

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



BRUXELLES  
PALAIS DES ACADÉMIES

Bulletin  
de  
l'Académie Royale  
de  
Langue et de Littérature Françaises  
1975

BULLETIN

DE

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



BRUXELLES  
PALAIS DES ACADÉMIES

## SOMMAIRE

### **Ceux qui nous quittent**

<b>Constant Burniaux</b> .....	5
<b>Marie Gevers</b> .....	7
<b>Chéou Kang Sié</b> .....	10

### **Séance publique du 8 mars 1975**

Andrée Chédid, prix Nessim Habif 1974 .....	12
Bienvenue de M. Charles Bertin .....	12
Remerciement de M <sup>m</sup> e Andrée Chédid .....	16

### **Réception de M. Herman Closson**

Discours de M. Marcel Lobet .....	19
Discours de M. Herman Closson .....	30

### **Propos sur Shakespeare**

Communication de M. Herman Closson à la séance mensuelle du 11 janvier 1975 .....	43
---	----

### **La Poétique « Change »**

Communication de M. Fernand Verhesen à la séance mensuelle du 8 février 1975 .....	52
--	----

## **CHRONIQUE**

<b>Séances mensuelles de l'Académie. Divers</b> .....	79
<i>Catalogue des ouvrages publiés</i> .....	80

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

# Ceux qui nous quittent

## Constant BURNIAUX

*Le 9 février, l'Académie a appris avec beaucoup de peine le décès de Constant Burniaux. Nous redirons tout ce qui a empli la vie et l'œuvre d'un homme mort à 82 ans et qui a écrit jusqu'à ses derniers jours. Il avait été élu à l'Académie le 22 décembre 1945 au fauteuil d'Hubert Stiermet. Ses confrères ont accompagné son départ. Au cimetière de Saint-Gilles, avant l'incinération, M. Charles Bertin, directeur de l'Académie, a traduit l'émotion de tous dans l'allocution dont voici le texte.*

Il semblait sorti d'un de ses livres : une silhouette en grisé, discrète, fragile, que le grand âge avait progressivement amincie, isolée du monde et de la vaine rumeur des vivants jusqu'à faire de son personnage, les derniers temps, une manière de signe. Mais l'œil avait gardé sa lumière, et l'on pouvait y lire encore cette tendresse un peu interrogative, un peu ironique, un peu tremblée, qu'il avait su mettre dans son œuvre. Car s'il n'avait pas été créé pour les grandes orgues triomphales de la création, il possédait ce don très rare d'être le virtuose d'une certaine musique de chambre de l'âme. Et personne ne pratiquait aussi bien que lui ce « legato » un peu feutré qui puisait ses harmonies dans le trésor des humbles. Son art avait en effet choisi d'interroger de préférence les petites destinées, dont l'amour est sans cris, la révolte sans colère, et les désillusions sans amertume. Mais comment oublier qu'il fut aussi un merveilleux peintre de l'enfance, un éveilleur de nostalgie, un poète que vint toucher parfois l'aile inquiétante du fantastique ?

Sans doute n'est-ce ni le lieu ni l'instant d'analyser en détail cette œuvre abondante, chaleureuse, multiple, « plurielle » (pour

reprendre une épithète qu'un de ses titres accole au mot « vie », — cette œuvre qui va du croquis au poème, du poème à la nouvelle, de la nouvelle au court roman, du court roman au vaste cycle romanesque des *Temps inquiets*? Mais ce que je voudrais dire, c'est que, dans ses meilleures pages, Constant Burniaux est parvenu, selon les recettes d'une sorte de pointillisme populiste dont il avait longuement éprouvé les vertus, à conférer aux visages qu'il peignait dans un chatolement de camaïeu gris, une exactitude et une dignité dont la discrétion et le charme étaient inimitables. Évoquerai-je des livres trop mal connus, comme *Une petite Vie*, *Rose et Monsieur Sec*, qui sont de tendres chefs-d'œuvre de grâce et de poésie personnelle? Rappellerai-je ce dernier recueil, *Kaloo, le Village imaginé*, qui est une œuvre de son grand âge et demeurera pourtant comme une de ses plus évidentes réussites, — ce « village illusoire » d'une Flandre du début du siècle où les superstitions règnent toujours, où la sorcellerie n'est pas oubliée, où les habitants vivent accordés aux semailles et aux saisons, plus proches du mystère animal que des humains des villes, — ce village que Burniaux fait revivre devant nos yeux dans tous les menus gestes du quotidien jusqu'à atteindre à une vérité presque hallucinatoire?

Mais il faudrait citer bien d'autres œuvres, rappeler bien d'autres thèmes, parler du poète de *Saisons*, de *Ligne de Cœur*, de *Voyages*, évoquer l'homme fraternel, généreux et simple, l'ami des déshérités, le cœur pur qu'il était. Je ne le puis...

A celle qui fut sa compagne merveilleuse, à son fils, à ses proches, à tous ceux qui l'ont aimé, l'Académie, à laquelle Constant Burniaux a appartenu pendant près de trente années, tient à dire aujourd'hui son émotion et sa sympathie. Il nous arrivera souvent encore d'écouter la voix qui s'est tue.

Charles BERTIN,

## Marie GEVERS

*Décidément très éprouvée cet hiver, l'Académie perdait, le 9 mars, Marie Gevers qui était sa doyenne d'âge et d'élection. Un an plus tôt, les amis de Marie Gevers — et au premier chef l'Académie — fêtaient les 90 ans de la « Dame de Missembourg » au cours d'une manifestation que Sa Majesté la Reine rehaussait de sa présence.*

*Son départ de Missembourg, ses petits-fils portant son cercueil sur leurs épaules à travers le jardin, fut très émouvant. Mgr Charles Moeller, à l'église d'Edegem, eut des paroles pleines d'affection et d'élévation. Au cimetière, M. Charles Bertin, directeur de l'Académie, prit la parole au nom de ses confrères.*

*Voici son texte.*

*Je ne te quitterai jamais, ô vie,  
Je t'aime trop, mais si toi tu t'en vas,  
Choisis le moment où, bien endormie,  
Morphée ami me tiendra dans ses bras.*

Ces quatre vers d'une écriture récente retrouvés sur la table de Marie Gevers au lendemain de sa mort, que sont-ils, sinon la dernière et bouleversante illustration de ce génie de la connivence qui faisait d'elle un être sans pareil sur cette terre ?

La communion avec toutes les merveilles du monde visible et invisible, le pouvoir d'apprivoiser les mystères, de donner à voix douce instruction et mandat aux Puissances, lui étaient devenus aussi naturels que le souffle. Par droit de naissance et par la vertu d'une lente appropriation amoureuse, elle avait acquis cette vocation de médiatrice qui allait guider son œuvre et sa vie. L'exploration familière des secrets de notre condition, la caresse des abîmes, le dialogue à mi-voix avec l'envers du monde, la capture des reflets d'un au-delà bien plus amical que terrible, étaient aussi ingénument, aussi spontanément, son ordinaire

que pouvait l'être le premier regard qu'elle jetait le matin sur le jardin qui s'éveille. Car tout lui était signe et couleur, innocence et plaisir. Saluer les parallèles, baptiser les météores, questionner l'astre et la fleur, aimer les siens, porter à autrui équitable et généreuse attention, vénérer le génie de la maison et l'esprit des ancêtres, voilà ce que fut, durant 91 ans, à côté de l'œuvre écrite, l'œuvre vécue de Marie Gevers. Et il n'y avait pour elle ni hiérarchie, ni barrière. Quand, à l'âge où il lui était devenu malaisé de mesurer le temps sur les horloges, elle cuisait son œuf à la coque en se récitant à elle-même « Le Meunier, son fils et l'âne », parce qu'elle avait calculé, après un certain nombre d'essais, que la fable avait la durée qui convenait, elle accomplissait un acte religieux. Si la religion est le pouvoir d'être relié à l'univers qui nous entoure, qui nous supporte, qui nous surplombe, si elle est sagesse et bonté, tolérance et tendresse, si elle est le don de dire « oui » à toutes les aventures de la vie et à celle de la mort, Marie Gevers était l'être religieux par excellence.

Son œuvre, qui embrasse près de quarante volumes, elle l'écrivit avec cette patience ardente, cette modestie laborieuse qui étaient pour elle l'ordre même et la règle de l'amour. Et elle la dédia à cette terre qui va maintenant accueillir son corps, à cette Campine anversoise dont elle a fait une province du patrimoine littéraire français. Car il est significatif et il est beau que Marie Gevers ait jugé, comme certains de ses grands aînés, qu'il n'y avait nulle contradiction entre l'enracinement et l'ouverture au monde, entre la fidélité charnelle à un sol et l'adhésion à la patrie mentale de la langue française. Ce pays où nous sommes, ce pays de vastes ciels, d'eaux retenues, et d'âmes repliées, ce pays fécond en sortilèges et en drames silencieux, elle a passé sa vie à l'écouter et à le traduire dans le langage de ses songes, et, comme elle appartenait à la race des véritables créateurs, elle l'a élargi aux dimensions de l'univers.

Jour après jour, durant plus de soixante années, ce miracle qu'est la formation corallienne d'une grande œuvre s'est accompli dans cette chambre de la maison-fée d'où elle entendait la pluie douce tomber sur le sommeil de l'étang et le chant du rossignol des nuits d'été. Si l'esprit avait cours dans notre monde comme il l'a dans le pays imaginaire où Proust fait mourir Bergotte,

nous verrions durant toute la prochaine nuit funèbre, ses livres disposés trois par trois aux vitrines éclairées des librairies, veiller comme des anges sur son repos.

Je ne tenterai pas de traduire la tristesse de notre Académie. Marie Gevers était notre doyenne d'âge et d'élection. Depuis 37 ans, avec une fidélité et une attention qui ne se sont jamais démenties, elle a participé à nos travaux, à nos soucis et à nos rêves. Et, même au cours de ces dernières années, depuis que son grand âge lui interdisait une présence physique à nos réunions, une lettre d'elle venait à chaque séance nous dire son affection et ses regrets.

A ses enfants, à ses petits-enfants, à tous ceux qui l'ont aimée et admirée, à tous ceux, innombrables, qui étaient heureux de savoir qu'elle existait quelque part, j'exprime la compassion de notre compagnie.

Écoutons ensemble, une fois encore, la voix de Marie Gevers évoquer dans les dernières lignes de « Vie et mort d'un étang » le dieu des Songes, fils de la Nuit et du Sommeil :

« Ma journée est finie. Voici ma nuit. A chacun son travail, son repos, son sommeil. Il est des moments magiques où le temps se sépare de l'espace, où le mot s'éloigne de l'idée, où la forme quitte l'objet. A moi ! A moi ! O Morphée. »

Charles BERTIN

### Chéou Kang SIÉ

M. Chéou-Kang Sié, membre étranger de l'Académie, est décédé à Taipei (Taïwan-Formose) le 22 avril 1974. Il était né à Kan-Chow (province du Kiangsi) le 7 août 1898. Il avait été élu parmi nous le 12 octobre 1949.

Les voies du destin sont étranges, qui ont mené Chéou-Kang Sié de la Chine continentale à l'Europe, et particulièrement à Bruxelles, puis de Rome à Taipei. L'une de ces voies s'appelle la diplomatie. Le Dr C. K. Sié fut longtemps ministre de Chine en France, en Suisse et en Belgique. Il acheva sa carrière diplomatique en représentant la Chine auprès du Vatican. Je l'y ai rencontré en allant faire une conférence à l'Academia Belgica. Il était justement fier, lorsque ses fonctions prirent fin, de l'amitié qui l'avait uni aux papes Pie XII et Paul VI.

Le Dr Sié avait très bien connu la Belgique. Il y avait des amis et des souvenirs. Il aimait la langue française, et c'est parce qu'il avait écrit certaines œuvres en français et traduit nos auteurs en chinois qu'il avait attiré l'attention de nos confrères en 1949. Mais dès 1924, il avait présenté sa thèse de doctorat, à l'Université Libre de Bruxelles, sur *Les Emprunts de guerre français*. Il avait publié en 1932, aux Éditions Labor, avec une préface de Paul Hymans, *Est-Ouest, reflets croisés* et chez Plon, en 1939, *L'Esprit chinois en face du problème des races*. Après la deuxième guerre mondiale, il consacrait un livre — préfacé par le comte Sforza — à celui qui restait pour lui l'incarnation de la seule vraie Chine : *Le Maréchal Chiang Kai Chek*.

Le rôle d'intermédiaire ou de lien entre les deux cultures dont il s'était nourri, il l'avait également pratiqué au théâtre. C'est ainsi qu'il avait traduit en chinois *Les Étapes* et *Les Semailles* de Gustave Vanzype, et les deux pièces avaient paru à Changhaï en 1931. Il avait adapté à la sensibilité occidentale *Tse Kiou ou Un nœud ne peut être dénoué que par celui qui l'a noué*, d'après

une œuvre de Chang Tao Fan. Cette version française fut publiée aux éditions Labor, avec une intéressante préface sur la co-existence du théâtre traditionnel et du théâtre réformé en Chine.

Chéou Kang Sié avait écrit lui-même en français pour la scène. Il y eut *Madame Source Précieuse*, et aussi *Le Jade brisé*, créé pour l'Europe au Théâtre royal du Parc, dans une mise en scène de François Gournac, en 1927.

La vie et la carrière du Dr Sié ont été bien remplies. Il est certain qu'il a beaucoup souffert de l'évolution des choses en Asie après la guerre. Sa fidélité n'a jamais transigé. Il a vécu pour la Chine même quand Taïwan (Formose) en a représenté à ses yeux la seule et tenace légitimité. Dans sa retraite, il donnait des leçons de français aux jeunes diplomates. Il était venu au Christianisme : il a été baptisé, peu avant sa mort, par Mgr Loukuang, archevêque de Taipei.

La distance n'a jamais permis à Chéou Kang Sié de venir à l'Académie. Il y aurait évoqué Gabriele d'Annunzio dont il occupait le fauteuil. Mais il a eu et il gardera sa place dans notre mémoire : la place d'un ami lointain et fidèle.

Georges SION

SÉANCE PUBLIQUE DU 8 MARS 1975

## Andrée Chédid, prix Nessim Habif

**Bienvenue de M. Charles BERTIN**

Vous appartenez par la naissance, Madame, à un peuple dont les ancêtres furent les argonautes du commerce et de l'esprit. Votre livre sur le Liban nous rappelle qu'à distance, Ulysse est un peu votre cousin germain. Disons-nous alors qu'Akhnaton est votre grand-oncle, et même un peu plus, puisque vous en avez fait un de vos personnages ?

Je ne sais trop à quoi mes ancêtres d'Occident occupaient leur vie à la même époque, et je préfère n'y point penser, pour ne pas accroître les complexes que vous me donnez, Madame. Car enfin, vous sillonnez les mers. Vous pouviez dire « mare nostrum » dans votre langue en un temps où on n'avait pas encore inventé le latin. On raconte même que vous avez fait le tour de l'Afrique et touché le Cap de Bonne Espérance. Les Grecs appelaient l'étoile polaire « l'astre phénicien ». Byblos et Sidon, Tyr et Baalbek, Canaan, l'Oronte, sont de beaux noms, qui étaient déjà votre bien naturel, avant que nos poètes et nos Bibles ne s'en emparent. Vous avez inventé, Madame, la pourpre, les cèdres, la diplomatie, l'alphabet — l'alphabet! —, et Strabon prétend même que vous auriez élaboré, avant Démocrite, une théorie atomistique. C'est humiliant...

J'ai beau chercher. Je ne découvre à la Belgique qu'une seule supériorité sur le Liban: c'est l'étendue de son territoire. Trois fois la surface du vôtre. Permettez-moi d'insister sur ce point: c'est une occasion que nous n'avons pas fréquemment.

Mais je crois qu'il est préférable de quitter le terrain douloureux des comparaisons... Il est un proverbe libanais, Madame, qui

dit : « Celui qui reste assis est une pierre. — Celui qui va est un oiseau ». A lire votre œuvre et à considérer ce que je sais de votre vie, j'ai pris le goût d'imaginer que vous en avez fait votre devise personnelle.

Vous êtes née en Égypte d'un père libanais et d'une mère syrienne. Vous avez été élevée en trois langues, — ce qui est une performance que les Belges eux-mêmes réalisent rarement. Vous avez fait une partie de vos études à l'Université américaine du Caire. Vous avez écrit votre premier livre de poèmes en anglais, avant de choisir pour toujours — grâce à Dieu ! — la langue française et de vous établir à Paris à l'âge de 25 ans. De Beyrouth au Caire, et du Caire à la rue de Seine, cela fait beaucoup de chemin en peu d'années. Mais ce brassage est votre richesse et cette errance votre plaisir. Il ne faut pas avoir l'oreille très fine pour percevoir une pointe d'orgueil dans la voix de votre personnage de *La Cité fertile*, Alefa, la danseuse au visage de destin, quand elle s'écrie : « Mes atavismes sont multiples. A tous les azimuths mes ancêtres se sont entremêlés. Tous ces croisements me gardent libre et sans frontières. Que le ciel en soit remercié ! J'ai fibres et racines sur au moins trois continents »...

Comme votre héroïne vous connaît bien ! Et, pourtant, elle ne sait pas tout. Elle ne sait pas tout ce que vous savez. Par exemple, elle n'a pas lu *Variété*, elle n'a pas lu la « Deuxième lettre » de *La Crise de l'Esprit*, que vous avez souvent méditée. Je ne doute pas que la phrase résonne encore en vous : « Smyrne et Alexandrie sont d'Europe, comme Athènes et Marseille ». Ainsi, Madame, Paul Valéry vous a faite européenne par la grâce de la Méditerranée. Et d'européenne, vous voici désormais Française par la grâce de vos livres, — ce qui enchante doublement notre compagnie, puisque cette adoption nous permet de vous décerner le prix Nessim Habif et de vous accueillir aujourd'hui à notre tribune.

Mais ce goût du mouvement dont parle le proverbe que je citais il y a un instant, ne nous intéresserait que sur le plan anecdotique s'il se bornait à bousculer votre vie. L'important est qu'il anime votre œuvre, comme le cœur anime le corps. Tous vos poèmes, tous vos romans accordent mystérieusement leurs données, leur progression et leurs rythmes au pas de l'être

humain en marche sur la terre, aux efforts de l'être humain pour atteindre cet au-delà temporel que compose, selon la parole de Reverdy, « tout ce qui est en dehors de notre étroite peau ». Si j'avais à réaliser une anthologie thématique de votre œuvre, je dresserais au seuil de mon entreprise la statue d'un homme debout, et qui marche. Vous avez compris, le jour où vous avez choisi le destin de donner forme et couleur à vos songes, qu'il n'existe peut-être aucune image qui soit plus représentative que celle-là de la dignité et de l'honneur d'être vivant. Et vous avez affirmé dans *Terre et Poésie* : « Le voyage ne se mesure pas aux distances ». Vous avez écrit : « Même en pays perdu, le poète ne peut s'attacher aux pistes ». Vous avez dit : « Refusant de choisir une rive à l'exclusion de l'autre, une des épreuves du poète — même si son eau et son soleil n'y suffisent pas — devrait être ce pont à bâtir ». Et je lis enfin dans ce même recueil : « Le poète, c'est le poursuivant. Offrez-lui une halte, il sait qu'il n'a qu'un court répit ; que, bientôt, sa soif l'entraînera plus loin que son désir. Seul peut lui tenir lieu de compagnon, celui qui sait que demain est toujours plus avant, et qu'il n'y a pas d'arrivée ».

Mais c'est sans doute dans vos récits en prose que cette obsession du chemin est la plus évidente. Citerai-je ce roman qui s'intitule *Le Survivant*, et dans lequel, par le biais d'une anecdote contemporaine, nous revivons la quête d'Isis parcourant infatigablement le delta du Nil à la recherche du corps déchiré d'Osiris ? Évoquerai-je ce recueil de nouvelles que vous avez baptisé *L'Étroite Peau* et dont tous les personnages sont en état de transhumance hors d'eux-mêmes ? M'arrêterai-je enfin à ce chef-d'œuvre, qui s'appelle *Jonathan*, à ce mince récit déchirant qui est un miracle de pudeur et de tendresse, et qui nous raconte la longue marche l'un vers l'autre de deux jeunes hommes que tout sépare et qui n'ont en commun que leur soif ? Je pourrais sans aucune peine multiplier les exemples.

Mais poursuivons, voulez-vous ?, l'anthologie de vos hantises... Après le pas de l'homme, son visage. Ici, il suffirait de m'en référer aux titres de vos livres : *Textes pour une figure*, *Seul le visage*, *Visage premier*. Le poète Marc Alyn voit dans cet ensorcellement qu'exerce sur vous la face humaine l'un des traits de ce qu'il appelle votre « humanisme tragique ». Car, ne faisant

### Remerciement de Mme Andrée CHEDID

Je suis heureuse, émue, d'être ici, et de l'accueil que vous me faites. A travers vous, Charles Bertin, dont le souffle intense et généreux donne résonnances et force aux mots de votre poésie, aux pages de vos romans, au mouvement de votre théâtre, dont les paroles chaleureuses m'ont profondément touchée, je voudrais, à travers vous, saluer chacun des membres de cette Académie, dans sa personne et dans son œuvre, et les remercier très vivement de m'avoir attribué le prix Nessim Habif.

Bien que j'éprouve de l'embarras à parler en public, et que je sois impressionnée de me trouver ici, je sens, je sais, qu'il n'y a pas de cloisons à traverser, ni de glace à rompre, et que les Académiciens n'usent pas du « langage académique », de ce langage, comme dit le Littré, « où la correction et l'élégance font tort à la vérité et à la simplicité ». Je sais que ce qui vous importe c'est une langue qui nous restitue « à vif », qui que nous soyons, d'où que nous venions. Alors, au risque de sembler personnelle, je vais vous faire une confidence, et vous dire ce que je dois à la Belgique et à son ouverture à la poésie.

Arrivant en France en 1946, c'est au « Journal des Poètes » trouvé par hasard, que j'ai envoyé quelques textes. Fernand Verhesen m'a tout de suite écrit, encouragé. Ce fut mon premier écho, ma première réponse, et cela, comme vous le devinez, est d'une importance capitale.

Cette langue française, dont votre prix souligne la vitalité hors des frontières de son propre territoire, je l'ai apprise, en Égypte, avec la parole. Vous discernerez dans ma voix des intonations venues des terres du Nil, un roulement des « r » que certains, ignorant mon origine, ont parfois pris pour un accent bourguignon !

Enfant d'un pays, d'une famille, chacun est aussi, en très grande partie, me semble-t-il, enfant de sa langue. Je n'ai jamais vécu la langue française comme un élément étranger,

guère de place à Dieu dans votre œuvre — ce Dieu que vous baptisez « l'Anonyme » —, incapable, comme vous l'avouez vous-même, de parler autrement « qu'au présent », et pourtant altérée d'espérance, c'est dans l'exaltation du visage de la créature que vous trouvez vos meilleures raisons de croire que la mort peut être détruite. A chacun sa manière de questionner l'absolu... La vôtre est d'écrire dans *Contre-Chant* :

« Jamais ne tarira le battement sous l'écorce  
Ni ma soif de te dire  
Visage le plus nu ».

Si, comme l'affirme Marcel Thiry, le pouvoir de la poésie est de changer une émotion en durée, l'éternité est donc pour vous « le salaire de l'instant », et votre œuvre naît et renaît sans cesse de la cendre des moments privilégiés de votre vie. J'aurais dû ajouter tout à l'heure cette richesse à celles que j'ai citées : c'est encore votre pays, Madame, la Phénicie, qui a donné son nom à l'oiseau immortel.

Vous avez appelé quelque part la poésie « la grande vaincue », et je sais bien que vous l'avez fait avec tendresse. Mais, à vous lire, c'est sa victoire que l'on salue. Et ce que je découvre, moi, dans vos livres, c'est la joie : la joie toute pure de dire, de vivre, de marcher, de danser, de combattre, la joie de l'arbre, de l'oiseau, de l'eau, — la joie du vent des sables et du sel de la mer, — la joie d'être sur la terre et de posséder une voix pour chanter. Cette joie est sœur jumelle de la poésie, et elle porte un très beau nom, Madame : elle s'appelle l'amour.

surajouté, une sorte de vernis qui recouvrirait, étoufferait mes racines et mes sources. Elle n'est pas un couloir qui vous isole de la bâtisse. Elle n'est pas en ciment. Elle fait partie de ma chair, de mon sang. Je m'y déplace dans ma propre eau.

Orient-Occident, très vite m'apparurent les ressources de cette double appartenance. Je découvris que cette expérience pouvait se vivre comme une « chance », comme un « en plus ». La langue française me paraissant assez ouverte, assez musclée pour contenir les fibres d'autres tempéraments, pour charrier les images et les rythmes venus d'autres lieux.

L'Égypte, le Liban, d'où je viens, et qui me sont très chers, je ne cesse de les vivre comme un présent perpétuel. Avec leur brassage d'ancêtres — le bénéfique entremêlement des races caractérise ces rivages depuis le début des temps — avec les joies et les chagrins de l'enfance, avec ses visages, ses paysages, ces terres-là m'accompagnent, sans déchirement, sans nostalgie, mais comme un fleuve intérieur, en mouvement vers un monde élargi.

Plus attachée à ce qui nous rapproche qu'à ce qui nous sépare, sans relâche, à travers diverses expressions, je tente de construire, de nommer, ponts et passerelles entre Orient et Occident, entre jeunesse et vieillesse, entre la femme et l'homme, entre le dehors et le dedans, entre l'ombre et la lumière, entre l'événement et le durable, entre existence et poésie. Je tente d'exprimer une terre de partage qu'animerait la poésie et qui porterait le nom de tous.

Je voudrais terminer par un court poème où j'essaye de dire à quel point nous partageons l'essentiel, c'est-à-dire la naissance au monde, et cette vie si brève, dont la mort certaine devrait accentuer la fraternité, l'intensité :

TOI — MOI

Par l'univers-planète  
univers à toute bride  
Par l'univers-bourdon  
dans chaque cellule du corps

Par les mots qui s'engendrent  
Par cette parole étranglée

Par l'avant-scène du présent  
Par vents d'éternité

Par cette naissance qui nous décerne le monde  
Par cette mort qui l'escamote

Par cette vie  
Plus bruissante que tout l'imaginé

TOI

Qui que tu sois !  
Je te suis bien plus proche qu'étranger.

# Réception de M. Herman Closson

Discours de M. Marcel LOBET

Monsieur,

Au moment où m'échoient l'honneur et le plaisir de vous accueillir dans notre compagnie, je m'avise que vous y comptez, parmi vos pairs, plusieurs dramaturges qui pourraient célébrer vos mérites à meilleur escient. Ancien critique de ballets, j'évoque alors le mot de Figaro dont le soliloque est bien connu des comédiens : « Il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. »

Pour saluer le meneur de jeu, le coryphée, je suis entré dans la ronde mythique de vos rêves, je me suis engagé dans le carrousel fantastique de vos personnages, avec d'autant plus d'empressement que j'y reconnaissais, entre le Sire Halewyn et les Quatre Fils Aymon, un héros qui nous est familier : ce Godefroid de Bouillon auquel nous avons consacré, tous les deux, une œuvre de jeunesse.

C'est vous dire que je suis déjà mis en condition, prêt à toutes les connivences, d'autant plus que vous occupez le fauteuil d'un ami très cher, Adrien Jans, dont il vous appartiendra de saluer la mémoire.

Il me faut, au préalable, respecter les lois non écrites de nos réceptions : esquisser votre biographie, parler de l'homme avant d'évoquer son œuvre, comme si on pouvait toujours les dissocier. Vous êtes d'ailleurs insaisissable comme votre William, et même comme Sire Halewyn. A l'instar du Barbe-Bleue flamand, vous improvisez des sorties de grand seigneur déguisé en homme du commun, vous faites des incursions dans le monde que vous entendez captiver.

Vous ne vous êtes pas isolé, tel un Ghelderode, pour créer votre légende. A la tour d'ivoire vous préférez la tour de guet, l'échauguette d'où l'on peut voir le cheval Bayard bondir au-dessus des douves sans attendre que s'abaisse le pont-levis.

Vous ne vous êtes pas figé comme un buste destiné au foyer d'un théâtre, parce que vous préférez le plateau où l'on peut être l'homme aux cent visages, mobile à l'extrême, tantôt du côté cour, tantôt du côté jardin. Vous passez de la Scène à la Ville, comme si les rues, les places et les boulevards prolongeaient à l'infini la cantonade exigüe des théâtres de fortune où vous étiez tout à la fois auteur, acteur, décorateur et metteur en scène. A la bibliothèque du Conservatoire et dans les autres écoles où vous avez enseigné, on ne se doutait pas que, longeant les couloirs, vous cherchiez, comme votre cher William, « la trace d'un pied nu qui a marché dans le sang ». Le sang de l'amazone...

Puisque vous avez votre mythologie, Monsieur, il me sera permis de fabuler un peu, en marge des conventions académiques. Et ce ne sera pas pour déplaire à l'anti-conformisme d'un homme qui est entré en lice, visière levée, brandissant l'oriflamme du cavalier seul.

On croit connaître l'auteur de quinze ou vingt pièces, le professeur qui va du Conservatoire à l'abbaye de la Cambre ou à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth. On renonce à suivre le voyageur sur terre, en mer et dans les airs. Mieux vaudrait accompagner le metteur en scène parmi les portants, les praticables et les innombrables décors qu'il a plantés.

On passerait non seulement du plaisant au sévère (ce qui est banal), mais du bouffon au tragique, dans le rythme de Shakespeare. Que d'anecdotes vous pouvez « jouer » devant vos amis en racontant vos farces et vos déboires. Vous ne devenez grave qu'en évoquant votre frère, Jacques Closson, qui partagea vos enthousiasmes et vos travaux d'acteur, de décorateur et d'animateur. Mort à quarante ans, Jacques Closson a laissé, parmi ceux qui l'ont connu, des regrets exprimés dans un petit livre où j'ai relevé les noms de poètes, de musiciens, de comédiens : Norge, André Souris, Marcel Josz, André Berger, Lionel Giraud-

Mangin et tant d'autres qui furent mêlés, avec vous, aux grandes aventures de l'entre-deux-guerres.

Votre odyssée, je ne pourrai que l'esquisser. Il y faudrait un livre, et vous seul pourriez l'écrire.

Tout a commencé d'une manière un peu burlesque, il y a un demi-siècle. Précurseur d'un théâtre que le français appelle *underground*, vous avez créé votre première pièce, *Sous-sol*, dans un commissariat désaffecté de Saint-Gilles. Ce psychodrame avant la lettre était souterrain en ce sens qu'il retraçait les déboires d'une dame des lavabos. Celle que vous appeliez pudiquement « la préposée » était incarnée par Fernand Piette qui trouva là son premier rôle travesti. La distribution comprenait le jeune André Bernier et Boris Balachoff, beau frère de Raymond Rouleau.

Avec un souci de réalisme méthodique, vous aviez prévu de longs silences que vous mesuriez, en coulisse, grâce à un compte à rebours. Les interminables pauses étaient entrecoupées par le torrent d'une chasse très naturaliste. Toutes les avant-gardes trébuchent dans les mêmes tuyauteries. Un seau d'eau et un siphon créaient les harmonies imitatives. Tout cela parut un peu... siphonné à quelques spectateurs, et le drame fit l'effet d'une comédie. Tel fut un de vos premiers contacts avec le public.

Cette tragédie « vespasienne » fut reprise peu après — en même temps qu'une pièce oubliée de Jean Cocteau, *Le pauvre matelot* — dans le grenier très parisien de M<sup>me</sup> Autant-Lara, mère du cinéaste à qui nous devons la réalisation du *Diable au corps*.

Dès vos débuts de dramaturge, vous avez eu le goût des sites étranges et des cadres insolites. Pendant l'Exposition de 1935, votre *Farce des deux nues*, jouée l'après-midi, permettait aux promeneurs harassés de se reposer — et même de se déchausser — entre deux visites de pavillons.

Le plateau fantastique de vos premiers rêves élizabéthains, vous l'avez trouvé dans la salle du Dôme des grottes de Han, pour un *Jeu* folklorique et médiéval où des danseuses frigorifiées (en raison de leur tenue légère) évoluaient avec fées et nutons, parmi les grandes orgues des stalactites. Raymond Gérôme

incarnait Han le chasseur. Irène Vernal était la Reine des Eaux de la Lesse. La mise en scène était de Claude Étienne et de Werner Degan. En première page du journal *Le Soir*, notre confrère Henri Liebrecht exaltait l'originalité de cette réalisation souterraine. (Depuis lors, on a vu se multiplier les théâtres en cave, en caverne et en « sous-sol » où les nouvelles générations cachent leurs petits mystères d'Eleusis.)

Un peu plus tard, les trois donjons du château de Beersel accueillait votre *Yolande*. Sur le chemin de ronde, les veilleurs signalaient l'approche des croisés qui allaient pénétrer à grand arroi dans la cour féodale, pour escorter le sire du lieu, campé par un André Gevrey bien en selle. Le jeune Paul Caso, le futur Lancelot, trouvait au château brabançon, transfiguré par vous, des « fraîcheurs d'enluminure ». La lutte pirandellienne entre l'imaginaire et le réel — votre thème de prédilection — se déroulait, cette fois, sous un ciel nocturne, dans l'âcre senteur de l'herbe humide, tandis que, jaillis du lierre des murailles, les cris d'oiseaux ponctuaient les tirades des acteurs. Et déjà, sous les fenêtres d'Yolande, on entendait le couplet fatal chanté par un chevalier voleur de femmes, un autre Sire Halewyn.

Vous donniez ainsi raison à Jean Cocteau déclarant que tous les écrivains de théâtre sont des poètes.

Emporté par les galops de Beersel, me voilà engagé très loin dans votre biographie où je ne puis dissocier le dramaturge, le romancier et l'essayiste. Trois personnages, une triade à la recherche de l'impossible unité des êtres divisés contre eux-mêmes.

Relisant vos écrits, Monsieur, je n'ai eu aucune peine à imaginer le jeune homme qui faisait son apprentissage dans le tourlillon des années Vingt. Entrée dans le Grand Jeu du surréalisme, notre génération regardait bouillir toutes les herbes magiques dans le chaudron des sorcières de *Macbeth*. Des sorcières que votre fantaisie imagine volontiers jeunes et peu vêtues. Pour vous mettre en garde contre les maléfices, un homme veillait sur vos premières tempêtes : votre père, l'éminent musicologue Ernest Closson qui m'honorait de son amitié au point de confier à ma jeunesse de menus travaux sur les chansons wallonnes.

Il n'est pas surprenant que la musique vous ait attiré tout d'abord. Était-ce atavisme ou vocation ? Sous la tutelle paternelle, vous avez donné des critiques musicales à l'*Indépendance belge*, — un journal cher à mes souvenirs, puisque j'y ai fait mes débuts quelques années après vous. En ce quotidien centenaire, où votre père était un chroniqueur très écouté, vous n'avez pas éludé tous les pièges du métier. Sollicité sans doute par des concerts champêtres ou par d'autres divertissements buissonniers, il vous est arrivé, un jour, de publier le compte rendu d'un récital qui n'avait pas eu lieu... La colère paternelle fut jupitérienne.

Votre père vous a entraîné dans les chevauchées wagnériennes où les walkyries préfiguraient vos futures amazones. Vous n'étiez pas moins sensible aux rythmes de Gustave Flaubert, à la musicalité obstinée d'un style orchestré comme une symphonie. Salammbô fut la première de ces guerrières inspirées — un peu garçonne — dont vous avez peuplé votre Walhalla féminin.

Condisciple et ami intime d'Henri Michaux avec qui vous aviez en commun l'amour des racines grecques, vous avez vu naître, entre une version et un thème, les premiers vers de celui qui est devenu un des plus célèbres poètes de votre génération. Vous avez retrouvé Henri Michaux au *Disque vert* de Franz Hellens. Votre curiosité s'émerveillait partout où la vie explose et se répand, partout où l'avant-garde littéraire donnait de la voix. Aux « Cahiers de la révolution surréaliste », vous rencontriez André Breton, Paul Eluard et d'autres « voleurs de feu ».

Si vous ne préfériez aujourd'hui le nonchaloir de la retraite à la diligence du mémorialiste, quelle galerie de portraits votre plume pourrait susciter, comme au troisième acte d'*Hernani*, parmi les panoplies de toutes les armes où s'est exercé votre art d'escrimeur. Sur ces tableaux — de chasse plus que de salon — on verrait le philosophe Bergson voisiner avec les Pitoeff. On reconnaîtrait Giono, le prédicateur panique de Manosque et du Contadour. Flânant du côté de Baumugnes, il vous arriva de fuir les homélies pacifistes du maître pour faire la sieste, dans le regain des collines, sous prétexte que l'accent méridional vous fatiguait.

Et cependant c'est au cœur du Midi que vous a conduit, tout d'abord, le chariot de Thespis. La première pièce qui vous rendit célèbre, *Godefroid de Bouillon*, fut jouée à Marseille par la Compagnie du Rideau Gris. Personne n'en a parlé avec plus de pertinence que Suzanne Lilar dans ses *Soixante ans de théâtre belge* : « La pièce était excellente. Les nombreux tableaux, loin de desservir la tension dramatique, lui assuraient une continuité. Quant au dialogue, il s'affirmait d'emblée. La langue sobre, nerveuse, d'une redoutable efficacité dans sa rapidité et sa précision d'escrime, s'humanisait parfois, le temps d'une faiblesse, mais revenait vite à son tempo normal, violent, serré. »

Tout est dit en quelques mots. Je reviendrai à cette « redoutable efficacité » de votre tempo, mais je dois sacrifier encore au plaisir de l'anecdote avant d'esquisser la synthèse de votre dramaturgie.

Des photos jaunies de vos prémices marseillaises nous montrent, sous le froc des moines de la première croisade, deux grands personnages du théâtre contemporain : Louis Ducreux et André Roussin. La galerie d'*Hernani* pourrait s'allonger encore si devaient y figurer tous les comédiens qui furent vos élèves. Outre ceux que j'ai cités déjà, je voudrais nommer l'animateur des marionnettes de Toone, José Géal, dont le castelet marollien devint château pour abriter les *Quatre Fils Aymon*.

Votre quatuor ardennais était populaire bien avant que Maurice Béjart ne le fit entrer dans l'arène du Cirque ou dans les temples de Baalbek. Pendant la guerre, sous l'occupation ennemie, le public acclamait follement les Aymon et leur bannière au sanglier d'or. Si bien que les Allemands s'émurent. On promit à leurs censeurs d'improbables coupures, et la pièce fut reprise peu après sans qu'un mot fût changé, sauf le titre devenu *Le Cheval Bayard*. C'était votre manière de « faire Charlemagne »...

J'en viens à l'essentiel qui est de caractériser votre apport à la littérature dramatique. Le mouvement de vos pièces épouse le rythme de la vie. Votre style est, avant tout, l'expression d'une vitalité dont les élans se brisent parfois brusquement, dans un refus entêté. Vous excellez dans le duo qui devient duel. Même quand l'amour n'est pas en jeu, il y a toujours grand

branle-bas dans le cœur de vos protagonistes. On pourrait vous appliquer tel propos de Marivaux rapporté par Chamfort, à savoir que le style a un sexe et que l'on reconnaît les femmes à une phrase.

Style, écriture et langage vous ramènent à la musique, parce que le monde des sons est l'univers de la plus grande liberté. Vous avez dit, un jour, que le metteur en scène était « le chef d'orchestre à qui on refuse les honneurs ». De fait, le théâtre a ses Toscanini et ses Karajan. Mais plus encore qu'en musique où prévaut finalement la partition, c'est par le texte que l'art dramatique s'inscrit dans la durée. De même qu'on réclame l'auteur après avoir applaudi ses interprètes, à la fin d'une grande première, on revient toujours au texte, parce que l'écriture est, d'abord, une projection dans l'espace et dans le temps. Qu'il soit poétique, romanesque ou dramatique, un texte littéraire est le projet d'un esprit incarné par un homme dont le sang est devenu une encre rouge.

Votre œuvre est dominée par quelques leit-motifs tirés de votre musique intérieure. A relire ce *Cavalier seul* — récemment réédité avec deux pièces et des « Notes sur le théâtre » — on voit poindre le dramaturge à chaque page de ce monologue romanesque où vous avez mis toute la fougue de vos vingt ans. Apprenti séducteur, fourbissant ses armes pour le combat de la sincérité, votre héros se livre à une gymnastique cérébrale assez étrange. C'est l'époque où la jeunesse découvre Marcel Proust et Virginia Woolf sans pour autant délaisser Stendhal. Votre sigisbée raisonne plus qu'il n'agit, disséquant les actes et les pensées, scrutant les intentions sous l'imposture des mots, par-delà l'équivoque des gestes. Il s'exprime comme un acteur :

« A qui vais-je parler, pourquoi ? Les voiles se lèvent. Je vais me donner en spectacle.

» Je veux sortir de scène, mais des murs de béton ont été coulés entre les décors.

» Des projecteurs me fouillent les rides du visage.

» Je dois jouer. Je joue. »

Déjà le monologue intérieur semble passé du roman à la scène. Votre *Cavalier seul* dit encore :

« Je voudrais pouvoir sauter dans le trou du souffleur, et mettre le souffleur à ma place. Je n'ai plus que faire sur la scène. »

Ainsi, dans votre roman de jeunesse, le plus novice des critiques n'aurait aucune peine à voir que le romancier est « en représentation » et qu'il libère déjà sa dramaturgie profonde :

« Certains s'étonnent de ce que je mette si longtemps à communiquer. Ils ignorent qu'il me faut planter des décors et régler mes lumières. Mon interlocuteur est un accessoire ; si je ne trouve pas la place que je lui destine, ou si elle ne lui convient pas, il n'est pas de jeu possible. »

De votre œuvre romanesque aussi bien que de vos pièces on pourrait tirer toute une philosophie du jeu.

Votre cavalier seul, on le retrouvera dans plusieurs de vos œuvres dramatiques, chaque fois que l'homme sera aux prises avec la femme. Vous renoncerez bien vite au donjuanisme adolescent et aux digressions du moraliste juvénile. Pour un autre jeu.

Un jeu plus aigu où l'esprit de finesse tend à exalter l'action et à l'imposer, grâce au pouvoir démiurgique de l'auteur qui insuffle la vie à ses personnages. L'être et l'agir se confondent dans vos protagonistes. Vous avez modifié la célèbre formule d'Hamlet : « Agir ou ne pas agir. » Action virile et action féminine. A côté de vos chefs indécis, velléitaires (Godefroid de Bouillon) ou durcis par un orgueil implacable (César Borgia), il y a des louves apprivoisées mais indociles, subjuguées et rétives à la fois. Préfaçant la réédition de vos œuvres, Jean Mogin écrivait : « La femme apparaît, chez Closson, plus encore que chez Stendhal, le centre de tout désir et l'objet de la répulsion suprême. » De fait, vos amazones n'ont froid ni aux yeux ni ailleurs. Loin de mutiler ce que nos pères appelaient leurs appas, elles s'accordent un supplément d'être. Elles aussi, comme vos grands ambitieux masculins, vont au bout d'elles-mêmes, et au-delà. Dans leur volonté de puissance, elles se dépensent jusqu'à la prodigalité. La fausse Pucelle de l'*Épreuve du feu* mourra pour sauver la vraie Jeanne d'Arc.

Ainsi donc, hommes ou femmes, vos personnages de premier plan apparaissent comme des êtres hors mesure qui se cherchent

éperdûment jusque dans leurs défaites. Toujours à l'affût d'eux-mêmes, comme des forcenés, ils misent tout leur destin sur leur magnétisme personnel. Despotés mal éclairés, ils obéissent parfois à la tentation d'un érotisme considéré comme une expérience intellectuelle. Là aussi, vous fûtes un précurseur.

D'instinct vous étiez allé à Shakespeare, et vous lui êtes resté fidèle, puisque vous avez adapté, entre autres, *Othello* et le *Marchand de Venise*.

Charles Bertin a bien vu que vous ne cédez pas au « vain plaisir d'entrechoquer des ombres fastueuses », mais qu'il s'agit pour vous de « mettre la grandeur en question ». Relisant une de vos meilleures pièces, *William ou la comédie de l'aventure*, j'y trouve ces accents claudéliens que vous prêtez à votre héros : « Je suis ici, dans ce monde prodigieusement présent, qui m'envahit de toutes parts, où les choses me pressent et me sollicitent ; où tout me confronte ou me nargue, m'enchante, m'échappe, m'éprouve ! »

Oui, c'est bien le ton inspiré de *Tête d'Or* et du *Soulier de satin*, parce que vous vous êtes trouvé, à un certain moment, sur la route royale où se rencontrent les grands chercheurs.

Le héros de votre pièce *William* veut voir si, de temps en temps, la vie « échappe aux lois du théâtre ». La formule va très loin dans le mystère des dramaturgies, dans l'obscur conflit de l'être et de l'agir. Même des sentiers de forêt ardennaise et des ruelles d'alcôve peuvent rejoindre, de biais, le chemin de crête qui va des tragiques grecs à Claudel en passant par ce Pirandello qui vous a marqué de la manière la plus féconde. Parlant de votre fibre élizabéthaine, Georges Sion disait : « Il y a du Marlowe en lui, corrigé par la dialectique et la lucidité latines de Pirandello. »

En adaptant la *Chasse aux sorcières* d'Arthur Miller, vous avez prouvé que vous pressentiez le théâtre en devenir. Vous savez que l'homme maquillé, défiguré par un certain théâtre de la cruauté et de l'absurde, finira par reconnaître son visage d'éternité sous le masque du robot.

Le dernier mot restera à la poésie, comme Giraudoux le fait dire à Cassandre, à la fin de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*.

Quand nous voyons aujourd'hui, dans une salle comble, de jeunes spectateurs acclamer le texte giralducien, une certitude s'impose à nous : revenu de ses surprises et de ses dédains, de ses étonnements et de ses refus, la nouvelle génération oubliera bien vite l'anti-théâtre, l'athéâtre, pour retourner aux textes.

Ainsi, le futur « cavalier seul » et le « scribe accroupi » de la Galaxie Marconi se retrouveront comme vous, Monsieur, sur le vaisseau de la Belle Hélène ou dans le camp des amazones, suivant les leçons d'une mythologie « rénovée » qui ne devra rien à ce que vous avez appelé vous-même « le paganisme académique ».

Je me résume : aux ilotes ivres d'images votre œuvre rappelle que seul le témoignage littéraire a une valeur impérissable et que la puissance de la pensée ne va pas sans la perfection de la forme.

Vous avez en commun avec votre prédécesseur le souci de dissimuler, sous le voile d'une ironie pudique, une poésie qui informe votre théâtre comme elle animait secrètement toutes les démarches d'Adrien Jans. Plus que le romancier et l'essayiste, le dramaturge se compose un visage pour masquer le poète refoulé dans la plupart des écrivains. Par le truchement de personnages très divers, vous avez traduit une poésie de théâtre qui relève de la création pure.

Votre Godefroid de Bouillon dédaignait les chroniqueurs chargés d'élaborer la vérité officielle de la croisade, « la version de Dieu ». A l'instar de votre héros, vous vous moquez de l'Histoire préfabriquée ou trop conforme aux vérités bonnes à dire. Considérant que l'Histoire peut attendre, vous lui préférez la légende, celle qui n'a besoin ni d'archives ni des sources où puise l'heuristique. « Le *Petit Larousse* me suffit », avez-vous dit parfois. Sous la boutade, vous dissimuliez votre labeur de poète attentif aux réalités celées derrière les grandes existences et les destins hors série.

Dominant toute votre œuvre, Godefroid de Bouillon est resté pour vous un prototype, un parangon. C'est lui encore qui m'aide à conclure. Vous lui faites dire : « Il faut que je reste un homme, vous entendez, que je garde avec eux (eux, c'étaient les croisés, les autres hommes) les plus sûres correspondances. »

Nous vous savons gré, Monsieur, d'être resté l'homme qui garde avec ses semblables « les plus sûres correspondances ».

Je résiste à la tentation de poursuivre une exégèse qui mettrait davantage en relief telle ou telle de vos réflexions sur l'art dramatique. De même j'aurais pu citer plus longuement ce que vos pairs en dramaturgie et en académie ont écrit à propos de votre œuvre. A cette tribune comme au théâtre, il faut pouvoir sacrifier de bonnes répliques pour ménager l'attention de la salle.

Si notre compagnie comptait une classe d'art dramatique, je dirais volontiers que vos exercices de haute école vous ont valu d'y rejoindre Suzanne Lilar, Charles Bertin et Georges Sion, sur ce « monstre sacré » que fut le Cheval Bayard.

Dès lors, sans pour cela emboucher les trompettes thébaines de Beersel et autres lieux, qu'il me soit permis de terminer ce discours de réception en proclamant, comme un héraut carolingien : « Place au quatrième Fils Aymon ! »

**Discours de M. Herman CLOSSON**

Mes chers Confrères,

« *La vraie éloquence se moque de l'éloquence* », a dit Pascal. C'est beau d'enfermer ainsi, dans un fragment de « pensée », tout un art spontané de la rhétorique du cœur. Tout de même, l'apprentissage d'une méthode du discours m'eût sans doute été profitable au moment où il me faut modeler un remerciement et tourner un compliment. Mais en fait d'école, du moins jusqu'à ce que j'y joue aussi mon petit rôle de pédagogue — j'ai fréquenté celle de la vie plus que celle des professeurs. Et en fait de maître, j'ai surtout écouté celui qui me fut donné par la nature et dont je ne pourrais trop la remercier. Car c'est à mon père selon la chair que je dois certaines choses qui me sont essentielles. Permettez-moi, aujourd'hui, en passant, d'en porter témoignage, tout en me souvenant du musicologue qu'il fut. Je vous sais infiniment gré, Monsieur, d'y avoir aussi pensé, comme de m'avoir témoigné tant de bienveillance.

Mais, direz-vous, point n'est en effet besoin de rhétorique pour exprimer sa gratitude. Il suffit de puiser dans sa sincérité l'élan qui donne son prix à ce simple et magnifique mot : merci... Ah ! s'il n'était que de le prononcer, comme ce serait facile. Et avec quelle cordialité, déférente et vive, je vous crierais merci. Merci de m'accueillir parmi vous. Merci pour cet honneur dont tout le monde a coutume de se dire indigne, tout en le convoitant bien sûr, et sans aller jusqu'à se refuser au bonheur qu'il procure.

Mais ce mot, ce n'est pas tout de vous l'adresser. Il faut y ajouter les ornements de circonstance. C'est le droit de tirage spécial dont vous usez envers celles et ceux que vous avez agréés pour se joindre à vos travaux. C'est le droit d'inscription littéraire que vous imposez comme une sorte de taxe à la valeur ajoutée. Orateur ou pas, il faut s'y plier. Ayant, dit-on, l'échine plutôt raide, je vous confesse que l'exercice a été pour moi

une leçon de modestie. A mon tour, mais autrement et d'avance, de vous demander merci.

Leçon de modestie, disais-je. D'abord parce que, si c'était encore nécessaire, j'ai saisi, à cette occasion, combien on peut être naturellement bavard et n'avoir rien d'un Démosthène. On a beau le savoir, il y a des confirmations inconfortables. C'est sans doute la raison pour laquelle je me suis tant complu aux ressources du théâtre. On y invente des personnages pour que, à travers des comédiens, ils parlent à votre place. On se cache dans les coulisses et ce sont eux qui affrontent la parole redoutable.

Leçon de modestie encore ! Dans sa générosité juvénile, nourrie peut-être de ce sang viking qui traînait toujours dans sa Normandie natale, le cher Corneille avait soutenu, avec la témérité du Cid, que la valeur n'attendait pas le nombre des années. Je pensais à lui en préparant ce devoir d'académie et je lui reprochais, à mi-voix, de s'être exalté. Ne veniez-vous pas de m'instruire avec plus de vérité sur la juste appréciation de ces choses ? Pour ce qui est du nombre des années, je ne suis hélas que trop fixé. D'avoir bien voulu, en m'honorant de votre choix, m'aider à croire à quelque valeur, mes chers Confrères, soyez à nouveau très sincèrement remerciés.

Mais je n'en ai pas fini avec la modestie. Car vous ne dédaignez pas de profiter de vos élections pour contribuer au perfectionnement des élus que vous appelez dans votre aréopage. En m'invitant à siéger parmi vous, vous m'avez amené à succéder à un homme et à un écrivain à côté de qui j'étais trop souvent passé sans vraiment le rencontrer. Chacun, vous le savez, obéit à son caractère et va dans le sens de ses orientations naturelles. Où est la vraie part de notre liberté ? Alors, on se lit parfois, pas toujours. On se croise au gré des obligations professionnelles ou à l'entracte d'un spectacle. On se salue en souriant, on échange quelques impressions du moment. Mais on ne se rencontre pas réellement, on ne communique pas. Vous m'avez obligé à rencontrer Adrien Jans. Et ce faisant, vous avez éveillé en moi le regret de n'avoir pas véritablement connu et reconnu cet homme et cet écrivain, qui étaient une âme d'une forte trempe.

Il est vrai — et c'est mon excuse — que sur les pentes du Parnasse que nous gravissions ensemble, nous n'étions pas du

même versant de la montagne. Et que nous n'entendions pas le même sermon sur cette montagne.

Au surplus, nos tempéraments ne nous entraînaient pas sur les mêmes voies. Il était toute modération, je suis tout emballément. Il était tout silence, je suis toute rumeur. Il était naturellement l'équilibre, je suis volontiers la démesure. Il était poète jusqu'au plus intime de lui-même, en cet endroit où la poésie est respiration de l'âme et, selon l'admirable perspective de l'abbé Brémond, épouse la prière. Je suis un homme des tréteaux, qui met toutes ses complaisances dans l'ostentation des décors. Il suivait Apollon — qu'il me pardonne cette mythologie païenne — et je galopais avec Dionysos.

J'imagine donc qu'il vous a plu de m'obliger à regarder le contraire de moi-même et à considérer en lui tout ce qui me manque. Mais vous avez fait davantage : vous m'avez contraint à méditer sur cette forme de nos responsabilités que l'on méconnaît trop facilement, en ignorant les autres dans les hasards de la vie. Comment ! Voilà quelqu'un que je savais voué à une tâche d'écriture semblable à la mienne et je n'ai pas, à l'heure de la souffrance, adressé à ce confrère une parole fraternelle ! Car j'ai interrogé les amis familiers d'Adrien Jans et j'ai su, alors seulement, tout ce qu'il y avait eu de douloureux dans cette vie d'un écrivain qui fut d'abord un homme, au sens le plus exigeant du terme.

Un homme du plus haut devoir, attaché avant tout à ses obligations d'homme et de père, qu'il assumait avec une tranquille résolution, dans des conditions souvent difficiles — comme pendant la guerre — et parfois tragiques, sans que jamais cela porte atteinte à la sérénité d'une maison heureuse. Et ce, au risque même de ce qui était sa vocation profonde.

Ce qui m'est ainsi apparu, à travers le souvenir de ce passé, c'est la figure exceptionnelle d'un être de rigueur et de courage. Derrière les rides qui avaient fini par buriner ce visage d'ascète à la Greco, j'ai entrevu les reflets d'une suite d'épreuves acceptées par lui seul et surmontées avec une foi dont sa poésie dira toujours l'oraison, blessée peut-être, mais sans la moindre trace d'imprécation. Et j'ai perçu ce que représentait de domination de soi, de simple stoïcisme spirituel, de ferveur intérieure et

de générosité, la délicate gentillesse d'un sourire, toujours offert et parfois amusé, qui traduisait une bonté invincible et adoucissait la force d'un regard perçant.

C'est à cette fermeté d'âme, vécue discrètement sans jamais éprouver la nécessité de montrer sa douleur en panache, qu'il fallait, m'a-t-il semblé, rendre d'abord hommage. Car notre siècle a singulièrement besoin de ces êtres dont l'élévation de caractère aide à justifier encore la dignité de la condition humaine.

\* \* \*

Avant d'en venir maintenant à l'écrivain, vous me permettrez de n'évoquer que succinctement la part extérieure de cette existence qui fut loin de se mettre tout entière dans les péripéties d'une carrière, si féconde qu'elle ait pu être. Né en 1905, à Edegem, au pays de Marie Gevers, Adrien Jans était un homme de l'Escaut, qui le nourrira d'images maritimes, mais dont cependant il éprouvera peut-être moins l'attrait que de la forêt ardennaise. Au sortir de l'Université de Louvain, il s'empessa d'oublier les livres qui avaient fait de lui un docteur en droit. En revanche, s'il n'était que bachelier en philosophie thomiste, cette fréquentation des Grands de la Scolastique revivifiée l'a sans doute marqué davantage que le maniement des codes juridiques. De Jacques Maritain, ce prodigieux rénovateur du thomisme, dont l'action fut alors si rayonnante, Adrien Jans, comme bien d'autres, a subi l'influence ; il reçut, avec l'analyse des transcendants, une conception de la poésie qui en plaçait très haut les frontières et les ambitions de connaissance. Toute son œuvre à venir portera la marque de cette primordiale exigence.

Parti de là, et passant au fil des jours par le fameux « Grenier » de Norvège comme par la « Tribune poétique » de Pierre-Louis Flouquet, sollicité par tout ce qui, en lui, l'attirait vers la contemplation, Adrien Jans aurait pu entrer en poésie, comme d'autres en religion, pour un soin exclusif. Elle demeurera toujours son précieux sanctuaire, le lieu de ses recueils et de son réconfort. Mais les nécessités de son « domestique », comme disait Bossuet, lui imposaient des contraintes que les Muses ont peu

coutume de satisfaire. Pour la maison, la femme, les enfants, il se tourna vers le journalisme, qui le conduisit du *Patriote illustré* au *Soir illustré*, puis à la page littéraire du *Soir* dont il assumait longtemps la direction.

Ainsi était assuré le pain quotidien, moyennant cette emprise dévorante que connaissent bien ceux qui ont mené de front une œuvre littéraire, chèrement conquise, et une activité journalistique. La chance d'Adrien Jans fut de ne pas se laisser dévorer, en ménageant ses retraites intérieures. Dans une certaine mesure, le journalisme a usé beaucoup de ses énergies et distrait de l'œuvre beaucoup de son temps. Mais, par lui, il s'est aussi épanoui dans un service passionné des Lettres et dans l'exercice d'une critique qui l'a enrichi de bien des amitiés.

Il sut du reste se donner à ce métier avec cette résolution d'engagement qui était dans sa nature, mais également avec cette pointe de détachement presque sceptique qui, sans le priver d'enthousiasme, le gardait des délires partisans et des prosélytismes abusifs. Ses meilleurs témoins, sur ce point, sont les nombreux écrivains d'ici, de France et d'ailleurs, qu'il a généreusement fait connaître et qui, en retour, lui ont souvent donné beaucoup plus que leur confiance et leur estime.

Ses nombreux essais critiques confirment cette autorité qu'il s'était acquise. Tous ne sont pas le fruit de cette pratique soutenue du journalisme littéraire. Mais tous sont le produit d'une curiosité inépuisable. Peu d'hommes ont lu autant qu'Adrien Jans. Pouvait-on l'apercevoir sans un livre sous le bras ? Il a lu sans jamais se lasser des livres. Mais celui qui écrivait dans *Échec à l'homme* : « Il n'est pas d'autre devoir que de vivre et d'aimer », ne leur a cependant jamais permis de consumer en lui la part de la vie et de l'amour. C'est pourquoi nul n'était sans doute mieux placé que lui pour écrire un *Art de lire*. Car il l'a pratiqué avec une lucidité chaleureuse, accompagnée par cette forme d'humilité qui est un acte d'intelligence, parce qu'elle est soucieuse d'atteindre l'autre dans sa vérité, mais en toute liberté.

Je n'entreprendrai pas ici d'analyser la série des essais qui jalonnent cette longue fréquentation des Lettres. Ce qui m'a frappé, c'est le respect grave de ce critique pour les œuvres. Persuadé que sa fonction était un service, convaincu que

l'adhésion et la ferveur étaient d'excellents outils de pénétration et devaient donc être les premiers pas de son approche, il était avant tout un *homme de l'émerveillement*. Je n'ai pas dit de la dévotion. Spontanément, il est allé, par besoin de symbiose et de partage, au devant des écrivains, surtout des poètes, dont l'interrogation était proche de la sienne. Pouvait-il comprendre sans admirer et sans aimer ?

D'où ses études sur Jacques Rivière et Jules Supervielle, qui, à ses débuts, signalent assez nettement ses choix. D'où son ouvrage sur Érasme dont il devait goûter la sagesse patinée d'ironie. D'où ses *Entretiens poétiques* qui vont de Baudelaire à Patrice de la Tour du Pin. D'où ses livres sur Claudel et la Belgique, sur André Baillon, sur Louise Labé, Agrippa d'Aubigné et Rabelais, sur Marie Gevers dont il a si justement parlé.

Parfois l'essayiste dispersé éprouvait la nécessité de se faire le rassembleur des tendances. Et il brossait un tableau du *Roman contemporain en Belgique* et de la *Poésie contemporaine*. Ouvrages de synthèse où il mettait de l'ordre dans la variété des éparpillements. Plus tard, il cherchera le visage du *Prêtre dans le roman*, à ce tournant de l'Histoire où nous sommes et l'Église avec nous. Pour ma part, j'ai savouré avec gourmandise ce ravissant petit chef-d'œuvre de l'interview et du portrait littéraires combinés que constituent les sept chapitres assemblés sous ce titre parisien : *De Montmartre à Montparnasse*. On est rue des Canettes chez Céleste Albaret, la fidèle servante de Proust ; avec Francis Carco à Montmartre au « Lapin agile » ; dans le salon de Miss Clifford Barney ; à la terrasse de la Coupole avec André Salmon ; rue Vaneau chez Maria Van Rysselberghe ; rue Gay-Lussac dans le « cher et indescriptible fouillis » de Paul Fort, et de nouveau rue des Canettes pour rejoindre André de Richaud. C'est enlevé, vivant, brillant. Toute une époque des arts et des lettres se ranime sous nos yeux, pour notre délectation, et Adrien Jans s'y promène, l'œil aux aguets, avec l'aisance d'un compagnon d'aventure. On en vient à regretter qu'il n'ait pas été davantage le mémorialiste de sa carrière.

Je l'imaginai moins bien fasciné, comme il dit, par Ghelderode. Il lui a cependant consacré tout un livre. Et ici encore, malgré les réticences, surprises et crispations avouées, c'est

l'admiration qui commande le désir de débrouiller les pistes d'une âme qui s'avavançait masquée. Le travail magistral de Roland Beyen sur *Ghelderode ou la hantise du masque* venait de paraître. Adrien Jans lui adressa un grand coup de chapeau ébloui. Puis, simplement, il acheva son ouvrage. Cela aussi me paraît admirable.

Le critique qui était au cœur de notre vie littéraire, ne pouvait pas ne pas tenir sa place dans ses institutions, avec d'ailleurs autant de discrétion que de désintéressement. Il fut ainsi Président des « *Scriptores Catholici* », de la section belge de l'Association internationale des critiques littéraires, et enfin de l'Association des Écrivains Belges, pour laquelle il se dépensa sans compter, apportant partout son dévouement, sa courtoisie, son affabilité. Et votre Compagnie lui offrit un digne couronnement de cette activité en l'appelant parmi ses pairs. Vous n'avez pas oublié les deux communications qu'il vous fit sur les nouvelles tendances de la critique ainsi que sur l'amitié de Jacques Rivière et Marcel Proust.

\* \* \*

Mais je tarde à en venir à l'essentiel, à cela qui fut la raison d'être littéraire d'Adrien Jans : sa poésie. Il me faut cependant vous proposer encore un petit détour sur les chemins de ses romans. Il en a écrit quatre : *La jeune fille aux sortilèges*, *Échec à l'homme*, *Le Manant* et *D'un autre sang*, si l'on veut, avec l'auteur, considérer que le premier de ces ouvrages est à ranger dans cette catégorie.

M<sup>me</sup> Louis Dubrau, réagissant en romancière accomplie, s'est étonnée qu'Adrien Jans n'ait pas écrit davantage de romans, lui que son métier mettait en contact avec tant de gens et de milieux, littéraires et autres. Pour ma part, je suis enclin à penser que ce mystique, tellement à l'aise dans les jeux subtils des interférences symboliques, se sentait moins libre et moins sollicité en présence de personnages qui le contraignaient. Il leur proposait des conflits aux frontières du charnel et du spirituel. Mais on sent bien qu'il en captait mieux les retentissements quand il les affrontait pour lui-même, dans le secret de ses inter-

rogations poétiques. Chacun est habité par son « démon », qui est son bon génie. Socrate déjà le prétendait.

Il n'empêche : un roman en quelque sorte anti-existentialiste comme *Échec à l'homme*, qui, en marge d'une grève et de la violence, nous conte l'histoire et la faillite d'une conscience malheureuse, s'insère parfaitement dans la continuité morale de l'œuvre d'Adrien Jans. Deux hommes s'y affrontent en ces termes que je rassemble : « De quel parti es-tu ? — Du seul parti de Dieu et de l'homme — Dieu fait échec à l'homme. Il n'y a rien à faire. Tu as beau croire que le matin se lève ; on te fourre toujours de la nuit plein les yeux. — Non, Dieu ne fait pas échec à l'homme. Mais l'homme doit se faire échec à lui-même ». Entendons bien, car nous sommes sans doute là au centre de résistance spirituelle de cet écrivain : l'homme ne se sauve et ne s'accomplit selon sa véritable dimension que s'il fait échec, sous le regard de Dieu, à cette part en lui qui n'est que trop humaine. Et vaine est cette liberté qui nous constitue, répond-il à Sartre dans ce roman qui est de 1949, si elle n'est que pour se construire dans l'absurde et la révolte.

L'Ardenne, si chère à beaucoup d'entre nous, le fut également à cet homme des plaines scaldéennes. Il l'a souvent fréquentée, avec amour, au long des rives de la Semois et ailleurs. Elle a recueilli ses peines et ses joies comme ses méditations. Elle lui a donné des amitiés et l'a souvent révélé à lui-même. Elle a inspiré ses romans. Elle est notamment le décor envoûtant du *Manant*, où régionalisme et fantastique se rejoignent dans le lyrisme du mystère des choses, autour d'un personnage sulfureux, porteur de magie. Ardenne de la paix des villages isolés et des forêts épaisses où achèvent de disparaître nos antiquités gauloises. Ardenne du silence où la nature enseigne une parole de sagesse : « Il faut accepter la pluie et le soleil ». Ardenne des sortilèges, qui garde le souvenir des terreurs anciennes. Ardenne surtout où l'homme peut encore se retrouver proche de la communauté pacifiée qu'il forme avec les arbres, les bêtes, la terre et les forces insoupçonnées de l'univers, sous la voûte d'un ciel méditatif, dans la lumière des genêts, l'odeur des essarts, des feux de bois et de la tarte au sucre. Car, pour le

romancier, l'Ardenne est d'abord terre de fraternité. Je crois bien qu'avec Ivan Illich, il aurait parlé de « convivialité ».

\* \* \*

Mais la poésie elle-même n'a-t-elle pas été aussi, pour lui, une fraternité, une communion ? En lisant ses premiers recueils : *Clairs-obscur* et *Chants des âmes*, je n'ai pu m'empêcher d'observer à quel point ce poète belge échappait à toute influence nationale. Il est vrai qu'il ne doit rien non plus aux courants les plus apparents de la poésie française qui se sont développés au moment de sa formation, comme les prolongements de Mallarmé et le surréalisme notamment.

C'est qu'en réalité, une autre influence s'est exercée dès les débuts : efficace, souveraine, déterminante, celle de Claudel. En ces années 20, le poète diplomate avait déjà donné le meilleur de son œuvre poétique et l'essentiel de son théâtre ; il achevait *Le Soulier de Satin*. Il allait être nommé ambassadeur à Washington et fait docteur *honoris causa* des universités de New-York et Princeton. Sa renommée pourtant n'agissait profondément que sur des cercles enthousiastes, mais relativement restreints. On n'en était pas encore à cette universalité claudélienne qui éclatera dans les années 40/50, grâce notamment à Jean-Louis Barrault.

Un de ces cercles s'était formé à l'Université de Louvain autour d'un poète, Yvan Lenain, qui faisait aussi son droit et qui avait groupé autour d'une jeune revue, *La Nouvelle Équipe*, un noyau de fervents dont on résumerait sommairement l'esprit en disant que pour eux Maritain et Claudel représentaient la Loi et les Prophètes. Il faudra peut-être qu'un jour quelqu'un — quelqu'un comme Marcel Lobet qui fut lui aussi du mouvement — empêche son histoire de verser dans l'oubli ; car cette *Nouvelle Équipe*, qui aura ensuite ses heures de gloire, fut un beau fleuron de la vie universitaire et intellectuelle dans le catholicisme belge des années 30.

Adrien Jans fut de l'équipe. Il collabora à sa revue où son nom figura avec d'autres qui se sont imposés dans nos Lettres, comme avec ceux de collaborateurs plus prestigieux. Il participa

à cette commune admiration claudélienne qui était l'un des ciments du groupe.

Rien d'étonnant dès lors si ses premières démarches adoptent le pas claudélien : cette sorte de vers libre ou plus exactement de prose psalmodiée qu'est le verset. Il y demeurera toujours fidèle, le façonnant à sa main et surtout à sa respiration du moment, au point de lui donner bientôt une mobilité totalement propre. D'autres influences, me semble-t-il, se feront sentir par la suite, qu'Adrien Jans assimilera à sa pulsion personnelle. Ainsi telles ou telles images ou tournures m'ont fait penser au Saint-John Perse d'*Amers*. Et je me demande s'il est possible d'avoir été l'ami de Pierre Emmanuel, ce grand frère, sans avoir répercuté en soi quelque chose de l'intensité créatrice de celui pour qui la poésie est une entreprise, quasi platonicienne, de réintégration dans l'UN. Mais la psalmodie particulière d'Adrien Jans saura toujours préserver cette manière qui est à lui, de moduler le verset dans le rythme même d'une période.

Maritain, Claudel, Emmanuel... et sans doute aussi Super-vielle. Avec de tels maîtres, il ne pouvait concevoir la poésie que comme l'essence de son rêve, l'armure de son esprit. Elle ne fut pas pour lui une esthétique, ni même une musique, mais sa fibre vivante. Je dirais volontiers avec les Upanishads : la parole de sa parole, le souffle de son souffle, le regard de son regard. Il pouvait certes admettre avec Saint-John Perse que son occupation fut « la mise en clair des messages » et avec Rainer-Maria Rilke, qu'elle ait à dire « ce que les choses elles-mêmes jamais ne pensèrent être dans leur intimité ». Mais à cette « langue d'outre-raison », je crois qu'au tréfonds de la conscience qu'il en avait, il lui assignait surtout la mission de le conduire vers cette « maison de vérité au sein de l'Être », dont Heidegger fait l'habitat de la poésie.

Je ne ferai pas à ce croyant l'injure de penser qu'elle était le tout de sa piété. Elle n'en était pas moins sa très chère paroisse, une des voix de sa conversation avec Dieu, qu'elle ne cesse d'interpeller par son cri le plus dense. Prière et poésie, chez lui, se rejoignaient dans une commune oraison. Pour l'offrande des joies et des espérances, mais plus souvent pour l'offertoire des peines.

Le dernier des poèmes inédits parus dans la belle anthologie publiée en 1969 aux Éditions Universitaires à Paris, avec une judicieuse préface de Pierre Emmanuel, m'a surpris autant que séduit. Parce que, contre toute attente, il fait écho à quelque désenchantement :

*Deux verres inutiles dans le salon vide.*

.....

*Deux verres inutiles, et tout le vin est bu.*

Certes la poésie d'Adrien Jans abonde en appels de détresse : « *De quel parti suis-je ? Je ne puis plus me reconnaître* ». — « *Longue route, sans aucun signe, sur la plaine uniforme — sans paysage et sans personne, sans étape et sans auberge...* ». On pourrait multiplier les citations de cette sorte pour décrire « l'île d'absence » où le poète vécut souvent.

Pourtant, cette détresse, il savait toujours qu'elle était celle d'un exil, d'un homme exilé, et qui donc avait une patrie. Et cette certitude d'une patrie, aux heures plus souriantes, il l'atteignait « *dans la splendeur du paysage* » où il déchiffrait une « *parole écrite avec tant de soin, pour notre compréhension* ». Alors ces deux verres inutiles m'avaient étonné.

Il est vrai que dès son premier recueil, *Clairs-obscur*, le poète avait révélé sa nature profonde. Il était l'inquiet, l'*in-quietus*, celui qui sans repos se tenait debout devant les questions du monde et du sens. « *Qui suis-je ? Et vous ? Ne trouverai-je pas un jour la lumière décisive pour vous éclairer tous ?* » D'emblée les pôles de l'alternance sont fixés : le clair et l'obscur. En somme, toute l'énigme de l'Être. C'est entre ces extrêmes qu'oscillera, en un combat toujours incertain, la poésie d'Adrien Jans, tout instant devenant question, et tout poème une « *seconde d'éternité* » rassemblant des « *syllabes cherchées au carrefour de la chair et de l'âme, du fini et de l'infini* ».

Poésie faite du soliloque ininterrompu d'une âme écorchée vive, livrée à l'obsession du temps, de l'attente et de l'interrogation, sur quoi se greffera « *la saison de dureté* » de la souffrance. « *Parle ô Christ... Pourquoi ces siècles de silence et d'effacement — Pourquoi les obstacles dressés devant les marches communes ?...* ». Inlassable persécuteur de son tourment, de *Chants des âmes*

à *La Colonne ardente*, *D'arrache-cœur* à *La Tunique de Dieu* et *Ivoiriennes*, Adrien Jans a été passionnément cette vigie qui, entretenant la nostalgie d'un « *jardin de féerie où tout serait accord entre nous et les êtres* », guettait l'approche, inlassablement espérée, de « *cette voile blanche... entrée dans le rayon posé sur la mer... et qui avance droite et certaine vers le port invisible* ».

Le poète cependant pouvait aussi connaître « *les signes des plus hautes espérances* » pour réaliser « *le difficile accord des démarches hostiles* ». Il y a de la joie, du bonheur même, voire de l'humour, dans la poésie d'Adrien Jans. Chez lui aussi, la forme est parfois telle que par le seul chant de son mal d'être, il « enchante » sa blessure. Mais la joie, c'est surtout de se plonger dans « l'immense octave » claudélienne de la création, dans « *la tunique de Dieu* », selon son expression. Car le contact avec la nature, c'est la racine de l'élan, c'est la promesse de reprendre source dans l'Être à travers les êtres. C'est aussi la rencontre d'une solidité. Dans *Ivoiriennes*, l'arbre devient même un Christ végétal dont le sang est rédemption.

\* \* \*

J'aimerais pour finir laisser la parole à cette « conscience aux écoutes de l'obscur » que fut Adrien Jans, car j'ai été bouleversé par un des poèmes de *La Colonne ardente*. Il s'intitule *Lamento*, il faut y entrer sur la pointe des pieds :

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

*Le chemin est rocailleux et sec, ce chemin où vous m'avez conduit.*

*Vous m'avez marqué d'un signe douloureux, du signe de la solitude,*

*Avec une soif inaltérable d'amour, qui me brûle la gorge et m'enflamme les lèvres,*

*Qui exige de mon âme d'être toujours au-dessus d'elle-même.*

*Vous avez interdit en moi toute autre présence que la vôtre, mais vous n'avez pas éteint ce que vous-même y avez allumé :*

*Cette attente inassouvie d'une plénitude que je ne pourrais trouver qu'en vous,*

*Mais qu'inlassablement, je dois demander aux créatures de me traduire en termes compréhensibles.*

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

*Vous m'avez enlevé mes amis ;*

*J'ai connu le regard de l'amour et vous m'avez enlevé la certitude ;  
 Vous m'avez invité à chanter la beauté et la douceur de votre maison,  
 Et de ma voix tremblante de ferveur, vous avez détruit les mots.*

.....

*Ne dites pas, mon Dieu, que je blasphème, ne dites pas que la voix d'obscures  
 angoisses,*

*Où me voici trébuchant,*

*Je l'aurais moi-même choisie, aveuglement,*

*Ne dites pas que vous n'êtes pas responsable, et que mes blessures, je me les  
 serais ouvertes,*

*Dites, mon Dieu, que vous avez eu un moment d'absence à vous-même,  
 quand vous m'avez livré au monde,*

*Et qu'un peu m'avez oublié.*

.....

*Seul et non point seul, plus seul que ne serais sans compagnon,*

*Espérant, désespérant, espérant encore, et soudain le sol qui cède sous mes  
 pas.*

*Le dernier pas est franchi, et je commence, mon Dieu, à l'accepter,*

*N'ayant plus de bien que d'absence.*

*Vous m'avez tout enlevé, mais, peut-être, avez-vous exigé ce vide de moi-  
 même,*

*Pour y prendre seul la place désespérément ouverte.*

\* \* \*

Après cela, mes chers Confrères, je me tais. Mais pour moi, et pour beaucoup d'autres certainement, Adrien Jans ne sera jamais plus, comme le Bolivar de Supervielle, « un cavalier presque invisible dans les plaines de l'absence ».

# Propos sur Shakespeare

Communication de M. Herman CLOSSON  
à la séance mensuelle du 11 janvier 1975

Ce n'est pas sans quelque appréhension que je vous adresse ces quelques propos sur William Shakespeare, car nombre d'entre vous, peut-être, connaissent cette question aussi bien, voire mieux que moi-même. En fait, si je ne craignais de vous faire croire à quelque roman policier, mon titre aurait été plus justement « Le Mystère de Shakespeare » car vous verrez que c'est bien de cela qu'il s'agit, et dans la meilleure tradition. Vous savez que d'aucuns vont jusqu'à dire que Shakespeare n'a pas existé, notre poète rejoignant ainsi le vieil Homère. Or, il s'agit ici non pas d'un poète grec bien antérieur au grand siècle, mais d'un homme mort en 1616, c'est-à-dire dix ans après la naissance de Corneille, et cet homme n'est pas un écrivain obscur : il est le plus grand dramaturge de son temps et peut-être de tout le théâtre.

Des centaines de chercheurs, des historiens illustres et ces vieilles filles à poitrine et talons plats dont l'Angleterre a le secret se sont penchés sur le problème de Shakespeare et, aujourd'hui encore, nous nous trouvons devant des inconnues assez effarantes. Je vous rappelle brièvement les choses incontestables. En avril 1564 naît à Stratford-sur-Avon, une très petite ville entre Londres et Birmingham, un certain William Shakespeare, fils de John Shakespeare, bailli de la ville. Le jeune William fréquente la Grammar School, qui existe toujours, et qui était déjà centenaire à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. On y apprenait un certain nombre de choses, et notamment le latin. Le jeune Shakespeare a dû être un bon élève car il devient rapidement une sorte de moniteur, adjoint au professeur. A 18 ans, il épouse une charmante jeune fille des environs, Anne Hathaway. Il en a 3 enfants, 1 fille et des

jumeaux, mais cette union ne fut pas heureuse. — Et tout à coup, vers 1585, Shakespeare disparaît. Quelle est la raison de ce départ, de cette fuite? Très vraisemblablement, un goût inné de l'aventure, le sentiment profond, irrésistible d'une vocation, d'un appel du théâtre, ce théâtre dont il ignorait tout et auquel il allait se consacrer sans mesure. On a dit aussi que Shakespeare, baptisé catholique, devait fuir les persécutions protestantes, très violentes à ce moment.

Pendant dix ans, nous perdons sa trace. Et nous le retrouvons à Londres, comme acteur de théâtre. Point n'était besoin, à ce moment-là, de fortes études de diction et d'art dramatique. Au Théâtre du Globe, Shakespeare aurait été autorisé à se tenir à l'extérieur, ouvrant les portes des carosses et assurant le marche-pied des belles dames — image sans doute, style Épinal, où le bon peuple retrouve l'idée qui lui est chère de « l'homme parti de rien »...

Quant à l'acteur, nous n'en savons quasi rien. Ben Jonson, son ennemi, assure que le plus beau rôle de sa carrière fut celui du Spectre, dans *Hamlet*, mais peut-être que William le jouait d'une manière saisissante, avec cette idée bien à lui de faire crier le Spectre, dans les profondeurs du théâtre, ce « Jurez! » affreusement mélo, mais efficace.

C'est vers ce moment, en tous cas, qu'il se met à écrire, et ses premières œuvres connaissent le succès.

Entre 1591 et 1611, donc entre sa 27<sup>e</sup> et sa 47<sup>e</sup> années, Shakespeare écrit une quarantaine de pièces, une moyenne de deux par an. Cela n'est pas tellement extraordinaire, pas mal d'auteurs aujourd'hui produisent à cette cadence — mais quand on trouve dans cette production des choses comme *Othello*, *Roméo*, *Hamlet*, *Macbeth* et quelques autres, cela devient infiniment plus remarquable, sinon plus troublant.

Il n'est pas question de faire ici l'analyse de ces pièces, je parle au « lecteur averti ». Nous savons d'après des documents indiscutables que, après onze ans d'absence, Shakespeare revient dans sa ville natale. Son père, qui avait fait des affaires assez malheureuses, se trouve tout à coup dans une situation fort aisée. Il peut acheter un titre de gentilhomme et porte des armoiries (on n'oserait pas dire « des armes ») : elles représentent

un javelot posé de biais, jeu de mot sur « to shake the spear », lancer le javelot.

De nombreux actes nous révèlent que Shakespeare acheta des maisons, des terrains, pour des sommes considérables. Il est très vraisemblable qu'en tant qu'auteur et acteur, il ait gagné pas mal d'argent. (Alors que Corneille et Racine meurent dans la gêne, Molière est riche, la liste de ses biens est impressionnante). William était propriétaire, avec quelques autres, du fameux « Théâtre du Globe », dont il fit la gloire. Les acteurs étaient fort bien payés, les auteurs, selon une tradition aussi vieille que le Théâtre, l'étaient beaucoup moins.

Les costumes des comédiens ne devaient pas toujours correspondre à l'éclat de leur profession, car, lors de l'avènement du roi Jacques, huit acteurs participent au cortège et, dans les comptes de cette cérémonie, figurent huit pièces de velours, pour les dits comédiens, cités par leur nom. Parmi eux, William Shakespeare, preuve nouvelle de l'existence de notre auteur.

Cet avènement nous rappelle que William a connu la grande Élisabeth, Élisabeth Première, la fameuse Queen Bess, souveraine féroce mais de très grand format.

Malgré son aventure avec Essex et quelques autres, elle tenait beaucoup à ce titre de « reine vierge » qu'elle s'était donné. C'est ainsi qu'elle avait inventé à son usage un petit clavecin, sans pieds, transportable d'une table à l'autre, et que ses courtisans appelaient le « virginal », le virginal, nom que lui gardèrent tous les facteurs d'instruments. Elle battait ses gens à coups de plat de sabre, mais elle avait des connaissances stupéfiantes. C'est ainsi qu'elle reçut un jour l'Ambassadeur de Turquie lequel, chose incroyable, ne connaissait pas l'anglais. Elle eut alors l'idée de lui adresser la parole en *grec ancien*, et l'Ambassadeur lui répondit dans le même langage. Ça, si j'ose dire, il faut le faire... Pour ce qui est de sa virginité, si on avait le malheur d'en douter publiquement, on vous coupait une oreille, et, à la moindre récidive, on vous coupait l'autre. Mais je le répète, une très grande Reine. Elle annexa l'Écosse par les manœuvres effrayantes que vous savez, mais à l'époque, le sang ne valait pas cher.

Donc, la troupe de Shakespeare devient troupe royale. Lors du couronnement de Jacques I<sup>er</sup>, 8 acteurs se trouvent dans le cortège et parmi eux William Shakespeare. Le début du règne de Jacques Stuart coïncide avec l'apogée de la production tragique de William. Plusieurs de ses pièces sont jouées devant le roi. Entre 1604 et 1611, c'est une série de chefs-d'œuvre dont *Othello*, *Mesure pour Mesure*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*, *Antoine et Cléopâtre*, puis nous arrivons aux dernières, *Cymbeline*, *le Conte d'Hiver* et enfin le Chant du Cygne, *La Tempête*. Vers 1611, Shakespeare se retire à Stratford, dans la belle demeure, entourée d'un grand jardin, qu'il avait achetée. Il se rend à Londres de temps en temps, pour assister aux représentations de l'une ou l'autre de ses pièces, qui connaissent toujours le grand succès. A Stratford même, en bon père de famille, il marie ses deux filles, en les dotant richement. Cet homme, à peine quinquagénaire, sent sa mort assez proche. Il rédige son testament, que l'on possède encore, et il meurt, entouré de la considération générale, en 1616, à cinquante-deux ans.

Voilà ce que nous savons d'incontestable sur l'homme qui s'appelait William Shakespeare. Il y a là, à quelques lacunes près, le tableau d'une existence assez complète, qui commence obscurément et se termine en pleine gloire. La jeunesse à Stratford, le séjour à Londres, le retour dans la ville natale où l'on jouit d'un repos bien gagné, tout cela nous paraît dans la ligne d'une existence humaine pareille à tant d'autres vies d'artistes. Si, pourtant, on examine le détail de cette vie, notamment l'œuvre du grand Will, on y trouve des points singulièrement troublants, qui vont jusqu'à se poser en énigmes. Comme tout homme de théâtre, j'ai été là-bas, j'avais quelque vingt-cinq ans, c'était une sorte de pèlerinage. Il y avait là — il existe toujours — un théâtre qui était le plus moderne d'Angleterre ; ainsi la toile de fond — cette sacrée toile qu'on n'arrive jamais à tendre convenablement, était ici un immense mur de béton, légèrement incurvé, réalisant enfin ce nom d'*infini* que lui donnaient les vieux décorateurs. On a refait tout cela depuis lors, et mieux, mais à ce moment c'était extraordinaire.

J'ai vu la maison natale restaurée, trop restaurée ; un petit musée ; on y voit quelques actes notariés avec une signature de

Shakespeare. Vous savez qu'il ne nous reste en tout et pour tout que *sept* signatures et, pour comble, l'orthographe n'en est pas toujours la même. J'ai vu New Place où il est mort, belle demeure, et dans son jardin un magnifique mûrier qui aurait été donné à William par le Roi Jacques. J'ai vu la Grammar School, miraculeusement conservée, car, à l'époque de Shakespeare, elle avait déjà cent ans. J'ai vu les pierres tombales dans le jardin de l'église et, dans l'église même, un affreux petit buste en plâtre, représentant un homme au crâne chauve tenant une plume d'oie, sous quelques vers latins. Quand on voit ces reliques, ces pauvres choses, on a une impression d'insuffisance, une sorte de gêne indicible, alors qu'il s'agit d'un homme dont l'œuvre remue les foules du monde entier.

Les incertitudes, les inconnues abondent. Les premières pièces paraissent sous l'anonymat, on ne sait pourquoi. De plus, sur trente-six œuvres, dix-sept seulement sont publiées du vivant de l'auteur. L'œuvre d'ensemble nous est connue par un in-folio précieux entre tous, publié en 1623, sept ans après la mort de l'auteur, et publié par Ben Jonson, qui n'avait pourtant pas cessé de poursuivre Shakespeare de ses railleries. Ben Jonson était un érudit, un véritable humaniste et il considérait Shakespeare comme un illettré... Or, le voilà publiant cet in-folio, fruit d'un travail énorme, préfacé par un poème dithyrambique à l'adresse de William. Pourquoi ce revirement ? Mystère.

Chose étrange, la mort de Shakespeare passe totalement inaperçue. Quand Ben Jonson meurt, quarante poètes écrivent une sorte d'hommage funèbre ; à la mort de William, personne ne souffle mot. Il est impossible de savoir comment cet in-folio a été composé. Il y a de nombreuses divergences avec les pièces publiées du temps de l'auteur ; ainsi, dans *Richard III*, plus de 2.000 vers ont été retouchés. On a travaillé sans doute sur des manuscrits utilisés par les acteurs, et tout auteur sait que, après les représentations, son texte lui revient dans un état indescriptible.

Il est difficile d'exposer ici le détail de tous les travaux qui ont été faits sur notre homme. On a proposé, comme étant l'auteur des pièces d'un certain Shakespeare, Bacon, Rutland, Derby, Oxford, Essex et quelques autres. Le nom de Bacon est celui qui s'impose le plus. Bacon, grand chancelier d'Angleterre, grand humaniste,

grand écrivain, avait les connaissances multiples que l'on trouve dans les pièces de Shakespeare. Homme politique, il n'aurait pu se permettre de publier ouvertement les allusions satiriques répandues dans les textes de William. On sait d'ailleurs d'une manière incontestable, d'après les témoignages des contemporains, que Bacon s'enfermait parfois longuement dans un cabinet secret. Qu'y faisait-il ? Parbleu, il y écrivait les œuvres signées par l'homme de Stratford... Ce dernier, poète obscur, mais bon comédien, aurait prêté son nom, moyennant finances, au grand chancelier.

Pourquoi, sept ans après la mort de William, Ben Jonson se met-il à publier ses œuvres complètes ? A ce moment, en 1623, Bacon vit toujours, et on comprend qu'il ait tenu à publier l'ensemble de ses pièces, même sous l'anonymat. On trouve dans les travaux de Bacon des rapports de tous genres avec l'œuvre de Shakespeare. Les chercheurs ont torturé à plaisir le grand in-folio, y trouvant des allusions, des acrostiches, des anagrammes, des messages chiffrés hallucinants. Je vous citerai quand même une chose fort curieuse qui se trouve dans *Love's Labour Lost* (Peines d'amour perdues), une pièce où l'on peut trouver une curieuse anticipation au marivaudage français. Un pédant veut employer un mot extraordinaire et il dit à son interlocuteur : « Tu es aussi long que *honorificabilitudinitatibus* ». Ce mot, qui n'est pas du latin, serait l'anagramme de « Hi ludi, F. Baconis nati, tuiti orbi ». C'est-à-dire, « ces textes, nés de Francis Bacon sont gardés pour l'univers ». Mais d'autres chercheurs ont découvert que le mot en question se trouvait déjà dans un texte du début du siècle ! De sorte que, de longues années avant sa naissance, Bacon se proclamait déjà l'auteur des œuvres de Shakespeare...

A cela, on nous répond que Bacon a connu ce mot bizarre, et qu'il l'a introduit dans ses œuvres — celles de Shakespeare — précisément parce qu'il constituait un anagramme qui, déchiffré, remplaçait sa signature. Mais il y a aussi le fameux portrait de Shakespeare, gravé par un Hollandais, qui se trouve en tête de l'in-folio. En regardant bien, on aperçoit une forte ligne noire autour du visage. Par cette ligne le graveur aurait voulu dire qu'il s'agit d'un masque posé sur le visage de Bacon. La poésie de Bacon ressemble à celle de Shakespeare, mais elle ressem-

ble aussi à pas mal de poèmes élisabéthains. Les auteurs de ce temps, comme on sait, n'avaient pas le culte de la personnalité, si marqué chez nos contemporains et doublé d'un sens aigu de la propriété. Pensez aux concertos de clavecin de J.-S. Bach ; l'illustre cantor les a tranquillement empruntés à Vivaldi, dont il transforme des concertos pour violon en concertos pour instruments à clavier. Sans citer ses sources, naturellement.

Les similitudes d'expression peuvent être troublantes. Et, comme dit un baconien, si une ne signifie rien, cinq attirent l'attention, dix invitent à la recherche, vingt établissent une présomption, cinquante une probabilité, et cent dissipent toute incertitude. En fait, il en découvre 885 ! Voilà le genre de certaines trouvailles :

SHAKESPEARE :

*I am never merry when y hear sweet music  
The reason is your spirits are attentive*

BACON :

*Soft singing helps sleep  
The cause is for that they move the spirits a gentle attention*

SHAKESPEARE (dans *Hamlet*) :

*Methink I see my father in my minds eye, Horatio*

BACON :

*For every thing depends on fixing the mind's eye stadily  
(il s'agit de fixer fortement l'œil de l'esprit).*

En cherchant bien, on trouverait d'innombrables soi-disant emprunts à tous les poètes du temps. N'oublions pas que les rimailleurs étaient nombreux et se réunissaient tous dans cette fameuse taverne de la *Mermaid* (la Sirène) qui était leur repaire. Et c'est là que les grands seigneurs venaient passer commande d'une pièce ou d'un poème qu'ils signaient tranquillement. Car il était de mauvais goût, à ce moment, de se faire jouer dans un théâtre, celui-ci étant considéré comme un mauvais lieu. De fait, les mauvaises filles de Londres y faisaient la retape...

Ainsi, nous avons des pièces écrites par des seigneurs et signées par des poètes, et des pièces écrites par des poètes et signées par des seigneurs. Admirable champ de bagarre pour les philologues.

Ce qui rend la traduction, ou plus exactement l'adaptation si difficile — j'en sais quelque chose — c'est que Shakespeare se sert moins de la rime que de l'allitération, une sorte d'harmonique, d'écho, d'assonance entre deux mots. Racine ça et là s'en sert merveilleusement. Rappelez-vous

*Ariane, ma sœur, de quel amour blessée  
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée...*

Ces deux *u* longs qui font fuser le vers ne se retrouvent évidemment dans aucune langue du monde, et l'adaptateur doit en faire son deuil.

J'ai adapté le *Marchand de Venise* et *Othello*, et je me suis trouvé devant des difficultés de ce genre : l'admirable dialogue entre Jessica et Lorenzo : « *In such a night as this, when the sweet wind did gentle kees the trees, and they did make no noice* » (C'est par une telle nuit, quand le doux vent vient gentiment baiser la cîme des arbres qui ne font aucun bruit). C'est presque comique. Si je dis, au lieu du « doux vent », le terme exact, c'est-à-dire « le zéphir », je fais du Lamartine. Il y a là une sorte d'harmonie imitative (*sweet wind*) sans équivalent dans une autre langue. J'en arrive donc à ceci : « C'est par une telle nuit, quand le vent caresse doucement la cîme des arbres immobiles ». Ce n'est pas ça du tout, mais au moins c'est du français. On écrit, on mord avec rage son porte-plume, et on va à la difficulté suivante. J'ajoute que ces textes doivent être jouables, c'est-à-dire « parlables », faits pour être joués comme ceux de Shakespeare lui-même. Quand, lisant votre adaptation, un acteur vous dit « Je ne puis pas dire ça »... en toute honnêteté, neuf fois sur dix c'est l'adaptateur qui a tort.

Mais ceci est une autre histoire.

J'aurais encore pu évoquer l'examen graphologique. On a prétendu que le testament de Shakespeare était révélateur : la grande distance qui sépare les mots est un signe de noble fierté ; les changements brusques dans la direction des lettres révèlent violence et excitabilité ; leur disposition inégale prouve un grand désordre intérieur ; l'examen graphologique du Testament révèle-

rait que l'auteur a le génie créateur d'un Titan, et doit être placé sous le même signe que l'écriture de Goethe ou de Beethoven. Malheureusement, il a été prouvé que le Testament avait été écrit par un clerc de notaire, et que Shakespeare l'a simplement signé. Ce clerc de notaire, s'il vivait encore, serait bien étonné d'apprendre qu'il avait un caractère de Titan et l'âme d'un Beethoven.

Mais il est temps de conclure. Conclusion assez décevante car, comme vous le pensez bien, c'est un procès-verbal de carence. Mais ce que nous pouvons affirmer en toute certitude, c'est que Shakespeare a existé. Car, comme disait Guignebin, l'auteur d'une belle histoire des Religions, la preuve que le Christ a existé, c'est que ses plus féroces ennemis n'ont jamais nié son existence. De même pour William... Et si nous n'avons pas de preuves absolues qu'il a écrit les œuvres qui lui sont attribuées, nous n'en avons guère plus en ce qui concerne Bacon, Rutland, Essex, Oxford et consort. Alors, autant les attribuer à l'homme de Stratford, le seul, surtout, qui soit un véritable homme de théâtre, et à qui les gens de théâtre se plaisent toujours à attribuer ses pièces.

## La Poétique « Change »

Communication de M. Fernand VERHESEN  
à la séance mensuelle du 8 février 1975

Pierre Boulez publiait dans le numéro de novembre 1957 de la N.R.F. un texte fondamental (repris dans *Relevés d'apprenti*, Seuil, 1966, pp. 41-55), *Alea*, où nous trouvons définis certains principes essentiels de la musique contemporaine. Il est évident, écrivait Pierre Boulez, que la musique hindoue, par exemple, nous « contraint à une tout autre écoute et qu'elle est en cycle ouvert, tandis que nous concevons l'œuvre élaborée comme un cycle fermé de possibilités ». Il n'était pas sans signification que Pierre Boulez fit référence à Mallarmé, comme le fera plus tard la revue *Change*. Nous pouvons d'ailleurs, sans crainte d'erreur, appliquer la réflexion de Pierre Boulez à la poésie, à cette différence près que si les notions d'« œuvre fermée » et d'« œuvre ouverte » furent naguère tenues pour irréductibles, la seconde a désormais supplanté la première et que nul ne peut aujourd'hui sérieusement contester que la poésie se situe « en cycle ouvert ».

En 1947, déjà, René Nelli publiait aux « Cahiers du Sud » un essai intitulé *Poésie ouverte Poésie fermée* et sans doute ne posait-il pas le problème comme nous pouvons le faire en ce moment, mais au moins le dilemme était-il offert à notre réflexion. L'ouvrage qui radicalisa la question et la mit en pleine lumière demeure le toujours actuel essai d'Umberto Eco, *Opera aperta* (Milano, Bompiani, 1962), *L'œuvre ouverte* (Paris, Seuil, 1965). Quelques années plus tard Umberto Eco publia *La struttura assente* (Milano, Bompiani, 1968), dont l'excellente traduction française par Uccio Esposito-Torrigniani devait bientôt révéler à un large public l'extrême richesse, *La structure absente* (Paris, Mercure de France, 1972).

Le concept d'ouverture, pour familier qu'il soit devenu aux théoriciens de la poésie, n'en est pas moins admis avec quelque réserve encore par certains poètes qui tiennent toujours « l'œuvre élaborée » pour un tout insécable, immobile, définitif.

La gratuité poétique et le jeu qui la fonde sont, pour reprendre la voie de Georges Bataille, la seule ouverture possible à forer dans l'opacité continue, dans l'inhumaine stabilité de la Nature. La poésie ouvre, est ouverture, et comment ne serait-elle pas elle-même essentiellement ouverte puisque opposée à ce qui précisément se donne comme un tout irrémédiablement clos? Le paradoxe cependant vient de ce qu'à son tour la poésie promue « nature » contre la Nature, s'instaure en un langage dont l'autonomie présumée risque fort de le faire se tourner vers et sur lui-même, ce qui n'est point sans nous confiner à nouveau en un système clos. Tel est bien le lieu d'une difficulté apparemment insurmontable: si le langage est assimilé à la poésie et en admettant que cette autonomie le fonde, la poésie à son tour se ferme sur elle-même. Distinguer langage et poésie? C'est aller à contre-courant de la pensée critique actuelle. L'hétérodoxie n'est-elle pas, cependant, salutaire? Il semble toutefois qu'une résolution du paradoxe puisse être trouvée sans pour autant n'être qu'un subterfuge rhétorique, dans la notion *du* « poétique ». Celui-ci est infiniment plus large, embrasse un domaine considérablement plus vaste que la poésie-œuvre, que le poème proprement dit: le poétique habite occasionnellement ce dernier, l'investit presque par hasard et nul poète n'est assuré de sa présence: elle est évidente chez Mallarmé ou chez Rimbaud, chez René Char ou chez Saint-John Perse (pour ne prendre que des exemples irrécusables), mais il serait pour le moins téméraire d'en supposer l'existence en tout poème. Ce qui, peut-être, différencie le poème participant du poétique, et le poème vide (sinon de technique, et fût-elle des plus éprouvées ou des plus originales), c'est précisément que ce dernier relève d'un système fermé, codifié, tandis que l'autre est liberté d'être, à travers le langage (et grâce à lui, quelle que soit sa structure formelle), ce qui demeure désir, ce qui se manifeste comme avènement d'un possible, c'est-à-dire « ce cri de ce qui en nous est plus fort que nous » (comme disait Georges Bataille dans un texte peu

connu, *De l'âge de pierre à Jacques Prévert*, et remarquablement analysé par Frans De Haes, « L'effusion poétique dans la pensée de Georges Bataille », in « Cahiers internationaux de symbolisme », n<sup>os</sup> 27-28, pp. 120-143).

Nous savons depuis Mallarmé que la poésie (ou plutôt le poétique) est la condamnation radicale du langage discursif de communication pratique : elle est un *autre* langage, elle est ce chant profond qui invente *son* langage et modifie fondamentalement la signification des mots, qu'il est impossible de tenir pour univoque, conventionnelle, conforme à une rhétorique commune, codifiée, fixée, poétiquement inefficace.

Si la poésie, en tant qu'ultime recours de la liberté, non soumise à la codification du discours productif, et donc ouverte, se situe en face de la Nature-système clos, rien ne lui interdit et même tout l'incite à investir cette Nature, à en forcer l'entrée, à trouver en elle des appuis et des éléments susceptibles d'établir avec elle un accord mettant l'homme en symbiose avec l'Univers dont il est issu <sup>1</sup>. Mais cette ultime réalité ne peut être atteinte qu'au prix d'une contradiction première entre Nature et non-Nature, dans une synthèse toujours entreprise, toujours recommencée, jamais achevée. Tout poème est par essence inachèvement, même s'il est structuré et peut-être grâce à une technicité structurelle qui lui confère une forme perceptible qui soit en quelque sorte le témoin de toutes celles qu'elle suscite et déploie dans le domaine sans limites où elle s'affirme. Ce domaine ne peut être que celui d'une action — affirmative — en vue de la jouissance et de l'exercice d'un pouvoir de vie jamais épuisé, car « La vie est désir de ce qui peut être aimé sans mesure » (comme le dit Georges Bataille, cité par Frans De Haes, *op. cit.*, p. 136, dans « *Lettres à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain* », « L'Herne », n<sup>o</sup> 15, 1971, p. 35). Si Georges Bataille ne voit dans ce pouvoir que consommation sans fin, nous ne pouvons nous

---

1. « J'avais à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du rêve et du hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers » (Mallarmé, Lettre à Villiers, cité par Jean Hyppolite, « Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message », in « Les Études philosophiques », n<sup>o</sup> 4, 1958, p. 463).

empêcher de nous détourner du sens qu'il lui accorde, et de nous orienter vers la réalité d'un accomplissement existentiel profond, positif en ceci que la lucidité acquise constitue, à travers le poème, non une dilution dans le néant, mais la victoire d'un arrachement à son emprise. Ou bien faut-il user de l'ambiguïté de la pensée de Georges Bataille pour n'en retenir que cette affirmation apparemment opposée à ce qu'elle ne cesse de proclamer, à savoir que la poésie, comme l'érotisme, est « l'approbation de la vie jusque dans la mort » (*L'Érotisme*, Éd. de Minuit, 1957, p. 17) ? Nous sommes de toute manière conduits à tenir la poésie et le poème (en tant que vecteur occasionnel du poétique) pour essentiellement ouverts.

Reconnaissons toutefois que le concept d'ouverture <sup>1</sup> ne laisse pas d'être équivoque si l'on y adjoint, assez inconsidérément sans doute, celui de mobilité <sup>2</sup>. Nous pouvons concevoir la polyvalence sémantique du poème, par exemple, distribuée par l'auteur en des signifiants parfaitement déterminés et imposés au lecteur qui choisit entre les divers niveaux d'interprétations ; nous pouvons aussi concevoir une polyvalence sémantique non déterminée par l'auteur et distribuée en des signifiants aléatoires, comme par exemple en des œuvres de Michel Butor. N'est-il pas à craindre que nous soyons amenés à confondre ouverture et mobilité ? Les expériences qui relèvent de la pure technicité ne sont en effet pas très convaincantes, et il est préférable de s'en tenir aux textes qui peuvent aussi bien être de Mallarmé que de Baudelaire ou de Michel Deguy. Les poèmes de ce dernier, notamment, sont exemplaires, où l'ouverture et la mobilité ne se réalisent pas dans la confusion des concepts au niveau d'une visualisation

1. Dans le sens de la « totalité ouverte » selon Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 219), et dans celui qui lui donna Rainer Maria Rilke : « De tous ses yeux la créature voit l'ouvert » (*Élégies de Duino*, « La huitième Élégie », in *Poésie*, Trad. M. Betz, Éd. Émile-Paul, 1942, p. 213), mais surtout, selon moi, comme l'entend Pierre Chappuis : « L'ouverture à autrui, l'ouverture à ce qui n'est pas le moi (l'oubli du moi, en ce sens-là), voilà la condition essentielle à l'éclosion du poème » (« La preuve par le vide », *Actes de « Société jurassienne d'Émulation »*, 1974, p. 1).

2. Gustave Kahn, se référant à Mallarmé, insista pour la première fois sans doute sur cette notion de mobilité : « Le vers libre est essentiellement mobile et ne doit point codifier de strophe » (« Préface sur le vers libre », in *Premiers poèmes*, 1897, p. 33).

du poème présenté sous des formes aléatoires matériellement concrétisées en des feuillets mobiles, mais où ouverture et mobilité sont consubstantielles à la sémantique profonde du poème. La liberté du créateur, en ce cas, se confond avec celle du lecteur et l'aspect aléatoire de l'interprétation est, certes, contrôlé par la forme du poème <sup>1</sup>, mais extrêmement riche en multiplicité organisée qui, pour reprendre les termes de Pierre Boulez, « absorbe le hasard », ce qui nous ramène une fois de plus à Mallarmé.

La démarche du Collectif *Change*, qui ne fait pas explicitement référence à celles que je viens d'évoquer, n'en rejoint pas moins, par ses voies propres, les perspectives générales d'une conception contemporaine de la poésie tenue pour l'un des éléments privilégiés d'une créativité qui implique la disponibilité de l'homme tout entier dans son appréhension du monde et de lui-même, ainsi que l'ouverture du poème à toute manifestation de cette disponibilité.

L'homme tout entier, c'est-à-dire non plus l'Artiste et le Poète pourvus de leur majuscule, figures folkloriques, mais quiconque est engagé dans le mouvement réel de son temps, se sent capable de *provoquer* un certain type de créativité et de promouvoir parallèlement tout élément historicisé du poème sur un plan d'universalité auquel nous verrons que la disponibilité offerte par le langage lui-même permet d'accéder.

*Change*: revue d'avant-garde, certes, dans la mesure où elle foisonne de virtualités que l'avenir exploitera d'autant plus sûrement qu'elles sont déjà en train de l'être; dans la mesure où les recherches qu'elle mène le sont avec une liberté de pensée, une disponibilité d'esprit parfaitement étrangères à tout dogmatisme et à toute idéologie contraignante; dans la mesure encore où associant poésie-pensée-action, ces recherches s'opposent à

---

1. Plus exactement par les facteurs de tolérabilité des incertitudes polysémiques, qui ne peuvent être franchies sans que l'« information », fût-elle de nature poétique, perde sens et valeur qui, complexes et indéfinis, demeurent cependant sujets à une intelligibilité au moins partielle — on n'épuise jamais un poème —, étant entendu que la part d'inintelligibilité correspond souvent à un coefficient informatif non encore assimilé par le récepteur.

Il faut d'autre part, distinguer l'aspect aléatoire des caractères ouverts ou mobiles d'une œuvre, qu'elle soit poétique ou musicale et ce n'est pas sans raison que, précisément, P. Boulez souhaite « absorber » le hasard : André Boucourechliev note, à propos de *Archipel 3*, que cette œuvre (comme *A.1* et *A.2*) est

toute fixation stérilisante de concepts qui se remettent sans cesse en question pour, comme disait Rimbaud, « tenir le pas gagné »; dans la mesure aussi où, dès l'instant que disparaît en un poème tout intérêt discursif, pour autant qu'il en ait, l'auteur cède le champ exploratoire du texte à l'initiative du lecteur qui prend le relais, non en se satisfaisant d'écholalies, mais en prolongeant et en valorisant un mouvement que le poète déclenche et s'abstient de clore<sup>1</sup>; dans la mesure enfin où chacune de ses propositions et de ses analyses évite rigoureusement de soumettre le poème à une théorie normalisante et invite au contraire le créateur à parcourir en toute indépendance les domaines dont elle lui suggère généreusement les perspectives: ouverte largement sur la vie, et non seulement sur la vie du langage qui lui est cependant si intimement liée, la revue *Change* met en action ce qu'étouffe le carcan des idées conventionnelles, des traditions mal reçues, du fétichisme obnubilant.

Ouverture et inachèvement sont le propre du poème qui toujours éclaire une issue, signale une brèche: il suspend son cours, efface son tracé, se libère en libérant la créativité de celui auquel il s'adresse et qui *pratique* une lecture perpétuellement renouvelée, hors toute formalisation, c'est-à-dire dans une contestation fondamentale d'un donné culturel codifié. Passage de la création à la créativité, rupture d'avec un système contraignant — comme l'était celui d'avant Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé... — en faveur d'une situation interrogante et ouverte qui fait du langage poétique le creuset d'une transformation d'ordre complémentirement éthique, linguistique, poétique (ce qui n'exclut nullement le respect d'une certaine discipline formelle librement choisie). Le temps de la contemplation d'une « parure jetée sur les mots ordinaires » (Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, N.R.F., 1970, p. 69) est révolu et l'« ornement sonore »<sup>2</sup> dont parle encore Jean Cohen (qui insiste lourdement :

---

« ouverte, mobile », mais « exclut toute idée de hasard (le qualificatif d'aléatoire serait ici impropre) (Archipel 3, Disque Philips 6526001).

1. « *Soleil cou coupé* ne termine pas un poème d'Apollinaire, il l'ouvre définitivement » (D. Delas et J. Filliolet, *Linguistique et poétique*, Larousse, 1973, p. 154).

2. « Il ne s'agit plus pour lui (l'écrivain) d'orner un propos, mais de faire exister la langue sans la caution des choses » (*Rhétorique générale*, par le groupe  $\mu$ ,

« Le langage versifié s'identifie alors à la somme : prose + musique », *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 29) relève d'une conception poétique périmée, si tant est qu'elle ait jamais été pertinente. Ce n'est pas sans raison que la revue *Change*, axée sur le « change des formes »<sup>1</sup>, centre son action sur la poésie, ou plutôt sur la poétique qui offre de ce point de vue des horizons encore insoupçonnés. Certains d'entre eux sont révélés par *Change*, « cette publication dissidente de *Tel Quel* (qui) a déjà produit des cahiers remarquables et par moments sensationnels » (Robert Guiette, « Marginales », n<sup>os</sup> 153-4, juin-juillet 1973).

Le premier volume édité par le Collectif *Change* (qui en a jusqu'à présent, en février 1975, publié vingt et un, sans compter les ouvrages spéciaux, collection « Hypothèses » et « Série rouge ») est consacré au « Montage ».

Deux textes fondamentaux orientent toute la recherche de *Change* : le premier est de Jean Pierre Faye (le principal animateur du Collectif, que composent notamment Philippe Boyer, Yves Buin, Jean-Claude Montel, Jean Paris, Léon Robel, Mitsou Ronat, Jacques Roubaud) et s'intitule « Montage, production ». Le second est de Noam Chomsky, le grand linguiste dont les travaux et la pensée vont servir de constant repère au Collectif, « Contributions de la linguistique à l'étude de la pensée ».

Les six pages liminaires de Jean Pierre Faye figurent l'entier développement des travaux qui seront poursuivis au cours des six années ultérieures et dans les vingt et un volumes. La rigueur de la programmation des recherches, cependant déployées à l'extrême vers tous les horizons de la poétique et de la « narrative », est telle que nous pourrions en reprendre chaque terme et noter leur déploiement dans les volumes suivants. Nous n'envisagerons que la poétique et la linguistique, dans leurs toutes grandes lignes, à l'exclusion de ce qui regarde le récit ou d'autres

---

J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, A. Trignon, Libr. Larousse, 1970, p. 27).

1. Comme toute la pensée de Wilhelm von Humboldt, qu'il est enfin possible d'aborder directement en français grâce à la traduction de Pierre Caussat, *Introduction à l'œuvre sur le kavi, et autres essais* de W. von Humboldt (Scuil, Coll. L'ordre philosophique, 1974).

formes du langage, de même que nous négligerons les deux volumes capitaux consacrés au problème de la traduction (XIV, *Transformer traduire*, et XIX, *La traduction en jeu*) ; nous ne pourrons pas davantage rendre compte, dans les limites étroites de cette communication, de l'intérêt que présentent, par exemple, les volumes VIII, IX (*Oppression violence ; Violence II*), XI (*L'atelier d'écriture*) et bien d'autres.

Quel est le principe fondamental de l'« opération » *Change* ?

« Ce qui importe, dit Jean Pierre Faye, c'est de savoir comment joue, tout au travers de l'épaisseur des registres différents, une fonction transformatrice » (*Change*, I, p. 9). Il s'agit donc de postuler d'abord, mais de découvrir et d'observer ensuite scientifiquement — et telle est bien l'ambition déclarée de *Change* — un niveau sous-jacent à toute écriture, à toute parole : Spinoza déjà nous demandait « de renverser tout cet échafaudage et d'en penser et inventer un autre ». « Mais le démontage spinoziste de l'échafaudage, dit Jean Pierre Faye, de la *fabrica*, n'avait de prix qu'à la condition de mettre à découvert un certain procès, opérant dans les soubassements, et les produisant. Or ceci est désormais mis à nu : que ce procès est langue » (*Ibid.*, p. 8). Ce procès — que Jean Pierre Faye nomme prosodie (ou « dessin pensé », « une écriture qui précède le papier » (*Ibid.*, p. 9)) — figure le lieu à partir duquel le langage émerge « dans son énergie et dans son tracé » (*Ibid.*, p. 9).

Écriture et parole, maintenus méthodologiquement sur un plan d'équivalence, sont l'objet d'un échange, d'un « change » perpétuels produisant, à partir d'un nombre donné et fini de moyens <sup>1</sup>, un « nombre infini de séquences », fomentant des « concepts jamais entendus » (*Ibid.*, p. 9).

Nous pourrions songer aux *Manifestes* et aux poèmes de Vicente Huidobro que Jean Pierre Faye ignorait peut-être lors-

1. « Le locuteur fait un usage infini de moyens finis. Sa grammaire doit donc contenir un système fini de règles qui engendre une infinité de structures profondes et superficielles liées de façon appropriée » (N. Chomsky, *Le langage et la pensée*, Petite Bibliothèque Payot, 1930, p. 33). Nous croyons lire Mallarmé qui remarquait à propos de la musique, mais il n'est pas abusif d'extrapoler : « L'oreille affranchie d'un compteur factice, connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres » (*Œuvres complètes*, La Péiade, p. 362).

qu'il écrivit ce texte introductif<sup>1</sup>. Il y a convergence évidente mais non fortuite entre le *Créationnisme* de Vicente Huidobro et *Change*, puisque de part et d'autre la langue est tenue pour susceptible de créer un objet absolument nouveau, par l'effet de son dynamisme interne et surtout du processus d'incessante métamorphose qu'elle imprime aux données dont elle s'empare.

Revenons à la prosodie et aux « changes » qu'elle implique : à partir des « structures » de Roman Jakobson nous entamons le processus de « transformations » révélé par Noam Chomsky, dont nous aurons à reparler, et voici que non seulement se modifie notre conception de la langue, mais que se fonde, en même temps, un nouveau « mode d'entrée dans la pensée » (*Change*, I, p. 9). En effet, s'il est exact que l'histoire d'une société s'écrit, cette écriture n'est pas « l'histoire réelle » (*Ibid.*, p. 10) et le décalage met à jour « la pratique de l'écriture », fondée sur cette différence. Celle-ci n'existe pas au niveau de la fiction ni du poème : il n'y a, sur ce plan, ni vrai ni faux<sup>2</sup>. La seule vérité d'un vers, d'un poème, se situe par rapport — est donc essentiellement relative — à l'ensemble auquel ils appartiennent. On voit poindre une discussion sur le thème classique du référent : si le vers ou le poème sont intégralement situés sur le plan de l'en-

1. Le n° XXI de *Change*, « Luites — prose poésie d'Amérique latine », présente, en même temps que des textes de Julio Cortazar, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, notamment, une traduction-« transformation(s) » du Chant V d'*Altazor* de Vicente Huidobro, par Gérard de Cortanze. Très habiles, ces « transformations » n'en sont pas moins fort discutables dans la mesure où le texte de Vicente Huidobro était, par lui-même, suffisamment significatif pour qu'il ne faille pas le *modifier* dans un sens dont il nous est impossible de penser que l'auteur l'eût souhaité. Et si nous respections simplement le texte tel que Huidobro a voulu qu'il fût, doté de ses innombrables implications, une transformation ne pouvant en tout état de cause que privilégier arbitrairement l'une d'elles ? Et pourquoi le « transmetteur » d'un texte — qui devrait plutôt, à mon humble avis, tenter de s'effacer — se substituerait-il à *un seul* de ses lecteurs ?

Une version complète d'*Altazor* a été publiée, en 1957, sous le titre de *Altaigle ou l'aventure de la planète* (Préface de Robert Ganzo, Trad. de F. Verhesen, Éd. des Artistes, Bruxelles). En attendant une réédition revue et mise définitivement au point de cet ouvrage, on pourra lire une anthologie des poèmes de Vicente Huidobro : *Le Citoyen de l'oubli* (Préface de Pablo Neruda. Introduction et traduction de F. Verhesen, Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1974).

2. « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte », Paul Valéry (*Variété III*, p. 74).

semble linguistique dont ils émanent, il n'est plus justifié de les fonder sur une quelconque réalité vitale, par exemple, qui recèlerait toute vérité, mais seulement en une « soumission rigoureuse aux phénomènes du langage », ainsi que le disait James Joyce (*Ibid.*, p. 11) qui, elle, « garantit la vérité »<sup>1</sup>.

Il serait intéressant de confronter à ce propos les conceptions de Henri Meschonnic et de *Change*. Pour Henri Meschonnic, « les poètes lient la poésie à l'état poétique, en l'enracinant dans un vécu dont elle est une forme » (*Pour la poésie I*, pp. 53-4), ce qui rejoint son affirmation : « Une œuvre est l'homogénéité du dire et du vivre » (*Ibid.*, pp. 27 et 67).

La conciliation des points de vue de Meschonnic et de *Change* n'est peut-être pas impossible, encore que probablement rejetée par le Collectif. Si le poème n'est pas « invention mais découverte » (selon Picasso, cité par *Change*, VI, p. 84), il est admissible que la découverte, par et dans la langue portée au niveau du langage, soit révélation non de ce que contient la première, mais de ce qui en *précède* l'usage, c'est-à-dire de toutes les données existentielles qui n'apparaissent, ne se font exprimables qu'à travers elle, sans pour autant réduire son propre processus à des transpositions ponctuelles de chacune des données ou des pulsions qui la suscitent. Maurice Blanchard, ce grand poète si méconnu, avait raison de dire, non que le poète écrit son poème, mais que « le poème écrit son poète » (*L'homme et ses miroirs*, Le Cormier, 1949), rejoignant ainsi sans le savoir Mallarmé dont la correspondance était encore inaccessible : « ... devant le papier, l'artiste se fait » (*Correspondance*, I, N.R.F., 1959, p. 154). André Malraux formulait en d'autres termes la même

1. « ... l'art, comme on le sait depuis longtemps et comme on l'oublie périodiquement, se situe par lui-même au-delà de la distinction entre le vrai et le faux : que la chose nommée existe ou n'existe pas, cela est sans pertinence pour l'écrivain » (*Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 19). « ... ce qui caractérise le discours poétique, c'est qu'il ne parle pas des choses. La poésie est tout entière dans les mots (formes et sens) » (*Ibid.*, p. 27). Faut-il rappeler Edgar Poe — et Baudelaire et Mallarmé — ? : « Tout ce qui est tellement indispensable à la Poésie est précisément tout ce avec quoi elle (la Vérité) n'a rien du tout à faire » (E. Poe, *Trois manifestes*, Trad. R. Lalou, Éd. Charlot, 1946, p. 23). Il est évidemment loisible de ne pas confondre Vérité, et vérité entendue comme le font les auteurs de la *Rhét. gén.* : formes et sens...

idée : « L'artiste crée moins pour exprimer qu'il ne s'exprime pour créer » (*Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, N.R.F., 1952, p. 62). La garantie de vérité dont parlait James Joyce ne se trouve de la sorte nullement altérée mais bien renforcée par une seconde garantie sous-jacente, ou plus exactement préalable, qui se situe au niveau, non de l'outil, mais des infrastructures mentales et sensibles de l'utilisateur. Il se peut que je rejoigne par un détour la pensée de Noam Chomsky lorsqu'il prétend que toute langue est conditionnée par les données du prélangage où foisonnent et s'entremêlent les événements et mouvements de notre existence profonde. Je sais que Léon Robel déclare (*Change*, VI, p. 83) qu'il n'y a « rien à lire sous le texte » et qu'il semble donc refuser toute infrastructure. Je le lui concède volontiers, puisque je ne situe pas les infrastructures sous le texte, synchroniquement, mais diachroniquement avant le texte, celui-ci les amenant au jour et prolongeant leurs effets sous l'action d'un révélateur qui nécessairement les transforme. Elles ne sont pas davantage ce qu'elles apparaissent que l'image recélée par la pellicule photographique sensibilisée n'est ce qu'elle devient dès l'instant où le bain révélateur a opéré. Le langage poétique est précisément, à mes yeux du moins, ce révélateur dont l'action propre n'en demeure pas moins autonome et générative. Cette action obéit effectivement à un certain nombre de lois très mystérieuses qui peuvent s'éclaircir si l'on parvient à déterminer les *règles du jeu* selon lequel s'élabore le langage poétique. La détermination rigoureusement scientifique de ces lois est la tâche ardue que se sont assignés *Change* et Chomsky <sup>1</sup>.

Précisons quelque peu ce que j'entendais par « infrastructures préalables » pour tenter de garantir une vérité qui ne se situerait pas exclusivement au niveau morphologique du langage poétique. N'est-il pas pertinent, sinon de superposer, du moins d'ajouter

---

1. Reconnaissons que cette visée scientifique distingue les attitudes de Henri Meschonnic et de *Change* : « Prétendre la constituer (la poétique) en « science », c'est réduire les problèmes du texte à ceux de l'analyse linguistique, c'est se réinstaller dans l'aristotélisme du contenu et de l'expression, c'est se cacher que le style est *participation* : les récentes descriptions morphologiques de Jakobson, sa « microscopie » (*Pour la poétique I*, p. 27). Encore faut-il ajouter que *Change* n'a nullement pour objectif de *systématiser* les résultats d'une investigation scientifique de la poétique...

infrastructure et sens, à l'endroit même où celui-ci se constitue, c'est-à-dire *entre* ce que Noam Chomsky appelle les « structures profondes » et les « structures superficielles » (sur lesquelles nous reviendrons), les premières émanant de la « compétence » à élaborer le langage et les secondes relevant des données constituantes de ce langage ? Qu'est-ce, en effet, que « le jeu de l'écriture », sinon la « circulation des sens à travers les signes » (Philippe Boyer, « Déconstruction : le désir à la lettre », *Change*, II, p. 137) ? L'on pourrait à cet égard remonter à Lascaux aussi bien que faire allusion à n'importe quel événement historique et se référer avec autant d'assurance à la création poétique. Si nous découvrons un même processus d'élaboration ou pour le moins une commune *fonction*<sup>1</sup> à chacun de ces processus, nous aurons fait un grand pas dans la compréhension de phénomènes apparemment multiples et probablement similaires, répondant en divers domaines à une même nécessité, relevant d'une même justification.

Lorsque *Change* dit qu'à Lascaux « l'homme dessine le récit », il est évident que l'homme qui dessinait élaborait sur le plan de la roche, en son dessin, une histoire réelle dont nous ne percevons que le *signe* apparu sur le plan de la conscience. Entre l'histoire et le signe s'établissait de la sorte une différence, un écart<sup>2</sup>,

1. Nous employons le terme de fonction dans un sens très général que l'on peut préciser selon Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*, Éd. de Minuit, 1963, notamment pp. 218-219) ou selon A. Martinet (*Éléments de linguistique générale*, Éd. A. Colin, 1967).

2. La notion d'« écart », d'« abus », ou de violation de la norme (linguistique) a fait couler énormément d'encre depuis un demi-siècle (et même depuis la Préciosité dont elle constitue le fondement théorique). La facilité qu'offre l'« écart » de définir très sommairement le phénomène poétique est le signe d'une inefficacité qui cependant se résout si on le conçoit comme désignant une relation entre la fonction connotative courante et la fonction poétique ; c'est ce qu'ont parfaitement établi les auteurs de la *Rhétorique générale* (*op. cit.*, p. 22) : « C'est donc bien le rapport norme-écart qui constitue le fait de style et non l'écart comme tel ». C'est aux formalistes russes que l'on doit l'approfondissement de la théorie de l'écart, et notamment à Chklovski (cité par S. Todorov, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Seuil, 1965) qui affirmait en 1917, à propos de l'« ordre » dans l'art, qu'il « ne s'agit pas d'un rythme complexe mais d'une violation du rythme » qui, si « elle devient canon, (elle) perd la force qu'elle avait comme procédé-obstacle ». Cf. également Georges Mounin, *Clefs pour la linguistique*, Seghers, 1971, pp. 171-175.

c'est-à-dire une relation que l'« artiste » ne pouvait certes expliciter (pas plus que le poète ne peut expliciter son poème), mais qu'il nous appartient de mesurer et, si possible, de définir. Il en va de même pour toute création, et spécialement pour la création poétique. Pas plus qu'en histoire, ou qu'à propos des gravures de Lascaux, le récit, ou le signe (l'histoire racontée, ou les configurations verbales du poème), ne sont comptables d'une vérité ultime, d'un absolu (cf. Jean Pierre Faye, « Destruction Révolution Langage », *Change*, II, p. 113). Il est évident, ainsi que le démontre Jean Pierre Faye (*Ibid.*, pp. 105 à 126), que le récit historique peut déterminer non seulement la vision momentanément et illusoirement satisfaisante que nous prenons d'un événement passé, mais provoquer à son tour un événement (exemple : l'éviction du chancelier Schleicher en janvier 1933 après le compte rendu fourni par la presse de l'entrevue de Hitler et de von Schröder<sup>1</sup>). Il est également évident que le poème ne signifie pas seulement l'état dernier d'une réalité mentale ou psychique telle que l'a transmise l'auteur, mais réalise efficacement, de manière productive, une certaine combinaison verbale déterminante d'une réalité nouvelle au niveau du lecteur, si ce n'est du poète lui-même (rappelons-nous la phrase de Maurice Blanchard). La parole, conçue naguère encore comme véhicule d'une vérité scripturale intangible, devient à la fois aléatoire et productrice de sens révélateurs de ces infrastructures (mentales et sensibles) préalables, dont l'antériorité même assure le déploiement temporel, c'est-à-dire rythmique, que prolongent et répercutent les séquences du texte poétique.

Pas de récit « dernier » en histoire — quel est l'historien qui me contredirait ? —, pas davantage de poème dernier, entendons par là de poème qui soit clos sur lui-même ou ferme un cycle, s'inscrive dans un cercle dont la conception ne peut être que métaphysique (« le poème est une étape », écrivais-je jadis,

---

1. « L'État total ne tolérera aucune différence entre Droit et Morale » (Discours de Hitler à Leipzig le 4 octobre de l'an 33). Ce discours de surface réagissant à son tour, non seulement sur « le sens de la Révolution allemande », comme on dit alors, mais sur les séquences effectives de l'expérience économique allemande — de l'expérience Schacht —, et sur son « sens profond » (*Hypothèses*, Seghers-Laffont, 1972, p. 25).

« L'instant poétique », in *Journal des Poètes*, n° 3, mars 1953) : « A la parole souveraine, sûre de son sens parce que descendante directe de la toute-présence du Verbe, autrement dit à une pensée de type métaphysique, succède aujourd'hui une écriture où le sujet, traditionnellement émetteur de sens, devient bien plutôt le récupérateur au sein de véritables matrices de langage, autrement dit, une pensée de type scientifique » (Philippe Boyer, « Destruction... », *op. cit.*, p. 127).

Il s'ensuit que l'œuvre « détient par structure un sens multiple », ce qu'affirme une fois de plus Roland Barthes (*Critique et vérité*, cité par Philippe Boyer, *op. cit.*, p. 129) et l'on n'insistera jamais assez sur ce caractère fondamental de l'œuvre poétique (en 1950 déjà je tenais pour acquis ce que j'appelais la polyvalence du poème, « Science mathématique et poésie », in *La Pipe en écume*, 1950, p. 7<sup>1</sup>). « Si l'on peut altérer le sens d'un mot sans aboutir à l'hermétisme, c'est parce que le sens est pluriel » (*Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 94). Aussi l'œuvre poétique doit-elle donner lieu, ajoute Roland Barthes, « à deux discours différents : car on ne peut viser en elle tous les sens qu'elle découvre ou, ce qui est la même chose, le sens vide qui les supporte tous ; et l'on ne peut d'autre part viser un seul de ces sens »<sup>2</sup>. Ce que Roland Barthes nomme le sens vide, Philippe Boyer le qualifie de « matrice de langage », ce qui en modifie subtilement la signification<sup>3</sup>.

1. La notion de polyvalence est devenue familière à la pensée critique. Deux exemples entre cent : « De même que d'après le théorème de Fourier, les messages peuvent s'accumuler en une même ligne et se décomposer ensuite, de même on pourrait imaginer les superpositions de sens au sein d'un même texte » (Jean Hyppolite, « Le coup de dés de S. Mallarmé et le message », *Les Études philosophiques*, n° 4, 1958, p. 466) ; « Tout texte est polyvalent », déclare Françoise Collin à propos de la mise en scène par Daniel Mesguish de « Le Prince Travesti » de Marivaux au Théâtre du Miroir (*Clés*, VII, fév. 1975, n° 2, p. 33).

2. « Toute image est polysémique, avait écrit précédemment Roland Barthes, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés » (*Éléments de sémiologie*, Revue « Communications », IV, 1964, Seuil, p. 44).

3. Nous pourrions assimiler le « sens vide » de Roland Barthes à l'absence de contenu de la structure selon C. Lévi-Strauss, également vide puisqu'elle est « le contenu même, appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel » (*La Pensée sauvage*). Ce qui éloignera Chomsky de R. Barthes et de C. Lévi-Strauss, nous le verrons plus loin, c'est la notion de « compétence » linguistique qu'attribue Chomsky à tout locuteur, emplissant

Nous sommes donc fondés à tenir le poème pour un réceptacle que l'on ne peut à proprement parler dire vide, puisqu'il est virtuellement producteur des sens que je lui confère, et pourtant moins encore riche — d'une sorte de plénitude finie — des sens que je puis lui accorder, puisque ces sens sont indénombrables et susceptibles de configurations diversifiées en fonction du récepteur que je suis et de mon contexte socio-historique.

Il s'agit donc bien, d'une part, d'assumer la richesse virtuelle et partant indéfinie des sens, la libre circulation des sens en raison de l'abolition de tout « bouclage » structurel de surface, et d'autre part, de consentir à la destruction des formes imposées et à l'errance des sens.

Le processus de destruction est comparable à celui de la « disparition vibratoire » de Mallarmé (à maintes reprises rappelée par *Change*, I, p. 9, II, p. 110), qui, paradoxalement, « transmet soudain l'énergie. C'est avec la parole que le langage commence, même s'il est d'avance, et dans la pensée, tout espacé et inscrit » (Jean Pierre Faye, *Change*, II, p. 110).

Nous recoupons ce que je disais plus haut, à savoir que c'est bien d'avance, préalablement, antérieurement à la profération, que se fonde le langage pour devenir, ensuite et premièrement, parole, secondairement, si l'on veut, écriture. La « disparition vibratoire » de Mallarmé implique, par exemple, que Lénine revalorise la révolution russe par l'écrit, cesse de parler, et que son langage écrit redevienne parole efficace chez le récepteur : la vibration recommence au niveau de la « circulation des messages » (Jean Pierre Faye, *Change*, II, p. 111), et du « change des formes ». La dépêche d'Ems, « comme texte écrit passe à ce qui aussitôt, fut dit » (*Ibid.*). Le poème suit le même processus.

---

de la sorte, si l'on peut dire, le « vide » de tous les possibles que réalise ce locuteur au moyen de structures linguistiques données. L'organisation logique n'est plus dès lors tenue pour une propriété du réel, mais pour une disposition, une disponibilité, proprement et exclusivement humaine. C'est précisément cette « logique des signifiants qui maintient une dialectique entre la liberté d'interprétation et la fidélité au contexte structuré du message », et contrôle les « signifiés toujours nouveaux » que nous faisons confluier vers la « forme vide » du message esthétique (Umberto Eco, *La structure absente*, Mercure de France, 1972, p. 139).

Le « sens vide » : ne serait-ce pas le *silence* de Diderot : « ... car le silence même se peint par des sons » (*Le neveu de Rameau*) ?

Autrement dit, une phase de destruction, ou de déconstruction, peu importe le terme employé, est inévitable et les 262 pages du n° II de *Change* lui sont consacrées.

« La destruction fut ma Béatrice », dit Mallarmé dans une lettre à Lefébure, et Jacques Roubaud place cette phrase en exergue à une admirable étude sur « La Sextine de Dante et d'Arnaut Daniel » (*Change*, II, pp. 9-38). Suit une étude de Roman Jakobson sur « Le dessin prosodique ou le principe modulaire dans le Vers Régulier chinois ». Dans ces deux textes, nous voyons s'imbriquer les uns dans les autres, au terme de très complexes opérations de « modulations des répétitions, amplifications ou ruptures de quelques figures élémentaires » (chez Arnaut Daniel, *Change*, II, p. 31), ou bien encore s'affirmer les principes dichotomiques qui fondent « les correspondances prosodiques entre les vers d'un poème » dans le Vers Régulier (Jakobson, *Change*, II, p. 43). De toute manière, il s'agit de transformations formelles successives qui changent les configurations prosodiques symétriques ou antisymétriques, et assurent, comme le dit Jean Pierre Faye en un texte important déjà cité (« Destruction Révolution Langage », II, pp. 105-126), « le déploiement complet de toute l'étendue active dans le langage » (*Ibid.*, p. 117).

La destruction permanente des formes qui s'annulent les unes les autres pour tisser la trame peu à peu découverte d'un langage qui soit véritablement en action et promeuve la capacité de « renverser sur elle-même la ligne droite de la prose <sup>1</sup>, et de replier sur elle-même l'impatience de dire, pour couvrir la page entière de ce que je désire et vois — cette façon qui *fait* ce qu'elle dit et

---

1. La brisure de la linéarité qu'impose le poème a été suffisamment affirmée pour qu'il soit inutile d'insister, et elle est aussi évidente dans la dialectique créatrice musicale qu'en peinture, par exemple : il est significatif que des dessins de K. Malevitch, réalisés à l'époque de transition entre le Cubisme et le Suprématisme, soient intitulés : « La suppression de la répétition linéaire du Cubisme » (Cf. *Catalogue de l'Exposition Malevitch*, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1974, n° 62). De son côté, la musique actuelle offre en effet d'innombrables témoignages de cette brisure : Luis De Pablo déclare notamment à propos de ses *Modulos I* (1964-65) que le déroulement de cette œuvre est « moins linéaire que circulaire » (« Commentaires du compositeur », Disque Erato STU 70385).

pour qui « énoncer signifie produire » (Mallarmé), c'est bien elle, l'opération fondamentale, « l'Opération ou poésie » (*Ibid.*, p. 117). Opération fomentée « par les mouvements qui, entre tous, s'entrecroisent, et sont retenus par une surface, par une toile, par un treillis de langage lui-même mouvant » — « ...c'est cela, poésie ou prosodie, de quelque nom qu'on la nomme, elle n'est pas décor ou oisiveté, mais par elle se décèle ce qui est l'armature même, ou l'infrastructure, du pouvoir de narrer ». — « Et l'enchaînement des prosodies nous livre le fil par quoi s'opère la destruction des formes. La secousse qui s'empare de l'articulation à travers la Commune de Paris, elle est perceptible par Rimbaud » (*Change*, II, p. 117). — « Le festin nu de l'articulation, qui passe au travers de l'écriture économique ou idéologique, il s'agit de la consommer au vif par l'écriture de la littérarité, de la *literaturnost* au sens jakobsonien. Plus dénudée que toute autre, plus initiale est la toile du langage poétique : plus proche de ce mouvement qui met en forme pour nous la rencontre des choses et du corps vivant. La prosodie, c'est cette parole qui d'avance est retenue et inscrite dans le filet mnésique. Langue poétique, prosodie, elle est la plus proche de l'écriture même de la pensée » (*Change*, II, p. 118).

C'est bien pourquoi « Le Change langage/action ne s'effectue pas seulement par les registres du langage politique mais, plus profondément et à plus long terme, par les transformations du langage poétique » (*Change*, II, p. 119).

Explorer le langage poétique revient donc à « explorer le pouvoir le plus surprenant : le pouvoir le plus immédiat de la pensée, celui auquel et par quoi tous les autres sont liés. C'est prendre le risque de s'engager dans les matrices de toute transformation » (*Ibid.*). Poésie, rencontre du monde et du vif, non plus comme le voulait quasi intuitivement le Surréalisme, ni même comme le proclame de son côté et selon des prémices très différentes, Henri Meschonnic, mais « première jonction entre science exacte du langage et science de la nature : jonction destinée à agir profondément sur la transmission à venir des sociétés » (*Ibid.*). L'emboîtement déconstructif des formes prosodiques ne signifie nullement l'abolition de ces formes, mais au contraire production générative de signes, et de « signes incendiés » (Jean Laude,

« Récit d'une destruction des formes », *Change*, II, p. 225) qui, une fois consommée la ruine des dogmes du logocentrisme métaphysique (proclamée également par Derrida, cf. l'article de Philippe Boyer, « Déconstruction : le désir à la lettre », *Change*, II, pp. 127-148), révèlent la pensée profonde qu'occulte le langage normatif ou de simple information.

S'il est exact, ainsi qu'on peut le concevoir très clairement à la suite de Derrida et de Lacan, que le langage, spécialement le langage poétique, disant toujours autre chose que ce qu'il dit extérieurement, est trace, et uniquement trace de ce « langage premier » (Lacan, cité par Philippe Boyer, « Déconstruction... », *op. cit.*, *Change*, II, p. 136) et fondamental qui « parle à son insu », il s'ensuit que le sens découle de cette trace et qu'il s'agit de le percevoir dans la multiplicité des signes où « il circule » (*Ibid.*, p. 137).

Comment concilier l'errance fondamentale de ce sens avec sa saisie, permise seulement par l'appréhension d'une structure qui ne serait décelable que dans un texte figé ? Il apparaît qu'entre ce que je nommais en termes sommaires la pensée profonde, d'une part, et la tentation que nous avons de déceler la structure d'un texte, d'autre part, surgit l'une des questions les plus ardues de la linguistique contemporaine et, partant, de la poétique. Il était donc normal et nécessaire que *Change* reparcourût le cheminement de la linguistique, depuis Ferdinand de Saussure, en passant par le Cercle de Prague (*Change*, III), Teige (*Change*, X), Jakobson, le structuralisme enfin, pour aboutir à Noam Chomsky dont l'œuvre fournit au Collectif son point d'appui le plus solide et le plus riche, et enfin synthétisât ses démarches dans le volume *Hypothèses* et dans *Change mondial*, n° XX.

Il nous est impossible, en l'espace de cette note, de résumer ce parcours qui se développe sur plus de vingt volumes. Rappelons, en quelques lignes inévitablement appauvrissantes, certaines étapes.

« Le moment est venu, dit Jean Pierre Faye, de restituer à Prague ses enjeux, et sa science » : c'est ce que fait le n° III de la revue, entièrement consacré au Cercle de Prague, où nous pouvons enfin prendre connaissance complète et précise, ce qui est historiquement capital, des démarches entreprises en 1926

et qui devaient se concrétiser dans les Actes du Premier Congrès des Philologues Slaves, à Prague, en 1929. Dès ce moment et pour la première fois, la langue poétique entre de plein droit dans le domaine de la linguistique, étudiée scientifiquement tant au point de vue de la diachronie que de la synchronie. Nous suivons ainsi, d'étape en étape, le processus d'analyse qui conduit du formalisme russe au structuralisme tchèque, le premier « restant fortement marqué par l'héritage mécaniste », ainsi que le disait Roman Jakobson (*Change*, III, p. 59), tandis que le second s'oriente, mais ne parvient toutefois pas à en intégrer tous les pouvoirs, vers la dialectique. Il n'en reste pas moins que, dès 1929, et ceci est fondamental, l'œuvre poétique est considérée comme une « structure fonctionnelle » (thèse de Mathesius, *Change*, X, p. 184), et que ses différents éléments ne peuvent « être compris en dehors de leur liaison avec l'ensemble » (*Change*, III, p. 36). Cette idée est partagée par Henri Meschonnic et, en fait, par tout théoricien : « Le mot est contexte, et l'on ne saurait confronter que des ensembles » (*Pour la poétique I*, N.R.F., p. 38). En effet, « Des éléments objectivement identiques peuvent revêtir, dans des structures diverses, des fonctions absolument différentes » (*Change*, III, p. 36)<sup>1</sup>. L'élément commun de ces structures est nécessairement, non le signifié, mais « le signe lui-même », et nous citons cette phrase essentielle des thèses de 1929 : « ... l'indice organisateur de l'art... c'est la direction de l'intention non pas sur le signifié, mais sur le signe lui-même » (*Change*, III, p. 39) que j'aimerais qualifier de « signe de la poéticité »<sup>2</sup>. Il s'agit donc bien « d'étudier la langue poétique en elle-même » (*Ibid.*), quelles que soient les interférences connotatives, émotionnelles ou autres qui la colorent. Jakobson reprendra cette thèse dans ses *Essais de linguistique générale* (Éd. de Minuit, 1963).

1. Cf. J. Kristeva : « Il se produit un phénomène inobservable au niveau phonétique (manifeste) du texte poétique, mais qui est un effet de sens proprement poétique et consiste à lire dans la séquence (répétée) elle-même et autre chose » (*Semiotikè-Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 259).

2. A l'instar d'André Libioulle qui définit les spectacles de Michel Puig comme « signes de la musicalité » (*Clés*, VII, fév. 1975, p. 32).

Si la « structure fonctionnelle », selon les thèses de 1929, oriente plutôt vers le fonctionnalisme de Martinet que vers le structuralisme, il n'en est pas moins évident qu'en effet les travaux de Roman Jakobson prolongent directement ceux du Cercle de Prague (constitué notamment par Jakobson lui-même, Mathesius, Trnaka, Havranek, Mukarovsky), derrière lequel se profilent le Cercle Linguistique de Moscou et l'Opoiaz (Société pour l'étude du langage poétique, à Pétrograd), en rapports avec le formalisme russe et surtout avec le Devetsil tchèque. Lorsqu'en 1929, Roman Jakobson, au cours des entretiens du Cercle de Prague, prononça pour la première fois le terme de structuralisme (*Change*, X, p. 181), rien sans doute ne lui permettait de prévoir qu'il désignait de la sorte la révolution linguistique de notre époque, dont l'initiateur fut, bien entendu, Ferdinand de Saussure.

Il est curieux, mais non paradoxal, que l'optique générale sous laquelle se situe *Change* soit, grosso modo, anti-structuraliste, bien qu'aucune de ses thèses ne puisse être conçue qu'en égard au structuralisme. Le volume I, consacré au *Montage*, contient en effet ce que Jean Pierre Faye appelle justement le manifeste anti-structuraliste de Noam Chomsky. Le volume II, nous l'avons dit, est réservé à la *Destruction*, ce qui signifie que la langue, et particulièrement la langue poétique, est constituée par un « échafaudage » (pour reprendre un terme de Spinoza cité par J. P. Faye, I, 8), un « montage » par conséquent, dont il s'agit de percevoir la structure afin de pouvoir le démonter, c'est-à-dire le « déconstruire », ou le détruire. Déconstruire une langue en ses éléments constitutifs ne peut avoir d'autre justification que d'en rétablir l'ordonnance, mais différemment, et non sans avoir défini la *fonction* de chacun de ses éléments. L'on voit ainsi que l'opération apparemment gratuite de déconstruction fait surgir le rôle fondamental du fonctionnalisme. Il va de soi que ces éléments ne sont tenus pour pertinents que si l'on considère leur forme, et non leur matière. Lorsque je dis forme et matière, je m'exprime volontairement d'une manière simple, sinon simpliste. Mais l'on voit de la sorte que la dichotomie forme et contenu devient essentielle, et l'exemple que j'emprunte à Oswald Ducrot (*Le structuralisme en linguistique*, Seuil, Coll. Points, 1968, pp. 118-119) permettra de comprendre pour-

quoi *Change* glisse du structuralisme jakobsonien au transformationnisme chomskien, quoi qu'il en dise <sup>1</sup>, et à la syntaxe générative qui en découle, de Noam Chomsky.

Prenons donc les énoncés : a) Je te promets de venir ; b) Je te permets de venir.

Structurellement, les phrases sont identiques, mais ne le sont qu'au niveau des relations superficielles établies entre les termes. Or, il est évident qu'entre les éléments : je te promets — je viendrai, et entre : je te permets — tu viendras, il y a une différence fondamentale que la structure superficielle ignore. Il faut donc en appeler à une structure profonde, et le passage de l'une à l'autre est régi par un certain nombre d'« opérations mentales » (*Change*, I, p. 64), et plus exactement par des « relations de transformations », ou mieux encore, et dans la mesure où il est scientifiquement possible de les définir, par des règles transformationnelles. Il en résulte une linguistique, et du même coup, une poétique radicalement neuves par rapport à celles qui ont cours depuis un demi-siècle. Ce n'est pourtant point que Noam Chomsky — puisque c'est à lui que l'on doit cette distinction entre structure superficielle et structure profonde — ait fait une découverte fondamentale. Noam Chomsky a lui-même et très abondamment reconnu sa dette envers la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal <sup>2</sup>, dont il a,

1. « ... on est dans le registre de la science et (que) sur ce terrain et dans cette rigueur on ne passe pas du « structuralisme » au « transformationnisme » comme on passe d'une Saison à l'autre de la Mode ou de l'Idéologie » (Jean Pierre Fayc, *Hypothèses*, p. 16).

2. Et envers Descartes (cf. *La linguistique cartésienne*, Seuil, 1969). Chomsky rétablit la linguistique dans la perspective d'une rationalité fondamentale constituée non pas, il est vrai, par une hypostase rationnelle mais située au niveau de la « compétence » linguistique génératrice de tout fonctionnement de la langue en ses manifestations associatives (syntaxiques, sur le plan des signifiants, et/ou sémantique sur le plan des signifiés) : déductive, la linguistique chomskienne n'en est pas pour autant fondée sur un postulat, mais sur la conjonction — étrangère à Ferdinand de Saussure — de la parole individuelle et de la langue comme institution sociale, elle-même dérivée d'un *schéma inné* que la biologie n'est pas loin de confirmer, à quelques nuances près (voir à ce sujet Jean Piaget, *Le structuralisme*, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1968, pp. 74-78).

D'autre part, la distinction entre structure profonde et structure superficielle fait inévitablement penser, autant qu'à Port-Royal et à Descartes, à une résur-

certes, appliqué les principes avec une rigueur exemplaire à l'analyse scientifique de la langue. Il est singulier que la linguistique moderne ait totalement négligé la grammaire philosophique de Port-Royal, obnubilée qu'elle était par « une sorte d'obsession des données, accumulées telles quelles et pour elles-mêmes » (*Change*, I, p. 61), obsession particulièrement caractéristique du structuralisme. Ce dernier envisage, en effet, une organisation linguistique ou poétique comme statique, en analyse effectivement les données phoniques et syntaxiques (d'où les études importantes de Troubetzkoy, par exemple, mais nécessairement associées à la structure superficielle du langage), et ignore les mouvements transformationnels qui en régissent l'émergence. Or, si la *Grammaire* de Port-Royal a bien reconnu que, sous le son, le sens importait essentiellement (comme le verra également Paul Valéry, mais sous une optique différente), il fallut attendre Noam Chomsky pour voir basculer d'un seul coup l'intérêt majeur de la linguistique du niveau phonique superficiel vers le niveau profond du sens, et surtout vers leurs associations, leurs interactions. Il est clair que dans ces conditions nous nous écartons de Ferdinand de Saussure, pour qui la phrase se bloque au niveau de la parole (et par suite de la phonologie structurale telle qu'elle fut appliquée, par exemple, par Lévi-Strauss), ce qui non seulement circonscrit l'analyse au plan superficiel, mais prive la syntaxe de sa validité, évacue le sens, élimine le sémantisme. Le problème capital, pour Noam Chomsky, et pour *Change*, consiste précisément à savoir comment, selon quels processus sous-jacents, nous créons, nous « générons » des phrases au moyen d'outils linguistiques donnés, et non à partir de ces derniers, mais bien à partir de structures mentales profondes, de « mécanismes sous-jacents à l'aspect créateur du langage et à l'expression de son contenu sémantique » (Noam Chomsky, *Change*, I, p. 70). Or, dit encore Chomsky, « ces mécanismes existent, c'est évident » (*Ibid.*). Chomsky en voit l'une des preuves dans l'acquisition du langage par l'enfant. Si l'enfant n'avait pas la capacité innée d'apprendre une langue et d'utiliser les

---

gence ou à une application très adéquate du rapport dialectique établi par Marx entre infrastructure et superstructure.

données fragmentaires et disparates que lui offrent les adultes, il n'en apprendrait aucune. L'enfant dispose, déjà, de ce que Chomsky appelle une « compétence » linguistique, et cette notion de compétence explique que nous puissions, au moyen d'éléments relativement peu nombreux et en tous cas finis, créer des phrases, c'est-à-dire des combinaisons de sens projetés, comme de l'intérieur, du dessous et d'avant pourrait-on dire, sur les structures superficielles du langage, et les créer en nombre absolument infini <sup>1</sup>. (L'épouse de Noam Chomsky a écrit un livre sur *L'acquisition de la syntaxe chez les enfants de cinq à dix ans*). Il va de soi que « dans l'usage quotidien du langage » (*Hypothèses*, p. 69), mais aussi dans l'usage que nous en faisons au point de vue poétique, nous obéissons à « des processus profonds et probablement inconscients » (*Hyp.*, p. 69) <sup>2</sup>, mais il est certain désormais qu'il existe un système complexe de structures innées, un schématisme inné d'un type extrêmement riche qui fait partie de l'équipement mental intrinsèque de l'enfant, et dont il se sert » (*Ibid.*). Nous nous en servons également, de manière constante et inconsciente <sup>3</sup>, étant toutefois entendu que « la condition préalable à la vraie créativité est l'existence d'un système de règles,

1. « Les données accessibles à l'enfant sont extrêmement limitées — le nombre des secondes de sa vie est ridiculement petit à côté du nombre des phrases qu'il peut immédiatement comprendre et produire de façon correcte » (Chomsky, *Hypothèses*, p. 149).

2. « On néglige trop souvent le fait remarquable que, dans le discours normal, chacun comprend et produit des énoncés nouveaux sans aucune conscience de leur nouveauté, bien que ces énoncés normaux ne soient semblables à ceux qui ont été produits ou rencontrés antérieurement qu'en ce qu'ils ont été formés et interprétés par la même grammaire, le même système intériorisé de règles » (Chomsky-Morris Halle, *Principes de phonologie générative*, Trad. P. Encrevé, Seuil, 1973, p. 26).

3. Un rapprochement avec la pensée de C. Lévi-Strauss est assez paradoxal puisque Chomsky s'éloigne du structuralisme selon l'auteur de *Tristes Tropiques*, et cependant il s'impose : « Si comme nous le croyons l'activité inconsciente de l'esprit consiste à imposer des formes à un contenu, et si ces formes sont fondamentalement les mêmes pour tous les esprits, anciens et modernes, primitifs et civilisés — comme l'étude de la fonction symbolique, telle qu'elle s'exprime dans le langage, le montre de façon si éclatante —, il faut et il suffit d'atteindre la structure inconsciente, sous-jacente à chaque institution ou à chaque coutume, pour obtenir un principe d'interprétation valide pour d'autres institutions et d'autres coutumes, à condition, naturellement, de pousser assez loin l'analyse » (*Anthropologie structurale*, p. 28).

de principes, de contraintes » (*Ibid.*), ce en quoi Noam Chomsky reconnaît revenir à une position classique, et nous ne songeons pas seulement à Mallarmé ou à Valéry, mais à n'importe quel vrai poète, la tentative d'écriture automatique des surréalistes fournissant la preuve par l'absurde qu'un libre choix s'opère inévitablement, quels que soient les critères, volontairement ou inconsciemment respectés. L'apparente incompatibilité entre contrainte et liberté de choix est d'ailleurs levée par Chomsky lorsqu'il invoque « ces principes profonds, sous-jacents, probablement propres à l'esprit de l'espèce, qui permettent un comportement libre et créateur par le fait même qu'ils établissent un ensemble de règles, parmi lesquelles un libre choix peut s'exercer, d'une façon qui prenne sens » (« Entretien de Noam Chomsky avec Jean Paris », *Hypothèses*, pp. 69-70). Il apparaît que l'usage du langage est « une activité créatrice » (*Hyp.*, p. 127), et que cette dernière est infinie. Saisir sur le vif cette activité est illusoire, et croire que « les propriétés et le contenu de l'esprit sont accessibles à l'introspection » est une erreur de la philosophie classique (N. Chomsky, *Le langage et la pensée*, Petite Bibl. Payot, 1970, pp. 44-45). Seule la science pourra y parvenir, et c'est précisément la tâche que s'est assignée Chomsky.

L'essentiel, et qui nous importe ici au premier chef, est que l'activité dont parle Chomsky, pour sous-jacente et « probablement inconsciente » qu'elle soit, n'en est pas moins réelle et passible d'une analyse rigoureuse si nous admettons avec Jean Pierre Faye que « ce pas scientifique s'est fait à partir de la poésie. Quand Jakobson vient — ici encore, ici même — nous assurer qu'il est venu « à la linguistique par la poésie », il n'inaugure pas seulement un chapitre paradoxal de l'épistémologie des sciences dites humaines, il ouvre un aperçu fulgurant, non pas sur cette chose fabuleuse que les vieilles philosophies nommaient « l'essence » de la poésie, mais sur la relation de la poésie au langage, et au rapport du langage et de la pensée » (*Hyp.*, pp. 17-18). « Et le déplacement de terrain, poursuit Jean Pierre Faye, opéré par Noam Chomsky ne nous intéresse pas seulement au niveau de la théorie générale, mais aussi dans la mesure où il peut venir enrichir — par le détour des travaux de Morris Halle — les données de la question jakobso-

nienne la plus centrale, celle qui pourrait s'énoncer ainsi : *qu'est-ce donc que la poésie*, pour avoir produit cet *effet de science* par surprise ou par surcroît » (*Hyp.*, p. 18).

Jacques Roubaud constate avec justesse (*Hyp.*, p. 161) : « L'étude consacrée par Roman Jakobson et Lawrence G. Jones au sonnet 129 de Shakespeare est sans doute l'une des plus importantes parmi les nombreuses explorations que le premier des deux auteurs poursuit inlassablement depuis plus de cinquante ans à travers les littératures de tous les temps et de tous les pays ». On pourrait en dire de même de l'étude de Jakobson sur « L'art verbal de William Blake et d'autres peintres-poètes », publiée dans le même volume *Hypothèses*, pp. 75-101. Deux analyses capitales auxquelles je voudrais adjoindre celle que Jean Pierre Faye consacre à Mallarmé dans *Change*, IV. Les références à Mallarmé sont d'ailleurs nombreuses dans les vingt volumes de *Change*, et l'une de ses phrases citée par J. P. Faye peut être tenue pour le fond même des recherches du Collectif : « Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares et multiples, d'après quelque état antérieur ». Ce « matérialisme formel » de Mallarmé est bien celui dont *Change* poursuit l'étude, et si « plusieurs sens superposés » dans le poème de mallarméen constituent effectivement le « montage » de ces rapports, il apparaît clairement qu'entre structure profonde et structure superficielle, selon Chomsky, s'instaure la même complexité relationnelle à la fois générative du sens et déterminante du champ phonologique que la parole sauve, *in extremis* dirait-on, « en sa presque disparition vibratoire ».

Les « premières propositions d'une poétique générative » (J. P. Faye, *Hyp.*, p. 26) ont été énoncées par Jacques Roubaud (« Quelques thèses sur la poétique », *Change*, VI), tandis que Jean Paris « a ouvert la voie d'une critique générative » (*Ibid.*), dans *Hamlet et Panurge* (*Change*, Seuil, 1971). Il convient également

---

1. C'est Tédor de Wyzewa, l'un des plus notoires habitués des « Mardis », qui fait cette remarque capitale (rapportée par Jean Pierre Faye, *Change*, IV, p. 72) : « A chacun de ces vers, il (Mallarmé) s'est efforcé d'attacher plusieurs sens superposés. Chacun de ses vers dans son intention, devait être à la fois une image plastique, l'expression d'une pensée, l'énoncé d'un sentiment et un symbole philosophique » (T. de Wyzewa, *Nos maîtres*, p. 127).

de se fonder sur l'important article de Noam Chomsky, « La forme et le sens dans le langage naturel » (*Hyp.*, pp. 127-151), pour tenter une synthèse provisoire de la poésie de *Change*.

On sait, par ce qui fut dit précédemment, que la structure profonde — aussi évidente qu'inconsciente — détermine l'interprétation sémantique d'un texte, tandis que la structure superficielle en détermine l'interprétation phonétique (cf. N. Chomsky et Morris Halle, *Principes de phonologie générative*, Seuil, 1973, p. 30). Entre les deux niveaux indissociables s'établissent des rapports de complémentarités et de transformations pratiquement infinis. C'est là, dans cet « empire du milieu », que poésie et théorie, se rejoignent et font se suivre leurs découvertes successivement ou alternativement convergentes. C'est exactement en ce champ médian que se situe le « système formel d'engendrement des phrases » (Jacqueline Bastuji, « Traduction et théorie linguistique », *Change*, XIX, p. 41) étudié par la grammaire générative. Celle-ci ne se fonde pas simplement sur une multiplicité d'interprétations que l'on se bornerait à constater au niveau du poème, mais recherche les modes de créativité qui précisément favorisent ou déterminent cette multiplicité. La créativité ne se déploie librement que s'il y a « jeu », que s'il y a « change » perpétuels, et seul peut se rendre maître de ce jeu celui qui s'est une fois pour toutes débarrassé du « formidable appareil idéologique et institutionnel d'aplatissement et d'exclusion », comme le dit Léon Robel (*Change*, XIX, p. 7) : « Être maître du jeu, c'est aussi savoir comment joue le langage et ce qui se joue dans le langage » (L. Robel, *ibid.*). On voit à quel point la détermination du sens par le jeu qui s'instaure entre structures profondes et structures superficielles implique, d'une part, la collusion profonde, essentielle, qui lie poésie et pensée, et d'autre part dans quelle mesure importe, pour l'une et pour l'autre, la mise au jour de « la structure interne du dispositif d'acquisition du langage » (N. Chomsky, *Hyp.*, p. 149). Il en résulte que poésie et langage — c'est-à-dire poétique et linguistique — sont indissolublement liés et relèvent des « propriétés inhérentes à l'esprit humain » (N. Chomsky, *Hyp.*, p. 132). Ainsi s'instaure une « poésie générative » qui « change » radicalement notre conception, viciée et figée par l'idéologie métaphysique et tradi-

tionnelle, que nous avons de la poésie. Le langage poétique est restitué à sa potentialité illimitée, à ses virtualités que notre « surdité idéologique » (*Change*, XIV, p. 12) et notre « logocentrisme métaphysique » (*Change*, II, p. 131) ont trop longtemps obscurcies. « La révolution mallarméenne, dit Jean Laude dans un admirable article (« Récit d'une destruction des formes », *Change*, II, p. 231) avait consisté à *écrire des vers* et non plus à *écrire en vers* »: tout est là, mais en sommes-nous, vraiment, là?

# Chronique

## Séances mensuelles de l'Académie

Au cours de sa séance mensuelle du 11 janvier, l'Académie a élu M. Pierre Ruelle pour succéder à Fernand Desonay comme membre de sa section de philologie.

Elle a entendu une communication de M. Herman Closson, *Propos sur Shakespeare*, dont le texte paraît dans ce Bulletin.

Réunie le 8 février en séance mensuelle, l'Académie a appris la mort à Taipei de M. Chéou Kang Sié, l'un de ses membres étrangers, qui avait été élu en 1949.

L'Académie a entendu une communication de M. Fernand Verhesen, *La Poétique « change »*, dont le texte est publié dans cette livraison.

Sur proposition de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature, elle a attribué un certain nombre de subventions pour aide à l'édition.

Le 7 mars, l'Académie a réuni pour un cocktail de presse les lauréats de ses prix littéraires de 1974.

Le lendemain avait lieu la séance publique consacrée à la proclamation du Prix Habif, attribué à M<sup>me</sup> Andrée Chédid, et à la réception de M. Herman Closson. Les textes de cette séance paraissent dans ce Bulletin.

\* \* \*

Au cours d'une réception à l'Ambassade de France, M. Robert Goffin a été fait officier de la Légion d'honneur.

M. Joseph Hanse (avec Albert Doppagne et M<sup>me</sup> Bourgeois-Gielen) a reçu le prix Saintour pour la *Nouvelle Chasse aux Belgicismes*.

## OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

BRUXELLES, PALAIS DES ACADEMIES

- ACADÉMIE. — *Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie*, par René Fayt. Années 1922 à 1970. 1 vol. in-8° de 122 pages. — 1972 . . . . . 150 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 . . . . . 150,—
- ACADÉMIE. — *Le centenaire de Maurice Maeterlinck*. Discours, études et documents (Carlo Bronne, Victor Larock, duchesse de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 . . . . . 400,—
- ACADÉMIE. — *Galerie des portraits*. Recueil des 74 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1972 dans l'*Annuaire* sur Franz Ansel, l'abbé Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura Garcia Calderon, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, Henri Davignon, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille, Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht,

- Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Edouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christoffer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency, Mario Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Vallotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge, par 43 membres de l'Académie. 4 vol. 14 × 20 de 470 à 500 pages, illustrés de 74 portraits. Chaque volume . . . . . 400,—
- ACTES du Colloque Baudelaire, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebvre, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Edith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de 248 p. — 1968 . . . . . 250,—
- ANGELET Christian. — *La poésie de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 . . . . . 200,—
- BAYOT Alphonse. — *Le Poème moral*. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 p. — 1929 . . . . . 300,—
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 . . . . . 280,—
- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971 Réimp. 1972 . . . . . 480,—
- BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique. 1881-1960.
- Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1 vol. in-8° de VII-304 p. — 1958 . . . . . 200,—
- Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jean WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XXXIX-219 p. — 1966 . . . . . 300,—
- Tome 3 (H-L) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE, sous la direction de Roger BRUGER. 1 vol. in-8° de XIX-310 p. — 1968 . . . . . 300,—

- Tome 4 (M-N) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE et R. Van de SANDE, sous la direction de Roger BRUCHER. I vol. in-8°, 468 p. — 1972 . . . . . 350,—
- BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt. Extrait du tome 3 de la Bibliographie des Écrivains français de Belgique. I br. in-8° de 36 p. — 1968 . . . . . 60,—
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*. I vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 . . . . . 250,—
- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, I vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939 250,—
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*. I vol. in-8° de 203 p. . . . . 250,—
- BRONCKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. I vol. in-8° de 306 p. — 1933 . . . . . 350,—
- BRUCHER Roger. — Maurice Maeterlinck. *L'œuvre et son audience*. Essai de bibliographie 1883-1960. I vol. in-8° de 146 p. — 1972 . . . . . 180,—
- BUCHOLE Rosa. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*. I vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 . . . . . 350,—
- CHAINAYE Hector. — *L'Ame des choses*. Réédition I vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935 . . . . . 200,—
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. *Sa vie*. I vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 . . . . . 250,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique (1815-1850)*. I. *La Bataille romantique*. I vol. in-8° de 423 p. — 1931 . . . . . 480,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique (1815-1850)*. II. *Vers un Romantisme national*. I vol. in-8° de 546 p. — 1948 . . . . . 480,—
- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594)*. I vol. in-8° de 116 p. — 1959 . . . . . 160,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. I vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 . . . . . 200,—
- COMPÈRE Gaston. — *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. I vol. in-8° de 270 p. — 1955 . . . . . 300,—
- CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. I vol. in-8° de 156 p. — 1958 . . . . . 200,—
- DAVIGNON Henri. — *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel* (Lettres inédites). I vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955. 100,—

- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. I vol. in-8° de 184 p. — 1952 . . . . . 220,—
- DAVIGNON Henri. — *De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux*. I vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 . . . . . 250,—
- DEFRENNE Madeleine. — *Odilon-Jean Périer*. I vol. in-8° de 468 p. — 1957 . . . . . 480,—
- DE REUL Xavier. — *Le roman d'un géologue*. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). I vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 . . . . . 320,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. I. *Cassandra*. I vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 . . . . . 320,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. II. *De Marie à Genève*. I vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 . . . . . 350,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. III. *Du poète de cour au chantre d'Hélène*. I vol. in-8° de 415 p. — 1959. . . . . 450,—
- DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée*. Réédition. I vol. 14 × 20 de 126 p. — 1936 . . . . . 150,—
- DOUTREPONT Georges. — *Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. I vol. in-8° de 169 p. — 1938. . . . . 200,—
- DUBOIS Jacques. — *Les Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*. I vol. in-8° de 221 p. — 1963 . . . . . 250,—
- ÉTIENNE Servais. — *Les Sources de « Bug-Jargal »*. I vol. in-8° de 159 p. — 1923 . . . . . 220,—
- FRANÇOIS Simone. — *Le Dandysme et Marcel Proust* (De Brummel au Baron de Charlus). I vol. in-8° de 115 p. — 1956. . . . . 160,—
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. I vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957 . . . . . 220,—
- GILSOUL Robert. — *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*. I vol. in-8° de 418 p. — 1936 . . . . . 480,—
- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. I vol. in-8° de 342 p. — 1953 . . . . . 380,—
- GIRAUD Albert. — *Critique littéraire*. Réédition. I vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951 . . . . . 220,—
- GUIETTE Robert. — *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. I vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963 . . . . . 100,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *La poésie de Van Lerberghe*. Essai d'exégèse intégrale. I vol. in-8° de 247 p. — 1962 . . . . . 300,—

- GUILLAUME Jean S.J. — *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956 . . . . . 350,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*, 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959 . . . . . 150,—
- GUILLAUME Jean S.J. — « *Les Chimères* » de Nerval. Édition critique. 1 vol. in-8° de 172 p. avec 12 pl. h.-texte . . . . . 220,—
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII<sup>e</sup> siècle et Médecinaire Namurois du XIV<sup>e</sup>* (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941 . . . . . 280,—
- HEUSY Paul. — *Un coin de la Vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. — 1942 . . . . . 200,—
- HOUSSA Nicole. — *Le souci de l'expression chez Colette*. 1 vol. 14 × 20 de 236 p. — 1958 . . . . . 250,—
- « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*, par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964 . . . . . 200,—
- JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — *Correspondance* (1898-1937). Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1972 . . . . . 300,—
- KLINKENBERG Jean-Marie. — *Style et Archaïsme dans la légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, 2 vol., in-8°, 425 p. + 358 p., 1973 . . . . . 650,—
- LECOCQ Albert. — *Œuvre poétique*. Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p. . . . . 480,—
- LEMONNIER Camille. — *Paysages de Belgique*. Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 p. — 1945 . . . . . 180,—
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952 . . . . . 380,—
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14 × 20 de 116 p. — 1943 . . . . . 160,—
- MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*. 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935 . . . . . 480,—
- MORTIER Roland. — *Le Tableau littéraire de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1 vol. de 14 × 20 de 145 p. — 1972 . . . . . 180,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck*, textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, plus iconographie — 1974 . . . . . 320,—

- NOULET Émilie. — *Le premier visage de Rimbaud*, nouvelle édition revue et complétée, 1 vol. 14 × 20, 335 p. — 1973 . 300,—
- OTTEN Michel. — *Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme*. 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962 . . . . . 320,—
- PAQUOT Marcel. — *Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*. 1 vol. in-8° de 224 p. 280,—
- PICARD Edmond. — *L'Amiral*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939 . . . . . 150,—
- PIRMEZ Octave. — *Jours de Solitude*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 p. — 1932 . . . . . 400,—
- POHL Jacques. — *Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique*. — 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962 . . . . . 300,—
- REICHERT Madeleine. — *Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933 320,—
- REIDER Paul. — *Mademoiselle Vallantin*. Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959 . . . . . 250,—
- REMACLE Madeleine. — *L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust*. 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954 . . . . . 280,—
- RENCHON Hector. — *Études de syntaxe descriptive*. Tome I : *La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1967. Réimpression en 1969 . . . . 280,—  
Tome II : *La syntaxe de l'interrogation*. 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969 . . . . . 350,—
- ROBIN Eugène. — *Impressions littéraires* (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957 . . 280,—
- RUELE Pierre. — *Le vocabulaire professionnel du houilleur borain*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953 . . . . . 280,—
- SANVIC Romain. — *Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure, Le Roi Lear, La Tempête*. Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p. . . . . 450,—
- SCHAEFFER Pierre-Jean. — *Jules Destrée*. Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962 . . . . . 480,—
- SEVERIN Fernand. — *Lettres à un jeune poète*, publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 312 p. — 1960 180,—
- SOREIL Arsène. — *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française* (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966 . . . . . 220,—
- SOSSET L. L. — *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937 . . . . . 250,—

- TERRASSE Jean. — *Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or*. 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970 . . . . . 400,—
- THOMAS Paul-Lucien. — *Le Vers moderne*. 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943 . . . . . 300,—
- VANDRUNNEN James. — *En pays wallon*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935 . . . . . 200,—
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *L'influence du naturalisme français en Belgique*. 1 vol. in-8° de 339 p. — 1930 . . . . . 380,—
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *Histoire d'un livre: « Un Mêle », de Camille Lemonnier*. 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961 . . . . . 220,—
- VANZYPE Gustave. — *Itinéraires et portraits*. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969 . . . . . 200,—
- VERMEULEN François. — *Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)*. 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935 . . . . . 140,—
- VIVIER Robert. — *L'originalité de Baudelaire* (réimpression revue par l'auteur, suivie d'une note). 1 vol. in-8 de 296 p. — 1965 . . . . . 350,—
- VIVIER Robert. — *Et la poésie fut langage*. 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970 . . . . . 280,—
- VIVIER Robert. — *Traditore*. 1 vol. in-8 de 285 p. — 1960. . . . . 350,—
- « LA WALLONIE ». — *Table générale des matières* (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961 . . . . . 95,—
- WARNANT Léon. — *La Culture en Hesbaye liégeoise*. 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949 . . . . . 300,—
- WILLAIME Élie. — *Fernand Severin. — Le poète et son Art*. 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941 . . . . . 250,—

## VIENT DE PARAÎTRE

- Pour le Centenaire de Colette*, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard. 80,—

*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.*