

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



Académie Royale
de Langue et de Littérature Françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

Bulletin
de
l'Académie Royale
de
Langue et de Littérature Françaises
1982

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



Académie Royale
de Langue et de Littérature Françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

SOMMAIRE

Ceux qui nous quittent :

Herman Closson 193

Séance publique du 20 novembre 1982.

Vérité du poète, vérité de l'historien 197

Introduction de M. Jean Tordeur 197

Discours de M. Georges Sion 201

Discours de M. George Steiner 215

L'aube d'Andros

Communication de M. Charles Bertin à la séance
mensuelle du 11 septembre 1982 234

Une Europe de l'ironie ?

Communication de Mgr Charles Moeller à la séance
mensuelle du 9 octobre 1982 244

Utopie, histoire, progrès :

L'an 2440 de Sébastien Mercier.

Communication de M. Raymond Trousson à la séance
mensuelle du 13 novembre 1982 270

Une définition de la Philologie

Communication de M. Pierre Ruelle à la séance
mensuelle du 11 décembre 1982 282

Chronique 288

Table des matières 290

Catalogue des ouvrages publiés 292

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.

Herman Closson

L'homme de passion, de conviction, de fougue, le dramaturge qui s'est poursuivi lui-même à travers ses personnages avec une lucidité décapante, le possédé de théâtre et de musique qui y entra tout jeune comme on entre en religion et qui s'est gardé fidèle, au cours d'une longue vie, à ces uniques vœux perpétuels, le compagnon, le témoin, l'acteur de tant d'aventures essentielles de notre vie intellectuelle pendant plus d'un demi-siècle, Herman Closson, quelque chose d'intime en nous se refuse à croire qu'il nous a quittés.

Comment aller encore au spectacle en doutant que ce Prospero surgisse au foyer dès l'entracte, tout animé d'enthousiasmes et d'indignations, de verve, de science critique, de souvenirs et de cette juvénilité qui, jusque dans les épreuves de ses dernières années, incarna si longuement la volonté et l'énergie même de l'esprit ?

Comment traverser désormais un bois d'Ardenne sans l'évoquer à l'orée de la grande forêt légendaire, ce lieu de révélation que sa ferveur wagnérienne lisait à livre ouvert, cette forêt qu'il était allé rejoindre au plus près dans sa chère petite maison de Mirwart ?

Dans cette année 1923 où Norge entrait en littérature avec ses 27 *Poèmes incertains*, où Thiry achevait le manuscrit de *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*, où Michaux secondait Hellens au *Disque Vert*, où Périer vivait déjà les dernières années de sa trop brève vie, le prestigieux comité de rédaction de la *Nouvelle Revue Française* accueillait le premier roman de cet inconnu de 22 ans qui, fils du grand musicologue Ernest Closson, n'avait rêvé jusque-là que de devenir musicien.

Ce *Cavalier seul* portait en germe toute l'œuvre future et, plus encore, son inévitable orientation vers le théâtre. Son

jeune et brillant héros, qui pratiquait sur sa propre subjectivité une impitoyable dissection, qui analysait sans complaisance la distance infranchissable séparant son personnage de sa personne, son dire de son être, comment Herman Closson se fût-il empêché de le projeter bientôt, avec son insatiable pouvoir de scrutation, dans le monde du double et du masque tour à tour épousés ou voilés : le théâtre, ce lieu de l'inépuisable dialogue avec soi-même par personnages interposés ?

Curieusement, et bien que l'Histoire, dans sa lettre, lui fût indifférente comme domaine d'imagination, la plus grande part de son théâtre allait s'accompagner, du moins si l'on se satisfait d'en juger par les titres, d'une référence historique.

Pour lui, cependant, qui se trouva toujours à mille lieues du didactisme autant que du ton épique, Godefroid de Bouillon, le Grand Will, les Borgia, Jeanne d'Arc, Halewyn, les Amazones n'étaient jamais que des occasions, des incitants mythiques à acculer des êtres d'exception dans leurs derniers retranchements.

Ses personnages sont hantés, comme il le fut, par le défi que leur destin, leur amour, leur apparence, le choix qui est attendu d'eux lancent à leur faiblesse, à leur doute, à leur insuffisance. Eux qui se connaissent pour ce qu'ils sont, ils ont le redoutable privilège de se peser seuls sur les deux plateaux de la balance : celui de leur fabulation, celui de leur vérité. Et donc de poursuivre avec eux-mêmes la plus acérée et la plus irrémédiable des interrogations : celle qui ne prend fin qu'avec le souffle vital.

*
* * *

Sa passion du théâtre fut d'une exigence et d'une intégrité absolues. Ecrire des œuvres ne suffisait pas à ce boulimique d'une illusion qui révèle la vérité de la vie. Il lui fallait en jouer : il fut acteur. Il lui fallait mettre les œuvres en œuvre : il pratiqua la mise en scène. Il lui fallait communiquer ses enthousiasmes et son savoir : il enseigna l'histoire du théâtre à des générations de futurs comédiens au Conservatoire royal de

Bruxelles, la technique théâtrale à la Cambre, la littérature aux jeunes musiciens de la Chapelle musicale. Il lui fallait s'exprimer sur ce qu'il avait vu à Bruxelles et sur ce qu'il courait découvrir à Paris, à Londres, à Berlin, dans bien d'autres lieux : il fut, à *L'Indépendance belge* d'abord, au *Soir* ensuite, un critique au verbe incisif, pratiquant avec éclat la vertu de sincérité.

Il était chez lui dans tout théâtre parce que le théâtre était en lui. Il n'en est aucun où il n'entrât sans cette incessante espérance d'adhésion qui anime tout passionné de la scène. D'être rebuté dans ce désir — plus souvent aujourd'hui qu'hier — ne le détourna jamais d'y retourner tant était vive son attention, ouverte sa curiosité.

Enfin, ce monde dont il connaissait mieux que personne les difficultés, les contraintes, les risques, il le défendit avec énergie et brio en acceptant la présidence du Comité belge de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

*
* * *

Cet artiste-artisan de la scène, qui possédait l'expérience de toutes ses étapes — de l'écriture d'un dialogue au maniement d'un jeu d'éclairages, de la pose d'un décor à celle d'une voix —, pour qui le théâtre devait faire image, toucher le spectateur, créer communication, bref ce praticien accompli croyait farouchement que cet art a tout à perdre d'une « pratique » et d'une « dramaturgie » qui favorisent un ésotérisme conceptuel au détriment de sa relation avec le public. Il s'était trouvé, pendant la guerre, intimement associé aux débuts des Comédiens routiers avec ses *Quatre Fils Aymon* dont l'occupant avait fini par s'apercevoir qu'ils pouvaient être séditionnels et dont Béjart, vingt ans plus tard, allait tirer un grand spectacle en plein air. Aussi, pour avoir vécu les expériences si diverses de « L'Equipe » de Fernand Piette, du surréalisme, du « Marais » de Jules Delacre, du « Rataillon » d'Albert Lepage, n'avait-il pas hésité, lorsque des metteurs en scène prirent le risque de

jouer dans des lieux insolites, d'écrire pour eux une *Yolande de Beersel*, un *Jeu de Han*.

*
* *
*

L'emportement vital dont il a témoigné envers un art élu entre tous, cette manière dévorante qu'il eut d'en nourrir toute son existence, sa présence constante, compétente, au fait théâtral avaient fait de lui un ami sûr, un guide et un répondant pour tous ceux qui le vivent chaque jour.

C'est cet être multiple et chaleureux que nous avons été heureux et fiers d'accueillir à l'Académie en 1974.

Herman Closson a incarné un type d'homme et de créateur fidèle, dans son grand âge, à ce qui avait illuminé sa jeunesse. Et, de surcroît, élégant, racé, secret, dédaigneux de toute facilité, aristocrate de l'esprit.

On dit que ce genre d'homme est près de ne plus exister. C'est en cela aussi qu'il nous est, à tous, irremplaçable.

Jean TORDEUR.

SEANCE PUBLIQUE DU 20 NOVEMBRE 1982

Vérité du poète, vérité de l'historien

Introduction de M. Jean TORDEUR

Mesdames, Messieurs,

En ouvrant cette séance publique annuelle, je désire vous remercier, au nom de notre Compagnie, de l'attention que vous lui portez et de l'intérêt évident que suscite en vous la présence de notre hôte, M. George Steiner, professeur de littérature anglaise à l'Université de Cambridge et de littérature comparée à l'Université de Genève.

M'adressant directement à lui, je veux non seulement lui exprimer notre gratitude d'avoir répondu à notre invitation mais aussi saluer en lui, dans un propos succinct — et donc sommaire, je ne le mesure que trop — un des hommes qui sont la conscience de notre temps.

Dans le déchiffrement de celui-ci, vous allez en effet, Monsieur, plus loin que Valéry lorsqu'il nous annonçait que « nous autres civilisations savons que nous sommes mortelles ». Toute votre œuvre tend à annoncer que le véhicule de la nôtre, ce verbe et cette écriture dont nous sommes nourris, est menacé d'agonie.

Cette menace, vous la voyez poindre à l'horizon depuis l'instauration, tacitement acceptée, de la barbarie ordinaire par l'holocauste que perpète le nazisme. Vous la voyez acquérir insidieusement droit de cité à travers les distorsions, les abaissements, les falsifications — auxquels nous nous habituons — que des systèmes politiques, le règne simplificateur des médias, la vulgarité du monde de la consommation, la

prétendue démocratisation de la culture, la confusion babé-
lienne des termes et des concepts, imposent sereinement à la
dignité du langage, à la compréhension des œuvres où nous
prenons nos racines, et à leur transmission.

Vous revendiquez dès lors le droit de vous étonner, de vous
indigner que la civilisation occidentale ait su produire des
hommes capables de se délecter à Goethe, à Bach et de prati-
quer l'horreur d'Auschwitz. Mettant durement la critique en
cause, vous osez vous demander si notre manière, finalement
douillette, de remâcher, de « parler » notre culture, sans
qu'elle devienne *inspiratrice de comportement*, n'est pas à l'ori-
gine de cette crise de l'espérance que nous ressentons si forte-
ment.

Vous écrivez dans *Langage et silence : quelle lassitude blasée, quelle saturation de pensée abstraite se développe parmi les peuples les plus civilisés et les préparent aux déchaînements de la barbarie ?*

A vous lire, on perçoit que ceux que vous appelez *les hommes du logos* sont, eux aussi, en voie de devenir ces *hommes creux* que dessinait Eliot au début de ce siècle. Et, lorsque vous écrivez, de la trahison d'une espérance sur laquelle vous avez fondé votre vie : *sa noirceur monte de l'intérieur et du plus profond de la civilisation européenne*, comment ne pas évoquer la vision prémonitoire du poète anglais voici 60 ans dans *The Waste Land : quelle est cette cité par-delà les montagnes/qui se démembre et se reforme et s'effiloche dans l'air violet/quelles ces tours croulantes/Jérusalem Athènes Alexandrie/Vienne Londres/Fantômes*.

Cependant, ce qui pourrait être taxé superficiellement de pessimisme, s'accompagne en vous d'un exercice exceptionnellement actif, vibrant, prospectif, de la critique littéraire conçue comme engagement. Du même coup, cette dénonciation des effets destructeurs de tous les totalitarismes sur le langage, même si elle vous conduit parfois à évoquer le silence comme seule réponse honorable, vous instigue surtout à lutter, avec les armes jumelées de l'intelligence et de la conscience, contre cette déchéance que vous ne pouvez imaginer irrémédiable. Dans un temps qui n'est plus guère sensible à ce genre d'appel

vous paraphraser les vers d'Agrippa d'Aubigné dans « Les Tragiques » : *voyez la tragédie, abaissez vos courages/vous n'êtes spectateurs, vous êtes personnages.*

Dès lors, vos diagnostics, pour inquiétants qu'ils soient, deviennent autant d'incitations à livrer le combat qui est en notre pouvoir. Il est vrai que le mot, selon votre expression, bat en retraite devant des langages scientifiques. Au moins nous faut-il absolument tenter de comprendre ce qui est à l'œuvre dans ceux-ci. Vrai encore que le mot n'est plus *cette demeure de l'être* (la formule est de Heidegger) que vous voyez accomplie dans Shakespeare : mais l'appel considérable d'aujourd'hui à une réinvention du langage, il est de toute urgence de s'y intéresser. La linguistique, pourvu qu'elle ne s'érige pas en science, peut nous y aider. Surtout, vous recommandez l'admiration de l'héritage pour le retrouver, pour le défendre, pour le rajeunir au fond de nous.

*
* * *

Il semble, Monsieur, que se soit composée autour de vous dès votre enfance une de ces convergences exceptionnelles qui allait vous destiner à ressentir puis à formuler mieux que tout autre tant d'inquiétude et tant d'énergie.

Votre naissance à Paris en 1929 dans une famille d'origine juive qui a quitté Vienne dès 1924, votre départ pour New York en 1940, les études que vous y poursuivez d'abord en français, ensuite en anglais, tout cela se déroule sur ce fond de polyglotisme spontané dont vous nous apprenez, dans *Après Babel*, qu'il fait user votre entourage et vous-même, d'une façon simultanée, de l'anglais, du français, de l'allemand. S'il est vrai que vous récusiez en conséquence l'appartenance à une partie déterminée, vous ne nous défendez pas de voir, dans cette ville où vous n'êtes pas né, l'inspiratrice du portrait intellectuel que nous nous faisons de vous, cette Vienne qui a ensemencé l'Europe d'idées novatrices mais aussi de la subtile appréhension du déclin d'un monde, point suraigu de perception de ce que fut et de ce qu'a cessé d'être le monde judéo-chrétien.

C'est sur cette précieuse culture humaniste qu'elle représente, dont vous êtes un éclatant exemple, que vous vous appuyez pour dire aux hommes d'aujourd'hui, dans une formule terrible : *Nous sommes les hommes d'après* et en même temps, à travers votre diversité linguistique, pour revendiquer *le chaos de la multiplicité*. Et pour nous inciter, à l'instar des traducteurs, à devenir *les courriers de l'esprit*. C'est à ce prix, peut-être, que, demain, les hommes ne seront pas *contre la culture*.

* * *

Lorsque vous êtes venu, voici peu, recevoir à Louvain les insignes du doctorat honoris causa, vous êtes passé à l'Institut de traduction de Mons, où, pendant deux heures, Jacques De Decker a recueilli de vous une interview mémorable. Vous vous y êtes montré hanté par une petite phrase qu'un professeur de l'Est vous avait dite à Francfort, à l'occasion d'un hommage à Walter Benjamin alors que vous veniez de faire allusion devant lui à un texte connu. Il vous a dit : *Ici, on ne cite pas*. Ce sont des mots qui donnent froid dans le dos. Ils révèlent une manière consciente de se tenir à distance des origines, de privilégier la praxis quotidienne au détriment du message fondamental. Il est arrivé parfois, ces derniers temps, à l'Eglise catholique elle-même, dans une volonté de modernisation, de paraître céder à cette occultation.

Vous, Monsieur, vous nous invitez à plonger aux sources pour recouvrer une conviction, une audace, une confiance perdues. Le succès incessant de vos livres, l'attente dont ils sont l'objet, doivent vous convaincre que vous ne vous avancez pas dans un désert. Aussi bien, si l'on pense à ces sables brûlants en vous saluant, n'est-ce pas qu'ils fécondent les voix que l'on brûle, finalement, d'entendre ?

Discours de M. Georges SION

Proposer une réflexion sur la vérité du poète et la vérité de l'historien, comme l'a fait George Steiner en répondant à l'invitation que nous étions si heureux de lui adresser, c'est proposer tout autre chose qu'une dissertation sereine ou détachée. Nous savons que l'auteur de *Après Babel* ou de *La mort de la tragédie* n'est pas l'homme des débats sans portée. Il est au contraire un inlassable chercheur de vérité, mais il sait que la vérité n'est ni simple, ni évidente, et qu'il faut parfois la chercher dans les explorations de l'histoire, les miroirs du mythe ou l'abîme des songes.

Pourtant, avouons-le, dans un premier élan de confiance, nous rejetons l'idée que deux vérités puissent être différentes. Nous préférons penser qu'il n'y en a qu'une, et si nous ne la connaissons pas, nous aimons être certains qu'elle existe quelque part, même cachée, et qu'elle nous attend comme la grotte inconnue attend le spéléologue. C'est une confiance commode qui nous entraîne souvent à tenir pour vrai ce qui en possède assez d'apparences pour nous rassurer. C'est aussi une confiance tenace. Les revisions historiques doivent être terriblement décisives pour nous convaincre ou seulement nous ébranler, puisqu'elles opposent deux entêtements, celui du chercheur qui sent qu'il faut changer quelque chose et celui du lecteur qui n'en a pas envie.

Penser à deux vérités possibles, c'est aussi éprouver une angoisse devant notre faiblesse, devant ce qu'on nous dit ou devant ce qu'on nous cache. C'est penser brusquement à tout ce que nous ignorons du monde passé ou présent. A des peuples engloutis dans le silence comme tant d'autres l'ont été jadis, dont nous ne savons rien, sinon — et encore ! — qu'ils ont été engloutis. Vérité du poète, vérité de l'historien ? N'oublions jamais tout ce qui échappe à l'une et à l'autre, et qui est souvent la tragique vérité du monde.

Nous n'avons jamais disposé d'autant de moyens d'information qu'aujourd'hui. Les médias sont toujours plus puissants et plus sophistiqués. Ils nous apprennent au moment même ce qui se passe sur toute la terre ou sur une autre planète. Ils nous font voir un massacre ou un défilé, des funérailles nationales ou la dépression cyclonique pour le surlendemain.

L'expression « en direct » est une des clés du monde où nous vivons. Elle indique l'immédiateté, mais elle suggère beaucoup plus : une sorte de véracité qui va de soi, et donc bientôt une vérité que nous n'avons plus envie de discuter, alors que le direct peut arranger les choses aussi subtilement que la reconstitution ou l'imagination créatrice.

En outre, nous commençons à penser, à dire que la surinformation, noyée dans sa propre abondance, devient une désinformation. Si l'attaque d'une agence bancaire occupe la même place ou la même durée d'antenne que la découverte d'un génocide, nous sommes mûrs pour l'indifférence ou la confusion. D'ailleurs, au moment même où nous voulons nous croire maîtres de la vérité (tout au moins celle du témoin qui n'est encore ni celle du poète ni celle de l'historien), nous éprouvons au fond de nous un doute amer : des régimes fabriquent une information qui perd le droit de s'appeler telle ; dans certains coins du monde, les bâillons sont plus nombreux que les voix qui parlent ; dans certains pays, les dictionnaires, instruments apparemment innocents de la connaissance, sont défaits et refaits selon les choix du pouvoir.

Encore s'agit-il ici de l'histoire aux prises avec elle-même. Alors, la Poésie ? Oui, Aristote a mis en parallèle, dans sa *Poétique*, la poésie et l'histoire, mais ses critères ou ses motifs peuvent nous paraître lointains aujourd'hui. Depuis 23 siècles, la notion de poésie a beaucoup bougé. On dira même : beaucoup grandi. Patente ou latente, elle recouvre des acceptions que le philosophe ne pouvait même pas imaginer. Quelques-unes d'entre elles sont importantes pour le débat qui nous occupe et nous y reviendrons.

Constatons au moins que le poète que nous appellerions pur échappe à son propos. Malgré l'origine grecque du mot *poète*, Aristote ne pense pas à celui qui crée, qui ajoute au monde.

Dès que nous disons *poésie*, c'est au contraire à celui-là que nous pensons d'abord. Nous lui demandons d'être lui-même. Nous lui demandons d'être irrécusable, c'est-à-dire pareil à nul autre, maître de son intention et de son expression, vrai de sa propre vérité, une vérité qui n'affronte en rien celle de l'historien. Entre un poète qui juge son amour ou son mal de vivre, et un historien qui juge un prince ou une époque, il n'y a vraiment pas matière à de longs parallèles...

Mais s'il crée en dehors de lui-même ? S'il engendre des êtres fugitifs ou obsédants qui semblent appartenir au monde ? La Laure de Pétrarque, le Vieux Marin de Coleridge ou le Plume de Michaux n'existent malgré tout qu'à travers le poète qui les a engendrés. Même les lieux, qui paraissent plus réels, le poète pur les garde à son seul service. La vieille maison de Milosz n'existe en nous que par Milosz et les *Elégies de Duino* nous parlent de Rilke et non d'un château sur l'Adriatique.

En revanche, si le poète, sortant vraiment de lui-même, s'en prend à la vie et au monde, nous distinguons, au-delà de sa vérité, une vérité de la vie et du monde. Cette fois, nous sommes au seuil du parallèle. Si nous ne savions rien des guerres de religion en France, la voix tonnante d'Agrippa d'Aubigné dans *les Tragiques* nous en apprendrait déjà beaucoup ; rien de la lutte des Grecs du XIX^e siècle pour leur liberté, les derniers vers de Byron à Missolonghi ou l'enfant grec de Victor Hugo nous en donneraient déjà une idée ; rien des révoltes contre certaines tyrannies, le *Chant général* de Pablo Neruda nous serait enseignement autant qu'exaltation.

Nous voici, avec eux, à l'épopée. Nous voici donc devant la vérité du poète dont parlait Aristote. Tout s'ouvre dès lors à nous : la poésie épique nous attend, sinon comme la mère de l'Histoire, comme la source où l'Histoire vient boire pour commencer à vivre. Le poète épique est le créateur de la première mémoire des peuples, cette mémoire qui leur donne une origine, de grands visages et de premiers élans. Mais il n'est ce créateur qu'en restant lié à une certaine vérité qui le façonne et qu'il façonne. Sans elle, il ne serait pas le grand-prêtre, ou le grand druide, qui s'avance entre son peuple et la nuit originelle.

Homère — en un seul homme ou en plusieurs, peu importe — est bien cet aède créateur. L'*Illiade* et l'*Odyssee* créent les Grecs, alors que Virgile et l'*Enéide* affinent les Romains. Mesurons cela plus près de nous. *La Chanson de Roland* est un commencement, le *Roland furieux* est un développement esthétique. La première, quel qu'en soit l'auteur, est une épopée qu'on voudrait appeler matricielle ; avec la seconde, l'Arioste nous propose une réussite littéraire. Si riche soit-elle, la Renaissance n'est pas toujours une naissance.

Sans même parler des détails (la barbe fleurie de Charlemagne ne défleura jamais), nous sommes *reliés*. Roland, Aude, Olivier, Ganelon sont avec nous dans le mystère de notre vie antérieure. Orlando, Bradamante ou Sacripant sont avec nous dans les plaisirs de notre culture.

Soit dit en passant, le grand secret n'est pas perdu depuis mille ou deux mille ans. Walt Whitman a montré que l'inspiration et la mission épiques pouvaient exister en plein XIX^e siècle, quand il chantait une Amérique en devenir, qui chantait en lui. Emile Verhaeren l'a montré cinquante ans plus tard quand il évoquait les campagnes hallucinées du monde nouveau. Léopold Sedar Senghor l'a même montré en plein XX^e siècle en chantant son Afrique et sa négritude.

Ceci dit, les preuves de l'histoire sont toujours les bienvenues lorsqu'elles confirment la vérité du poète. Nous sommes très sensibles à la rencontre d'une œuvre épique et de la science.

Il arrive que ce soit après des millénaires et nous n'en sommes que plus heureux. J'ai souvent pensé à Schliemann qui, enfant dans une petite ville du Mecklembourg, rêve de retrouver Troie. Il gagne durement son indépendance, c'est-à-dire la liberté d'entreprendre des fouilles. Il vient, revient, revient encore au chantier d'Hisarlik, pour découvrir enfin les strates d'une Troie plusieurs fois détruite, dont une fois par le feu. La guerre de Troie a donc eu lieu. Entre-temps, il fouille aussi à Mycènes. Il est sûr d'y trouver les tombes royales. Un jour, il dégage un corps et un admirable masque. Agamemnon ? Nous ne le saurons sans doute jamais avec certitude, mais cet homme qui avait soixante ans il y a cent ans avait

situé, confirmé Homère et les Grands Tragiques. Il enseignait du même coup que la vérité du poète est compatible avec la vérité de l'histoire ou de l'archéologie.

*
* * *

Aristote n'a pas pensé au romancier, pour cette raison que le roman n'existait pas vraiment à son époque. Mais nous, devant la double vérité ou la vérité différente, comment pourrions-nous l'ignorer ? Paradoxalement, nous pouvons oublier le roman poétique, qui est une évasion. Mais le romancier est souvent un créateur de vérité. Ses personnages, même s'ils sont proches de lui-même, accèdent à une vie autonome. Ils sont eux-mêmes, plantés dans un univers concret. Proches ou lointains, historiques ou contemporains, les personnages de roman existent dans des lieux et des moments qui, même imaginaires, appartiennent à l'histoire des hommes. Ils sont toujours les enfants d'un siècle. Disant cela, on ne pense pas spécialement au titre célèbre de Musset. Rappelons néanmoins quelques lignes étonnantes, dans le début de la *Confession d'un Enfant du siècle*, à propos de la jeunesse après l'Empire :

« Alors s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes d'un sang brûlant qui avait inondé la terre. Ils étaient nés au sein de la guerre, pour la guerre. Ils avaient rêvé pendant quinze ans des neiges de Moscou et du soleil des Pyramides. Ils n'étaient pas sortis de leurs villes, mais on leur avait dit que, par chaque barrière de ces villes, on allait à une capitale d'Europe ».

Les niveaux d'immersion dans l'espace et le temps ne sont évidemment pas toujours égaux. Tel écrivain engendre des *témoins* de son temps, et ces témoins sont pour le lecteur plus importants que le temps. Ainsi Stendhal : Fabrice ou Julien Sorel comptent plus que ce qui les entoure, puisque leur attitude devant l'existence fait l'essentiel des œuvres qu'ils portent ou qui les portent. Tel autre engendre des *acteurs* de leur temps, et ce temps, pour nous, devient alors aussi important qu'eux. Ainsi Balzac : Vautrin, M^{me} de Mortsauf ou le cousin Pons mettent en vie une certaine société, donc un moment de l'histoire humaine.

Qu'il s'agisse des uns ou des autres nous avons simplement des raisons différentes d'aimer Balzac et Stendhal, Dickens et Emily Brontë, Tolstoï et Dostoïevsky. Nous ne pourrions nous priver sans mutilation du père Goriot ou de M^{me} de Rénal, d'Oliver Twist ou de Heathcliff, de Bézoukhov ou de Stavroguine. Ni, pour faire un saut jusqu'à nous, de Léopold Bloom ou de Molloy. Les romanciers qui ont voulu s'occuper de leur temps, qui ont eu de vastes desseins, sont simplement plus proches que les autres de l'histoire et de sa vérité. Par le réalisme ? Oui et non. La vérité est beaucoup plus secrète que le réalisme. D'ailleurs, nous mesurons que *Guerre et Paix* ressortit à l'épopée. Nous ne pouvons nier que Balzac, dont la grande entreprise est épique elle aussi, même si les œuvres qui la composent ne le sont pas, nous ne pouvons nier, dis-je, que Balzac soit un réaliste par intuition, puisqu'il lui aurait fallu six existences au moins pour observer tout ce qu'il décrit. Quant à Zola, au nom de la réalité sacrée, il faisait des réserves sur la vérité de Balzac parce qu'il se voulait encore plus exact, mais nous savons aujourd'hui que Zola est, à sa façon et sans doute à son insu, un grand lyrique dont la documentation minutieuse n'a pas étouffé le souffle.

Une dernière réflexion sur le roman : nous n'avons pas évoqué ici le roman historique. La raison en est simple ; il cousine trop avec l'histoire, ses accointances avec elle font de lui une sorte de cadet qui s'amuserait sans rompre avec la famille. Dire cela, ce n'est pas le dédaigner. Tout le monde a pu rêver des Pharaons en lisant *Sinouhé l'Égyptien*, de Rome en lisant *Les derniers jours de Pompéi*, de Louis XI en lisant *Quentin Durward*. Reconnaissons toutefois que Mikka Waltari, Bulwer-Lytton ou Walter Scott ont merveilleusement piégé l'histoire en l'habillant de romanesque. Il n'est pas question de leur en vouloir. Il est même parfois équitable d'avoir de la gratitude pour certains romanciers au-delà du plaisir qu'ils nous ont donné. J'ai souvent pensé que le plus célèbre d'entre eux, Alexandre Dumas, avait sauvé dans nos imaginations, grâce aux *Trois Mousquetaires*, la respiration d'une France baroque que les manuels sans nuance occultaient au seul profit d'une France classique.

Les romans dont la vérité nous occupe sont différents. Ils sont des relais de l'histoire, des œuvres parallèles à l'histoire. Depuis 250 ans, ils viennent de toutes les écoles et de tous les horizons. Ils nous apportent la Manon de Prévost ou le Tom Jones de Fielding, les dandys de Jane Austen ou les fiancés de Manzoni, les traqués de Graham Greene ou les dictateurs de Carpentier, *Missa sine nomine* de Wiechert ou *Requiem pour une nonne* de Faulkner, les Thibault de Roger Martin du Gard ou les Romaines d'Elsa Morante. S'ils ne sont pas l'histoire à l'état pur, ou même impur, ils sont souvent des moments de celle-ci. Ils sont surtout une élucidation extraordinaire de ce que l'histoire n'a pas totalement livré ou qu'elle ne peut totalement débrouiller.

*
* * *

Il est temps de revenir à la réflexion d'Aristote et à la réalité qu'elle peut avoir pour nous. Oublions donc le poète pur qui n'entrait pas dans sa grille (pauvre Pindare, pauvre Sappho...). Dépassons le roman, qu'il ne pouvait connaître. Puisqu'il ne voit que la poésie des événements et qu'il articule sur elle son raisonnement, il ne lui restait, avec l'épopée, que le théâtre, et même avant tout la tragédie.

Pour distinguer l'historien du poète, Aristote dit qu'ils diffèrent « en ce que l'un raconte des événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver ». Avouons qu'il fait une confiance un peu bien absolue à l'information du premier comme à l'imagination du second. Car si le légendaire s'insinue dans l'histoire et le fait historique dans une tragédie, il nous reste à danser la pavane pour une vision défunte...

Vraiment, cette distinction de l'événement réel et de l'événement possible est trop bien balancée. Elle fait penser au fameux Parallèle de La Bruyère à propos de Corneille et de Racine, avec l'homme tel qu'il devrait être et l'homme tel qu'il est. Sans doute n'est-il pas totalement faux, reconnaissons-le en passant. Mais n'oublions pas que l'héroïne cornélienne par excellence, Camille dans *Horace*, insulte Rome, symbole de son devoir, et va en mourir, tandis que Bérénice, la racinienne par

excellence, surmonte son désespoir et prononce la phrase la plus cornélienne du siècle « Adieu, servons tous trois d'exemple à l'univers... ».

Le parallèle d'Aristote présente en outre une vision bien théorique du théâtre. Car nous sommes au théâtre. Il ne s'agit pas ici de l'idée de fausseté ou de fabrication qu'on attache parfois au théâtre quand on dit de quelqu'un qu'il fait du théâtre ou qu'il se croit au théâtre. Avec le théâtre — au meilleur de lui-même et au plus haut de sa vérité, insistons-y — le mot même de vérité devient un piège à triple ou à quadruple fond. Qu'il soit proche de la vérité historique ou d'une vérité poétique qui y soit conforme, il y a encore tout le reste. Un Je qui est un autre, un temps qui n'est pas le temps, un lieu qui n'est pas le lieu, une lumière fabriquée où la nuit elle-même est faite de projecteurs, un langage qui est et n'est pas le langage : le théâtre est une accumulation de mensonges dont l'ensemble devient une vérité. Une vérité qui naît de l'incarnation dans un interprète et du code accepté, consciemment ou non, par le spectateur.

Rappelons-nous que nous pouvons voir Hamlet affronter une épée empoisonnée sans l'avertir du complot que nous avons vu nouer ; voir agoniser la Dame aux camélias sans demander au médecin de service de lui faire une piqûre ; voir les clochards de Beckett se rouler dans leur déréliction sans faire la quête pour les aider. Nous savons, sans même nous le dire, que ceux qui meurent ou qui attendent Godot devant nous sont des personnages et que les personnes qui les incarnent partiront indemnes par la sortie des artistes.

Il existe donc ici une ambiguïté nouvelle, et elle n'est même pas la seule ! Il faut y ajouter le pouvoir, discrétionnaire aujourd'hui, du metteur en scène qui a des théories ou celui du dramaturge (au sens évolué du terme, naturellement) qui s'emploie à refaire la pièce du dramaturge-au-sens-normal afin d'emplir le programme de ses idées fixes.

Mais laissons même ces ambiguïtés supplémentaires. Pensons seulement aux liens ou aux distances qui s'installent entre la vérité historique et la vérité dramatique. Deux exemples ont beaucoup à nous dire et nous n'irons guère au-delà.

L'histoire a nourri le grand théâtre antique, c'est évident. Elle lui a donné des personnages, des obsessions et des conflits. Parfois, on l'observe avec précision. Dans *Les Perses* d'Eschyle, l'apparition de l'ombre de Darius, à l'appel désespéré des vieillards de Suse, est une création de poète, mais le récit de la bataille et la détresse de Xerxès vaincu sont des données de l'histoire, surtout pour un auteur qui s'est battu nuit ans plus tôt à Salamine. Mythe et histoire se mêlent le plus souvent dans la tragédie grecque où les querelles des dieux et les énigmes de leurs oracles, les crimes des hommes et les horreurs de leurs châtements remontent ensemble, littéralement, à la nuit des temps.

L'équilibre dans l'amalgame peut changer, certes. Au long du V^e siècle, d'Eschyle à Sophocle puis à Euripide, l'évolution semble privilégier de plus en plus l'humain conscient, donc plus proche de l'histoire. Comme si on avait eu affaire à un génie plus enveloppé par le sacré, puis à un génie d'équilibre, puis à un génie de la mise en question. Le processus serait normal, un peu comme celui que la musique connaîtra deux mille ans plus tard, dans le même ordre évolutif et chronologique, avec Bach, Mozart et puis Beethoven.

Pour la tragédie grecque cependant, l'évolution, chez les trois Grands, paraît se contredire au dernier moment. De Prométhée consolé par les Océanides chez Eschyle, nous atteignons au scepticisme chez Euripide, mais ce même Euripide, la dernière année de sa vie, écrit *Les Bacchantes* et se replonge, fût-ce en criant ses refus, dans le vertige dionysiaque. La tragédie de la grande époque ressemble ainsi à un long trait de feu entre deux gouffres d'ombre.

*
* * *

Nous pouvons maintenant tenter de trouver celui qui incarne le problème avec une intensité sans pareille. Il s'agit naturellement de Shakespeare.

Ceux qui entrent à l'Abbaye de Westminster ont toujours le sentiment d'entrer dans l'histoire s'ils se donnent une vue d'ensemble, d'entrer en littérature s'ils regardent le coin des

poètes, et d'entrer dans l'une et l'autre en même temps s'ils vont vers les tombes royales. Lorsqu'on se trouve devant le tombeau de Richard II ou celui d'Henry V, on peut penser à deux rois qui ont connu des victoires et des épreuves, et dont le premier fut chassé du trône par le père du second. On peut penser aussi à l'abdication forcée du premier comme à une des plus belles scènes de tout le théâtre. Ou, dans la pièce consacrée au second, à ces appels merveilleux que le personnage appelé Chorus (le Chœur) lance au public élizabéthain et qui sont l'éclatante démonstration de l'imagination créatrice.

Écoutons le premier :

« J'abdique ma couronne, oui. Mais ma douleur reste mienne. Vous pouvez m'enlever ma puissance et mes dignités, je reste le roi de ma douleur. »

A l'intérieur d'un cadre fourni par l'histoire, le génie peint son tableau. Nul document, nul témoignage ne nous dit ce que pensait Richard II dans sa prison avant que les tueurs n'abrègent sa captivité. Shakespeare est là. Écoutons :

« J'entends de la musique ? Ah ! ah ! gardez la mesure... Comme la douce musique s'aigrit lorsque la mesure est brisée et le temps mal observé ! Ainsi en est-il dans la musique de la vie humaine. Voilà donc que mon oreille est assez fine pour noter une mauvaise mesure sur une corde dérégulée, mais dans le concert de mon royaume et de mon temps, je n'ai pas eu assez d'oreille pour entendre que ma propre mesure était brisée. »

Et maintenant le Chœur, personnage unique, s'adressant au public venu voir *Henry V* :

« Soyez gentils, vous tous, et pardonnez à l'impuissant esprit qui a osé amener un si grand sujet sur ce tréteau indigne. Ce trou à coqs peut-il contenir les vastes champs de France ? »

Ou encore, quand la pièce va transporter l'action en France :

« Faites jouer votre imagination. Grâce à elle, voyez les mousses qui grimpent dans les cordages ; entendez le coup de sifflet strident qui met de l'ordre dans tous ces bruits confus ; voyez les voiles soulevées par le vent invisible... Au travail, les pensées, au travail ! »

Nul n'a su, comme Shakespeare, intégrer les deux vérités ou les opposer quand le jeu dramatique le lui suggérait. Il joue du

cri le plus juste, de l'image la plus vive, de la théâtralité la plus insolente pour créer un univers irréfutable et pourtant ambigu qui ressemble à la fois à une galerie de miroirs et à une galerie de portraits.

Il faut reconnaître qu'ici le destin lui-même est prodigue, puisqu'à tout ce qu'il apporte, Shakespeare ajoute son propre mystère. Car il est toujours, du moins pour certains, un mystère vivant. L'énigme de Shakespeare, ou l'énigme-Shakespeare se mêle comme un intersigne à toutes celles qui se lèvent de son œuvre. Il nous a donné le plus grand théâtre jamais écrit, à une époque où l'on pouvait en savoir beaucoup sur les hommes et sur leur temps, et pourtant il s'efface, après une création qui nous crève les yeux, comme un jongleur qui a réussi son tour et qui s'efface dans la tenture.

Je parlais du sentiment double que l'on éprouve quand on circule parmi les tombes royales de Westminster. Il en est un autre, encore plus subtil : c'est de rêver à Stratford, moins devant la maison natale, qui attendrit les touristes, que dans le jardin de New Place. C'est là qu'il meurt. Un siècle et demi plus tard, la ferveur des braves gens agace tellement le propriétaire qu'il fait raser la belle demeure. Il reste un muret, un jardin...

On pense invinciblement à son ultime grand personnage, Prospero, qui dit, dans *La Tempête*, au moment où il va quitter l'île de ses pouvoirs et retourner parmi les hommes :

« Je briserai ma baguette, je l'envelirai à plusieurs brasses dans la terre et je noierai mon livre plus profondément que la sonde n'est jamais descendue... »

Or, ce sage retiré parmi les siens, ce mage revenu de tous les mystères de la création, ce Prospero nommé Shakespeare, nous ne le retrouvons que dans l'air qui dort sur un jardin, ou dans la splendeur du geste et du verbe sur toutes les scènes du monde, et dans une vérité qui échappe à toutes les prises mais à quoi nous n'échappons pas.

A cette absence-présence qu'on éprouve à Stratford, on voudrait, lorsqu'on parle de vérité, opposer une présence-absence qui devrait nous faire pleurer et qui n'est pas loin de nous faire

sourire. Il y a quelques semaines, les journaux signalent un bien étrange fait divers. Un musicien polonais, passionné de Shakespeare, est mort et a légué son crâne à la Royal Shakespeare Company, avec l'espoir qu'on l'utilise à Stratford dans *Hamlet*. La passion peut prendre toutes les formes et celle-ci, quoi qu'on pense, est plus touchante que les hystéries collectives autour du blouson mouillé qu'une idole jette à ses fans.

Nous ne savons pas si le vœu du musicien a été exaucé, mais on peut avoir au moins une certitude. Si un jour — ce dont je doute — son crâne, lors d'une représentation, passe de la main du fossoyeur à la main de Hamlet, la vérité historique sera totalement oblitérée par la vérité poétique : ce sera toujours le crâne du pauvre Yorick. La trace d'une maison où s'est achevée une vie inconnue, la vaine réalité d'un crâne sur lequel médite un personnage : quel symbole pour tout ce qui nous occupe aujourd'hui...

Il n'est pas possible de quitter Shakespeare sur cette hasardeuse confrontation. Il faut tout de même rappeler que peu de poètes ont interrogé l'histoire avec autant d'acharnement. Il y a les vieilles chroniques pour sa royale série des Richard et des Henry, les récits à demi légendaires qui lui apportent Hamlet ou Macbeth. Il y a surtout Plutarque et l'antiquité. Qu'on pense à *Jules César*, et plus encore à *Antoine et Cléopâtre*. Plutarque est présent à chaque instant. Shakespeare le suit avec un scrupule étonnant. Mais ce qu'il peut, ce qu'il *doit* faire, c'est donner chair et sang aux figures que l'historien dessine. Les actes, les épisodes, les traités, les combats, les constats, Plutarque nous les offre. Mais il faut que ces êtres vivent aujourd'hui ce qu'on dit qu'ils ont vécu et si l'histoire, à propos d'Antoine et de Cléopâtre à Alexandrie, parle d'une « vie inimitable », et d'une mort sans pareille, il s'agit de nous les donner à voir.

Jamais peut-être la vérité du poète et la vérité de l'historien n'ont été en même temps plus autonomes et plus jumelles. Oui, le sort du monde se jouait alors autour de quelques conquêtes, de quelques lits, de quelques ambitions qui ressemblaient à des songes. Écoutons Cléopâtre lorsqu'Antoine expire dans ses bras :

« Flétri, le laurier de la guerre ; abattu, l'étendard du soldat. Les garçons et les filles sont maintenant les égaux des hommes, l'exception est partie... » Et plus loin : « Son pas enjambait l'océan, son bras dressé était le cimier du monde (...). Dans sa tunique bougeaient couronnes et diadèmes. Les royaumes et les îles tombaient de ses poches comme des sous... »

L'historien rapporte cette passion, le poète la fait parler. Souverainement fidèle et souverainement libre.

* * *

Le dialogue et la coopération des deux vérités n'ont sans doute plus jamais retrouvé la même évidence. Encore devrait-on se demander si, séparées et même apparemment détachées l'une de l'autre, ces deux vérités n'ont pas trouvé plusieurs fois tout ensemble des distances et des relations subtiles, presque invisibles. On dirait qu'à certains moments de l'histoire, la littérature anticipe et annonce que quelque chose va finir. Comme si les écrivains, mystérieusement avertis ou attentifs, présentaient les premiers le soir d'un monde qui paraît toujours prospère.

La fin du Siècle d'or espagnol, les historiens pourront plus tard en relever les signes, mais nous sentons que le dernier Grand de cette époque magnifique, Calderon, l'annonce à sa manière quand il nous dit que la vie est un songe et que nous ne faisons que passer entre les deux portes du « grand théâtre du monde ». La fin du XIX^e siècle nous donne d'autres exemples de ces intuitions qui ressemblent à des antennes du futur. Le lent déclin d'une société russe arrivée au seuil de l'aphasie, c'est Tchekhov qui nous le propose avec une tendresse faite d'ironie et de déchirement. Nous savons aujourd'hui, mais il le devinait alors, que la cognée qui frappe le verger de *La Cerisaie* frappe le tronc malade d'un monde perdu. Et au même moment, dans une Vienne encore bruissante des fêtes impériales, toute une culture, de Hofmannsthal à Schnitzler et de Mahler à Schönberg, semble nous dire que la faille est déjà là.

Cependant toutes les chutes n'ont pas connu ces prologues fascinants et secrets. Les poètes ne sont pas toujours les pro-

phètes de leur génération. Ils sont comme certaines personnes qui ont des prémonitions certains jours et que les événements d'autres jours surprennent comme tout le monde.

Il n'est pas question, évidemment, d'aller plus loin. On ne fait pas ici l'inventaire d'un parallèle qui traverse les siècles et concernera toujours le poète et l'historien parce qu'il concerne les hommes et la manière de dire ce qu'ils auront été. Nous devrions penser à tout cela dans ce qui nous est proche et sans nous offrir l'avantage du recul, mais c'est difficile. Difficile sauf pour un homme exceptionnel qui est à mes côtés et que vous attendez, comme moi, depuis que vous êtes dans cette salle. Il est donc temps que je me taise.

Merci d'avoir accepté d'attendre si longtemps.

Discours de M. George STEINER

Monsieur le Directeur, je vous remercie de votre accueil émouvant. Quant à vous, Monsieur Sion, je puis n'ajouter que quelques notes liminaires à votre éloquent exposé.

Je voudrais dire d'abord tous mes remerciements à l'Académie royale qui m'a invité aujourd'hui à Bruxelles.

Multilingues essentiellement et parfois douloureusement mêlées au destin d'une Europe — de notre Europe — qui ne se fait pas, qui refuse à se faire, Bruxelles et Genève n'ont-elles pas des affinités psychiques très réelles et ne sont-elles pas — pour emprunter une phrase à mon collègue de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, M. Michel Butor — devant la langue française deux anti-centres ? Anticentres d'où a pris et continue à prendre essor tant qui est effectivement central.

C'est parce que sont rigoureusement inséparables dans le caractère de ces deux villes les données immédiates de l'histoire et de leur littérature que j'ai voulu, en cette occasion privilégiée, me poser certaines questions sur le commerce qu'entretiennent avec la vérité des faits l'histoire d'une part et la poésie de l'autre.

Nous connaissons en logique, en épistémologie, un très beau paradoxe proposé par le philosophe et grand mathématicien Bertrand Russell. Bertrand Russell dit ceci : « Essayez de me prouver que l'univers n'a pas été créé il y a un millionième de seconde avec tous les souvenirs ». Les souvenirs sont une construction dans un univers qui vient d'être créé.

Logiquement, épistémologiquement, le paradoxe ne se laisse pas réfuter. Beaucoup de tentatives ont été faites. Il n'y a aucune réfutation formelle du paradoxe de Russell. D'ailleurs, sur un plan beaucoup plus frivole, essayez de prouver que l'atterrissage sur la lune n'a pas été filmé dans un studio... Pendant très longtemps, les Chinois en étaient convaincus : il n'y a pas eu d'atterrissage sur la lune. Essayez de prouver que cet événement a *pris place*.

Ce paradoxe, ce problème attire notre attention sur un fait capital. L'histoire, telle que nous la connaissons, est une construction du langage. L'histoire n'existe que grâce à la sémantique. L'histoire est narration. En français, nous disons encore « raconter une histoire ». L'histoire se relate ; elle se raconte. Et tout historiographe est aussi un théoricien du langage. Il sait, par exemple, que la vision eschatologique de l'histoire, telle que la présente l'Ancien Testament, dépend entièrement et profondément de ce temps du verbe, en hébreu ancien, présent historique, présent d'éternité, très difficile à traduire, tandis que la très nouvelle vision de l'histoire temporelle, de l'histoire sur l'axe des temps, telle que la présente saint Augustin, ne saurait exister sans la gamme, l'éventail infiniment riche des imparfaits, des passés simples, des passés composés que nous proposent le grec et le latin classiques.

Cette parenté profonde et trouble entre le concept du passé historique et les grammaires de la narration, les grammaires des passés du verbe, nous permet de revenir à cette affirmation d'Aristote dans la *Poétique*, que vous avez déjà citée et qui, je l'avoue, me paraît plus scandaleuse qu'à vous et plus déconcertante du point de vue moral. Vous la connaissez bien ; permettez-moi de la citer entièrement :

« Ce qui distingue le poète de l'historien, ce n'est pas le fait d'écrire en vers ou en prose. L'œuvre d'Hérodote pourrait être mise en vers et elle serait encore une sorte d'histoire. La différence réelle, c'est que l'un relate et raconte ce qui s'est passé, tandis que l'autre relate et raconte — le verbe grec a les deux nuances : relater et raconter — ce qui pourrait se passer. »

Vous l'avez admirablement commenté. Mais c'est la prochaine phrase qui contient le scandale :

« D'où le fait que la poésie est une chose plus philosophique et beaucoup plus élevée que l'histoire » — c'est cela le grand scandale : elle est plus philosophique et plus élevée, beaucoup plus élevée que l'histoire — « Car la poésie tend à exprimer l'universel, l'histoire le particulier ».

Il est important pour nous aujourd'hui de situer cette remarque, cette provocation qui fait partie de la critique d'Aristote contre Platon, Platon qui avait voulu rabaisser le

poème, la fiction, à un statut péjoratif, à un statut d'imitation secondaire et tertiaire de la vérité, tandis qu'Aristote, profondément conscient du génie du drame et de la littérature, voulait, au contraire, exalter le poète aux dépens de ce berger des faits ou des archives qu'est l'historien.

Le contexte va, je crois, être très important pour l'argument tel qu'il doit se dérouler au XX^e siècle.

Nous ne pouvons pas, comme Aristote, par pur et simple principe, admettre que le fait est un fait brut. Nous n'avons plus l'innocence aristotélicienne devant l'événement. La psychologie et toute l'épistémologie moderne nous enseignent qu'un fait est déjà une notion très problématique. Il a « problématisé » — je vous demande pardon de ce barbarisme — la notion même de l'expérience.

Nous avons appris que la caméra, la bande magnétique, l'enregistrement le plus naïf, le vérisme le plus absolu est déjà un acte de sélection, de perception, de perspective. Il n'y a pas de témoignage innocent. L'œil de la caméra est focalisé d'après ce que les philosophes, les psychologues appellent — et le mot est utile — une intentionnalité profonde. Elle peut être celle d'une propagande, d'un scientisme, d'un ultraréalisme, mais déjà le choix est fait. Il n'y a pas d'événement brut. L'*aletheia* d'Aristote, cette vérité pure, simple, cette vérité qui invite le témoignage honnête, est devenue pour nous très trouble et complexe.

Nous rappellent — et c'est un rappel déconcertant — les philosophes récents de ce qu'on appelle l'École de Francfort, que l'idéal même d'objectivité, l'idéal même d'une honnêteté devant le document, idéal, que peut-être nous partageons tous dans cette salle, de ne pas truquer un document, de ne pas fausser un témoignage, cet idéal — nous disent Adorno, Horkheimer, les philosophes de la gauche de Francfort — est lui-même suspect. C'est un idéal stratégique. L'objectivité, la documentation, le recours à l'archive, la prise en compte de témoignages contradictoires, ce sont là les principes d'une caste dite bourgeoise libérale, cherchant à imposer sur le passé ses propres conventions d'analyse et d'explication empirique. Ne cherchez pas à imposer à une culture dite primitive, voire

essentiellement religieuse — et cela me paraît très important —, à une culture vraiment théologique, ce critère d'après lequel l'empirisme analytique et documentaire de nos historiens européens positivistes soit un garant de vérité.

D'après Claude Lévi-Strauss, c'est précisément le refus de nos critères d'historicité objective qui distingue les pensées sauvages qui, elles, font appel au passé pour un usage magique, qui font du passé un schéma cyclique auquel notre sensibilité linéaire, cartésienne et rationalisante, n'a que très peu d'accès.

Donc dire que nous pouvons recréer le passé par un effort absolument rigoureux, moralement rigoureux, d'enquête documentaire, c'est peut-être nous leurrer ; c'est peut-être proclamer une idéologie politique très particulière.

Je voudrais donc reformuler ainsi la provocation d'Aristote et, j'insiste, c'est une provocation : Quelles sont effectivement les différences entre les vérités de l'historien et celles du poète, du romancier ou du dramaturge, telles que nous les révèlent les textes, lesquels ont en commun le langage et les structures du passé que seul le langage peut articuler ? Quels sont les passés du verbe du poète, du romancier, et les passés du verbe de l'historien ?

Ce n'est pas un accident si la question, telle que je tente de la formuler, a été posée d'abord au temps de la Révolution française.

L'*accelerando* de l'histoire au temps de la Révolution française et des guerres de l'Empire, a été noté de toute part. Le rythme des temps, la cadence de la sensibilité de l'individu changent énormément. C'est à Valmy que Goethe proclame l'entrée dans l'histoire de l'homme d'une nouvelle temporalité. Ce n'est pas seulement que la Révolution française crée son calendrier et se proclame être celle de l'an I, ou qu'en 1830 les premiers émeutiers vont tirer sur les horloges, geste célèbre et symbolique. Il y a une *renovatio*, une renaissance du temps même. La notion se développe de la nouvelle quotidienne. Ce n'est pas seulement que le journalisme connaît une fortune immense, non ; il y a la notion même des *nouvelles*. Songez au prologue de *Faust* où le directeur du théâtre dit au poète :

Quelle est notre chance devant le fait que les spectateurs vont entrer au théâtre *Vom Lesen des Journale*, avec le quotidien en poche ? bombardés de nouvelles, bombardés *novitaten*, et ce mot, quoique calqué sur le latin, sur une antécédence étymologique très noble, a un sens très trouble. L'histoire elle-même devient quotidienne.

Le point est capital. Car, si nous lisons les Historiographes du Roi, Racine entre autres, si nous nous penchons sur la théorie de l'histoire chez Bossuet, nous devons définir l'ancien régime comme étant un état social, un état d'âme et un état d'esprit dans lequel l'histoire appartient à une élite, l'histoire elle-même est l'affaire d'une élite politique, sociale, voire militaire, l'histoire est une chose professionnelle, l'histoire n'appartient pas à tout le monde. Il y a dans l'ancien régime des vies entières : les vies agricoles, les vies des pauvres, des miséreux, que ponctuent, bien sûr, la menace de la famine, le passage du *Landsknecht*, mais que ne touche pas l'histoire dans notre sens.

Wordsworth, dans les mêmes années, se réfugie dans le Cumberland, dans le Westmorland, où l'histoire, nous dit-il, n'a pas encore pu atteindre ce nouveau rythme, cette pression sur la sensibilité — ce stimulus, dirions-nous aujourd'hui, quotidien — qui, selon lui, rendra impossible la vision, intemporelle, du poète.

Vous avez évoqué, Monsieur le Secrétaire perpétuel, d'une façon profondément émouvante ce jardin de Shakespeare à Stratford. Blake dit : « Oui, on peut être assis au jardin ; mais on regarde la haie et, par dessus, passent les baïonnettes ».

C'est quelque chose de très nouveau. Nous n'avons plus le jardin de Candide. On peut le labourer. Mais les baïonnettes passent et avec elles l'histoire entre dans la vie quotidienne de tout le monde. J'ai toujours pensé que la levée en masse, la célèbre levée en masse de Valmy, celle de Carnot, devant laquelle recule l'ancien régime et dont Goethe est le témoin pénétrant, est beaucoup plus qu'une levée en masse de soldats ; c'est une entrée des hommes dans l'histoire, le recrutement de l'homme *par* l'histoire. L'histoire, qu'on le veuille ou non, recrute chacun. Cela, l'ancien régime ne l'avait jamais connu ou voulu.

Alors se pose d'emblée la question capitale des relations entre l'historien et le romancier. C'est le grand moment où le romantisme prend l'histoire comme sujet essentiel, où le poète-romancier, Victor Hugo, chez qui l'on ne peut départir le génie du roman et le génie du poème, crée à la fois ses grands romans historiques et *La Légende des siècles* pour donner une épopée, une histoire vivante à la France, qui puisse se comparer, il nous le dit, avec celles que Shakespeare a donnée à l'Angleterre, que Schiller donne à l'Allemagne, Manzoni à l'Italie, Pouchkine à la Russie.

C'est le moment même où l'histoire devient l'archétype de l'imaginaire.

Et l'historien de se défendre. Il n'est pas prêt à céder le terrain au romancier et au dramaturge. L'historien commence à être un très grand artiste, un artiste tout aussi conscient de ses moyens stylistiques que l'est le poète.

Parfois, c'est dans le même homme que cette lutte est menée. Rien n'est plus passionnant que les réflexions de Schiller historien, lorsqu'il écrit sa grande *Histoire de la guerre de trente ans*, lorsqu'il prépare son étude sur la révolution des Pays-Bas, le même Schiller qui est en train de travailler *Don Carlos* et *Wallenstein* et dans lequel ce débat prend une forme concrète : « Je suis historien... ». Il était professeur d'histoire à Iéna. « Je suis poète, dramaturge. Mon histoire doit avoir le même élan lyrique, la même universalité philosophique — il nous le dit dans sa célèbre Leçon-introduction — que mes drames et mes poèmes. Mes drames et mes poèmes sont responsables devant le fait, *die Tatsache*. Mes poèmes et mes romans sont responsables devant la *Tatsache*, devant la vérité des faits ».

Sans doute, c'est dans Michelet que toute la problématique que je voudrais évoquer aujourd'hui prend son profil le plus passionnant, le plus dramatique. Michelet, dont on pourrait dire, en parodie du mot trop célèbre de Gide au sujet de Victor Hugo : « Hélas, le plus grand historien français »... « Hélas », du fait même qu'il y a là une mytho-poétique, un rêve de l'histoire, une recreation mythique.

Songez aux fortunes de Jeanne d'Arc pendant la période romantique. Songez à la reprise de ce personnage par les poètes et les dramaturges romantiques.

Nous avons chez Schiller une Jeanne d'Arc qui n'est pas brûlée, qui meurt au moment d'une grande victoire, sous le pavillon, le drapeau, la bannière qui se baisse sur elle, scène qui anticipe — et c'est très important pour notre thème — *le Prince de Hombourg* de Kleist.

D'autre part, vous avez une Jeanne d'Arc de Michelet qui se dit documentée. Et, dans la grande édition, maintenant en cours, par le professeur Viallaneix, la grande édition finalement monumentale de Michelet avec toutes les *variora*, un énorme volume nous est proposé des notes de Michelet sur les archives, sur les documents. On lit les documents et les archives, puis on lit la *Jeanne d'Arc* de Michelet : C'est un poème, un des très grands poèmes du romantisme ! Néanmoins, Michelet est persuadé que sa version à lui est authentique, au sens le plus strict de l'histoire, qu'il a su pénétrer le passé par cette métempsychose et cette métamorphose de l'imaginaire qui permet au grand historien — et c'est une notion romantique, une notion du XIX^e siècle — cette empathie, cette *Einfühlung* dans le passé, ce doigté du transcendant qui va faire ressurgir *la vérité du document*.

Nous voyons de toute part, à l'époque romantique, ce jumelage, que vous avez évoqué, cette coexistence, malaisée, parfois dramatique, polémique, entre la poétique de l'historien et l'historicité du poète. C'est une relation qui, par certains côtés, définit le mouvement romantique lui-même.

Nous connaissons tous quelle a été la réaction positiviste. Nous connaissons les colères de Ranke devant une histoire littéraire. Nous connaissons les très mauvaises fortunes du mot « roman historique », *historical novel*, *historischer Roman*, ou bien cette autre expression : « fiction historique ».

Cela va bientôt tomber dans l'enfer du *kitch*, du populaire et du mauvais livre. Nous savons combien est ambigu le statut de Walter Scott qui, d'abord, est acclamé comme un des maîtres de la nouvelle littérature européenne et qui, peu à peu — et c'est passionnant de voir ces modulations — devient un auteur pour enfants. Il y a une modulation vers l'enfance de celui qui avait été pour ses contemporains — je vous rappelle le jugement d'un Stendhal — un des plus grands maîtres depuis Shakespeare de l'imagination historique.

Non, dit Ranke ; non, disent les positivistes, ce n'est pas comme cela qu'on écrit l'histoire. Michelet devient l'ennemi capital du positivisme et nous avons, après la grande école documentaire allemande et après la révolution qu'inspire Auguste Comte dans l'enseignement de l'histoire en France, un très puissant retour à un idéal d'objectivité, de sobriété, à l'idéal de l'archive.

Je voudrais tenter très brièvement un petit test, un coup d'essai, un coup de sonde, pour savoir où en est le débat et pour le placer devant un problème particulier concret : l'historien et le poète — si vous me permettez d'inclure dans ce mot « poète » le romancier, l'homme de la « *poiésis*, de l'imagination —, l'historien et le poète devant certains moments, certaines données, dans les carrières d'Adolf Hitler et de Iossif Vissarionovitch Djougatchvili dit Staline, pour voir où en est le débat maintenant.

Je me pose le problème en partant d'un fait d'archive.

On a retrouvé, presque par hasard, dans les immenses archives militaires américaines, une photo prise probablement pendant l'hiver 1921-1922, un jour de très mauvais temps à Munich. La photo semble avoir été prise par un amateur ou quasiment au hasard. Elle est striée ; elle est une photo mal faite. Il y a de la pluie ou de la grêle et un homme est debout au coin de la rue, dans un imperméable déchiré, en franges. Il tient devant lui un chapeau et c'est le geste du mendiant ; on dirait, à première vue, la photo d'un mendiant à une époque où effectivement il y avait beaucoup de mendicité sur les rues allemandes. A y voir de plus près, à la loupe, il n'y a pas de doute, c'est Hitler. Il n'est pas en train de mendier, mais de parler ; la bouche est complètement ouverte. Il parle, il crie, il est orateur. Et passe du monde, passent des personnages. Personne ne le regarde et personne ne l'écoute. La photo est sans ambiguïté : il est en train de parler dans le vide, le chapeau devant lui, comme s'il mendiait l'attention, l'ouïe de son prochain.

Comme vous le savez, cinq ans après, en moyenne, il avait dix mille auditeurs ; neuf ans après, un demi-million ; douze ans après, trente millions...

Et on se pose la question : L'historien dans son analyse de ce phénomène de ce mendiant du coin des rues, que nous dit-il ? La statistique est triste : D'après les dernières données américaines de la *Library of Congress*, il y aura en l'an 2000, plus de livres sur Hitler que sur tout phénomène dans l'histoire humaine, sauf le Christ. En ce moment, la production de livres sur le problème hitlérien est exponentielle, c'est-à-dire que quelque part au monde, à chaque heure de la journée, il paraît des études, des monographies, des analyses sur ce sujet.

Mais si nous prenons les grandes biographies — et j'ai tenté de dépouiller celles d'Allen Bullock, de Joachim Fest, de William Carr —, les grandes biographies sérieuses, l'historien tend à répondre en écartant la question. Il nous parlera soit d'une immense crise économique, soit d'une structure sociologique en effervescence ; il nous parlera des conséquences de la paix de Versailles, du réarmement etc., mais pas du problème en soi, le problème naïf et terrible : Si cet homme avait eu un accident, une grippe, la grippe espagnole, qui a emporté plus d'hommes et de femmes que toute la première guerre mondiale, songez-y, et qui sévissait en Bavière, quel serait notre monde ? Y aurait-il eu un autre homme sur la planète, qui par sa parole, par son dire, aurait pu déchaîner, en notre siècle, la barbarie ultime ? Ou est-ce qu'il y a eu là une malchance cosmique transcendante, un désastre au sens astrologique et sens propre du mot tel que Shakespeare l'emploie, par exemple, au début de *Richard III* et de *Henri IV*, une constellation unique, un fléau pour l'homme, pour l'humanité, qui reposait en une seule personne ?...

L'historien refuse cette question. Pour l'historien, le cas particulier ne se laisse pas analyser sérieusement. C'est tomber dans la psycho-histoire, la fausse histoire psychanalytique avant tout ; c'est attribuer à un individu une importance au-delà de toute la complexité des données sociales, économiques, militaires, stratégiques. L'historien récusé ce point de vue, certainement depuis le positivisme, tandis que le poète ou le romancier, qui se tourne vers cette photo, vers ce moment, va peut-être essayer d'y répondre.

Il y a très peu de romans sur Hitler au début de sa carrière. Le personnage apparaît à peine dans le roman européen ou américain contemporain. On l'évoque, on l'évoque indirectement. Il y a

des allégories du thème — l'allégorie de génie qui est *le Dr Faustus* de Thomas Mann —, mais on évite de présenter le personnage, ce qui est passionnant en soi-même. Songez aux Napoléons sans nombre dans le roman, le poème et l'art romantique.

Le romancier anglais Richard Hughes, dont *Cyclone sur la Jamaïque*, a été un chef-d'œuvre à son époque, a tenté l'aventure : *The Fox in the attic*, *The wooden shepherdess* montrent le jeune Hitler ou plutôt l'entrée en scène du jeune Hitler à Munich à l'époque. Et son analyse est, elle aussi, une analyse indirecte, mais il nous propose qu'il y avait en cet homme — je simplifie, je m'en excuse, le roman est bien plus subtil — un mélange unique, catastrophique pour nous tous, d'homme et de femme, une masculinité sadique, un *libido dominandi* sadique, une volonté de domination ultime, mais un fuyant, une subtilité féminine qui faisait, d'une façon très complexe, presque pitié à tous les autres hommes, qui attirait vers elle, qui faisait s'arrêter les hommes et les femmes, pour entendre quelque chose de fuyant, un pathos terrible ; si on pouvait s'imaginer un pathos d'une force infinie, le paradoxe, l'oxymore du pathos, qui est en lui-même une force démoniaque, un pathos qui, comme un marécage, nous fait sombrer en lui, nous attire en lui.

Est très intéressant dans ce roman le rôle des yeux du personnage, ces yeux du jeune Hitler, que personne n'a jamais oubliés, nous en avons des témoignages. Vus d'un point de perspective, ils étaient totalement vides de présence, mais lorsqu'on les regardait, on avait le sentiment — c'est l'idiome français même : « il n'a d'yeux que pour moi » — que c'étaient des yeux qui donnaient à l'individu une relation inoubliable, un choix, une sélection : « Même parmi des millions, il m'a regardé. C'est moi qu'il regarde ». Des millions d'hommes et de femmes ont eu ce sentiment. Hughes essaie, par l'analyse du regard, de capter ce mystère, ce mystère d'un charisme qui n'en était aucun et qui l'était en même temps.

Il y a eu d'autres tentatives, de nouveau, très intéressantes. L'Angleterre, qui n'a pas subi la présence hitlérienne, lutte avec ce problème. L'une des romancières les plus douées, les plus intéressantes même en Angleterre, Beryl Bainbridge, a campé un personnage du *young Adolf*, du jeune Adolf.

Il est possible — nous n'en sommes pas certains — que le jeune Hitler ait visité sa sœur en Angleterre, juste avant la première guerre mondiale. Beryl Bainbridge prend cette donnée comme un fait acquis et essaie d'analyser le personnage.

La réponse là est assez anglaise. C'est la réponse d'un bon sens révolté, d'un bon sens anglais ulcéré par le mystère. Elle essaie de nous faire comprendre que l'homme était l'homme le plus ordinaire du monde, le plus commun ; qu'il avait atteint la quintessence du rien, pour ainsi dire ; donc que tous les autres hommes et les femmes pouvaient se retrouver en lui ; qu'il y avait là un vide total ; la jactance, la personnalité de ceux qui le rencontraient remplissaient ce vide ; que Hitler était la création des autres, si vous voulez ; que chaque homme a construit son Hitler et que se sont croisés les feux de millions de volontés, de rêves, d'infériorités, dans ce zéro, ce terrible zéro.

Et cela revient certainement à certains motifs de la démonologie médiévale et de la démonologie patristique, d'après laquelle le mal absolu, c'est le *nicht*, la *Nichtigkeit*, le zéro dans le zéro, le privatif du privatif.

Je crois qu'il n'y a qu'une œuvre d'art qui soit à la hauteur du problème. C'est un roman lyrique, qui est aussi un grand poème, de Hermann Broch : *Der Versucher*, *Le séducteur*, le tentateur ; il a plusieurs titres. Broch l'a aussi intitulé *Le roman de la montagne*, *Bergroman*.

Dans un petit village autrichien, un étranger — le *Welscher*, *the outsider*, Marius Rati, ce qui est, en soi-même, un nom génial — vient persuader les villageois qu'il y a de l'or dans la montagne, que l'or enseveli dans la montagne peut être trouvé si les hommes et les femmes restent purs, s'il y a une loi de chasteté, de pureté, le refus de la machine moderne, l'exclusion du poste de radio. Il faut tuer le pauvre petit commis voyageur, moitié étranger moitié juif, qui passe dans le village. Il faut revenir à la pureté de la terre, à une vision barrésienne, une vision inarticulée d'un contact profond avec les forces de Déméter, les forces de Perséphone, les forces du souterrain que l'homme a perdues en se coupant de ses racines dans la culture urbaine moderne. Et cela aboutit à un sacrifice humain, à un homicide atroce dans le village.

Le personnage est profondément convaincant. Nous avons là un Hitler qui avait deviné dans la civilisation moderne un trou, une béance énorme, un libido de mystique, un besoin de mystère sur lequel il a joué. Il est devin, il trouble l'eau des puits, il se promène, et le symbole même de cet Hitler, c'est qu'il est « somnambulique ». Et dans la carrière d'Hitler il y a ce phénomène du somnambule qui trouve toujours, qui voit la faiblesse de l'adversaire, qui saisit le moment d'une façon somnambulique. C'est bien ce magicien de village, mais à l'échelle mondiale.

Broch avait vécu la montée de l'hitlérisme en 1938 et 1939 ; il avait vu hommes et femmes, autour de lui, trouver en Hitler, dans la venue de Hitler, dans l'*Anschluss*, pour la première fois, le retour en eux-mêmes : « Nous sommes *heimgekommen* ». Image dangereuse : le retour en soi-même par la voie de cet homme.

Broch me semble être jusqu'à maintenant peut-être le seul à avoir proposé non pas une explication — ce serait bien trop naïf — mais une façon d'imaginer cette entière phénoménologie historique, une façon qui a la subtilité, la richesse du problème.

Le cas stalinien est infiniment plus riche de textes. Mais le paradoxe, là, est bien le manque de documents, la destruction des archives — vous l'avez évoquée —, la réécriture byzantine de l'histoire, qui remonte dans la tradition russe jusqu'à l'église byzantine ; elle n'est pas nouvelle. La Russie a réécrit son histoire à toutes les successions dynastiques, théocratiques, théologiques.

Le problème avec Staline est le suivant : c'est l'anti-parole, le zéro du dire. Nous avons un motif parfaitement concret. Certains ont cru voir Staline, mais l'historien de nous dire que Staline n'a jamais été vu par ces personnes ni par qui que ce soit. Le problème est le suivant.

Au moment où les troupes nazies sont à 40 km de Moscou, en vue de Moscou, nous avons des témoignages d'hommes et de femmes — on en a fait la collecte —, de gens parfaitement lucides, parfaitement honnêtes, désintéressés, que, dans une limousine ouverte, Staline circulait dans les rues pour rassurer

la population qui croyait qu'il s'était enfui, qu'il était parti de Moscou pour l'Oural. Ce jour-là, un certain jour durant ce terrible assaut allemand de l'été 1941, des centaines de personnes disent : « Dans cette rue-là, nous l'avons vu, brièvement ; il a fait un signe ». Il y a un autre moment très intéressant, archétypique, pendant le siège ; nous avons les témoignages suivants : « Nous l'avons vu dans la station de métro Maïakovski », la plus profonde de Moscou. Et quelle merveilleuse ironie ! Dans la station Maïakovski, Staline et son quartier général, à l'abri des bombes, auraient établi leur bureau, leur quartier général d'urgence. « Nous n'avons pas eu le droit de nous arrêter, mais quand le train passait, on a pu le voir... ».

Les historiens nous disent que Staline n'a jamais quitté le Kremlin le célèbre jour en été ni, bien sûr, mis le pied dans le métro Maïakovski.

Voilà un problème intéressant qui nous permet, de nouveau, une hypothèse de travail.

Le motif générique est celui-là : de l'absence du présent, de la présence de celui qui n'est pas là. Staline *est partout*. Il y a la célèbre petite fenêtre dans le Kremlin, où la lumière ne s'éteint jamais, car Staline travaille toute la nuit. Et, témoignage après témoignage : « Nous avons vu cette fenêtre. En rentrant, j'ai vu la lumière dans cette fenêtre ». Des gens jurent qu'en effet ils ont personnellement vu l'ombre de Staline passer derrière cette fenêtre.

Se sont attaqués à ce problème de l'immense « absence présente » une série de romanciers d'un talent vertigineux. Nous oublions parfois qu'on doit ajouter au *Samizdat* une littérature publiée en Union soviétique, qui est d'une richesse et d'un talent exceptionnel. Nous oublions que, pour des raisons peut-être énigmatiques, le thème de Staline a été permis presque dès le début, depuis les romans d'Alexei Tolstoï. Je pense à *la Faculté de l'inutile*, chef-d'œuvre de Youri Dombrovski, au *Premier cercle*, bien sûr, de Soljenitsyne, à Iskander, à Maximov, *L'arbre des non élus* et, avant tout, au roman comique, trop peu connu en Occident, de Vladimir Kormer (1979) *La Taupe de l'histoire*.

Là, dans ces graves sujets, nous avons, sur un plan beaucoup plus léger mais non pas sans sérieux, un jeune couple

nouvellement marié qui achète un sofa ; il s'avère que c'était le sofa de Staline. Ils l'achètent longtemps après, dans une vente aux enchères, aux abords de Moscou, près d'une vieille datcha. Et le sofa commence à posséder les deux jeunes gens. Leur amour, leur vie quotidienne, leurs espoirs, leurs rêves sont remplis de Staline et ils ne savent pas pourquoi. Jusqu'à ce qu'ils apprennent que c'est son sofa qui a été témoin de certains moments terribles dans la vie de Staline, mais aussi de ses repos, de ses détentes et de ses alternances effarantes entre une brutalité sadique totale et soudaine bonhomie, une certaine compassion, une certaine chaleur humaine.

C'est notre thème même : l'absent présent, celui qui possède les vivants totalement, en étant plus loin déjà que la mort.

Dans d'autres études que j'ai évoquées, c'est la voix de Staline, c'est le célèbre coup de téléphone. Il téléphonait parfois et telle était l'angoisse, la peur, que des hommes en pleine force se sont évanouis — nous en avons des témoignages — lorsqu'on disait : « C'est Iossif Vissarionovitch, c'est le camarade Joseph au téléphone ». La voix. Jamais la présence, mais la voix qui venait changer une vie, du simple fait de l'appel téléphonique.

Chez d'autres, il y a le problème du sosie. Y avait-il des sosies ? Ces rencontres miraculeuses dans le cas du métro Maïakovski, c'est vraiment l'image archétypique, n'est-ce pas ? de Barberousse, du roi Artus en Cornouailles. Nous sommes dans une profonde cave. Le chef bienveillant, le chef immortel attend pour remonter à la surface de la lumière pour assurer la victoire de son peuple. Mais est-ce un double ? est-ce un sosie ? Où est le vrai Staline ?

Soljenitsyne, vous le savez, prend une hypothèse elle aussi légendaire, archétypique. Pour lui, Staline est le bouc émissaire, immense, le *pharmakos* tragique, comme dirait la tragédie grecque, le bouc émissaire pour toutes ses victimes. Il doit y avoir un homme qui comprend l'horreur du Goulag ; il doit y avoir un cerveau, nous dit Soljenitsyne, une présence qui justifie devant l'infinie souffrance de son peuple la logique écrasante de l'histoire ; il doit y avoir un homme qui voit l'avenir pour lequel toute cette marée de souffrance qui déferle sur

l'homme et sur l'humanité a une raison d'être ; il doit peut-être même y avoir un homme qui concentre en sa personne la faillite de la révolution bolchévique. Si cette révolution est faillite et catastrophe humaine, comme elle l'est clairement, il doit y avoir finalement un responsable. Et Staline pour Soljenitsyne, est le bouc émissaire de cette responsabilité, celui qui concentre sur lui-même tous les rêves, tous les espoirs, toutes les angoisses et toutes les haines. Sans lui, le système serait peut-être encore plus atroce, plus insupportable ; il n'aurait plus aucune fiction de logique.

Ce Staline-là, on le compare toujours, et c'est une comparaison passionnante, avec le portrait de Napoléon dans *Guerre et paix* de Tolstoï. Le célèbre dialogue avec Staline dans *le Premier cercle* se compare de très près stylistiquement avec les dialogues entre les personnages secondaires et le Bonaparte de *Guerre et paix*. Dans les deux cas, il y a une présence du titan sur lequel l'histoire a mis le poids terrible d'une responsabilité devant la souffrance de l'homme.

Il y a des raisons évidentes pour lesquelles les historiens n'ont pas, jusqu'à maintenant, pu aborder le problème sur ce niveau.

Nous avons quelques très grandes biographies de Staline : celle d'Isaac Deutscher, entre autres, celle d'Adam Ulam, les études de E. H. Carr, mais aussi le portrait plein de haine et de brio qu'a brossé Trotzky de son grand adversaire, d'un Staline gris, du chat gris de la dernière médiocrité.

Nous n'avons pas accès aux archives. Les documents nous manquent, mais même si cet accès était un jour possible, et c'est une hypothèse bien peu probable, je crois que subsistera ce problème capital du zéro au centre du Kremlin ou de celui qui est partout, phrase qui évoque d'autres échos en français, le « je suis partout » fasciste : « Dans chaque chambre, dans chaque lit ; mon portrait est sur tous les murs ; il n'y a pas une heure où je ne suis pas avec vous ». Les hommes du front et des hommes pleins de courage et de dévouement, et pas du tout des hystériques du chauvinisme ont pensé cela ; des milliers et des milliers, de lettres ont été dépouillées et elles disaient : « Je sens que Staline est avec moi » à Stalingrad dans

la tranchée. « Il est venu nous visiter. Et même si moi je ne l'ai pas vu, l'autre bataillon, à côté de moi, a eu le bonheur d'un moment avec Joseph Vissarionovitch ». Nous savons qu'il n'a jamais visité le front, pas une seule fois. Néanmoins, des centaines de milliers de soldats étaient convaincus de sa présence.

Ce problème-là, c'est un grand problème de totem, un problème du totémisme intérieur. Et, à nouveau, ce sont les romanciers et peut-être un jour les poètes — songez à l'épigramme terrible de Mandelstam — qui pourront peut-être nous en livrer la clé.

Vous me direz avec raison que ce sont là des exemples *in extremis*, que l'historien a le droit de dire qu'il n'aura que très rarement à se mettre devant un Hitler, devant un Staline.

J'ose répondre qu'en notre siècle l'histoire est dans une condition *in extremis* ; elle l'est depuis la catastrophe de 1914. Cette extrémité domine notre sens de l'histoire. Nous vivons dans un monde où le virus de la torture se fait contagieux, et dans lequel on ne peut plus rejeter la possibilité de la destruction de la planète dans une guerre ou une série de guerres nucléaires. Donc *in extremis* est devenu notre quotidien. En même temps, notre siècle est bien — et c'est le paradoxe — celui où les historiens se proclament volontiers scientifiques, analytiques et à même d'exercer une impartialité professionnelle devant les faits. Et avec quelle noblesse, car il faudrait que soit dans cette salle ce grand successeur, cet élève moral de Pirenne qu'a été Marc Bloch.

Sa mort, est une chose qu'il faut toujours rappeler dans notre profession de professeur ou de savant. Vous la connaissez, mais elle vaut la peine d'être redite. Il avait été pris en otage avec d'autres, parmi lesquels se trouvait un tout jeune garçon qui, juste avant la fusillade, risquait de s'effondrer. Bloch le prend par la main et va avec lui au poteau, et il dit : « Tu verras, mon petit, cela ne fait pas mal ». C'est un très grand moment. Et Bloch dans son *Métier d'historien* de dire, précisément devant *l'in extremis*, notre technique analytique, notre lucidité, le document, la comparaison des témoignages, le credo du savant, cela compte ; c'est là qu'on n'a pas le droit d'invoquer le mythe, le fantasme. Au contraire, notre seule résistance au

monstrueux, c'est la méthode, c'est le positivisme de l'école des annales, gloire des sciences de l'histoire moderne.

Contradiction donc entre le caractère inhumain de notre quotidien et l'espoir d'objectivité de l'historien.

On est donc tenté de n'arriver à aucune conclusion et de citer tout simplement un mot de Joseph Conrad qui avait connu, vous le savez, la tourmente de sa Pologne natale et avait profondément réfléchi sur les révolutions qui se préparaient, sur l'anarchie. Et il dit : « La fiction, c'est l'histoire, l'histoire de l'homme, ou elle n'est rien. Un historien peut aussi être un artiste et un romancier est aussi un historien, le conservateur, le gardien, l'explicateur de l'expérience humaine ».

J'avoue que cette belle formule, très libérale, très équitable, formule de compromis, ne me satisfait pas.

Histoire et littérature, nous l'avons dit, sont toutes deux des phénoménologies langagières, des actes du dire. J'emprunte la phrase à la linguistique actuelle *speech act*, au plein sens du mot. Mais, tandis que l'engagement du poète, du romancier, du dramaturge avec la totalité des moyens stylistiques est un engagement d'immédiateté, celui de l'historien est, certes, après Comte et Ranke, un engagement inévitablement ambigu. L'historien qui écrit bien est en fausse situation. Le style, la somme des moyens expressifs, peut être pour l'historien à la fois la force communicante et un obstacle, une interférence entre son discours et cette vérité à laquelle il s'efforce de rendre le discours parfaitement transparent. Moralement, épistémologiquement — et je reviens à Aristote — il est scandaleux, au sens moral du terme, que le style du poète ou du romancier puisse donner à la vérité, au passé, une authenticité et permanence fictive, tandis que l'historien et son document entrent dans le crépuscule poussiéreux de l'archive. La guerre des Roses, telle que la vit un Anglais, est celle inventée par Shakespeare. Pour un Russe, 1812 est l'année construite par Tolstoï. Ce n'est que lorsqu'il se fait « grand écrivain », transmutation suspecte, que l'historien — Gibbon ou Burckhardt, pour nommer les deux exemples les plus évidents — donne à son œuvre d'histoire cette part d'éternité qui est l'enjeu du poème.

C'est profondément choquant. Et l'exaltation de la fiction, telle que nous la propose Aristote — et il a empiriquement raison, bien sûr — mérite qu'on s'y arrête un instant et qu'on se demande ce qu'elle nous dit sur nous-mêmes. Peut-être l'homme n'est-il pas un ami très fidèle de la vérité. C'est un consommateur de rêves. Lire, penser l'histoire, c'est rêver systématiquement le passé. Les archives du rêve sont les poèmes, les romans, les pièces. Mais n'est-ce pas pour cela — et avait-il vraiment entièrement tort ? — que Platon a voulu chasser les poètes de la Cité du vrai ?

L'aube d'Andros

**Communication de M. Charles BERTIN
à la séance mensuelle du 11 septembre 1982**

Les pages qui suivent ont fait la matière d'une communication à l'Académie le 11 septembre 1982. Elles sont le signe de l'intérêt que porte l'Académie à un passé qui ne cesse de nourrir notre civilisation.

Ces pages n'ont d'autre ambition que de formuler, à l'occasion des manifestations qu'Europalia-Grèce déroulait cet automne en hommage à la civilisation et à l'art helléniques, quelques considérations d'ordre général sur la signification que revêt l'héritage grec pour un écrivain français de Belgique en ce dernier quart du XX^e siècle.

Chacun de nous porte en lui une certaine image de la Grèce et il est probable que nous ressentons tous différemment la dette que l'Occident contemporain a contractée à l'égard de la patrie d'Eschyle, de Phidias et de Platon. L'homme qui parle dans ces pages n'est ni un philosophe, ni un historien, mais seulement un poète qui sait que cet héritage n'est pas une structure figée, mais aussi la source d'une inépuisable métamorphose.

Chacun de nous connaît l'histoire des Atrides : Thyeste, héros grec, fils de Pélops et d'Hippodamie, séduit la femme de son frère jumeau, Atrée ; en manière de représailles, celui-ci égorge ses trois neveux et les fait servir en ragoût à leur père ; Thyeste s'exile, abandonnant à Atrée le trône de Mycènes, qui est le véritable enjeu de la haine familiale, mais il n'a pas fini de faire parler de lui ; il viole sa propre fille Pélopie : celle-ci lui donne un fils qu'on appellera Egiste ; Pélopie va épouser Atrée, son oncle, qu'Egiste assassinera. Quant aux deux fils d'Atrée, Agamemnon et Ménélas, vingt-cinq siècles de littérature nous ont appris qu'ils n'étaient pas non plus la fleur des pois : Agamemnon immole tranquillement Iphigénie, sa fille, pour se concilier la faveur des vents qui le conduiront à Troie. Quand il en reviendra, sa femme, Clytemnestre, qui s'était consolée de son absence avec Egiste, l'enveloppera, au sortir du bain, dans un peignoir dont le col et les manches sont cousus, pour l'occire plus commodément. Elle emprisonne sa fille Electre et s'efforce d'étrangler son fils Oreste. Celui-ci la tuera à son tour avant de sombrer dans la folie.

« *En Grèce, dit Chateaubriand, tout est suave, tout est adouci, tout est plein de calme dans la nature, comme dans les écrits des Anciens. (...) Dans cette patrie des Muses, la nature ne conseille point les écarts : elle tend au contraire à ramener l'esprit à l'amour des choses uniformes et harmonieuses* (1) ».

Ne nous moquons pas trop de l'auteur de *l'Itinéraire* ! il n'y a pas si longtemps que l'Europe intellectuelle a cessé de contempler la Grèce ancienne à travers les lunettes que Ducis chaussait pour

1. CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, Paris, Le Normant, 1811, tome premier, pp. 15 et 16.

traduire Shakespeare. Il est vrai qu'en un temps où l'Histoire était encore insuffisamment informée, bien des tentations l'inclinaient à l'erreur : les prestiges embellis de la démocratie athénienne, le miracle que fut le siècle de Périclès, cet autre miracle, qui en est le corollaire, l'art classique grec qui nous propose, en un prodigieux instant d'équilibre entre l'âme et la forme, l'éthique et l'esthétique, l'image d'une perfection à la mesure de l'homme. Ajoutons-y toutes les séductions pré-chrétiennes de l'idéalisme platonicien, qui irritaient si fortement Nietzsche, le côté idyllique et pastoral de la poésie de Théocrite et d'Anacréon que certains lecteurs, méconnaissant l'apport des grands Tragiques, croyaient représentative de toute la littérature de l'ancienne Hellade, — et, par-dessus tout, peut-être, cette inimitable et trompeuse lumière qui prête au ciel grec, à la mer grecque, aux marbres grecs cet orient si pur qui est le mirage même du bonheur. Voilà bien des excuses pour le vicomte de Chateaubriand et pour les bergers de Poussin épéant l'inscription « *Et in Arcadia ego* »...

Hélas ! Le siècle de Périclès n'a duré que trente-cinq ans. La démocratie athénienne s'est fondée sur l'équation « trente mille hommes libres — trois cent mille esclaves », et Platon, comme Aristote, durent fuir Athènes pour éviter le sort de Socrate. Quant à la férocité des Atrides qui a alimenté la tragédie universelle, elle est loin d'être une exception dans l'Histoire de la Grèce. Je sais bien que la terrifiante énergie vitale de cette charmante famille s'est déchaînée durant les temps presque légendaires de la civilisation mycénienne, et qu'après tout, notre Frédégonde, qui est un personnage historique, n'était pas non plus un enfant de chœur. Mais un peuple mérite les légendes qu'il crée. Quant aux dieux grecs eux-mêmes, construits à l'image de l'homme, les Zeus et les Dionysos, les Aphrodite et les Hermès, sont-ils autre chose que des fripouilles de haute volée ? Le seul énoncé de leurs exploits suffit à nous convaincre que la débauche et la rancune, la fourberie et le mensonge, la félonie et la cruauté sont leurs moindres défauts.

Et si nous nous référons à l'Histoire elle-même et aux époques où les documents incontestables ne manquent pas,

nous voyons se dresser devant nous un tableau qui n'est pas moins horrible. Citons Elie Faure, qui ne peut être soupçonné de ne pas aimer l'art grec :

« La volupté du carnage, et du carnage lâche, la femme et l'enfant qu'on viole (...), le prisonnier qui n'a plus ses armes et qu'on éventre ou qu'on égorge, caractérisent toutes les expéditions du pirate de l'Egée qui pille la côte l'Asie pour peupler les harems des chefs de Crète ou de Mycènes, et de l'hoplite cuirassé qui incendie, rase ou rançonne les colonies éparses de l'Ionie à la Grande Grèce et de Chypre à l'Hellespont pour le compte de sa cité. Des populations entières sont livrées aux égorgeurs. Une duplicité atroce préside aux relations entre les villes rivales. [...] Miltiade, Thémistocle, Aristide, Alcibiade sont exilés tour à tour. Démétrios est condamné à mort, Ephialte égorgé, Phocion empoisonné. Démosthène jeté aux fers. Cette rage de meurtre et de persécution s'exerce aussi bien sur les poètes ou les artistes que sur les hommes d'Etat. Hésiode est assassiné. L'exil frappe (...) Xénon comme Hérodote. Phidias lui-même est proscrit, comme Thucydide et peut-être Eschyle. Socrate doit boire la ciguë². » Et j'ai dit tout à l'heure le sort qui fut celui de Platon et d'Aristote...

Arrêtons-nous... Je crois que nous avons assez disserté sur la suavité de l'âme grecque. Quant à celle de la nature, je vois mal où Chateaubriand est parvenu à la découvrir : la Grèce est un pays superbe, mais rude, bouleversé par mille avatars géologiques, hérissé de montagnes, découpé en vallées qui communiquent difficilement entre elles, une terre raclée jusqu'au roc par les vents et les eaux, favorable à tous les particularismes, où l'agriculture et l'élevage sont pénibles et peu rentables, et où le hasard et la nécessité ont fait du rêve odysseén la conséquence obligée des données de la géographie : une terre ouverte seulement sur la mer, sur les îles, et sur cette Asie parfumée, sensuelle, ambiguë, où le reître dorien se laissera séduire un jour par sa provocante captive ionienne pour engendrer avec elle l'âme hellénique.

2. Elie FAURE, *Histoire de l'Art, Introduction à l'art grec*, Paris, Le Livre de Poche, 1964, pp. 164 et 165.

Mais avant cela, bien avant cela, bien avant les premiers *Kouroi* et les premières *Korès*, dans les Cyclades d'abord, en Crète ensuite, à Mycènes enfin, des artistes du troisième et du deuxième millénaire, qu'il faut bien appeler grecs, avaient déjà traduit dans l'argile, le marbre ou la fresque leur besoin de survivre.

Et c'est sans doute cet art archaïque, plus que celui de la grande période classique, qui satisfait la curiosité de l'homme contemporain altérée de tous les « ailleurs » et de tous les « autrement ». On sait que les masques nègres et les idoles cycladiques enchantaient déjà Apollinaire et André Breton. C'est le même mouvement qui pousse en ce moment certains esthètes de l'architecture occidentale à trouver notre art roman suspect et à se passionner pour l'Europe des invasions, pour l'âge d'or de Justinien ou pour les baptistères carolingiens. Il n'est plus rare aujourd'hui d'entendre proférer sentencieusement dans les salons : *Le Parthénon ? Peuh ! C'est déjà la décadence !...* Ainsi, c'est aux arts de la Grèce primitive qu'on a tendance à prêter de nos jours ces vertus fondamentales que l'« honnête homme » découvrait jadis dans l'âge classique, et c'est en eux que les créateurs encore avides de se trouver des garants dans le passé sont allés chercher naguère l'inspiration de cette nouvelle renaissance dont nous nous éloignons déjà.

C'est fort bien, mais ce serait mieux encore si ces oscillations de la mode, en nous amenant à brûler ce que nous avons adoré, ne nous rendaient parfois injustes à l'égard d'un moment capital de la civilisation humaine dont le seul tort est d'avoir, pour l'instant, partiellement épuisé ses prestiges. Il y a quarante ans, Jean Charbonneaux écrivait déjà dans l'introduction de son livre capital sur *La sculpture grecque classique* :

« *L'art classique (grec) continue et continuera de proposer des suggestions plastiques aux artistes et des sujets de réflexion aux historiens de l'art. Mais peut-être ne sera-t-il, peut-être n'est-il déjà, plus profondément senti et vraiment compris*³. »

3. Jean CHARBONNEAUX, *La sculpture grecque classique*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1942, p. 6.

Sans doute nous faut-il en effet un effort particulier pour donner aujourd'hui tout son sens à ce génie indivisible qu'alimentent également l'invention du talent individuel et les traditions d'une civilisation arrivée à sa plénitude. L'image exemplaire de l'homme debout, regardant droit devant lui à hauteur de créature, que dressent Sophocle et Phidias sur le rocher grec, ce qu'elle exprime, c'est l'idéalisation de la raison prenant le pas sur la nature ; c'est la stylisation d'une victoire de l'intelligence sur les puissances obscures, de l'esprit sur le désordre, de la clairvoyance sur l'illusion, de la mesure sur l'ivresse ; c'est l'accession de l'être humain à une maturité déjà prête à refuser les dieux. Je ne me sens pas le droit de dire que nous n'en sommes plus dignes, mais j'ai bien peur de ne pas me tromper en affirmant que, d'une façon générale, l'homme contemporain s'intéresse à autre chose.

Paul Valéry disait : « *Toute race et toute terre qui a été successivement romanisée, christianisée, et soumise, quant à l'esprit, à la discipline des Grecs, est absolument européenne* »⁴. Pendant vingt-cinq siècles, nous avons interrogé la civilisation grecque pour lui demander des réponses qu'elle ne pouvait pas toujours nous fournir. Au bout de la longue chaîne de l'Histoire, nous lui devons en partie d'être ce que nous sommes, et la révolte même de notre temps n'aurait pas la même signification, si elle ne s'exerçait à distance contre cette « *perfection de l'ordre* » qui est son héritage. Puisque je viens d'évoquer Valéry, je m'en voudrais de ne pas rappeler en passant à mes confrères en littérature que, dans l'ensemble des dettes que l'Europe a contractées à l'égard de la Grèce, l'auteur de *La crise de l'esprit* n'en voyait pas de plus considérable que l'invention de la géométrie : « *Songez, dit-il qu'il s'agit d'une aventure passionnante, d'une conquête mille fois plus précieuse et positivement plus poétique que celle de la Toison d'Or. Il n'y a pas de peau de mouton qui vaille la cuisse d'or de Pythagore* »⁵.

En réalité, nous sommes aujourd'hui saturés de la Grèce comme d'une maîtresse obsédante : nous rendons toujours hom-

4. Paul VALÉRY, *Variété, La crise de l'esprit*, Paris, N.R.F., 1948, p. 55.

5. *Ibid.*, pp. 27 et 28.

mage à sa beauté, il nous est impossible de la quitter, mais nous envisagerions avec soulagement l'idée de faire chambre à part. C'est dans ces moments-là qu'il faut faire le point avec soi-même.

Si l'art grec a des limites, elles résident sans doute dans son anthropomorphisme même : en se bornant à la représentation du visage et du corps humains, en réalisant une forme absolue qui interdit toute transposition, il crée un naturalisme de l'intelligence qui exprime à merveille ce qu'il veut exprimer, mais qui suggère peu au-delà de son propre objet. La forme pure, cristallisée, exilée en soi-même, prisonnière de ses lignes inflexibles, aboutit à nier l'immense mystère du monde auquel la statuaire égyptienne, indoue ou chinoise fait toujours instinctivement référence.

Mais voilà qu'à mon tour je tombe dans l'injustice que je dénonçais tout à l'heure. Est-ce faire le point que de succomber à la manie de contester sans cesse son plaisir ? Quand je revois l'Héra de Samos, l'Aurige, le Poseidon au bras tendu du Musée d'Athènes, quand je revois la tête de jeune homme de la frise nord du Parthénon, je découvre qu'il est absurde de jouer au petit jeu des comparaisons et des nuances : dans la voie que l'art a choisie à ce moment de son histoire, rien de plus grand n'a été fait.

Mais revenons-en une fois encore à Chateaubriand, mentor exaspérant et styliste de premier ordre :

« Ce n'est pas dans le premier moment d'une émotion très vive que l'on jouit le plus de ses sentiments. Je m'avançais vers Athènes avec une espèce de plaisir qui m'ôtait le pouvoir de la réflexion...⁶ »

Cette phrase de l'*Itinéraire* m'est revenue à la mémoire quand je suis arrivé pour la première fois à Athènes par la route que l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* avait empruntée cent soixante ans plus tôt. Un peu après Eleusis, à la hauteur de Daphné, l'Acropole apparaît dans le ciel comme une masse d'abord un peu confuse sur laquelle se détache bientôt le Parthénon.

6. *Op. cit.*, p. 168.

Je me souviens qu'à mon retour, confessant dans un salon bruxellois que j'avais passé mes vacances en Grèce, et négligeant sans doute d'assortir mon aveu de ce demi-sourire d'excuse qui, dans une société de gens d'esprit, accompagne toujours l'énoncé d'une banalité, je me suis attiré une remarque d'une dame fort charmante ; c'était peut-être la même qui situait le Parthénon dans la décadence. Elle me dit :

— *L'Acropole ? vous auriez dû voir Trébizonde ! C'est beaucoup moins couru...*

Et il est vrai que c'est très couru. Au point que c'en est parfois gênant, dans le sens physique du terme. Gênant parce que les cordées de fourmis photographes qui, dès potron-minet, escaladent les pentes de l'Acropole, prennent vraiment beaucoup de place et font vraiment beaucoup de bruit. On pense au dessin humoristique qui représente un autocar de touristes arrêté au pied d'une énorme cataracte : « *Si ces dames voulaient bien se taire un instant, dit le guide, elles pourraient entendre le bruit des chutes du Niagara* »... On pense aussi à la phrase de Sophocle : « *Si nombreuses que soient les merveilles de la nature, la première de toutes, c'est l'homme.* » C'est incontestable en théorie, mais tout à fait faux en pratique. D'autant plus qu'on était venu pour voir une autre merveille et qu'on l'avait revêue nue, sans armes, pure de tout contact, abandonnée à notre seul regard ; qu'on avait longuement médité la promenade le long de la voie sacrée, en suivant le portique nord, qui l'aurait progressivement livrée à notre enchantement ; qu'on avait imaginé à loisir l'émouvante assise de roche sur laquelle se dresse le temple de marbre transformé en leçon d'harmonie par des hommes merveilleux à l'usage d'autres hommes merveilleux. Mais il y a trop de merveilleuses semelles sur trop peu de merveilleux mètres carrés. Et, je vous l'avoue, on a presque envie de retourner aux images que des sorciers professionnels sont parvenus à prendre des ruines, ces images où l'on ne voit que le marbre et le ciel, et qui, grâce à un tour de passe-passe que je n'ai pas encore compris, réussissent à rendre la foule des merveilleux touristes à l'invisibilité d'où elle n'aurait jamais dû

sortir. Car, comme l'a dit très justement je ne sais qui, il est acquis, une fois pour toutes, que « *les touristes, ce sont les autres* ».

Les grands sites archéologiques grecs accueillent ainsi chaque année des foules de plus en plus considérables. Il est évident que la relative lassitude suscitée par l'art classique n'atteint que les intellectuels et les snobs : les autres ne sont pas encore au courant... La dame a donc parfaitement raison. Mais je ne m'avoue pas battu si vite. A l'instant où je sens que son regard va se détourner de moi comme d'un objet sans intérêt, je reprends négligemment : « *Nous avons « fait » aussi les îles de l'Egée* »... (Dans ces cas-là, il est toujours préférable de dire « *l'Egée* » plutôt que « *la mer Egée* »). Je vois qu'elle sursaute : j'ai visiblement marqué un point...

— *Les îles ?*

— *Les Cyclades.*

— *Naxos ?*

— *C'est ça, dis-je. L'île d'Ariane...*

Elle respire profondément. Je vois, comme si je m'étais subrepticement glissé dans les circonvolutions de son mignon cerveau, qu'elle rassemble avec fièvre les lambeaux de ses souvenirs scolaires...

— *Délos ?* hasarde-t-elle

— *Notamment,* dis-je, résolu à ne pas l'aider.

Elle ne doit pas en connaître d'autres, car elle change de direction.

— *Un yacht ?* questionne-t-elle avec une flamme dans le regard.

Je mens sans vergogne :

— *Bien sûr.*

— *Vraiment ?*

— *Enfin... Presque !,* dis-je, saisi par le remords. *Un caique...*

— *Un caique ?*

Visiblement, elle ne sait pas ce que c'est. Mon triomphe est total. Et c'est moi qui me détourne d'elle, la laissant à son *dry* devenu tout à coup insipide.

Ce que je n'ai pas dit à la dame, parce que — primo — on n'est pas dans un salon pour étaler ses sentiments, — secundo

— ma pudeur en aurait souffert, — et tertio — elle n'aurait pas compris, c'est que, non seulement les îles n'étaient pas « courues », mais qu'elles étaient belles. Ce que je ne lui ai pas dit, c'est que, de ma vie, je n'oublierai ce réveil un peu transi du premier matin sur le bateau, vers quatre heures, la montée tâtonnante du petit escalier raide vers le pont, le visage brouillé de sommeil d'un ou deux amis qui m'avaient suivi, et, droit devant notre proue, sur la mer luisante comme une cuirasse d'acier noir, l'apparition de cette peau de lion fauve jetée contre un ciel qui, déjà, se teintait légèrement de rose : Andros, la première île de notre voyage dans les Cyclades. Ce que je ne lui ai pas dit, c'est que mon cœur de vieil enfant se mit soudain à bondir dans ma poitrine devant un spectacle qui comblait si merveilleusement une attente nourrie de trente années de lectures et de rêves : la bienvenue adressée par la terre grecque aux quelques vivants qui étaient venus de si loin pour la saluer. Ce que je ne lui ai pas dit, c'est la volupté de ma première plongée solitaire dans la mer tiède où chaque brasse crevait, sur l'eau lisse encore toute chargée de nuit, une pellicule d'émail rose. Je ne le lui ai pas dit. Pourquoi l'aurais-je fait ? Nous avions parlé des vacances, et non pas du bonheur. Et rien ne ressemblait plus au bonheur que le ralenti de cette nage d'aveugle qui me portait vers la terre endormie et maintenant toute proche, à travers l'extraordinaire silence de l'aube...

J'abordai sur une plage de galets en un endroit nommé *Paleopolis* : c'est là que les archéologues situent l'un des principaux ports antiques de l'île d'Andros. On devinait d'ailleurs, à travers l'eau qui devenait plus claire de minute en minute, d'énormes pans de maçonnerie submergés qui devaient être les môles de ce port. Mais, sur la terre, plus rien ne subsistait de cette grandeur engloutie. A part une barque échouée, une petite chapelle sur la hauteur, et quelques pauvres maisons non loin du rivage, l'île paraissait nue. A perte de vue, je n'apercevais que la roche dépouillée, déchirée, sans un arbre, sans un homme. Un sol mort, figé dans une immobilité et un silence surnaturels. Il était difficile d'imaginer que des navires avaient jadis abordé ici, qu'une ville s'était élevée sur cette côte, que des hommes avaient vécu, aimé, souffert sur ce roc. Mais tout

ce que touchait mon regard avait la beauté rigoureuse des lieux que le temps a réduits à l'essentiel. Cette île était belle comme le désert, mais comme un désert hanté par les milliers de fantômes qui l'avaient peuplé un jour. Leur présence m'entourait dans l'air du matin, sur cette plage léchée par une mer que le soleil commençait doucement à bleuir. Alors, je fis ce que je n'avais point fait au Parthénon, et, avant de plonger pour rejoindre la barque de notre bateau qui glissait vers le rivage, chargée d'une grappe d'enfants, je rendis mentalement son salut à ce peuple des morts.

Une Europe de l'ironie ?

Communication de Mgr Charles Moeller
à la séance mensuelle du 9 octobre 1982

Quelques repérages de vocabulaire

Ironie vient du grec *eironeia*. Le terme signifie un mode d'interroger en feignant l'ignorance. C'est ainsi que Socrate maniait l'ironie ; il faisait semblant d'ignorer la réponse aux questions qu'il posait. C'est « l'ironie socratique ».

Dans cette perspective, ce terme signifie également une manière de se railler, en se moquant, de quelqu'un ou de quelque chose ; et nous pouvons d'ores et déjà mentionner un aphorisme de Robert Musil sur l'ironie : « L'ironie, dit-il, est échange entre froideur et sentiment » (Mag. Lit. p. 23) ¹.

Il est intéressant pour nous de citer ce mot de Maurice Blanchot : « Assurément, dans une tradition comme celle de la littérature allemande où l'ironie a été élevée au sérieux d'une catégorie métaphysique, la recherche ironique de *L'homme sans particularités* n'est pas une création absolue, et vient aussi après Nietzsche dont Musil a accepté l'influence, même en la rejetant » (*op. cit.*, p. 23). Cette phrase n'est pas seulement intéressante, elle est essentielle.

Ceci nous rassure, car notre itinéraire, balisé de quelques œuvres modernes sous le signe de l'ironie, est un chemin délicat et difficile, mais riche de signification. Dans le même contexte il faut également rappeler l'humour, la moquerie et par-

1. La revue *Magazine Littéraire*. Mai 1982, donne un dossier passionnant sur Robert Musil. *Les op. cit.* renvoient à ce numéro. Une grande partie des citations vient de Maurice Blanchot. Le lecteur aime juger sur pièces et cela explique la longueur de certains extraits.

fois le sarcasme, à la limite, la parodie ; songeons à Dürrenmatt.

Par ailleurs, on le voit, l'ironie n'est pas une donnée toute faite, mais un procédé littéraire qui nous révèle ou nous cache, ou révèle en dissimulant, certains points essentiels du langage. Nous attirons aussi l'attention sur le fait que l'on parle d'une Europe de l'ironie, et que l'on met un point d'interrogation en fin de titre ; deux affleurements de notre question.

I. UN CLASSIQUE : THOMAS MANN

Notre point de départ est Thomas Mann déclarant que la clef de son œuvre était le texte inachevé *Les mémoires du chevalier d'industrie, Félix Krull*. Il l'a dit, à l'âge de quatre-vingts ans... O ironie !

L'ironie apparaît ici comme une moquerie destinée à éveiller quelque peu la conscience du lecteur ; un clin d'œil entre gens de qualité et qui savent.

1. On donne actuellement en télévision, sous forme de téléroman, quelques illustrations de ces mémoires de Félix Krull, et aussi *Königliche Höheit* (1903), la description d'un petit état de type Weimarien. Mais ce n'est pas là que nous irons demander à Thomas Mann ce qu'il entend par l'ironie lorsqu'il en parle à propos de ces petites principautés qui tiennent au cœur de tous les allemands ; il se défendit très bien contre ce risque.

Peut-être pourrions-nous dire que l'ironie, dans ces œuvres mineures, représente également une parade devant des critiques à prévoir. Ce serait grotesque si Thomas Mann était surpris en transe romantique.

2. Il y a aussi la tétralogie, *Joseph et ses frères* (1933-1935). C'est une espèce de *Götterdämmerung*, de Crépuscule des dieux, qui montre Joseph au cœur de ses frères, on dirait, au centre de son époque, tant au point de vue de la religion mosaïque qu'à celui de l'histoire économique et culturelle de ce temps-là. Sans doute, la « religion » telle qu'elle apparaît, fait

songer à une sorte de sagesse, d'habileté qui évoque parfois *Lotte im Weimar*. Les tomes I et II de *Josef und seine Brüder* paraissent en l'année 1933 ; les tomes III et IV, hors d'Allemagne, en 1935.

Mais il faut aller plus avant. L'aspect « goethéen » est présent comme un ferment qui donne le « Schaudern » (tremblement devant le sacré). Plus précisément, Joseph reçoit « toutes les bénédictions qui viennent de très bas dans les profondeurs », en même temps il reçoit aussi « toutes celles qui viennent d'en haut ». Il les accueille et en inspire le récit de sa vie personnelle, cette histoire de Joseph que raconte l'admirable livre de la Genèse et qui est un modèle majeur des cultures de l'Occident.

Mais il me semble que dans la pensée de Thomas Mann, le plus grave serait ici de s'imaginer que tout cela doit être pris tout à fait à la lettre. Ce qui domine le dernier volume de cette tétralogie, c'est la *Heiterkeit* de Joseph, ce sourire fait de sérénité et de tolérance qui se dessine de plus en plus sur son visage. Celui-ci ne reflète pas une valeur avant tout religieuse, mais humaniste ; naturellement elle a connu l'épreuve des bénédictions d'en-dessous et d'au-dessus. Joseph termine son « Bildungsroman » : *Wilhelm Meister Lehrjahre* lui fait ici un salut fraternel. *Josef der Ernährer* en est le modèle.

Il serait intéressant de faire une comparaison entre la dynamique de *Josef und seine Brüder*, d'une part, et celle des *Niebelungen* de Wagner, d'autre part. L'élément qui me semblerait commun serait cet humanisme. De même, Wotan devient *der Wanderer*, l'errant, celui dont la divinité « diminue » tandis que Brunnhilde, surtout elle, incarne de plus en plus la rédemption par l'amour.

Quelque chose ici fait songer au sourire avec lequel Platon accompagnait l'exposé des vérités les plus essentielles de sa pensée, spécialement sur l'au-delà, dans le *Phédon*. C'est ce que nous appelons *l'understatement* : c'est dans la mesure même où une vérité est importante qu'il importe de la dire avec modération et discrétion. C'est là une forme d'ironie.

3. C'est paradoxalement à propos du *Docteur Faustus* que Thomas Mann recourt à l'ironie, non point pour diminuer

l'importance et le tragique de *Faustus*, mais pour mieux comprendre l'incompréhensible. Dans cette œuvre, peut-être la plus belle de Thomas Mann du point de vue des options fondamentales de l'Occident, le thème de Faust reprend naturellement les données traditionnelles. Il intègre aussi la folie de Nietzsche, la stridence de la musique de Arnold Schoenberg et, à une profondeur abyssale, ce souffle monstrueux, négatif, cette idéologie paralysante qui va progressivement amener l'Europe sur le seuil de la folie.

Autrement dit, les traits politico-philosophiques sont en partie rattachés, dans la genèse de l'œuvre, à la vie et à la mort de Schoenberg. Pour lui, le compositeur se trouvait devant un monde musical où tout aurait été dit. Il ne reste plus rien, sinon la puissance de créer des formes. Il y a là un Nouveau Texte.

Il y a la figure de Nietzsche et plus spécialement l'accès de folie dans lequel il a sombré lorsqu'il a découvert l'éternel retour des choses dans le monde grec. C'est alors, dans le chemin de fer qui traversait un tunnel en Engadine, du côté de Sankt Möriz, qu'il devient fou, réalisant la non-signification d'un univers qui serait soumis aux lois de la nature, en l'éternel recommencement.

Ayant tout étudié et tout compris, Faust a cherché la vérité partout sans jamais la trouver, au point de lui arracher ce vers ironique : « J'ai tout étudié, la jurisprudence et la médecine, hélas ! aussi pour moi, la théologie... ». Ce trait concret, qui appartient à Goethe, mais qui est bien connu dans la littérature allemande, Thomas Mann l'élargit, le simplifie avec un humour féroce.

4. Le grand public connaît l'épopée classique : *Die Buddenbrooks Verfall einer familie* — *Les Buddenbrooks, décadence d'une famille*. Il faut mentionner ici, dans le même contexte, les nouvelles comme *Tonio Kröger* que Thomas Mann a publié au début de sa carrière littéraire. Notons encore un chef-d'œuvre de ces années : *Tod im Venedig* (en 1931). *Mort à Venise* : cette Venise qui, quelques années auparavant, appartenait encore à l'Empire.

Thomas Mann ici a oublié sa sauvegarde ironique. Le delta de Venise serait dans ce récit, « une jungle » (Cr, p. 905)². Venise, c'est un simulacre, un carnaval de masques, qui cache la mort au travail (Cr., p. 907). La musique de Mahler est à jamais conjointe au célèbre film de Visconti, mais on ne peut évidemment en attribuer l'incantation à Thomas Mann.

Dans *Les Buddenbrooks*, il y a des traits d'humour incarnés par la femme de chambre qui, à travers trois générations, continue d'affirmer, malgré les crises et la décadence, la primauté de la vie. C'est elle qui termine le livre, en rouvrant la porte de la demeure familiale.

5. Enfin, dans *La montagne magique*, Hans Castorp, bourgeois de Hambourg, est venu au sanatorium pour y visiter son oncle. N'était la guerre 14/18, il y aurait passé son existence, tant il est fasciné par les discussions entre les docteurs Settembrini et Naphta, qui incarnent la vie dans son ambiguïté : le premier représente un certain humanisme rationaliste, le second, les forces d'une nature que l'on domine mal et qui finit par devenir énigmatique : Herr Pepercorn, hollandais, en se montrant devant une chute d'eau, met son doigt sur ses lèvres comme pour dire qu'il faut se taire et écouter. Le sanatorium, élargit alors sa portée symbolique, comme une « arche » dans la tempête. Hans Castorp ne comprend pas grand'chose à tout cela ; il est divisé entre l'Europe et l'Asie, celle qu'il croit voir dans les yeux de Frau Chauchat. Aussi bien, vers le milieu du récit, lors d'une soirée récréative avec danses et discussions, Hans Castorp aura le courage de surmonter sa timidité pour demander à Frau Chauchat de lui prêter un crayon ; elle sort, puis revient en disant : « N'oublie pas de me rendre mon crayon » (en français dans le texte).. *unt trat hinaus..* ».

Mais le symbole s'approfondit, la menace de la guerre pèse sur tous. Elle prendrait même, ô ironie, une forme parodique un peu lourde. Car, vers la fin de la seconde partie de *Zauberberg*, lorsque la guerre va éclater, Frau Burstner, qui n'a pas

2. Revue *Critique*. Vienne, début d'un siècle. Paris 1975.

compris car elle est plutôt sourde, a l'impression que c'est un évènement d'importance qui se passe « Il faudra, à ce moment-là, écouter la symphonie érotique » dit-elle... Ce qui domine finalement dans cette œuvre, c'est la montagne de Leysin qui devient symbole européen. Le bourgeois Hans Castorp est pris dans la guerre 14-18, on le voit à l'assaut d'une position déclarée stratégique. Cette « révolution » fratricide durera quatre ans, et pendant ce temps, sous la direction de Frau Burstner, on reprendra souvent la symphonie ironique.

6. Ce qui bouleverse, dans Thomas Mann, c'est cette bonté, cette bénignité, qui domine de plus en plus sa vision de la vie. Il y a là un reflet de cet « attribut de Dieu » que les Orientaux mettent au centre de leur théologie : la *philantropia* de Dieu qui est bon et ami des hommes. Il y a là un rayon de Goethe — que décidément nous rencontrons partout en Allemagne — mais repris dans une clarté discrète qui évoque l'Humanisme des Béatitudes. C'est une ironie lumineuse.

II. JOYCE ET L'IRONIE

C'est plutôt sous le signe de l'humour, de la parodie, parfois même du grotesque, que l'ironie pénètre l'œuvre de Joyce. Même si elle n'est pas apparente, elle est omniprésente, bien sûr avec les traits inimitables de sa version irlandaise.

I. *Gens de Dublin*

En 1902, Joyce produit les premières esquisses d'une nouvelle qu'il écrira principalement à Dublin. « Ce sont d'admirables pièces où la pseudo objectivité du récit est faite pour rendre plus subtilement perceptible l'angle d'ironie, plus sournoise la destruction de l'intégrité de l'individu, par un réseau d'oppressions confuses. Il y a dans chaque nouvelle, une tension entre la surface du récit et la profondeur suggérée qui lui

donne son sens » (*E.U.*, tome 8, p. 517)³. Nous sommes d'emblée en pleine ironie irlandaise.

Joyce crée ici une tension entre l'apparente liberté et l'implacable réalisme des gens de Dublin, parmi lesquels il y avait son père, qu'il ne réussit jamais à admirer totalement ni à détester cordialement.

« Aussi bien, des nouvelles telles que *Rencontre*, celle d'un vieux pervers par de jeunes garçons qui font l'école buissonnière — ou *Deux Galants*, le plus entreprenant séduit une servante et, triomphant, fait briller dans sa paume, aux yeux de l'autre, une petite pièce d'or — dégage l'odeur particulière de corruption qui obsède Joyce. C'est un tableau de vie grise, irrémédiable, sans espoir, sans pitié, sans tendresse, qu'en effet guette la paralysie après la frustration et l'impuissance à se libérer des obsessions et des interdits ». (*Op. cit.*, p. 517).

Il est évident que, plus joue le rôle profond de l'incroyance totale, plus se renforce l'ironie : en effet, les deux pôles, la réalité apparente et la réalité concrète s'éloignent de plus en plus l'un de l'autre, mais en même temps ils sont en état de tension mutuelle jusqu'à ce que se produise le choc en retour qui, en un bond, nous saute au visage et nous blesse. Cette dernière image m'est inspirée par une des nouvelles de *Gens de Dublin*, qui s'appelle *Le tiroir*. Il s'agit de deux personnes qui, après la mort de leur cousin, visitent son appartement, et à tout moment, lorsqu'elles ouvrent certains tiroirs qui résistent, elles se souviennent mieux du défunt. Ectoplasmes dérisoires !

2. Eclatement du langage

Louis Gillet a titré l'étude qu'il a consacrée à Joyce : *Stèle pour James Joyce*. Le thème est celui de la perte de la foi en Dieu. Lorsque l'on a perdu la foi en la Parole de Dieu, on ne peut plus croire qu'à des mots. Il faut rappeler ici le dialogue entre le crétin de service, Polonius, et Hamlet : « Mais que lisiez-vous, mon gentil seigneur Hamlet ? » Hamlet interrompt

3. *Encyclopédie Universelle*, Tome VIII. Les *op. cit.* qui suivent renvoient à cette référence.

sa lecture, le regarde, puis reprend son livre en marmonnant : « words, words, words... ». Il n'est pas question ici de juger James Joyce ; il affirme que c'est là son drame. Si la Parole de Dieu est perdue, il n'y aura plus que des *mots*. Joyce lui-même l'a dit.

Joyce est convaincu que l'œuvre littéraire est un « artifice », c'est-à-dire un monde qui est entièrement construit à partir de la mémoire et de la métamorphose.

Le grouillement d'images au début de *Ulysses*, autour de cette banale démarche de Bloom à la recherche de documents utiles à la rédaction d'un souvenir matrimonial, comme aussi d'une image mortuaire : tout cela est un écho de cette immense rumeur ; mais on le sait, c'est autour de mots que se construira tout *Ulysses*.

Par ailleurs, il y a une autre approche proposée par le commentateur de l'Encyclopédie Universelle, sur la perte de Dieu ; elle est analogue à celle de Louis Gillet :

« Joyce associait l'épiphanie à une manifestation de langage ou autre. Un pas de plus dans l'analyse, et l'on aborde les conditions de la révélation proustienne, la banalité de la madeleine ou les pavés inégaux, la non résistance de l'esprit — parce qu'il n'est pas sur ses gardes — à l'envahissement redouté du réel. Ce qui compte, c'est que Joyce, à vingt ans, le cherche, qu'il veuille cette révélation, qu'il en poursuive les moyens... Mais doit-on dire révélation, ne s'agirait-il pas plutôt d'une création et d'une ambition démesurée, démiurge, qui n'est peut-être qu'une suprême compensation ? Car Dieu perdu — qui était le garant de la réalité du monde — on entre dans un gouffre de néant d'où, sans doute, on ne peut sortir que par de telles substitutions. Epiphanie ou non, il avait perçu bien vite que la vie n'est pas faite pour être vécue, mais pour être réinventée par l'écriture ». (*Op. cit.*, p. 516.)

On voit comment la quête de Dieu, son absence aussi radicale, en même temps que sa présence, partout, forçait à créer une sorte d'« ironie cosmique », permettant la vie ici-bas. L'ironie est ici radicale puisque Joyce a voulu que selon l'apparence tout soit bien, alors que nous vivons sur une planète où on ne peut plus rien dire. La tension est maxima. A moins que l'on ne puisse répondre à la question « Allo-Allo, James, quelle nouvelle » !...

3. Le « plus-que-parfait »

On a remarqué, depuis longtemps, que Joyce écrit et pense dans les catégories du plus-que-parfait. Il vit dans un monde où les jeux sont déjà faits, où l'on pourrait dire « tout est bien qui finit mal ». Cette expression explique la décision prise par Joyce de quitter définitivement Dublin. Il le fit le 16 juin 1904, et n'y revint jamais.

Suite à ce départ, nous sommes témoins d'une double *intériorisation* de ce que Joyce a déjà connu jusqu'à ce moment :

« Non seulement l'écrivain, dans le présent, nous installe de plus en plus dans une mémoire, mais cette mémoire, de plus en plus retrouve des états internes retranchés du monde extérieur. La crise religieuse a été suivie d'une séparation : à mesure que le monde, qui n'est plus celui de Dieu, perd sa connaissance et devient spectral, il est envahi par des projections de l'imaginaire, sur un mode de rupture qui se traduit par de véritables montages : se rejoignant par-dessus les ellipses ; des moments d'intensité mentale prendront souvent l'aspect de passage à la vision, provoqués par une sensation. Ces déploiements un peu formels de l'imagination, de l'hallucination, sont caractéristiques de *Dedalus* ; ils seront suivis dans *Ulysses* des rythmes plus sauvages du monologue intérieur ». (*Op. cit.*, p. 518.)

Dans ce climat, « Joyce vit à reculons ». Par ailleurs, il faut remarquer aussi que cette intériorisation est faite sous forme d'une dialectique : nous assistons en une double étape, à la genèse de ce monde intemporel qui sera la substitution dans l'œuvre d'art du monde considéré comme « mémoire » et « métamorphose », où le langage joue pour lui-même, où l'orchestre avale son chef d'orchestre !

Cette perspective cyclique permet d'affirmer que ce sont « les mêmes choses qui se renouvellent », bien entendu avec l'ironie nécessaire à tout ce que James Joyce a dit et écrit sur ce clavier.

On a parlé de l'alchimie de cette œuvre et de son hermétisme. La première intériorisation nous montre ces ombres parlantes, frémissantes, qui cheminent sur l'arête étroite séparant le retour aux vivants d'un côté, et de l'autre la chute dans l'onirisme et dans le symbole. Il n'empêche que le génie de

Joyce est de nous décrire cette hésitation, ce voyage dangereux entre le retour à la vie quotidienne et le rêve.

C'est le propos de Joyce de sauver sa ville de Dublin, qu'il ne pourra jamais plus accepter comme il la vit, mais qui est présente dans l'œuvre, pareille à une mélodie qui jamais ne cesse.

En ces temps d'anniversaire et de célébrations, y a-t-il eu une interview de Nausicaa ? Car, parmi ces ombres dignes d'Homère, nous voyons une sœur irlandaise, sa naïveté, pas tout à fait innocente ; elle se demande aussi si on l'aime. Tout cela est traversé d'un bout du monde à l'autre par le retour nostalgique qui est recherche cosmique du père par le fils et du fils par le père. Cette recherche n'a pas besoin de nombreuses années pour se faire, car une journée suffit au point de vue du *temps*, et un seul lieu, Dublin à celui de *l'espace*.

Je ne trouve aucun mot aussi juste pour ce que j'appellerais « vibronnement », tremblement de vie agitée, de vie blessée, de vie menacée, que l'on porte partout en cette ville où Télémaque cherche sans espoir. Quelle tragique ironie !

Il ne faudrait pas confondre le « symbolisme » de Joyce avec le symbolisme celtique, aussi bien se veut-il mystificateur et parodique. Il nous donne, selon une vieille tradition culturelle, une Odyssée parfois travestie, marquée par des parallélismes fantaisistes, par exemple le pieu embrasé dont fut traversé l'œil de Polyphème, qui devient le cigare que fume Bloom, dans le cabaret d'une mégère enragée.

« Ce qui épatait le bourgeois, et même Valéry Larbaud en 1920, n'a plus d'intérêt : mais l'imagination de Joyce en a souvent tiré les prétextes d'effets admirables. *L'Hadès* d'Homère est devenu l'enterrement de Dassy Degoum et la méditation de Bloom sur la mort. Sans que l'humour perde ses droits, *Protée*, *les Sirènes*, *Circé*, sont d'extraordinaires transpositions. Ainsi, en un jour le plus quotidien de Dublin, ce 16 juin 1904, peuvent tenir dix années d'errances et d'aventures, et cela touche vraiment à la vision symbolique pour laquelle ni le temps, ni l'espace n'ont de sens : l'instant, le point, peuvent réduire en eux-mêmes l'immensité ».

(*Op. cit.*, p. 518).

Mais, en même temps nous réentendons cette mélodie de la Stella Maris, sur le promontoire de Howth, et nous repensons à

cet admirable début d'un long chapitre dans *Ulysses* : « Soft morning o my city — doux matin, ô ma ville ».

4. *La métamorphose*

Si l'on peut encore redécouvrir les traits de l'*Odyssée*, on admire l'art de ces transpositions qui dévoilent une signification polyvalente à un texte qui nous transfère dans l'émerveillement.

Une étude faite par G. Gilbert, *James Joyce-Ulysses*, nous montre que l'on peut quasi superposer au texte de l'*Ulysses* de Joyce, les transcriptions modernes des principaux épisodes de l'*Odyssée*.

Il est peut être utile de rappeler qu'il y a deux types de mémoire, celle qui est rétrospective, et celle qui est prospective. Celle qui domine dans Joyce, est la première. Mais à tous moments, des vagues prophétiques traversent le discours. Celui-ci est toujours complexe, car il conjoint l'expérience du « jamais plus » à celle de « l'espérance malgré tout ».

Il faut également tenir compte de l'invincible sens de l'ironie qui, bien souvent, réveille notre expérience de la vie. C'est ainsi que Joyce, ayant reçu le texte et la musique d'une chanson irlandaise qu'il ne connaissait pas, ne put cacher son émotion. Il effleura le clavier du restaurant de la rue Monsieur-le-Prince où il prenait ses repas lorsqu'il séjournait à Paris, et certains le virent pleurer... C'était à la fin de sa vie.

Je crois que l'on comprendra mieux ceci en parlant de l'analogie, elle permet de joindre le souvenir et la prophétie.

En un sens, l'Ulysse de Joyce est au centre d'un triptyque. La première partie en est *Gens de Dublin* ; la seconde est au cœur du vaste *retour à la maison* qui anime tous les personnages de *Ulysses*. Le troisième panneau, voué à la *métamorphose*, risque de nous perdre dans un monde onirique refermé sur lui-même.

Enfin, je me souviens d'une projection cinématographique de *Ulysses* à Toronto où j'eus la révélation d'un équilibre presque classique du panneau central : les amoureux que je

vois circuler sur la place me semblaient être eux-mêmes, mais aussi l'image réelle de ceux du temps passé. En d'autres termes, le véritable symbolisme fait de ces personnages, les contemporains de tous les temps.

Dans cette perspective, nous découvrons une fois de plus une possibilité d'introduire les enfants dans la compréhension et le respect de ces grands mythes de l'humanité.

Si nous en venons à la deuxième intériorisation de symbole à partir du réel, nous rencontrons la *métamorphose*. Ce que Joyce appelait, durant sa vie, le *work in progress* et qui devait devenir *Finnegan's Wake's*, nous fait assister à une réelle métamorphose. La métamorphose l'emportant constamment sur l'individualisation devait passer par une multitude d'états allo-tropiques des personnages opposés et complémentaires, tels les deux fils, Shem et Shaun ; tout ce qui constitue une succession illimitée de rêves et de cauchemars doit participer de l'origine par la fluidité et la confusion du langage ; en fait, c'est d'une énorme expérience de langage expressif qu'il s'agit ; les mots sont disloqués pour être truffés de lettres et de syllabes qui les rendent incertains et multiples, riches de connotations, presque au gré du lecteur. « Je suis au bout de l'anglais », devait déclarer Joyce, et, en effet, on compte une trentaine de langues d'appui, y compris le breton et le birman. Par exemple, il y a des « mots » célèbres, empruntés à différents langages, surtout nordiques et européens, comme *forstfeltfost* qui signifie un arbre, la forêt, l'eau qui coule, qui jaillit, tout cela en un mot qui attire l'attention et force à réfléchir, qui alimente des tapis de mousse au milieu de rocs, qui évoque l'éclaboussement de l'eau.

Faut-il le dire, les plus récentes et intrépides transpositions linguistiques en la matière, inspirent très profondément parfois une musique toute nouvelle qui est fondée sur des sons inspirés de Stockhausen ou de Pierre Henry. Voici un exemple : *wait till the honeysing of the lunelove*, qui signifierait : attends mon amour que la lune s'y mielle... En voici un autre plus connu : les lavandières lavent le linge au bord de la Liffey, elles parlent dans un patois de Dublin connu de Joyce, car c'était le sien. Elles parlent, mais en même temps, nous entendons en écho de

cascade et de bruissement d'arbres, le nom de cinquante à soixante fleuves du monde entier. Nous sommes ici au sommet de la métamorphose, nous avons rejoint Finnegan's Wake's qui est un ancien roi d'Irlande. Nous nous sommes réveillés avec lui, et nous avons découvert dans la mémoire d'un pochard, les plus grandes histoires de l'humanité qui commencent par « il était une fois » ; nous avons entendu tout cela, et nous nous rendons compte que nous sommes au-delà d'une certaine frontière. Disons-le, Joyce a vraiment essayé d'inventer et d'utiliser une écriture orchestrale.

Je terminerai cette esquisse sur l'auteur de *Ulysses*, en citant le dernier paragraphe de l'Encyclopédie Universelle :

« Sur le plan du récit, c'est-à-dire du roman, *Finnegan's Wake's* échappe à toute norme, si guidé que l'on soit par les exégètes, on n'y progresse qu'à tâtons. Il faut le prendre dans un autre esprit, comme un prodigieux poème et comme l'accomplissement du projet absurde de l'écrivain, en un dernier effort de la vision faustienne, pour dépasser la condition humaine ». (*Op. cit.*, p. 519).

Joyce aurait ri de s'entendre appeler par les voix du Faust, fut-il immortel. Son scepticisme, sa douleur, mais aussi l'inépuisable sens de l'ironie qui le marquait, lui aurait rendu des instants d'espérance qui est, comme l'a dit Ricoeur, « la mémoire du futur »⁴.

4. Entre la lecture de cette communication et son impression dans ce Bulletin, voici la grande nouvelle : non seulement *Ulysses* est traduit également en néerlandais, mais *Finnegans Wake* est désormais accessible en français, par la plume de Philippe Lavergne (Gallimard, 1983). Tout comme il le sera bientôt en néerlandais.

« L'intraduisible » livre est traduit. Il nous dévoile en 17 chapitres les grandes étapes de la vie de Joyce. Le texte demeure plus que difficile, mais il chante, il dessine l'en grillage d'une parole toujours invincible. La métamorphose est ainsi plus que la métamorphose, car ce qui affleure dans le texte est peu à peu une parole qui semble progressivement délivrée : après déchiffrement, ce que dans *Ulysses* on appelait « words » prend ici une signification. Tour à tour on s'ennuie, à d'autres moments on rit aux larmes, et même l'on retrouve l'espérance. Il n'y a pas d'autre mots pour dire ce que l'on entrevoit dans les dix-sept vagues qui se succèdent.

D'une manière mystérieuse, ce texte est musique, et à ce niveau, dans cette redécouverte du langage nous sommes dans une incantation de cette écriture orchestrale.

III. ROBERT MUSIL ET L'HOMME SANS « PARTICULARITÉS »

I. *Quelques pages du « nocturnal »*

Robert Musil naquit à Klagenfurt dans la province autrichienne de Carinthie, le 6 novembre 1880.

Il songea d'abord aux mathématiques, ensuite à l'enseignement technique supérieur, puis à la psychologie, et enfin il choisit la littérature ; mais il eut toujours le souci d'*écrire bien*, conjoignant ainsi l'esprit de finesse à l'esprit de géométrie.

La clef de cette singularité est peut-être dans le sous-titre, plutôt ironique, inventé par Lionel Richard pour son article du *Magazine Littéraire* : « Chronologie de la vie d'un homme qui gardait ses distances avec ses contemporains et avec les mots »⁵.

Il y a déjà ici une manifestation de cette ironie parfois glaciale qui frappe dans l'œuvre. A la fin de sa vie il dira : « Ecrire des livres ou se suicider ? ». C'est ce qui explique peut-être cette coexistence d'une passion de l'expression exacte et belle. En même temps, c'est une ironie vécue, voulue de Musil. Il est toujours « ailleurs ».

Robert Musil eut une sœur, morte à l'âge de onze mois. Il ne l'a donc jamais connue, mais beaucoup de critiques pensent que ce fait explique la fixation sur la dialectique frère-sœur qui domine la seconde partie de *L'homme sans particularités*.

Il y aurait donc deux phases de son activité : la critique de l'action culturelle et parallèle, et la découverte déjà signalée, de la relation du frère et de la sœur.

Ce mot de « parallèle » que nous venons de mentionner, a pour but de montrer la totale inefficacité de ce « comité » qui prépare la célébration solennelle du cinquantième anniversaire du règne de l'Empereur.

5. *Magazine Littéraire*, n° 184, mai 1982. Nous citons *Mag. Lit.*

Avec Maurice Blanchot⁶, nous pensons qu'il vaut mieux parler de Cancanie, l'allusion devenant ainsi plus transparente à ce monde de « cancans » qui bourdonne sans cesse dans les chapitres culturels. Ce n'est pas une considération politique, mais la redécouverte d'une Europe spirituelle.

Presque toutes les pages qui concernent la Cancanie sont sous le signe d'une ironie non dissimulée mais appliquée clairement pour ceux qui savent lire plus avant. Bien sûr, nous restons encore en-deçà d'une approche parfois simpliste, mais c'est du moins une hypothèse de travail. On a l'impression que tous les personnages de cette esquisse sont aussi des marionnettes, des ombres passagères pouvant soudain se retourner ou disparaître dans les coulisses de ce théâtre du néant en dévoilant une vérité plus profonde. « La vida es sueño », la vie est songe, disait Calderon.

Il faut considérer ici un second degré de profondeur, seulement entrevu, parce que le roman est inachevé ; on ne peut donc faire que des hypothèses à ce sujet. Tout ce qui concerne la Cancanie est mis sous le signe de l'ironie. Des personnages qui ne semblaient pas suggérer l'humour, en sont soudain les victimes. Le but de l'ironie ici, n'est pas de dessiner une caricature d'ordre politique. Musil ne s'est jamais intéressé à ces politiques d'Empire dans lesquelles la structure bicéphale de l'empire de Vienne a aussi son rôle à jouer. L'ironie est radicale, on a parfois l'impression que la relation frère-sœur est elle-même ironique.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre une affirmation que Musil place dans le tout premier cahier, se rapportant semble-t-il, aux textes rédigés entre les années 1899 et 1904 : « Ma vie : les aventures et l'odyssée d'un vivisecteur de l'âme au début du vingtième siècle ! ». Puis il écrit imperturbablement : « Monsieur le vivisecteur, c'est moi ! » (*Journaux*, t. I, p. 24) « Qu'est-ce que le m.l.v. ? Peut-être le prototype du futur homme-cerveau ».

Il faut être attentif à certains mots dont nous croyons connaître le sens, mais que en réalité nous ne connaissons pas.

6. Nous le citons à travers l'étude magistrale parue dans le n° du *Magazine Littéraire* déjà mentionné.

C'est dans cette perspective qu'il faut lire ce qui suit : « Je vais à la fenêtre pour redonner à mes nerfs l'horrible volupté de l'isolation ». (Cf. *J.*, t. I, p. 24.) Cette isolation apparaît liée à une image « glaciale » : une mouche prise au cœur de cent mètres de cristal. « Plus rien ne filtre de ces responsabilités du jour qui se lèvent et se couchent avec le soleil — parce qu'on ne nous voit plus. Oh ! la nuit ne sert pas qu'à dormir, la nuit remplit une fonction importante dans l'économie psychologique de la vie ». (Cf., *J.*, t. I, pp. 24-25.)

Il faut faire un effort pour se convaincre que l'année 1904, passée à Brno, fut heureuse pour Musil, tant le contraste est absolu entre une vie nocturne fascinante et la joie d'entendre de la musique viennoise.

C'est dans ce sens que l'on doit relire et comprendre ce paragraphe :

« Le jour, nous sommes Monsieur X... et Monsieur Y... membres de telle ou telle société, liés par telle ou telle obligation, les lois reconnues par notre entendement nous obligent à vivre en altruiste. La nuit, en refermant derrière nous la porte capitonnée, nous laissons tous les altruistes dehors — ils n'ont plus d'objet — l'autre face de notre personnalité égoïste fait valoir ses droits. J'aime, à cette heure, me tenir à la fenêtre. Très loin, de massives ombres noires, dont je sais qu'elles sont une rangée de maisons au-delà des jardins etc... ». (Cf. *J.*, t. I, p. 25.)

Les obligations altruistes laissées en-dehors de la conscience nocturne, ne le sont pas en vertu d'un refus de se donner ou d'écouter les autres, mais en fonction de cette recherche même parce que ironique, c'est-à-dire permettant de nous sauver au moment où nous serions sur le point de nous détruire. En réalité, il y a ici une tendance au *dédoublement*, le mot est employé par Musil lui-même. (Cf., *J.*, t. I, p. 25.)

Nous sommes ici devant un procédé apparemment inoffensif, mais qui en réalité est un explosif très dangereux :

« Pour moi, c'est la volupté d'être seul avec moi-même, absolument seul. L'occasion de feuilleter la si intéressante histoire de m.l.v., de pouvoir à ma guise m'indigner ici, me réjouir là, d'être mon propre historien, ou le savant qui explore son propre gyroscope, et se réjouit d'y faire quelques découvertes ». (Cf. *J.*, t. I, p. 25.)

Il s'agit précisément ici d'une volonté d'exploration, ce que Musil appelle « un nocturnal », expression difficile, même plus qu'étrange, car on ne joue pas avec l'abîme. Mais c'est alors qu'il faut recourir à l'ironie qui nous sauve.

Les *Journaux* de Robert Musil sont-ils une variante de journaux classiques, comme ceux de Joubert ou d'Amiel ? Il n'en est rien. Ils se situent à l'antipode de celui de St Augustin, qui mettait le spirituel au centre même de sa réflexion. L'idée de l'*interagum aeternum* est absente ; l'âme dont parle Musil est inhabitée, peut-être faudrait-il dire inhabitable. Quoi qu'il en soit, la phrase où St Augustin parle de Dieu présent en nos âmes, — *Deus intimior intimo meo*, que Claudel traduisait comme suit : *Quelqu'un qui soit en moi-même plus moi-même que moi*, — n'a pas de place dans le *Journal*. On peut donc se demander dans quelle mesure le mot « journal » peut convenir à l'œuvre de Musil ; celle-ci n'est-elle pas davantage un fourmillement d'artisans exploitant un vaste massif montagneux ?

2. Vers le « cercle de Vienne »

Nous quittons du moins provisoirement le centre de la Cananie. Voici le « cercle de Vienne », encore assez peu connu en Europe. Tout le monde en parle, personne ne le connaît.

Mais il faut situer d'abord la grande complexité de l'œuvre de Robert Musil, en même temps que sa diversité, Maurice Blanchot nous y introduit :

« Je crains que l'œuvre de Robert Musil, rendue accessible aux lecteurs français par l'effort d'un traducteur courageux, ne soit louée de confiance. Je crains aussi le contraire : qu'elle soit plus commentée que lue, car elle offre aux critiques, par son rare dessein, des qualités contradictoires, les difficultés de son accomplissement, la profondeur de son échec, tout ce qui les attire, si proche du commentaire qu'elle semble souvent avoir été commentée plutôt qu'écrite, et pouvoir être critiquée au lieu d'être lue ». (*Mag. Lit.*, p. 21.)

« De quels merveilleux problèmes, insolubles, inépuisables, cette grande tentative nous réjouit. Et combien elle nous plaira, aussi bien par ses défauts de premier ordre que par le raffinement de ses qualités, par ce qu'elle a d'excessif et par ses excès de retenue, enfin,

par son échec imposant. Encore une œuvre immense et inachevée et inachevable. Encore la surprise d'un monument admirablement en ruines ». (*Mag. Lit.*, p. 21.)

Mais toute cette richesse confuse fut bientôt mise en ordre grâce à une méthode proprement viennoise de l'intégrer à sa vision du monde où, redisons-le, il voulait conjoindre l'esprit de finesse à l'esprit de géométrie.

Paris, vers les années 1914, paraissait être la ville pensante par excellence, elle avait réponse à tout et jugeait l'intelligentzia de l'époque.

Puis il y avait Vienne, dont personne ne niait la grandeur et la beauté, certains parlaient même de l'aspect secret de la littérature autrichienne. Mais Paris semblait se borner trop souvent à ramener la culture viennoise au charme d'une valse de J. Strauss. Or, Vienne en 1900 était assiégée d'innombrables problèmes portant tous sur l'essentiel : ce que l'on a appelé le néo-positivisme de Vienne, qui vise un dépassement de la recherche philosophique. On pense ici à Wittgenstein qui parlait des derniers jours de l'humanité.

Que dire encore de nouveau en musique, quand tout a été dit, se demandait Schoenberg ? La poésie oscillait entre l'aspect caché de von Hofmannsthal et l'ouverture à la mystique du poème de R. M. Rilke ; le poète voulait que « la mort de chacun soit éminemment personnelle ». Or pendant toute la guerre 14/18, la mort fut livrée en vrac, emballage garanti.

Vienne faisait sa propre psychanalyse. Freud y a vécu quasiment toute sa vie de savant.

On appelle « cercle de Vienne » (*Wiener Kreis*), un groupement de savants et de philosophes (à partir de 1923) autour du professeur Schlick, en vue de développer une nouvelle philosophie de la science, dans un esprit de rigueur et en excluant toute construction métaphysique⁷.

On le voit, c'est presque le contraire, symétriquement opposé à l'évolution française. Le point de départ est représenté par les « tristes années 80 » dont Claudel a décrit la noir-

7. *Encyclopédie Universelle*, tome XVI, p. 777.

ceur de « prison ». En même temps que Claudel découvrait Dieu, le philosophe E. Boutroux publiait son livre sur la relativité des lois scientifiques. Il y eut aussi Bergson et son fameux livre de 1888, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Il y eut Blondel avec l'*Action*, en 1894. Enfin, il y eut l'humanisme intégral de Jacques Maritain. Nul ne songeait alors que dans les années à venir, *les Grandes Amitiés* de Raïssa et Jacques Maritain pourraient intégrer jusqu'à la vie mystique inspirée ici de Ste Thérèse et St Jean de la Croix.

Si la possibilité d'une exégèse mystique de certains textes de Musil existe, il semble cependant que *L'homme sans particularités* soit toujours demeuré en-deçà de celle-ci.

Robert Musil essayait de trouver sa voie. La jonction de l'aspect beauté poétique et l'aspect exactitude mathématique dont nous avons parlé, ressortit à une situation typiquement viennoise. Cette culture est profondément secrète et mystérieuse. En tout ceci, il n'est pas question d'analyse politique, mais bien de poèmes, de traités scientifiques, d'étude en profondeur, et finalement d'une vision qui demeure problématique. Ajoutons — pour ne pas être trop incomplet — la collaboration avec le « cercle de Berlin » ; leur travail commun fut appelé le néo-positivisme viennois déjà cité. Or l'on retrouve tout cela dans le ballet de M. Béjart : *Wien, Wien, nür Du allein*. Citons le chorégraphe lui-même :

« Imaginons des êtres au bord de l'abîme, ayant perdu l'espoir, le ciel bleu, la nature ; il ne leur reste que la MUSIQUE, elle est leur oxygène, grâce à elle ils aiment, ils rient, ils rêvent, ils dansent, ils surnagent... la musique, et un mot magique, un mot clé, le souvenir : VIENNE, essence de cette musique qu'ils aiment et dont ils ont besoin⁸. »

On sait l'importance de la transversale Madrid-Vienne, avec Ortega y Gasset, comme aussi celle de Londres-Madrid — (cf. *Trois espagnols à Paris*, de Salvador de Madariaga). Tout cela montre la richesse culturelle d'une Europe de l'esprit, celle que propose Ventila Horia dans son livre *Introducción a la literatura del siglo XX*, Madrid 1976.

8. *Wien, Wien nür du allein*. M. Béjart. — Brochure programme, p. 5.

Joyce était hanté par sa ville natale, Dublin, à la fois marâtre et fraternelle, pleine des eaux marines de la nostalgie. Pour Robert Musil, il y a Vienne et tous ceux qui se laissent fasciner par elle... Joyce, nous l'avons dit, a écrit ses livres sous le signe du plus-que-parfait. Musil, au contraire, compose son œuvre sous celui du mode subjonctif, expression de la volonté devant des tâches à accomplir.

« Même en ne connaissant de lui, écrit Maurice Blanchot avec son roman, que son *Journal* publié récemment, on est aussitôt saisi, séduit, parfois surpris par cette complexe figure. Un homme difficile, capable de critiquer ce qu'il aime et de se sentir proche de ce qu'il repousse ; à bien des égards, un homme moderne qui accueille l'ère nouvelle telle qu'elle est et prévoit lucidement ce qu'elle deviendra, homme de savoir, de science, esprit exact et nullement prêt à maudire les redoutables transformations de la technique ; mais en même temps, par son origine, l'éducation, la certitude des traditions, un homme d'autrefois, d'une culture raffinée, presque un aristocrate, et s'il fait du vieil Empire d'Autriche-Hongrie qu'il nomme Cancanie (qu'on nommerait mieux en français Cancanie) un tableau fortement satirique, il ne faut pas croire qu'il se sente étranger à ce monde du déclin, monde d'une civilisation désuète, et pourtant capable d'une vie créatrice intense, si nous voulons bien nous rappeler que furent cancaniens non seulement Musil, mais von Hofmannsthal, Rilke, Freud, Husserl, Trakl, Broch, Schoenberg, Reinhardt, Kafka, Kassner, ces noms qui suffiraient à nous montrer que les cultures mourantes sont très aptes à produire des œuvres révolutionnaires et des talents d'avenir ». (*Opus cit.*, p. 22.)

On comprend mieux, devant cette liste prestigieuse d'écrivains, musiciens, psychologues, l'intérêt de la revue *Critique* qui publia en août 1975 un numéro spécial sur *Vienne au début du siècle*. On a l'impression, à propos de *Critique*, que l'on se trouve en présence d'un goulot d'engorgement « où tous les problèmes se bousculent ». Nous voici sur la place du « cercle de Vienne », et il y a donc un *mystère de Vienne* qui s'ajoute à celui de la Cancanie et aux réflexions d'Ulrich, ensemble unique par l'ampleur, dans l'espace et dans le temps.

Mais un point de vocabulaire doit être considéré.

« Le thème central, s'il en est un dans ce livre essentiellement bipolaire, nous est représenté exactement par son titre, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ce titre passe difficilement dans notre langue.

Philippe Jaccotet, traducteur aussi exact qu'il est écrivain et poète excellent, a certainement pesé le pour et le contre. Gide proposait d'une manière plaisante un titre gidien : *L'homme disponible*. La revue *Mesures* nous a proposé finalement *L'homme sans caractères*. Je crois que je me serais arrêté à la traduction la plus simple, la plus proche de l'allemand et la plus naturelle en français : *L'homme sans particularités*. L'expression « l'homme sans qualités » quoique d'un usage élégant, a le tort de n'avoir pas de sens immédiat et de laisser perdre l'idée que l'homme en question n'a rien qui lui soit propre : ni qualités mais non plus nulle substance. Sa particularité essentielle, dit Musil dans ses notes c'est qu'il n'a rien de particulier. C'est l'homme quelconque, et plus profondément l'homme sans essence, l'homme qui n'accepte pas de se cristalliser en un caractère ni de se figer en une personnalité stable : l'homme certes privé de lui-même, mais parce qu'il ne veut pas accueillir comme lui étant particulier cet ensemble de particularités qui lui vient du dehors et que presque tous les hommes identifient naïvement avec leur pure âme secrète, loin d'y voir un héritage étranger, accidentel et accablant. » (*Opus cit.*, Mag. Lit., p. 23.)

La traduction proposée, *L'homme sans qualités*, est exacte, mais elle réduit la bipolarité chez Musil, à une impasse dont on ne voit l'issue, semble-t-il, que si l'on considère une interprétation partiellement d'ordre mystique. Ceci est tellement important que je crois devoir citer certains passages : « L'homme en question n'a rien qui lui soit propre, car la qualité essentielle qui est la sienne, est précisément de ne point avoir de particularités », c'est *l'uomo qualunque* des Italiens, l'homme de la rue, c'est l'homme quelconque.

Certes, la dimension mystique est la seule qui permette d'analyser l'homme éternel, dans un contexte à la fois ouvert sur l'absolu, et présent aux réalités de ce monde.

Maurice Blanchot mentionne l'hypothèse mystique en plusieurs endroits, toujours dans le même contexte, celui du néant, du vertige et de la stérilité. Cette problématique est bien connue par exemple, en Occident, par la philosophie ou la théologie du néant qui marque Eckard. Si, par ailleurs, nous nous tournons vers le bouddhisme du « grand véhicule » : le professeur de la Vallée Poussin, de l'Université de Gand, dans son livre *La morale bouddhique* (1934), se demanda toujours si le *nirvana* signifie une totale évanescence de la conscience de

l'être humain, ou bien si, au contraire, cet aspect négatif est seulement l'envers de la communication de Dieu lui-même à la racine de l'âme. St Jean de la Croix et Ste Thérèse optèrent pour la deuxième réponse, comme aussi Nicolas de Cues. Inutile de dire que St Augustin, dans le texte sur Dieu « *internum-aeternum* », que Péguy proposait de traduire « *internel et éternel* », choisit la même voie.

Ainsi, le bouddhisme Zen rappelle les jardins monastiques de Kyoto, non pour contempler une oasis verdoyante, mais pour entrevoir une réalité qui se présente comme une sorte de décor lunaire de sable gris. Ici encore, l'option demeure, entre cette double inspiration religieuse : ou bien le jardin reste gris sous le signe du néant, ou bien il nous invite à dépasser l'image négative, en la retournant et en l'orientant dans un sens positif. Toutes les philosophies, toutes les théologies qui ont parlé de Dieu, l'ont fait dans un contexte de ce type, négatif et positif.

Il y a dans la tradition occidentale, une valorisation de la *mystique de l'intellect*. Le génial Pierre Rousselot, qui en fut le spécialiste, insistait sur un point fondamental : *Intellectus natus est fieri omnia*, l'intellect, de par sa nature, tend à devenir toutes choses. Seulement, on ne peut pas en rester là, sous peine de sa propre disparition, dans la confusion et le psittacisme. Il faut que l'intellect devienne visible dans les actes de la *ratio*, c'est-à-dire les paroles et raisonnements qui lui permettent d'exister et de se manifester. Cette polarité entre l'appel à tout et la manifestation en des concepts limités, constitue l'être humain. L'être contingent est donc essentiellement marqué d'une antinomie. La mystique liée à cette intelligibilité est spirituelle, et non point fondée sur des événements irrationnels.

Valéry et aussi certains de nos académiciens se sont inspirés de cette perspective. Il faut ajouter du reste, que l'on peut appliquer cette philosophie de P. Rousselot au problème de l'amour, spécialement au XIII^e siècle à Paris : « Ceux qui aiment veulent également devenir toutes choses, mais ils ne peuvent le réaliser s'ils s'attachent au particulier, au « *contingent* ».

Si nous avons choisi d'être sans particularités, sans plus, nous aurons l'air hébétés, présents comme un soliveau, mais

non plus comme une source d'intelligence, de compréhension et de clarté.

Dans les papiers de Robert Musil, on a retrouvé un texte qui nous montre que Clarisse ne comprend absolument pas ce que peut être une expérience du néant :

« Qu'est-ce que c'est ? demanda Clarisse en riant sottement. La réponse est significative de l'ambiguïté musilienne : « Nichts, Eben nichts ist das ! » — « Rien, précisément rien du tout ! » Et Walter ajoute : « Il y en a aujourd'hui des millions, voilà l'espèce qu'a produite notre époque ». Ce jugement, Musil ne le prend pas à son compte, mais il ne le rejette pas...

Ce qu'il y a de périlleux dans cette recherche ne lui échappe pas, de même qu'il est loin, comme je l'ai dit, de séparer son sort de celui de l'antique Cananie dont son mouvement ne peut signifier que la ruine, qui sera aussi nécessaire que sa propre ruine. Si pourtant il va de l'avant, dans un effort grandiose pour suivre, même comme romancier, le chemin de l'expérimentation la plus téméraire, c'est par horreur de l'illusion et par souci d'exactitude. ... Dès avant 1914, il a vu que la vérité condamnait son monde, et il a préféré la vérité à tout. L'étrange est que cet amour de la vérité dont il s'est fait une idée et une passion au cours d'une brève carrière d'ingénieur, de logisticien, de mathématicien et presque de professeur de psychologie, fasse finalement de lui un littérateur qui met toutes ses chances dans le coup d'audace d'un roman — et d'un roman que, par l'une de ses parties essentielles, l'on peut bien appeler mystique ». (*Op. cit.*, p. 24.)

3. Vers une interprétation mystique ?

En cette matière, Maurice Blanchot parle d'un « don poétique en même temps que d'un principe méthodologique ». Ce texte ouvre une possibilité de dialogue entre le don prophétique et le désir de témoigner dans la société :

... « Mais ici il faut tout de suite entrer dans l'esprit de l'œuvre qui est précisément l'esprit sous forme d'ironie. L'ironie de Musil est la lumière froide qui invisiblement change de moment en moment l'éclairage du livre (surtout dans la première partie) et, quoique souvent indistincte, ne nous laisse pas reposer dans la distinction d'un sens précis ni donné à l'avance. Assurément, dans une tradition comme celle de la littérature allemande où l'ironie a été élevée au sérieux d'une catégorie métaphysique, la recherche ironique de

l'homme sans particularités n'est pas une création absolue et vient aussi après Nietzsche dont Musil a accueilli l'influence même en la rejetant. Mais ici, l'ironie est l'un des centres de l'œuvre, elle est *le rapport de l'écrivain* et de l'homme à lui-même, rapport qui ne se donne que dans l'absence de tous rapports particuliers et dans le refus d'être quelqu'un pour les autres et quelque chose pour soi-même⁹. *C'est un don poétique et c'est un principe méthodologique*. Si on la cherche dans les mots, on la trouvera rarement ou prête à se dénaturer en traits satiriques. Elle est bien plutôt dans la composition même du livre ; elle est dans certaines situations, leur renversement, dans le fait que les pensées les plus sérieuses et les mouvements les plus authentiques du héros Ulrich, ne manquent pas de se jouer une seconde fois dans d'autres personnages où ils prennent un aspect pitoyable ou risible. Ainsi l'effort pour associer l'idéal d'exactitude et ce vide qu'est l'âme — un des soucis principaux d'Ulrich — a pour réplique l'idylle de Diotima, la belle âme, et d'Arnheim, puissant industriel, capitaliste intrigant et philosophe idéaliste, pour lequel Ratheneau lui a fourni un modèle. Ainsi, la passion mystique d'Ulrich et de sa sœur se prolonge et se répète tristement dans les rapports d'Ulrich et de Clarisse, expériences issues de Nietzsche, qui finissent dans la stérile hystérie. Il en résulte que les événements, en s'altérant d'échos en échos, non seulement perdent leur signification simple, mais abandonnent jusqu'à leur réalité et au lieu de se développer en histoire, désignent le champ mouvant où les faits font place à l'incertitude des relations possibles ». (*Op. cit.*, p. 23.)

A vrai dire, l'ironie est ici dépassée par la vie. Le texte qui suit l'appel de note sur l'ironie est très important, parce qu'il donne des illustrations sur les possibilités concrètes de choisir des symboles qui, en Cananie, peuvent nous orienter vers un certain progrès d'ordre humain au cœur du politique et du social. De toute façon, nous ne pouvons pas négliger ce type d'activités, spécialement dans le monde tel que nous le voyons autour de nous en cette année 1982, une « belle » année...

... « Nous voici devant un autre aspect de l'œuvre. L'homme sans particularités qui ne veut pas se reconnaître dans la personne qu'il est, pour qui tous les traits qui la particularisent ne font de lui rien de particulier, jamais proche de ce qui lui est le plus proche, jamais étranger à ce qui lui est extérieur, se choisit tel par un idéal de liberté, mais aussi parce qu'il vit dans un monde — le monde

9. Signalons la note : elle veut renforcer le sens ironique : « L'ironie est échange entre froideur et sentiment ». (*Op. cit.*, p. 23.)

moderne, le nôtre — où les faits particuliers sont toujours prêts à se perdre dans l'ensemble impersonnel des rapports dont ils ne marquent que l'intersection momentanée. Dans le monde, celui des grandes villes et des grandes masses collectives, il est indifférent de savoir si ceci a vraiment eu lieu et de quel phénomène historique nous nous croyons les acteurs et les témoins.

Ce qui a lieu reste insaisissable et d'ailleurs accessoire et même nul : seule est importante la possibilité de ce qui s'est passé ainsi, mais aurait pu se passer autrement ; seuls comptent la signification générale et le droit de l'esprit à chercher cette signification, non dans ce qui est et qui en particulier n'est rien, mais dans l'étendue des possibles.

Ce que nous appelons réalité est une *utopie*. L'histoire telle que nous la représentons et croyons la vivre, avec sa succession d'incidents tranquillement linéaire, n'exprime que notre désir de nous tenir à des choses solides, à des événements incontestables se développant dans un ordre simple dont l'art narratif, l'éternelle littérature des nourrices, met en valeur et à profit l'illusion attrayante. De ce bonheur de la narration sur le modèle de laquelle des siècles de réalités historiques se sont constitués, Ulrich n'est plus capable. S'il vit, c'est dans un monde de possibilités et non plus d'événements, où il ne se passe rien que l'on puisse raconter. Étrange situation pour un héros de roman, plus étrange pour le romancier. Et son héros lui-même est-il réel, même comme fiction ? Mais n'est-il pas davantage : l'expérience hardie, risquée, dont seule l'issue, en lui assurant qu'il est possible, le rendra enfin réel, mais seulement à titre de possibilité. » (*Opus cit.*, p. 24.)

L'ironie qui a spontanément inspiré notre introduction au dernier texte, dispense de le justifier plus avant. Fasse le siècle que l'utopie devienne vérité.

L'œuvre de Robert Musil sort des brumes, en particulier la collation des *Journaux avec Törless, Trois femmes*, et naturellement la première partie de *L'homme sans particularités*.

Si l'on nous demandait quelques conclusions, nous les ferions très simples pour aider le lecteur sur les chemins de l'ironie :

L'ironie est clairvoyante. Elle est difficile à réaliser parce que sa respiration est l'analogie.

L'ironie se doit d'être une sorte de rappel à l'ordre. L'image la meilleure, dans le contexte présent, est celle d'un choc soudain dans la marche du navire.

L'ironie a pour but de sauver les passagers : il faut distinguer sauvetage et salut.

Il ne s'agit pas de Vaisseau Fantôme, qui brusquement surgit quand il est trop tard. Il s'agit du Vaisseau de Thésée, clair et attentif, dont parlait Valéry Larbaud.

Il y a l'ironie robuste de Joyce, qui nous rappelle à l'ordre en nous faisant rire et pleurer, car nous sommes en exil.

L'ironie authentique n'est jamais sarcasme ni critique négative.

Sans l'ironie, nous ne pourrions point vivre : jusque dans les fragments de Musil cités plus haut, par rapport à ces deux formes d'ironie, il faut privilégier, non point celle qui est glaciale, mais celle qui nous rend plus vigilants, et donc meilleurs pilotes.

Nous espérons apporter ainsi notre contribution au grand thème de « Europe qui t'appelles Mémoire ».

Du millénarisme à la théorie du progrès : L'An 2440 de L.-S. Mercier

Communication de M. Raymond TROUSSON
à la séance mensuelle du 13 novembre 1982

On s'est beaucoup intéressé, depuis une dizaine d'années, à l'ensemble de l'œuvre de L.-S. Mercier, considéré, dans bien des domaines, comme un précurseur¹. Dans cette perspective, *L'An 2440*, que Grimm appelait avec dédain « une rêverie perpétuelle », est peu à peu apparu comme un ouvrage d'importance, sorte de transition entre le *Discours sur les progrès de l'esprit humain* de Turgot (1750), le premier texte où prenne forme la philosophie du progrès, et la fameuse *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, où Condorcet affirme, en 1795 : « Tout nous dit que nous touchons à l'époque d'une des grandes révolutions de l'espèce humaine ».

Résumer brièvement le contenu du roman est aisé. En 2440, le déisme raisonnable est devenu la religion universelle, l'enseignement a dépouillé tout pédantisme, les sciences ont permis à l'homme de maîtriser la nature et d'accroître son bien-être, la justice a été rénovée, la littérature épurée, la monarchie révisée selon le principe de la séparation des pouvoirs, l'économie (essentiellement agricole) assure à chacun un honnête confort et la paix universelle a fait de tous les hommes « une seule et même famille rassemblée sous l'œil du père commun ».

1. Cf. *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune. Recueil d'études sur l'influence de Mercier sous la direction de Hermann Hofer*, München, 1977. Une version allemande du texte qu'on va lire a paru sous le titre : *Utopie, Geschichte, Fortschritt*, dans *Utopie-Forschung*. Hrsg. von W. Vosskamp, Stuttgart, 1982, 3 vol., t. III, pp. 15-23.

Une fois ramené à son ossature idéologique et replacé dans le contexte du XVIII^e siècle, le roman, loin d'impressionner par sa nouveauté, frappe au contraire par sa banalité. Certes, la tentation est grande de se demander si Mercier fut ou non bon prophète et, sur ce point, les avis sont partagés. A. Monchoux reprochait à l'écrivain de n'avoir « rien su pressentir de ce que nous a apporté l'accélération de l'histoire »². En revanche, L. Béclard, au début du siècle, s'extasiait volontiers devant les prédictions faciles : la promesse de la guérison de telle maladie, le cabinet du roi préfigurant le Musée d'histoire naturelle, ou la possibilité, avec un peu d'imagination, de découvrir au chapitre XXXI l'intuition du phonographe et même du cinéma, ou encore ces chapeaux brodés, prototypes des bonnets phrygiens de l'époque révolutionnaire. Dans un sens ou dans l'autre, de telles observations ne manquent pas d'ingénuité et nous paraissent passer à côté de l'essentiel.

Considéré de plus près, le roman laisse vite apercevoir ses faiblesses sur le plan d'une quelconque « futurologie ». Sans doute Mercier, d'une certaine manière, a-t-il « prévu » la suppression de la noblesse et du clergé, mais cette idée traînait dans bien des utopies depuis un siècle. Au chapitre XXXVI, où il raconte que la grande réforme politique débuta lorsqu'un « roi philosophe » décida de « remettre les Etats en possession de leurs anciennes prérogatives », c'est-à-dire d'aboutir à la suppression de fait de la monarchie absolue, on peut songer, si l'on veut, à la convocation des Etats généraux par Louis XVI en 1789, mais rien ne permet de croire que Mercier avait en vue leur transformation en Assemblée constituante. On lit dans son livre, il est vrai, cette maxime inquiétante : « A certains Etats il est une époque qui devient nécessaire : époque terrible, sanglante, mais signal de la liberté ». Appel aux armes, ou simple rhétorique à la Rousseau ? Admettons au moins qu'il pose une question prophétique : « Pourquoi les Français ne pourraient-ils soutenir le gouvernement républicain ? ». Mais en 2440, la monarchie est toujours héréditaire, quoique consti-

2. A. MONCHOUX, « Sébastien Mercier ». *Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Fribourg, 1964). The Hague-Paris, 1966, 2 vol., t. I, p. 41.

tutionnelle, et c'est un « prince philosophe », non le peuple, qui a renversé la Bastille. Et Mercier n'écrit-il pas, dans l'édition de 1787 : « Le gouvernement monarchique sera toujours le meilleur » ?

Convenons-en, Mercier a moins annoncé ce qui serait que dénoncé ce qui ne devait plus être. Le monde de l'an 2440 n'est pas le futur, mais le présent épuré. Comme beaucoup de ses contemporains, Mercier a critiqué les excès de l'absolutisme, de l'intolérance et du fanatisme, fait le procès d'hérésies économiques qui appauvrissaient un pays qu'il savait riche, en demandant d'ailleurs le renforcement des structures agricoles et sans soupçonner le prochain essor industriel, il a demandé plus d'humanité, réclamé une modernisation de l'enseignement, une réforme du droit pénal, le développement des sciences, l'établissement de la paix. Programme estimable, mais qui ne fait pas de Mercier un novateur. Ces idées, elles sont chez Voltaire, Rousseau, Diderot, Montesquieu, Raynal, l'abbé de Saint-Pierre ou Beccaria, elles sont dans l'*Encyclopédie*, elles sont à toute la fraction « éclairée » de son siècle.

Ce n'est donc, en définitive, ni sur le plan de l'originalité des idées, ni sur celui de la « prophétie » qu'il convient de juger de l'intérêt de *L'An 2440*. En revanche, ce roman à bien des égards médiocre et maladroit constitue peut-être une sorte de lieu géométrique où se rencontrent une conception inédite et féconde du genre utopique, une autre vision de l'histoire et une fonction nouvelle de la littérature et de l'écrivain. On nous permettra, pour tenter de mettre ces éléments en évidence, d'emprunter un détour un peu long, mais qui soulignera la continuité profonde d'un mouvement de pensée par rapport auquel Mercier se définit autant comme héritier que comme précurseur.

Attitude compensatoire opposée à la difficulté et à la dégradation du temps présent, la mentalité utopique fut d'abord une mentalité passéiste, attendrissement nostalgique plutôt que volonté de construction. L'aspiration au bonheur fut donc, en premier lieu, non pas édification mais remémoration d'un *jadis* heureux, d'où étaient exclues la souffrance, l'injustice et la mort. Le mythe de l'âge d'or évoque un temps révolu, d'avant

la décadence et la chute, hors de l'histoire, celle-ci n'ayant précisément commencé qu'avec l'apparition du mal. Les Iles bienheureuses chantées par Hésiode, Pindare ou Horace participent du même esprit. Au monde de la transparence et de l'authenticité s'est peu à peu substitué l'univers du paraître et de l'aliénation. De ce point de vue, seul le passé peut jouer un rôle sécurisant, alors que l'avenir, continuation de l'histoire, est gros d'incertitude et d'angoisse. Dans le premier état de la conscience utopique, le temps est donc fatalement entropie, son écoulement est synonyme de l'inéluctable dégradation de la perfection d'autrefois.

La caractéristique de ces paradis perdus où l'humanité était en communion avec la nature et les dieux, est que leur perpétuation dépend de l'observance d'une Loi extérieure à l'homme : que la curiosité d'Eve ou de Pandore la transgresse et aussitôt commence la chute dans le temps. Toute notion de progrès est étrangère à ces univers théocentriques, où la dérogation équivaut à la faute.

Même lorsque, dans le *Timée* et le *Critias*, Platon décrit une Athènes idéale, il ne songe, ni à la cité présente ni à une cité future, mais à celle qui fut, neuf mille ans plus tôt : le passé, et non l'avenir, détient le secret des lois primordiales. C'est pourquoi l'utopie platonicienne rejoint par ce biais le thème de l'âge d'or ; elle est regret d'un passé, appel à un retour aux sources, plus pures parce que plus proches des origines. Par la spéculation sur un possible latéral, Platon lutte contre la décadence. Procédant par anamnèse, il remonte à une perfection sans croire à une perfectibilité.

La perspective se modifie lorsque, de la pensée antique fondée sur l'éternel retour, on passe à la tradition judéo-chrétienne. Subsiste certes, ici aussi, le souvenir d'un paradis perdu, mais cette nostalgie se voit compensée par la promesse d'une restitution. Dès la Genèse (XIII, 17), Jéhovah annonce à Abraham : « Lève-toi, parcours le pays dans sa longueur et dans sa largeur ; car je te le donnerai ». La Terre promise peut donc être localisée dans le temps aussi bien que dans l'espace, elle est au bout d'une espérance et surtout d'une durée. Les quarante années passées dans le désert, époque d'épreuve et de

purification, accomplissent la promesse faite à Abraham. Du même coup, comme l'observe très bien J.-J. Wunenberger³, « l'histoire va être arrachée au modèle circulaire pour s'aplatir le long d'une ligne. [...] Il ne s'agit plus de se souvenir, mais d'espérer ». Le temps, de facteur de décadence, se trouve ainsi récupéré en facteur de perfectionnement.

Lorsque, de la Terre promise située dans le pays de Canaan, on passe aux prédictions apocalyptiques, la démarche demeure identique : le futur, l'histoire sont générateurs de changement. L'Éternel menace Israël corrompu : « Car je vais créer de nouveaux cieux et une nouvelle terre » (Isaïe, LXV, 17). Son plan, confirme Ezéchiel (VII, 10), est à court terme : « Voici le jour ! voici, il vient ! » La notion même de messianisme, étrangère à la pensée grecque, s'inscrit, elle aussi, dans une durée, dans un temps historique et prévisible. C'est le sens de la vision de Daniel (VII,13-14) : « Et voici, sur les nuées des cieux arriva quelqu'un de semblable à un fils de l'homme. [...] Sa domination est une domination éternelle qui ne passera point, et son règne ne sera jamais détruit ». Le meilleur des mondes, chez les Juifs, repose donc sur une sotériologie et une eschatologie. Le prophétisme messianique adapte le mythe de la Terre promise : ce qui se concevait dans l'espace se conçoit maintenant dans le temps.

Comme on sait, le christianisme sera sur ce point l'héritier du judaïsme. Matthieu (XVI,27) reprend cette eschatologie apocalyptique en annonçant le retour du Fils de l'Homme sur terre pour instaurer le Millénaire, qui s'achèvera sur la résurrection des morts et le Jugement dernier⁴. Présents dans les Évangiles et l'Apocalypse johannique, ces thèmes animent, dès le I^{er} siècle, la doctrine de saint Justin et de saint Irénée, puis celle de Tertullien au III^e siècle ou de Lactance au IV^e. Ce millénarisme proclamant le retour du Christ glorieux et l'instauration

3. J.-J. WUNENBERGER, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris, 1979, pp. 50-51.

4. Cf. A. GELIN, « Millénarisme », dans : *Dictionnaire de la Bible*. Paris, 1957, t. V, col. 1289-1294 ; VACANT, MAUGELOT et AMANN, *Dictionnaire de théologie catholique*, t. X, art. « Millénarisme » ; L. GRY, *Le Millénarisme dans ses origines et son développement*. Paris, 1904 ; R. MUCCHIELLI, *Le mythe de la Cité idéale*. Paris, 1960, pp. 150-154.

d'un règne terrestre, fut rapidement combattu par l'Eglise. Dès le III^e siècle, Origène soutient que l'avènement du Royaume ne se situera pas dans l'espace et le temps, mais dans l'âme, ce qui revenait à substituer « une eschatologie de l'âme individuelle à une eschatologie millénariste collective »⁵, démarche qui n'est pas si éloignée de celle des « illuministes » de la fin du XVIII^e siècle, Martines de Pasqually ou Claude de Saint-Martin. En dépit des mises au point de saint Augustin dans la *Cité de Dieu* et des condamnations du concile d'Ephèse, en 431, les doctrines chiliastes eurent la vie dure, puisqu'on les retrouve encore, au XIX^e siècle, chez les mormons ou les adventistes. Un bel exemple de l'imprégnation de la conception de l'histoire par l'esprit biblique sera fourni par le mystique calabrais Joachim de Fiore, pour qui le Troisième Etat historique, le règne de l'Evangile éternel, devait, en contradiction formelle avec les préceptes augustiniens, s'instaurer vers 1260 et être prêché par un nouvel ordre monastique.

On voit ce que la tradition judéo-chrétienne pouvait apporter à la mentalité utopique : la libérant du passéisme où la confinait la pensée antique, elle situait la réalisation de l'utopie dans l'avenir, prêtant ainsi au devenir une fonction positive. En outre, la sensibilité millénariste encourageait la constitution de sociétés désireuses de se préparer à cet avènement : c'est le sens même du monachisme, de saint Benoît à saint Bernard de Clairvaux, où des hommes, récusant les valeurs morales et sociales de la société existante, entreprennent d'édifier une contre-culture alternative⁶.

A l'issue du Moyen Age, la mentalité utopique, qui ne s'est pas encore cristallisée dans une description littéraire de la cité idéale, a cependant mis en place la conception d'un monde autre, dont la réalisation est subordonnée à un devenir. Ce qui lui manque encore, c'est la dimension proprement anthropocentrique. L'homme se purifie *en attendant* l'avènement de la transcendance, il inféode son destin à un providentialisme. La cité idéale est dans le futur, mais ce n'est pas l'homme qui l'édifie : il se borne à se rendre digne d'y pénétrer un jour.

5. N. COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse*. Paris, 1962, p. 26.

6. Cf. J.-J. WUNENBERGER, *op. cit.*, pp. 82-86.

Dans l'histoire de l'utopie, c'est à la Renaissance qu'il revenait d'injecter l'anthropocentrisme indispensable à la constitution de la mentalité utopique moderne. Chez Thomas More, l'établissement de la société parfaite est le résultat d'une démarche contractuelle : l'homme, et non plus la divinité, en est responsable. S'exprime ici la croyance au destin terrestre, en la salvation de l'homme par lui-même et non par le recours à une grâce transcendante. L'élan millénariste se trouve en quelque sorte laïcisé mais, en même temps, la conception utopique fondée par More marque une forme de régression. Chez lui et ses successeurs disparaissent en effet la fonction constructive du temps, l'apport de l'histoire conçue comme devenir. Utopie n'est pas dans le futur, mais parfaitement contemporaine de l'Angleterre d'Henri VIII. Les deux univers sont simultanés, concomitants, et la construction même de l'œuvre en témoigne en juxtaposant, sans les fondre, la description du réel et l'évocation d'Amaurote. Le présent des Utopiens est-il le futur des Anglais ? « Je le souhaite, dit More, plus que je ne l'espère ». En d'autres termes, l'utopie morienne efface la perspective du devenir, elle s'installe comme tangente, résolument asymptotique au réel. Ce que propose Thomas More, c'est une histoire de rechange, insulaire, limitée à Utopie, une histoire spécifique qui ne concerne pas la réalité, et c'est ce type d'histoire que maintiendront ses épigones, qu'il s'agisse de Foigny, Veiras, Tyssot de Patot ou Voltaire. Le passage de la cité réelle à la cité imaginaire relèvera donc, pour près de trois siècles encore, du vœu pieux, non de l'espoir ni surtout du projet. Du même coup se dessine peut-être une fonction particulière de la littérature. Les anabaptistes de Thomas Münzer et de Jean de Leyde ou les Niveleurs de la Révolution anglaise, plus tard les babouvistes et plus tard encore les adeptes d'Owen, Cabet ou Fourier, tenteront de substituer l'idéal au réel, d'intervenir dans l'histoire par une pratique plus ou moins violente. Au contraire, More et ses successeurs enferment l'utopie dans le livre, la condensent en une image archétypale non explosive⁷, comme s'ils en désamorçaient le potentiel révolutionnaire. Les

7. *Ibid.*, pp. 69-70.

utopistes classiques se figent dans une attitude purement spéculative : comme dans la littérature fantastique, ils raisonnent sur ce qui *serait* possible si les constantes axiologiques du réel se trouvaient soudain modifiées. C'est pourquoi cette littérature va assumer un rôle strictement compensatoire en superposant une histoire possible à l'histoire réelle et s'attirer par là les appréciations péjoratives très nettes du XVIII^e siècle. Non seulement l'*Utopie* de More ne tire rien d'une évolution, mais même elle la supprime, car si les Utopiens ont un passé, brièvement évoqué, ils n'ont pas d'avenir : la perfection atteinte, leur histoire s'est arrêtée, parvenue au bout de sa course, suspendue au bord d'une éternité heureuse où la répétition a pris la place d'un devenir à jamais superflu.

L'utopie « classique », à partir de Thomas More, affirme donc une laïcisation du millénarisme et un virage résolu vers l'anthropocentrisme, en même temps qu'elle avoue une déperdition de l'énergie, de la force de conviction autrefois contenues dans ce millénarisme. Tout se passe enfin comme si la littérature se substituait à l'histoire, comme si un présent parallèle occultait définitivement le futur. En somme, le progrès est moins à accomplir qu'il n'est accompli — mais *ailleurs*.

Ce détour par l'histoire de la mentalité utopique et de son « renfermement » dans le livre, va peut-être nous permettre à présent d'apprécier à sa juste valeur l'œuvre de L.-S. Mercier.

Le XVIII^e siècle a eu le sens de l'histoire et par conséquent du devenir. Détaché de la transcendance, il renonce à l'éternité pour accepter la fugacité dans laquelle l'homme doit tracer le sens de son aventure. Libéré de l'oppression théologique qui interdisait une conception de l'histoire fondée sur le développement autonome de l'homme, un Fontenelle, dès les premières années du siècle, parle de « progression » : « Il est très agréable [...] de voir la route que l'Esprit Humain a tenue, et pour parler géométriquement, cette espèce de progression dont les intervalles sont d'abord extrêmement grands, et vont ensuite naturellement en se serrant toujours de plus en plus »⁸.

8. *Eloge de M. de Montmort*, cité par J. DAGEN, *L'histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*. Paris, 1977, p. 18.

La célèbre *Esquisse* de Condorcet reprendra la même idée, en ajoutant qu'il est possible « d'accélérer le progrès des hommes ». Qu'elle soit conçue en termes de progrès, ou en termes de décadence morale par Rousseau, l'histoire apparaît, dans son passé, comme un devenir soumis à l'action humaine, et Volney ne dira pas autre chose dans les *Ruines* en expulsant la fatalité ou la providence de l'histoire des sociétés⁹. Laïciser l'histoire, c'était fonder la responsabilité humaine.

Dès lors que les siècles révolus révélaient cette continuité de l'évolution, pourquoi les siècles à venir ne verraient-ils pas la perpétuation de ce mouvement ? On voit alors se dessiner la méthode utilisée par Mercier, vingt-cinq ans avant Condorcet, dans *L'An 2440*. La démarche analytico-déductive qui avait permis à Rousseau de reconstituer l'histoire hypothétique de l'humanité ou à Bailly d'écrire l'histoire de la science chez les Atlantes, Mercier l'applique au futur.

Ce faisant, il reprend et modifie à la fois la perspective millénariste. Déjà pour Joachim de Fiore, le temps n'avait pas été accompli par la seule venue de Jésus, l'histoire continuait à se développer, animée d'un dynamisme : le futur devenait donc prévisible jusqu'à l'avènement de l'Esprit Saint. Cette pensée impliquait cependant un but assigné à l'homme indépendamment de sa propre volonté, une eschatologie supposant une fin de l'histoire, une marche vers un terme. Dans son utopie, Mercier récupère ce dynamisme, mais dans la ligne d'une téléologie laïcisée. Le monde de l'an 2440 n'est pas le produit d'une grâce providentielle, l'accomplissement des décrets divins ni, comme chez More, une perfection définitivement acquise. Les Parisiens du XXV^e siècle en sont conscients et se situent eux-mêmes, non au terme, mais à un moment d'une évolution indéfinie : « Il nous reste à faire, avouent-ils, plus que nous n'avons fait, nous ne sommes guère qu'à la moitié de l'échelle ». Le temps est conçu comme facteur de progrès continu et, à la différence du millénarisme, il ne s'assigne pas de fin. C'est pourquoi, si l'utopie traditionnelle est un monde

9. Cf. R. MORTIER, *La poétique des ruines en France*. Genève, 1974, p. 141.

statique, fixiste, Mercier, avant Wells, imagine l'utopie cinématique, en perpétuel devenir.

Du même coup, Mercier, au contraire de ses prédécesseurs, ne propose plus une histoire de rechange, mais une prospective : il devance le devenir historique et ne l'imagine pas. L'expérience mentale ne prétend ici qu'à prolonger, à relayer l'expérience historique elle-même. C'est bien pourquoi, comme l'a observé B. Baczko¹⁰, le temps de *L'An 2440* n'est plus un temps « insulaire », réservé à l'histoire fictive de la société utopique : ici, le monde entier a suivi la même évolution, l'utopie s'est universalisée, et Mercier y insiste en donnant des nouvelles d'Angleterre, de Hollande, d'Italie, d'Espagne, de Pologne, de Russie ou d'Amérique. L'utopie n'est plus hors du monde, perdue dans une géographie fabuleuse, c'est le monde qui s'est en quelque sorte « utopisé » ou qui a, plus exactement, réalisé les promesses contenues dans son devenir historique. Alors que l'utopie de More est une fiction, celle de Mercier propose de l'avenir une vision qui en fait une réalité pseudo-objective. L'avènement du monde meilleur ne repose plus sur un acte de foi subordonné à une révélation religieuse, mais sur une conviction issue d'un raisonnement déductif à partir duquel se développe une conception à la fois volontariste et unidimensionnelle de l'histoire. Cessant de juxtaposer l'imaginaire et le réel pour faire du futur un avatar prévisible du présent, renonçant au jeu gratuit de la substitution magique pour organiser le devenir selon des lois, *L'An 2440* constitue dans l'histoire de l'utopie un véritable tournant copernicien.

Dès lors se comprend mieux la valeur prétendument « prophétique » de l'œuvre, réclamée par Mercier lui-même. Dans la dernière édition de son roman, en 1799, il écrit :

Je réimprime [...] un rêve qui a annoncé et préparé la révolution française. [...] J'ai mis au jour et sans équivoque, une *prédiction* qui embrassait tous les changements possibles, depuis la destruction des parlements, de la noblesse et du clergé, jusqu'à l'adoption du chapeau rond. Jamais prédiction, j'ose le dire, ne fut plus voisine de l'événement. [...] Je suis donc le véritable prophète de la révolution (I,1-2).

10. B. BACZKO, *Lumières de l'utopie*. Paris, 1978, p. 167.

Tout ce qui est arrivé, conclut Mercier, s'est accompli « à mon grand et propre étonnement ».

L'intérêt de la « prédiction » de Mercier n'est pas dans l'exactitude de tel ou tel détail qui ferait de lui le précurseur génial, comme on l'a dit, de Champollion, de Nadar ou des frères Lumière¹¹. Son originalité est de se définir paradoxalement, non comme utopiste, mais comme anti-utopiste : il constate, dit très bien B. Baczeko¹², la transformation du roman politique en réalité collective. Par la même occasion, la littérature utopique conquiert un nouveau statut, d'une éminente dignité : elle est chargée d'assumer, avec une merveilleuse clairvoyance, une mission, non d'imagination, mais d'anticipation. L'histoire accomplit la vérité du roman, qui la devançait, la littérature prend valeur d'évangile laïc, au livre de Dieu se substitue le livre de l'homme. Comme le proclame Mercier, cette littérature non seulement annonce, mais prépare les événements : on comprend pourquoi la mentalité contre-révolutionnaire la jugera fauteur de désordre et de subversion. En même temps, Mercier modifie le statut de l'homme de lettres : ni amuseur ni rêveur, il donne à l'utopisme la portée d'une « voyance » politique, il investit l'écrivain de cette fonction messianique que revendiquera Hugo dans les *Châtiments* et les *Contemplations*. Dans *L'An 2440*, Mercier revêt consciemment, selon l'expression de P. Bénichou¹³, un sacerdoce associé à une doctrine générale d'émancipation et de progrès.

La véritable place de *L'An 2440* dans l'histoire de l'utopie nous semble dès lors se préciser aisément. Si le principe du récit d'anticipation demeure bien une invention sur le plan littéraire — malgré quelques précurseurs insignifiants¹⁴ — Mercier renoue avant tout avec la vieille tradition judéo-chrétienne de la prophétie millénariste laïcisée par la doctrine du

11. J.-L. VISSIÈRE, « L'actualité de Mercier », dans : *Louis-Sébastien Mercier précurseur*, pp. 312 et 315.

12. *Op. cit.*, p. 154.

13. P. BÉNICHOU, *Le sacre de l'écrivain*. Paris, 1973, p. 17.

14. Cf. R. TROUSSON, *Voyages aux Pays de Nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. 2^e éd. Bruxelles, 1979, pp. 178-179.

progrès ; il en récupère le dynamisme et l'énergie abandonnés par l'utopie traditionnelle et les met au service de l'anthropocentrisme hérité de la Renaissance. Ainsi l'utopie peut-elle changer de portée : alors que Thomas More enfermait dans un livre une histoire parallèle, c'est du livre de Mercier qu'est censée procéder l'histoire future, vue comme accomplissement dans les faits d'une supputation raisonnable.

Héritier d'une double tradition qu'il modifie et enrichit, Mercier apparaît enfin comme un novateur dans sa conception du rôle de la littérature et de l'écrivain. Celui-ci s'affirme, non seulement maître à penser, mais guide et prophète, tandis que la littérature devient susceptible de déboucher sur l'événement, en tout cas de l'annoncer et de le préparer. L'un des théoriciens les plus récents de l'utopie observe :

En devenant entreprise de modélisation spatiale, l'utopie évacue l'attente et le devenir, elle les annule pour simuler magiquement la coïncidence avec la fin de l'histoire. A l'opposé de l'intempestif activisme messainique, l'utopie choisit la voie sécurisante par l'écriture¹⁵.

Justifiée en ce qui concerne l'utopie traditionnelle, cette remarque ne l'est guère si on l'applique à Mercier. Sa nouveauté consiste dans l'invention d'un roman où est consommée la rupture de l'histoire avec la transcendance. Les derniers chapitres de *L'An 2440*, où Mercier évoque les transformations survenues dans le monde entier, sont, à leur manière, un *Discours sur l'histoire universelle* où n'apparaîtrait plus la main de Dieu. Saint-Simon dira plus tard : « L'âge d'or, qu'une aveugle tradition a placé dans le passé, est devant nous ». C'est bien la conception qu'illustre, pour la première fois dans l'odyssée du genre utopique, un roman où la confiance en l'avenir a remplacé l'antique eschatologie de l'anxiété.

15. J.-J. WUNENBERGER, *op. cit.*, p. 146.

Une définition de la philologie...

**Communication de M. Pierre RUELLE
à la séance mensuelle du 11 décembre 1982**

L'objet, la « matière » de la philologie n'est pas une réalité objective, limitée et organisée comme un cristal de quartz ou un animal déterminé ou inorganisée comme un sac de sable ou faiblement organisée comme un banc de poissons. Ce n'est pas non plus un être de raison comme le carré de l'hypothénuse ou un enchaînement d'êtres de raison comme la mathématique. On ne soulèvera sans doute pas d'objections si je dis, grosso modo, que la philologie étudie une expression élaborée de la pensée humaine et que cette expression est multiple et souvent complexe.

Les méthodes de la philologie ne sont pas moins complexes et multiples. Cette complexité et cette multiplicité sont, nous le verrons, de nature à troubler le jugement et à faire croire qu'une méthode ou l'autre est la méthode par excellence. Pis encore, elles peuvent pervertir les esprits au point que, les moyens étant confondus avec la fin, une méthode donnée sera considérée par d'aucuns comme l'essence même de la philologie.

Mais c'est assez parler comme la sibylle. Je voulais seulement vous persuader que la philologie, si la complexité de son objet et de ses méthodes est bien ce que j'ai dit, ne peut être qu'un concept empirique, variable dans le temps et, dans un même temps, le temps présent, variable d'un individu à l'autre, dans certaines limites. Reste à proposer une définition où la part de subjectivité soit aussi réduite que possible.

Plutôt que de rechercher, dans la littérature récente et spécialisée, un énoncé plus ou moins satisfaisant que j'aurais

essayé de justifier ou de parfaire, il m'a semblé plus instructif et peut-être plus intéressant de partir de définitions banales.

J'avais lu avec enthousiasme, peu après sa publication en 1933, la *Défense de la philologie* de Servais Étienne. Je viens de la relire, avec moins de plaisir, je l'avoue : je n'y ai plus vu qu'une attaque en règle contre l'histoire littéraire et un plaidoyer, qui m'a paru assez faible, pour l'affinement du goût littéraire.

Si je commence par vous parler du petit livre de Servais Étienne, c'est qu'il montre bien la difficulté qu'il y a à s'entendre aujourd'hui sur le sens du mot *philologie*.

J'ai examiné les définitions qu'en fournissent Littré, le *Dictionnaire général*, le *Dictionnaire de l'Académie* (éd. de 1878), le *Larousse du XX^e siècle*, le *Lexique de la terminologie linguistique* de Marouzeau et le Robert.

Je ne retiendrai que deux groupes de définitions, le plus ancien et le plus récent, celui de Littré et celui de Robert. Les autres dictionnaires et le *Lexique* offrent des définitions qui ne s'en éloignent guère, si ce n'est par des précisions qu'il ne me semble pas intéressant de discuter ici.

LITTRÉ I. — « Sorte de savoir général qui regarde les belles-lettres, les langues, la critique, etc. On entend par philologie une espèce de science composée de grammaire, de rhétorique, de poétique, d'antiquité, d'histoire, de philosophie et quelquefois même de mathématiques, de médecine et de jurisprudence. » (Avec renvoi à Rollin, fin du XVII^e-début du XVIII^e siècle.)

ROBERT I. — « (Vieux). Littérature universelle qui s'étend sur toutes sortes de sciences et d'auteurs. » (Avec renvoi à Furetière, 1690.)

Faisons halte un instant. La définition de Robert, c'est-à-dire celle de Furetière, doit être négligée. Elle est inexacte et je crois bien qu'elle l'a toujours été : un ouvrage sur la sculpture à l'époque de Périclès et un traité moderne sur les courbes à trois dimensions ne relèvent pas de la philologie, même s'ils peuvent éventuellement lui fournir des matériaux. Il en est de même pour une étude de la pensée politique de Clémenceau ou un manuel d'escrime.

La définition de Littré mérite plus de considération. On conviendra pourtant, je crois, qu'elle est pléthorique et trop vague. La rhétorique, l'histoire, la médecine, les mathématiques et la jurisprudence (auxquelles on pourrait ajouter l'anatomie, l'architecture, la chimie et n'importe quelle science) peuvent aider à la philologie par une meilleure compréhension des textes, elles ne sont pas de la philologie.

Littré et Robert nous proposent, chacun de son côté, une deuxième définition, sur laquelle nous reviendrons dans un instant, et une troisième, dont nous parlerons tout de suite parce qu'elle ne nous retiendra pas longtemps.

LITTRÉ 3. — « Philologie comparée, étude appliquée à plusieurs langues que l'on éclaire par la comparaison entre les unes et les autres. »

Nous reconnaissons ici ce que l'on appelait naguère la grammaire comparée, ce que l'on appelle maintenant la linguistique comparée. C'est bien, assurément, de la philologie, mais ce n'est pas *la* philologie.

ROBERT 3. — « Spécialement. Étude formelle des textes dans les différents manuscrits qui nous ont été transmis. »

On m'accordera qu'une telle étude formelle ne constitue pas une fin en soi et qu'elle tend à établir un bon texte, si l'on est un disciple de Bédier, ou le « meilleur texte possible » (je mets l'expression entre guillemets parce que je n'entends pas la discuter maintenant) si l'on pratique une méthode issue de la méthode lachmannienne. Il ne s'agit donc, en fin de compte, que de l'établissement du texte. C'est une des occupations et des préoccupations de l'éditeur de textes. Ce n'est, encore une fois, qu'un aspect de la philologie et non toute la philologie.

Venons-en maintenant à la deuxième définition de Littré et à la deuxième définition de Robert. L'une et l'autre tendent à aller au fond des choses.

LITTRÉ 2. — « Particulièrement. Étude et connaissance d'une langue en tant qu'elle est l'instrument ou le moyen d'une littérature. »

La définition est séduisante à première vue, mais ses insuffisances ne tardent pas à apparaître. Et d'abord la référence à « une littérature » comme objet fondamental de la philologie est inacceptable. Les *Serments de Strasbourg*, un recueil de testaments du XIV^e siècle, des lettres de grognards ou les épitaphes du cimetière d'Aoste ne sont en aucune manière de la littérature, mais on ne peut nier que leur étude linguistique constitue au premier chef une activité philologique. Le patois d'une poignée d'octogénaires analphabètes, dans un hameau perdu, n'a rien à voir lui non plus avec la littérature, mais c'est toujours faire de la philologie que de l'étudier après l'avoir recueilli.

Mon inquiétude devant la deuxième définition de Littré va encore plus loin. J'entends bien que la langue dont on se propose l'étude et la connaissance n'est que « l'instrument ou le moyen » d'une littérature ou, si l'on tient compte de mes remarques, d'une pensée. Cela ne suffit pas, car, vous l'avouerais-je, ce qui m'importe bien plus que la langue en tant qu'instrument d'une pensée, c'est la pensée elle-même. Ce que je veux atteindre, par-delà les difficultés de la langue et celles, non moins grandes, du discours, c'est la pensée. La langue, c'est vrai, n'est qu'un instrument. Reconnaissons que nous, les philologues, avons trop souvent tendance à oublier cette évidence et à nous cantonner dans l'étude de mécanismes phonétiques, morphologiques ou syntaxiques, à dresser des stemmata ou à tracer des isoglosses. Tout cela est précieux mais partiel. Damourette et Pichon avaient raison, la seule démarche naturelle est d'aller des mots à la pensée.

Entendons-nous bien : le rôle du philologue, en présence d'un texte écrit ou oral, est de rendre aussi fidèlement qu'il se peut la pensée de l'auteur de ce texte. Et tous les moyens lui seront bons : paléographie, phonétique, grammaire sous toutes ses formes, y compris naturellement la grammaire historique, et l'histoire littéraire, qui permettront de savoir ce qui revient à un auteur et ce qui appartient à son époque, n'en déplaise à l'ombre de Servais Étienne. Mais, ici encore, le philologue va frôler l'écueil et parfois, ayant sombré, il va, comme les compagnons d'Ulysse, oublier son identité. C'est qu'à force de chercher la pensée d'un auteur, il sera tenté de s'en faire le juge ou, à tout le

moins, le critique. Il versera avec délice et même avec talent — pourquoi pas ! — dans l'histoire, l'esthétique, le droit, la théologie ou la polémologie. Mais tout cela n'est pas son affaire. Ce n'est même pas son affaire, au fond, de savoir si cette pensée est rationnelle. C'est celle du logicien, du psychologue, voire du psychiatre. Le philologue est le serviteur de la pensée d'autrui et il doit s'effacer derrière elle. Son rôle est de restituer à ceux qu'intéresse la pensée d'autrui, dans son expression écrite ou parlée, lointaine ou proche dans le temps ou dans l'espace, cette pensée telle qu'elle a été pensée. Dessein utopique ? Sans nul doute. Mais beaucoup de grands desseins le sont et cela ne doit pas empêcher le philologue de tendre vers le sien.

Qu'après avoir restitué de son mieux et par tous les moyens la pensée d'autrui, il s'avise de la critiquer pour la louer ou pour la combattre, rien ne le lui interdit, mais, à partir de ce moment-là, il n'agit plus en philologue.

ROBERT 2. — « *De nos jours. Étude scientifique d'une langue par l'analyse critique des textes.* »

Plus sommaire que la deuxième définition de Littré, celle-ci est encore moins satisfaisante. Avec Littré parlant de la langue comme instrument ou moyen d'une littérature, on entrevoyait encore que l'essentiel était la pensée, dont la langue n'est que l'instrument. Avec Robert, l'analyse des textes n'a plus pour but que l'étude de la langue. On a devant soi des mécaniques, les textes, et on les analyse pour décrire leur mécanisme. C'est presque une tautologie. On ne va plus ni des mots à la pensée, ni de la pensée à la langue, mais des mots aux mots. On procède par analyse et synthèse. On rêve d'établir des « structures » pour l'expression de ce qu'il y a sans doute de plus complexe dans l'univers, la pensée humaine, avec tout ce qu'elle comporte d'irrationnel.

J'en ai terminé avec la critique des définitions usuelles. Chemin faisant, je vous ai livré quelques opinions personnelles sur l'objet et la nature même de la philologie. Je vais maintenant essayer de les rassembler.

Je n'éprouve aucun dédain pour la grammaire et ses parties constituantes, la phonétique, la morphologie et la syntaxe,

même pas pour la grammaire normative actuelle, et pas davantage pour la grammaire historique, au contraire, ni pour la linguistique comparée, ni pour la rhétorique, ni pour la stylistique, même si je m'en méfie un peu, ni pour la grammaire structurale, bien que je m'en méfie aussi, ni pour la psychomécanique du langage, dans ses limites, ni pour la critique textuelle, évidemment, ni pour la lexicologie, il va sans dire. Je considère seulement que ces activités, certaines étant indispensables et toutes étant légitimes, ne sont pourtant que des aspects ou des moyens de la philologie.

Le moment est venu de proposer à mon tour une définition.

La philologie est-elle une science ? Dans l'état actuel de nos conceptions, une science est, par rapport à son objet, une connaissance exacte, tendant à l'universel, vérifiable par la logique, l'observation et l'expérimentation et s'exprimant par des lois. Non, la philologie n'est pas une science.

Est-ce un art, au sens où l'on parle de l'art médical, de l'art d'aimer, de l'art poétique, de l'art dramatique ou des sept arts libéraux ? Mais un art de cette sorte tend à l'action, celui qui l'exerce vise à modifier le cours des événements ou à créer une œuvre. La philologie ne se propose rien de tel. La philologie n'est pas un art.

Qu'est-ce donc ?

Je dirai que c'est « la recherche tendant, par tous les moyens disponibles, à la compréhension de la pensée d'autrui telle qu'elle s'exprime par l'écriture ou par la parole, sous toutes ses formes et dans toutes ses nuances ».

La définition peut paraître gauche : elle se coule malaisément dans le moule traditionnel du genre prochain et de la différence spécifique.

C'est une définition modeste, car la philologie se présente simplement comme une recherche et une tendance.

C'est une définition prestigieuse toutefois.

Ni conservateur d'archives, ni gardien de musée, ni restaurateur de vieux tableaux, le philologue est simplement un serviteur éclairé, vigilant, intègre et modeste de la Pensée. Par lui, elle apparaît telle qu'elle est, telle que devrait être la Vérité, nue.

Chronique

Séances mensuelles

Lors de la séance mensuelle du 11 septembre, l'Académie a entendu une communication de M. Charles Bertin, *L'aube d'Andros*, dont le texte est au sommaire du présent Bulletin. C'était une manière pour l'Académie de s'associer aux riches semaines d'Europalia-Grèce, qui marquaient l'automne culturel à Bruxelles et dans tout le pays.

Au cours de sa séance mensuelle du 9 octobre, l'Académie a élu deux membres étrangers (section de philologie) : M. Jean Rousset succède à Marcel Raymond, tandis que M. Gérard Antoine succède à Robert-Léon Wagner.

Mgr Charles Moeller a fait une communication, que nous publions ici, intitulée *Une Europe de l'ironie*. L'Académie a en outre attribué plusieurs subventions d'aide à l'édition, selon les propositions de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature.

Réunie en séance mensuelle le 13 septembre, l'Académie a élu par acclamations son « cadre » pour 1983. M. Pierre Ruelle, directeur, et M. Thomas Owen, vice-directeur. Avec le secrétaire perpétuel ils formeront le bureau. Tous trois constitueront, avec MM. Carlo Bronne et Joseph Hanse, la Commission administrative.

L'Académie a entendu une communication de M. Raymond Trousson : *Utopie, histoire, progrès : L'An 2440 de Sébastien Mercier*, qui paraît dans ce Bulletin. L'Académie a attribué le prix Félix Denayer à M. Paul Dewalshens pour l'ensemble de son œuvre.

La séance mensuelle du 11 décembre a donné l'occasion à M. Pierre Ruelle de faire une communication : *Une définition de la philologie...*, que nous publions ici. L'Académie a en outre procédé à un échange de vues sur le Fonds National de la Littérature. Elle estime en effet qu'aucune modification des compétences ou des tutelles dans la communautarisation ne doit porter atteinte à la res-

ponsabilité de l'Académie dans la gestion du Fonds, responsabilité qui en garantit le fonctionnement et l'indépendance. L'Académie a décidé quelques subventions à l'édition. Elle a attribué le prix Emile Polak à M. Philippe Cantraine pour son recueil *Astérian*.

Séance publique

Le 20 novembre à 15 heures 30, l'Académie a tenu une grande séance publique, dans la salle du Trône du Palais des Académies, sur le thème « Vérité du poète, vérité de l'historien ». M. Jean Tordeur, directeur, a salué l'invité du jour, M. George Steiner, à qui il avait remis, dans le bureau du secrétaire perpétuel, la médaille de l'Académie. Puis le nombreux public a entendu successivement M. Georges Sion et M. George Steiner. Tous les textes de cette séance figurent au présent sommaire.

Divers

Un Colloque international a été consacré à Michel de Ghelderode à l'occasion du 20^e anniversaire de la mort de l'écrivain, dans les locaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Bruxelles. M. Raymond Trousson en a assuré la présidence générale, la présidence d'une des deux journées étant confiée à M. André Vandegans. M. Roland Mortier y a fait une communication, ainsi que M. Roland Beyen, dont le livre *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque* en est à sa troisième édition parmi nos publications.

Table des matières

TOME LX - ANNÉE 1982

CEUX QUI NOUS QUITTENT

| | |
|--------------------------|-----|
| Marcel Raymond | 5 |
| Robert-Léon Wagner | 7 |
| Herman Closson | 193 |

SÉANCES PUBLIQUES

SÉANCE PUBLIQUE DU 27 MARS 1982

RÉCEPTION DE M. JACQUES MONFRIN

| | |
|--------------------------------------|----|
| Discours de M. Pierre Ruelle | 9 |
| Discours de M. Jacques Monfrin | 21 |

SÉANCE PUBLIQUE DU 20 NOVEMBRE 1982.

VÉRITÉ DU POÈTE, VÉRITÉ DE L'HISTORIEN

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Introduction de M. Jean Tordeur | 197 |
| Discours de M. Georges Sion | 201 |
| Discours de M. George Steiner | 215 |

COMMUNICATIONS

| | |
|--|----|
| LA FIGURE FÉMININE DANS LES FRAGMENTS NARRATIFS DE KAFKA. Communication de M. Georges Thinès à la séance mensuelle du 9 janvier 1982 | 38 |
| OSTENDE DANS L'ŒUVRE DE MARCEL THIRY. Communication de M. Charles Bertin à la séance mensuelle du 13 mars 1982... | 60 |

| | |
|--|-----|
| SITUATION DE LA CRITIQUE. Communication de M ^{me} Jeanine Moulin à la séance mensuelle du 24 avril 1982 | 103 |
| ANDRÉ BAILLON, DES <i>Sonnets macabres</i> AU <i>Pénitent exaspéré</i> . Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 12 juin 1982..... | 116 |
| L'AUBE D'ANDROS. Communication de M. Charles Bertin à la séance mensuelle du 11 septembre 1982 | 234 |
| UNE EUROPE DE L'IRONIE ? Communication de Mgr Charles Moeller à la séance mensuelle du 9 octobre 1982 | 244 |
| UTOPIE, HISTOIRE, PROGRÈS : L'AN 2440 DE SÉBASTIEN MERCIER. Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 13 novembre 1982..... | 270 |
| UNE DÉFINITION DE LA PHILOGIE... Communication de M. Pierre Ruelle à la séance mensuelle du 11 décembre 1982 | 282 |

TEXTES

| | |
|---|-----|
| LE SALON. Texte inédit de Léon Kochnitzky | 151 |
| MICHEL DE GHELDERODE ET JORIS-KARL HUYSMANS. Texte de André Vandegans | 163 |

CHRONIQUES

| | |
|--|--------------|
| Séances mensuelles de l'Académie. Divers | 89, 180, 288 |
| Catalogues des livres publiés..... | 91, 181, 292 |

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

- 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,—
- 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 Poulliart, 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, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christofer 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 Val-

- lotton, 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 Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de 248 p. — 1968..... 250,—
- ANGELET Christian — *La poétique de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961..... 240,—
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 1 vol. in-8° de 372 p. — 1978..... 450,—
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949..... 300,—
- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971 Réimp. 1972 et 1980..... 600,—
- 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..... 300,—
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 BRUCHER. 1 vol. in-8° de XIX-310 p. — 1968..... 420,—
Tome 4 (M-N) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE et R. Van de SANDE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8°, 468 p. — 1972..... 450,—
- 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. — <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach</i> . 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 | 250,— |
| BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939. | 250,— |
| BRAET Herman. — <i>L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900</i> . 1 vol. in-8° de 203 p. — 1967. | 300,— |
| BRONCKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933 | 350,— |
| BUCHOLE Rosa. — <i>L'Évolution poétique de Robert Desnos</i> . 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956. | 400,— |
| CHAINAYE Hector. — <i>L'Âme des choses</i> . Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935 | 200,— |
| CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez</i> . I. <i>Sa vie</i> . 1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952. | 270,— |
| CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850)</i> . I. <i>La Bataille romantique</i> . 1 vol. in-8° de 423 p. — 1931. | 480,— |
| CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850)</i> . II. <i>Vers un Romantisme national</i> . 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948. | 600,— |
| CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> . 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959 | 160,— |
| CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps</i> . 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 | 200,— |
| <i>Pour le Centenaire de COLETTE</i> , textes de Georges Sion, Fran- çoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard | 80,— |
| COMPÈRE Gaston. — <i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck</i> . 1 vol. in-8° de 270 p. — 1955 | 360,— |
| CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren</i> . 1 vol. in- 8° de 156 p. — 1958. | 200,— |
| DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel</i> (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955 ... | 150,— |
| DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis</i> . 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 | 300,— |
| DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Des- queyroux</i> . 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963. | 300,— |
| DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957. | 600,— |

- DE REUL Xavier. — *Le roman d'un géologue*. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 x 20 de 292 p. — 1958 350,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre*. 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 360,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève*. 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 450,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène*. 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959 540,—
- DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 126 p. — 1936 150,—
- DOUTREPONT Georges. — *Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938 200,—
- DUBOIS Jacques — *Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*. 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963 300,—
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 1 vol. 14 x 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*. 1 vol. in-8° de 418 p. — 1936 480,—
- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953 480,—
- GIRAUD Albert. — *Critique littéraire*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 187 p. — 1951 270,—
- GUIETTE Robert. — *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. 1 vol. 14 x 20 de 64 p. — 1963 100,—
- 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 400,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959 200,—
- HALLIN-BERTIN Dominique. — *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*. 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981 360,—
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt)*. 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941 300,—
- HEUSY Paul. — *Un coin de la Vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 167 p. — 1942 200,—
- HOUSSA Nicole. — *Le souci de l'expression chez Colette*. 1 vol. 14 x 20 de 236 p. — 1958 300,—

- 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 360,—
- « *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,—
- KLINKENBERG Jean-Marie. — *Style et Archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, 2 vol. in-8°, 425 p. + 358 p., 1973..... 750,—
- 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,—
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952 420,—
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14 × 20 de 116 p. — 1943..... 180,—
- MORTIER Roland. — *Le Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle*. 1 vol. de 14 × 20 de 145 p. — 1972..... 210,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck*, textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, plus iconographie — 1974..... 420,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*. 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978..... 600,—
- NOULET Émilie. — *Le premier visage de Rimbaud*, nouvelle édition revue et complétée, 1 vol. 14 × 20, 335 p. — 1973 390,—
- OTTEN Michel. — *Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme*. 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962..... 360,—
- PAQUOT Marcel. — *Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*. 1 vol. in-8° de 224 p..... 300,—
- PICARD Edmond. — *L'Amiral*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939..... 150,—
- PIELTAIN Paul. — *Le Cimetière marin de Paul Valéry* (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975. 450,—
- PIRMEZ Octave. — *Jours de Solitude*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 p. — 1932..... 420,—
- 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 x 20 de 216 p. — 1959 250,—
- REMACLE Madeleine. — *L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust*. 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954 300,—
- 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 300,—
- Tome II: *La syntaxe de l'interrogation*. 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969 360,—
- ROBIN Eugène. — *Impressions littéraires* (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 x 20 de 212 p. — 1957 300,—
- RUELLE Pierre. — *Le vocabulaire professionnel du houilleur borain*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953. Réédition en 1981 320,—
- 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 540,—
- SEVERIN Fernand. — *Lettres à un jeune poète*, publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 x 20 de 132 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 240,—
- SOSSET L.L. — *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937 270,—
- TERRASSE Jean. — *Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or*. 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970 400,—
- THIRY Claude. — *Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon*. 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980 300,—
- THOMAS Paul-Lucien. — *Le Vers moderne*. 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943 300,—
- VANDRUNNEN James. — *En pays wallon*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 241 p. — 1935 300,—
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *Histoire d'un livre: « Un Mâle », de Camille Lemonnier*. 1 vol. 14 x 20 de 162 p. — 1961 240,—
- VANZYPE Gustave. — *Itinéraires et portraits*. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 x 20 de 184 p. — 1969 200,—

| | |
|---|-------|
| VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935 | 140,— |
| VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970 | 300,— |
| VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960 | 360,— |
| « LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961 | 95,— |
| WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949 | 300,— |
| WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941 | 300,— |
| WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1978 | 250,— |

Livres épuisés

BAYOT Alphonse : *Le Poème moral*.

BRUCHER Roger : *Maurice Maeterlinck, l'œuvre et son audience*. (bibliographie).

DONEUX Guy : *Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme*.

DOUTREPONT Georges : *La littérature et les médecins en France*.

ÉTIENNE Servais : *Les Sources de « Bug-Jargal »*.

FRANÇOIS Simone : *Le Dandysme et Marcel Proust* (De Brummel au Baron de Charlus).

GUILLAUME Jean : *La poésie de Van Lerberghe*.

GUILLAUME Jean : *« Les Chimères » de Nerval*.

HANSE Joseph : *Charles De Coster*.

LEJEUNE Rita : *Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier*.

LEMONNIER Camille : *Paysages de Belgique*.

MICHEL Louis : *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*.

REMACLE Louis : *Le parler de La Gleize*.

VANWELKENHUYZEN Gustave : *L'influence du naturalisme français en Belgique*.

VIVIER Robert : *L'originalité de Baudelaire*.

WILMOTTE Maurice : *Les origines du Roman en France*.

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.