, souffle s'introduisent jusque dans les scènes nombreuses où l'auteur doit évoquer plus rapidement des faits de guerre ou des décisions politiques.

Au lieu de citer quelques pages des premiers livres, où l'on trouve tant de scènes vivantes, pittoresques, amusantes, poignantes, intimes ou tendres, je prends, presque au hasard, dans le quatrième livre, où l'action semble ralentie, où la couleur paraît moins vive et le style plus banal par rapport à ce qui précède, trois chapitres successifs. On verra leur enchaînement : *La Légende d'Ulenspiegel*, fragmentée, selon un procédé qui aujourd'hui nous étonne moins, en un grand nombre de chapitres dont le thème, le lieu, le temps, les personnages changent

brusquement, est construite avec habileté. On verra aussi la variété du ton et du style ; je ne parle même pas du coloris, de la clarté, de la pureté de la langue. Je demande seulement qu'on veuille bien observer l'absence de tout archaïsme qui nuirait à la compréhension immédiate du texte. C'est une vérité qu'il est bon de rappeler quand on parle de cet *Ulenspiegel* accusé d'être écrit dans la langue du XVI^e siècle¹. A peine quelques termes techniques.

On me permettra d'insister sur la structure et le rythme des phrases. De Coster a le sens de la phrase bien construite ; brève ou longue, rapide ou lente, elle est bien équilibrée, très moderne en somme. Et d'une étonnante variété. On verra comment le chapitre central introduit le ton du récit entre les deux autres, plus lyriques ou plus oratoires. On notera les refrains qui répètent un leitmotiv ; il en est de célèbres dans *La Légende d'Ulenspiegel : Et le roi hérite. — Et Philippe ne riait point. — Les cloches de Notre-Dame sonnaient pour les morts*, etc.

Chapitre 14. Dans les versets d'un véritable poème en prose dont le mouvement traduit celui de la flotte glissant sur les flots toutes voiles dehors, De Coster évoque l'activité intrépide des Gueux de mer.

Chapitre 15. Le ton change. On passe du présent au passé, du lyrisme au récit. En trois alinéas, dont le second est plus court, l'auteur oppose Philippe II, sombre et cruel, d'abord à Ulenspiegel, Lamme et Nele risquant leur vie en chantant, puis à Guillaume d'Orange, dont la conduite est inspirée par la justice et la tolérance. De Coster excelle à faire jouer les contrastes à travers son œuvre.

Parmi les décisions du prince d'Orange, on remarquera celle qui casse l'Amiral de la flotte des Gueux. L'écrivain, qu'on accuse volontiers de parti pris, de mauvaise foi, n'a pas craint d'insister sur les cruautés de Lumey de la Marck. On a vu celui-ci, au cours des chapitres précédents, renier la parole qu'il avait donnée aux moines de Gorcum, dont Ulenspiegel, malgré sa haine, s'est fait le défenseur, au risque d'être pendu. En une scène célèbre (livre

1. Cf. l'introduction de mon édition définitive de *La Légende d'Ulenspiegel*. Deuxième édition, avec de nouvelles notes et variantes. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1966.

IV, ch. 8) le héros a jeté obstinément comme un défi à la face de son chef : « Parole de soldat n'est plus parole d'or. »

Chapitre 16. Nouveau changement de ton, nouvelle sorte de poème en prose. Ulenspiegel est censé parler à ses compagnons. Il y a là quelque artifice, mais que l'on accepte volontiers si l'on est habitué au style souvent dialogué de *La Légende*, et si l'on n'oublie pas qu'Ulenspiegel est l'esprit même de la Flandre. Le héros résume ici, en les exaltant, toute une suite d'opérations militaires sur terre et sur mer. Après avoir présenté la flotte au chapitre 14, De Coster évoque ses combats et ses prises, non sans y associer le soulèvement général des Pays-Bas.

Ulenspiegel se fait ici l'interprète de la fougue, de la passion, de la haine des Gueux.

14

Sur l'Océan, sur l'Escaut, par le soleil, la pluie, la neige, la grêle, l'hiver et l'été glissent les navires des Gueux.

Toutes voiles dehors comme des cygnes, cygnes de la blanche liberté.

Blanc pour liberté, bleu pour grandeur, orange pour le prince, c'est l'étendard des fiers vaisseaux.

Toutes voiles dehors ! toutes voiles dehors, les vaillants navires, les flots les heurtent, les vagues les arrosent d'écume.

Ils passent, ils courent, ils volent sur le fleuve, les voiles dans l'eau, vites comme des nuages au vent du nord, les fiers vaisseaux des Gueux. Entendez-vous leur proue fendre la vague ? Dieu des libres, vive le Gueux !

Houlques, fibots, boyers, cronstèves, vites comme le vent portant la tempête, comme le nuage portant la foudre. Vive le Gueux !

Boyers et cronstèves, bateaux plats, glissent sur le fleuve. Les flots gémissent traversés, quand ils vont tout droit devant eux, ayant sur la pointe de l'avant le bec meurtrier de leur longue couleuvrine. Vive le Gueux !

Toutes voiles dehors ! toutes voiles dehors, les vaillants navires, les flots les heurtent, les arrosent d'écume.

De nuit et de jour, par la pluie, la grêle et la neige, ils vont ! Christ leur sourit dans le nuage, le soleil et l'étoile. Vive le Gueux !

15

Le roi de sang apprit la nouvelle de leurs victoires. La mort mangeait déjà le bourreau et il avait le corps plein de vers. Il marchait par les corridors de Valladolid, marmiteux et farouche, traînant ses pieds gonflés et ses jambes de plomb. Il ne chantait jamais, le cruel tyran ; quand le jour se levait, il ne riait point, et quand le soleil éclairait son empire comme un sourire de Dieu, il ne ressentait nulle joie en son cœur.

Mais Ulenspiegel, Lamme et Nele chantaient comme des oiseaux, risquaient leur cuir, c'est Lamme et Ulenspiegel, leur peau blanche, c'est Nele, vivant au jour le jour, et se réjouissaient plus d'un bûcher éteint par les Gueux, que le roi noir n'avait de joie de l'incendie d'une ville.

En ce temps-là aussi, Guillaume le Taiseux, prince d'Orange, cassa de son grade d'amiral messire de Lumey de la Marck, à cause de ses grandes cruautés. Il nomma messire Bouwen Ewoutsen Worst en sa place. Il avisa pareillement aux moyens de payer le blé pris par les Gueux aux paysans, de restituer les contributions forcées levées sur eux, et d'accorder aux catholiques romains, comme à tous, le libre exercice de leur religion, sans persécution ni vilenie.

16

Sur les vaisseaux des Gueux, sous le ciel brillant, sur les flots clairs, glapissent fifres, geignent cornemuses, glouglou-tent flacons, tintent verres, brille fer des armes.

— Or çà, dit Ulenspiegel, battons tambour de gloire, battons tambour de joie. Vive le Gueux ! L'Espagne est vaincue, domptée est la goule. A nous la mer, la Briele est prise. A nous la côte depuis Nieuport, en passant par Ostende, Blanckenberghe, les îles de Zélande, bouches de l'Escaut,

bouches de la Meuse, bouches du Rhin jusqu'au Helder. A nous Texel, Vlieland, Ter-Schelling, Ameland, Rottum, Borkum. Vive le Gueux !

« A nous Delft, Dordrecht. C'est traînée de poudre. Dieu tient la lance à feu. Les bourreaux abandonnent Rotterdam. La libre conscience, comme un lion ayant griffes et dents de justice, prend le comté de Zutphen, les villes de Deutecum, Doesburg, Goor, Oldenzeel, et en la Veluwe, Hattem, Elburg et Harderwyck. Vive le Gueux !

« C'est l'éclair, c'est la foudre : Campen, Zwol, Hassel, Steenwyck tombent en nos mains avec Oudewater, Gouda, Leyde. Vive le Gueux !

« A nous Bueren, Enckhuysen ! Nous n'avons point encore Amsterdam, Schoonhoven ni Middelburg. Mais tout vient à temps aux lames patientes. Vive le Gueux !

« Buons le vin d'Espagne. Buons dans les calices où ils burent le sang des victimes. Nous irons par le Zuyderzee, par fleuves, rivières et canaux ; nous avons la Noord-Holland, la Zuid-Holland et la Zélande ; nous prendrons l'Oost et la West-Frise ; la Briele sera le refuge de nos vaisseaux, le nid des poules couveuses de liberté. Vive le Gueux !

« Écoutez en Flandre, patrie aimée, éclater le cri de vengeance. On fourbit les armes, on donne le fil aux glaives. Tous se meuvent, vibrent comme les cordes d'une harpe au souffle chaud, souffle d'âmes qui sort des fosses, des bûchers, des cadavres saignants des victimes. Tous : Hainaut, Brabant, Luxembourg, Limbourg, Namur, Liège, la libre cité, tous ! Le sang germe et féconde. La moisson est mûre pour la faux. Vive le Gueux !

« A nous le Noord-Zee, la large mer du Nord. A nous les bons canons, les fiers navires, la troupe hardie de marins redoutables : bélières, larrons, prêtres-soudards, gentilshommes, bourgeois et manouvriers fuyant la persécution. A nous tous unis pour l'œuvre de liberté. Vive le Gueux !

« Philippe, roi de sang, où es-tu ? D'Albe, où es-tu ? Tu cries et blasphèmes, coiffé du saint chapeau, don du Saint-Père. Battez le tambour de joie. Vive le Gueux ! Buons.

« Le vin coule dans les calices d'or. Humez le piot joyeusement. Les habits sacerdotaux couvrant les rudes hommes sont inondés de la rouge liqueur ; les bannières ecclésiastiques et romaines flottent au vent. Musique éternelle ! à vous, fifres glapissant, cornemuses geignant, tambours battant roulements de gloire. Vive le Gueux ! »

* * *

Comment oser parler, à propos d'une telle langue, de galimatias ou de charabia ? Le journaliste qui profère ces accusations a-t-il même ouvert *La Légende d'Ulenspiegel* ? Dès la première phrase, pourtant si simple, éclate la maîtrise d'un écrivain qui exploite avec une audace discrète les ressources les plus subtiles de la syntaxe française :

A Damme, en Flandre, quand mai ouvrait leurs fleurs
aux aubépines, naquit Ulenspiegel, fils de Claes.

A quoi est due l'incontestable séduction de cette phrase ? A sa structure, mais aussi à un « je ne sais quoi » dont je voudrais cerner l'originalité.

On perçoit aussitôt la progression harmonieuse des compléments précédant le verbe, l'ouverture sur un printemps fleuri qui n'annonce aucun drame ; Ulenspiegel et Claes sont nommés comme s'ils étaient déjà connus. De Coster donne une précision sur la ville et la saison, mais n'indique ni l'année ni le siècle : nous sommes d'emblée dans une atmosphère de fable ou de légende, comme si le récit commençait par *Il était une fois*.

A y regarder de plus près, on voit dans la protase trois compléments et dans l'apodose trois éléments aussi (verbe-sujet-apposition). Plus que cela, *quand mai — ouvrait leurs fleurs — aux aubépines* se divise lui aussi en trois groupes de mots.

Mais il y a autre chose que cette perfection dans la structure même de la phrase. Une légère audace syntaxique met en relief le complément poétique : *quand mai ouvrait leurs fleurs aux aubépines*. Un autre aurait écrit : *quand mai ouvrait les fleurs des aubépines*. Et sans doute, à ne peser que la valeur des mots, cette formule banale suffirait à évoquer la campagne en fleurs,

en l'animant discrètement. De Coster, lui, change la nature des compléments et introduit un adjectif possessif inutile, mais qui confère à la phrase une originalité particulière.

Il ne pense même pas à écrire : *quand mai ouvrait les fleurs aux aubépines*, comme on dirait : *ouvrir la porte à quelqu'un*. Comparez : *Il ouvrait sa bourse à tous les pauvres* ; le possessif est ici nécessaire au sens de la phrase ; il se rapporte au sujet du verbe.

De Coster, donc, dépassant cette construction, détermine *fleurs* par un adjectif possessif qui ne se rapporte pas au sujet mais au complément indirect (*aubépines*) : *quand mai ouvrait LEURS fleurs aux aubépines*. Détermination inutile, car les fleurs appartiennent évidemment aux aubépines. Certes le tour relève d'une authentique syntaxe française, mais notre langue, économe de ses moyens, s'abstient généralement de marquer la possession quand elle va de soi.

On doit dire : *accorder à chacun son dû* ; le possessif *son* renvoie au complément, *chacun*, mais ce n'est pas inutile. On dirait : *Accorder à chacun une telle somme, une aide*, etc., mais non : *accorder à chacun un dû*, car on ne préciserait pas assez de quel dû il s'agit.

De même on dira, on devra dire : *nous offrirons aux fiancés leur photographie*, parce qu'il est nécessaire de préciser de quelle photographie il est question.

Nulle exigence d'une telle précision dans l'expression de Charles De Coster. On voit dès lors ce qui la caractérise. Sa syntaxe est à la fois conforme à l'usage français et en rupture avec celui-ci ; elle ne choque certainement pas une oreille française, elle l'étonne cependant un peu, juste assez pour la troubler ou la séduire.

Notons qu'il ne s'agit pas d'un archaïsme. Et cependant plus d'un lecteur cultivé pensera à d'anciennes chansons reverdies. Elles ne lui offriront pas toutefois une telle expression, à ce point raffinée en sa simplicité qui a l'air populaire.

Ainsi, par un tour très personnel, dont la syntaxe est à la fois correcte et insolite, De Coster, par sa jolie trouvaille de la première phrase, provoque, d'entrée de jeu, ce léger déclic du dépaysement de la langue associé au dépaysement dans le temps.

Il prépare ces dépaysements plus nets que susciteront bientôt ses archaïsmes de vocabulaire et surtout de syntaxe.

Le manuscrit donne cette première phrase sans correction ; il s'agit d'une page mise au net. Au reste, je ne crois pas que De Coster ait « fabriqué » cette phrase ; elle a dû lui venir par inspiration. Ailleurs, parmi ces évocations discrètes de la nature qui jalonnent le cours de *La Légende d'Ulenspiegel*, le manuscrit nous permet de voir l'auteur en quête d'une expression qui cherche l'originalité et surtout la concision. Ainsi, à *En mai, le joli mois, en la saison du renouveau*, il substitue *En mai, le mois vert* (II, 7).

Il pousse jusqu'au détail infime le souci de la correction. Il avait écrit (I, 15), à propos du 15 août : *quand les poules sont sourdes au coq qui les appelle*. Il amplifie cette fois, en expliquant la cause de cette indifférence et en ajoutant une image d'ailleurs banale : *quand repues de grain les poules sont sourdes au clairon amoureux du coq qui les appelle*. Sur épreuves, il remplace *appelle* par *prie* et l'adjectif *amoureux* par un complément qui achève la proposition sur le mot *amour* : *quand, repues de grain, les poules sont sourdes au clairon du coq qui les prie d'amour*. Non seulement la phrase est mieux équilibrée, mais elle insiste à la fois sur la torpeur de la basse-cour et le chant d'amour du coq, opposés à la sauvagerie des iconoclastes auxquels le chapitre est consacré.

Même souci du contraste, exprimé cette fois (II, 7), dans ces paroles amères d'Ulenspiegel à Lamme :

— Voici le beau mois de mai ! Ah ! le clair ciel bleu, les joyeuses hirondelles : voici les branches des arbres rouges de séve, la terre est en amour. C'est le moment de pendre et de brûler pour la foi.

Pour arriver à ce texte, De Coster a fait deux corrections : l'une, par souci de vérité, a atténué *toutes rouges* en *rouges* ; l'autre, pour mieux opposer à l'Inquisition meurtrière la nature entièrement tournée vers la vie, a intercalé : *la terre est en amour*.

Ailleurs l'écrivain est soucieux de la propriété de l'image en même temps que du mot plus expressif : *j'ai mangé trop et je vais tantôt tirer la langue comme un pendu* devient : *Je me suis*

empiffré et vais tantôt tirer la langue comme un chien au soleil (I, 55).

Claes reçoit le messager qui vient de la part de son frère (I, 67) :

— Apportes-tu des nouvelles de Josse mon frère ?

En ce moment, les boudins étaient dans le plat et la table était servie.

Cette fois De Coster amplifie la description colorée des mets dont Claes garnit la table, mais il associe les paroles à l'activité pressée de l'hôte :

— Apportes-tu des nouvelles de Josse mon frère ? dit Claes mettant sur la table les boudins grillés, une omelette au gras jambon, du fromage et de grands hanaps, le vin de Louvain rouge et claret brillant dans les flacons.

On remarque les participes présents. De Coster y recourt volontiers, à la fois pour vieillir discrètement sa langue et pour les substituer à des propositions subordonnées.

Il supprime un grand nombre de celles-ci, notamment des relatives, transformées en épithètes ou en noms. Ainsi, *les Liégeois, qui sont bons gausseurs de leur nature* devient : *les Liégeois, bons gausseurs de leur nature* (I, 56). — *Fuyez ! voici le bourreau qui vient avec les fossoyeurs* est corrigé en : *Fuyez ! voici le bourreau et les fossoyeurs* (II, 15).

Ce même souci d'allégement lui fait biffer des compléments inutiles : *L'un des bons frères (...) avait la trogne fleurie et portait ses trois mentons sans gêne et sa bedaine sans embarras* (I, 54). *Sans gêne* disparaît.

On pourrait donner des milliers d'exemples de ces scrupules d'un écrivain qui, au moment même où il rédige, tenté de laisser courir sa plume, s'arrête, se corrige, en quête d'une meilleure expression, poursuit, puis plus tard, sur épreuves, reprend son texte, l'affine, le bouleverse parfois, inspiré toujours par le même souci de concision, de relief, sachant mettre à profit les ressources de la langue sans lui faire violence.

J'ai montré ailleurs comment l'originalité de son style éclate jusque dans ses emprunts à des ouvrages historiques. Arrêtons-nous à Philippe II. On sait que De Coster s'est acharné sur

celui-ci, opposé dès les premières pages à Ulenspiegel. Il l'a évoqué, chétif (*marmiteux*, dit-il, en recourant à un mot vieilli mais conservé dans les dictionnaires) et il a insisté sur sa laideur :

Tandis que croissait en gaie malice le fils vaurien du charbonnier, végétait en maigre mélancolie le rejeton dolent du sublime empereur. Dames et seigneurs le voyaient marmiteux traîner, par les chambres et corridors de Valladolid, son corps frêle et ses jambes branlantes, portant avec peine le poids de sa grosse tête, coiffée de blonds et roides cheveux (I, 18).

L'historien John Lothrop Motley l'avait montré « chétif, maigre (De Coster transpose en *maigre mélancolie*), de beaucoup au-dessous de la taille moyenne ; il avait les jambes minces, la poitrine étroite et l'air timide et craintif d'un homme habituellement malade... ». Motley notait sa cruauté, dont De Coster donne des exemples, imputés parfois par l'historien à don Carlos, fils de Philippe. On se souvient de l'image fameuse de l'araignée, au chapitre 5 du 2^e livre.

Le début de ce chapitre montre aussi comment De Coster se corrigeait, au moment même de la rédaction et encore sur les épreuves. Il écrit : *Philippe cependant* puis *Cependant le roi Philippe* ; il biffe ensuite l'adverbe (il en a supprimé un grand nombre) : *Le roi Philippe, seul et morne*. Il élimine, une fois de plus, un adjectif inutile : *Le roi Philippe, morne, paperassait sans relâche*. Il commence une autre phrase : *Depuis le matin jusques fort avant dans la nuit, il noircissait d'encre papiers et parchemins*. Nouvelle condensation, avec un terme plus expressif : *Tout le jour, voire la nuit, il barbouillait papiers et parchemins*. Sur les épreuves, les deux phrases n'en feront qu'une : *Le roi Philippe, morne, paperassait sans relâche, tout le jour, voire la nuit, et barbouillait papiers et parchemins*. Et ainsi de suite.

A la fin du chapitre, De Coster emprunte à Motley l'image de l'araignée. L'historien disait : « Il est curieux d'observer le minutieux réseau de la tyrannie dont il s'était mis à étendre les fils sur tout son peuple, tandis que froid, venimeux et patient, du centre de sa toile, il guettait ses victimes. »

De Coster tire de ces lignes une eau-forte : *Et Ulenspiegel et Lamme et le peuple de Flandre et des Pays-Bas, inquiets, soucieux, angoisseux* (seul reste ce troisième adjectif) *voyaient de loin, dans la sombre demeure de l'Escorial...* Attentif à la vraisemblance, il remplace *voyaient* par *croyaient voir* : *croyaient voir de loin, dans la sombre demeure de l'Escorial, cette araignée couronnée, avec ses longues pattes, les pinces ouvertes, tendant sa toile pour les envelopper et sucer le plus pur de leur sang.*

Restons-en là. Y a-t-il, dans tous les textes que j'ai cités, quelque fragment qui permette de parler de pastiche, de charabia ou de pédant galimatias ? La mémoire des morts ne peut-elle être protégée contre la sottise, la mauvaise foi et la calomnie ? On a certes le droit de ne pas aimer *La Légende d'Ulenspiegel*. On peut, au nom d'un parti pris qu'on n'avoue pas, l'accuser elle-même de parti pris. On peut avoir, au contact des œuvres littéraires, des réactions inspirées par une esthétique particulière ou des goûts personnels. On peut assurément être déconcerté par les dimensions d'une œuvre qui ne ressemble à aucune autre et qu'on peut trouver inégale. Mais on n'a pas le droit de mettre en cause la qualité d'une langue bien française. Ni de diffamer un des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale.

Mythologie policière

A Marcelle Derwa

« Le roman, dit Caillois ¹, est contenu pur, ce qui veut dire qu'il n'a pas de règles ». Il n'en a jamais eu, pas même lorsqu'il naquit en Grèce, dans un monde où chaque genre littéraire avait ses lois propres, sa prosodie, son vocabulaire et jusqu'à sa grammaire. « Il faut des romans aux peuples corrompus », disait Rousseau en présentant la *Nouvelle Héloïse*, et ne pensant du reste qu'à la matière du récit. On pourrait d'autre part éprouver quelque inquiétude à voir tant d'écrivains élire à présent, pour s'exprimer, une forme qui ne leur oppose aucune résistance, encore que, de cette liberté même, résulte un beau risque. Si le romancier parvient, en ne prenant conseil que de lui-même, à faire vivre une fiction qui ait sa signification, sa beauté, son équilibre propres, l'œuvre survivra et dans la mesure même où sa nouveauté aura d'abord déconcerté la critique.

Des réussites de ce genre, il y en a eu à toutes les époques. Elles furent toujours surprenantes, apparaissant, dans un genre non codifié, comme un coup de génie et parfois du hasard. Mais les romanciers d'autrefois, comme s'ils avaient été intimidés par leur autonomie, l'atténuaient en se rattachant à une tradition. Ceux d'aujourd'hui, ceux du moins qui entendent faire œuvre littéraire, revendiquent dès le départ tous les dangers que comporte une liberté totale. Dans l'énorme production qui nous submerge confluent avec des effusions improvisées des ouvrages dont seuls des gens de lettres sont capables d'apprécier les raffinements techniques. Celui qui naguère abordait une fiction

1. Roger CAILLOIS, *Puissances du roman*, 1942.

était préparé à la comprendre et à l'apprécier, ce qui n'allait pas sans inconvénient, car il la condamnait parfois imprudemment faute d'y avoir trouvé ce qu'il attendait. Un lecteur candide, de nos jours, ne s'attend plus à rien du tout, désorienté dès les premières pages, incapable de dire s'il doit attribuer son incompréhension, son désintérêt, à l'inexpérience de l'auteur, à de naïves audaces, ou, au contraire, à des recherches dont les intentions lui échappent.

En face d'écrivains pour qui la fiction est un moyen d'exprimer, le plus singulièrement possible, une expérience singulière, en renonçant systématiquement aux moyens employés avant eux, voici une autre littérature dont l'immense succès s'explique tout au rebours par le fait que celui qui ouvre le livre sait en gros d'avance ce qu'il va y trouver, et que sa curiosité sera requise uniquement par les acheminements fort imprévus d'une conclusion des plus satisfaisantes. On a beaucoup écrit sur l'évolution, depuis trois quarts de siècle, du roman policier, dont on se plaît à décrire huit ou dix types différents. Ces variantes portent sur l'agencement de pièces qui, regardées de près, se révèlent équivalentes. Davantage, il suffit de comparer des romans apparemment fort dissemblables pour constater que tous sont capables de procurer au lecteur la même satisfaction. Si enfin le roman policier, au rebours des autres, a des règles qui lui sont propres, ce n'est point du tout que les auteurs se les soient trouvées et imposées afin de se créer un style ; elles résultent de l'intention unique sous-jacente à tous ces récits, intention dissimulée sous les détours de l'affabulation, et si nécessaire qu'elle a même pu rester inconsciente dans les calculs de l'auteur. Tous cependant ont été secrètement dirigés par elle.

Littérature d'évasion, dit-on, faite pour distraire. Formule commode, qui n'apprend rien. Distraire signifie détacher d'une chose pour aller vers une autre. Ce qu'il faudrait savoir, c'est ce que l'on cherche à quitter et où l'on souhaite arriver, problème que Roger Caillois définit exactement, lorsqu'il dit dans *Puissances du Roman* : « Le lecteur poursuit un monde qui le change du sien, un monde qui à la fois bouleverse ses habitudes et satisfasse ses désirs ». Et, en épigraphe au chapitre sur les histoires policières, il écrit : « Comment l'intelligence se retire du

monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société traduit ses problèmes dans ceux-ci ». Et c'était là, dès 1942, marquer la distance entre le « nouveau roman » et le *detective novel* qui, en effet, avait commencé par être un jeu, mais dont la prodigieuse diffusion s'explique seulement s'il est encore autre chose. C'est cette autre chose qu'on a tenté ci-dessous d'approcher, à savoir les désirs satisfaits par le jeu.

* * *

Décrivons celui-ci, qui est à trois acteurs, la victime, le meurtrier et celui qui s'est chargé, partant de la première, d'aboutir au second. La victime et le meurtrier ont l'un et l'autre leur milieu social, humain, psychologique. L'enquêteur explore le seul qui lui soit accessible, celui du mort, et relève, d'abord au hasard, des points de contact avec d'autres destinées. La solution lui apparaît au moment où, parmi tant d'autres points de tangence, sa chance ou sa perspicacité lui font reconnaître le seul qui lui permettra de passer du cercle de la victime au cercle du meurtrier. Son cheminement, jusque là, a été d'un centre bien éclairé vers une périphérie mal définie ; il repart à présent d'une autre périphérie vers un second centre qui se dissimule. Ce schéma permet un grand nombre de variantes.

L'enquêteur peut être simplement un homme que les problèmes amusent. Le chevalier Dupin, Sherlock Holmes et Hercule Poirot représentent une méthode, sans plus. Une fois qu'elle a donné le résultat attendu, ils se retirent sans avoir été vraiment mêlés au drame. Et, en fait, l'énigme a occupé tout le champ au point de faire oublier que tout a commencé par un drame.

Mais si l'enquêteur est au service de l'ordre social, le voilà impliqué du coup dans une problématique qui déborde l'énigme initiale. A propos d'un cas donné, sa conscience professionnelle, qui restreint son rôle à la solution d'un problème de fait, peut se trouver en conflit avec son sentiment personnel du bien et du mal. Il n'est qu'un intermédiaire chargé d'apporter à l'État les éléments d'un verdict qui ne sera pas prononcé par lui. Et, tout en désignant le meurtrier, il projette mentalement son jugement personnel sur deux autres, qui seront contradictoires, au moins

dans leur expression prévue : celui de l'avocat, celui du ministère public, peut-être aussi différents du sien propre qu'ils diffèrent entre eux.

Car la collecte des indices, par ses détours mêmes et ses tâtonnements, a fait connaître le meurtrier, non plus seulement comme l'auteur d'un acte, mais comme une personne ayant un passé, c'est-à-dire comme quelqu'un qu'il s'agit de comprendre après l'avoir retrouvé. A partir de ce moment, la découverte devient tout autre chose que la solution d'un mot croisé. Et c'est là cependant que l'histoire s'arrête, comme si l'auteur voulait éviter de laisser le lecteur devant les problèmes psychologiques qui se proposeront à un jury d'assises. Silence significatif. La légitimité de la sanction ne doit pas être mise en cause.

Ces problèmes, les créateurs du genre ont pris d'admirables précautions pour les éluder avant même qu'ils aient pu se poser. Un des premiers classiques est le *Chien de Baskerville*. Conan Doyle se garde d'y inspirer aucun sentiment pour la victime, qui reste à peu près inconnue. Le lecteur suit l'enquête sans émotion, mais avec une curiosité pimentée d'inquiétude, car le neveu du châtelain est menacé du même sort que son oncle. Le détective doit aller vite. Un forçat évadé entre en scène pour offrir une fausse piste au moment où la solution risquait de paraître trop proche : il périt par erreur, tombé dans un piège préparé pour le jeune châtelain. C'est fâcheux pour lui et sa sœur le pleurera, une vertueuse femme de charge qui le nourrissait clandestinement. Mais, après tout, il était un danger public et, tôt ou tard, il aurait dû payer sa dette à la société. Quant au criminel, démasqué, il sera englouti, avant même d'avoir pu être saisi, par le marais qui lui servait de repaire. Dans les deux cas, la « justice immanente » a si bien fait les choses qu'on ne songe même pas à se demander comment aurait agi la justice humaine. Un rassurant manichéisme conduit toute l'histoire. Les bons sont d'un côté, les méchants de l'autre. L'épouse du criminel est une courageuse créature qui risque sa vie pour sauver le jeune châtelain, qu'elle aime et de qui elle est aimée. Le crime découvert met entre eux une barrière infranchissable ; elle a été du mauvais côté, bien malgré elle, mais ineffaçablement. Le puritanisme de Conan Doyle est plus rigoureux encore que celui du roman

romantique, où une « pécheresse », même repentante, même sublime, n'a pas à compter sur la régénération suprême qui est le mariage. Toutes ses nouvelles sont construites de la même façon. La société n'intervient jamais dans la punition du coupable ; tout se passe entre lui et le Ciel. Celui-ci toutefois semble toujours avoir attendu que le détective lui désigne l'endroit où frapper.

Dans un récit de ce genre se trouvent appliquées ce qu'on peut appeler des règles, et qui sont de simples constantes, toutes ces histoires, avec des agencements romanesques qui peuvent être fort dissemblables, se proposant une fin unique, assez complexe toutefois pour que les différents aspects méritent d'en être cernés.

* * *

Poe a dit l'essentiel sur le *detective novel* considéré comme un exercice de l'intelligence. Le personnage du chevalier Dupin, tel qu'il l'a mis en scène, a eu dans la suite plus d'une réplique. En revanche, aucune des histoires racontées par lui n'a été imitée, ce qui ne laisse pas d'être instructif. Dans la *Lettre Volée*, le problème concerne un objet ; dans la *Rue Morgue*, le meurtrier est un singe ; *Marie Roget* est la transposition, dans un milieu parisien de fantaisie, d'un authentique fait divers new-yorkais. La comparaison avec la littérature qui suit montre aussitôt pourquoi ces récits ne sont pas devenus exemplaires. Une enquête doit partir d'un cadavre ; elle doit conduire vers un coupable qui puisse être considéré comme responsable ; elle doit concerner une fiction. Cette dernière condition, au surplus, est secondaire, indispensable seulement afin que le crime et la découverte apparaissent avec une tonalité émotive qui doit être exactement mesurée, de quoi la réalité n'a cure. Les autres importent davantage. Le vol de la Joconde peut être plus intéressant que l'assassinat d'un vieil homme. Mais aucun de nous ne possède la Joconde, tandis que chacun de nous peut être tué ; chacun de nous peut même, à un moment donné, être tenté de tuer. Si le roman est destiné, comme je le crois, à nous rassurer, il doit d'abord nous apporter la suprême inquiétude, celle qui est causée par la mort. Dès le départ, la mort interviendra donc, atteignant un inconnu ;

à la dernière page elle apparaîtra dans l'ombre, prête à frapper le coupable. Mais la première secousse doit être brève, l'émotion ayant pour fin de donner toute sa valeur à l'apaisement final. Aussi voit-on tous les romanciers faire comme si, ayant heurté une cloche, ils la couvraient de la main pour éteindre aussitôt les vibrations du métal. Au problème du mal, qui venait un peu trop en avant, ils substituent aussitôt celui de l'enquête et font porter toute l'attention sur les perplexités de l'enquêteur.

Les critiques marquent une différence fondamentale entre la méthode analytique du chevalier Dupin, la méthode psychologique de Maigret, les coups de poing de Lemmy Caution. Qu'ils occupent l'intelligence ou l'imagination, ces procédés ont tous la même efficacité, qui est de distraire le lecteur du fait qu'il y a eu une victime et qu'il y a eu un meurtrier, deux personnes humaines ; que le meurtre a réglé le sort de la première et que la découverte du meurtre va déterminer le sort de la seconde. En d'autres termes, tout est préparé pour qu'en lisant le roman un homme réagisse tout autrement qu'il ne ferait en lisant dans son journal le récit d'un crime analogue et aussitôt après, si c'était possible, les débats conduisant à la condamnation de l'assassin. Une dialectique du mal se trouve nûment dans le journal, proposée naïvement et intégralement, même si les avocats et les juges travaillent et parviennent à brouiller les perspectives. Elle est incluse dans le roman sous une forme toute différente, qui doit avoir son efficacité propre, sinon la popularité de ces récits, parmi des gens qui sont préparés à lire autre chose, ne saurait s'expliquer.

Un journaliste qui décrit la découverte d'un cadavre emploie les couleurs les plus hautes. Il réunira difficilement plus d'éléments d'horreur qu'il n'y en a dans le tableau des deux assassinées de la rue Morgue. C'est lui toutefois, avec ce que lui donne la réalité, qui provoquera une émotion durable, alors que Poe a évité de le faire. Ce qui touche dans pareil cas, c'est moins l'aspect de la victime — tout est dit quand la mort a passé et la pitié est rétrospective — que le désarroi laissé dans d'autres âmes par une fin violente. Le fait-divers fait percevoir les répercussions humaines du meurtre, que le romancier préfère ignorer. Cela est sensible si l'on compare *Marie Roget*, où Poe a travaillé

d'après des journaux, avec la *Rue Morgue*, où tout est de son invention. Les deux dames étranglées, décapitées par l'orang-outang, vivent seules, n'ont pas de famille, ne voient jamais personne. Autour de leurs corps mutilés apparaissent seulement des curieux : les voisins, la police et l'homme froid qui ne voit là qu'un problème à résoudre. Un journaliste insiste sur la douleur des survivants ; plus son photographe pourra saisir d'enfants en larmes, de veuves désolées, plus la feuille aura chance de se vendre. Dans les romans, la victime est rarement entourée de pleureurs ; les regrets manifestés autour de sa dépouille sont généralement hypocrites. Le lecteur apprendra souvent à la fin du volume que l'évanouissement de l'épouse était simulé et qu'elle a plus d'un reproche à se faire, de quoi dès le début il doit pressentir quelque chose : confusément, afin que l'énigme reste intacte, assez cependant pour inhiber une sympathie qui ne doit pas devenir indiscreète. Personne, dans la nouvelle de Poe, ne pleure les deux victimes. L'artiste qu'il est devait se contenter de cette indication négative. Ses imitateurs, les uns après les autres, ont grossi le trait. L'assassiné était un solitaire peu aimé, détesté même, entouré de gens qui tous avaient de bonnes raisons de souhaiter sa disparition. Excellent moyen de compliquer l'énigme tout en inhibant l'émotion : les soupçons peuvent plausiblement s'égarer sur plusieurs personnes avant d'atteindre le vrai coupable.

Mais voilà que les minuties de l'enquête, qui semblaient destinées à faire oublier la présence du mal, la ramènent au premier plan. L'apparition successive de plusieurs suspects suggère d'inquiétantes parentés entre meurtre de fait et meurtre d'intention. Montrer l'un après l'autre plusieurs hommes, plusieurs femmes, qui mènent en apparence une vie des plus correcte et qui ne sont restés innocents que faute de circonstances assez favorables ou d'une impulsion suffisante pour traduire en acte le crime qu'ils ont commis en pensée, c'est amener le lecteur à reconsidérer tout le problème de la culpabilité. L'auteur, d'autre part, pour offrir une énigme d'une difficulté suffisante, et parce qu'il faut bien que le livre ait deux cents pages, est obligé de placer le meurtre dans un dédale de circonstances où l'enquêteur commence par aller à tâtons. Chacune d'elles, en venant à la

lumière, va nuancer l'acte commis, si bien que la recherche, qui en principe concerne un simple fait, s'enrichit en cours de route de jugements sur ce fait. C'est donc la technique du roman policier, ou si l'on veut, les servitudes auxquelles sa définition même le soumet, qui, après avoir fait l'ombre sur l'aspect humain, moral, d'un crime, le remettent peu à peu devant nos yeux sous plusieurs éclairages différents. L'auteur a pris soin d'abord que le tragique de la situation initiale ne soit pas ressenti avec une acuité intolérable. Mais la mécanique intellectuelle destinée à occuper le lecteur, à mesure que l'énigme se dilate, lui restitue ce tragique sous une autre forme, souvent plus insidieuse, impliquant des responsabilités partagées, où un homme à l'oreille sensible entendrait parfois un suspect, un coupable, lui murmurer :

« Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère... »

Ces réflexions toutefois ne sauraient se prolonger sans atteindre le roman policier dans sa raison d'être. Il doit se terminer par une irréfutable désignation et par un châtement mérité. Le vœu conscient du lecteur est d'être distrait de ses préoccupations immédiates par un récit plein d'imprévu. Son vœu inconscient, et beaucoup plus impérieux, est d'être rassuré, et sur deux plans à la fois. La société dont il fait partie demande qu'un être dangereux soit mis hors d'état de nuire. Un homme de cœur se refuse à prononcer condamnation si la culpabilité n'est pas évidente. Dans les romans, ces deux exigences sont satisfaites à la fois, et pleinement ; car leur conclusion, qui peut rester implicite tant elle est évidente, est qu'il n'y a pas de crime parfait et, par conséquent, pas de crime impuni ; puis, corollaire de l'ingéniosité du détective, que le châtement est toujours mérité. Juges et jurés prononceront sans débat intérieur le verdict qui est censé clore une de ces fictions ; l'homme social y recevra l'approbation de la conscience individuelle.

Dans la réalité cependant, à propos d'un cas donné, les deux points de vue sont rarement conciliables, ainsi que le montre une pièce qui fut jouée aux États-Unis et en Angleterre avec un succès immense et significatif, le *Twelve Angry Men* de Reginald Rose, offert ensuite au public de langue française dans une adaptation d'André Obey. Un jury doit décider du sort d'un

garçon accusé d'avoir tué son père, mais qui toujours a nié. Les arguments allégués contre lui ont persuadé onze des jurés, qui le déclarent coupable. Le douzième hésite, fait partager ses doutes à quelques-uns de ceux qui siègent avec lui. Les plus réticents finissent par se joindre à eux, moins par conviction personnelle que par peur de rester seuls devant une responsabilité à laquelle les autres se dérobent. Le juré scrupuleux est convaincu qu'il vaut mieux acquitter un coupable que condamner un innocent ; encore n'est-ce nullement au nom de ce principe qu'il a peu à peu persuadé ses compagnons, mais bien en démontrant l'insuffisance des preuves, c'est-à-dire en mettant en doute l'infailibilité de l'enquêteur. Tous savent que leur option ne va pas sans risques : assassin ou non, l'homme qu'ils libèrent est indubitablement dangereux, et la règle dictée par un sentiment d'humanité se concilie mal avec le souci de la sécurité publique. La pièce de Rose est un anti-roman-détective, et non pas seulement parce que l'échafaudage construit par la police y est démolí morceau par morceau. Son succès s'explique comme une réaction contre l'optimisme de fictions qui ignorent systématiquement les complexités de tout problème où la faute de l'homme se trouve impliquée.

Certains récits toutefois cherchent à donner au lecteur l'illusion qu'il est appelé à exercer à la fois sa clairvoyance et son impartialité. C'est quand, à la suite de l'enquêteur, il hésite longtemps et plausiblement entre plusieurs possibilités. La prédilection des Anglais pour ce schéma est assez frappante et elle s'explique. Le jury est chez eux d'institution plus ancienne que chez nous et il y a des pouvoirs plus étendus, puisqu'il est consulté sur l'opportunité de la mise en accusation. Le lecteur adopte donc aisément le point de vue du juge et non pas seulement celui de l'enquêteur. S'il y avait là autre chose qu'un procédé narratif, la conception même du *detective novel* pourrait en être modifiée, élargie. Mais ces histoires se terminent, comme toutes les autres, par la découverte irréfutable d'un coupable et sa rassurante disparition.

Nulle part le roman policier n'aurait un plus beau champ d'application que dans le cas des meurtres en série, ceux de tous qui inspirent le plus de terreur et la plus justifiée. Les annales de la police connaissent des itérations résultant de longs calculs.

Mais ceux-ci sont trop linéaires pour fournir une énigme assez compliquée. Quant aux actes où l'on devine une obsession maniaque ou sadique, ils mettent en jeu des forces qu'un bon romancier peut, non sans imprudence, se risquer à décrire, mais dont un enquêteur ne peut que constater les effets. Un lecteur sera aussi déçu en apprenant que le coupable est un idiot ou un fou qu'en découvrant un singe dans l'affaire de la rue Morgue. Ce qu'il demande, c'est un responsable à livrer aux juges, non un aliéné promis à l'internement. Il veut être rassuré, mais comme être social, par une puissance sociale, par rapport à des dangers qui ont pour commune mesure les tendances normales de l'humanité tout entière. L'introduction de la psychanalyse dans certains récits pourrait bien n'être qu'un signe de la décadence du genre, qui se sent s'épuiser et qui cherche des moyens de se renouveler par les motifs les plus susceptibles d'être aisément dessinés en trompe l'œil.

Sinon dans la réalité, du moins dans un grand nombre de romans, un criminel supprime à retardement, soit un témoin qui devient gênant, soit un comparse trop perspicace, soit, pour dérouter les poursuites, le premier venu. Le lecteur commence par entrer dans le jeu, mais, à chaque coup, sent décroître son émotion. La répétition, qui renforce l'effet dans la réalité, agit négativement dans la fiction. L'esthétique des romans noirs veut que la porte d'une cabine téléphonique s'ouvre rarement sans laisser tomber, comme une pêche mûre, un cadavre. On s'y habitue très vite, et, après une cinquantaine de pages, on est tenté de faire comme l'auteur de *Rocambole*, qui jetait dans un tiroir les poupées représentant les personnages qu'il avait tués. Il lui arrivait du reste de se tromper et de laisser un mort parmi les survivants. Dans des histoires de ce type, l'enquête ne joue à peu près aucun rôle. L'exercice intellectuel ne consiste pas à poser les termes d'une énigme, mais à suivre le policier dans sa chasse, à comprendre ses ruses, à compter les coups qu'il donne et ceux qu'il reçoit, jusqu'au moment d'un meurtre qui sera le dernier parce que le représentant de l'ordre a décapité le gang. Rien ne ressemble moins à une réussite de Sherlock Holmes, mais le résultat est le même : il prouve la solidité d'un système à l'intérieur duquel le lecteur se sent bien défendu.

Car, là aussi, ce qu'il faut exorciser, c'est la peur, une peur allégée de toute émotion au sens humain du mot. Au surplus, dès les premiers classiques du genre, en un temps où les dictionnaires anglais ignoraient le mot *gangster*, n'avons-nous pas vu l'émotion inhibée aussitôt après avoir été produite ? Si un cadavre est indispensable au point de départ, ce n'est pas que le public ait le goût du sang — des récits où il n'en coule pas offrent beaucoup plus de sadisme véritable — c'est que la dialectique du mal doit aller d'un homme mort à un homme responsable.

La peur provoque l'enquête et l'enquête dissipe la peur, à la fois parce que ses tâtonnements interposent des problèmes mineurs entre celui du meurtre et celui du châtement, et, plus secrètement, parce qu'il est admis dès le début qu'après avoir cru s'égarer elle touchera infailliblement le but. Les romanciers qui ont le mieux utilisé le *thrill* initial sont peut-être ceux qui prennent pour point de départ, non un crime réalisé, mais la requête d'un homme oppressé par une inquiétude si intolérable qu'il se confie à la police avant même que rien d'irréparable soit arrivé. L'angoisse se transmet au lecteur, pour se dissiper brusquement au moment où elle s'avérera justifiée, parce qu'alors commencera le jeu intellectuel, et parce que c'est à partir de cette première défaite que le détective prépare sa revanche et le triomphe de la justice.

* * *

« La plupart des lecteurs, dit Benda dans le *Style d'idées*, ne perçoivent dans les romans, voire les plus riches de pensée, que l'aventure, et n'y goûtent qu'une joie de leur sensibilité. » Cela me paraît trop simple. Ce qui atteint le lecteur, et bien plus qu'il ne le sait lui-même, c'est la signification de l'aventure, telle qu'il la dégage, quelle qu'ait été du reste l'intention explicite de l'auteur. Personne, il y a cinquante ans, n'aurait pu imaginer le succès du *detective novel*¹ auprès de gens qui seraient capables

1. Régis Messac crut encore devoir lui garder son nom anglais dans sa thèse de 1929 (Paris), *Le détective novel et l'influence de la pensée scientifique*. Il signale une brochure parue à Munich en 1908 : Lichtenstein, *Der Kriminalroman*, peut-être le premier numéro d'une bibliographie qui compterait à présent des centaines de titres.

de lire d'autres choses et qui, en fait, en lisent, et de meilleures. Mais ce sont le plus souvent des biographies, des questions d'histoire, de sociologie, de science, rarement de la littérature d'imagination. Ce qui donne à penser que celle qui paraît à présent ne les satisfait pas et que, si le roman policier leur plaît, avec ses naïvetés, ses invraisemblances dont ils ne sont pas dupes, sa totale absence de style, c'est justement parce que ces caractères s'opposent un à un à ceux dont se targue le roman contemporain. « Whatever the rights and wrongs of using literature as escape from life, there is a lot to be said for using one kind of literature as escape from others », dit drôlement un excellent critique d'un détective de grande envergure ¹.

Parti des passions de l'amour, le roman a peu à peu englobé la condition humaine tout entière, avec tout ce qu'elle comporte de souffrances, et à commencer par les plus élémentaires. Un seul thème, la faim, traverse le premier roman espagnol, *Lazarillo de Tormès*. Le romantisme découvrit et légitima la force explosive du besoin insatisfait. La pauvreté fouette le héros de Balzac et raidit ses énergies. La misère chez Zola détermine des agitations sociales si puissantes que le lecteur est moins sensible à sa lamentable réalité qu'aux forces qu'elle met en action. Mais, dès l'époque où écrivait Zola, le roman commençait une évolution qui l'amenait progressivement à considérer l'étude de l'âme individuelle comme seul objet digne de lui. « Nous ne concevons plus une littérature romanesque détournée de sa fin propre qui est la connaissance de l'homme », écrivait Mauriac ². C'était faire de la fiction le simple support d'une étude psychologique qui devait bientôt devenir une fin en soi, avec cette double conséquence que le romancier en arriverait aisément à ne mettre dans son œuvre que sa propre singularité et à compenser l'anémie de ses créations par les subtilités de sa technique narrative, laissant le lecteur à la fois déçu et découragé. Dans un essai remarquable, Jean Schlumberger écrivait en 1937 :

« Pour définir la saine esthétique du roman français, Jacques Rivière ne pose-t-il pas la nécessité de faire prédominer l'analyse

1. Kingsley AMIS, *The James Bond dossier*, p. 142.

2. *Le roman*, 1928.

critique sur ce qu'il appelait le « globalisme », autrement dit sur toute affirmation de vie non dissociée ? Dès qu'elle n'est plus compensée par un courant de poésie créatrice, l'analyse se désintéresse rapidement du seul facteur sur lequel elle n'a pas de prise : le centre irréductible d'une personnalité, son acte de foi vital ¹. »

Les lecteurs de Balzac, de Zola, s'attendaient que les frustrations les plus insupportables provoquassent un mouvement de révolte qui serait une réaction de santé, même si elle devait se terminer par une catastrophe. Le lecteur d'un roman moderne est généralement invité à admettre que les humiliés et les offensés sont nés pour les humiliations et pour les offenses. Et leur histoire semble n'avoir été écrite que pour justifier leur prédestination. Elle fait vivre des êtres sous nos yeux pendant quelques jours ou quelques années sans qu'ils paraissent capables d'agir sur leur destinée. La dernière page du livre les trouve à peu près dans le même état que la première. Le lecteur referme le volume en se rappelant que Weidlé, il y a trente ans, parlait d'un crépuscule des mondes imaginaires ². Et sa main, sur les rayons, va chercher une biographie — ou un roman policier.

S'est-on jamais demandé à quel point les subtilités psychologiques et esthétiques du roman moderne sont responsables d'un engouement pour des fictions sans valeur, mais dont les héros ont un semblant de solidité ? On leur sait gré, à ces histoires, d'avoir un dénouement optimiste, mais tout d'abord et plus simplement, d'avoir un dénouement. Les romans d'autrefois comptaient avec des lecteurs désireux d'être renseignés sur le sort des personnages avec qui ils avaient vécu au long de trois cents pages et à l'existence desquels, pendant tout ce temps, ils avaient cru. Stendhal a laissé plusieurs ouvrages inachevés, mais il savait en les commençant vers quel point, considéré comme un aboutissement, il conduisait ses créatures. Il ne croyait probablement pas lui-même que ce fût là une conclusion psychologiquement valide — et sa réticence à terminer ses

1. *Le misérabilisme*, publié en 1937 dans la *Nouvelle Revue Française*, repris dans le tome V des *Oeuvres Complètes*.

2. *Les abeilles d'Aristée*, 1936.

œuvres venait peut-être de son scepticisme secret — mais il accordait au public ce que celui-ci lui demandait. Mérimée, cavalièrement, invite les lecteurs à terminer comme il leur plaît la *Chronique du règne de Charles IX* : Diane de Turgis ira-t-elle ou non retrouver son amant ? A leur guise. Personne à cette époque n'osa imiter tant de désinvolture. Mais à présent, en dehors de la littérature policière, on ne trouve plus guère de récits qui se soucient d'avoir un début, un nœud, un dénouement. Elle est à peu près seule à avoir gardé les conventions d'un roman dont les écrivains se détournent comme d'une puérité, comme d'un reste de l'enfance du genre.

Nous savons tous assurément que la solution de l'énigme, la découverte du coupable, marque le début de nouveaux problèmes dont on ne nous dit rien, dont on nous invite à ne pas nous occuper. Les choses se passent là comme dans les histoires sentimentales que dans ma jeunesse on donnait en pâture aux jeunes filles ; tout y était réglé par des fiançailles espérées, menacées, enfin triomphantes. Les fleurettes de Delly et les bagarres de Peter Cheyney donnent pareillement à penser qu'il existe des événements capables de substituer l'ordre au désordre, illusion foncière qui fait qu'une littérature peut être dite d'évasion. A l'opposite est un livre comme le *Printemps romain* de Mrs. Stone de Tennessee Williams. Le romancier quitte sa créature au moment où elle croit interrompre sa dérive en commençant une aventure qui ne peut qu'aggraver son sentiment du néant de l'existence. De cette aventure, nous ne saurons rien. Nous savons simplement, et cela suffit, que dans la vie il n'existe pas de dénouement. Ce silence, faut-il le dire ? signifie un peu plus que la pirouette de Mérimée.

Mais un lecteur qui cherche dans un livre autre chose que la réalité, qui lit un livre surtout pour échapper à la réalité dans ce qu'elle a d'accablant, celui-là demande que l'histoire ait un dénouement et que ce dénouement donne aux choses une sanction qui satisfasse son exigence personnelle en matière de justice rétributive. Les récits pour les adolescentes se terminent par le triomphe des bons sentiments : l'amie méchante est confondue ; le scepticisme du jeune homme riche et titré fond peu à peu devant la candeur de la jeune fille pauvre et loyale ; il l'épousera. La

dernière page du roman policier donne à penser qu'il n'existe pas de crime impuni. La certitude du *happy end*, ou de ce qui sommairement peut être considéré comme tel, énerve efficacement, dès le départ, la force blessante de représentations un peu crues.

Ce dénouement justicier, les auteurs autrefois en ont abondamment usé, peut-être parce qu'eux-mêmes en sentaient secrètement le besoin. Après le tour de passe-passe qui permet aux bons de triompher des méchants, Molière termine ses comédies par une scène finale qui réunit tous les personnages et règle leur sort. On se croirait au tribunal. Il a bien parfois bouffonné un peu, assez pour montrer qu'il n'était pas dupe : « Le truchement à Nicole, et ma femme à qui la voudra... », mais il a respecté la convention. Elle n'existe pas chez Plaute, aussi peu soucieux qu'un romancier moderne d'apporter un dénouement optimiste et même un dénouement quel qu'il soit : trop profondément misanthrope pour penser que les hommes méritent rien de tel. Elle se dessine chez Térence. Il serait intéressant de voir où et comment elle a commencé de s'imposer aux modernes. On peut la suivre dans le roman. Lesage s'en moque un peu, même s'il lui a fait quelques concessions à la fin de *Gil Blas*. *Les Liaisons dangereuses* sont sous-tendues par un puritanisme aussi rigoureux que celui de la *Nouvelle Héloïse*. Tous les personnages sont livrés aux coups de la justice immanente. La présidente et Cécile, pauvres dupes imprudentes, entrent au couvent où la première meurt en apprenant la mort de Valmont, tué en duel par le chevalier Danceny. M^{me} de Merteuil attrape la petite vérole, qui la laisse défigurée, borgne, hideuse. Balzac frappe d'un châtiment analogue Rosalie de Watteville, dont le féroce amour a jeté Albert Savarus à la Grande Chartreuse. Flaubert a mis une curieuse complaisance à détailler les dernières souffrances de Madame Bovary. Zola, lui aussi, a tenu dans *Thérèse Raquin* à écrire son Crime et Châtiment. Le crime est resté impuni ; les coupables s'infligent à eux-mêmes le châtiment et finissent, après s'être torturés réciproquement, par se tuer. Sur quoi Barbey d'Aurevilly lance son *Bonheur dans le Crime* comme une sorte de défi à la justice du Ciel comme à celle des hommes. Mais son ton de bravade nous trouve sur nos gardes. Il

entend marquer nettement qu'il n'y a là qu'une exception. Les autres *Diaboliques* ont des dénouements moins audacieux.

Conan Doyle livre tous ses coupables à un coup céleste qui les frappe docilement à son appel. Plus d'un auteur a préféré de même, aux menottes et à la voiture cellulaire, en attendant la cour d'assises, une punition providentielle. Ces dénouements sont autre chose et davantage que le désir d'en finir vite et sans discussion possible. La sanction est là hypostasiée, comme la Vengeance divine poursuivant le Crime dans le tableau de Prudhon : une croyance religieuse à demi-laïcisée sous-tend un genre littéraire d'où la religion est explicitement absente, comme elle est absente du cinéma, réserve faite pour certaines bandes qu'elle occupe alors tout entière, car elle ne peut guère apparaître sans prendre aussitôt tout le champ. Remarquons que les romans courtois l'ignorent, tandis qu'elle inspire entièrement les mystères de Notre-Dame. C'est que les romans courtois, au XIII^e siècle, étaient une littérature d'évasion, compensatrice de la vie réelle. Et aucune évasion n'est possible aussitôt qu'entre en scène une croyance qui, dès son apparition, propose impérieusement sa problématique. Mais un châtement apparemment fortuit ne saurait toucher le criminel, surtout si celui-ci se l'inflige à lui-même, sans suggérer la réalité d'une mystérieuse puissance justicière. L'histoire de Thérèse Raquin pourrait figurer dans le traité de Plutarque sur les délais de la vengeance divine. Zola l'a du reste senti et, comme pour s'excuser d'un dénouement aussi indigne d'un positiviste, il a écrit ensuite : « Thérèse et Laurent sont des brutes humaines. Ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. » Cette interprétation plus ou moins scientifique ne persuadera aucun lecteur et, fût-elle admise, elle laisse intacte l'inéluctabilité de la sanction.

La littérature policière n'admet pas le bonheur dans le crime. Tout au plus accorde-t-elle parfois un sursis à un malfaiteur, et, s'il n'a pas expié le meurtre qu'il a commis, il sera châtié pour un autre dont il est parfaitement innocent. Ainsi une seconde erreur viendra réparer ce que la première aurait eu d'inquiétant. Ces paiements différés sont admirablement faits pour inspirer

une salutaire confiance dans les mystérieuses collaborations qui relient la justice des hommes et celle qui vient du Ciel.

Il arrive parfois aussi que l'enquêteur, ayant son opinion personnelle sur la sanction que mérite un meurtre, prenne sur lui de le retoucher de façon à substituer sa propre décision à celle qu'adopterait, mal éclairé, un quelconque tribunal. Plus d'un dénouement est ainsi acquis de justesse, généralement au bénéfice d'un vengeur avec qui le lecteur ne demande qu'à se solidariser. Maigret retient un gamin qui estime avoir le droit de tuer et qui se prépare à le faire. Il lui demande, après l'avoir désarmé :

— Tu regrettes ?

— Je ne sais pas. Il n'y a pas de justice.

— Mais si, il y a une justice, et qui fait ce qu'elle peut. Évidemment, si j'étais Dieu le père ce soir au lieu d'être à la tête de la brigade spéciale et d'avoir des comptes à rendre à mes supérieurs, au juge, au procureur, voire aux journalistes, j'arrangerais les choses autrement...

Ainsi parle le commissaire dans le *Revolver de Maigret*, qui est de 1952. Prenons-y garde. Sans que l'auteur semble en avoir eu conscience, ce court dialogue représente, dans l'éthique du *detective novel*, la lézarde qui pourrait bien entraîner la ruine du genre. Cocteau l'avait fort bien compris lorsqu'en 1941 il annonçait la *Machine à Écrire* :

« Une fausse intrigue policière me permet de peindre la terrible province féodale d'avant la débâcle, dont les vices et l'hypocrisie poussent les uns à se défendre mal, les autres (la jeunesse romanesque) à devenir mythomanes. »

Sur quoi un policier, chargé de découvrir l'origine de meurtrières lettres anonymes, professe que l'auteur a toute sa sympathie, car il a fait office de justicier et, l'ayant démasquée — c'est une femme qu'il aime — lui déclare : « Vous avez commis, pour la bonne cause, la pire des infamies... Mon verdict est formel : non coupable. Mais je serai seul à le rendre. » Le vrai coupable, dans cette optique, est la victime elle-même, la petite ville travaillée de préjugés et de haines secrètes. Plus d'un romancier, présentant un mort au premier chapitre, le décrit de telle sorte qu'il ne puisse inspirer aucune sympathie ; plusieurs personnes sont tour à tour suspectées d'un crime qui aurait

eu plus d'une excuse. Mais ce n'est dans ce contexte qu'un moyen à la fois d'inhiber une émotion qui distrairait de l'enquête et d'empêcher les recherches d'aboutir trop vite. Si peu estimable que soit la victime, le coupable doit l'être moins encore. Un détective qui professe détester son métier, qui déclare excuser tout le monde, qui se solidarise avec celui qu'il devrait livrer à la justice, comment le considérer sinon comme le destructeur du genre qui se réclame de lui ?

Combien de temps celui-ci survivra-t-il à la poussée de principes qui le menacent en son centre ? « Un criminel a toujours raison, dit un personnage de Cocteau, la police toujours tort. » C'est un peu sommaire. Mais, il faut le dire, la découverte des irresponsabilités partielles, psychologiques et sociales ¹, dont les tribunaux d'autrefois, avec la meilleure conscience du monde, ne tenaient aucun compte dans leurs verdicts, modifient chaque jour davantage notre position en face de l'homme qui a commis un acte répréhensible. A l'ancienne notion de justice s'est substituée l'idée de défense sociale, avec sa problématique propre d'une redoutable complexité. Cette problématique ne saurait pénétrer dans le roman sans faire passer au second plan la solution du puzzle soumis à l'enquêteur. Elle gagne chaque jour du terrain dans l'opinion, ainsi que le prouvent ces films qui font le procès du jury et de méthodes judiciaires mal adaptées à ce que l'on sait à présent de la faute.

« Dans le peuple toutefois, observe un juriste ², le sentiment de la justice est encore vivace... Toute peine mérite salaire, tout dommage exige une réparation ; les bons doivent être récompensés, les méchants doivent être punis... La Défense Sociale est une théorie bourgeoise... Ce qu'on réclame, ce n'est pas seulement l'élimination du coupable, c'est la punition, l'expiation, comme au moyen âge. Là est le drame. La Justice est entre les mains

1. THOMAS MORE, dans *l'Utopie* (1515), sans généraliser ni dire : « C'est la société qui fait le criminel », a décrit avec précision l'état social qu'il avait sous les yeux en Angleterre, où toute une population était réduite par le chômage à la misère, au vagabondage et au vol. Aucun avocat n'a plus lucidement défini une irresponsabilité partielle.

2. JACQUES CHARPENTIER, *Où va la justice ?* Revue de Paris, t. 62, octobre 1955. Voir aussi HENRI URTIN, *La crise du jury criminel*. Revue de métaphysique et de morale, 1930, pp. 257-277.

d'une classe qui n'y croit plus. Le peuple, plus conservateur, y croit encore. Elle est demeurée pour lui une religion d'appoint ou de remplacement, suivant le cas. »

C'est là en effet la croyance qui soutient la mythologie policière, laquelle, en récompense, contribue activement à la tenir vivante. A telle enseigne qu'au dernier acte de la *Machine à Écrire*, comme le « policier sentimental » offre son aide à l'auteur des lettres pour que l'affaire soit étouffée et classée, elle refuse et se tue : dénouement contraire à toute la logique de la pièce ¹, mais bien fait pour satisfaire le sentiment populaire.

Aussi constatons-nous sans étonnement que, dans les romans français contemporains, le détective est presque invariablement un agent de l'État, ce qui atteste une foi persistante en la justice officielle, au moment même où celle-ci semble de plus en plus se défier d'elle-même. Les circonstances extérieures, il faut le dire, ont temporairement travaillé pour elle. En faisant une part très large aux initiatives individuelles et aux règlements de comptes à titre privé, la dernière guerre a provoqué par réaction un grand besoin de sécurité. Les enfants vont-ils encore, au Luxembourg, applaudir Guignol rossant le gendarme ? Dans la popularité de certains commissaires, Gilles ou Maigret, entre un désir de voir les pouvoirs reprendre les commandes et les tenir fermement, vœu qui depuis se précise à chaque hold-up. Les premiers détectives, au contraire, étaient des amateurs qui travaillaient pour leur compte en se moquant bien de la police officielle. Dans la paisible Angleterre d'Édouard VII, Sherlock Holmes ne parle de Scotland Yard qu'avec un flegmatique mépris. C'est un luxe qu'on peut s'offrir quand on n'a aucun sursaut à redouter.

Holmes démasque d'affreux criminels que le Ciel se charge de punir sur le champ. A l'époque où les Anglais se délectaient de ces édifiantes collaborations, les Français se passionnaient pour des versions bourgeoises du roman picaresque où Arsène Lupin, gentilhomme cambrioleur, tenait la police en échec. Sartre a marqué des parentés entre Lupin et Cyrano, faisant

1. Cocteau semble l'avoir compris lorsqu'il écrit dans sa préface : « *La Machine à Écrire* est de tous mes ouvrages celui qui m'a donné le plus de travail. Douze fois j'ai dû dénouer et renouer le fil de l'intrigue. Albert Willemetz m'a donné le moyen de dénouer le dernier nœud ».

naître ces deux frondeurs d'une certaine agressivité développée en contre-choc de l'humiliation de 1870. (Une compensation analogue, mais de signe contraire, joue à présent en faveur de Maigret.) La sympathie, tout au long du récit, se porte amusée sur Lupin, dont les méfaits font peu de blessures ; mais elle ne se détourne pas pour autant du policier qui l'a pris en chasse et dont le seul tort est d'avoir moins d'audace, d'esprit, d'élégance et de panache que son adversaire. On assiste (et quelques films nous en ont rendu le spectacle) à une partie de tennis. Le fait qu'on sait d'avance qui la gagnera permet de mieux apprécier les coups. Rien n'est plus éloigné du manichéisme puritain de Conan Doyle que la virtuosité de Maurice Leblanc à faire bondir son héros, plusieurs fois dans un seul roman et dans les deux sens, par-dessus la barrière qui est supposée séparer le bien du mal ; et leur dialectique se pulvérise au milieu de ces acrobaties. Littérature d'évasion, assurément ; mais où le lecteur ne s'évade du réel que pour participer à un jeu pur, auquel manquent les éléments positifs, rassurants, du roman policier de type anglais. Les épisodes de la partie, leur parfaite invraisemblance, font oublier que ce personnage désinvolte vient d'une vieille tradition révolutionnaire, qu'on peut faire remonter aux *Brigands* de Schiller, où des hommes révoltés ne bravaient la justice que pour instituer un ordre nouveau ; et ils exigeaient impérieusement qu'on les prit au sérieux. Cette tradition a eu en France une grande fortune littéraire, même si elle paraît oblitérée à présent.

Balzac a donné à Vautrin des aspects de générosité ; catholique et royaliste, il ne pouvait guère aller au-delà. Si Stendhal avait achevé *Lamiel*, aurait-il créé la figure d'un bandit ennemi de la société et redresseur de torts ? On le pense lorsqu'on lit les notes qui servent de jalons à la suite de l'histoire. Lamiel rencontre un voleur, Valbayre.

« — Qui êtes-vous ? »

— Je fais la guerre à la société qui me fait la guerre. Je lis Corneille et Molière. J'ai trop d'éducation pour travailler de mes mains et gagner trois francs pour dix heures de travail. »

Révolte et dandysme. Lamiel s'éprend de Valbayre et, par amour pour lui, se joint à une bande. Quand il est condamné aux galères, elle le venge en mettant le feu au palais de Justice. On

trouve sous les décombres des ossements à demi-calcinés qui sont ceux de Lamiel. Balzac, et Laclos aussi probablement, croyaient à la justice immanente. Stendhal n'y croyait pas, mais un roman doit se terminer. Combien on regrette de ne pouvoir lire les dernières aventures de Lamiel ! Il faut bien nous contenter de Rocambole.

Le personnage s'est créé peu à peu. Dans les premiers épisodes, il n'est qu'un petit voyou perverti d'abord par un truand, puis par un aristocrate qui est un véritable génie du mal. Après plusieurs impostures et quelques crimes, il est envoyé au bagne de Toulon où il accepte son sort parce qu'il le considère comme un châtiment. C'est une conversion au sens religieux du mot. Il s'évade et sort de là régénéré, redresseur de torts, redoutable aux riches, n'utilisant ses anciennes méthodes que pour défendre les opprimés, et méprisant la loi parce qu'elle n'assure pas la justice telle qu'il l'imagine. Des milliers de lecteurs ont trouvé dans ce vertueux anarchisme une compensation au régime policier du second Empire. Loin que rien y pût choquer leurs convictions religieuses, ils n'y lisaient que des considérations édifiantes :

« Mon Dieu, je ne me suis soustrait au châtiment que les hommes m'infligeaient que pour réparer en partie mes crimes par un peu de bien. Faites-moi la grâce de mener mon œuvre à bout, de sauver les deux orphelines, de voir une dernière fois la femme que j'aimais comme une sœur, et je retournerai au bagne attendre l'heure de votre justice suprême. »¹

Sans pouvoir se résoudre à faire disparaître sa créature, qu'il garde en réserve pour de nouvelles aventures, l'auteur se rend compte qu'il faut accorder quelque chose aux conceptions

1. Transposition populaire de dénouement des *Brigands*. Karl Moor qui rompt avec la société pour s'être cru chassé et maudit par son père, qui fait d'un groupe de « libertins » une bande de redresseurs de torts, est bientôt effrayé de voir, au cours de leurs expéditions, tant d'innocents périr avec les coupables, et de se sentir emporté par des forces qu'il ne peut plus contenir. Il rentre dans l'ordre par une expiation volontaire. On a mis sa tête à prix ; il se souvient d'un misérable bûcheron chargé d'enfants. « Man hat 1000 Louis d'or geboten wer den grossen Räuber lebendig liefert. Dem Mann kann geholfen werden ». C'est le dernier mot, et il a de la grandeur, d'une pièce dont des épisodes de mélodrame ne doivent faire méconnaître la complexité psychologique et bien des beautés poétiques.

courantes en matière de justice et que Rocambole ne peut pas éternellement gagner sur tous les tableaux. Il le frappe d'une sanction qui, dans la littérature puritaine, atteint uniquement les femmes. Rocambole se voit arracher successivement toutes celles qu'il aime : il n'a plus droit à un amour partagé. Pareil malheur, cruellement ressenti, atteint parfois Lupin au plus beau de son triomphe.

Lupin était un Rocambole allégé. Ils ont, dans la mythologie policière d'à présent, quelques descendants dont le plus populaire est Simon Templar. Templar est un irrégulier ou du moins il le dit ; il se vante volontiers d'avoir volé des fortunes à des gens qui n'étaient pas dignes de les posséder. Mais ce pourrait bien être pure fanfaronnade, car jamais on n'assiste à un de ces coups d'audace que Lupin accomplit avec une gracieuse aisance. On ne le voit intervenir que pour prévenir des mauvais coups ou réparer des injures. Il travaille, comme Sherlock Holmes, non pas contre la police officielle, mais en dehors d'elle et en la gagnant toujours de vitesse, pour arriver toutefois aux mêmes fins et à l'intérieur d'un même système. Un Rocambole affadi s'est réconcilié avec la société.

La collaboration entre Rocambole et l'ordre établi nous vaut un roman d'un type nouveau. Présenter du mal une image crue, blessante, redoutable, pour l'exorciser aussitôt par l'intervention d'une infaillible perspicacité mise au service de la justice, c'était rassurer d'autant mieux qu'on avait d'abord inquiété davantage. Mais l'agent de cet admirable retournement n'avait en lui-même aucune valeur exemplaire. On peut élever un monument à Maigret ; aucun jeune homme, à l'âge des rêves, ne fait celui de s'identifier à lui. Un détective à présent, pour avoir un véritable prestige, doit au moins pratiquer le judo. Et nous voyons le roman policier considéré comme un genre littéraire se scinder en deux espèces. Le nom de *detective novel* ne convient plus à la plus récente, car celui qui là mène l'action fait tout autre chose que recueillir des indices. Il lutte lui-même, comme Rocambole, et dangereusement. Au mythe abstrait de la Justice clairvoyante, infaillible, s'en est substitué un autre, qui a pour centre un *Wunschbild*, la figure d'un héros. Le plaisir de suivre un jeu est éclipsé par le spectacle d'une énergie en activité.

Holmes, Poirot et Maigret ne courent aucun danger. Ils sont dans le camp du bien, protégés par le rempart des innombrables braves gens. Le méchant, de l'autre côté de la barrière, a tout au plus quelques complices. Beaucoup d'agents en chair et en os ont péri en service commandé, mais les balles atteignent rarement les commissaires. Les choses changent lorsque le représentant de la police fédérale pénètre dans la jungle des gangs, quand l'instrument de Sa Majesté est chargé de paralyser un ténébreux centre d'espionnage. Comme Templar l'irrégulier, Lemmy Caution et James Bond, qui ne font qu'exécuter une mission, sont sans cesse forcés de recourir aux méthodes mêmes de ceux qu'ils combattent, lesquels songent beaucoup moins à les tromper qu'à se débarrasser d'eux. Policier et contre-espion doivent apporter à leur service une lucidité, une promptitude, une vigueur, qui les apparentent aux héros de la fable. Comme ceux-ci, ils peuvent recevoir des coups et en souffrir, mais ils n'en sauraient mourir. Héraclès pour combattre les monstres n'a guère que ses bras puissants, prolongés par sa massue. Templar met une sorte de coquetterie à n'utiliser d'autres armes que ses poings et sa présence d'esprit, quitte à retourner parfois contre son adversaire quelque engin diabolique dont il a d'abord été menacé. Bond seul dispose d'un outillage qui relève de la science fiction. Pour conquérir le dragon qui gardait la Toison d'Or, Médée vint en aide à Jason dont elle était éprise. Les héros-policiers peuvent compter de même sur des femmes qui leur sont dévouées jusqu'à la mort, trop heureuses de recevoir d'eux d'éphémères mais concrètes preuves d'amour. Médée dut apprendre de même que Jason n'était pas homme à se contenter d'une seule épouse. Ces femmes sont bien différentes des filles éplorées qui viennent harceler Holmes et Maigret ; ce sont des amazones toutes semblables à cette Wanda qui se fit par amour l'esclave de Rocambole et qui, comme Baccarat son ennemie, savait se battre et manier un fusil. Les « girl friends » des policiers ont aussi quelques traits du caractère héroïque. Ce ne sont pas des rosières ; leur sex-appeal ne doit rien aux artifices de la toilette. Elle savent recevoir les coups et les rendre, puis, dans les intervalles, jouir du bon de la vie.

Une mythologie populaire du héros s'est créée en Amérique, inventée, dit un de ses critiques, pour la génération qui vécut son enfance pendant la dépression économique, son adolescence pendant la guerre, son âge adulte sous le règne de la télévision. Elle est entièrement d'origine savante, adossée à des laboratoires de psychologie expérimentale où l'efficacité de chaque thème est mesurée par des tests, avant d'être, au jour le jour, soumise au contrôle des résultats financiers. Nous l'avons vue arriver sous la forme de ces bandes dessinées qu'on appelle des *comic strips*, encore que ces histoires soient destinées à tout autre chose qu'à faire rire. Le redresseur de torts est un être doué de pouvoirs fabuleux. Batman est ailé ; une cape magique emporte Superman à travers l'espace. Superman l'emporte dans l'offensive, Batman dans la défense. Ils s'opposent à des *anti-héros*, comme le redoutable Spider qui, ayant été piqué par une araignée radio-active, est devenu semblable à elle en rapidité, en agilité, en nocivité. Les *villains* ont moins de joie à commettre un crime qu'à déjouer les plans de leur adversaire. Ils songent moins à tuer qu'à s'assurer des triomphes délirants, éphémères, qui jouent dans l'histoire le rôle de la péripétie dans un drame. Le spectateur d'une tragédie classique sait que la catastrophe est proche lorsque tout paraît s'arranger. L'amateur de *comic strips* sait que le méchant, au moment où il exulte, va être frappé. Une telle mythologie ne peut satisfaire que des êtres qui se libèrent d'une sujétion ou d'une infériorité sociale en s'imaginant capables de voler ou de se rendre invisibles. Ce que serait la destinée d'un homme devenu réellement invisible, Wells l'a montré avec une cruelle précision. Mais l'adolescent surveillé, contrôlé, se voit tournant à son gré le chaton de la bague, comme Gygès, et pénétrant impunément dans la chambre de la reine. Il tient sa revanche sur les adultes.

Les poètes grecs ont compris qu'un mythe, pour remplir sa fonction compensatrice, devait présenter des êtres tels que tout homme puisse se rêver semblable à eux, et c'est grâce à cela que leurs œuvres sont pour nous un trésor inépuisable. Ils portaient heureusement d'un contexte religieux où les dieux restaient partiellement soumis aux mêmes nécessités que les mortels, où les héros n'accédaient à une condition supérieure

qu'en se pliant d'abord à celle de l'humanité commune. A tous ils ont donné des faiblesses. Les flèches de Diomède font saigner Arès et Aphrodite, qui poussent des cris de douleur et courent se faire panser. Héraclès sent le cœur lui manquer à la pensée d'affronter les cavales androphages du roi de Thrace. Achille à Aulis, dit Euripide, occupe ses loisirs à s'entraîner. Devenir le premier à la course, ou en toute chose, requiert une ascèse, même pour le fils d'une déesse. Les triomphes de Bond sont dus à des dons qu'il développe et entretient consciencieusement, comme doit le faire tout athlète qui veut garder sa forme, et ce n'est pas une des moindres raisons de son prestige que Kingsley Amis définit d'une formule frappante : « Bond could be duller than he is and still acceptable. We don't want to have Bond to dinner, or go golfing with Bond or talk to Bond. We want to be Bond. » Notre foi profonde dans la vertu de l'effort explique que chez nous Superman et Batman n'aient pas eu le succès, qui se prolonge à la dernière page des journaux, de Johny Hazard et du Fantôme, lesquels, comme Templar, et Lemmy Caution, et Rocamboles, n'ont pas besoin d'ailes ni de capes volantes pour triompher des méchants. L'échec des moyens prodigieux fixe-t-il notre âge mental un peu plus haut que celui de l'Américain moyen, ou signifie-t-il simplement une confiance moindre dans l'avenir des techniques ? Un *Wunschbild* ne peut agir que s'il se tient à un certain niveau de vraisemblance. Des moyens trop extraordinaires, trop incroyables, risquent de rompre la solidarité du lecteur avec le héros. Une seconde de scepticisme suffit pour produire la rupture et l'incrédulité déchaîne rapidement le rire. La limite à ne pas dépasser est fuyante ; elle dépend du public, du moment, des circonstances. Les mêmes prouesses ont fait trembler des lecteurs et mis en joie des salles de cinéma.

* * *

Remontons vers notre adolescence et revoyons les personnages dont nous aurions voulu vivre la vie : des soldats, des marins, des voyageurs, Montluc le Rouge, Corcoran, Hatteras, le capitaine Nemo. L'éveil de la sexualité colorait les rêveries sans ajouter une figure précise à cette mythologie. Monluc et Corcoran

nous éblouissaient par leur audace, par leur panache ; ils se battaient en marge, pour des causes qui nous paraissaient d'autant plus excellentes que d'avance nous les savions perdues. Hatteras inspirait un respect mêlé de crainte. Le prestige de Nemo, incomparablement plus efficace, résultait à la fois du mystère qui l'enveloppait et de l'invention merveilleuse qui permettait à cet homme unique de vivre sous les mers. Tous les enfants rêvent d'être hors d'atteinte. Ce que nous avons tous le mieux retenu de *Crusoé*, ce sont deux moments de valeur antinomique : la demeure savamment fortifiée où le naufragé se sent à l'abri de toute poursuite et la découverte, sur le sable, de l'empreinte qui lui apporte, alors qu'il est saturé de solitude, la crainte et l'espoir de revoir un de ses semblables. Daniel de Foe fuyait les créanciers et les recors, l'adolescent fuit ses tuteurs. Nemo s'est dérobé au monde par la vertu d'une idée géniale. Le *Nautilus*, à cette époque, relevait de la science fiction. Mais celle-ci, que fait-elle d'autre que remplacer les fées par la technique, ouvrière, comme elles, des surprises, des renversements indispensables à un conte ? L'outillage de James Bond, dont les parodistes se moquent, mais qui intéresse prodigieusement les jeunes, c'est le *Nautilus* en pièces détachées : des instruments qui n'existent encore que dans l'imagination, mais qui peuvent être réalisés demain pour accroître la puissance de l'homme.

* * *

Régis Messac écrivait il y a quarante ans : « L'intérêt moral qui s'attacherait au roman policier champion de la justice et de l'honnêteté est purement illusoire. L'immense majorité des lecteurs ne songent ni à la moralité, ni à l'immoralité, mais seulement à se distraire. » On arrive à de telles formules, qui n'expliquent rien, lorsqu'on tient compte uniquement des données explicites, en négligeant les finalités inconscientes. La vogue dans plusieurs pays, et même dans des milieux sensibles à la valeur littéraire, d'une littérature littérairement inexistante, c'est un phénomène qui ne saurait se justifier par des raisons purement négatives. Quand un lecteur, interrogé, dit, sans plus, que c'est pour oublier ses ennuis qu'il a passé trois heures à se

demander qui avait tué le baron, il a répondu trop vite à une question mal posée. Son intérêt pour le baron, son besoin de savoir qui a tué le baron, ont des causes plus profondes qu'il ne le croit lui-même. Et s'il a suivi docilement plusieurs fausses pistes pour chaque fois revenir en arrière, ce n'est pas seulement, même s'il l'affirme, par intérêt pour la promenade.

Plus significatif encore est son sentiment à l'égard de l'enquêteur, où s'associent, consciemment, de la curiosité, de l'admiration pour une méthode bien mise en œuvre, au sentiment inconscient d'une solidarité avec les soutiens de l'ordre établi. Un fait nouveau se produisit lorsque l'entrée en scène des gangsters, de l'espionnage, mirent le policier en danger. Il devint le centre, le support, d'une mythologie foisonnante dont la richesse psychologique n'a pu être ici qu'esquissée.

C'est bien de mythologie qu'il s'agit. A toutes les époques le héros de roman, dans la littérature de consommation courante, appartient à la classe qui est momentanément la plus prestigieuse. On y a vu passer successivement le brillant officier, l'homme politique, l'avocat. Ohnet eut la hardiesse d'y introduire l'ingénieur, qui fut suivi de l'homme d'affaires, du médecin, du savant, du prêtre. Ces apparitions concordaient avec une évolution sociale au cours de laquelle différentes activités, ou bien attirent davantage les talents, ou bien comportent des problèmes nouveaux. Aucune correspondance de ce genre ne justifie l'importance romanesque ni du détective ni du commissaire de police, ni même du contre-espion. Elle ne s'adosse à aucune particulière considération sociale, ni positive, comme ce serait le cas dans le roman mondain, ni négative, comme dans le roman populiste. Et cependant, aux amateurs titrés, chevalier Dupin ou Lord Peter, le public préfère résolument l'homme de métier — d'un métier qui, dans la réalité, n'attire pas uniquement la sympathie. C'est que le personnage, dans les œuvres d'imagination qui se désignent de son nom, est une construction de l'esprit sous-tendue par des aspirations nombreuses et souvent contradictoires, puisqu'on y distingue tout ensemble de l'admiration pour la vie dangereuse et un appétit de sécurité. La première est consciente ; le second s'avoue moins volontiers.

Marie DELCOURT.

Chronique

Séances mensuelles de l'Académie

A la séance du 15 avril, M. Adrien Jans a fait une communication sur les *Nouvelles directions de la critique*.

Le prix Michot, destiné à une œuvre qui célèbre les beautés de la terre de Flandre, a été décerné à M. Remy de Muynck (Saint-Rémy) pour son recueil de poèmes intitulé *Les Quatrains de Thalie*.

Des subventions du Fonds National de la Littérature ont été attribuées pour aider à l'édition de manuscrits présentés.

Le 20 mai, l'Académie a entendu M^{me} Marie Gevers évoquer ses souvenirs de Max Elskamp.

Elle a décerné le prix Félix Denayer au poète Paul Desmeth, pour son dernier recueil *Passages à l'Intimité* et pour l'ensemble de son œuvre.

Le 10 juin, à l'occasion du centenaire de *La Légende d'Ulenspiegel*, M. Hanse a communiqué ses observations sur des inexactitudes qui se sont répandues quant à Charles De Coster et à son œuvre.

L'Académie a attribué des subventions du Fonds National de la Littérature pour aider à l'édition de manuscrits présentés.

Elle a pris acte avec gratitude de ce que l'Université libre de Bruxelles met à sa disposition, pour la séance publique du 9 décembre, l'auditoire Janson.

Les secrétaires perpétuels des Académies occupant le Palais de la rue Ducale ont été informés par le Ministère des Travaux publics que ce bâtiment devrait être totalement évacué à partir du 1^{er} janvier prochain et pour toute la durée des travaux, estimés provisoirement à deux ans. Cette décision inattendue, qui va causer de très grands inconvénients et de très grands frais, incite l'Académie à suggérer l'examen d'une nouvelle solution, suivant laquelle l'aménagement des écuries et du manège prendrait la priorité sur la réfection du Palais ; celui-ci continuerait d'abriter provisoirement les Académies jusqu'à leur installation définitive, répartie dans les deux bâtiments.

Distinctions

M. Robert Goffin a été élevé au grade de grand officier de l'ordre de Léopold.

MM. Maurice Piron et Georges Sion ont été promus au grade de commandeur de l'ordre de Léopold. M. Piron a reçu la Médaille civique de 1^{re} classe.

M^{me} la duchesse de La Rochefoucauld a été nommée dans l'ordre de la Couronne au grade de commandeur. Les insignes lui ont été remis à Paris par M. Robert Rotschild, ambassadeur de Belgique, en présence de M. André Malraux, ministre de la Culture.

Hors de Belgique

De janvier à avril 1967, M. Maurice Piron a séjourné à Québec où il a fait, comme professeur invité à l'Université Laval, un semestre de cours sur le *Dom Juan* de Molière, sur le verlainisme, sur l'évolution des conceptions et méthodes de l'étymologie, ainsi qu'une série de quinze leçons consacrées à l'histoire de la littérature de Belgique.

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, Édouard 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 Pouillart, 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 Paquet). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939 . . . 100 —
- BRONCKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933 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 I vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935 115 —
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie*. I vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 125 —
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850). I. La Bataille romantique*. I vol. in-8° de 423 p. — 1931 275 —
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850) II. Vers un Romantisme national*. I vol. in-8° de 546 p. — 1948 275 —
- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastoralle (1594)* I vol. in-8° de 116 p. — 1959 125 —
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. I vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 90 —
- COMPÈRE Gaston. — *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. I vol. in-8° de 270 p. — 1955 160 —
- CULOR Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. I vol. in-8° de 156 p. — 1958 140 —
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. I vol. in-8° de 184 p. — 1952 140 —
- DAVIGNON Henri. — *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites)*. I vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955 70 —
- DAVIGNON Henri. — *De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux*. I vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 115 —
- DEFRENNE Madeleine. — *Odilon-Jean Périer*. I vol. in-8° de 468 p. — 1957 250 —
- DELBUILLE Maurice. — *Sur la Genèse de la Chanson de Roland*. I vol. in-8° de 178 p. — 1954 140 —
- DE REUL Xavier. — *Le roman d'un géologue*. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). I vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 160 —
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre*. I vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 185 —
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève*. I vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 200 —
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène*. I vol. in-8° de 415 p. — 1959 220 —
- DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée*. Réédition. I vol. 14 × 20 de 126 p. — 1936 100 —
- DONEUX Guy. — *Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme*. I vol. in-8° de 242 p. — 1961 140 —
- DOUTREPONT Georges. — *Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. I vol. in-8° de 169 p. — 1938 100 —
- DUBOIS Jacques. — *Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*. I vol. in-8° de 221 p. — 1963 140 —

- ÉTIENNE Servais. — *Les Sources de « Burg-Jargal »*. 1 vol. in-8° de 159 p. — 1923 100 —
- FRANCOIS Simone. — *Le Dandysme et Marcel Proust* (De Brummel au Baron de Charlus). 1 vol. in-8° de 115 p. — 1956 125 —
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 1 vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957 115 —
- GILSOUL Robert. — *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*. 1 vol. in-8° de 418 p. — 1936 225 —
- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953 220 —
- GIRAUD Albert. — *Critique littéraire*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951 115 —
- GUIETTE Robert. — *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963 60 —
- GUILLAUME Jean S.J. — *La poésie de Van Lerberghe*. Essai d'exégèse intégrale. 1 vol. in-8° de 247 p. — 1962 135 —
- GUILLAUME Jean S.J. — *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956 175 —
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959 100 —
- HANSE Joseph. — *Charles de Coster*. 1 vol. in-8° de 383 p. — 1928 110 —
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e* (manuscrits 815 à 2.700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941 130 —
- HEUSY Paul. — *Un coin de la Vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. — 1942 115 —
- HOUSSA Nicole. — *Le souci de l'expression chez Colette*. 1 vol. 14 × 20 de 236 p. — 1958 135 —
- « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*, par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964 100 —
- LEJEUNE Rita. — *Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier*. 1 vol. in-8° de 75 p. — 1938 80 —
- LEMONNIER Camille. — *Paysages de Belgique*. Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 p. — 1945 100 —
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952 175 —
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14 × 20 de 116 p. — 1943 80 —
- MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*. 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935 220 —

- NOULET Émile. — *Le premier visage de Rimbaud*. I vol. 14 × 20 de 324 pages. — 1953 185 —
- OTTEN Michel. — *Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme*. I vol. in-8° de 256 p. — 1962 150 —
- PAQUOT Marcel. — *Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*. I vol. in-8° de 224 p. 135 —
- PICARD Edmond. — *L'Amiral*. Réédition. I vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939 80 —
- PIRMEZ Octave. — *Jours de Solitude*. Réédition. I vol. 14 × 20 de 351 pages. — 1932 115 —
- POHL Jacques. — *Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique*. — I vol. in-8° de 248 p. — 1962 145 —
- REICHERT Madeleine. — *Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*. I vol. in-8° de 248 p. — 1933 140 —
- REIDER Paul. — *Mademoiselle Vallantin*. Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). I vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959 115 —
- REMACLE Louis. — *Le parler de la Gleize*. I vol. in-8° de 355 p. — 1937 175 —
- REMACLE Madeleine. — *L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust*. I vol. in-8° de 213 p. — 1954 160 —
- ROBIN Eugène. — *Impressions littéraires* (Introduction par Gustave Charlier). I vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957 115 —
- RUELLE Pierre. — *Le vocabulaire professionnel du houilleur borain*. I vol. in-8° de 200 p. — 1953 175 —
- SCHAEFFER Pierre-Jean. — *Jules Destrée*. Essai biographique. I vol. in-8° de 420 p. — 1962 250 —
- SEVERIN Fernand. — *Lettres à un jeune poète*, publiées et commentées par Léon Kochnitzky. I vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960. 100 —
- SOREIL Arsène. — *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française* (nouvelle édition revue). I vol. in-8° de 152 p. — 1955 120 —
- SOSSET L. L. — *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*. I vol. in-8° de 200 p. — 1937 100 —
- THOMAS Paul-Lucien. — *Le Vers moderne*. I vol. in-8° de 247 p. — 1943 185 —
- VANDRUNNEN James. — *En pays wallon*. Réédition. I vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935 100 —
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *L'influence du naturalisme français en Belgique*. I vol. in-8° de 339 p. — 1930 220 —
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier*. I vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961 115 —
- VERMEULEN François. — *Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)*. I 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 —

Publications récentes

GUILLAUME Jean, S.J. — « <i>Les Chimères</i> » de Nerval. Édition critique. 1 vol. in-8° de 172 p. avec 12 pl. h.-texte . . .	180—
LECOQ, Albert. — <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p.	250—
RENCHON, Hector. — <i>Études de syntaxe descriptive</i> . Tome I : <i>La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales</i> . 1 vol. in-8° de 200 p.	130 —

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

PRIX 40 Fr.