

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

TEXTES DE

Roland MORTIER - Jean ROUSSET

Maurice PIRON - Gérald ANTOINE

Georges SION - André GOOSSE

Georges THINÈS

Françoise CHÂTELAIN



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

Bulletin
de
l'Académie Royale
de
Langue et de Littérature Françaises
1983

BULLETIN

DE

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



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

SOMMAIRE

Séance publique du 28 mai 1983	101
Réception de M. Jean Rousset	
Discours de M. Roland Mortier	101
Discours de M. Jean Rousset	113
Réception de M. Gérard Antoine	
Discours de M. Maurice Piron	122
Discours de M. Gérard Antoine	129
Tennessee Williams — Un tramway nommé Départ	
Communication de M. Georges Sion à la séance mensuelle du 9 avril 1983	141
Réflexions d'un réviseur	
Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle du 14 mai 1983	151
Science et science-fiction	
Communication de M. Georges Thinès à la séance mensuelle du 11 juin 1983	162
Une revue catholique au tournant du siècle : <i>Durendal</i> 1894-1914, par Françoise Chatelain (<i>suite</i>)	173
Chronique	209
Catalogue des ouvrages publiés	210

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.

SEANCE PUBLIQUE DU 28 MAI 1983

Réception de M. Jean ROUSSET

Discours de M. Roland MORTIER

Mon cher confrère,

Votre livre le plus récent est consacré à la fonction significative et aux modalités de la première rencontre dans le roman. Il est vrai que la vie n'a rien à envier, sur ce point, à la fiction et nous gardons tous à l'esprit l'impression initiale, fulgurante et indélébile, que nous a laissée la rencontre de certaines personnes. Permettez-moi de vous dire que vous êtes, pour moi, de ceux-là.

C'était il y a vingt-cinq ans : une trentaine de professeurs, engagés à des titres et à des degrés divers dans le domaine de la littérature comparée, avaient pris à Rotterdam le bateau qui devait les conduire à New-York d'où ils allaient gagner par la route — par-dessus les Montagnes bleues si bien nommées — l'Université de la Caroline du Nord. C'était l'époque où on mettait presque une semaine pour faire la traversée et où on changeait d'heure deux fois par jour. Époque bénie, qui ignorait les funestes effets du décalage horaire.

Les comparatistes du bord occupaient leur temps selon leur tempérament et leur goût, du moins quand la tempête ne les contraignait pas à garder, dans leur cabine, une prudente horizontalité. On ne vous voyait ni au bar, ni aux multiples jeux organisés. Vous préférerez la chaise-longue et le grand air, protégé par une chaude couverture, et vous vous divertissiez en lisant Mallarmé dans l'édition de la Pléiade. Les années ont

passé, mais je n'oublierai jamais le naturel avec lequel vous m'avez parlé de cette lecture qui vous requérait tout entier.

Avec le recul du temps, cette image m'est apparue comme le symbole de votre personnalité profonde. Vous n'avez jamais séparé l'art et les lettres de la vie, encore moins de *votre* vie. Grand « liseur », comme aimait dire notre roi Albert, vous êtes aussi un esthète né, pour qui l'art est la réalité première, la seule qui vaille que l'on s'y attache, corps et âme. Ceux qui ont été admis dans votre maison de la rue Etienne Dumont (dont vous aimez à rappeler malicieusement qu'elle s'appelait jadis rue des Belles Filles) savent la place qu'occupe, même physiquement, le livre dans votre vie. Je vous trahirais donc en dissociant votre biographie et votre œuvre : elles se confondent dans une pleine harmonie.

Vous avez eu la bonne fortune d'avoir pour maître, à l'Université de Genève, un érudit prestigieux doublé d'un critique sagace et ouvert. J'ai nommé notre regretté confrère Marcel Raymond, dont vous occuperez dorénavant le siège dans notre compagnie et dont vous allez, dans quelques instants, évoquer la mémoire.

Admirateur passionné de la littérature française, Raymond entretenait des curiosités multiples et restait particulièrement sensible aux impulsions esthétiques venues du monde germanique (suisse autant qu'allemand, ne l'oublions pas). Ouvert à de nouvelles interprétations comme à de nouvelles catégories historiques, il était de ceux qui — avec Alan Boase, le découvreur de Sponde, avec Raymond Lebègue en France, avec Benedetto Croce et Mario Praz en Italie — avaient introduit en littérature la catégorie du baroque, jusque-là réservée aux arts plastiques et à la musique.

Vous allez, jeune lecteur de français en Allemagne, vous lancer résolument sur cette voie encore peu pratiquée, et préparer dans le silence et la méditation un livre appelé à faire date dans nos études. On en devine le cheminement intérieur dans vos traductions d'Andreas Gryphius (1947) et d'Angelus Silesius (1949), ainsi que dans votre choix de textes de Jean de la Ceppède (1947). Mais qui aurait pu imaginer l'aboutissement de ces immenses lectures ? Lorsqu'en 1953 *La littérature*

de l'âge baroque parut chez Corti, la sensation fut générale. Non seulement la structure traditionnelle de l'enseignement de l'histoire littéraire s'en trouvait bouleversée, mais un nouveau champ d'investigation s'ouvrait aux chercheurs, en même temps qu'un réexamen des normes de goût dans l'appréciation de la littérature des XVI^e et XVII^e siècles.

Ce livre dépassait d'ailleurs, dans le champ de ses investigations, les limites communément assignées aux études littéraires. Vous y pratiquiez avec aisance et maîtrise ce que les Allemands appellent si joliment « l'éclairage réciproque des arts » (*Wechselseitige Erhellung der Künste*), une des formes les plus enrichissantes de la méthode comparatiste.

Vous avez décrit vous-même, dans la préface, la genèse de ce grand livre :

« A l'origine lointaine de cet essai, il y eut une sorte de coup de foudre devant la féerie décorative et mouvante du *Zwinger* de Dresde et le merveilleux ensemble de façades et de coupoles qui dominaient la grande boucle de l'Elbe. Loin de se démentir, cette inclination s'est fortifiée au vu des églises de Bavière et d'Autriche pour se fixer en un durable amour au contact de la Rome du Bernin. Ainsi se nourrit un goût constant pour tout ce qui de près ou de loin touchait au Baroque et, par voie de conséquence, au problème du baroque littéraire ».

D'emblée, le bonheur de l'écriture double celui du découvreur, et fait de ce coup d'essai un maître-livre de la critique et de l'histoire littéraires. Vous placez votre analyse sous le double emblème de Circé, c'est-à-dire de la métamorphose, et du Paon, c'est-à-dire de l'ostentation, caractères dominants d'une époque où triomphent le ballet de cour, que vous appelez « monde du bizarre, des rêves loufoques, des formes disparates », et la tragi-comédie, cet univers du trompe-l'œil, du déguisement et de la folie. Symboles nullement arbitraires puisque vous les avez repérés sur la piazza Navona, à Rome, où Circé et le Paon semblent dominer l'entrée des lieux, entre une fontaine du Bernin et un palais de Borromini.

Esthète sensible aux nuances, vous avez le triomphe modeste et nullement conquérant. Là où d'autres annexeront Molière et même Racine au baroque, où d'autres encore l'assi-

mileront au romantisme, vous savez garder mesure et raison. Vous n'oubliez jamais qu'une vraie critique est sensible aux différences autant qu'aux analogies. En somme, vous évitez d'instinct les excès où tomberont certains de vos lecteurs et de vos disciples.

Plutôt que de pratiquer un annexionisme aussi facile que superficiel, vous préférez l'art de la relecture et celui de la découverte. Informé par les principes de votre thèse, vous soumettez à de nouveaux critères une longue série de poètes oubliés ou négligés et vous enrichissez ce qu'on appelait jadis « notre Parnasse français » d'un nombre impressionnant de textes de toute beauté, finement regroupés autour de motifs dominants : l'inconstance, la bulle, la neige, l'eau mouvante, le songe, le brouillard, la lumière de la permanence, le spectacle de la mort. Grâce à vous, nous trouverons un attrait insoupçonné à la poésie de Du Bartas, de Du Perron, de Claude Hupil, ou de ce prolifique Père Le Moyne, que vous définissez « le Victor Hugo de son siècle ».

Titulaires d'un tel tableau de chasse, admirés et imités comme vous l'avez été, bien des critiques se contenteraient d'approfondir ou d'exploiter leur prise. Tout au contraire, vous prenez aussitôt vos distances, comme si vous redoutiez de vous faire piéger par la réussite en vous identifiant avec un sujet ou avec un titre.

Votre premier livre se voulait à la fois définition d'un style et intégration d'une époque. Dans *Forme et Signification*, postérieur de près d'une décennie, vous abordez des problèmes de structure littéraire, sans souci de chronologie ou de synchronie. Dépasant les enquêtes thématiques liées au seul contenu, vous tentez de saisir des significations à travers des formes, en d'autres termes : vous cherchez le sens là où il ne semble pas résider, et où pourtant il se cache. Votre propos se rattache sans doute à des précédents, le formalisme russe, le « new criticism » anglo-saxon, et surtout la critique d'art du grand Henri Focillon, passionnément attentive à la vie des formes. Mais vous opérez, sans avoir l'air d'y toucher, une révolution — je n'ose dire une subversion, ce qui ne serait ni dans vos intentions, ni dans votre tempérament — qui conduira bientôt

aux démarches fort divergentes de ce qu'il est convenu d'appeler, d'un terme générique assez vague, la « nouvelle critique ».

L'importance du non-dit à côté du message explicite, la fonction révélatrice des textures et des figures, la solidarité entre une vision du monde et la construction formelle qui l'organise, la présence constante d'un esprit dans une forme : voilà autant de positions théoriques qui renouvellent la démarche critique vers le texte et qui en modifient résolument la lecture. La vieille distinction entre fond et forme, ce tabou scolaire, apparaît du coup comme la négation de la vie profonde et autonome de l'œuvre, qui ne se réduit ni à un discours transparent et réductible, ni à une forme plaquée, et comme secondaire ou superfétatoire.

Permettez-moi de vous citer, pour ne pas vous trahir : « Il n'y a de forme en art que vécue et travaillée de l'intérieur. L'écrivain n'écrit pas pour dire *quelque chose*, il écrit pour *se dire*, comme le peintre peint pour se peindre ». Encore ne faudrait-il pas en déduire que l'artiste n'a rien à nous communiquer, sinon ce qu'il est. Il nous dit aussi ce qu'il pense, ce qu'il ressent, comment il réagit à son temps, comment il assume sa condition, faute de quoi nous tomberions dans un formalisme radical où l'art littéraire se réduirait à de subtils jeux de langage. La *Divine Comédie* ou la *Recherche du temps perdu* témoignent de cette volonté de totalité chez les plus grands. Mais vous êtes un esprit trop fin et trop nuancé pour tomber dans les outrances et dans les simplifications. Une forme, dites-vous, « n'est saisissable que là où se dessine un accord ou un rapport, une ligne de force, une figure obsédante, une trame de présences ou d'échos, un réseau de convergences », en un mot, ce que vous appelez « structures », et qui sont « ces liaisons qui trahissent un univers mental ».

A l'instar de Georges Poulet, à qui ce livre est dédié, vous entendez être beaucoup moins un critique, dans l'acception courante du mot, qu'un lecteur mimétique, qui s'installe dans l'œuvre pour en épouser les mouvements, mais qui attend d'elle aussi qu'elle lui résiste, qu'elle se refuse à sa prise, et qu'elle manifeste ainsi sa vraie richesse. L'œuvre qui se livre et qui s'abandonne trahit par là-même son insuffisance et sa vacuité.

Guidé par cette méthode, vous nous donnez quelques-unes des plus fines analyses qui aient été consacrées à des œuvres maîtresses, comme *La princesse de Clèves* et *Le soulier de satin*, à une forme telle que le roman épistolaire ou à la structure du double registre dans le théâtre de Marivaux. Je voudrais cependant m'attarder un instant aux pages sur *Madame Bovary*. Flaubert ambitionnait de faire « un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut ». Evacuer l'anecdote, ou l'histoire, en la condamnant à la parfaite banalité, afin de mieux pénétrer dans une vision du monde qui est affaire de regard, d'angle de vue, de modalité, voilà l'essentiel pour lui. Mais c'est vous qui nous apprenez à lire le roman en ce sens, et il devient sous votre grille le roman de la lenteur, de la vision subjective, à la limite celui de l'immobilité. Sans doute me concéderez-vous que tout le roman ne s'explique pas par cette seule clé. Du moins l'enrichit-elle de significations qui en font le prototype du roman moderne, la matrice des recherches qui ont produit *Mrs Dalloway* et *Les faux-monnayeurs*, *La Jalousie* et *Le Planétarium*. *Forme et signification* a paru en 1962. En 1968, avec *L'intérieur et l'extérieur*, vous revenez à votre cher XVII^e siècle, pour préciser un certain nombre de sujets abordés, mais non épuisés, dans *La littérature de l'âge baroque*.

Ce XVII^e siècle, vous admettez — d'entrée de jeu — qu'il est une construction de votre sensibilité et de votre réflexion. On pourrait estimer qu'il en va ainsi de toute lecture sérieuse, vraiment intériorisée. De là à conclure à un relativisme radical, à un pur nominalisme qui détruirait la spécificité de l'histoire, il n'y a plus qu'un pas. D'autres l'ont franchi, qui ont voulu réduire l'histoire littéraire à une poussière de faits singuliers, autonomes, sans commune mesure. Vous êtes trop bon lecteur, trop ouvert aux différences de style, trop conscient de la pesée des structures mentales, pour tomber dans cette sorte de défaitisme. Vous savez qu'il existe des modalités qui donnent à chaque époque sa coloration, son angle de perception. Les pièges que vous refusez, ce sont évidemment les facilités de la périodisation à usage pédagogique, mais c'est surtout cette

forme insidieuse de tautologie où la lecture du passé se réduit à une expression camouflée de lecture du présent, c'est-à-dire de nous-mêmes. La spécificité du passé, sa singularité, vous paraissent le noyau même de sa permanence et de sa survie. Mais vous savez aussi que nous ne parviendrons jamais à nous extraire totalement de notre conditionnement temporel. Si bien que notre perception de l'héritage artistique est toujours un mélange paradoxal de réalité et de fiction, de savoir et de distorsion.

J'aime, dans ce livre, le souci constant de liberté, la volonté de ne jamais se laisser enfermer dans ses propres formules, de rester disponible à de nouvelles interprétations. J'en trouve la parfaite illustration dans cet ultime chapitre, où *l'Adieu au Baroque* est nuancé par un point d'interrogation. Superbe texte, fait d'amour et de scrupule, et dont le style sent son meilleur dix-septième siècle : « Faut-il quitter ce qu'on a aimé, peut-être indiscretement ? Ce serait se quitter soi-même. Il n'est ni juste, ni élégant de paraître brûler ce que l'on a adoré, surtout si l'on continue d'adorer en secret ». Mais cette fidélité au baroque s'accompagne d'un refus des outrances et des surenchères. L'homme de goût et de discrétion que vous êtes est sensible, jusqu'à la gêne, à l'indécence de certains débordements, à la confusion sémantique qui s'en autorise, à l'absence de rigueur qui les discrédite. Le baroque, dans votre esprit, n'est ni un passe-partout, ni un mot magique propre à tous les abus : il est une réalité de notre culture, un jalon de notre histoire, un flamboiement de l'esthétique. « Une longue expansion qui soudain se casse et se renverse, le gonflement d'une merveille aérienne suivie d'un éclatement qui l'anéantit, c'est un rythme fondamental, celui de la bulle de savon, du jeu d'eaux, de la phrase de Bossuet, ou de la fête baroque ». Aussi votre adieu n'était-il qu'une fausse sortie, ou plus précisément une mise en garde. Ce qui vous conduit à la merveilleuse conclusion que j'ai plaisir à citer, tant elle témoigne de vos dons d'écriture :

« Qui pourrait se résoudre à quitter ces œuvres qui nous disent en dansant que le jeu est une activité grave, que la fugacité et la mort sont cachées dans notre vie, mais que toute métamorphose désigne une permanence ? »

La formule vaudrait aussi pour votre œuvre. Curieusement, elle contient déjà l'essentiel de vos essais ultérieurs, sur Narcisse romancier et sur Don Juan. De sorte qu'en suivant le fil de votre réflexion, on pénètre du même coup dans sa genèse profonde.

Vos curiosités étaient nées d'un double mouvement : émerveillement devant quelques grandes réalisations architecturales ou picturales ; application à la poésie des pulsions créatrices qui s'expriment dans le jeu de leurs formes. Il semble qu'au fil du temps votre attention, sans jamais abandonner les arts plastiques, se tourne plus nettement vers la spécificité du fait littéraire, et au sein de celui-ci, vers un domaine qui soudain vous requiert passionnément : la technique de l'œuvre romanesque. En 1972, avec *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, vous explorez et vous commentez en termes nouveaux cette étrange forme littéraire que les Allemands ont appelée *Ich-Roman*, et que la critique récente a désignée du terme un peu pédantesque de « homodiégétique ».

Curieuse pratique, qui implique dès le départ une trouble ambiguïté. Où commence la voix du narrateur-auteur ? ou celle du personnage qui dit « Je » ? Et quelle est la relation de convergence entre ces deux voix ? « Je conte mon histoire », nous dit Marianne. Mais n'est-ce pas Marivaux qui parle et qui nous interpelle ? Ce qui nous est raconté, ce n'est plus, comme dans la tradition épico-narrative, l'histoire d'un autre, mais celle du détenteur de la parole, à la fois héros du récit et locuteur. Dans certains cas, celui qui dit « Je » se pose en observateur, ou bien il se multiplie par le recours à la lettre, ou encore il intervient dans le fil de la narration pour interpeller son héros, et plus volontiers son lecteur (qu'on songe à *Jacques le Fataliste*). Au-delà de l'emploi de la première personne, réduit à un simple artifice, ce qui est mis en jeu ici, c'est avant tout le point de vue, l'angle à partir duquel le récit s'organise et se construit.

Avec un guide aussi autorisé, nous refaisons le trajet qui conduit du type parfait de récit personnel au présent que sont les *Lettres de la religieuse portugaise* jusqu'au « je » déceptif ou éludé de Claude Simon. Mais c'est à vos analyses de Marivaux que je m'arrête avec le plaisir le plus profond. Pourquoi, je ne

sais ; peut-être parce que je perçois entre vous et lui des affinités secrètes, intuitives plutôt qu'électives.

Le cas de Marianne est symptomatique des nuances que peut apporter l'autobiographie fictive, des défis qu'elle lance au lecteur, du caractère problématique qu'elle laisse à la vérité des êtres, qui reste ambiguë comme elle l'est dans la vie.

Ainsi, que savons-nous de Valville, personnage qui joue un rôle majeur dans la vie de Marianne ? Pas plus que Marianne elle-même, nous ne saisissons le pourquoi de ses revirements et de ses hésitations. L'homme Valville ne nous est connu que très partiellement, à travers le témoignage d'une femme amoureuse qui ne comprend ni son attachement initial, ni son éloignement ultérieur, et qui ne cherche pas à nous donner des explications dont elle-même ne saurait se satisfaire. En d'autres cas, le récit à la première personne peut nous piéger en créant, puis en imposant, la complicité du regard : connaissons-nous Manon Lescaut autrement que par les yeux et par la voix de Des Grieux, c'est-à-dire de l'homme le moins capable de détachement à son égard ? La même distorsion s'opère dans un autre récit, trop peu connu, de l'abbé Prévost, *l'Histoire d'une Grecque moderne*, véritable tragédie de l'incommunication dont le héros-narrateur nous dit d'emblée avec une extraordinaire lucidité : « Ne me rendrai-je point suspect par l'aveu que va faire mon exorde ? Je suis l'amant de la belle Grecque dont j'entreprends l'histoire... Une passion violente ne fera-t-elle point changer de nature à tout ce qui va passer par mes yeux ou par mes mains ? En un mot, quelle fidélité attendra-t-on d'une plume conduite par l'amour ? »

Pour mieux cerner cette analyse de la jalousie, vous passez à l'examen du roman de Robbe-Grillet qui porte ce titre, éclairant ainsi le passé par le présent et relisant Prévost à la lumière du « nouveau roman ». Mais n'est-ce pas ainsi que nous regardons Vermeer, le Gréco ou Georges de la Tour ? D'ailleurs un penseur aussi éclairé que d'Alembert n'a-t-il pas suggéré, à l'article *Collège* de *l'Encyclopédie*, que l'histoire soit enseignée au rebours de la chronologie, c'est-à-dire à partir du fait contemporain et du jour qu'il projette sur un passé progressivement dévoilé à partir de lui ? Sartre, lecteur de Flaubert, agis-

sait de même, parlant à propos de son livre de méthode progressive-régressive. Le tout, en cette affaire, est de savoir jusqu'où on peut aller et quelle fin on poursuit.

Le roman à la première personne n'était pas un terrain vierge quand vous l'avez abordé. La critique allemande et anglo-saxonne s'en était préoccupée, quitte à chercher ses exemples ailleurs. En revanche, personne à part vous n'avait eu l'idée de consacrer un livre à la scène de la première rencontre dans le roman. Vous tentez la gageure, et vous la tenez avec brio, dans votre ouvrage de 1981, *Leurs yeux se rencontrèrent*. Ici comme toujours dans vos travaux, mais sur un clavier infiniment plus vaste, qui va du roman grec jusqu'à Pieyre de Mandiargues en passant par Goethe et par d'Annunzio, vous partez des textes et vous les interrogez pour connaître leur secret.

Dans une perspective qui se veut trans-historique, mais nullement an-historique, vous dégagez des structures permanentes qui se répètent ou se répondent. Vous insistez sur ce que Dominique Fernandez appelle « la stupeur initiale », cet effet de surprise qui éblouit ou paralyse, tout en tenant parfois de la reconnaissance, où la vision prémonitoire semble soudain se réaliser. L'être qui foudroie est celui qu'obscurément on attendait, et le hasard de la rencontre s'inscrit dans la logique du destin. Reste ensuite à faire passer le message par des moyens souvent extra-linguistiques (regards, mimiques, attitudes). Echanges fréquemment trompeurs, comme dans la rencontre du narrateur et de Gilberte à Combray, où Proust souligne cruellement le malentendu que peut susciter l'interprétation du regard ou du geste. Viendra enfin le franchissement de la distance qui sépare les êtres, cette démarche que le romancier peut, à son gré, retarder ou précipiter, condenser ou compliquer, non pas selon le caprice de son humeur, mais en fonction de la vie intime de ses personnages et de la logique de leur caractère : ainsi M^{me} de Chasteller a-t-elle honte d'avoir avoué son amour pour Lucien Leuwen dès leur première conversation par le seul langage de ses yeux.

J'éprouve, en parlant de telles analyses, le sentiment pénible de les dénaturer en les résumant de manière aussi sommaire et

je m'en veux de trahir ces pages que j'admire. Tant il est difficile de concilier ici la fidélité au texte et le souci de la synthèse. Et c'est à moi-même que j'appliquerais volontiers la remarque critique que vous faites à votre méthode, dès l'*Introduction* : « J'ai chaussé des lunettes de myope ». Mais si ma myopie est celle du lecteur condamné à ne pouvoir tout dire, la vôtre est celle de l'analyste qui se refuse aux généralités. « On ne lit bien », dites-vous, « qu'en lisant et relisant de près ; c'est alors seulement qu'un texte déploie tous ses sens ». Précieux conseil, fruit d'une longue pratique de la lecture et de l'enseignement, et qui reste, à mon sens, l'alpha et l'oméga de toute lecture critique digne de ce nom, quelle que soit l'école ou la doctrine dont elle se réclame.

Auriez-vous changé de propos en vous penchant, en 1978, sur *Le mythe de Don Juan* ? Seriez-vous passé du côté de la diachronie et de l'histoire des mythes ? Si le titre peut susciter cette illusion, l'introduction nous précise aussitôt votre propos et en fixe la démarche. Il ne s'agit pas, dans votre esprit, de refaire l'histoire des variations du héros mythique (travail fort bien fait par vos prédécesseurs), mais d'en dégager les invariants, c'est-à-dire les unités constitutives sans lesquelles le héros se confondrait avec la figure banale du séducteur libertin et pourrait s'appeler Casanova, Valmont ou Bel-Ami. Pour vous, le personnage essentiel est celui qui donne à leur relation la dimension tragique qui en fait la grandeur, c'est-à-dire le Mort. Pour que Don Juan atteigne à la dimension du mythe, il faut que parmi les victimes féminines de son désir inconstant, il y ait la fille du mort, et qu'ainsi le héros atteigne à la provocation suprême, la transgression de l'interdit majeur, la violation du tabou. Sur ce schéma, vous inscrivez ce que vous appelez les variations latérales, qui vont de Molière à Mozart, et que seules les contraintes de l'édition vous ont empêché d'étendre à des exemples plus nombreux. Peut-être êtes-vous trop pessimiste lorsqu'avec Giovanni Macchia vous estimez que la grande époque de Don Juan est passée. Le goût des mythes et le sens du sacré sont certes en déclin, mais qui oserait affirmer que l'inquiétude qui s'installe parmi nous en cette fin de millénaire ne suscitera pas des mythes, sinon identiques,

du moins analogues ? Si le rapport entre les sexes n'est plus celui de Juan et d'Anna, il n'en reste pas moins complexe et difficile, et d'autres formes de don-juanisme, d'autres interdits sont peut-être inscrits, sans que nous le sachions, dans notre tissu social et dans l'inconscient collectif. Comme vous le dites vous-mêmes, en conclusion : « Il y suffirait d'un nouveau Mozart »...

En attendant cette venue très improbable, vous continuez à prospecter le domaine du roman, de Balzac à Claude Simon, en passant par Stendhal. Vous le faites avec cette liberté de ton, avec cette indépendance d'esprit qui vous caractérise. D'aucuns ont voulu vous rattacher à une « école de Genève », issue de Marcel Raymond, et qui se serait agrégé Georges Poulet. Certes, bien des affinités vous unissent à ces critiques, mais jamais un quelconque crédo n'a pesé sur vos enquêtes et n'a bridé votre démarche. Comme il advient souvent, ce sont des refus plutôt que des articles de foi qui vous ont rapprochés. A la réflexion, je m'aperçois que je n'ai guère évoqué qu'en passant votre souche genevoise, en quoi j'ai certainement eu tort, car je vous sais attaché par des liens très profonds à cette ville de haute culture qui fut successivement, voire simultanément, cité, république et canton. Mais vous n'avez jamais voulu vous confiner au seul espace suisse du grand domaine français, préférant tirer de la spécificité de votre formation un regard différent sur l'histoire de nos lettres. Vous vous sentez partie prenante de ce qui se fait et s'écrit dans cette grande culture en continuelle mutation, tout en conservant précieusement vos propres particularités. Cette double appartenance est aussi notre lot. Si elle nous cause parfois des problèmes, elle vaut, en compensation, à notre Académie la fonction de rassemblement international que lui assignait son fondateur en 1920, dans le *Rapport au Roi*. Votre présence parmi nous, mon cher confrère, illustrera cette vocation et consacrera ce caractère, en même temps qu'elle nous apportera le prestige de votre œuvre et le rayonnement de votre pensée. Soyez donc le bienvenu en notre compagnie.

Discours de M. Jean ROUSSET

Mesdames, Messieurs, Mes chers confrères,

À cette tribune prestigieuse, intimidante, vous me voyez assailli de sentiments où entrent de la surprise, de la confusion, beaucoup de gratitude, et aussi le plaisir de me trouver parmi vous, dans ce pays à la fois proche et différent du mien, parmi vous écrivains, poètes, critiques, dont les œuvres me sont, pour les unes déjà connues et goûtées, alors que j'éprouve le désir, qui ne date pas d'aujourd'hui, de connaître les autres ; c'est l'une des raisons pour lesquelles je me réjouis des occasions de contacts et de découvertes qui s'offrent ici à moi. Soyez assurés qu'à l'honneur que je ressens de me voir accueilli dans cette compagnie, se joint l'impression de ne plus me sentir tout à fait un étranger à Bruxelles, d'être mieux à même de pénétrer un peu de l'intérieur la réalité d'une culture très riche et diversifiée.

Que de privilèges pour moi en ce jour ! Et celui, encore, d'être reçu si généreusement par Roland Mortier, à qui me lie depuis longtemps une fidèle amitié, ainsi que mon respect pour ses talents.

Autre privilège enfin : que vous m'ayez choisi pour succéder à celui qui fut mon professeur — et quel professeur ! — avant de m'associer à son enseignement à la Faculté des Lettres et d'être pour moi, jusqu'à la fin un ami confiant et bienveillant qui me priait parfois de lire les manuscrits qu'il hésitait à publier.

Ce sera avec un mélange de mélancolie et de reconnaissance que je vais essayer maintenant de remplir la tâche, dont je mesure la difficulté : faire en quelques instants le portrait d'une œuvre dont vous savez l'ampleur et la diversité.

*
* * *

« Je suis un être ondoyant et multilatéral... », ce propos de résonance montaignienne se lit dans une lettre à Georges Poulet qui s'étonnait de voir son ami s'atteler à une étude du maniérisme au lieu de s'arrêter sur un thème personnel ou d'explorer une conscience individuelle. Marcel Raymond n'écartait ni l'une ni l'autre de ces visées, il se donnait le droit de passer de l'une à l'autre. De fait, un regard actuel sur l'ensemble de son œuvre y reconnaît des alternances, des rythmes complémentaires ; j'en esquisserai d'abord la répartition et les mouvements principaux, avant de dégager les connections, les grandes constantes et peut-être le projet unitaire.

On aura noté que l'aveu cité s'énonce à la première personne : « *je* suis un être ondoyant... » ; ce *je* est la marque d'un discours qui ne cesse de côtoyer, le plus souvent invisible, l'entreprise critique : je pense aux écrits de nature privée et confidentielle, auxquels je ferai une place en terminant.

*
* * *

Ce sont ses études sur les poètes qui ont fait d'abord la réputation de Marcel Raymond, à commencer par le célèbre *De Baudelaire au Surréalisme* — trop célèbre à son gré, il était un peu agacé de se voir crédité souvent de ce seul livre — ; celui-ci, autant que la genèse et le déploiement de la poésie moderne, était une interrogation sur la nature du fait poétique : « Je projetais de traiter des poètes plus que des hommes, de la poésie plus que des poètes ». Cette réflexion s'est poursuivie par une série de monographies — Hugo, Rimbaud, Jouve, Eluard, Jacottet, j'en passe — et par l'ouvrage consacré à Valéry, théoricien de « l'état de poésie », sur lequel je reviendrai. Voilà un premier massif, sa nouveauté et son influence ont été largement reconnues.

Une autre zone privilégiée s'est formée progressivement autour de Rousseau, par une harmonie préétablie que le travail d'édition et de commentaire des *Œuvres complètes* a confirmée : le livre sur *Rousseau, la quête de soi et la rêverie*, les essais sur Senancour, sur Fénelon, et le dernier en date *Romantisme et rêverie* appartiennent à la même constellation. Par une

préférence qui le révèle, le critique s'y est attaché au Rousseau des textes intimes, à l'autobiographe et au contemplatif des années de solitude. Mais ne croyons pas qu'il fût indifférent aux accents du contestataire et du prophète, dont il a pu dire :

L'étrange est que cette pensée (celle du *Discours sur l'inégalité*, du *Contrat social*) nous devienne d'autant plus fraternellement présente que ce qui se nomme civilisation et progrès, en multipliant misères et merveilles, nous entraîne chaque jour davantage aux antipodes de ce que Rousseau appelait nature... Disons sans paradoxe qu'il est pour nous d'autant plus vivant qu'on ne l'a pas suivi.

L'inquiétude qu'on sent poindre ici est celle du contemporain des entreprises nucléaires et plus généralement d'un activisme scientifique sans terme et sans frein dont les menaces pèsent sur l'aventure humaine, car l'esprit est un pouvoir ambigu qui porte en lui invention et connaissance, mais aussi destruction ; témoin d'un « temps d'Apocalypse », Raymond a maintes fois exprimé cette anxiété, soit directement, soit en prenant appui sur Ramuz, sur Valéry, sur Montesquieu. Voici quelques lignes que j'emprunte à l'autobiographie de 1970 :

Il y a longtemps que j'étais braqué contre la société mécanisée, l'Etat inhumain, le Léviathan de Hobbes... Bien longtemps avant Hiroshima, et avant Rousseau, Montesquieu avait écrit dans la 106^e *Lettre persane*, ces phrases qui m'avaient ému dès ma vingtième année : « Je tremble toujours qu'on ne parvienne à la fin à découvrir quelque secret qui fournisse une voie plus abrégée pour faire périr les hommes, détruire les peuples et les nations entières ».

On ne doit ni l'oublier ni l'omettre : Raymond, qui comptait parmi ses guides, à côté de Pascal et Fénelon, maîtres de vie spirituelle, Montesquieu et Pierre Bayle, aspirait à une culture « ouverte » qu'il définissait comme une « invitation à rejoindre les autres hommes » et comme un lieu de rencontre entre le passé et l'actuel, entre la littérature et les autres modes d'expression.

Ces remarques me font passer à un troisième groupe de recherches dont l'origine est plus complexe ; elles concernent à la fois une période : Renaissance et XVII^e siècle, et une problématique générale : peut-on supposer des relations entre l'écrit et le visuel ? Ce questionnement se fixa sur les universaux

proposés naguère, sous les noms de Baroque et de Maniérisme, par les historiens de l'art, en premier lieu par Wölfflin dans un livre fameux (dont Claire et Marcel Raymond conjointement donnèrent la traduction); à la source de ces tentatives, « chimères » peut-être, il y avait chez lui le goût des analogies, un plaisir ancien pris à la peinture, et la conviction que l'on ne peut travailler en vase clos, parce que la culture est un ensemble lié; il pourrait dès lors se révéler fécond de jeter, à tous risques, des passerelles d'un art à un autre. Je cite un entretien récent qui fait remonter ces préoccupations aux années 1926-1928, lors d'un doctorat à Leipzig :

Je me suis intéressé, en grande partie sous l'influence des Allemands (Dilthey, Gundolf, on parlait alors de *Geistesgeschichte*)... à ce qu'il peut y avoir d'organique à un moment donné — c'est une probabilité, non pas une certitude — entre les productions de l'esprit, littérature, peinture, musique...

(*Micromégas*, 1975/1.)

C'est dans cet esprit que Ronsard et les poètes de la fin du XVI^e siècle furent soumis, vers 1970, à une relecture dont le fruit fut *La poésie française et le maniérisme*, un long essai suivi d'une anthologie de pièces connues ou rares; la Pléiade et ses successeurs, objets de la thèse de Sorbonne des années 20, ont été ainsi « revisités » et réinterprétés cinquante ans plus tard à la lumière des peintres de Fontainebleau et de Florence: continuité et, plus encore, renouvellement.

J'ouvre ici une brève parenthèse: dans l'entretien que je viens de citer, on aura remarqué, à côté des mots « littérature, peinture », un troisième registre, la musique, rien n'a été écrit ni tenté de ce côté, que je sache; mais mon portrait, même si je ne fais que le portrait de l'œuvre écrite, serait trop incomplet si je ne signalais l'importance qu'eut pour notre ami, dont la femme était pianiste, l'écoute de la musique; dans les dernières années, les soirées étaient vouées, le journal en témoigne, au concert solitaire, disque ou radio. La musique préférée, constamment réentendue, était celle des Romantiques, et chez ceux-ci celle des intimistes: telle sonate pour piano de Schubert, les derniers Brahms, et toujours Schumann.

Je referme la parenthèse.

Voilà, dessinée à grands traits, une topographie de l'œuvre ; il s'agit maintenant d'y pénétrer et d'en prospecter la géologie, disons sans plus de figures les thèmes dominants et conducteurs. Marcel Raymond s'est donc fait, dès l'étude sur Ronsard puis au contact des poètes du Romantisme et du XX^e siècle, lecteur de poèmes ; cette expérience a nourri sa critique, quel qu'en fût l'objet, elle a fondé l'image qu'il s'est donnée de la fonction du poète : « Un poète paraît... Sa mission première est de désorienter », lit-on par exemple dans *De Baudelaire au Sur-réalisme* ; il désoriente parce que « l'état de poésie est un état de rupture et de refus de la loi » ; le poète va plus loin : « relié à l'univers », gardant « le contact avec les mouvements élémentaires de l'être et la source vive de l'existence », il agit comme un médiateur, suggérant la présence concrète du monde et de ses rythmes. A l'homme moderne, souffrant séparation et réclusion dans une société qui l'isole, dans un savoir qui le spécialise, les poètes, praticiens du contact avec les « choses » et de la connaissance sensible, s'offrent comme des prophètes, rappelant les vérités oubliées pour avoir su maintenir en eux un pouvoir très ancien d'unisson et de communion. Ces vues, sans doute marquées d'un post-romantisme très vigoureux dans la première moitié de ce siècle, seront complétées ou corrigées, on va la voir, par l'attention à ce qu'on appellerait aujourd'hui rhétorique textuelle.

Séparation-Relation : sur cette opposition qui est une de ses constantes, Raymond a construit son *Paul Valéry et la tentation de l'esprit* publié en 1946. Qu'il ait consacré l'un de ses meilleurs livres — et l'un de ceux qu'il préférerait — à l'auteur de *Monsieur Teste* n'allait pas de soi ; quand on voit dans l'intellect un « ver rongeur » et qu'on fonde la connaissance sur un « rapport de participation », jusqu'où suivra-t-on celui qui exalte le Moi pur comme conscience séparée, « se dégageant de tout, s'opposant à tout » ? En l'accompagnant jusqu'à ce point extrême de vide et d'abstraction, le critique explorait son pôle contraire, avant de saluer le reflux valéryen vers le sensible, c'est-à-dire — notons les termes du commentateur — vers ce qui « nous relie, nous mélange à tout ce qui existe ». Ce reflux valéryen est aussi, je le rappelle, un retour à l'acte de vivre et

au corps — ce sont les thèmes du *Cimetière marin* et de la *Jeune Parque* —, il fut enfin un retour à la pratique du poème : je redevins sensible au « physique du langage ».

Ce rythme alternatif est le propre de Valéry ; il est exemplaire aux yeux de Raymond, avec cette différence qu'il note, on doit s'y attendre, d'un coefficient négatif le pôle de la réflexivité radicale : « un exercice trop suivi de l'esprit, conclut-il, a pour effet de rendre la vie inconcevable, son spectacle absurde », mais « il était nécessaire de parvenir une fois en vue de ce point mort, de céder une fois à ce que Valéry lui-même nomme *la tentation de l'esprit* ». (p. 47)).

Après ce détour qui nous a conduits vers un lieu central, j'en viens à ce qui fonde l'activité du critique. Je dirai en simplifiant qu'elle n'est pas sans analogie avec la démarche prêtée aux poètes : fusion du moi et de l'objet chez ceux-ci, participation à l'œuvre chez celui-là, au cours d'une expérience qui tente de « rejoindre celle de l'artiste » ; à la limite, identification avec le sujet créateur ; sur ce point, les analyses les plus aiguës sont celles que Georges Poulet a consacrées à notre auteur.

En conséquence, le devoir premier est d'aller au texte pour se laisser conduire par lui ; je cite :

Il s'agit d'entrer dans un état de réceptivité profonde où l'être se sensibilise à l'extrême, puis de céder peu à peu à une sympathie pénétrante.

(*Le sens de la qualité*, p. 33).

Sympathie, donc symbiose, telle est la fin visée, le moyen est désigné par les termes *réceptivité*, *céder*, suggérant le mouvement d'abandon de celui qui se laisse envahir et déposséder.

Mais il faut se hâter de prévenir un malentendu : ce temps d'apparente passivité s'accompagne d'un acte de possession ; je fais appel à Jean Starobinski qui décèle dans la pensée de Marcel Raymond, dans son imaginaire, un rythme fondamental d'alternance entre « l'abandon de soi, la renonciation à la volonté propre » et d'autre part « l'amour de la forme, le besoin de l'acte formateur ¹ ».

¹ I. Albert Béguin et Marcel Raymond, *Colloque de Cartigny* publié par P. Grotzer, Corti 1979, p. 59.

Cette proposition de portée générale vaut également pour le travail critique : la lecture, si elle se veut réceptivité et désaisissement, est aussi l'acte d'attention à un ensemble formel : le texte se présente comme un être verbal, l'œuvre littéraire n'existe pas en dehors du langage, elle s'offre à nos prises « avec sa structure propre, qui résiste à nos velléités de la transformer à notre usage par la rêverie ».

Pour bien éclairer ce point important, on ne peut mieux faire que se référer au débat épistolaire soutenu avec Georges Poulet (la correspondance des deux amis a été récemment publiée par Pierre Grotzer). On connaît la pensée ferme et constante de Georges Poulet pour qui toute œuvre est murmure intérieur, réalité mentale et finalement silence : « subjectivité pure et élimination de la forme sont (vous le savez) parmi les hérésies que je prêche » (p. 235). On l'a vu, Raymond n'exclut nullement la relation subjective, mais le jansénisme esthétique de son ami l'amène à préciser sa position : « Le silence de Racine, auquel vous rêvez, ne me fera jamais oublier la parole de Racine. Ce silence n'existe qu'en fonction de cette parole... », ce qui postule une pratique de lecture :

Je ne puis lire que lentement, parce que je ne puis lire vraiment qu'en articulant consonnes et voyelles. Il faut que mes muscles travaillent, en liaison avec mon esprit. A ce prix seulement je puis apprécier la saveur, la couleur, le poids d'un style, l'étoffe vivante d'un langage littéraire. (3 janvier 1961, p. 67, ss).

Si pour l'un la forme est un écran et doit être « détruite », elle est pour l'autre inhérente à la genèse de l'œuvre.

Pensée cohérente des deux côtés, qu'elle porte sur l'expérience du langage ou sur celle, somme toute voisine, du corps : à l'ami qui se rêve « quasi incorporel », Raymond répond par une profession de foi qui le découvre tout entier, homme de l'incarnation :

Pourquoi privilégier l'esprit aux dépens du corps ?... Ce qui crève mes yeux, c'est que le mal est dans l'esprit plus encore que dans la chair. C'est l'esprit qui est responsable de la séparation, qui nie, corrompt, détruit ; qui risque de conduire l'humanité tout entière à sa perte.

... Songez, Georges, au mystère qu'il peut y avoir dans un regard, à un degré un peu plus faible dans une voix... Ce corps que vous haïssez, j'aurais envie de chanter sa louange.

(3.II.1974 et 3.III.1974).

Point essentiel, assurément ; le corps n'est pas seulement un symbole ; si vulnérable que soit ce « compagnon », il est l'instrument de perception et de connaissance de toute réalité sensible, et même spirituelle ; celle-ci peut être le monde des vivants aussi bien que cet être charnel qu'est un tableau, une sonate, un texte littéraire.

*
* * *

En citant quelques lettres, j'ai pénétré dans le domaine réservé de la confidence ; quand le destinataire est un ami très proche, nous sommes déjà au cœur de l'intimité. Peut-on dissocier de l'œuvre publique l'écriture intime ? Celle-ci, chez Raymond, n'a cessé d'accompagner l'autre et de l'alimenter secrètement ; elle a pris dans les vingt dernières années une place grandissante, surgissant même au grand jour du texte publié ; elle fait donc partie de l'œuvre.

La démarche introspective semblerait pourtant s'écarter de la méthode critique définie comme participation, comme oubli de soi et attention au texte. Voyons plutôt dans cette opposition une tension utile, qui admet entre chacun de ces pôles des glissements et des échanges ; de son dernier ouvrage, qui porte sur la rêverie des autres, Châteaubriand, Flaubert, Guérin, Baudelaire... (je parle de *Romantisme et rêverie*), l'auteur a pu dire, dans une note du journal : « c'est mon portrait ». A l'inverse, quand l'introspection devient retour en arrière, reconstruction d'une vie, d'un itinéraire personnel, elle s'offre au regard d'autrui et prend la forme du livre ; ce livre, intitulé *Le Sel et la Cendre. Récit*, oscille lui-même entre l'histoire d'une aventure intellectuelle et spirituelle et, parfois, l'aveu le plus secret : « Je crains maintenant de me découvrir trop... J'ai écrit une trentaine de pages sur ma double expérience de la dépression et de la foi » ; hésitation à se révéler au regard étranger, pour ajouter aussitôt : « Il me semble — c'est ce que je souhaite — que je vois plus clair en moi-même » (*Journal*, mai 1969) ; en ce cas, le récit rétrospectif finit par se rapprocher de l'écriture au présent, celle du journal, dont l'une des

fonctions avouées est la mise au jour, par l'auto-analyse, des zones obscures de la conscience.

Si la critique exige une attention toute tournée vers le dehors, vers l'œuvre contemplée puis analysée, les activités introspectives tendent au repli de l'esprit sur lui-même ; ici encore, balancement entre deux pôles. La pratique du journal, sur fond d'angoisse et de quête de Dieu, est chez Raymond un besoin et quelquefois un remords : besoin de s'examiner jusqu'à se dénoncer, besoin de donner consistance aux flux sans forme de la pensée, remords de céder à l'amour-propre, de s'appesantir sur de l'insignifiance ; incertitude aussi sur la réalité, non pas de la vie intérieure, mais de son support : « Je me demande si l'unité du moi est bien réelle, si nous ne sommes pas une colonie d'instincts, un faisceau de tendances mal noué... Mais encore une fois qui suis-je et où suis-je ? » (mai 1965). Question attendue chez quiconque s'aventure dans les labyrinthes de l'exploration de soi. Se dire ; mais que peuvent les mots ? Autre interrogation permanente, pour celui qui vit de sa relation avec les mots. Foi déclarée — longtemps — dans « les pouvoirs du langage, dans sa vertu ontologique », mais foi précaire, plus incertaine dans les derniers temps, au contact de l'expression poétique non plus lue, mais écrite à la suite d'un deuil bouleversant, c'est l'époque des *Poèmes pour l'Absente* : les mots suffisent-ils à recréer la présence perdue ? Assurément non, et pourtant — je cite une page du Journal (de mai 1963) ;

Si étrange que cela puisse paraître, lorsqu'on écrit un poème « personnel », on s'oublie. Une attention extrême s'applique à une expérience qui nous traverse et nous dépasse. Dans cette recherche du mot, nous sommes comme promus au delà de nous-mêmes.

On comprendra que je termine sur cette expérience des confins, où les mots, si proches du silence, avouent leur pouvoir de libération.

Réception de M. Gérald ANTOINE

Discours de M. Maurice PIRON

Monsieur,

Il y a vingt ans, j'avais le privilège de recevoir à l'Académie votre prédécesseur. C'est une date que je ne puis oublier au moment de vous accueillir. Vous comprendrez que je la ressente avec tristesse en songeant à celui que nous avons perdu. Je la ressentirais avec plus de peine encore si l'ombre d'un tel souvenir ne s'atténuait à la pensée que c'est vous aujourd'hui qui le remplacez parmi nous.

Pour succéder à Robert-Léon Wagner, quel choix pouvait être meilleur ? Vous continuez une tradition qui remonte aux origines mêmes de notre compagnie. Notre confrère Wagner occupait le siège de Mario Roques, le grand patron des études philologiques françaises. Lui-même avait eu pour devancier l'illustre Ferdinand Brunot, et nul avant celui-ci — c'était en 1921 — n'avait encore pris place dans notre section de philologie au titre de membre étranger. Ce titre lui venait d'un véritable droit d'ainesse : en faisant connaître au monde savant la destinée séculaire d'une langue, la nôtre, qui n'appartient pas qu'à la France, Ferdinand Brunot attachait son nom à l'impérissable *Histoire de la langue française* que vingt volumes ont conduite jusqu'au Premier Empire. Votre maître Charles Bruneau assurait la continuité du travail en attendant de léguer à Gérald Antoine, son premier successeur à la Sorbonne, le soin de reprendre, sur nouveaux frais et en équipe, l'œuvre monumentale désormais vouée à l'inventaire du français contemporain. C'est donc à vous, Monsieur, qu'a été dévolue la responsabilité de concevoir, de diriger et de parfaire une suite que sans les aléas de la recherche scientifique et les difficultés de

l'édition moderne, nous aurions plaisir à saluer présentement comme l'un de vos plus nobles fleurons.

Si vous êtes devenu historien de la langue, vous êtes cependant né grammairien. Je me garderai bien d'omettre qu'en ce domaine votre acte de naissance vous a donné des droits supérieurs à ceux qu'on attendait de l'auteur d'une thèse de doctorat. Je n'ai pas lu, je vous l'avoue, les 1 400 pages de *La coordination en français* (eussé-je dit le contraire, vous ne m'auriez tout de même pas cru). Mais je me suis servi de votre ouvrage les nombreuses fois où l'examen d'un texte littéraire m'inclinait à rechercher dans un phénomène courant du langage parlé ou écrit les incidences, les valeurs particulières de son emploi en discours d'auteur. Que d'analyses lumineuses se sont ainsi profilées au delà de votre doctrine, de vos spéculations psychologiques et grammaticales, qu'il s'agisse de Froissart, de Montaigne ou de Chateaubriand, ou encore de la trilogie Flaubert, Verlaine, Claudel réunie sous le titre prometteur « Les usages de la conjonction ET, clé d'or stylistique » ! Vous atteignez alors à l'explication profonde de ces réussites d'art qui font sentir la langue ébranlée « par le passage des grands écrivains » (V. Hugo). Sous votre plume, on se rend mieux compte que, suivant le mot de Valéry, « la syntaxe est une faculté de l'âme ». Surtout que l'extrême précision de vos pages ne leur enlève rien de leur chaleur si personnelle.

Vous voilà donc, grammairien dépassé par son propre élan, investi d'une mission ou, si vous préférez, d'une tâche qui était à reprendre : la stylistique. Vous y pensiez sûrement en inscrivant le nom de Charles Bruneau comme l'un des deux dédicataires de votre *Coordination*. Y pensiez-vous aussi en y joignant celui, ô imprudent !, du second de vos maîtres : j'ai cité Robert-Léon Wagner ?

Dieu me préserve de vous couper l'herbe sous le pied, puisque vous allez nous parler de votre prédécesseur. Il fut le pourfendeur de la stylistique dont vous êtes l'oracle français le plus écouté ! Le rapprochement, que je m'étais cru autorisé à faire au début, tournerait-il court, à ma confusion ?

« Cette fantaisie que je ne puis admettre » disait Wagner en parlant de la stylistique, n'est-ce pas la grammaire affective

dont vous vous réclamez ? Fondée sur la langue, elle débouche dans le monde des formes où elle crée le fait de style, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre — et je vous cite — une « œuvre unique, incomparable à toute autre ». En déterminer les procédures, c'est là ce que vous préconisez, c'est là l'objet de la stylistique littéraire, tandis que pour Wagner, il ne saurait en être question, parce que on ne recompose pas « en laboratoire les feux d'un oiseau de Paradis », parce que *individuum ineffabile*. Au fond, vous êtes fraternellement séparés par l'amour intransigeant de la beauté littéraire. Ce qui vous divise est affaire de recherche disciplinaire selon qu'on s'y soumet ou qu'on la rejette. Ainsi, la vérité, toujours temporaire, toujours révoquant naît de la confrontation des points de vue, du choc des tempéraments. Et j'aime à vous entendre déclarer que « c'est à travers ces joutes » que vous avez le mieux surpris en Wagner « la jointure de l'homme et du chercheur : l'homme dans sa vivacité, le chercheur dans sa prudence ». Tel est bien l'honneur qui vous échoit à tous deux et, dans la jungle où nous vivons, je trouve beau qu'il y ait encore, loin des mesquines querelles d'école et des rivalités personnelles, des esprits qui respectent dans la pensée d'autrui l'autonomie de leur propre pensée.

Ce n'est pas sans regret qu'il me faut sacrifier les chemine-ments, nombreux et variés, où nous entraînent votre science et votre talent — deux choses qui n'en font d'ailleurs qu'une. Si je me reporte à votre dernier livre : *Vis à vis ou le double regard critique*, j'y retrouve comme un choix de vos préoccupations, quelques-uns de vos thèmes majeurs, de Racine et de Baudelaire à la Parabole d'Animus et d'Anima, du champ lexical au secret des figures. Mais si je me reporte au vaste ensemble de vos articles, inspirateur de ce choix, je vois mieux encore se dessiner le réseau complexe dont vous n'avez pas fini de dérouler le lacs sous nos regards émerveillés.

Vous me permettez, puisqu'il faut se borner, de m'arrêter à deux de vos auteurs de prédilection.

Les Cinq grandes odes de Claudel vous ont inspiré un essai sur *La poésie de la répétition*. Festin abondant, s'il en est : vous y observez avec entrain l'auteur de *Magnificat* « mastiquer son

grand repas de paroles jusqu'à la dernière miette ». Votre appétit claudélien n'en est pas pour autant rassasié. Mais, un peu plus tard, se détache la grande figure de Péguy auquel vous reviendrez souvent, au point qu'un jour, il vous arrivera de réunir Péguy et Claudel dans une plaquette sous-titrée « deux itinéraires poétiques et mystiques ».

Vous avouerez-vous qu'à mes yeux, Péguy et Claudel ont plus prosaïquement ceci en commun : c'est qu'ils détestent les professeurs... ? Vous ne l'ignorez point, et d'ailleurs pourquoi vous en cacher ? Le mal que l'on dit des professeurs ne s'adresse jamais à l'un d'entre eux, je veux dire à celui qui lit la diatribe, mais à son collègue, voyons ! (La mort, c'est ce qui arrive aux autres, me souffle un moraliste). Il n'empêche que vous jubilez en parlant de Péguy dont vous notez que son œuvre est « copieusement fournie en explications, analyses et commentaires de textes ». Et de citer, trop brièvement pour notre plaisir, le célèbre morceau où Gustave Lanson est évoqué, enseignant à Normale Supérieure l'histoire du théâtre français et débouchant sur une catastrophe qui s'appelait Corneille. « On sentait presque que M. Lanson faisait des avances à Corneille », rappelle le malicieux Péguy. « Il ne demandait pas mieux que d'expliquer Corneille, et de l'épuiser par le même enfillement des causes secondes (...) Lui aussi, il avait fait semblant de prendre la suite. Lui aussi, il avait fait semblant de vouloir entrer en série. Lui aussi, il avait fait semblant de ne penser qu'à une chose quand il travaillait, qui était de bien entrer à sa place dans une bonne histoire bien faite du théâtre français ». Eh bien, non ! Le chef-d'œuvre vient déranger tout à coup le libre parcours du tout venant, et c'est la chute en piqué : « Tout le monde avait compris que celui qui comprend le mieux *Le Cid*, c'est celui qui prend *Le Cid* au ras du texte ; dans l'abrasement du texte ; dans le dérasement du sol ; et surtout celui qui *ne sait pas* l'histoire du théâtre français ».

O pauvre muse de l'histoire littéraire ! Ce n'est pas la muse que taquine l'autre, Claudel, qui englobe dans sa violence triomphale tous les éducastreurs de la jeunesse, encore que les grammairiens y tiennent un rang tristement supérieur. A tous, vous réservez, dans un article récent, les soins d'une nomencla-

ture attentive. Mais est-ce la pudeur ou la censure qui vous a détourné du trait le plus perfide ? Rappelez-vous donc le Verlaine des *Feuilles de Saints* — pour un père de l'Église tel que Claudel il n'y a pas d'hérésie à ranger Poor Lelian parmi les saints —, ce Verlaine célèbre chez les étudiants, dédaigné par les bien nantis :

« On ne se la laisse pas faire par ce mystificateur à la côte.

L'argent, on n'en a pas de trop pour Messieurs les Professeurs

Qui plus tard feront des cours sur lui et qui sont tous décorés de la Légion d'honneur ».

Si j'ai complété votre dossier, Monsieur, ce n'est pas pour vous chercher noise sur certaines de vos fréquentations : c'est au contraire pour vous en complimenter. Car vous prenez le parti de l'esprit contre la lettre. Il n'est que trop vrai qu'avec les audaces permises à l'écrivain, au polémiste, Péguy et Claudel (Péguy surtout) ont condamné des habitudes dont souffre un enseignement des lettres que vous êtes mieux à même encore, parce que vous êtes un enseignant, de mettre en cause et en procès. Il faut du courage — et vous n'en manquez pas derrière une gentillesse qu'on ne prend pas sans vert — pour rompre avec les pratiques d'une pédagogie sclérosée. Retrouver dans la mission des maîtres l'essentiel de la démarche littéraire, c'était, non seulement vous exposer, mais aussi, sur plusieurs points, devancer la nouvelle critique, qui ne vous en a pas su gré.

Et voici qu'apparaît chez vous l'autre face : celle de l'homme d'action venant doubler l'homme de science. J'irai droit au but : un de vos livres (avec Jean-Claude Passeron pour moitié) s'intitule *La réforme de l'université* — un titre qui n'est pas près d'être démodé. L'ouvrage paraît en 1966, deux ans avant la révolution manquée. Vous êtes à ce moment-là, et pour plusieurs années encore, recteur de l'Académie d'Orléans-Tours, plus précisément le fondateur des deux nouvelles universités qui en dépendent. Auparavant, vous avez été attaché au cabinet des Ministres Joxe et Paye. Vous savez donc de quoi vous parlez quand vous revendiquez la solidarité entre les trois règnes de l'enseignement : le primaire, le secondaire et le supé-

rieur, quand vous plaidez pour renouveler le cadre désuet des Facultés, quand vous dénoncez la dictature du Paris administratif à l'égard de la province.

Mais si vous êtes le recteur Antoine connu et estimé, vous êtes aussi, depuis 1965, le co-directeur du « Français Moderne », la revue internationale de linguistique française dont la diffusion en dehors de l'hexagone a ceci de réconfortant, c'est qu'elle représente 80 % du chiffre global des abonnés. La qualité du français est une de vos constantes préoccupations. Vous avez compris que ce n'est ni un idiome de mandarins ni un jargon d'intellectuels ; et d'avoir scruté, dans un essai plein d'imprévus sur *Liberté, Egalité, Fraternité*, « les fluctuations d'une devise » qui, Dieu merci, n'est pas dévaluée, vous a rapproché de l'usage des honnêtes gens qui ne distinguent la langue écrite du langage oral que pour mieux les unir dans une saine pratique, loin du barrage des puristes autant que des tolérances aventureuses. La stylistique, où l'on aurait tort de vous enfermer, est pour vous une « discipline des confins », une discipline à angle ouvert. N'est-ce pas elle, en définitive, qui, en vous donnant cette ouverture d'esprit vers le réel, vous a heureusement préservé de l'irréalisme des systèmes ?

Les honneurs ne vous ont pas manqué au long d'une carrière féconde. Les charges non plus. C'est à celles-ci que je préfère revenir, car elles témoignent d'aptitudes qui sont les signes du dévouement qui vous anime et de la confiance dont on vous honore. Saluerons-nous en vous l'homme public, élu cette année maire du village vosgien où plongent ses racines familiales, et le très parisien président du « Centre d'Information et de Documentation Jeunesse » ? En remontant dans un passé pas tellement éloigné, c'est le conseiller du Président de l'Assemblée Nationale que nous rencontrons après avoir été, quelques années auparavant, le chargé de mission auprès de la même personnalité, Edgar Faure, pour lors Ministre de l'Éducation Nationale. Plus haut encore, au delà des tâches dévolues au technicien des questions d'enseignement et de recherche, c'est un proche voisin que nous trouvons, en 1958, comme responsable de la section culturelle française au pavillon de l'Exposition internationale de Bruxelles. Vous eûtes, Monsieur,

à y affronter la fureur iconoclaste d'étudiants flamingants jaloux de ne pas déchiffrer leur langue dans les inscriptions de la vôtre. Si vous en avez gardé quelque ressentiment, que l'intronisation d'aujourd'hui vous en apporte la ferveur compensatoire, pour ne pas dire expiatoire. C'est que vous entrez dans une académie originale entre toutes, puisqu'elle n'a ni habit, ni coupole et qu'elle s'ouvre aux femmes, aux philologues et aux étrangers, les cumuls n'étant pas interdits...

Soyez donc des nôtres un peu mieux, un peu plus souvent que par le passé. Dans votre univers d'inlassable pèlerin de la langue et de la culture françaises, se croisent de nombreux itinéraires. Puissiez-vous ne pas oublier qu'entre Cleveland et Sofia, entre Toronto et Göteborg, entre Oxford et Tokyo vous attendent ici, presque aux portes de chez vous, de nouveaux confrères et de vieux amis qui se réjouissent de l'occasion offerte par votre élection de pouvoir vous saisir, vous conquérir, vous capter à leur profit — enfin...

Discours de M. Gérald ANTOINE

Monsieur,

Il est dans nos destinées des jours peuplés de signes. Par l'effet de votre bienveillance, celui-ci en est un pour moi : il y a juste vingt ans, vous l'avez noté, vous receviez au sein de cette Compagnie mon maître et prédécesseur Robert-Léon Wagner, cependant que Fernand Desonay introduisait Marcel Raymond venu de Suisse romande. Aujourd'hui, tandis que M. Roland Mortier accueille M. Jean Rousset, compatriote, disciple et successeur de Marcel Raymond, vous me faites l'honneur, à mes yeux encore assez inconcevable, de m'inviter à occuper le siège de celui qui naguère m'ouvrit les chemins d'une nouvelle syntaxe, puis les portes de l'ancienne Sorbonne.

Mais si nous remontons plus haut le fil des décennies, les symboles vont se multipliant : le fondateur de la lignée, en 1921, ne fut autre que F. Brunot, titulaire de la première chaire d'histoire de la langue française, maître de notre patron commun Ch. Bruneau dont, voilà trente ans, m'échut la succession. Et pour compléter ce réseau de correspondances, qui vint siéger ici, quinze ans durant, après Brunot, avant Wagner ? — Un homme à qui nous sommes plusieurs à devoir beaucoup : l'intrépide Mario Roques.

Mais folle est mon imprudence de réveiller ces grandes mémoires : auprès d'elles apparaissent d'autant plus étroites les bornes de mes mérites, à supposer que j'en eusse, comme vous vous êtes charitablement ingénié, Monsieur, à le donner à croire.

Du moins la conduite de mon discours en est-elle toute tracée : je n'ai qu'à laisser parler mon admiration pour ces guides — et d'abord celui qui m'instruisit du plus près, — en m'appliquant à ne point trop m'écarter de leur manière, elle-

même souplement soumise aux prescriptions du genre académique.

N'allez point pour autant m'imputer trop vite le péché de facilité ! Tenez : pour n'aller pas plus loin que l'action de grâces liminaire, quels termes retenir ? — Brunot offrit à l'Académie sa reconnaissance ; Roques l'assura de sa gratitude ; Wagner, par une malice qui déjà le peint à vif, après s'être plaint que les mots servant à remercier en français soient « ternis par un trop long usage », choisit de vous témoigner sa reconnaissance, en vous promettant profonde gratitude et dévouement. Ce triple mode de prélude m'imposait d'aller plus avant dans l'élucidation de vocables où l'intime de l'être est si directement engagé. Je ne fais là d'ailleurs que suivre Mario Roques, lequel se plut à dissenter devant vous d'abord sur le choix entre les mots *siège*, *fauteuil* et *chaise* pour désigner l'objet de la convoitise académique, puis sur l'origine, la forme et la valeur du nom, à son sens « mal bâti et mal né », donné à celui qui le convoite, entendez le récipiendaire.

Me gardant de déflorer une souhaitable enquête approfondie sur l'histoire et les structures du code gratulatoire dans le discours d'immortalité, à Bruxelles et à Paris, je dirai seulement ceci : les dictionnaires ne laissent pas d'entretenir quelque confusion entre « gratitude » et « reconnaissance ». Celui de l'Académie — il n'est que juste de le citer en premier — glose invariablement *gratitude* par « reconnaissance d'un bienfait reçu » et *reconnaissance* par « gratitude, ressentiment des bienfaits reçus » ; une seule variante : à partir de la 6^e édition, « souvenir » remplace « ressentiment ». Richelet, Furetière n'enseignent guère autre chose ; le second ajoute un seul trait à la définition de *reconnaissance* : « l'envie qu'on a de rendre le réciproque ».

Au siècle dernier Bescherelle, suivi par Hatzfeld, Darmesteter et Thomas, enrichit *gratitude* d'une note distinctive : « sentiment affectueux... ». Plus près de nous Robert dira presque de même : « sentiment d'affection... ».

C'est chez Littré, pourtant si sérieux de réputation, que se cache un élément de surprise. Lui aussi retient la formule « souvenir affectueux », mais pour l'appliquer à... *reconnais-*

sance, tandis que sous l'article *gratitude* il introduit cette nuance : « La gratitude est le sentiment de gré qu'on éprouve pour un service rendu. La reconnaissance est l'action de reconnaître un service ». Le *distinguo* est net, mais s'accorde mal avec le contenu de l'article *reconnaissance*. Oserai-je jeter le doute dans vos esprits : à relire l'une et l'autre rubriques, on peut se demander si elles sont de la même main !

Remerciement, par bonheur, n'est l'occasion d'aucun trouble semblable : de l'Académie à Littré puis au Grand Larousse de la langue française, la copie demeure à très peu près inaltérée : « action de grâces, discours par lequel on remercie » ; de même court des uns aux autres l'immuable référence au remerciement académique et à son premier modèle, celui que prononça l'avocat Patru en 1640.

Voilà ce qui, insensiblement, me convainquit, après avoir sondé les dictionnaires, ces récipients emplis de mots, d'interroger les récipiendaires eux-mêmes, qui font des mots leur bonheur.

Rassurez-vous : je me suis restreint à une vingtaine de témoins échelonnés sur plus de trois siècles, d'Olivier Patru déjà nommé au plus récent académicien français, M. Pierre Moinot — auquel est venue l'idée de répéter les mots mêmes dont usa pour remercier l'un de ses anciens dans la magistrature des Comptes au temps de Mazarin.

Que nous apprend cette mince cohorte ? — Avant tout que la liberté du choix demeure, mais sans jamais contredire la leçon des lexicographes. « Reconnaissance » paraît bien engager plus fortement : elle revient huit fois, « gratitude » deux fois seulement ; encore faut-il nuancer : La Fontaine garde « gratitude » pour la fin, mais exprime d'abord son « extrême reconnaissance » ; quant à Mme Yourcenar, elle commence par « remercier », ajoutant qu'elle « n'insiste pas sur la gratitude » ! Les « remerciements » au pluriel sont au nombre de trois. Ajoutons-y deux « remercier » à l'infinitif et deux « merci » tout court : par un joli tour du destin, le premier se rencontre chez Renan, le second chez son pire imprécateur, Claudel. Le Président de Montesquieu est seul à « rendre grâces ». Quatre Immortels enfin n'ont pas eu à choisir entre ces expressions

diverses, préférant, selon le tour à la mode, se réfugier dans le non-dit. Il n'est pas indifférent de les nommer, car chaque fois cette abstention possède un sens : pointe d'humeur chez La Bruyère ; refus d'épanchement pompeux de la part de Voltaire : « j'aimerais mieux prononcer devant vous un discours utile, qu'un discours éloquent » ; réserve du savant pour Pasteur ; distance et pudeur chez Valéry.

Me voici donc libre et prévenu tout ensemble : je puis, sans inquiétude de langue ni péril d'offenser l'usage, clore cet exorde en avouant ma fierté de prononcer devant vous un remerciement, faible expression des sentiments de gratitude que j'éprouve au fond du cœur, en attendant que me soit offerte l'occasion de vous témoigner mon active reconnaissance.

Avant de vous entretenir de celui auquel vous m'avez appelé à succéder, il convient, si j'en crois son immédiat antécédent, d'évoquer les liens qui m'unissent à la grande famille belge. Vous avez bien voulu vous souvenir, Monsieur, du plus bruxellois et du plus voyant d'entre eux : l'exposition internationale de 1958, me laissant le soin d'en mentionner d'autres, plus proches de nos disciplines et de cette Compagnie. Ils portent des noms propres : Ch. Bruneau, qui partagea entre vous et moi ses archives, n'était-il pas par la naissance, le cœur et tout un versant de son œuvre, aussi wallon que lorrain ? Et comment ne saluerais-je pas de façon particulière, dans vos rangs, M. Willy Bal avec qui je communique en Péguy, M. Maurice Delbouille qui persuada son fils de devenir mon étudiant, M. Joseph Hanse, mon chef de file au Conseil international de la langue française et mon soutien dans l'entreprise du *Français Moderne* ? Mais parler de cette revue, comme vous avez bien voulu le faire, c'est nécessairement — laissez-moi le droit de le dire — mettre en vedette les concours valeureux et empressés qu'apportent à sa rédaction les meilleurs spécialistes de Belgique, à commencer par vous-même, Monsieur.

C'est au reste ainsi que s'explique ma présence en ce lieu : si elle se réduisait à celle d'une personne dont je connais trop les failles, je la tiendrais pour usurpatrice. Mais elle est en vérité le fruit et l'attestation d'amitiés, de connivences que, par chance,

la vie universitaire ne cesse de favoriser de part et d'autre de l'impalpable frontière inscrite entre nos deux Pays.

*
* * *

C'est encore un faisceau d'emblèmes et de convergences, combien émouvants pour moi, qui se noue au moment où j'aborde l'image et le souvenir de R.-L. Wagner.

Personnalité de haut et puissant relief, dont l'élégance altière en imposait dès l'abord ; homme de caractère et parfois d'humeur — il le savait et se plaisait à le reconnaître comme s'il en tirait quelque gloire : il n'y manqua point ici même, le jour où vous le reçûtes ; adversaire résolu de toute médiocrité comme de toute bassesse ; ennemi juré des faux-fuyants, des faux-semblants, des distinctions vaines : ah ! certes le persiflage claudélien ne l'eût pas atteint, lui qui refusa toujours d'être décoré de la Légion d'Honneur et qui alla jusqu'à m'interdire (je puis bien le révéler à présent) de jamais lui faire hommage d'un volume de *Mélanges* : tel apparaissait, tel était celui qui, par une exception singulière, révélatrice du prix qu'il y attachait, consentit à venir siéger parmi vous.

Ce serait lui être deux fois infidèle que de ne point tenter de percer ce masque de hauteur et de mystère qu'il interposait entre le monde extérieur et son propre univers, jalousement préservé. D'abord parce qu'il n'a jamais dissimulé, du moins, l'intérêt que lui-même portait à la personne, au caractère des chercheurs dont il lui appartient de narrer la carrière et la destinée : les notices consacrées par ses soins à Brunot, à Dauzat, à Roques témoignent assez là-dessus. Ensuite parce que le dialogue du visage et du masque nous guide non seulement vers l'homme, mais pour une part vers l'œuvre.

L'intertextualité ne laisse pas ici d'être suggestive. Écoutons-le parler de Dauzat : « Ces hommes un peu à part, connaissant le prix de la solitude et de la liberté (...), de tels hommes sont trop rares à notre époque ». Analysant vers le même temps les précautions selon lui requises pour étudier comme il faut la facture de Giono, il retrouve le même ton : « Toute expérience personnelle un peu profonde est solitaire et doit rester long-

temps secrète ». Voilà ce qui lui impose le maintien d'une distance à l'égard des prochains trop proches, et le diable sait qu'il n'en manque point. J'ai dit le « diable » et vous songez à la fin de *Huis-Clos* ; mais comment ne pas penser aussi à certain *Sorcier et Magicien* dont Wagner fit sa seconde thèse, cependant que la première nous offre, en avant-propos, cette retombée de phrase en forme de volute superbement construite : « ... et c'est là que la maligne maîtresse à férule, dont l'ironique figure orne la cathédrale de Chartres, mit à l'épreuve notre ingénuité ». Ainsi la Grammaire en personne arbore-t-elle dans le tympan du portail sacré un masque suspect et pour un peu satanique dont le jeune chercheur, naguère élève conquis mais rebelle des disciples de Saint Ignace, fait son régal et son tourment. Décidément chez lui l'œuvre très tôt décèle l'homme même.

Mais gardons-nous, à notre tour, d'un excès d'ingénuité : solitude, silence, ironie même cinglante ne signifient ni orgueil sans mesure, ni non plus sécheresse de cœur. Les preuves, à ce propos, ne manquent pas : tout au long de sa vie on le voit payer à ses maîtres un tribut de ferveur et d'admiration. Non pas en phrases convenues, mais par touches précises et senties : à Brunot il déclare devoir l'amour de la langue et de la grammaire, à Bourguet l'art de scruter les textes, à Yvon la patience du métier, à Roques le sens philologique, à Guillaume l'entrée dans les plus subtils arcanes. S'il fallait l'en croire, il ne tirerait rien de son propre fonds.

De sa nature sensible il m'est plus malaisé de parler, puisqu'aussi bien il s'exerça jusqu'au bout à l'envelopper de pudeur. Il me faudrait remuer des souvenirs personnels dont l'indiscrétion lui eût déplu. Cependant, par une rencontre pleine de sens, c'est cet aspect de son être que nombre de ses écrits révèlent avec le plus de limpidité. Le jour de sa réception, vous le lui confessiez avec grâce : ce que vous goûtez le plus dans son œuvre, ce sont ses chroniques du *Mercur*e et des *Temps modernes*, les articles, préfaces et recensions où il marie esthétique et philologie, écoute des rythmes et pesée des effets de sens. Eh bien ! mon plaisir à Wagner rejoint tout juste le vôtre. Mais qu'est-ce à dire, sinon qu'il nous touche le plus là

où se dévoilent, à son escient ou à son insu, les trésors de sa sensibilité.

Voici venue, vous l'avez deviné, l'occasion de faire place à la différence, mais non au différend qui nous opposa sur le chapitre des entreprises stylistiques. Vous vous reprochiez, Monsieur, de me « faucher ici l'herbe sous le pied » ; mais votre lame délicate a laissé sur le pré de quoi couper de copieux regains. J'en laisserai à mon tour, par crainte d'ennuyer. Tout au plus hasarderai-je une réflexion que je n'eus point hélas ! le loisir de faire devant lui, en mémoire de ce long, de cet obstiné mais, il est vrai, toujours amical affrontement. Notre règle, vous l'avez perçue, était celle de Leibniz : « Je ne cherche pas à convaincre mon adversaire d'erreur ; je cherche à m'élever avec lui jusqu'à plus de vérité ».

Le fait est que — cela non plus ne vous échappa point — il avait, chevillé à l'âme, l'amour des belles œuvres et le désir de le faire partager à ses étudiants. A titre d'exemples, où trouver modèles plus attachants, encore que produits comme à la dérobee, d'analyses proprement stylistiques, sinon dans telles pages consacrées ici au « langage des poètes », là à *Lucien Leuwen*, là surtout à un splendide fragment de lettre de Diderot à sa chère Sophie ? Et que dire d'une page de la préface au *Dictionnaire des mots sauvages* de Maurice Rheims où il dissocie la double fonction — utilitaire et littéraire — des mots ? D'où vient donc son inlassable refus d'accorder une légitimité — que dis-je : le moindre sérieux aux études stylistiques appliquées à l'objet littéraire ? — A distance, il me semble pouvoir lui découvrir une double origine, ou plutôt une raison fondamentale colorée suivant l'angle de vue d'au moins deux manières. La rencontre de deux phrases prises l'une à son étude sur la langue de Giono, l'autre à la préface au dictionnaire de M. Rheims, dit presque tout :

« Pur appoint de la sensibilité, cette forme strictement personnelle touche l'oreille, de là émeut le cœur, mais jamais ne tombe sous la prise de l'intelligence critique ».

Ainsi perçoit-il la manière de Giono. Et voici comment il éprouve la déperdition de valeur qui affecte le passage des choses aux mots dans l'usage ordinaire de la langue :

« L'intelligible se découpe étroitement au sein d'une masse d'inintelligible dont rien n'assure qu'elle trouvera un jour des noms signifians en français ».

Comprenons qu'elle ne les trouvera que dans la mesure où le supplément de vision propre aux grands créateurs leur procurera le supplément de diction nécessaire : c'est le cas avec Giono face à maints traits liés aux paysages et personnages de Provence. Mais encore une fois, selon Wagner, cela touche l'oreille, le cœur, non l'intellect et, partant, échappe à la compétence du critique.

Là-dessus R. Barthes me semble avoir surpris le paradoxe et percé le défaut de la cuirasse, le jour où il s'est étonné de voir les tenants de la critique universitaire les plus engagés dans les voies du positivisme proclamer tout soudain une brûlante foi au miracle, à l'inexplicable : « le rationaliste le plus sourcilleux », écrit-il, « se transmue en psychologue crédule, respectueux de la mystérieuse alchimie de la création ». Est-ce pour avoir trop fréquenté les Sorciers et les Magiciens, Wagner n'a pas éventé le piège : dès qu'il aborde le domaine du style, viennent sous sa plume les mots de « secret », d'« inexplicable » et, je le cite, de « certains pouvoirs mystérieux, inquiétants — certains diront magiques ».

Comme tout paradoxe, celui-ci possède non sa justification, mais son explication : à force de sonner l'alerte à l'approche des trouvailles qui ne se mesurent pas d'emblée à l'aune de l'intellect, on en vient à leur faire la part trop belle : au départ on se défie ; au terme on défie, alors qu'il ne faut jamais rompre la chaîne des moyens et des effets. Citerai-je une fois de plus Péguy à la barre de la défense stylisticienne :

« Je ne vous demande pas ce que vous dites. Je vous demande comment vous le dites [...]. Parlez-moi de comment vous le dites. Cela seul prouve [...]. Voilà ce que je vous demande. Et alors je vous écoute. C'est cela, c'est le ton, c'est

le style, c'est la résonance de ce que vous dites que j'attends, et alors, que j'entends, que j'écoute ».

Wagner certes s'entendait à écouter, aussi bien et même mieux qu'un autre : en quoi il faisait de la stylistique, mais ne voulait pas le savoir. Par le fait, de manière très stendhalienne, s'imaginant — bien à tort — qu'il était incapable de posséder l'objet, il reculait devant le mot, sachant trop que, s'il venait un jour à proférer le signifiant, il entrerait du même pas au service du signifié. Soucieux avant tout de « raison garder », il préféra donc aux explorations parfois périlleuses, admettons-le, de la stylistique celles, mieux codifiées, de la sémantique et de la lexicologie : elles allaient emplir une seconde saison de sa carrière, la première ayant été vouée pour la plus large part aux études de syntaxe.

Vous me permettrez de cheminer à rebours de la chronologie, afin de garder pour finir ce qui dénude davantage les liens de filiation entre mes premières démarches et les siennes.

Les enquêtes de vocabulaire représentent pour Wagner une discipline dont il se fit peu à peu une spécialité, en même temps qu'un jardin de fervente prédilection. Ce choix remonte loin : songeons au sujet de sa thèse complémentaire et à son sous-titre « contribution au vocabulaire de la magie ». Il ne fait aucun doute que Mario Roques et son vaste projet d'Inventaire général de la langue française y furent pour beaucoup : Roques avait apprécié l'ouvrage de P. J. Wexler sur la formation du vocabulaire des chemins de fer ; or, à partir des années 60 Wagner prit le pli de séjourner longuement chaque printemps à Manchester et d'y travailler dans la compagnie de Wexler et de son équipe, avec un bonheur dont il ne faisait pas mystère : il découvrait là des trésors de calme et de liberté que jamais Paris n'avait su lui offrir. A Manchester son esprit et son cœur se réconciliaient entre eux et avec autrui.

Ce qu'il faut retenir avant tout, je crois, de cette longue et fructueuse quête, c'est son parti pris d'ouverture, pratiquée dans trois directions également fécondes. D'abord, il est rare qu'un mot retienne à soi seul son attention ; en effet, dit-il, « un signe lexical ne fonctionne jamais isolément ». Il convient

donc de le maintenir en emploi et en situation au sein d'ensembles où seulement il prend sens et valeur.

Mais parler de valeurs ou, comme il préfère les nommer, d'effets de sens, c'est assez clairement reconnaître que l'usage des mots mobilise chez le locuteur comme chez le destinataire les ressources à la fois de la raison et de l'affectivité : c'est au demeurant par là que s'avoue, ou du moins se trahit chez Wagner le voisinage inéluctable entre lexicologie, sémantique et... stylistique des mots.

La troisième sorte d'ouverture est sans doute celle qui comporte le plus d'enseignements et des plus actuels : « un vocabulaire », écrit-il, « n'est jamais un système clos et stable ». Il existe « des ensembles lexicaux » à définir et à inventorier ; mais nous sommes prudemment avertis de prendre garde à ne point parler de « structures lexicales », au sens où l'on entend des structures phonologiques ou grammaticales. Ainsi estime-t-il « ambiguë et dangereuse » cette assertion de M. Jean Dubois, dont pourtant il apprécie les travaux : « le lexique forme un ensemble structuré ». Retenons plutôt l'avertissement lancé peu après : « c'est ne rien faire signifier au mot de « structure » que de l'appliquer sans nuances à l'ensemble du lexique » — et davantage encore cette précision : « si [...] on choisissait un autre domaine du lexique [que celui auquel s'est intéressé Jean Dubois] et des sources littéraires, les rapports de structure apparaîtraient beaucoup plus lâches ». Il est vraiment dommage qu'une famille nombreuse de sémioticiens structuralistes soit demeurée sourde à une aussi sage observation, tout autant hélas ! qu'à cette autre, formulée dès 1949 : « L'homme regagne cependant par le *Vocabulaire* une partie de cette liberté que lui dénie la structure [morpho-syntaxique] ».

Wagner savait de quoi il parlait, puisqu'aussi bien il avait voué son premier labeur, immense et magistral, à l'examen suivi d'un ensemble de structures-types morpho-syntaxiques baptisées avec une apparence très calculée de candeur *les phrases hypothétiques commençant par « si »*.

A plus de quarante ans de distance il n'est pas, je gage, un seul linguiste au monde pour dénier à cette thèse une portée novatrice autant qu'exemplaire.

Le lieu ne se prête guère à l'analyse de son contenu ; mais comment ne pas rappeler brièvement ce qu'elle apportait d'inédit ? — Ce fut d'abord, quant à la méthode, le recours à des dépouillements exhaustifs, ordonnés par genres et par étapes chronologiques. Or cette procédure (qui suppose à coup sûr des efforts et une endurance hors du commun) permet à l'auteur d'identifier un nombre limité de phrases-types et, d'un type à l'autre, des oppositions franchement pertinentes. C'est dire qu'elle aboutit à la découverte d'authentiques systèmes grammaticaux : souveraine leçon à la lumière de laquelle la visée structuraliste se voit justifiée dans le domaine de la syntaxe, à condition qu'elle se dégage comme résultante au lieu d'être imposée a priori.

D'autres récompenses épistémologiques vinrent cependant couronner la longue patience de l'auteur. Ainsi put-il vérifier un certain nombre de données fondamentales dans l'ordre linguistique, et les définir plus nettement à mesure qu'il avançait. Je citerai entre autres : l'interface que constitue la rencontre entre la langue et la pensée qui s'y inscrit ; la distinction radicale à opérer en revanche entre la grammaire et la logique ; « l'autonomie parfaite du français » par rapport au latin, au moins en ce qui regarde « l'ordonnance et l'emploi des systèmes hypothétiques ». N'oublions pas enfin la valeur opératoire du concept guillaumien de « schème sublinguistique », entendu comme « un principe d'organisation interne fonctionnant en deçà du discours ».

Belle moisson, comme on voit, et non seulement riche, mais à son tour productive. Car, si l'on y regarde d'un peu près, on s'avise bien vite que ces principes de méthode et ces modes de saisie globale des phénomènes linguistiques vont largement orienter les recherches menées par R.-L. Wagner dans toute la suite, et plus encore peut-être son enseignement dont je tiens à marquer, fût-ce d'un mot, les éminentes vertus.

Ne soyez point surpris, Mesdames, Messieurs, que j'aie réservé mon ultime coup de projecteur à cette facette moins connue d'une personnalité qui en possédait tant, et de si séduisantes. La tâche d'enseigner est trop souvent regardée comme à demi servile dans le monde universitaire. Wagner, lui, la tenait

pour princière. Le prouvent non seulement sa très longue présence au jury d'agrégation, mais la continuité de la perspective didactique à travers tous ses ouvrages — voire le souci d'offrir aux étudiants de français l'assistance d'une véritable pédagogie. Je pense à son *Introduction à la linguistique française*, utile à plusieurs générations, à ses *Textes d'étude*, aux volumes sortis plus ou moins directement de ses cours — tels *Les Vocabulaires français*, *La Grammaire française*, tant d'articles d'initiation à divers modes ou domaines d'étude.

En vérité le chercheur si rigoureusement appliqué à surprendre les ressorts et les effets du discours, n'oublia jamais que, professeur, il se devait d'être lui-même maître d'un certain discours afin d'en communiquer par l'exemple vivant le goût et le respect à ses disciples. De toutes les leçons qu'il a prodiguées, chacun de vous aujourd'hui suppose l'importance culminante de celle-ci.

Loin de moi l'illusion d'avoir fait revivre comme il l'eût fallu celui qui nous a quittés. Puissé-je seulement avoir donné à ceux d'entre vous qui le connurent d'un peu loin l'envie de rouvrir les livres qu'il nous laisse en héritage. Vous y verrez, inscrite en exergue du premier, une phrase de G. Guillaume frappante de justesse :

« Ce n'est pas le langage qui est intelligent, mais la manière dont on l'emploie ».

Eh bien ! j'ose ici l'affirmer : rarement linguiste sut employer le langage d'une manière aussi intelligente — il faut ajouter aussi sensible et délectable que R.-L. Wagner. Vous en avez été les témoins heureux et comblés. Je le fus aussi ; mais vous comprendrez d'autant mieux mon trouble à l'heure où vous m'invitez à figurer dans son étincelant sillage.

Tennessee Williams

un Tramway nommé Départ

Communication de M. Georges SION
à la séance mensuelle du 9 avril 1984

Le Tramway nommé Désir est rentré au dépôt du souvenir. Tennessee Williams est mort le 24 février dernier. Passager, solitaire, absurde, dans « une chambre à Manhattan » comme dit Simenon. Il aura été couvert de gloire, mais il aura en partie manqué son œuvre, et sa vie. Et même sa mort.

Ses années brillantes vont de la fin de la guerre au début des années 60. De *La Ménagerie de verre*, créée à Chicago le 26 décembre 1944 et à New-York en 1945, à *La Nuit de l'iguane* en 1961. Pendant une bonne quinzaine d'années, ses pièces font le tour du monde. Puis quelque chose paraît se désaccorder entre le monde et lui, ou entre lui et lui. Il écrit dans ses *Mémoires* en 1972 : « Ma destruction au cours des années 60 me fait penser à un film, pris au ralenti, d'un édifice explosant à la dynamite ». Était-ce inévitable ? Était-ce la fatalité ou le poids du mode de vie outre-Atlantique ?

Qui est donc cet homme qui a pris pour prénom le nom d'un Etat américain, Thomas Lanier Williams devenant Tennessee Williams ? J'aime rappeler, et je ne suis sûrement pas le seul, la découverte de son œuvre dans une salle du Palais des Beaux-Arts en 1947. Le Rideau de Bruxelles était déjà la jeune compagnie chercheuse et passionnée qu'il est resté. Raymond Gérôme était souvent le « poisson-pilote » de Claude Etienne. Il avait détecté aux Etats-Unis une pièce appelée *La Ménagerie de verre*. Il l'avait traduite. Il allait la monter.

Je revois encore ce local médiocre qui servait de refuge, de débarras ou de salle de répétitions. On y crée une scène de fortune, un manteau d'arlequin dont on orne la sombre mono-

tonie par des objets hétéroclites. Les sièges ? des chaises. Pas d'équipement, pas de pente pour la salle. Ce pourrait être le décor d'une petite fête dans une école modeste. Entre alors un jeune homme, qui sera tout à tour commentateur et personnage de la pièce. Raymond Gérôme commence à parler aux spectateurs comme on fait une confidence : « Oui, voilà... la pièce se déroule dans ma mémoire... ». Son monologue ressemble à un songe un peu triste, qui glisse insensiblement vers l'action elle-même. Il suffit que ce garçon aux yeux perdus se tourne vers la porte, entre dans la maison, s'assoie près de sa mère Amanda et de sa sœur Laura. La pièce est partie.

Ces trois personnages sont des captifs. Tom, de ses frustrations et de ses difficultés matérielles — il fait vivre la famille, car le père s'en est allé ; Amanda, d'un passé qu'elle embellit pour se consoler du présent ; Laura, d'une relative infirmité qui la rend inapte, croit-elle, à aimer un jour un homme ou à vivre une vie autonome. Son royaume, c'est une collection de petits animaux de verre. La drôlerie, l'inéluctable solitude, l'échec de l'optimisme américain : tout joue ici une étrange musique, contradictoire et pourtant irrésistible. La pièce passe du rêve au réel, et les transitions, tantôt brusques et tantôt nuancées, sont toujours infaillibles ; la liberté de la construction, la tendresse et la cruauté, font alors de l'œuvre une découverte et l'aube d'un nouveau théâtre.

Rappelons pour la petite histoire que ce fut le premier succès de Tennessee Williams en langue française et que la remise où s'entassaient les chaises est devenue le Petit Théâtre des Beaux-Arts, où se sont accomplis quelques uns des plus beaux souvenirs de spectacles à Bruxelles.

Mais revenons à Tennessee Williams. *La Ménagerie de verre* est, à sa manière, une fiche signalétique de son auteur. Celui-ci est né, le 26 mars 1911, à Columbus, dans le Mississippi. Il a sept ans quand son père s'installe à Saint-Louis. Ce sera toujours un peu l'exil, et aussi la découverte d'une société plus dure, où l'argent crée des niveaux étanches. Il déteste son père, étudie mal, rêve d'écrire, vit un premier amour.

Le père quitte les siens et le jeune homme, qui avait fui Saint-Louis sous tous les prétextes, y revient travailler pour

aider sa mère et sa sœur. Au cours de son premier monologue dans *La Ménagerie de verre*, Tom dit, en désignant une photo : « Notre père qui nous a quittés il y a fort longtemps. Il était téléphoniste et un jour il a plaqué son standard pour s'ébattre dans les sentiers fleuris de la liberté. Il était amoureux des longues distances... La dernière fois que nous avons eu de ses nouvelles, c'était sous forme d'une carte postale qui venait de Chihuahua au Mexique et qui contenait ce message laconique : « Hello. Good bye. Bonjour. Au revoir, et pas d'adresse... ».

Il ne faut pas privilégier aveuglément les données biographiques d'un écrivain, mais ici, même à travers les transpositions, tout est éclairant. Un père absent, une mère qui le remplace mal et rend la vie difficile, une sœur malade qui finira d'ailleurs démente dans un hôpital psychiatrique, une impuissance totale devant les servitudes de la vie matérielle : Tennessee Williams annonce tout cela dans sa première grande pièce. Peut-être ne le dira-t-il plus jamais avec une vérité si directe et pourtant si bien transfigurée. Nous y reviendrons.

Mais avec tout cela, peut-être avant tout cela, il y a le Sud, c'est-à-dire un esprit, une nostalgie et une inadaptation. Certes le temps estompe les déchirements ; il rend de plus en plus vagues les vieux prestiges et les rêves mal éteints. Atlanta aujourd'hui est une métropole riche d'avenir et non plus la ville écrasée où courait Scarlett éperdue. Mais le Sud garde, aux Etats-Unis, quelque chose d'étrange : une faiblesse, une singularité, qui s'ajoutent aux éléments de la nature. Un charme aussi : il y a le soleil, une végétation plus riche et plus chaude, cela qui fait, ailleurs, qu'un Provençal se sent toujours un peu en exil en Picardie ou un Napolitain en Piémont. Il y a en outre et surtout les souvenirs, et les modes de vie différents ou le climat enveloppant contribuent à les prolonger. Comme la littérature, qui se nourrit plus souvent des belles défaites que des victoires utiles. Rappelons-nous que les Grecs eux-mêmes, littérairement, ont donné leur revanche aux Troyens, comme les Romains, plus tard l'ont donnée à la Grèce. De même, littérairement, c'est le Sud qui a gagné la Guerre de Sécession. C'est à New-York qu'on a fait le succès d'*Autant en emporte le*

vent. Même nous qui n'y sommes pas impliqués, nous préférons toujours la Louisiane vaincue et les domaines condamnés, plutôt que les austères vertus de Lincoln. Autant en apporte le vent puissant du romanesque.

Le Sud, c'est une âme à soi dans le monde. Faut-il rappeler tout ce que notre ami Julien Green lui doit, lui qui a écrit une pièce appelée *Sud* et qui, retrouvant une terre ancestrale à vingt, puis à quarante ans, en a ramené quatre merveilleux livres d'autobiographie ? Faut-il dire ce que nous apportent des écrivains comme Carson Mc Cullers dont le cœur (pour reprendre un de ses titres) est un chasseur solitaire, ou William Styron, ou Flannery O'Connor ? Pensons un instant aux deux Grands de la génération américaine d'hier, Hemingway et Faulkner. On observe très vite que le garçon de l'Illinois avait besoin de toute la terre pour vivre son aventure, alors que le garçon du Mississippi, sans aucun doute le plus génial, n'utilisait que sa mémoire et une petite ville du Sud pour transfigurer l'univers.

La balance n'est pas très différente si l'on rapproche ceux qui ont été au même moment les deux têtes du théâtre américain : Arthur Miller, fils de la ville, empoigne le réel pour juger ou changer le monde, alors que Tennessee Williams ne pense qu'à le fuir ou qu'à lui demander, sous toutes les latitudes, un refuge où panser ses plaies.

Tennessee Williams est à la fois instable et obsédé. Au moment de *La Ménagerie de verre*, il a déjà écrit pas mal de choses qui s'effaceront derrière ce premier succès. A 33 ans, il a connu l'université, les séminaires d'écriture dramatique, les dépressions nerveuses, l'alcool et la drogue, la prière insolite, les expériences qui le fixeront dans son homosexualité — sans oublier le sentiment d'exil qui ne le quittera jamais. Il a vécu vaille que vaille, caissier à la Nouvelle-Orléans, garçon d'ascenseur à New-York, portier de cinéma, correcteur de scénarios pour Métro-Goldwyn-Mayer. Il a été opéré trois fois de la cataracte. Il a passé par la Floride où il aura une maison, par le Nouveau-Mexique où il va voir la veuve de D. H. Lawrence.

Le succès le libère des servitudes matérielles, mais non des autres. Il part pour l'Europe, s'installe à Rome. Une Rome où

les Américaines fatiguées s'offrent des aventures sans bonheur (et c'est un roman comme *Le printemps romain de Mrs Stone*), une Rome qui, pour Williams lui-même, annonce plutôt celle de Pasolini. Puis il sera l'errant toujours insatisfait à qui la réussite internationale sert d'excuse pour bouger sans cesse. Californie, Mexique, Tanger, Paris, New-York, Tokio, ou Cuba, avant et après Castro. Dans ses *Mémoires*, il rapporte comment il rencontre Sartre et Simone de Beauvoir à La Havane. L'auteur de *Huis-clos*, dit-il, se montre chaleureux et charmant, mais il ajoute : « Je dois dire que M^{me} de Beauvoir resta de glace. Je crois que c'est sa manière d'être ».

Tout de même, Tennessee Williams ne peut rester seulement l'auteur de *La Ménagerie de verre*. Le 3 décembre 1947, New-York découvre *Un Tramway nommé Désir*, qui est un choc, puis un triomphe. Ici, le Sud n'est plus un regret : il est une réalité de déclin, dans laquelle une femme pleine de ruses et d'échecs tente de se refaire, à coups de mensonges, une fierté dérisoire. Blanche Dubois se rappelle la propriété de Bel-Rêve qu'elle a perdue, ainsi qu'elle veut oublier les années où elle a ensuite perdu l'honneur. Schizophrène qui redoute le sexe et attend le viol, elle finira dans un hôpital pendant que passe, dans la misérable rue voisine, le tramway qui va vers Desire street et qui se nomme donc tout simplement Désir. Quand j'ai séjourné à La Nouvelle-Orléans, je l'ai guetté immédiatement : c'était déjà devenu un autobus.

Ce qui m'avait frappé aussi, c'était la rancune de la ville pour celui qui l'avait brusquement rendue célèbre dans le monde entier. Elle ne lui pardonnait pas de l'avoir montrée assez misérable, dans un de ses quartiers pauvres où une femme au nom français s'effondre devant un émigré polonais...

On va voir se préciser, au fil des pièces, certains personnages et certains problèmes dont Williams ne peut plus se déprendre. Avec, toutefois, une exception. Mélant pour une fois le Sud tropical et l'Italie, il imagine un village de la côte louisianaise, entre la Nouvelle-Orléans et Mobile, où vivent surtout des immigrants siciliens.

La Rose tatouée est l'histoire d'un amour et de ses signes. Serafina delle Rose aime son mari, camionneur, avec une pas-

sion primitive. Il a une rose tatouée sur la poitrine. Quand le curé et les voisines s'approchent un jour de la maison — on se croirait en Sicile ou dans un récit de Verga — elle comprend, avant qu'on le lui dise, que son mari est mort. Elle apprendra plus tard qu'il ne lui a même pas été fidèle. Elle s'enfonce dans la plus noire détresse. Elle est perdue, jusqu'au jour où le hasard amène chez elle un autre immigrant venu de Sicile et qui se donne soudain pour tâche de la ramener à la vie et à l'amour. Il porte lui aussi une rose tatouée sur la poitrine... C'est sans doute la seule pièce à vocation de bonheur que Tennessee Williams ait écrite, une chronique villageoise muée en hymne lyrique à la passion.

Peu après, il revient aux tourments de l'amour, les plus cruels, parfois les plus sordides, en étudiant des personnages dans un milieu clos. En 1955, le Morosco Theatre, à Broadway, crée *La Chatte sur un toit brûlant*. Avant même d'en dire un mot, saluons le génie des titres chez le dramaturge. On les traduit simplement et ils sont aussi magiques en français qu'en anglais : *La Ménagerie de verre*, *Un Tramway nommé Désir*, *La Rose tatouée*, *La Chatte sur un toit brûlant*, *La descente d'Orphée*, *Soudain l'été dernier*, *Doux oiseau de la jeunesse*, *La Nuit de l'iguane*... Il va de soi qu'un titre ne fait pas une œuvre, mais il est certain, s'il est beau, qu'il la porte — on voudrait dire : qu'il la pavoise.

La Chatte sur un toit brûlant, c'est d'abord une jeune femme frustrée, que son mari délaisse parce qu'il console mal dans l'alcool une passion refoulée pour un ami mort. Le drame n'est pas seulement conjugal : il y a une grande propriété du Delta. Le père du mari défaillant en est le maître, mais il est très malade et tout menace de s'écrouler à la fois. La jeune femme, Maggie, se sent au cœur de tous les risques. Tenace, anxieuse : oui, une chatte sur un toit brûlant. On pense à une expression d'Aristophane dans *Lysistrata* lorsqu'il évoque les femmes en amour (mais chez lui, c'est elles qui vont se refuser à leurs maris) : « Je ne serai pas comme une lionne sur une râpe à fromage... ».

J'avais vu la pièce lors de sa création à New-York, admirablement mise en scène par Elia Kazan, admirablement jouée

par de grands comédiens comme Barbara Bel Geddes et Ben Gazzara. J'ai pu la revoir plus tard dans une superbe réalisation de la télévision britannique, avec Nathalie Wood et Laurence Olivier. A New-York comme à Londres, on rendait sensible la part du drame qui concerne le domaine menacé. L'ombre de Tchekhov traversait les deux spectacles. Un Tchekhov sans la pureté, certes : Tennessee Williams a pour la corruption une faiblesse que l'auteur de *La Cerisaie* a toujours ignorée. Mais quelque chose, ici encore, nous parle de ces êtres guettés par la fatigue de vivre dans un univers clos qui se délabre.

La critique américaine remarquait souvent, vers 1955-1960, qu'avec ses visées sociales, dans *Mort d'un commis-voyageur* ou ailleurs, Arthur Miller, avec tout son talent, était malade d'*ibsnite*, tandis que Tennessee Williams souffrait surtout de *tchékhovite*. Pour l'un comme pour l'autre, ce n'était ni tout à fait vrai ni tout à fait faux, et l'auteur de *La Chatte sur un toit brûlant* n'a jamais récusé son allégeance tchékhovienne.

Je voudrais évoquer encore une pièce qu'on a pu voir il y a peu à Bruxelles et qui mettait l'auteur à la croisée de ses chemins possibles, frémissant encore de quelques splendeurs baroques et marqué déjà de ce qui deviendrait des tics irrémédiables. *Doux oiseau de ma jeunesse*, qui devrait s'appeler plus strictement « Doux oiseau de jeunesse » met en présence deux personnages favoris de Tennessee Williams dans un lieu comme il les aime. Une ancienne vedette, Alexandra, a fui Hollywood comme on fuit un miroir. Elle a été oubliée, elle redoute d'affronter une rentrée dont elle rêve cependant. Comme Mrs Stone au cœur de son *Printemps romain*, elle se console, dans un palace californien, avec de jeunes amants de rencontre. En y ajoutant, bien sûr, l'alcool et la drogue. Au gigolo qu'elle reconnaît à peine depuis la veille, elle dit : « Je veux tout oublier. Je veux oublier qui je suis... ». Quand un chant triste monte au dehors, elle tremble : « Vous entendez ? Le lamento. Toute la journée, j'ai entendu ce lamento flotter dans l'air, voilà des années qu'il me poursuit. Partout où je me suis sentie seule et exilée, à Tanger, à Monte-Carlo, à Chypre, sous les palmiers des grands hôtels, partout j'ai entendu cette espèce de lamentation. C'est le chant de ma solitude, de mon

échec, de ma jeunesse envolée, enfuie de moi soudain comme un oiseau... ».

Et le garçon ? Lui, il a 25 ans. Il se juge, se connaît. Il est sans cynisme, mais sans illusions. Quand Alexandra lui rappelle qu'il est jeune, il répond : « L'âge des gens se mesure au degré de pourriture qui est en eux. A ce compte-là, je suis un vieillard... » Et rien, naturellement, ne peut sortir de ce duo tout à tour délétère et déchirant. Alexandra téléphone à Hollywood, apprend que le succès revient à elle. Mais celle qui le dit est une journaliste habile, une *columnist* complaisante qui vit en parasite des puissants : Elsa Powers. Le prénom suffirait déjà à désigner le modèle du genre, la redoutable Elsa Maxwell dont la rencontre, à un certain dîner bruxellois, m'est restée un souvenir étonnant. Ou détonant...

On pourrait encore analyser quelques pièces, ou trois recueils de nouvelles. Tennessee Williams, comme Pirandello, a souvent trouvé dans la nouvelle le thème qui deviendra une pièce. On pourrait parler aussi de ses poèmes, ou des *Mémoires* qu'il a publiés en 1972 et qui ont paru en français chez Laffont en 1977. Mais ceci suffit déjà, sans doute, à suggérer les dons d'un homme, les dégâts qu'une nature instable leur a infligés avant de les marquer d'une tragique érosion.

Avant de conclure, je voudrais encore rappeler tout ce que Tennessee Williams doit à Bruxelles où on l'a littéralement révélé en français. Le Rideau a joué *La Ménagerie de verre* que personne n'a aussi bien réussie en France ou en Suisse. Il a monté *Un Tramway nommé Désir* deux ans avant Paris, comme aussi *La Rose tatouée*. Il a fait, avant tout le monde, un spectacle de cinq pièces courtes, intitulé simplement *Quintette* et qui était très remarquable.

On ne relève pas ceci pour céder à Dieu sait quelle vanité un peu sottie. Il s'agit d'une information, et aussi d'une réflexion : outre Tennessee Williams, l'essentiel d'Arthur Miller a bénéficié ici des mêmes soins prioritaires (au Théâtre National surtout), comme William Inge, comme l'éblouissant Christopher Fry, comme presque tout le théâtre anglais des vingt dernières années. Qu'on songe à l'inoubliable *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard. Tout cela indique

une ouverture qui ne suffit naturellement pas à faire la vie de notre théâtre, mais qui lui donne un rôle propre de découverte et de truchement.

Le seul regret qu'on en ait est que nos amis français ignorent ou cachent ce fait avec une intrépide obstination. J'ai repris ces jours-ci les pièces éditées de Tennessee Williams et certains ouvrages qui lui sont consacrés : pas une mention n'est faite de ce qui s'est passé en Belgique. Il en va d'ailleurs toujours ainsi pour d'autres auteurs. Même si l'adaptateur est parisien, même s'il est venu à Bruxelles pour écouter son texte un an ou deux avant que Paris l'entende, donc même s'il a touché ici des droits non négligeables ! On est un peu triste de constater que l'esprit de Paris et la francité sont parfois mal conciliables. On pense en outre à l'étudiant, au chercheur qui s'attachera un jour à la pénétration du théâtre étranger en langue française, et qui s'engagera sur un chemin mal balisé...

La présence ou l'éloignement de Tennessee Williams sont évidemment loin de ce problème. Il nous reste deux ou trois pièces qui tiennent de l'exorcisme et de l'envoûtement, et avant tout *La Ménagerie de verre*. Il nous reste des éclairs, des déchirures, des images fulgurantes, mais aussi des obsessions : psychanalyse, alcool, sexualité malade, castration, voire anthropophagie. A travers Tennessee Williams et au-delà de lui, on perçoit de plus en plus combien le relais que la psychanalyse a pris de la psychologie perd maintenant en puissance et en sûreté.

Je relisais récemment une page de Nathalie Sarraute, dans *L'ère du soupçon*, où elle disqualifie les ressources de la psychologie. Elle parle avec un paisible détachement de Joyce et de Proust. « Le temps n'est pas éloigné où l'on ne visitera plus que sous la conduite d'un guide, parmi les groupes d'enfants des écoles, dans un silence respectueux et avec une admiration un peu morne, ces monuments historiques. Voilà quelques années déjà qu'on est revenu des endroits obscurs de la psychologie ». C'était en 1956. Joyce est toujours neuf, mais la littérature psychanalytique commence à nous peser si fort qu'on est tenté de lui appliquer ces lignes cruelles.

L'homme qui était seul dans une chambre d'hôtel à New-York et qui a avalé par mégarde la capsule d'une bouteille, allait avoir 72 ans. A moins de 40 ans, il écrivait déjà que « la seule personne qui ait une valeur est le moi solitaire et inconnu... ». Il notait, avant 50 ans : « La grande ruse de l'existence humaine est de savoir dégager l'éternité dans ce qui passe ». Nous saurons plus tard si le tramway qui passait dans la rue de La Nouvelle-Orléans a sa chance d'éternité, s'il allait vers Désir ou vers Désert...

Réflexions d'un réviseur

Communication de M. André GOOSSE
à la séance mensuelle du 14 mai 1983

Sur son lit de clinique, Maurice Grevisse s'inquiétait de la date où serait diffusée l'interview que Bernard Pivot avait prise à Uccle quelques mois plus tôt. L'émission eut lieu juste sept semaines après la mort du grammairien. Revoir et réentendre dans de telles circonstances un être cher est émouvant, mais non pas triste : sa présence parmi nous se trouvait comme prolongée, d'autant que Grevisse était à la télévision comme au naturel ; nous reconnaissons ses attitudes et ses gestes, ses expressions familières (« un certain... »).

J'avais des raisons personnelles d'être ému. Maurice Grevisse ne nous avait pas dit qu'il me désignait explicitement comme son continuateur, lorsqu'à la fin de l'émission Pivot l'interrogeait sur l'avenir du *Bon usage* après la disparition de son auteur. Grevisse m'avait déjà présenté comme « son dauphin » à plusieurs reprises, mais le caractère public, la date où l'émission avait été enregistrée, celle où elle était diffusée, tout cela donnait à cette conclusion une solennité particulière, la valeur d'un testament. Nous nous demandons d'ailleurs si Grevisse n'avait pas lui-même suggéré la question à son intervieweur.

La mission qui m'a été confiée, je suis en train de la concrétiser, puisque je dois remettre à l'éditeur l'an prochain le texte de la douzième édition du *Bon usage*.

Je voudrais vous faire part des questions que je me pose à ce sujet et je serais heureux d'entendre vos réponses.

L'interrogation fondamentale est celle-ci : Qu'est-ce que la fidélité ? On considère comme un héritier abusif celui qui cor-

rige et transforme l'œuvre de l'écrivain ou de l'artiste dont il est le légataire. Mais figer le *Bon usage* tel qu'il est dans la onzième édition, c'est amener son vieillissement rapide, c'est interrompre et contredire l'effort que, d'une édition à l'autre, de 1936 à 1980, Grevisse a mené pour que sa grammaire soit de plus en plus complète, pour qu'elle suive de près l'évolution de l'usage, pour qu'elle s'adapte, parallèlement, mais avec prudence, à l'évolution de la science linguistique.

Pour moi, la fidélité est une fidélité à l'esprit, et non pas à la lettre. Je voudrais que le *Bon usage* réalise mieux encore, dans sa douzième édition, le projet de son créateur, qu'il aille plus loin dans l'application des principes mêmes qui ont fait son succès.

On pourrait définir le *Bon usage* comme un inventaire systématique, aussi complet que possible, du français moderne, un ouvrage à la fois descriptif et normatif, les deux aspects n'étant pas contradictoires, puisque la norme est établie sur l'observation de l'usage ou plutôt des usages ; ce pluriel montre qu'il y a des variations sociales, des variations géographiques et des variations historiques. Grevisse ne s'adressait pas particulièrement aux linguistes : tout en étant précis et exact, un tel ouvrage doit être maniable et clair, clair dans son plan comme dans sa rédaction, efficace en un mot. (Je ne veux pas dire qu'un livre destiné aux spécialistes peut considérer la clarté comme un ornement superflu, mais une certaine technicité est inévitable.)

Toute transformation qui rend le *Bon usage* plus clair, plus efficace, plus utile, mieux adapté à la réalité linguistique d'aujourd'hui est dans la ligne même que Grevisse a suivie de 1936 à 1980.

Concrètement, les modifications prévues sont de trois espèces : elles portent sur l'organisation (I), sur la description de l'usage (II), sur le cadre théorique (III).

I

Le plan dans ses toutes grandes lignes sera maintenu. Certains trouveraient plus logique de traiter la phrase complexe

(IV^e partie) dans la même partie que la phrase elle-même (II^e partie). Mais l'étude de la phrase complexe comprend déjà plus de 120 pages, qu'il ne paraît pas pratique de joindre à une partie qui sera déjà suffisamment étoffée sans cela.

L'organisation sera modifiée pour deux raisons principales (outre une troisième, qui interviendra plus loin).

La première raison est à la fois logique et pratique. Certaines questions ont été disloquées sans motif bien visible : par exemple, pourquoi l'emploi du trait d'union, de la majuscule, de la ponctuation est-il examiné ailleurs que dans le chapitre qui s'intitule *Les signes de la langue écrite* ?

La deuxième raison est que je voudrais répondre à ceux qui reprochent au *Bon usage* « d'être un amas de règles juxtaposées et non structurées ». Reproche excessif, mais qui n'est pas sans fondement, par exemple quand on observe que la section consacrée à la préposition *à* comprend des « Remarques particulières » au nombre de trente-cinq, sans autre lien entre elles que le fait de concerner *à*.

Ces remarques ne s'expliquent évidemment pas par le désir de donner une description structurée de la préposition *à*, mais par le souci de vérifier si l'usage appuie bel et bien l'interdit que les puristes ont lancé à propos de telle ou telle expression. Interdit qui lui non plus ne s'inspirait pas d'une vue globale, mais qui faisait partie très souvent de *Ne dites pas..., mais dites...* rangés dans l'ordre alphabétique. Cette mise en cause des listes noires que les puristes copiaient mécaniquement l'un sur l'autre est une des originalités des grammairiens belges, depuis Deharveng, et les Français ont quelque peine à s'y résigner.

Il faut d'ailleurs reconnaître que Grevisse n'a cessé d'ajouter de nouvelles observations, intéressantes en soi, mais qui se rattachent mal à une description grammaticale organisée. Un exemple parmi beaucoup d'autres : pour illustrer l'adverbe de manière, le § 2052 cite « regarder *fixement* » ; en note, Grevisse répond à la question : Peut-on, au lieu de cette formule, employer le verbe *fixer* ? Cela n'a qu'un rapport lointain avec le problème de l'adverbe. Conscient lui-même de ces hors-d'œuvre, Grevisse a remplacé en 1955 le sous-titre *Cours de*

grammaire française et de langage français par *Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*. La formule est parfois mal comprise : certains lecteurs un peu rapides croient que la langue française d'aujourd'hui n'occupe que des remarques en quelque sorte marginales, l'essentiel de l'ouvrage décrivant un état plus ancien ou bien une espèce de français intemporel.

Répondre au reproche que j'ai rapporté ci-dessus implique une révision plus difficile que de remettre le trait d'union dans les signes de la langue écrite. Je crois cependant que les améliorations sont possibles. Réunissez par exemple les cas où l'usage hésite entre les prépositions *sur* et *dans*, et vous constaterez que cela résulte presque toujours du fait que les choses peuvent être vues selon deux ou selon trois dimensions, comme des surfaces ou comme des volumes. En traitant d'une façon systématique, dans la deuxième partie, des divers termes de la phrase, on regroupe aussi des faits dispersés : ainsi, pour la construction de l'attribut du complément d'objet, à *considérer* avec ou sans *comme* traité dans la onzième édition avec l'attribut (§ 327), on joindrait *qualifier* avec ou sans *de* traité avec la préposition *de* (§ 2338, N.B.), *tenir* avec ou sans *pour* traité avec la préposition *pour* (§ 2432), ainsi que *prendre à partie* traité dans une note à la suite du même § 2432.

Revenir au systématique entraîne l'abandon de diverses remarques lexicales nécessairement isolées et arbitraires dans leur choix. Certains lecteurs seront déçus, mais on les renvoie, pour une réponse sommaire, au *Français correct*, petit livre maniable où Grevisse a réuni dans un ordre souple les faits grammaticaux et les faits lexicaux qui méritent un jugement particulier, — et, pour une réponse plus argumentée, au *Dictionnaire* dont notre confrère Joseph Hanse a confié la réédition (laquelle est toute proche) à l'éditeur même du *Bon usage*.

II

Pour la description de l'usage, je mentionne ici simplement qu'il y a quelques faits dont Grevisse ne parlait pas ou des évolutions récentes qu'il n'avait pas encore aperçues, comme le

retour de *par après* dans l'usage de France. Ces additions vont de soi. De même, la phrase interrogative recevra la description d'ensemble qu'elle mérite.

Trois points demandent plus d'éclaircissements : le choix des auteurs cités ; les variétés régionales ; les niveaux de langue.

Pour le choix des auteurs, le problème n'est pas quantitatif : la onzième édition ne citait pas loin de cinq cents auteurs, et il importe assez peu d'en ajouter quelques autres, ce que je ferai, naturellement, pour l'usage tout récent en particulier. Ce qui frappe davantage, c'est le choix des références, et, notamment, celles qui sont chargées d'illustrer les règles les plus générales. Soit les pages 163-172, qui concernent la proposition (définition, espèces, groupement) : des cinquante-huit exemples, quarante sont tirés des auteurs du XVII^e siècle, soit 69 %, et neuf proviennent d'œuvres postérieures à 1880.

Ces œuvres postérieures à 1880 sont de six auteurs : Anatole France, Paul Bourget (deux fois), René Boylesve, Abel Hermant, Pierre Mille et Georges Duhamel (deux fois). Il était normal vers 1935 de considérer Bourget, Boylesve, Abel Hermant, Pierre Mille comme des témoins privilégiés du bel usage contemporain. Peut-on encore, cinquante ans plus tard, fonder une règle générale sur ces auteurs, une autre sur Marcel Prévost, Ferdinand Fabre, Jean-Jacques Brousson, etc. ? En revanche, quand il s'agit de faits particuliers, on n'a pas de raison d'exclure ces témoignages.

Au sujet des classiques, écartons d'abord un soupçon éventuel : il ne s'agit pas, suivant une mode regrettable, de minimiser l'intérêt et la modernité, quant au contenu et quant à l'art, de Racine et de Pascal. Je ne considère ici que la langue. La tradition (qui a notamment pour elle le prestige de Littré) selon laquelle l'usage contemporain commence avec Malherbe est contredite par deux faits : primo, on n'imagine pas une édition courante de La Fontaine ou de Corneille qui ne soit munie de gloses linguistiques ; secundo, les auteurs du grand siècle sont rapprochés artificiellement de nous parce qu'on les cite dans des versions qui modernisent l'orthographe. Paradoxalement, ils sont parfois allégués pour une règle qui n'existait pas à leur époque, comme la différence entre « *quoi qu'il*

fasse » et « *quoiqu'il fasse beau* ». Pour l'invariabilité de *nu* dans *nu-tête*, Grevisse donne un exemple de Voltaire ; or les éditions du temps portent *nue tête*.

Il est d'ailleurs peu conséquent de respecter l'orthographe de Montaigne et non celle de Malherbe, alors que la deuxième édition des *Essais* est contemporaine des premiers poèmes de Malherbe.

Après avoir montré que la langue des classiques n'est plus la nôtre, j'ajouterai qu'elle est pourtant la nôtre. Nous savons par cœur les fables de La Fontaine, Marie Gevers a appris à lire et à écrire dans le *Télémaque*, nous avons étudié en classe Racine et Bossuet, Molière est au programme de tous nos théâtres, nous avons médité sur Pascal. Ce ne sont pas là des étrangers. Par conséquent, les classiques doivent être cités chaque fois que leur influence a maintenu dans la langue littéraire des tours que l'homme de la rue a perdus, et aussi quand il faut montrer l'ancienneté d'une construction que rejettent les puristes à œillères. Il faut même faire mieux connaître la langue des classiques, en signalant plus souvent les tours qu'ils employaient et qui ont disparu. Mais la place de tout cela est dans les historiques.

*
* * *

Comme Fernand Desonay l'écrivait dans sa première préface, Grevisse ne pensait au départ qu'aux lecteurs de Belgique, et il les mettait en garde contre les fautes qui leur étaient propres : « trop poli *que* pour être honnête » ; « déblatérer *quelqu'un* » ; etc.

Le succès même du *Bon usage* impose de faire une place à d'autres régionalismes que les nôtres, et d'abord aux régionalismes de l'Hexagone.

Les Français ont réussi à nous persuader qu'en deçà de leurs frontières on a le français tout court, mais que, si vous franchissez celles-ci, vous trouvez des belgicisms, des helvétismes, etc. Si Chateaubriand emploie un tour sorti de l'usage ordinaire, on considère que c'est nécessairement un archaïsme, alors qu'il le devait souvent à sa province natale. *Avant que de*

devant un infinitif ou *d'aucuns* (« *D'aucuns* prétendent que... ») ne sont pas des archaïsmes mais des régionalismes quand Martin du Gard ou Genevoix les mettent dans la bouche de leurs personnages. Dans ces deux cas, il ne s'agit pas de provinces lointaines : il existe un français régional près de Paris, — et même à Paris.

D'une façon générale, il ne suffit pas d'ajouter des exemples, il faut au préalable les peser. Un passage extrait d'un dialogue n'a pas la même portée que celui qui vient d'une description. Faut-il prouver qu'une construction est reçue par le meilleur usage ? une attestation d'Abel Hermant ou d'Anatole France conserve sa pertinence. Faut-il montrer qu'elle est bien vivante ? le témoignage de Françoise Sagan ou d'un journaliste du *Monde* convient mieux que celui d'Anatole France. À quel niveau de langue appartient « *Qu'est-ce qu'on va penser ?* » En citant Ionesco ou un personnage de Balzac, j'enfonce une porte ouverte ; il est plus important de savoir que le tour est aussi dans *La légende des siècles* et chez Barrès. *Maint* est-il un archaïsme littéraire ? Je peux répondre par la négative, puisqu'on le trouve notamment chez des linguistes comme Bréal, Ernout, Marouzeau, Dauzat, Haust, Wagner, Remacle, Martinet, chez un folkloriste comme van Gennepe, etc.

*
* * *

En donnant aux classiques une place excessive, on risque de présenter comme norme un français d'une élégance un peu désuète. Le même danger se manifeste si l'on met trop l'accent sur la langue des écrivains. Tout le monde devrait-il parler, voire écrire, comme Racine ou Bossuet, ou même comme François Mauriac ou Charles de Gaulle ? Je vois deux remèdes à ces dangers.

Le premier consiste à caractériser systématiquement les constructions qui ne sont pas de la langue générale et à marquer notamment ce qui appartient à l'usage écrit et, dans celui-ci, à l'usage littéraire. Le subjonctif imparfait, par exemple, est alors présenté dans son emploi réel et dans sa véritable norme.

Il n'est pas question d'exiger que les potaches disent : « Il voulait que je lui *foutisse* la paix », mais il faut aussi garder précieusement ce temps dans la langue littéraire, où il permet des nuances délicates et où il reste vivant, quoi que disent des linguistes qui prennent leurs désirs iconoclastes pour la réalité.

On voit que le corollaire est une attention plus grande à la langue parlée : il est sans doute dommage de rejeter simplement dans une note en bas de page le fait que beaucoup de locuteurs français omettent le *ne* de la négation. Mais n'exagérons rien : la langue parlée varie selon les lieux : c'est là que fleurissent les régionalismes, — et n'assimilons pas, comme le font les Français, même linguistes, le français parisien au français parlé pur et simple.

Le second remède est de réduire le quasi-monopole des écrivains et de ménager une certaine place, d'une part aux journaux, d'autre part à des linguistes, à des historiens, à des historiens de la littérature, à des folkloristes, à des géographes, à des juristes, à des hommes politiques, etc. C'est ce que j'ai essayé de faire, dans les limites de mes possibilités. Grevisse avait d'ailleurs déjà recouru à des techniciens, lorsque la question s'y prêtait : théologiens pour le pluriel de *marial* ; mathématiciens pour l'accord de *soit* ; zootechniciens pour *pie* employé comme adjectif de couleur ; médecins pour *paralytique général*.

*
* * *

L'usage (les usages !) est souvent trop complexe pour qu'on réponde d'un ton catégorique par le oui ou le non qui satisferait le lecteur pressé. Je voudrais cependant, dans la douzième édition, présenter des conclusions aussi nettes que possible : — en marquant d'un signe spécial les constructions qui n'appartiennent pas au « bon usage » ; — en indiquant, parmi deux tours en concurrence, quel est le plus fréquent, le plus soigné, celui qu'on préfère dans l'écrit, etc.

III

Le troisième point de vue, qui concerne le cadre linguistique, est sans doute le plus délicat, parce que la moindre innovation suscite le mécontentement des lecteurs qui considèrent comme des évidences éternelles les notions et les étiquettes qu'ils ont apprises quand ils étaient enfants.

Il convient d'abord de faire remarquer qu'un livre comme le *Bon usage*, qui veut être utilisable par un large public, ne doit pas donner à la théorie linguistique une place excessive. Il ne peut non plus adhérer à la dernière école sans se condamner à devenir désuet après quelques années.

Mais autre chose est de considérer les conceptions de 1935 comme à maintenir intangiblement, quelles que soient les objections qu'on leur a faites. C'est d'ailleurs la leçon que Grevisse lui-même nous donne. À ceux qui critiquent sa définition du verbe, la place qu'il donne à l'article ou au conditionnel, la réunion dans un même chapitre de la conjonction de coordination et de la conjonction de subordination, Grevisse a répondu d'avance :

On observera [...] que le mot « action » doit, dans la définition du verbe, être entendu dans un sens très large et conventionnel. — En réalité, l'article est aussi un adjectif non qualificatif. C'est parce que la nomenclature traditionnelle le distingue de l'adjectif dans la liste des parties du discours que nous en avons fait l'objet d'un chapitre spécial. — C'est par tradition que l'on considère ici le conditionnel comme un *mode*. Il convient d'estimer, avec la plupart des linguistes modernes, qu'il est, en réalité, un *temps* (un « futur hypothétique ») du mode indicatif. — Etc.

Dans le cas de la conjonction de subordination, il va jusqu'à intégrer à sa terminologie la désignation nouvelle de *subjonction*, laissant à l'autre conjonction le nom de *conjonction* tout court.

Pourtant, les deux types de conjonction continuent de se mêler dans un chapitre unique, tandis que l'article a toujours son propre chapitre, inséré entre celui qui concerne le nom et celui qui concerne l'adjectif qualificatif, donc assez loin de

l'adjectif non qualificatif, dont l'article n'est qu'une espèce. Comment expliquer cette contradiction entre la doctrine et l'organisation ?

Le plan établi pour la première édition du *Bon usage* est resté à peu près tel quel jusqu'à la onzième, alors que la rédaction connaissait des retouches innombrables, corrections et additions. D'une édition à l'autre, Maurice Grevisse a hésité à bouleverser la structure initiale, quels qu'en fussent les inconvénients, qu'il voyait lui-même et auxquels il remédiait par des remarques ou des *nota bene* comme ceux que j'ai cités.

Il faut aussi tenir compte du désir de ne pas désorienter le lecteur et de respecter « la tradition » ou « la nomenclature traditionnelle ». Grevisse n'était pas un révolutionnaire de naissance. Ce sont les faits qui l'ont amené, qui l'ont contraint à le devenir, malgré lui et, en quelque sorte, timidement. Cela est vrai pour l'aspect normatif comme pour la théorie linguistique : Grevisse est ouvert aux nouveautés de la linguistique et il a évolué sur bien des points, mais d'une façon qui ne saute pas aux yeux du lecteur peu attentif ou sensible seulement au fracassant.

La douzième édition paraît fournir l'occasion de mettre le plan en harmonie avec la doctrine et avec les acquis de la linguistique moderne, qui se sont largement imposés. Il ne s'agit pas de suivre la mode, mais d'appliquer à la description les principes qui en rendent le mieux compte, en achevant d'écarter le joug de la grammaire latine. Cela peut se faire sans bouleverser la terminologie, mais non sans revoir les définitions et les classifications. Par exemple, le conditionnel peut rejoindre les temps de l'indicatif sans perdre son nom, qui n'est gênant que si l'on veut donner aux étiquettes leur sens étymologique.

*
* * *

C'est ainsi, chers confrères, que je vois la réalisation de la tâche dont j'ai été chargé.

Elle est lourde, assurément, et elle implique beaucoup d'heures de travail et un certain nombre de sacrifices.

Je prévois plusieurs reproches : celui de ne pas être assez moderne ; celui d'être trop moderne ; celui de n'avoir pas respecté l'œuvre de mon prédécesseur. C'est celui qui me toucherait le plus. Mon but est, en effet, de garder à l'ouvrage son caractère principal, que j'ai défini tout à l'heure : un inventaire systématique et clair du français d'aujourd'hui dans son usage réel, dans ses usages réels, inventaire qui doit permettre de choisir parmi les tours possibles celui qui convient le mieux à la situation concrète où le lecteur se trouve, au type de communication auquel il participe.

Le serviteur fidèle de l'Évangile n'est pas celui qui se borne à maintenir, qui restitue tel quel le talent qu'il a enfoui en terre, mais celui qui a fait fructifier ce qui lui avait été confié. Vous devinez où va mon espérance.

Science et science-fiction

Communication de M. Georges THINÈS
à la séance mensuelle du 11 juin 1983

Dans ces quelques réflexions, je tenterai avant tout de préciser ce que signifie ce mot de *fiction* accolé au mot de *science*, qui semble à première vue si éloigné de ce que l'on nomme communément littérature. Il existe sur le thème de la science-fiction une abondance de textes critiques et d'études qui ont tenté de situer celle-ci par rapport à d'autres domaines connexes, comme l'étrange et le merveilleux. Je n'y ferai référence que de façon occasionnelle, l'essentiel étant à mes yeux de découvrir les raisons qui justifient l'insistance sur le lien que le terme de science-fiction établit entre la création littéraire et la référence du texte à un secteur particulier de la réalité. Pour Todorov, l'origine thématique de la science-fiction serait le *merveilleux instrumental*. Celui-ci peut être défini comme un merveilleux qui fait intervenir des objets capables de réaliser certaines opérations magiques étrangères, par leur nature, aux potentialités physiques de ces mêmes objets. Et Todorov de citer le tapis volant et l'*Histoire du Prince Ahmed des Mille et une nuits*, une pomme qui guérit, un « tuyau » de longue vue, tous objets, naturels ou artificiels, qui possèdent des pouvoirs que la connaissance commune sait ne pas leur appartenir, mais dont certains viendront figurer dans des technologies ultérieures. Passons sur la pomme, malgré l'antiquité mythique qui s'attache à celle-ci à propos de l'origine du bien et du mal et du rôle de la séduction dans le destin humain. Le tapis d'Ahmed, objet que l'on foule et qui ne vole pas, est, dans cet état même, déjà une surface portante et l'on pourrait, au prix d'un élargissement sémantique finalement peu exigeant, affir-

mer que la carlingue d'un avion est portée par deux tapis rigides symétriques. Le « tuyau » de la longue vue désigne simplement le tube qui relie un oculaire à un objectif, en sorte que, dans ce cas, le changement est à peine sensible. Ces exemples, et bien d'autres, montrent que des objets, magiques à l'origine, peuvent devenir, avec le temps, des objets scientifiques. Attachons-nous d'abord à l'expression même de *science-fiction*. Pour quelle raison parlons-nous de science-fiction pour désigner ce que l'on appelait au dix-neuvième siècle le *merveilleux scientifique*¹ ? Cette dénomination a des raisons historiques. Il est clair que le contexte historique du moyen-âge ne pouvait mener à voir dans le merveilleux chrétien une sorte de fiction religieuse parce que la croyance régnait sur un mode comparable dans la vie vécue et dans la vie représentée dans les récits. C'est pour une raison du même ordre que les fictions qui figurent dans les romans d'amour ne sont pas perçues comme des constructions irréelles ; l'expérience amoureuse est enracinée dans la vie de tous les jours et les récits de cette nature n'ont, pour cette raison, aucune dimension fantastique. Ils n'ont pas non plus besoin, pour justifier l'enchaînement des événements, de connaissances spéciales et récusent par définition la distance que prend le savoir par rapport au réel. Il ne saurait donc exister, en vertu du caractère immédiat des expériences — réelles ou imaginaires — qu'ils impliquent, ce que l'on pourrait appeler à la rigueur des textes d'amour-fiction ou de religion-fiction. S'il existe donc une science-fiction, c'est parce que le réel le cède ici au possible à partir de connaissances scientifiques qui sont, paradoxalement, beaucoup plus mystérieuses pour le lecteur ordinaire, que les mystères religieux ou que les mystères de l'amour. L'aventure de la connaissance, telle que la littérature l'utilise, est donc, semble-t-il, plus étrangère à l'expérience commune que l'aventure de la croyance et que l'aventure sentimentale. Et pourtant, la science et ses applications ont envahi notre vie ordinaire et nous ménagent, au même titre que la religion et l'amour, l'espérance

1. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 62.

ou la désespérance, l'intégration à la société ou la plus tragique dérégulation.

Mais revenons à l'expression *science-fiction*. L'expression *science-fiction* appartient à la langue anglaise et le français l'a adoptée telle quelle pour qualifier le roman d'inspiration scientifique. Cependant, le mot *fiction* a, dans l'expression française une connotation différente de celle qu'elle a en anglais dans le même mot composé. L'inversion du génitif, qui reporte naturellement en anglais le terme référentiel en seconde position, donne dans l'équivalent français un effet de qualification vaguement péjoratif. Alors que *roman scientifique* ou *merveilleux scientifique* évoquent simplement la classe de réalité qui constitue le domaine de référence de l'œuvre d'imagination, *science-fiction* évoque l'idée de science fictive, de science déformée, illégitime et, à la limite, de fausse science. Dans ce processus qui a renoncé à la traduction effective au profit de l'adoption pure et simple de l'expression étrangère, la cohérence et la rigueur de la construction imaginative semblent l'avoir cédé à une fantaisie incontrôlée peu digne de figurer dans la littérature authentique.

Deux choses sont à retenir de cette brève analyse : la fixation thématique sur la magie de l'objet, d'une part ; l'ambiguïté sémantique d'une expression qui n'a pas fait l'objet d'une traduction, d'autre part. Ces deux ordres d'analyse ne nous fournissent toutefois qu'un point de départ très modeste si nous entendons pénétrer plus avant dans la saisie de l'essence de la science-fiction et des relations suggérées par l'expression elle-même entre la construction scientifique et la construction fictive. Notons cependant qu'en raison de la transposition directe de l'expression de l'anglais au français, la science-fiction est marquée par un exotisme particulier.

Exotisme n'est peut-être pas très légitime à ce propos. Si l'on s'en tient à la définition du *Petit Robert*, est exotique ce qui n'appartient pas à nos civilisations de l'Occident, qui est apporté de pays lointains. Or la science-fiction est une création typiquement occidentale, plus exactement américaine. Telle quelle, cette forme de merveilleux serait donc exotique en vertu de son origine extrême-occidentale et serait le symétrique

parfait du conte oriental, lequel reste centré sur l'homme, sur ses passions et sur ses pouvoirs propres, l'intervention de pouvoirs magiques n'étant somme toute que l'amplification de pensées et d'actions dont l'origine figure dans le corps et l'esprit du sujet humain. La baguette magique n'est que le prolongement de la main et ne transforme pas celle-ci en un instrument méconnaissable et terrifiant. Dès lors, si l'on peut parler d'un exotisme de la science-fiction c'est, d'une part parce que celle-ci vient d'une Amérique encore perçue comme lointaine à l'époque où Baudelaire traduit les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe (1852) et d'autre part, parce qu'il appartient à ce genre de récit d'introduire dans ses constructions des éléments étrangers à l'organisme vivant et perçus comme menaçants parce qu'ils évoquent la possibilité d'une substitution intégrale de l'automatisme instrumental à l'autonomie spontanée du corps et de la pensée. L'étrange est donc ici avant tout l'étranger et je serais tenté de dire, en une formule sans doute discutable, que la science-fiction est la littérature du *corps étranger*, celle qui met en cause le corps propre et fait entrevoir l'épouvante d'une réduction totale du vivant actif et réflexif, à un inanimé muet et incontrôlable. C'est, si vous préférez, le récit du carastrophisme objectif. Nous touchons ici à un thème d'importance qui mérite que l'on s'y arrête quelque peu et qui va nous permettre de préciser la part de la science et de la fiction dans l'analyse de cet hybride qui porte les deux noms à la fois. La question qui doit nous retenir ne concerne pas la valeur théorique de la science ; celle-ci, ni les expérimentateurs ni les mathématiciens ni les logiciens ne la mettent en cause comme source de connaissance ; ils ne l'analysent et ne la soumettent à la critique que pour codifier et affermir ses pouvoirs de découverte. Ce dont il s'agit, c'est de la modification que la science introduit dans la vie naturelle de l'homme. Notre vie naturelle, qu'est-ce à dire ? C'est notre corps et notre langage. Or, l'essence de la modification scientifique de cette vie naturelle consiste précisément à interposer perpétuellement entre notre organisme et les objets de la nature des systèmes fonctionnels de substitution. Ceux-ci, qu'il s'agisse d'une paire de lunettes, d'une voiture ou d'un appareil

de laboratoire, accroissent notre potentiel d'action. Mais ces systèmes fonctionnels ne sont eux-mêmes réalisables qu'à partir de constructions abstraites, étrangères par leur nature à notre perception et à notre action courantes. Les théories scientifiques sont, en soi, des fictions, mais elles deviennent des réalités dès qu'elles résistent à l'épreuve expérimentale et annoncent quelque application pratique. En définitive, c'est l'écart, propre à la science, entre le savoir (la théorie) et le pouvoir (l'application) qui confère à la littérature d'inspiration scientifique son caractère d'indétermination vitale, et ce, en un double sens : d'une part les connaissances théoriques sont inaccessibles à la plupart sous leur appareil formel ; d'autre part, le type éventuel d'application est impossible à définir dans le présent, bien qu'il soit compréhensible à partir du moment où il existe. La science est donc à l'origine d'une double angoisse : celle des connaissances acquises incompréhensibles : c'est le passé ; celle des applications inimaginables : c'est le futur. Installée dans cette ambiguïté foncière, la science se prête à l'exercice de l'imagination littéraire en jouant sur le possible. C'est à ce point que se rejoignent du reste les potentialités de la science et les potentialités de la littérature d'inspiration scientifique. L'homme de science ignore s'il est raisonnable et réaliste au moment où il agence cette fiction qu'il appelle l'hypothèse ; il ne le saura qu'une fois effectuée l'expérience cruciale ou une fois établi le système d'équations le plus cohérent et le plus adéquat aux données de l'observation. Notons à ce propos que, dans la physique elle-même, l'improbable et l'angoissant deviennent parfois réalité et qu'il s'agit généralement dans ces cas, de découvertes importantes. Pensons simplement à l'angoisse de Marconi, qui trépigne au moment où le premier signal radio est audible à distance, à l'épouvante qui saisit Einstein et Fermi quand il devient clair que la relativité mène à l'exploitation réelle de la force du noyau atomique et, plus loin de nous, à la longue méditation de Darwin, isolé dans sa maison du Kent, lorsqu'il entrevoit les menaces que fait peser la théorie de l'évolution sur la conception théologique de l'homme et sur le triomphalisme satisfait du monde victorien. C'était, dira-t-il, comme si j'eusse dû confesser un crime.

L'homme de science est, dans ces occasions, saisi de crainte au moment où la fiction se transforme en vérité. L'écrivain lui, communique à son lecteur une angoisse comparable en évoquant dans le présent un futur éloigné. Il est toujours en mesure du supposer, j'allais dire d'espérer, que l'hypothèse folle ne sera pas confirmée, mais il écrit néanmoins en suggérant que cela, *même cela*, pourrait arriver. L'homme de science est bien forcé de reconnaître que « c'est arrivé ». Nous pouvons renouer maintenant avec le thème de l'objet substitutif que la science vient interposer entre le corps vécu et la nature ambiante. Le récit de science-fiction exige au départ une référence minimale à la science du moment pour être crédible. Mais ce point de départ une fois garanti, la crainte que « cela arrive » peut être provoquée par le procédé, tout à fait classique dans le raisonnement scientifique éprouvé, du « passage à la limite ». Dès lors, si la magie instrumentale — disons la science appliquée pleinement accomplie — joue dans toute son efficacité, nous pouvons entrevoir une substitution totale de l'instrument artificiel au corps et au langage, c'est-à-dire à la pensée. En d'autres termes, ce qui confère au récit de science-fiction son pouvoir particulier sur le lecteur, c'est l'hypothèse qu'il existera un jour un monde déserté par l'homme, dans lequel des objets artificiels seront seuls à occuper l'espace et le temps. Ce que l'écrivain suggère au lecteur qui lit son livre, c'est qu'un jour il n'y aura plus ni auteur, ni lecteur. Et le lecteur s'interrompt, frissonne, parcourt du regard les meubles et les livres qui l'entourent et perçoit, pour la première fois peut-être, sa précarité dans l'espace et dans le temps. Pareil au spectateur qui réagit trop violemment à un film d'horreur et s'apaise en détournant le regard de l'écran, il éprouve la réalité de la pièce où il lit et donne au mot *demain* le sens non plus du possible, mais de l'impossible. Cette dialectique psychologique du possible entrevu et de l'impossible désiré est essentielle à la jouissance littéraire que produit la science-fiction, dans la mesure toutefois où la qualité littéraire est présente. Je n'ai pas voulu donner à ces quelques réflexions l'allure d'un examen historique, mais je me dois de mentionner ici quelques écrivains et quelques œuvres qui se signalent par l'union heureuse

de l'extrapolation scientifique et de la qualité littéraire. Il y a, bien sûr, Edgar Poe déjà cité. Evoquant les réussites de « fabrication » logique des récits de Poe, Baudelaire écrit : « Ce n'est pas par ces miracles matériels, qui pourtant ont fait sa renommée, qu'il lui sera donné de conquérir l'admiration des gens qui pensent, c'est par son amour du beau, par sa connaissance des conditions harmoniques de la beauté, par sa poésie profonde et plaintive, ouvragée néanmoins, transparente et correcte comme un bijou de cristal — par son admirable style, pur et bizarre — serré comme les mailles d'une armure — complaisant et minutieux — et dont la plus légère intention sert à pousser doucement le lecteur vers un but voulu — et enfin surtout par ce génie tout spécial, par ce tempérament unique qui lui a permis de peindre et d'expliquer, d'une manière impeccable, saisissante, terrible, *l'exception dans l'ordre moral* »². Baudelaire souligne avec raison la nécessité de l'union indissociable, dans le récit fantastique comme dans le merveilleux scientifique, de la rigueur du thème et de la rigueur du langage. Somme toute, l'intrusion de la linéarité artificielle de l'objet dans les relations vécues — toujours organiquement plus floues — entre l'homme et le monde naturel, définissent à la fois l'étrangeté thématique et la précision de l'expression. C'est parce que l'hypothèse la plus invraisemblable est formulée selon une logique scientifique rigoureuse qu'elle alerte le lecteur et lui suggère que le possible n'est pas l'incohérence et la fantaisie absurde ; mais c'est aussi parce que le langage de l'écrivain est marqué par une rigueur exceptionnelle que l'ordre de l'exceptionnel s'impose comme une réalité future susceptible de requérir l'attention sérieuse du lecteur. La science-fiction peut et doit donc trouver dans sa qualité de langage, elle-même liée à la structure scientifique qui motive le récit, sa véritable insertion dans l'univers littéraire. C'est à ce prix que science et fiction deviennent vraiment compatibles et représentent plus que l'union douteuse de l'exact et de l'inexact.

2. Ch. BAUDELAIRE, Edgar Poe, sa vie et ses œuvres, Préface aux *Histoires extraordinaires*, Ed. Nelson, p. 35.

Cet aspect proprement littéraire de la science-fiction a trop souvent été négligé au profit de la seule référence à la connaissance scientifique comme origine du contenu thématique. *L'exception dans l'ordre moral* dont parle Baudelaire trouve du reste son pendant dans *l'exception dans l'ordre physique*, laquelle est notablement plus fréquente dans les œuvres contemporaines. Ici encore, aucun sacrifice de langage ne saurait être consenti au thème scientifique, si l'on entend rester à l'ordre de la littérature. Si l'on s'en tient à ce principe, on reconnaîtra facilement les œuvres majeures à l'intérieur d'une production considérable qui réunit, sur la seule base de l'inspiration scientifique, des romans et des récits de valeur très inégale, allant d'une littérature populaire et enfantine, voire d'une littérature marquée par la pathologie, à des textes signés par les plus grands. Les noms de Jules Verne, de Wells, de Rosny, de Huxley et de Bioy Casarès nous viennent spontanément à l'esprit. Remarquons que la même question se pose à propos de la valeur littéraire du roman policier, car le lecteur y est confronté avec une structure logique qui appelle une solution — c'est-à-dire un traitement scientifique, d'une part, et avec un texte qui devrait, comme dans la science-fiction, manifester au niveau du langage une rigueur comparable à celle qui existe au niveau du problème. Les récits qui témoignent de ce double accomplissement sont dûs à Poe, auquel on reconnaît un rôle fondateur en ce domaine comme dans celui du fantastique et de la science-fiction, à Chesterton et à d'autres encore que je ne mentionnerai pas pour ne pas m'écarter de mon propos.

Ce que nous avons dit de l'intrusion instrumentale, de la disparition de l'auteur et du lecteur, de l'exotisme relatif de ce genre de littérature et finalement du lien entre la thématique et le style nous porte à croire qu'il n'est guère satisfaisant de supposer, comme Moskovitz, par exemple, que le seul rôle de l'élément scientifique consisterait, dans ce genre de littérature, à accroître la plausibilité du récit, ou de croire, avec Todorov, que l'essence de toute œuvre de science-fiction consiste à développer rationnellement des prémisses irrationnelles. Je noterai simplement à propos de ce dernier point, que l'hypothèse scientifique, elle aussi, surgit dans de nombreux cas d'une

intuition irrationnelle et ne passe à l'ordre rationnel qu'au stade ultérieur de la recherche. Il me paraît plus juste de rapprocher ces deux démarches de l'intelligence plutôt que de les opposer. Quant à la plausibilité, elle ne tire aucun avantage de la nature scientifique propre des sources d'inspiration, dans la mesure où c'est le texte même qui convainc et non la référence, scientifique ou non, qu'on lui attribue. S'il en est ainsi, c'est finalement la comptabilité entre le récit et l'expérience vécue du sujet qui, ici comme ailleurs, est décisive. En d'autres termes, si la science-fiction nous requiert, c'est à la façon de la science même et de toute aventure de connaissance, parce qu'elle met en cause les composantes possibles de notre destin. Telle quelle, la science-fiction constituerait, à titre particulier, une réflexion indirecte sur la signification de la science pour l'homme. C'est la thèse défendue par Roger Caillois.

On se doit de remarquer que le mot « science » tel qu'il figure dans ce contexte, vise presque toujours les sciences physiques. Wells et Huxley constituent sans doute deux exceptions majeures et il en va de même de tous les romans inspirés par les sciences qui débouchent sur une perspective historique ou sociale à partir, soit du problème du temps (objectif et vécu, ce qui est le cas du *Voyageur du Temps*), soit du problème de la perception et du comportement (et donc de la psychologie, ce qui est le cas du *Meilleur des mondes*). Les sciences de l'homme peuvent donc inspirer la science-fiction au même titre que la physique et la technologie qui en résulte. Vous remarquerez que je n'ai pas évoqué le thème extrêmement fréquent des voyages spatiaux et des galaxies étrangères. C'est que ces récits me semblent simplement utiliser des technologies sans poser avant tout le problème du destin, ou en tout cas sans souligner suffisamment que c'est le destin qui se joue à travers la technologie et que le peuplement des mondes lointains pose, pour les êtres qui les habitent, un problème de destin identique à celui que nous ne pouvons nous empêcher de soulever. L'utilisation de la technologie de l'époque a été, je le crois, magistralement maîtrisée par Jules Verne ; ce qui fait que l'on découvre présentement Jules Verne écrivain, ce n'est pas le génie technique du Capitaine Nemo — c'est le fait que Nemo incarne, à nos

yeux, le surhomme nietzschéen, celui qui fait face au destin, et non pas avant tout un demiurge créateur et manipulateur d'appareils scientifiques et de machines. Une fois de plus, comme Baudelaire le remarquait à propos de Poe, ce ne sont pas les miracles matériels qui comptent. Il reste que l'invention technique participe à sa façon au défi du capitaine Nemo. Le génie technique n'est pas invention gratuite, il est action sur la nature et, partant, acte de l'homme et source d'autonomie et de dignité accrue.

Ceci nous mène au dernier problème que je voudrais aborder aujourd'hui. L'esprit de la science-fiction, nous l'avons dit, est marqué par la crainte de voir disparaître du monde la conscience — et donc finalement le monde lui-même puisqu'il n'y aurait plus aucune instance pensante et constituante qui serait là pour dire le monde et donc pour affirmer l'existence de l'ordre et du sens. La science-fiction rejoint par ce biais l'éternel problème philosophique de l'idéalisme transcendantal et nous savons que celui-ci, sous quelque forme que ce soit, engendre les philosophies pessimistes et les philosophies de l'absurde. Il n'est pas exclu que la science-fiction soit, dans la mesure où elle est le discours littéraire de la conscience menacée, une littérature de l'absurde — non parce qu'elle invente des machines auxquelles personne n'avait pensé et que la science qui lui est contemporaine déclare encore impensables, mais parce qu'elle porte sur la condition humaine le verdict de l'invincible contingence et, finalement, de la nullité. Cependant, si le philosophe démasque, lui aussi, la finitude de la condition humaine et la menace permanente de l'aliénation, il peut, à la limite, formuler une espérance. Heidegger écrit au dernier paragraphe de *Sein und Zeit* : « Si le souci nous livre la constitution originelle de la réalité humaine, ce fondement doit aussi permettre d'élever au concept la compréhension de l'être qui est incluse dans le souci ». L'espoir du philosophe se traduit par un souhait, très exactement par le souhait d'une pensée ultérieure, celle-ci étant suivie, en mettant les choses au mieux, de la récompense qu'est le long regard sur le calme des dieux. L'espoir de l'homme de science est foncièrement magique ; pour lui, comprendre l'être doit aboutir à forcer les

dieux à faire du naturel ce que l'homme exige qu'il soit, entendons : l'anti-naturel, l'artificiel, le concept pour tout dire, lequel contemple le naturel dans un premier temps, pour l'asservir au temps suivant. Le philosophe et l'homme de science se rejoignent dans le concept, mais ils se séparent dès que surgit la question de l'avenir du concept : pour le second, l'avenir de l'idée, c'est non plus le constat intellectuel, mais la puissance enfin conquise. La science-fiction porte ce futur aux limites de l'imaginaire. Elle est, sous ce rapport, animée par l'optimisme du concept, même si, par un curieux paradoxe, elle sacrifie la conscience à l'actualisation du concept. Elle est donc, en définitive, la fantaisie au sens le plus profond du terme — une fantaisie qui tend désespérément vers un futur dont toute fantaisie serait exclue. « La fantaisie, écrit Tolkien, est une activité humaine naturelle. Elle ne détruit certainement pas la raison, non plus qu'elle y insulte ; et elle n'émousse pas non plus l'appétit, ni n'obscurcit la perception de la vérité scientifique. Au contraire. Plus la raison est aiguë et claire, meilleure sera la fantaisie qu'elle créera. Si les hommes se trouvaient dans un état où ils ne désireraient pas connaître ou ne pourraient pas percevoir la vérité... la fantaisie languirait jusqu'à leur guérison »³. Vue dans cette perspective, la science-fiction témoigne peut-être de l'étonnante santé de l'homme moderne (si vieux, selon certains) — d'un homme qui est en tout cas encore assez jeune pour croire qu'il est possible de choisir la transformation plutôt que l'annulation.

3. J. R. R. TOLKIEN, *Du conte de fées*, dans *Faërie*, trad. franc. F. Ledoux, Paris, Bourgois, 1974, p. 185.

Une revue catholique au tournant du siècle : *Durendal* 1894-1919 (*)

par Françoise CHATELAIN

3. Le pointillisme critique de *Durendal*

Des rubriques « Les Livres », « Les Poèmes », occupèrent une place toujours croissante dans les numéros de *Durendal*. C'est essentiellement à travers elles que nous pouvons découvrir la position de la revue à l'égard des écrivains de son temps. En effet, *Durendal* pratique une critique que l'on pourrait qualifier de pointilliste : peu ou pas du tout de critique globale d'un auteur mais des notations successives qui accueillent la parution d'un nouveau volume ; c'est une façon, après tout, de ne dire que ce que l'on veut bien dire.

On note peu d'originalité dans l'éventail des écrivains dont parle *Durendal*. A l'exception peut-être de H. G. Wells, dont la présence étonne :

En somme, Wells apparaît bien comme l'inventeur d'une forme nouvelle de roman. De la plupart de ceux qu'il a déjà écrits se dégage une formule qu'on résumerait peut-être bien ainsi : un point de départ irréel, fantasmagorique, scientifiquement fantasmagorique mais plausible encore, puis une fois ce postulat admis, la description et l'histoire de tous les résultats, aventures, changements et perturbations que l'introduction de cet élément imaginaire insère dans notre monde et notre société tels qu'ils sont. Et à la faveur de cette fiction, des caractères délicieusement tracés, des types savoureux de toutes les classes de la société anglaise, des tableaux de mœurs vivement

* La première partie de cette importante étude a paru dans le Bulletin n° 1 de 1983.

peints, une vision colorée, humoristique (sic), cordiale de la vie anglaise et par-dessus tout cela, sans en avoir l'air, une critique sociale ironique sans aigreur, vivante sans pessimisme, des institutions actuelles. Voilà, me semble-t-il, les traits caractéristiques de Wells, de cet écrivain infiniment curieux, amusant et profond, dont l'originalité est sans doute, littérairement et intellectuellement, la chose la plus exquise et forte dans la littérature de maintenant ⁷⁸.

(L'emploi d'un adjectif comme « exquis » est assez piquant pour qualifier H. G. Wells qui n'avait rien d'un déliquescent) il n'est guère question que d'auteurs attendus.

Les « pères » spirituels de la revue bien sûr : Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Huysmans sur lesquels il est inutile de revenir dans ce chapitre.

La revue réserve aussi une place de choix aux membres de sa rédaction et de celle du *Saint-Graal* : Tolstoï, Anatole France qui rachetait un peu ainsi son immoralité :

Pour la justesse du trait, la sobriété et l'élégance du récit, la pureté du style, tout en nuances délicates, pour l'ingénieuse subtilité de la pensée, ce récit (*Crainquebille*) mérite l'immortalité de *Candide* ; et ce n'est pas le seul chef-d'œuvre du recueil. Pourquoi faut-il que le plus damnable des conteurs en soit aussi le plus délicieux ? ⁷⁹.

Les symbolistes occupent une place importante : E. A. Poe, les Belges Maeterlinck, Lemonnier, Verhaeren. Ceux dont on parle enfin sont aussi étudiés : Flaubert, Gide, et les plus jeunes : Claudel, Anna de Noailles.

Mais à tout seigneur, tout honneur : parlons de Zola. Il incarnait, on le sait suffisamment, « l'infâme naturalisme », théorie littéraire aux antipodes de l'idéalisme et qui, à ce titre, devait s'attirer les foudres à la fois des catholiques et des symbolistes. L'attitude de ceux-ci n'était toutefois pas nette :

Dans la réalité un fait est certain : la plupart des écrivains qui se rangent du côté du symbolisme témoignent de la déférence pour l'œuvre des Goncourt, et même pour Zola. *Seuls*, le cinquième roman de Francis Poitevin (...) porte, en épigraphe, une formule des Goncourt : « ... l'illogisme du vrai, de la vie. Les Goncourt » et il est dédié à Emile Zola, au « romancier puissant et sincère, spécialement

78. G. B., Livres et revues, dans *Dur.*, mars 1905, p. 181.

79. M. D., Les Livres, dans *Dur.*, juillet 1904, p. 440.

à l'auteur d'*Une page d'amour*, de *La joie de vivre*, de l'*Œuvre*, ces trois livres d'un grand charme triste. » Que ce soit un certain Zola qu'affectionne Poitevin, cela ne fait aucun doute. Mais le mouvement des lettres est constitué de ces annexions, de ces « lectures » subjectives⁸⁰.

Durendal observait une ligne de conduite assez semblable : elle reconnaissait, la plupart du temps, les mérites d'écrivain de Zola, avant de condamner sévèrement ses romans. Tous les critiques chrétiens voyaient en lui un génie de la plume et un puissant travailleur du verbe mais le compliment en restait là. En juin 1896, le premier, l'abbé Naudet s'attaqua au romancier par le biais d'une analyse de *Rome* ; il regrettait que Zola, d'« artiste au talent vigoureux » mais « inégal » qu'il avait été, fût réduit à ne plus produire qu'une littérature alimentaire. Zola devait mourir en 1902 et *Durendal* lui consacra un article global signé F. V. (sans doute Franz Verhelst).

La critique catholique serait infidèle à son haut idéal de justice et d'éclectisme, en ne reconnaissant point que l'homme qui vient de disparaître si tragiquement, fut, dans la race des écrivains, un laborieux et un puissant... L'ordure — l'ordure sous tous ses aspects et dans toutes ses manifestations — l'attira, le subjuga, l'hypnotisa, conquérant sa pensée, atrophiant ses sentiments, avilissant son style. (...)

A ce sensualisme effréné vint s'ajouter, ces temps derniers — comme un châtiment ou une consécration — le plus étroit et le plus malveillant anticléricalisme. (...)

Les artistes chrétiens auront une prière pour l'écrivain qui, malgré l'absolue décadence morale de ses ultimes années, a enrichi les lettres de quelques pages immortelles ; l'Humanité ne pardonnera point à l'homme qui la méconnut dans ses sentiments éternels de pudeur et de tolérance⁸¹.

Voilà résumés assez correctement les griefs que formulaient d'ordinaire les catholiques contre Zola. Firmin Vanden Bosch aussi se pencha sur les œuvres du romancier naturaliste, en particulier sur *Vérité* qu'en mai 1903, il considérait comme une « infâmie », tout en accordant à l'écrivain, par ce procédé habi-

80. POUILLIART R., Problèmes du roman symboliste, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1974, n° 3-4, p. 336.

81. F. V., Zola, dans *Dur.*, octobre 1902, pp. 618-619.

tuel à la revue et au symbolisme en général, un génie « qui aurait dû le conduire dans les sphères des grandes idées générales ».

Vanden Bosch devait par la suite nuancer quelque peu la sévérité de son jugement. Il consacra en octobre 1906 un article à *La Critique laïque*. M. Georges Rency. (par ailleurs collaborateur occasionnel de *Durendal*); dans son développement, l'auteur évoquait incidemment Zola. Il distinguait deux manières de lire les œuvres de ce dernier : d'un point de vue artistique, il était forcé de reconnaître le caractère « immoral » et « blasphématoire » de certains romans, tandis qu'une lecture éclairée par la foi le contraignait de rendre hommage à *Germinal*, « cette épopée du travail ». *Durendal* publia également un article d'Edmond Picard, le promoteur de « l'Art social » (et auquel on ne pouvait donc prêter aucun préjugé susceptible de nuire à l'objectivité de son jugement). Dans ces quelques lignes, il considérait les œuvres de Zola comme diffamatoires pour la France.

On doit à Paul Halfflants l'étude la plus approfondie et la plus détachée sur Zola. Il envisageait surtout *La Faute de l'abbé Mouret* :

Au point de vue purement littéraire, deux grands défauts : 1° l'in vraisemblance. Exagération partout : les caractères poussés à l'extrême, sans le moindre naturel. Pas l'ombre de psychologie. C'est tout le contraire du réalisme. Zola est ici un romantique, mais un romantique dégénéré. 2° Les descriptions fastidieuses. Celle du Paradou, en particulier, qui est interminable et toujours recommençante. L'auteur semble allonger à plaisir son roman par des exercices de style. Ces amplifications rappellent la longue description d'un jardin sauvage dans les *Misérables* de Victor Hugo, mais Zola surcharge encore. Ici encore, c'est du romantisme⁸².

On est tenté d'examiner comment la rédaction considérait les œuvres du Zola belge, Camille Lemonnier. Celui-ci possédait sur celui-là un immense avantage : il était belge. Sa manière et son inspiration évoluèrent au cours de sa carrière ; il avait déjà amorcé ce virage qui l'éloignait du naturalisme lorsque *Durendal* sortit son premier numéro. Elle réserva

82. HALFFLANTS P., Emile Zola, dans *Dur.*, octobre 1910, p. 603.

d'abord un accueil méfiant à l'écrivain qui s'extrait de la « boue » : P. D. (Pol Demade ?) qui signait un article consacré à *Paroles pour Georges Eeckhoud*, dans la livraison de janvier 1894, admirait l'ouvrage mais réservait son jugement pour l'avenir. En mai de la même année, l'abbé Moeller traitait Lemonnier d'« incomparable artiste de la plume » (remarquons la ressemblance avec les termes utilisés pour qualifier Zola) et décelait même des tendances nettement chrétiennes dans *l'Arche* — *Journal d'une maman*, bien qu'il réprobat encore certaines œuvres trop naturalistes de cet écrivain qu'en avril 1910 P. N. (Pierre Nothomb) n'hésitait pas à placer parmi les jeunes littérateurs belges, quoiqu'il fût un « ancêtre ». Il semble bien pourtant que Georges Virrès était le critique attitré des œuvres de Lemonnier : sa qualité de romancier régionaliste le prédisposait tout naturellement à ce rôle. En mars 1903, dans un article d'hommage à l'occasion de la parution du cinquantième ouvrage de l'écrivain, Virrès l'accueillait officiellement dans la famille des gens de lettres chrétiens :

Camille Lemonnier publia la *Belgique*, *Les Charniers*, *Les Noël's Flamands*, *l'Arche*, *le Bon Amour*, *le Vent dans les Moulins* et bien d'autres livres, où un moraliste très rigoureux ne pourrait sévir. Dès lors, la cause est entendue. Cet écrivain nous appartient. Il ne s'est pas complu dans l'observation d'un seul aspect de l'humanité. Il a embrassé toute la vie ⁸³.

Et de s'extasier sur les couleurs du *Petit homme de Dieu*, sorties tout droit des peintures primitives flamandes.

Le plus bel hommage que le commentateur rendit à Lemonnier concernait *La Chanson du Carillon* :

Toujours en éveil, sollicité par des curiosités contradictoires, frémissant et nerveux, Lemonnier n'en a pas moins gardé un accent qui ne trompe pas, et sa griffe vient authentifier (sic) chacun de ses livres. S'il abandonne le buccin, l'éclat, les phrases tendues comme des arcs, les vocables qui ronflent, sa sensibilité artiste ne lui a jamais fait défaut, ni son amour du verbe pour le verbe, ni la caresse ou le frissonnement des périodes, ni son génie physique. Peut-être est-il, lui, l'admirable paysagiste, le plus homme de lettres de notre époque, à cause de cette passion unique de la matière

83. VIRRÈS G., Camille Lemonnier, dans *Dur.*, mars 1903, p. 129.

purement littéraire, pareille à une pâte ou aux couleurs sur la palette du peintre ⁸⁴.

On voit apparaître ici nettement ce souci de l'annexion dont parlait Raymond Poulliart, dans l'attitude de Poitevin à l'égard de Zola.

Toujours belge mais cette fois, ô joie !, symboliste, Maurice Maeterlinck. Tous ceux qui entreprirent la critique d'une de ses œuvres commençaient ainsi : « La philosophie de M. Maeterlinck n'est pas la nôtre, mais ... » (si la phrase n'est pas toujours identique dans la forme, elle l'est dans l'esprit). En dépit de cette réserve, Maeterlinck était l'enfant chéri de l'abbé Moeller et de ses amis. Considéré avant tout, par le directeur de *Durendal*, comme un poète génial dont la perfection artistique n'était atteinte par aucun de ses contemporains, Maeterlinck était aussi connu pour une série d'ouvrages à prétentions philosophiques qui fascinaient les catholiques. Ce « livre magnifique d'inspiration » qui mettait en évidence la part d'éternel dans l'homme, *Le Trésor des Humbles*, attirait Moeller ; la critique qu'il en donna en janvier 1897 le prouve. Et pourtant il regrettait « la théorie philosophiquement inadmissible », selon laquelle la vie de l'âme serait complètement autonome. Cette dernière remarque n'empêcha pas la revue de revendiquer l'appartenance du poète au mouvement des lettres chrétiennes, lors de la parution de *La Sagesse et la destinée* :

Nous n'avons jamais songé à faire de Maeterlinck un génie catholique, ni à défendre l'orthodoxie de ses idées philosophiques ; elles sont parfois loin d'être chrétiennes, surtout dans le livre dont nous parlons ; mais nous le revendiquons triplement nôtre pour son art unique, pour sa nationalité d'âme, pour sa méthode qui est mystique. Il ne faut pas s'y tromper. Ces paroles simples appartiennent au mysticisme, le mot qui assumait le plus de malentendus, de préjugés et d'erreurs. Or le mysticisme, nous ne nous laisserons pas de le répéter, est une des deux grandes tendances de l'activité psychique, aussi naturelle que l'instinct opposé de pure logique, mais bien plus efficace. L'art lui appartient essentiellement tout comme la plus haute forme de l'âme ⁸⁵.

84. G. V., Les Livres, dans *Dur.*, juin 1911, p. 400.

85. JOLY Edm., Les Livres, dans *Dur.*, janvier 1899, p. 85.

Remarquable ambiguïté qui caractérise la position de *Durendal* à l'égard de Maeterlinck !

Le troisième volet de l'œuvre de Maeterlinck, son théâtre, ne s'attira lui aussi qu'applaudissements, qu'il s'agît des drames symbolistes ou des pièces de la veine héroïque, comme *Monna Vanna*, car :

Maeterlinck se rattache en art, à un christianisme qu'il ne professe point, par sa forme totale, la plus mystique, la plus artiste, par la forme catholique. Et catholique aussi, apparaît la gloire immense de son Théâtre plus encore que sa philosophie ⁸⁶.

Curieuse réflexion : personne, en effet, ne semble avoir songé à définir cette « forme catholique » dont parle le critique ! Victor Kinon, quant à lui, n'hésitait pas à appeler le grand symboliste belge : « positiviste mystique » ⁸⁷, singulière association qu'il expliquait ainsi : positiviste parce qu'il observe la nature et mystique parce qu'il commente en poète.

Durendal aurait tant voulu compter réellement le grand-prêtre du symbolisme parmi les siens : au fond, toutes ces tentatives pour démontrer que Maeterlinck était foncièrement chrétien ne prouvent qu'une chose : la volonté des catholiques de se convaincre eux-mêmes !

En raison de l'admiration dont elle bénéficia de la part des symbolistes, on peut aussi rattacher à ce mouvement l'œuvre d'Edgar A. Poe. Cinquante ans après sa mort survenue en 1849, il demeurerait :

un des écrivains étrangers dont l'action intellectuelle s'est le plus puissamment exercée en un siècle sur un groupe nombreux d'écrivains français.

Il appartient, vraiment, comme générateur spirituel, à l'histoire littéraire moderne de la France. C'est pourquoi l'étude de son œuvre importe ⁸⁸.

Durendal ne pouvait donc laisser un certain M. Lauvrière — auteur d'une étude de physiologie pathologique intitulée *Edgar Poe, sa vie, son œuvre* — insulter l'immortel auteur des *Aven-*

86. JOLY Edm., Le Théâtre Maeterlinck au Théâtre Royal du Parc à Bruxelles, dans *Dur.*, octobre 1903, p. 631.

87. KINON V., *Portraits d'auteurs*, p. 94.

88. D., Les Livres, dans *Dur.*, mai 1897, pp. 106-107.

tures d'Arthur Gordon Pym. Arnold Goffin, en novembre 1904, s'emporta contre l'ouvrage qui traitait Poe d'aliéné et de dégénéré. Il tenta de réhabiliter la mémoire de l'écrivain américain en glorifiant la « conscience et le juste orgueil de son génie », son « courage » face aux épreuves multiples qu'il dut affronter. Quant à l'alcoolisme de Poe, Goffin préférait se reporter au commentaire de Baudelaire.

En ce qui concerne Tolstoï, il ne faut pas oublier qu'on avait pu lire son nom au sommaire de certains numéros du *Saint-Graal*. On éditait précisément ses œuvres complètes vers 1905. La Russie restait pourtant bien mystérieuse :

Cette âme russe, âme de nomade, dirait-on, de contemplateur de la steppe, étrange, émouvante, insatisfaite, avec les aspirations idéales qui la travaillent, ce mélange de sauvagerie forcenée et d'exquise sensibilité qui sont en elle ; cette âme qui s'incarne en tant de personnages de Tolstoï, de Dostoïewsky et de Gorki, à la fois énigmatique et attirante, elle échappe, elle aussi, aux prises avides et sèches de la science ⁸⁹.

C'est donc Tolstoï que choisit *Durendal* pour la guider dans sa recherche de l'âme slave. Victor Kinon, dans ses *Portraits d'auteurs*, considérait Tolstoï comme l'un des rares écrivains, avec Shakespeare, à avoir peint une fresque complète de l'humanité et il le plaçait bien au-dessus de Balzac, le seul romancier français, pourtant, qui soutienne la comparaison.

L'abbé Moeller, lorsqu'il lut *Anna Karénine*, en 1906, s'intéressa surtout à l'aspect sociologique du roman : les mœurs russes, l'organisation sociale du pays ; en raison de ce côté balzacien, l'abbé élevait Tolstoï au premier rang des écrivains de son temps. A l'occasion du décès de Tolstoï, *Durendal* donna un article très significatif, sans signature, dans la dernière rubrique de la revue. Après un portrait de l'homme de génie, « au cerveau étrange » et une justification de cette opinion étonnante, *Durendal* expliquait le désarroi dans lequel la vie de l'écrivain avait été plongée :

Ame inquiète et tourmentée, en perpétuelle recherche de la vérité complète, il ne la trouva nulle part autour de lui. Si la grande lumière catholique eût pu éclairer cette âme qui, par certains côtés,

89. GOFFIN A., Livres et revues, dans *Dur.*, juin 1905, p. 374.

en fut par moment si proche, elle eût trouvé la plénitude de la paix dans cette Eglise, qui elle seule a la plénitude de la vérité. Hélas ! jamais il ne fut en contact avec l'Eglise et il ne trouva ni la vérité ni la paix nulle part dans le monde qui l'entoura ⁹⁰.

Ainsi, Tolstoï aussi avait souffert de son ignorance du catholicisme.

Comme le prouve le résumé critique de l'ouvrage de Jules Gautier, *Le bovarysme*, paru en 1902, Flaubert était déjà à cette époque un écrivain « classique » ; il était déjà entré dans l'histoire littéraire ; rien d'étonnant donc à l'intérêt que lui accordait Paul Halflants. Celui-ci commentait l'un après l'autre les romans de Flaubert. Se laissant aller à cette déformation déjà relevée plus haut, le critique expliquait les faiblesses d'Emma Bovary par son manque de religion. Il reconnaissait que cette conclusion ne figurait pas explicitement dans le roman :

Mais remarquons que c'est nous, plutôt que l'auteur qui tirons du livre cette haute moralité. Flaubert a exposé un simple cas expérimental. Il l'a étudié en réaliste, qui ne se préoccupe pas du remède : l'œuvre emprunte toute sa moralité à la justice immanente des événements ⁹¹.

ce qui entraîne nécessairement :

Aussi la moralité du livre dépend-elle plutôt de la disposition interne du lecteur, et l'on comprend que l'Eglise ait jugé l'ouvrage assez dangereux pour le mettre à l'index. (*Dur.*, 1914, p. 266.)

Halflants expliquait le grand succès du roman par une réaction contre le romantisme et le présentait comme le modèle de toute l'école réaliste du XIX^e siècle ; à juste titre, d'ailleurs puisqu'il émergeait, par sa construction solide, son unité et sa peinture des caractères. Le critique considérait la figure d'Homais comme la mieux réussie mais regrettait de ne pas trouver, en face du pharmacien, un type de curé bâti avec autant de force.

Les autres romans de Flaubert intéressaient moins l'auteur de l'article. Il concluait :

90. Notules, dans *Dur.*, novembre 1910, p. 702.

91. HALFLANTS P., Gustave Flaubert, dans *Dur.*, mai 1914, p. 266.

C'est de Flaubert surtout qu'on pourrait dire que son génie n'a été qu'une longue patience. Il n'a conquis la gloire littéraire qu'à force d'un persévérant labeur.

(...)

mais quel triomphe quand, sa phrase enfin achevée, il la fait, selon son expression, passer par son gueuloir, et qu'il constate avec enthousiasme que sa forme impeccable est pleine d'harmonie !

(*Dur.*, 1914, p. 275.)

Gide allait marquer le XX^e siècle naissant ; il attira tout naturellement l'attention de *Durendal*. Personnalité déroutante pour des catholiques, Gide avait déjà publié *Les Cahiers d'André Walter* et les *Nourritures terrestres* notamment, lorsque la publication de *l'Immoraliste* décida la revue à donner en mai 1903, quelques lignes de commentaires sur le récit. Charles de Sprimont s'en chargea : il louait fort le style de Gide et décevait, dans l'ouvrage, de l'ironie et une tentative de moralisation qu'il ne pouvait toutefois approuver. La même œuvre allait encore alimenter, l'année suivante, les réflexions d'Arnold Goffin :

Dans la préface du *Roi Candaule*, M. Gide rapporte que certains lui ont reproché la sécheresse, la rapidité, l'inextension de ce drame : « On m'a dit qu'il était plus indiqué que traité, ou mieux, plus dessiné que peint ».

Pour nous, c'est l'impression que nous avons reçue de tous ses ouvrages, le *Voyage d'Urien*, les spirituels *Paludes*, *Philoctète* et aussi *Saül* : ils donnent l'idée de dessins au trait ; un trait aigu et fin, très sec, qui grave des images schématiques de fictions, de drames, d'allégories...⁹².

Goffin qui avait, lui aussi, découvert l'ironie de Gide, développait ce qu'il appelait les « opinions stables de M. André Gide », et sur un ton badin qui dissimulait mal l'agacement que ces opinions stables lui inspiraient, il feignait de voir, dans la profession de foi de Gide, une preuve supplémentaire de son ironie :

M. Gide est immoraliste, par exemple, à la suite de Nietzsche, mais non point à sa large et audacieuse façon — à la façon du boulevard, et dans les choses du plaisir. La beauté, d'après lui, ne

92. GOFFIN A., Des « caractères » de l'immoralisme et de M. André Gide, dans *Dur.*, septembre 1904, p. 555.

s'obtient que par une « artificielle contrainte », par un effort, une réaction contre la nature ; effort, contrainte que l'art ne s'impose qu'aux époques de vie puissante, délivrée de l'hypocrisie des mœurs. (...)

D'où il suit que la bassesse triviale et réaliste du théâtre contemporain est engendrée par le mensonge de nos mœurs et leur sévérité !... La sévérité de nos mœurs ! ... N'avons-nous pas dit déjà que M. Gide est un ironiste exquis ? (Dur., 1904, p. 556.)

Cette attitude s'explique aisément et pas seulement par l'incompréhension du commentateur devant une œuvre d'un genre tout neuf ; il convenait de ne pas prendre au sérieux ce fantaisiste qui, non content d'abandonner le symbolisme, se révoltait contre la morale religieuse dans laquelle il avait été élevé, et lui substituait une espèce d'épicurisme. Admettre la sincérité de l'écrivain impliquait sa condamnation ; *Durendal* préféra accorder un sursis à Gide et traiter avec légèreté ses idées.

Heureusement (dans l'esprit des critiques catholiques), son livre suivant, la *Porte étroite*, en 1909, le ramenait sur un terrain plus sûr et permettait à la revue de se livrer à des dissections approfondies du comportement d'Alissa : P. N. (Pierre Nothomb) n'hésitait pas à faire du récit une histoire de sacrifice :

l'œuvre d'un des plus remarquables écrivains de ce temps et n'était une psychologie exaspérante, elle serait non seulement admirable mais bienfaisante⁹³.

tandis qu'en juillet 1913, M. Fabry voyait, dans la *Porte étroite*, la parfaite illustration des dégâts que peuvent provoquer, dans l'âme d'une jeune fille, les carences de l'éducation protestante ; il indiquait également les solutions qu'aurait proposées, à Alissa, la foi catholique :

Le protestantisme laissait Alissa plus abandonnée à elle-même : libre à elle de traduire l'enseignement des livres et des hommes selon ses penchants secrets. A cette âme affamée d'héroïsme, on n'a pas enseigné à s'anéantir dans la prière mais à bondir d'efforts en efforts. Et chaque jour, elle s'enivre de douloureuses victoires, oubliant un peu plus tout ce qui n'est pas sa vertu, ne songeant à

93. P. N., Les Livres, dans *Dur.*, décembre 1909, p. 172.

son amour que pour le martyriser, ne songeant à Dieu qu'aux heures de faiblesse, pour combattre la haïssable tristesse et reprendre courage ⁹⁴.

En ramenant l'ouvrage à une querelle religieuse, les critiques passaient peut-être à côté de l'esprit dans lequel l'auteur l'avait conçu. Quoi qu'il en soit, pour eux, ce retour apparent de Gide à l'orthodoxie, même protestante, était rassurant. La parution d'*Isabelle* (que Tancrède de Visan n'hésitait pas à placer parmi les fleurons de la littérature française, dans sa lettre parisienne d'avril 1911) confirma cette nouvelle orientation de l'écrivain. Les catholiques de *Durendal* n'eurent pas l'occasion de donner leur avis sur les *Caves du Vatican*, sottie qui dut les scandaliser ... mais sait-on jamais ?

Le contemporain et ami de Gide, Paul Claudel, posa beaucoup moins de problèmes à la revue. La critique était d'autant plus facile que *Durendal* partageait la foi de l'écrivain ; de plus le talent de celui-ci était indiscutable : il réunissait donc toutes les conditions de l'artiste catholique par excellence. Si, dans l'article qui consacrait *Isabelle* de Gide, Tancrède de Visan plaçait à ses côtés l'*Otage* de Claudel, ce furent cependant les *Cinq grandes Odes suivies d'un Processionnal pour célébrer le siècle nouveau* qui valurent au poète la faveur de *Durendal*. Pierre Nothomb consacra un article important à cette œuvre d'inspiration chrétienne qui le laissait à la fois émerveillé et perplexe :

Les *Odes* de Claudel sont comme ce vent de tempête, à travers l'espace sans obstacle, sur l'immensité des mers et des plaines. (...)

Comment discuter et juger cette pensée haletante qui passe, galope, emporte, sans laisser d'instant pour se ressaisir et se reprendre ?

Comment parler froidement lorsque vous enivre cette force dominatrice d'expression qui convainc à l'instant et n'appartient qu'au génie ? ⁹⁵.

Et de chercher vainement un artiste qui l'égalât dans le domaine littéraire français (les génies incomparables ne man-

94. FABRY M., Notes sur Alissa, dans *Dur.*, juillet 1913, p. 423.

95. NOTHOMB P., Paul Claudel et quelques poèmes, dans *Dur.*, mars 1911, p. 144.

quaient pas aux yeux des collaborateurs de *Durendal* !). Dans le cas précis de Claudel, l'admiration de la revue ne se borna pas à donner des articles critiques enthousiastes ; comme on le verra dans un chapitre ultérieur, elle proposa également à ses lecteurs quelques poèmes de sa nouvelle idole pour leur permettre de la juger personnellement.

Anna de Noailles surprit agréablement la critique lorsqu'elle publia, en 1901, *Le Cœur innombrable* : Franz Ansel admirait le haut niveau de sa poésie qui, à son avis, avait rarement été atteint par une femme, du moins dans le domaine du lyrisme. Bien sûr, les sentiments qui imprégnaient les vers de la comtesse n'étaient pas tous chrétiens mais à côté d'eux, la poésie à laquelle Marceline Desbordes-Valmore, par exemple, avait accoutumé les commentateurs, paraissait bien fade. *L'Ombre des jours*, en 1902, accrut encore l'enthousiasme d'Ansel qui croyait deviner, dans son inspiration, le tout-puissant idéalisme :

... Il semble bien que son essor se soit encore élargi, montant jusqu'aux plus hautes cimes de l'idéal et de la mélancolie. Ce sont d'un bout à l'autre du livre, les mêmes louanges de la nature, les mêmes sanglots d'amour, les mêmes élans de douleur farouche et passionnée — avec quelque chose en outre de plus intensément émouvant. Oui, émouvant : car, encore que l'on puisse appliquer à l'inspiration de la Comtesse de Noailles l'épithète « cérébrale » ou si, vous préférez, « philosophique », je connais peu d'accents qui remuent le cœur et les moelles aussi impunément que ces vers de femme ⁹⁶.

Durendal considérait vraiment Anna de Noailles comme une valeur sûre de la nouvelle génération poétique.

Il aurait été possible de multiplier la liste des personnalités et des œuvres analysées par *Durendal*, écrivains illustres ou inconnus. Mais cette énumération serait devenue fastidieuse sans apporter d'informations nouvelles pour apprécier le rôle critique de la revue catholique. On aurait également pu citer les articles rédigés par un collaborateur de *Durendal* sur l'œuvre de l'un ou l'autre de ses collègues de la rédaction ; cela nous a paru inutile dans la mesure où l'objectivité de l'auteur

96. Notules, dans *Dur.*, novembre 1910, p. 702.

risquait de se trouver restreinte par son désir de ne pas vexer un ami. Après ces préliminaires, nous pouvons tirer les conclusions de l'examen auquel nous venons de nous livrer.

Deux critères semblent être utilisés avant tout par la critique « durentalienne » : symbolisme et christianisme. Dès lors, chaque article fait passer l'œuvre sur laquelle il se penche à travers ce double crible. On peut donc comprendre que rares soient les morceaux réellement originaux. Zola est antisymboliste et anticlérical, donc condamné (bien que *Germinal* soit toléré par la doctrine démocrate-chrétienne de la revue) et cela malgré des précautions oratoires qui n'abusent personne. Claudel et les pères de la revue sont franchement catholiques, donc portés aux nues. Les autres cas étaient plus délicats : Flaubert réaliste sans exagération, Gide protestant...

Au crible du symbolisme, Maeterlinck, quoique parfois bien éloigné de la doctrine catholique, est accepté ; il en va de même pour Poe. Les collaborateurs du *Saint-Graal*, Tolstoï et même Anatole France, sont reçus également. Les idéalistes ou ceux dans les œuvres de qui on a pu relever quelque trace d'idéalisme sont sauvés eux aussi : Lemonnier (qui de plus était belge, donc inattaquable), Anna de Noailles. Était-il réellement présent cet idéalisme ? Les auteurs seuls auraient pu répondre.

Enfin, certaines autres œuvres servent de point de départ à une moralisation catholique : *Anna Karénine*, *Madame Bovary*, *La Porte étroite*... En effet, c'est bien d'œuvres et non réellement des écrivains qu'il s'agit, car il est plus facile de récupérer un ouvrage bien précis ou même un fragment d'ouvrage que l'œuvre tout entière d'un écrivain. Ceci peut aussi expliquer l'absence de tout article critique d'ensemble de l'œuvre d'un écrivain. Récupération, tout est dit. *Durendal*, suivant une méthode qu'elle emprunte au symbolisme (nous l'avons vu), reprend et réoriente chaque œuvre en la plaçant soit dans la perspective catholique, soit sous l'éclairage du symbolisme — mais pouvons-nous séparer les deux alors qu'il semble bien que le mouvement catholique les ait très vite fusionnés ? Dès lors les travaux qui rendent impossible une interprétation de ce type sont ignorés. Au cours de ses vingt ans d'expérience, *Durendal* reste donc attachée à ses principes de départ : catholi-

cisme et symbolisme. Les regrets remplacent de plus en plus l'enthousiasme du début : *Durendal* et ses rédacteurs ont vieilli sans s'adapter.

Par ailleurs, malgré son manque de rigueur scientifique, on ne peut se défendre de trouver émouvante la critique de *Durendal* : foncièrement persuadée de l'omniprésence de l'idéal, elle ne pouvait concevoir un art qui ne fût pas dicté par la foi ; sentant ses sympathies aller instinctivement vers des écrivains souvent athées, elle s'efforçait désespérément de trouver un lien qui justifierait son admiration et apaiserait ses scrupules. Elle tentait ainsi d'expliquer des goûts peu orthodoxes. Car c'est une critique sentimentale que celle de *Durendal* : elle vante les livres qu'elle aime, ridiculise ceux qu'elle déteste et, a posteriori, tente de justifier son attitude, de manière assez artificielle. C'était l'écueil qu'elle risquait de rencontrer lorsqu'elle mit à son manifeste de 1894 cet article :

Nos sympathies iront donc aux sincères, aux vrais, où qu'ils soient, fussent-ils à cent mille lieues de nous, et à ceux-là seuls⁹⁷.

Peut-on dire qu'il fut respecté ? Dans l'optique des rédacteurs peut-être, mais impartialité et tolérance peuvent-ils être synonymes de réinterprétation et de récupération ?

4. Les œuvres

Durendal ne devait pas se contenter d'être une revue critique : elle se voulait aussi une revue d'écrivains.

Dans les premières années de son existence, la revue offrit surtout à ses lecteurs un aperçu des travaux littéraires de ses rédacteurs : poèmes de Franz Ansel (parnassiens comme il se doit), puis de Fernand Severin, nouvelles de Georges Virrès, de Pol Demade, d'Henry Carton de Wiart : il fallait meubler les quelque vingt pages de chaque numéro et les fondateurs-rédacteurs s'efforçaient de le faire de la meilleure façon possible. Ils eurent pourtant le plaisir, dès le premier numéro, de recevoir l'appui moral et la participation effective d'Henry Bordeaux, le

97. La Geste Idéale, dans *Dur.*, janvier 1894, p. 4.

romancier français élève de Bourget, qui leur confia certaines de ses nouvelles : *Les vendangeuses* en janvier 1894, *Le Sonneur de cloches* en juin 1895...

De bonnes fées s'étant penchées sur le berceau de *Durendal*, l'année 1894 fut faste pour elle : J. K. Huysmans que la revue avait vaillamment défendu (nous l'avons vu) mit sa plume au service des catholiques, réserva à leur mensuel, la primeur de ses nouvelles œuvres et recommanda à l'abbé Moeller deux de ses amis : Louis Le Cardonnel et Jean Esquirol. Comme le célèbre converti, ils avaient choisi de consacrer leur existence à Dieu, tout en continuant à participer à la vie littéraire : l'un célébrait sa foi dans des poèmes (*Saint François à la cigale*, en mai 1901, par exemple), l'autre préférait s'exprimer dans de courts récits (*Impressions de province*, en août 1899).

Rassuré sans doute sur le sérieux de la nouvelle revue catholique belge, Léon Bloy lui envoya un article enflammé, *Bel-luaires et porchers*, qui parut en mars et en mai 1897 et un manuscrit inédit, *Le gentilhomme cabaretier*, que *Durendal* donna à l'appréciation de ses lecteurs en avril de la même année. L'exemple de Léon Bloy fut suivi, en janvier 1899, par Paul Fort et ses *Ballades françaises*.

La revue inaugura, en janvier 1898, une collaboration longue et fructueuse avec Olivier-Georges Destrée, le frère du grand homme politique Jules Destrée. Olivier-Georges Destrée, membre de la *Jeune Belgique*, collabora pendant un certain temps aux deux revues. Séduit par le préraphaélisme (son premier texte paru dans *Durendal* était une traduction de *Quatre poèmes de Christina Rossetti*, en janvier 1898) et grand admirateur des peintres primitifs italiens, Olivier-Georges Destrée se convertit bientôt au catholicisme et, en octobre 1898, prit l'habit à l'abbaye de Maredsous sous le nom de Dom Bruno Destrée. (*La vocation d'Olivier-Georges Destrée* fut étudiée par Henry Carton de Wiart en 1931, elle ne sera donc pas analysée en détail ici, ce n'est pas l'objet de notre travail).

Cette nouvelle orientation qu'il avait donnée à sa vie n'interrompt ni la carrière littéraire de l'ecclésiastique, ni sa collaboration à *Durendal* : il lui donna des *Poèmes religieux et symboliques*, une nouvelle bible, *Les Mages*...

Durendal qui avait tant vanté les mérites de l'éclectisme resta un certain temps confinée dans le milieu littéraire catholique pour les œuvres qu'elle proposait à ses lecteurs.

La revue tenta une première ouverture sur le monde extérieur en publiant, en avril 1898, *Vitraux*, un poème de Georges Rodenbach. En janvier 1899, Firmin Vanden Bosch rendait hommage au poète symboliste qui venait de mourir ; il saluait les qualités de sa poésie mais regrettait certains de ses travers :

Georges Rodenbach néanmoins eut les défauts de ses qualités : le nombre restreint de ses impressions l'obligea à des redites ; le souci de la nuance le conduisit parfois à la préciosité, voire même à la puérité ; et, dans les ouvrages les meilleurs, tel passage rappelle fâcheusement le rhéteur brillant et artificiel de l'*Hiver mondain* et de la *Mer élégante*⁹⁸.

D'autres suivirent Rodenbach : Emile Verhaeren (dont on a déjà pu lire l'appréciation sur l'abbé Moeller) envoya régulièrement des poèmes à la revue à partir de janvier 1899. Dans le numéro de juillet 1899, on pouvait lire *Prométhée* et dans celui de mai 1901, *Pour être célèbres*, deux compositions signées Iwan Gilkin, l'ancien directeur de la *Jeune Belgique* qui avait cessé de paraître en 1897. On ne peut citer tous les écrivains qui contribuèrent au succès de *Durendal* en lui confiant leur littérature ; mentionnons seulement ici Eugène Demolder et Léopold Courouble.

L'accueil favorable que reçurent les tentatives d'élargissement de la revue l'encouragèrent à proposer à ses lecteurs des textes inédits d'écrivains belges célèbres. En juin 1902, elle donnait l'*Imposteur Magnanime*, un drame en quatre actes de Georges Eekhoud, le digne successeur de Camille Lemonnier. Selon leur procédé habituel, les catholiques regrettaient de ne pouvoir le compter dans leurs rangs :

Voilà l'écrivain que j'essayai de camper au milieu de sa tâche. Traversé jusqu'au cœur par les rayons de son ciel natal, par les cris de sa race. Résorbant aussi les tares, et clamant toutes les sympathies jusqu'aux extrêmes profondeurs turpides.

Il mérite de grandes admirations et il force les regrets des âmes chrétiennes.

98. VANDEN BOSCH F., Georges Rodenbach, dans *Dur.*, janvier 1899, p. 9.

Il a fixé, en bien des pages, une œuvre d'histoire et d'art, et dans l'avenir, elle se prolongera comme un écho de son pays⁹⁹.

En novembre 1903, *Durendal* livra au public huit fragments importants de *La Chanson d'Eve* de Charles Van Lerberghe, poème qui devait paraître l'année suivante. C'était un grand événement dans l'existence de la revue. Le choix de cette œuvre ne doit pas nous surprendre ; on connaît le culte que la revue vouait au symbolisme et l'ouvrage de Van Lerberghe en était une manifestation tardive.

Durendal avait découvert, grâce à ces deux chances qui s'étaient offertes à elle sous la forme de manuscrits inédits, une formule qu'elle devait continuer à mettre en pratique : quelques mois avant la parution d'un volume, elle en présentait des extraits significatifs. De la sorte elle enchantait ses lecteurs, heureux de cette exclusivité qui leur permettait d'apprécier à l'avance les livres qu'on allait leur vendre ; elle augmentait sans doute aussi son tirage ; mais le procédé plaisait probablement aussi aux écrivains qui devaient voir dans l'opération une excellente publicité et une approbation implicite. Valère Gille lui-même donna quelques poèmes à *Durendal* en septembre 1902. Et pourtant c'était le même homme qui parlait ainsi :

La doctrine de l'Art pour l'Art resta celle de la *Jeune Belgique*, jusqu'à sa disparition. Et chaque fois au nom de l'art et de la liberté de l'artiste, elle combattit l'art patriotique, l'art social, l'art religieux, l'art socialiste ou l'art catholique ou n'importe quel art qui n'était que de la propagande déguisée¹⁰⁰.

Camille Lemonnier confia à la revue, en août 1903, un chapitre du *Petit Homme de Dieu* qui venait de paraître ; Edmond Glesener lui donna, en septembre 1904, un extrait du *Cœur de François Remy*, qui devait sortir de presse en octobre, Hubert Krains y fit paraître, en avril 1907, *La Planète*, nouvelle extraite des *Figures du pays*, qui devait être publié en 1908...

Georges Rency, dont les opinions divergeaient pourtant fort de celles des catholiques, fut l'un des nouvellistes les plus prolifiques de *Durendal*. Citons par exemple : *Esquisses sentimen-*

99. VIRRÈS G., Georges Eeckoud, dans *Dur.*, octobre 1899, p. 791.

100. GILLE V., *La Jeune Belgique. Au hasard des souvenirs*, p. 96.

tales en août 1902, *Le Petit fleuriste* en avril 1905, *Le héros* en octobre 1907, *La Tradition* en juillet 1910...

Si *Durendal* acquérait une excellente réputation en publiant des fragments d'œuvres littéraires originales, ces publications restaient insuffisantes : soucieuse de sa vocation de revue artistique autant que littéraire, elle proposa, en septembre 1903, sous forme de « feuilleton » (si l'on peut employer ce terme), un ouvrage important pour l'histoire de l'art : *Sur quelques peintres de Sienne*, de Jules Destrée, qui fut publié avec des illustrations de l'épouse de l'auteur, en 1904. L'homme politique, qui avait sans doute été introduit par son frère au sein de la rédaction de *Durendal*, s'était spécialisé, comme Dom Bruno Destrée, d'ailleurs, dans la peinture primitive italienne. La revue lui confia encore le compte rendu de l'Exposition d'art ancien à Sienne dans le numéro de novembre 1904. Plus tard, l'abbé Moeller expliquait sa sympathie pour ce socialiste (aux côtés duquel ne l'oublions pas, les démocrates-chrétiens combattirent pour le suffrage universel) :

M. Jules Destrée est socialiste et par conséquent son idéal politique n'est pas le nôtre, pas plus que sa philosophie. (...)

Les idées politiques de M. Jules Destrée ne nous empêchent absolument pas de rendre hommage à son prestigieux talent de penseur, d'écrivain et d'artiste. M. Destrée est un de nos plus brillants écrivains. Il se dégage de tous ses écrits un parfum d'idéal tout à fait exquis. Ses œuvres fortement pensées sont au point de vue littéraire d'une beauté d'art incomparable¹⁰¹.

Durendal donna aussi leur chance à de jeunes écrivains qui devaient devenir rapidement célèbres : Franz Hellens dont elle publiait, en mars 1905, *Le Miracle de l'âne* et Marie Gevers qui lui confia, en février 1907, trois poèmes : *Carillon de joie*, *Le verger* et *Chanson*. Le succès était proche pour Franz Hellens ; *Les Hors-le-Vent* puis les *Clartés latentes*, qui lui valurent le prix de l'Académie Picard, surprirent et enchantèrent Firmin Vanden Bosch :

Avec plus de sérénité dans l'idée, Hellens a conquis, dans l'expression, la souplesse et l'art des demi-teintes : ce barbare est devenu sensible au sens des harmonies ; et ce triste a appris à sou-

101. MOELLER H., Livres et revues, dans *Dur.*, juillet 1906, p. 441.

rire ! Un sourire mélancolique et désabusé, mais qu'on sent aussi sincère que la philosophie attristée dont il est la « clarté latente » ! Tel qu'il s'offre à nous, en sa sombre manière ancienne ou en sa manière nouvelle, plus apaisée, ce talent de Franz Hellens est le talent de quelqu'un qui sait, au-delà les apparences, amener des aspects nouveaux et imprévus. Et ces sortes de talents-là ne courent pas les rues ! Pour être « à part » des autres, ils ont une grande chance d'être « au-dessus » ! ¹⁰².

Citons encore Louis Delattre, Maurice des Ombiaux et le catholique Virrès.

Enfin, chaque année, une place importante était réservée à des œuvres de femmes : Hélène Canivet, Blanche Rousseau ou Jean Dominique.

A la lumière de ce que nous venons de voir, il convient maintenant de s'interroger sur l'éclectisme, l'impartialité réels de *Durendal*. Nous l'avons vu, sa critique pointilliste lui permet, tout en paraissant dépourvue de préjugés, de choisir les écrivains et les œuvres récupérables par le dogme : au fil des ans, les allusions au manque de chrétienté de tel ou tel écrivain, ou à une explication idéaliste de leur œuvre se multiplient, en même temps que croissent les regrets de ne pas compter les auteurs dont on parle dans la grande famille catholique : voici à nouveau, en vrac, quelques-unes de ces réflexions :

Nous n'avons jamais songé à faire de Maeterlinck un génie catholique, ni à défendre l'orthodoxie de ses idées philosophiques ; elles sont parfois loin d'être chrétiennes surtout dans le livre dont nous parlons ; mais nous le revendiquons triplement nôtre pour son art unique, pour sa nationalité d'âme, pour sa méthode qui est mystique ¹⁰³.

Il (G. Eeckhoud) mérite de grandes admirations et il force les regrets des âmes chrétiennes ¹⁰⁴.

Maeterlinck se rattache en art à un christianisme qu'il ne professe point, par sa forme totale, la plus mystique, la plus artiste, la forme catholique ¹⁰⁵.

102. VANDEN BOSCH F., Gazette des livres, dans *Dur.*, mai 1913, p. 290.

103. JOLY Edm., Les Livres, dans *Dur.*, janvier 1899, p. 85.

104. VIRRÈS G., Georges Eeckhoud, dans *Dur.*, octobre 1899, p. 791.

105. JOLY Edm., Le Théâtre Maeterlinck..., dans *Dur.*, octobre 1903, p. 631.

Si la grande lumière catholique eût pu éclairer cette âme (celle d'Anna Karénine) qui, par certains côtés, en fut par moments si proche, elle eût trouvé la plénitude de la vérité ¹⁰⁶.

La critique de *Durendal* est donc nettement marquée par cette tentative d'annexion philosophique et religieuse et par une tendance moralisatrice croissante. On remarquera également que la part accordée dans la revue à la critique augmente nettement au fil du temps, les regrets aussi, qui de plus en plus remplacent l'enthousiasme combatif des débuts.

D'autre part, les auteurs non catholiques sont de plus en plus sollicités pour proposer leurs œuvres à *Durendal*, surtout après 1900. Georges Rency, qui était par ailleurs un collaborateur régulier de la revue à laquelle il fournissait des nouvelles, fut ainsi traité par Firmin Vanden Bosch :

M. Georges Rency n'est pas hostile à l'idée religieuse mais, comme écrivain et comme critique, il prétend l'ignorer.

(...)

... S'il est loisible à M. Georges Rency de trouver puérides et arriérées les idées théologiques de Bossuet et les cogitations chrétiennes de Chateaubriand, il ne saurait lui être permis d'omettre les noms de ces maîtres, dans la « grande lignée des écrivains classiques », par la seule raison que l'idée religieuse fut la force-motrice de leurs génies ¹⁰⁷.

Doit-on voir dans le voisinage d'une critique franchement bien-pensante et d'auteurs moins orthodoxes sinon sans aucune attache avec le catholicisme, une preuve de plus de l'éclectisme de *Durendal*? C'est une question difficile à résoudre, on peut tenter de le faire toutefois : il est évident qu'après la disparition de la *Wallonie* en 1892 et de la *Jeune Belgique* en 1897 (pour ne parler que des principales), *Durendal* devient pratiquement la seule revue purement littéraire en Belgique ; il faut donc bien que les écrivains soucieux de voir leurs textes paraître en revue s'adressent à elle.

Mais *Durendal* elle-même, dont le but premier était de favoriser l'éclosion et le développement d'une littérature catholique,

106. Notules, dans *Dur.*, novembre 1910, p. 702.

107. VANDEN BOSCH F., La critique laïque. M. Georges Rency, dans *Dur.*, octobre 1906, p. 630.

n'est-elle pas contrainte d'avouer son échec, puisque la voilà obligée d'accueillir des écrivains aussi éloignés d'elle qu'Eekhoud ou Destrée ? Bien sûr, il ne s'agit pas ici de nier les courants de sympathie qui ont pu, au-delà des divergences d'options philosophiques et politiques, s'établir entre membres de la rédaction et écrivains ; on ne peut non plus dénier à *Durendal* un sens certain de la tolérance mais on est en droit de se demander si, la *Jeune Belgique* toujours vivante, Valère Gille aurait confié certains de ses manuscrits à *Durendal* et si, disposant d'œuvres catholiques de réelle valeur, la revue catholique aurait fait autant appel aux écrivains éloignés de ses vues.

On avait quand même heureusement dépassé la situation dénoncée par Georges Rency :

Jadis, quand un jury belge décernait un prix de littérature, il ne le donnait pas au plus méritant, mais au candidat de la majorité politique alors au pouvoir. Van Hasselt n'eut jamais le Prix quinquennal parce qu'ayant écrit les *Quatre Incarnations du Christ*, on le soupçonnait de cléricisme. Potvin, au contraire, obtint plusieurs fois le Prix triennal d'art dramatique, parce que ses idées politiques et religieuses cadraient avec celles des ministres en fonction ¹⁰⁸.

5. L'actualité à travers *Durendal* : la vision du parti catholique

Bien qu'il se fût officiellement interdit toute prise de position autre qu'artistique ou littéraire, le comité de rédaction de *Durendal* n'allait pas ignorer totalement la vie politique durant ses vingt années d'existence.

Le féminisme

Dès 1892, une « Ligue belge du droit de la femme » s'était constituée en Belgique. Elle revendiquait, entre autres droits, celui de suffrage et d'éligibilité aux conseils de prud'hommes pour les femmes, la restriction de la communauté aux acquêts en ce qui concerne les régimes matrimoniaux ... Il n'est sans

108. RENCY G., *Op. cit.*, p. 68.

doute pas inutile à ce propos de rappeler qu'il existait depuis longtemps chez nous des personnalités d'importance, comme Isabelle Gatti de Gamond, qui se battaient pour les droits des femmes.

La ligue, sous la houlette de Marie Popelin, avait obtenu certains résultats en ce qui concernait la part successorale de l'époux survivant, le droit à l'épargne pour la femme mariée et la possibilité pour elle de disposer librement d'une partie de son salaire (limitée toutefois à 3000 francs par an) ; mais elle souhaitait encore voir accorder le droit de vote aux femmes.

Cela ne pouvait se produire que dans le cadre du suffrage universel et c'est donc vers les partis qui s'étaient prononcés pour ce mode de scrutin — le P.O.B. et la jeune droite — que se tourna la Ligue Féminine. L'intermédiaire entre la Ligue et le parti catholique était une organisation baptisée « le Féminisme chrétien de Belgique » et placée sous la présidence de Louise Van Den Plas. Ce n'est donc pas une coïncidence si nous voyons apparaître le nom de cette femme dans *Durendal* en 1903.

Elle s'attaquait, dans son article, à une conférence de René Doumic. L'orateur avait développé les raisons pour lesquelles, selon lui, il convenait de s'opposer au remplacement de l'autorité paternelle par l'autorité parentale ainsi qu'à la suppression de la puissance et de l'autorité maritales (que souhaitaient les organisations féministes belges).

Naturellement, M^{me} Van Den Plas ne pouvait admettre ces arguments. Elle avouait que son mouvement désirait surtout améliorer le sort de la femme mariée :

Nous *voulons* qu'elle ait autorité sur ses enfants ; nous voulons la protéger contre les abus de la puissance maritale ; j'ajouterai que notre but principal et immédiat est de *faire supprimer complètement l'autorité maritale*, comme en Italie, en Angleterre et en Russie. Mais nous avons la conviction absolue que nous accomplissons, non pas une œuvre néfaste, mais une œuvre juste, morale et civilisatrice. Nous croyons que le salut de la femme ne nécessite pas l'écrasement légal de celle qu'on nomme, par une poétique antithèse, la « reine du foyer », et nous trouvons étrange qu'on nous applique cette épithète de *révoltées* comme un blâme et presque une injure, alors que nous nous révoltons au nom de la morale contre une véritable

iniquité législative, celle *qui déclare le vol légitime* du moment que le voleur est le mari et la victime est l'épouse qu'il avait juré de protéger¹⁰⁹.

Si René Doumic était résolument antiféministe, l'abbé Naudet, dans *Pour la femme, études féministes*, défendait au contraire le principe « à travail égal, salaire égal » et réclamait, pour les femmes qui exerçaient une activité professionnelle, le droit d'être électrices et éligibles. Louise Van Den Plas, qui signait encore la critique de l'ouvrage, accueillait avec joie l'appui que lui apportait l'abbé.

Le Révérend Père Hénusse, par contre, estima qu'il importait de prendre une position nette à l'abri de toute passion. Il donna à cet effet une conférence sur *l'Illusion féministe* le 17 janvier 1912 et en confia le texte à *Durendal*. S'il admettait le droit légitime des femmes à l'émancipation, il remarquait toutefois qu'il ne fallait pas dépasser certaines limites dans ce processus inévitable :

Bref, l'intelligence féminine a un caractère de spontanéité et de divination qui la rapproche de l'instinct, l'intelligence de l'homme a un caractère de réflexion et de logique qui l'en éloigne¹¹⁰.

Vingt-cinq pages de développement de cette idée si brillante et si originale aboutissaient à cette pittoresque conclusion :

La femme (c'est la supposition) est donc essentiellement mère ; en conséquence de ceci, la moyenne de sa vie normale va se passer dans le labeur sacré de la production humaine ; de vingt à quarante ans, son lot sera de donner lentement la vie à huit ou dix hommes et de suivre minutieusement leurs premières évolutions vitales.

Or, pour sacré qu'il soit, ce labeur est, pour la plus grande partie, d'ordre matériel ; il est en tout cas d'ordre exclusivement pratique. Dans ces conditions, je vous demande : que ferait la femme d'une intelligence méditative, réclamant entre vingt et cinquante ans les longs loisirs, les disciplines idéales, la solitude propice au rêve et à la réflexion ? on ne voit pas bien.

(*Dur.*, 1912, pp. 499-500.)

109. VAN DEN PLAS L., Une conférence de M. René Doumic sur le féminisme, dans *Dur.*, mai 1903, p. 303.

110. HENUSSE Th., L'Illusion féministe, dans *Dur.*, août 1912, p. 499.

On comprend tout de suite le sérieux d'une telle argumentation ! Il faut ajouter que le Père Hénusse avait pris la parole au Congrès de Malines de 1910 à propos des *Catholiques et le théâtre* pour condamner le danger pour les mœurs et la foi que représentait ce genre de spectacle.

Pourquoi *Durendal* publia-t-elle cet article pseudo-scientifique ? Cela reste un mystère. Il faut craindre pourtant que le point de vue du Père Hénusse, si farfelu qu'il puisse nous paraître aujourd'hui, ait été partagé par bon nombre de ses contemporains !

Il ne faut pas s'étonner, après avoir vu les colonnes de *Durendal* s'ouvrir aux articles de Louise Van Den Plas, des remerciements que celle-ci reçut au cours du Congrès féministe international de Bruxelles qui fêtait en 1912 le XX^e anniversaire de la Ligue. On la félicita en effet pour son « œuvre de conversion de la majorité catholique au pouvoir, au suffrage des femmes ». Le parti catholique et particulièrement la démocratie-chrétienne, soutint en effet cette thèse.

Isabelle Gatti de Gamond prétendait que le Féminisme catholique était un pilier du cléricalisme ; on peut supposer en effet que la droite espérait voir son électorat s'élargir grâce au vote des femmes, plus sensibles sans doute aux arguments catholiques. Quant à l'existence même de ce Féminisme catholique, elle n'est pas surprenante. Les catholiques sociaux souhaitaient voir la femme mariée et mère au foyer remplir une tâche d'éducatrice et d'épouse ; ils espéraient voir les enfants éloigné du travail pendant la durée de leur scolarité afin que soit moralement protégée la cellule familiale — dirions-nous aujourd'hui. L'organisation du travail qui existait à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci rendait toutefois impossible la réalisation de ces souhaits ; dès lors, il importait de tout tenter pour rendre moralement tolérable la situation de la femme et des enfants, contraints à travailler au dehors. Ils émettaient donc une série de propositions parmi lesquelles il faut retenir celles-ci : une limitation des prestations des femmes, inférieure à celle qui existait, une interdiction croissante des travaux lourds, un congé d'accouchement de six semaines, un salaire égal pour un travail égal ; ils demandaient

également que fût élevé à quatorze ans l'âge minimum d'embauche des enfants ; sur le plan purement moral, ils réclamaient la séparation des sexes dans les ateliers et la remise en honneur du respect dû aux femmes ; enfin, au sein même de la famille, c'est une égalité juridique des époux qu'ils exigeaient.

C'est sur ces bases, avec le but d'améliorer la condition des familles, que furent fondés les mouvements féministes catholiques : ceux-ci, quoique travaillant avec des objectifs différents, rejoignaient, dans leurs revendications, les autres mouvements féministes belges (citons-en quelques-uns pour la petite histoire : le Conseil national des femmes belges, la Société belge pour l'amélioration du sort de la femme...).

Durendal, démocrate-chrétienne, ne pouvait donc être que féministe.

Les questions linguistiques

Même si Edmond Picard proclamait en 1897 :

L'erreur est grande de ceux qui, obstinément, ne veulent voir en notre nation qu'une panachure mal cousue du Flamand et du Wallon, restant invinciblement hostiles par les âmes, quoique administrativement garrottés l'un à l'autre. Le résultat historique est meilleur, plus intense, et plus grandiose. Une âme unique, une âme commune plane sur ces deux groupes apparents et les inspire. Ils peuvent parler des idiomes différents, leur unité physique n'en domine pas moins toute leur activité¹¹¹.

le problème de la cohabitation de deux communautés linguistiques sur un même territoire se posa dès les premiers balbutiements du jeune royaume de Belgique. L'instauration du français comme seule langue officielle en 1831 provoqua la protestation des milieux flamands et engendra toute une série de manifestations (1849, Congrès flamand à Gand ; 1855, Commission royale flamande) qui amenèrent le problème flamand devant la Chambre en 1862. Bien sûr, les revendications flamandes étaient, initialement, justifiées :

111. PICARD R., L'âme belge, dans la *Revue encyclopédique*, 24 juillet 1897, p. 598 — cité par HASQUIN H., *Historiographie et politique*, p. 45.

... tous ceux qui avaient en Flandre une culture supérieure ont toujours parlé le français.

... Les flamingants répondent d'ailleurs que cette constatation ne les gêne point, au contraire, que ce furent les seigneurs, les maîtres, les oppresseurs, l'aristocratie jadis, les bourgeois aujourd'hui qui, trahissant la langue du peuple comme ses intérêts, adoptèrent par sottise vanité la langue étrangère et que c'est une raison de plus pour les citoyens libres du temps présent de réagir ¹¹².

Dès 1894, la population flamande est acquise aux revendications flamingantes ; l'attitude du parti catholique est, elle, ambiguë :

... Quant aux catholiques bien que leurs dirigeants fussent tous de culture française et peu sympathiques au flamingantisme, ils n'osaient se prononcer pour ne pas affaiblir leur force qui leur venait surtout des Flandres. Ce furent ainsi quelques années d'expectative et de trêve ¹¹³.

Enfin, en 1898, on décide de publier les textes législatifs dans les deux langues ; c'est alors le problème de l'enseignement qui est abordé. Tandis qu'à Anvers en 1909, une pancarte porte l'inscription suivante :

Wat walsch is, valsch is.

(tout ce qui est wallon est faux)

(cité par DESTRÉE J., *Op. cit.*, p. 65.)

les Wallons ne peuvent plus rester indifférents : en 1892, Frère-Orban préconise le fédéralisme ; en 1897, J. Delaite fonde le journal *l'Ame wallonne* qui veut résister aux prétentions flamandes tandis qu'Albert Mockel proclame :

La Wallonie aux Wallons, la Flandre aux Flamands et Bruxelles aux Belges. (Dans la *Meuse*.)

Les Congrès wallons reprennent en 1912. Mais toute cette agitation n'intéresse que peu la population wallonne.

Toutefois, c'est bientôt en termes politiques que se pose le problème linguistique : en 1911, les élections opposent la Wallonie anticléricale à la Flandre catholique ; on a le sentiment que, par le biais du gouvernement catholique, c'est la Flandre

112. DESTRÉE J., *Wallons et flamands*, p. 24.

113. DESTRÉE J., *Op. cit.*, pp. 102-103.

qui gouverne la Wallonie. A l'Assemblée wallonne de 1912, seuls quelques catholiques osent siéger ; les autres ont craint de paraître antigouvernementaux.

On le voit, le problème est aigu :

les revendications flamandes, mal comprises par beaucoup de Wallons et maladroitement défendues par plus d'un flamingant, ne sont pas sans créer entre les deux races des malentendus inquiétants ¹¹⁴.

et la position des catholiques reste délicate. Dès lors *Durendal*, bien qu'elle se défende de s'occuper de politique, ne peut ignorer les difficultés de l'union flamando-wallonne.

Durendal soutenait les revendications légitimes du peuple flamand dont elle admirait la littérature et son digne représentant, Guido Gezelle, mais réprouvait les excès des extrémistes qui, pour affirmer leurs opinions, n'hésitaient pas à porter atteinte aux droits de l'autre communauté.

La condamnation du « flamingantisme » était inévitable lorsque la décision d'élever un monument à la mémoire de Georges Rodenbach — ce flamand qui avait eu, pour ses concitoyens, le tort de célébrer son pays en français — se heurta à l'opposition brugeoise.

Des derniers renseignements reçus, il résulte que l'administration communale de Bruges REFUSERA le monument Rodenbach.

Que les pluraux du flamingantisme et la bande des petits Tartufes louvanistes triomphent à leur aise.

Et que les écrivains belges d'expression française sachent que dorénavant, quand ils voudront honorer un des leurs, ils devront, au préalable, s'assurer de la bienveillante autorisation des beaux messieurs du Davidsfonds et du Klauwaert Vliebergh ¹¹⁵.

On érigea finalement le monument à Gand, en 1903. L'événement donna encore une fois l'occasion aux « flamingants » de protester. Georges Virrès, qui nous raconte cette *Inauguration du monument de Georges Rodenbach*, fait état de sifflements, de huées et même de la distribution d'un « pamphlet injurieux » pour la mémoire du poète. Tout le monde littéraire devait se sentir atteint par cette manifestation d'intolérance.

114. KURTH G., *La nationalité belge*, pp. 17-18.

115. Notules, dans *Dur.*, juin 1899, p. 522.

Malgré tout, *Durendal* s'efforçait de séparer le bon grain de l'ivraie :

Les excès déclamatoires de certains « flamingants » ont nui à la vraie et bonne cause flamande chez beaucoup de bons esprits. Je signale à ceux qui veulent s'édifier sur la légitimité des revendications flamandes à l'endroit de l'instruction et de l'éducation de la jeunesse flamande, le discours remarquable (*Taal en opvoeding*) prononcé par M. le professeur G. Verriest, de Louvain, à une réunion de l'extension universitaire catholique et flamande d'Anvers ¹¹⁶.

De même qu'il s'élevait contre les excès de certains flamands, Arnold Goffin se refusait à tolérer l'esprit qui avait présidé au *Congrès international pour l'extension et la culture de la langue française*, tenu à Liège en septembre 1905 et dont il donnait un commentaire dans le numéro d'août 1906. Ce Congrès s'était montré intransigeant et avait dénié, à la Flandre, tout droit à la flamandisation culturelle. Goffin s'insurgeait contre cette hostilité qu'il attribuait à un désir d'uniformisation intellectuelle.

On le voit, l'attitude de *Durendal* n'était guère plus nette que celle du parti catholique. Elle ne le pouvait d'ailleurs pas : peuplée de Wallons, de Flamands francophiles et d'autres aux options proches de certains milieux flamingants, elle n'avait guère à trancher.

Le militarisme

Alors que l'affaire Dreyfus, qui agitait la France depuis 1894, n'amène aucun commentaire de la part de *Durendal* (peut-on même en rapprocher ce jugement à propos de *Jéricho* d'Edmond Picard) :

J'ai toujours estimé que l'antisémitisme est une théorie qui manquait essentiellement de justice, parce qu'elle manque d'éclectisme : qui de nous ne connaît des Juifs qui sont de parfaits honnêtes hommes, bienfaisants et désintéressés, et qui n'a, d'autre part, ren-

116. A. G., Les Livres, dans *Dur.*, avril 1904, p. 251.

contré des chrétiens — dûment baptisés — qui sont de fins gre-dins ? ¹¹⁷.

Durendal s'intéressa de très près à cette autre difficulté politique, belge cette fois : le militarisme.

On se souvient qu'en 1888 déjà, le parti catholique, sous la direction de Charles Woeste, s'était opposé au service militaire personnel, rendant ainsi pratiquement inopérants les nouveaux forts sur la Meuse que le roi Léopold II avait chèrement obtenus du Parlement. A cette occasion, la Jeune Droite combattait sur le même terrain que la Vieille Droite. Rien d'étonnant donc à ce que ni l'ordre à tout prix, ni son défenseur en France, Charles Maurras, n'aient plu à la rédaction de *Durendal* : en juillet 1905, Arnold Goffin lui reprochait, à propos de *l'Avenir de l'Intelligence*, cet amour excessif de l'ordre qui, dicit Goffin, l'aurait poussé à condamner la beauté qui ne se serait pas présentée sous une forme régulière. De la même manière, l'ouvrage d'un certain Georges Goyau qui prêchait le militarisme à outrance :

Pour M. Goyau, l'idée de Patrie se résorbe, en somme, dans celle de militarisme, et il n'est pas éloigné d'identifier la France avec son armée. L'amour, le respect, mieux encore, le culte de l'armée, voilà les vrais sentiments du patriote : la gloire des armes, soit celle que lègue le passé, soit celle que doit susciter l'avenir, voilà le plus éminent prestige d'une nation ; devenir de bons soldats, voilà l'idéal de perfection des Français !

L'Humanitarisme, au contraire, qui rêve d'un désarmement universel et prêche la paix des peuples, qui tend, de toutes ses forces, à l'instauration d'une fraternité de tous les hommes entre eux, qui exige le règlement des différends par l'arbitrage et non par des batailles, M. Goyau nous le montre dans ses hommes, ses écrits, ses œuvres, en marque l'influence, en dégage les tendances, cet Humanitarisme qu'il déclare utopiste, néfaste, il nous en désigne le grand acteur, le grand metteur en scène, la franc-maçonnerie ¹¹⁸.

G. B. reprochait à l'écrivain d'être un mauvais chrétien et se refusait à condamner ceux qui, franc-maçons ou pas, osaient « affirmer la fraternité universelle ».

117. VANDEN BOSCH F., Gazette des faits et des livres, dans *Dur.*, janvier 1903, pp. 55-56.

118. G. B., L'idée de Patrie et d'Humanitarisme par Georges Goyau, dans *Dur.*, décembre 1902, p. 749.

Dans le même ordre d'idées, Albert Counson jugeait sévèrement la germanophobie qui se développait en cette année 1913.

Était-ce un vestige de l'époque symboliste qui saluait en maîtres Wagner et l'Allemagne ? Il semble que *Durendal* ait accordé davantage de sympathie aux pays germaniques qu'à la France. Des incompatibilités de programme quasi insurmontables la séparaient des catholiques français et il ne fallait pas négliger l'éternel complexe d'infériorité (d'ailleurs injustifié) de l'écrivain belge écrasé par le mépris, réel ou supposé, de ses collègues du sud.

L'attitude de *Durendal* évolue pourtant très vite : le 13 mars 1913, la droite ne s'oppose plus à l'instauration du service militaire obligatoire ; la crainte de la guerre a été plus forte en effet que tous les principes humanitaires auxquels elle paraissait pourtant très attachée.

Dans le même ordre d'idées, *Durendal* paraissait nuancer sa position envers les Allemands : Edmond De Bruyn, dans *La nostalgie du Kronprinz ou les délices de Dantzig*, se montrait beaucoup plus réticent sur la confiance qu'on pouvait accorder à nos voisins orientaux.

Une fois de plus, *Durendal* devait suivre à la lettre les mots d'ordre du parti catholique en ce qui concernait ses prises de position politiques et négliger totalement cette résolution :

Mais la politique est bannie sans merci de notre revue. Nous avons toujours tenu et nous tenons à garder à *Durendal* le caractère très digne et très noble de revue exclusivement artistique et littéraire ¹¹⁹.

Conclusion

Voici donc parcourues vingt années d'une *Revue Catholique d'Art et de Littérature*, née de la fougue d'un groupe de jeunes et disparue dans le chaos de la grande guerre.

Revue catholique, *Durendal* le fut et le fut même avant tout ; issue du mouvement démocrate-chrétien naissant, patron-

119. MOELLER H., Livres et revues, dans *Dur.*, juillet 1906, p. 441.

née à sa naissance par l'un des fondateurs de la *Justice Sociale*, la revue défendit, elle aussi, le modernisme (n'en prenons pour preuve que les programmes d'enseignement de Pol Demade) et le féminisme. Elle accueillit dans ses rangs le député socialiste Jules Destrée, aux côtés duquel, ne l'oublions pas, Henry Carton de Wiart avait milité pour le Suffrage Universel. Mais la démocratie-chrétienne restait une tendance du parti catholique et, dès lors, la revue soutint tout naturellement la position de celui-ci face au grand problème de l'époque : le militarisme ; de même que, comme lui, elle hésita quant à l'attitude à observer face aux agitations linguistiques qui secouaient épisodiquement le pays : condamnant tant le flamingantisme exacerbé que les excès francophiles, elle s'intéressa aux revendications, pour elle légitimes, du peuple flamand et répondit au « Sire, il n'y a pas de Belges... » de Jules Destrée en soutenant la thèse de G. Kurth et d'Ed. Picard selon laquelle, par-delà l'opposition linguistique apparente, une âme belge commune unit Flamands et Wallons.

Revue d'Art et de Littérature, bien évidemment, *Durendal* l'est également mais encore faut-il placer art et littérature dans l'optique catholique, bien qu'il ne s'agisse pas nécessairement d'art et de littérature catholiques (la distinction peut paraître byzantine mais il est bon de noter que *Durendal*, quoique ne limitant jamais son horizon à l'art et à la littérature catholiques, se place toujours sous l'éclairage du catholicisme).

Ainsi en est-il de son option littéraire symboliste : malgré sa sympathie première pour l'Art pour l'Art et la Jeune Belgique, qui l'intéressent surtout en tant que modèles et que guides, la revue n'est véritablement que symboliste, comme l'est par ailleurs le *Saint-Graal* en France ; et on peut dire qu'elle est condamnée au symbolisme. En effet, dès l'instant où, comme elle le proclame, son but est de « mettre en accord le mouvement conscient du catholicisme et le mouvement inconscient du monde moderne vers l'Idéal », c'est vers le mouvement symboliste, qui a déjà accueilli en son sein pratiquement tous les nouveaux convertis, que *Durendal* se tourne. Symboliste, *Durendal* l'est jusque dans sa critique, pointilliste et « annexionniste », on l'a vu, qui fait de chaque œuvre, comme

le disait Barrès du Wagnérisme, une auberge espagnole où l'on trouve ce que l'on veut y trouver. Et symboliste, c'est-à-dire idéaliste, *Durendal* l'est encore dans ce conservatisme qui la paralyse presque immédiatement, en 1896, et qui lui fait renier Debussy, les verslibristes et les pointillistes, enfants du symbolisme mais qui ont oublié son aspiration initiale à l'Idéal.

Mais le sous-titre de *Durendal* est incomplet : il aurait fallu y ajouter l'adjectif « belge ». Belge, c'est-à-dire de ce nationalisme naïf qui fait oublier le fossé qui sépare Wallons et Flamands et permet de croire à l'existence d'une âme belge identique d'Ostende à Arlon ; mais belge aussi dans ce chauvinisme, bien sympathique par ailleurs qui, au-delà de toute option politique, philosophique ou littéraire, embrasse tous nos écrivains : Maeterlinck, Lemonnier, Eeckhoud, M. Gevers, J. Destrée, etc. Alors que, dans ses premières années d'existence, *Durendal* proposait essentiellement des participations d'écrivains catholiques tant français que belges, peu à peu, ce sont les Belges seuls que la revue accueille.

Et c'est finalement cet aspect de promotion de la littérature belge qu'il faut, semble-t-il, retenir de l'étude de *Durendal*. Si la revue a échoué, du moins en partie, dans la réalisation de son programme initial — elle s'est trouvée dans l'impossibilité d'être réellement éclectique (et nous avons vu que cette impossibilité était en germes dans le programme lui-même) et n'a pu produire une littérature catholique d'ampleur satisfaisante — elle a joué un grand rôle de « rassembleur » de nos écrivains, puisqu'elle offre un tableau vivant et complet de vingt années de vie littéraire et culturelle dans notre pays. Sans *Durendal*, quel témoignage vécu aurions-nous pu garder de cette époque, le tournant du siècle, alors que toutes les autres revues avaient déjà disparu ?

C'est dans ce rôle aussi qu'il faut chercher l'explication des vingt ans d'expérience de *Durendal* : elle était indispensable au monde littéraire belge à qui elle ouvrait les portes de la France où elle était, ne l'oublions pas, fort lue.

Il faut maintenant refermer le dernier volume de *Durendal* et clôturer ce travail qui aura permis, espérons-le, d'éclairer un peu le rôle de la revue catholique dans les lettres belges de son époque.

BIBLIOGRAPHIE*Ouvrage de base*

Durendal, Bruxelles, 1894-1914, 21 volumes.

Ouvrages de référence.

L'abbé Moeller et le cercle littéraire de Durendal. Une esquisse, Malines, 1919.

Actes du Congrès féministe international de Bruxelles, 1912, Bruxelles, 1912.

Album du Salon d'art religieux de Durendal, Bruxelles, 1900.

Assemblée Générale des Catholiques en Belgique. Session de 1891, t. III, Malines, 1892.

Bibliographie des écrivains français de Belgique, 1881-1960, t. 1 à 4, Bruxelles, 1958-1972.

BRAET H., *L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*, Bruxelles, 1964.

CARTON DE WIART H., *Souvenirs littéraires*, Bruxelles, 1938, Paris, 1939.

CARTON DE WIART H., *La vocation d'Olivier-Georges Destrée*, Paris, 1931.

CHARLIER G. et HANSE J., *Histoire illustrée des lettres de Belgique*, Bruxelles, 1958.

COEUROY A., *Appels d'Orphée*, Paris, 1928.

DELFOSSÉ P., *Les fractions de la bourgeoisie catholique et libérale belge face aux revendications sociales du mouvement ouvrier*, Louvain-la-Neuve, 1979.

DELSEMME F., *Les littératures étrangères dans les revues littéraires belges publiées entre 1885 et 1899*, Bruxelles, 1973, pp. 117 à 131.

DELVIGNE A., « Poètes catholiques de langue française » dans *Le Grand Amanach du monde catholique*, Bruxelles, 1913, pp. 111 à 119.

DE SEYN E., *Dictionnaire des écrivains belges, bio-bibliographie*, Bruges, 1930-1931.

DESTRÉE J., *La Lettre au Roi*. Introduction M. Bologne, Gembloux, 1968.

DESTRÉE J., *Wallons et Flamands*, Paris, 1923.

DOUTREPONT G., *Histoire illustrée de la littérature française de Belgique. Précis méthodique*, Bruxelles, 1939.

DOUTREPONT G., *La situation des écrivains catholiques dans l'ensemble de la production littéraire en Belgique*, Bruxelles, 1909.

Le Drapeau, Bruxelles, n° 1, novembre 1892.

DUMONT G. H., *La vie quotidienne en Belgique sous le règne de Léopold II (1865-1909)*, Paris, 1974.

Durendal, fascicule dédié à la mémoire de l'abbé Henry Moeller, Bruxelles, 1921.

L'Eglise et l'Etat à l'époque contemporaine. Mélanges dédiés à la mémoire de Monseigneur Aloïs Simon, Bruxelles, 1975.

- FAVRE Y. A., *Henri Mazel ou le symbolisme élargi*, Revue A Rebours n° 15-16, Paris, 1981.
- GATTI DE GAMOND I., *Education féminine*, Bruxelles, 1907.
- GAUCHEZ M., *Le Livre des Masques belges*, 2^e série, Paris et Mons, 1909.
- GILLE V., *La Jeune Belgique. Au hasard des souvenirs*, Bruxelles, 1943.
- GILSOUL R., *La théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Liège, 1937.
- GOFFIN L., *Tables de Durendal (1894-1908)*, Bruxelles, 1914.
- GOURMONT R., *Les Petites revues*, Paris, 1900.
- GRIFFITHS R., *Révolution à rebours. Le renouveau catholique dans la littérature en France de 1870 à 1914*, Paris, 1971.
- GILCHARD L., *La musique et les lettres en France du temps du wagnérisme*, Paris, 1963.
- HANLET C., *Les écrivains belges contemporains de langue française, 1800-1946*, Liège, 2 vol.
- HASQUIN H., *Historiographie et politique. Essai sur l'histoire de Belgique et la Wallonie*, Charleroi, 1981.
- Histoire de la Belgique contemporaine 1830-1914*, Bruxelles, 1938, 1929, 1930, 3 vol.
- HOYOIS G., *Henri Carton de Wiart et le groupe de la Justice Sociale*, Courtrai, 1931.
- HUMBLET L., « Les jeunes écoles littéraires en Belgique », dans *La Revue Générale*. Bruxelles, 1899, vol. 1, pp. 559 à 582.
- JACKSON A. B., *La Revue Blanche, 1889-1903. Origine, influence bibliographique*, Paris, 1960.
- La Jeune-Belgique*, Liège-Gand, janvier 1893, p. 8.
- KINON V., *Portraits d'auteurs*, Bruxelles, 1910.
- KURTH G., *La nationalité belge*, Namur, 1913.
- LEMOINE J. de, *Bilan du féminisme mondial*, Paris-Bruxelles, 1913.
- LETHEVE J., *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, 1959.
- Les Lettres belges d'expression française, au Congrès de Malines*, Bruxelles, 1910.
- Littérature française Larousse*, t. II, Paris, 1968.
- MARTINO P., *Parnasse et symbolisme*, Paris, 1925.
- MATHEWS A. J., *La Wallonie*, New-York, 1947.
- MEYLAN P., *Les écrivains et la musique*, Lausanne, 1952.
- Le mouvement symboliste en littérature. Actes du colloque international tenu à Bruxelles les 3, 4 et 5 mai 1973*, Revue de l'Université de Bruxelles n° 3-4, Bruxelles, 1974.
- MITCHELL B., *Les manifestes littéraires de la belle époque, 1886-1914. Anthologie critique*, Paris, 1966.
- MOREAU E. de, S. J., *L'Eglise en Belgique*, Paris, 1944.
- MOSER R., *L'Impressionnisme français. Peinture, littérature, musique*. Lille, 1952.
- PEYRE H., *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, 1974.

- PIRENNE H., *Histoire de Belgique*, t. VII, Bruxelles, 1948, 2^e éd.
RENCY G., *Souvenirs de ma vie littéraire*, Bruxelles, 1939.
REZSOHAZY R., *Origines et formation du catholicisme social en Belgique, 1842-1909*, Louvain, 1958.
SOSSET L.-L., *Les Origines du renouveau des lettres catholiques en Belgique*, Liège, 1937.
VANDEN BOSCH F., *Ceux que j'ai connus*, Paris-Bruxelles, 1940.
VANDEN BOSCH F., *Coups de plume*, Louvain, 1892.
VANDEN BOSCH F., *La littérature d'aujourd'hui*, Bruxelles, 1908.
VANDEN BOSCH F., *Sur l'écran du passé*, Louvain, 1931.
VAN WELKENHUYZEN G., *L'influence du naturalisme français en Belgique, de 1875 à 1900*, Bruxelles, 1930.
VAN WELKENHUYZEN G., *J.-K. Huysmans et la Belgique*, Paris, 1935.
VIRRÈS G., *Souvenir, Souvenir, que me veux-tu ?*, Bruxelles, 1940.

Chronique

Séance publique

L'Académie a reçu en séance publique, le 28 mai 1983, deux membres étrangers élus récemment. M. Roland Mortier a accueilli M. Jean Rousset qui succède à Marcel Raymond ; M. Maurice Piron a reçu M. Gérard Antoine qui succède à Robert-Léon Wagner. Les textes des discours sont publiés dans ce Bulletin. Signalons que M. Robert Mallet et M. Jacques Monfrin avaient rejoint leurs confrères en cette occasion.

Séance mensuelles

Réunie en séance mensuelle le 9 avril 1983, l'Académie a entendu une communication de M. Georges Sion : « Tennessee Williams — Un Tramway nommé Départ », dont le texte paraît ici.

L'Académie a élu M. Philippe Jones pour succéder à Herman Closson. Elle a constitué ses jurys internes pour les prix qu'elle décernera en 1983. Elle a en outre attribué des subventions à l'édition sur proposition de la commission consultative du Fonds National de la Littérature.

À sa séance mensuelle du 14 mai, sous la présidence habituelle de M. Pierre Ruelle, directeur, l'Académie a accueilli son nouveau membre, M. Philippe Jones. Elle a ensuite entendu une communication de M. André Goosse : « Réflexions d'un réviseur », que l'on peut lire dans ce Bulletin.

Réunie en séance mensuelle le 11 juin 1983, l'Académie a entendu une communication de M. Georges Thinès : « Fiction et Science-fiction ». Elle a attribué plusieurs subventions du Fonds National de la Littérature.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

Nouveauté :

Cynthia SKENAZI

Marie Gevers et la nature

260 pp. 450 FB

- 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 Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 400,—
- ACADÉMIE. — *Galerie des portraits*. Recueil des 74 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1972 dans l'*Annuaire* sur Franz Ansel, l'abbé Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura Garcia Calderon, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, Henri Davignon, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille, Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel,

- Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, 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 Valotton, 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 Follait, 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. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*. 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942..... 250,—
- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939. 250,—
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*. 1 vol. in-8° de 203 p. — 1967. 300,—
- BRONCKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933..... 350,—
- BUCHOLE Rosa. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*. 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956..... 400,—
- CHAINAYE Hector. — *L'Âme des choses*. Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935..... 200,—
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. *Sa vie*. 1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952..... 270,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850)*. I. *La Bataille romantique*. 1 vol. in-8° de 423 p. — 1931..... 480,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850)*. II. *Vers un Romantisme national*. 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948..... 600,—
- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594)*. 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959..... 160,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960..... 200,—
- Pour le Centenaire de COLETTE*, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard..... 80,—
- CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958..... 200,—
- DAVIGNON Henri. — *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel* (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955... 150,—
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952..... 300,—

DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux</i> . 1 vol. 14 x 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. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 x 20 de 292 p. — 1958.....	350,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre</i> . 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965.....	360,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève</i> . 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965.....	450,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène</i> . 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959.....	540,—
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 126 p. — 1936.....	150,—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938.....	200,—
DUBOIS Jacques. — <i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle</i> . 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963.....	300,—
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix</i> . 1 vol. 14 x 20 de 170 p. — 1957.....	220,—
GILSOUL Robert. — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours</i> . 1 vol. in-8° de 418 p. — 1936.....	480,—
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953.....	480,—
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 187 p. — 1951.....	270,—
GUIETTE Robert. — <i>Max Elskamp et Jean de Bosschère</i> . Correspondance. 1 vol. 14 x 20 de 64 p. — 1963.....	100,—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956.....	400,—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959.....	200,—
HALLIN-BERTIN Dominique. — <i>Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry</i> . 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981.....	360,—
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt)</i> . 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941.....	300,—
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 167 p. — 1942.....	200,—

HOUSSA Nicole. — <i>Le souci de l'expression chez Colette</i> . 1 vol. 14 x 20 de 236 p. — 1958	300,—
JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — <i>Correspondance</i> (1898-1937). Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1972	360,—
« <i>La Jeune Belgique</i> » (et « <i>La Jeune revue littéraire</i> »). <i>Tables générales des matières</i> , par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964	200,—
KLINKENBERG Jean-Marie. — <i>Style et Archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster</i> , 2 vol. in-8°, 425 p. + 358 p., 1973.....	750,—
LECOQ Albert. — <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p.....	480,—
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 x 20 de 352 p. — 1952	420,—
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 x 20 de 116 p. — 1943.....	180,—
MORTIER Roland. — <i>Le Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle</i> . 1 vol. de 14 x 20 de 145 p. — 1972	210,—
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck</i> , textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, plus iconographie — 1974.....	420,—
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme</i> . 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978.....	600,—
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud</i> , nouvelle édition revue et complétée, 1 vol. 14 x 20, 335 p. — 1973	390,—
OTTEN Michel. — <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962.....	360,—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 p.....	300,—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 95 p. — 1939.....	150,—
PIELTAIN Paul. — <i>Le Cimetière marin de Paul Valéry</i> (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975 .	450,—
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 351 p. — 1932.....	420,—
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique</i> . — 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,—
- 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).
 COMPÈRE Gaston : *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*.
 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*.
 SOSSET L. L. : *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*.
 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.