

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

**Thomas OWEN - Georges SION
Jan RUBES - André VANDEGANS
Marcel LOBET**



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

Bulletin
de
l'Académie Royale
de
Langue et de Littérature Françaises
1984

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



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

SOMMAIRE

Ceux qui nous quittent	
Thomas Owen : Adieu à Robert Goffin	127
200 ans. Un bel âge pour Figaro marié	
Communication de M. Georges Sion à la séance mensuelle du 9 juin 1984	130
Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché (essai d'analyse sémantique), par Jan Rubes, II	142
Une introduction à la poésie de Saint-John Perse, par André Vandegans	183
Le souvenir d'Hubert Krains, par Marcel Lobet	210
Chronique	214
<i>Catalogue des ouvrages publiés</i>	<i>215</i>

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

Ceux qui nous quittent

Robert GOFFIN

A l'aube du 27 juin, notre ami Robert Goffin s'est endormi pour toujours. Il venait d'avoir 86 ans. Nous l'avions encore vu récemment. Il avait assisté à la séance mensuelle de mai. Pour celle du 9 juin, il s'était excusé...

L'Académie l'avait élu le 18 avril 1953 pour succéder à Charles Plisnier. Nous avons pu suivre pendant trente ans le destin de ce créateur lyrique et véhément qui racontait parfois ses souvenirs avec une verve intacte.

Le 30 juin, au cimetière d'Ohain, ses confrères étaient nombreux à l'entourer pour son départ. M. Thomas Owen, directeur de l'Académie, lui a rendu hommage pour nous tous. Nous publions ici le texte de son adieu.

Cher Robert Goffin,

C'est un bien triste privilège que d'avoir à vous adresser, au nom de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, l'hommage amical, respectueux et admiratif de vos confrères.

Vous étiez un de nos anciens par l'âge et l'ancienneté. Vous apportiez à nos séances une présence attentive, un à-propos toujours en éveil et une jeunesse exemplaire. Vous étiez parmi nous un « personnage ». On aimait le geste élégant de vos mains parcheminées, votre humour à la fois mordant et tendre,

ce besoin de remuer, de vous sortir de votre fauteuil en vous dépliant lentement, cet œil interrogateur et malicieux et l'audace, parfois, d'une cravate voyante...

Au moment de la séparation, on pourrait célébrer en vous le poète, l'avocat, le musicologue, le voyageur, mais aussi — et surtout — l'humaniste plein d'érudition, l'homme d'actualité riche de mille souvenirs, le trépidant optimiste et le gourmand insatiable de la vie.

Cette vie vous a quitté dans le moment paisible du sommeil, vous rendant ainsi justice de l'avoir tant aimée.

Cher Robert Goffin, vous aviez le cœur généreux et j'ai gardé le souvenir de la façon que vous aviez de me parler de mon père décédé, avocat comme vous au barreau de Bruxelles. Vous me disiez : « Je l'ai bien connu... nous sympathisions... C'était un homme très fin... ». Rien ne vous obligeait à pareille courtoisie. Souvent, quand nous bavardions, vous reveniez sur ces souvenirs, et cela vous a rendu étrangement proche de moi.

Né à Ohain en mai 1898, sur cette terre amie qui recueille aujourd'hui votre grand corps, vous n'avez jamais cessé, malgré une vie trépidante, un besoin permanent d'évasion et votre soif d'universel, vous n'avez jamais cessé, dis-je, d'aimer cette localité où plongeaient vos racines et dont vous disiez avec attendrissement : « Ohain, ma capitale personnelle de Wallonie ».

D'autres que nous iront s'asseoir sur le banc commémoratif où déjà vous descendiez « les escaliers multicolores du couchant de la vie », vers « cette sérénité posthume de la cendre — cette autre vie ! »

Malgré vos confidences et votre franchise, votre mystère reste entier. Pour qui furent vos dernières pensées ? quels visages ont surnagé au moment où vous abordiez la force obscure du destin ? Sans doute se pressaient-ils en grand nombre, dans la chambre où vous reposiez seul, venus de partout, de l'athénée de Saint-Gilles et de l'université libre de Bruxelles, du palais de Justice, de celui des Académies, de New-York et de la Nouvelle Orléans. Ils revendiquaient chacun une part de la dette d'amour ou d'amitié que vous aviez contractée et que vous n'auriez pas demandé mieux que de leur confirmer, mais déjà, il n'était plus temps de prolonger la

fabuleuse interrogation de l'ombre. Comme l'a dit si joliment Marcel Lobet : « Seul est grand, au-delà de toute attitude romantique, l'approfondissement du silence solitaire, ce perpétuel renversement du sablier d'infortune ».

Beaucoup d'écrivains, de critiques, d'historiens de l'art et de la musique ont eu déjà et auront encore l'occasion d'évoquer votre grande figure, la densité de vos intérêts, l'inlassable curiosité de votre esprit.

Tout ce qui a été dit et tout ce qui se dira ne pourra jamais cerner la vérité, étreindre ce géant débonnaire, ce maître des anguilles et des rats, ce poète qui réinventait le rythme et mettait de l'or et du sang dans les mots, ce prophète et cet historien du jazz dont il a dit qu'il fut « la première forme du surréalisme », cet homme très connu à l'étranger et que ses compatriotes n'ont pas encore célébré comme il le méritait...

De votre beau recueil *Quatre fois vingt ans*, je retiens ces vers prophétiques :

Et déjà je me découds des pieds à la tête
Pour retourner aux jours en amont du versant
J'appartiens à la race ardente des poètes
qui morts vivent encore au-delà des vivants.

et cet appel pathétique au souvenir de la femme qu'il n'a jamais oubliée.

Et ce jour, pèlerin de mon inquiétude
Plus qu'autrefois je suis soucieux de savoir
Qu'immobile à l'autre bout de la solitude
Tu m'attends pour l'immobilité du grand soir.

Pauvre et cher Robert Goffin, plus que jamais vivant parmi nous, vous voilà désormais, selon le mot admirable de Jean Tordeur, « d'une façon naturelle et spontanée, dans la longue laisse des héros de notre temps » que vous sêtes porter à une si vive incandescence dans notre mémoire.

Merci d'avoir été tel que vous avez été !

200 ans

Un bel âge pour Figaro marié

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

Il y a deux siècles, dans un théâtre qui a deux ans, une pièce qui a deux mois. C'est l'éclatante réussite du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais sur la scène qui est aujourd'hui l'Odéon, ou plutôt sur l'emplacement de ce qui est aujourd'hui l'Odéon.

Déjà tout cela donne à rêver sur la précarité des lieux et de ceux qui les hantent. Ce théâtre neuf va brûler deux fois en un quart de siècle et c'est en 1820 qu'une deuxième reconstruction l'édifie tel qu'il est aujourd'hui. Cinq ans après la création du *Mariage*, il s'appelle *Théâtre de la Nation* et sous la Terreur *Théâtre de l'Égalité*; neuf ans plus tard, il devient Théâtre de l'Impératrice et ne le restera naturellement pas. L'Histoire vue à travers les noms des édifices...

Quant à ceux qui s'y sont assis, que ne pourrait-on imaginer ? Joséphine de Beauharnais a peut-être vu la pièce à son début, sans deviner qu'après des tribulations de toute sorte, elle donnerait au théâtre lui-même le nom de sa nouvelle dignité. Les spectateurs font un tout-Paris où se mêlent le public et la cour, où les uns s'amuse à voir donner des gifles et d'autres à les recevoir. Moins de dix ans plus tard, certains de ces spectateurs en regarderont d'autres monter à l'échafaud. Ceux dont le Comte Almaviva est le symbole sont peut-être souvent des guillotins en sursis, et Chérubin sera peut-être un de ces jeunes émigrés qui trouvent de bonnes fortunes à Vienne ou à Coblenche en racontant celles qu'ils avaient en France. Nous n'oublions jamais tout à fait, fût-ce sans y penser vraiment, que cette pièce heureuse nous parle d'un monde condamné.

Louis XVI, on le sait, refusait l'autorisation de jouer la pièce. Les pressions qui avaient eu raison de son refus venaient

de partout. La cour, la famille royale elle-même appuyaient l'auteur. On aimerait penser que c'était par opposition au principe même de la censure, mais il est plus raisonnable de croire que c'était par inconscience et par snobisme...

Le 27 avril 1784 enfin, un mardi, voici la première officielle, après pas mal de lectures mondaines qui ont évidemment affûté la curiosité. C'est la ruée, on se bat pour les places : la pièce est un événement avant même de naître. Elle rapporte une fortune au théâtre, et aussi à Beaumarchais qui a organisé sept ans plus tôt une association qui défend les droits des auteurs, jusqu'alors négligés.

Pendant des mois, on affiche *Le Mariage de Figaro* qui atteindra la centième, record absolu de ce temps-là. Le triomphe gêne quand même beaucoup de gens. Il y a ceux qui se sentent visés, il y a les envieux qui depuis des mois répandent libelles et calomnies. Beaumarchais répond imprudemment le 6 mars 1785. Le 7, de bonnes âmes en informent Louis XVI à Versailles pendant qu'il joue aux cartes. Outré, le Roi écrit un ordre d'arrestation sur ce qu'il a sous la main, donc sur une carte. Ce sept de pique est une des cartes les plus célèbres de la petite Histoire.

Cinq jours à Saint-Lazare, la plus humiliante prison de Paris. L'opinion fait relâcher Beaumarchais qui veut une réparation spectaculaire : tout le gouvernement assiste à une représentation du *Mariage de Figaro* à la Comédie-Française, et peu après, à Versailles, Beaumarchais est assis à côté de Louis XVI pour une représentation du *Barbier de Séville*, où Marie-Antoinette elle-même, qui a 29 ans, joue Rosine !

Revenons à 1784. D'abord, ce *Mariage* est-il le fruit d'un défi du prince de Conti après *Le Barbier de Séville* ? Sans doute. On peut supposer pourtant que Beaumarchais a eu envie de prolonger le destin de ses personnages parce que ceux-ci lui parlaient encore et avaient d'autres choses à dire. C'est une tentation, une injonction intérieure que d'autres ont connue. Cervantès faisait ramener Don Quichotte chez lui par le curé et le barbier, avant de le renvoyer dix ans plus tard sur les routes de sa folie inspirée, de son ultime aventure et de sa

mort. Cette injonction intérieure, Goethe l'a connue pour Faust qu'il esquisse dans sa jeunesse, qu'il mûrit dans sa propre maturité avec *Faust 1* et qu'il accomplit octogénaire avec *Faust 2*.

N'exagérons pas : l'exigence de vie que pouvaient avoir Qui-chotte ou Faust quand leurs auteurs en étaient comme enceints n'est sûrement pas celle de Figaro chez Beaumarchais. Tout de même, ce n'était point seulement complaisance à soi-même ou exploitation d'un succès. Si l'idée de la deuxième pièce est venue très vite à l'écrivain et s'il a dû en attendre la création pendant plusieurs années, on a le sentiment, aujourd'hui, que ces années involontaires ont vraiment compté pour les personnages, que ceux-ci ont accumulé des expériences, des émotions, une maturité qui les enrichissent beaucoup. Et puis il y a les nouveaux venus, mais nous en reparlerons.

Il faut dire pourtant que si nous ne connaissions pas *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, nous aurions peu de raisons de croire au talent littéraire de Beaumarchais. Oublions ses parades écrites pour des soirées familiales. Ses deux premières pièces, *Eugénie* et *Les deux Amis*, sont si conformes à ce qu'on appelait alors la comédie larmoyante que rien n'y annonce un auteur qui a de l'esprit. *La Mère coupable*, qui prétend faire suite aux deux grandes pièces, prouve même, si l'on peut dire, que le mieux est l'ennemi du bien.

Signalons, pour le plaisir de nous étonner, le livret de l'opéra *Tarare*, qui nous enseignerait que tout est possible au talent, même le pire. La première version date de 1787, la seconde de 1790, quand la Révolution commencée suggère à Beaumarchais quelques idées nouvelles. Citons un couplet que chante un Noir de Zanzibar :

Holà ! doux esclavage
 Pour Congo, noir visage,
 Bon Blanc, pour Nègre, il est humain.
 Nous, bon Nègre a cœur sur la main.
 Nous pour Blanc
 Sacrifie,
 Donner sang,
 Donner vie,
 Priant grand fétiche Ourbala !

Salieri était venu de Vienne pour écrire la musique. On rêve à la coïncidence qui amène le compositeur italien à Paris en 1787, au moment où Mozart, dont le génie l'empêche de dormir, vient de donner à Vienne *Les Noces de Figaro*, un chef-d'œuvre sur un chef-d'œuvre.

Encore un mot à propos de *Tarare*. Sous la Terreur, on remaniera encore son texte dans un sens républicain, mais c'était en l'absence de l'écrivain. D'aimables censeurs avaient arrangé les choses comme ils le faisaient au même moment pour Racine, dont les tragédies sont pleines de rois, et pour Molière, dont les comédies parlent souvent de la cour...

*
* * *

Avant le *Barbier*, après le *Mariage*, c'est dans son existence que Beaumarchais montre ses talents, et dans les écrits nés de ses déboires qu'il montre son talent. Il serait trop long de rappeler longuement cette vie à la fois démente, brillante et surchargée, dont certaines étapes sont d'ailleurs célèbres. Il n'est pas inutile pourtant de rappeler brièvement que lorsqu'il naît en 1732, Rousseau a vingt ans et Voltaire trente-huit. Montesquieu quadragénaire a achevé pratiquement son œuvre. Deux des plus célèbres héroïnes littéraires du siècle ont déjà fait leur apparition : la Manon Lescaut de Prévost et la Silvia de Marivaux. On dit souvent, pour le théâtre du XVIII^e siècle, « Marivaux et Beaumarchais ». Quarante-quatre ans les séparent : l'écart qui sépare Bernanos d'Arrabal. Au moment du *Mariage de Figaro*, Beaumarchais est un survivant des Lettres : tous les grands du siècle sont morts, à l'exception de Sade interné, et de Laclos dont les *Liaisons dangereuses* ont paru deux ans plus tôt.

En réalité, Beaumarchais vit, à sa façon, une œuvre multiple où il tient tous les emplois. Fils d'horloger, inventeur d'une nouvelle technique que reconnaît l'Académie des Sciences, apprenant la harpe pour l'enseigner aux sœurs du Roi, épousant une femme qui lui passera en quelque sorte la charge et le nom de son premier mari (celui-ci avait une terre de Beaumarchais), et qui le laisse veuf dix mois plus tard, lieutenant-géné-

ral des Chasses au baillage de La Varenne, anobli à 32 ans, il est entré dans les affaires du financier Pâris-Duverney. Il part pour l'Espagne où il passe dix mois. C'est le premier voyage d'un homme qui ne cesse presque plus de sillonner l'Europe. À Madrid, il sert à la fois les intérêts de son patron, les amours du roi Charles III et l'honneur familial. Deux de ses sœurs sont allées vivre en Espagne une existence aléatoire. L'une d'elles, Lisette, compte sur la promesse de mariage d'un certain Clavigo qui se met à hésiter. Beaumarchais le menace, l'affaire est confuse. Le résultat le plus sûr — Lisette ayant trouvé un consolateur — est le récit que Beaumarchais fait de sa mission en Espagne dans un de ces *Mémoires* qui font tant parler de lui. Le succès en est tel en France et en Europe que le jeune Goethe, à 25 ans, en tire une pièce, *Clavigo*, pleine des orages du « Sturm und Drang », de scènes dramatiques et de sentiments généreux. Beaumarchais y joue les frères nobles avec élan. Devenir nommément un personnage de théâtre chez un auteur qui n'est déjà plus n'importe qui, c'est une jolie performance.

Tout de même, il pense à être auteur plus que personnage. Il fait jouer *Eugénie*. Ce n'est ni un chef-d'œuvre ni un triomphe, mais c'est, pour l'époque, une pièce moderne, selon les exemples ou les doctrines de Sedaine et de Diderot. Beaumarchais le dit à sa façon : « Quel intérêt véritable puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse ? au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide ? » Racine ne s'en porte pas plus mal, certes, mais la réaction, même indécise en ses résultats, était alors normale...

Ni *Eugénie* ni *Les deux Amis* n'annoncent le vrai Beaumarchais. Encore un coup, c'est dans sa vie qu'il faut le chercher, dans sa vie qu'il faut chercher Figaro. Celui qui travaillait pour Pâris-Duverney est sauvagement attaqué par ses héritiers et leurs agents. Des *Mémoires* parfois éblouissants sortiront de ces longues querelles, et leur auteur vit encore deux fois plus de choses qu'il n'en raconte.

Sa première fuite de Paris, dans le carrosse du prince de Ligne, le conduit en Angleterre d'où Louis XV le convoque avant de l'y renvoyer comme agent secret. Le voici donc chargé

de missions spéciales. Son nom emprunté, M. de Ronac, est transparent pour celui qui est né Caron. Le voici aux prises avec le chevalier d'Eon, dont toutes les cours voudraient savoir enfin si c'est un homme ou une femme. Entre Londres et Paris, il fait presque la navette. Mais il y a aussi l'Allemagne, l'Autriche, Marie-Thérèse, les brigands dans la forêt, la menace de la prison.

Entre 1771, début de ses procès, et 1774, on n'arrive presque pas à le suivre, et pourtant, il a écrit *Le Barbier de Séville*, perdu sa deuxième femme, rencontré sa troisième — sans en négliger quelques autres dont des lettres parfois très gaillardes nous rappellent les attraits. Il travaille pour Louis XVI comme pour Louis XV, observe parmi les premiers la révolte des colonies américaines, engage le Roi à les soutenir, achète des armes, affrète des bateaux et continue à se débattre dans ces interminables procès dont l'Ancien Régime s'est fait une spécialité.

Un dernier mot des *Mémoires* qui en sortent. C'est là qu'on entend littéralement la voix qui sera celle de Figaro :

« Je vous félicite d'être « honoré de votre estime ». C'est une jouissance qui ne sera troublée par aucune rivalité. »

A ceux qui lui rappellent qu'il est le fils d'un horloger :

« J'avoue avec douleur que rien ne peut laver du juste reproche que vous me faites d'être le fils de mon père... Mais je m'arrête, car je le sens derrière moi qui regarde ce que j'écris et rit en m'embrasant. »

Enfin, ceci, à propos des absurdités du monde, avec un *ton*, un rythme, que nous reconnaissons tout de suite :

« ... Jetées en avant par l'audace, répandues par l'oisiveté, adoptées par la paresse, accréditées par la redite, fortifiées par l'enthousiasme ; mais rendues au néant par le premier penseur qui se donne la peine de les examiner... »

C'est la cavalcade parlée qui rythme souvent son théâtre. Pensons à Figaro dans le *Barbier* :

« ... Fatigué d'écrire, ennuyé de moi, dégoûté des autres, abîmé de dettes et léger d'argent... »

et plus loin :

« ... Loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là ; aidant au bon temps, supportant le mauvais ; me moquant des sots, bravant les méchants ; riant de ma misère et faisant la barbe à tout le monde... »

*
* * *

Qu'est-ce qui fait du *Barbier de Séville*, puis du *Mariage de Figaro* deux chefs-d'œuvre, d'ailleurs très différents l'un de l'autre, mais dont l'un est la dernière forme d'un canevas usé depuis un siècle et l'autre le chef-d'œuvre de la comédie classique à l'heure où on a toutes les raisons de la croire morte ?

Une réponse vient aussitôt à l'esprit : l'audace politique, le pouvoir de provocation. Il me paraît sommaire d'y voir la seule réponse. Car on peut oublier cette audace : Rossini l'a fait pour le *Barbier*, Mozart pour le *Mariage*, et la matière première — si l'on peut dire — reste évidemment vivante.

En réalité, Beaumarchais reprend dans le *Barbier* le sujet de *L'École des Femmes* : un barbon, sa pupille, un blondin qui va rafler la jeune fille à son tuteur. Il y a Figaro, bien sûr. Hâbleur, ingénieux, servant ses intérêts en servant ceux de l'amour. La tradition des valets frondeurs, des soubrettes délu-rées est déjà longue au moment où naissent tour à tour, à neuf ans de distance, Figaro puis Suzanne. Sans remonter à Molière, à Le Sage ou à Regnard, il serait injuste de taire l'authentique et profonde liberté que Marivaux leur donne déjà, un demi-siècle plus tôt, avec une courageuse lucidité. Silvia et Lisette sont des amies et des complices dans *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*. Monsieur Orgon, père de l'une et maître de l'autre, promet et se promet de leur laisser la décision de leur choix. Dans *La double Inconstance*, Arlequin se plaint au Prince, qui lui prend Silvia, en des termes presque graves : « Allons, Monseigneur, dites-vous comme cela : Faut-il que je retienne le bonheur de ce petit homme parce que j'ai le pouvoir de le garder ? N'est-ce pas à moi à être son protecteur parce que je suis son maître ? (...) Allez, vous êtes mon prince, et je vous aime bien ; mais je suis votre sujet, et cela mérite quelque chose... ».

Et Lisette, dans *La seconde Surprise de l'amour*, montre au Chevalier une ironie souriante qui ne déplairait pas à Beaumarchais : « Tenez, Monsieur, l'ennui, la langueur, la désolation, le désespoir, avec un air sauvage brochant sur le tout, voilà le noir tableau que représente actuellement votre visage ; et je soutiens que la vue en peut rendre malade, et qu'il y a conscience à la promener par le monde. Ce n'est pas là tout : quand vous parlez aux gens, c'est du ton d'un homme qui va rendre les derniers soupirs ; ce sont des paroles qui traînent, qui vous engourdissent, qui ont un poison froid qui glace l'âme, et dont je sens que la mienne est gelée ; je n'en peux plus, et cela doit vous faire compassion. Je ne vous blâme pas ; vous avez perdu votre maîtresse, vous vous êtes voué aux langueurs, vous avez fait vœu d'en mourir ; c'est fort bien fait, cela édifiera le monde : on parlera de vous dans l'histoire, vous serez excellent à être cité, mais vous ne valez rien à être vu ; ayez donc la bonté de nous édifier de plus loin. »

La liberté tranquille de Marivaux mérite toujours un coup de chapeau.

L'insolence et la fronde existent donc depuis longtemps, mais Beaumarchais les exerce dans une société moins solide, on dirait : plus creuse, qui constitue alors une caisse de résonance. Pour nous, aujourd'hui, la nouveauté est tout autant dans le rythme et le ton. L'auteur y change, pourrait-on dire, l'activité de la langue théâtrale française. Dans cette langue française dont la règle phonétique accentue la dernière syllabe des mots, il découvre, tout au moins il systématise un même principe sonore appliqué à la phrase. C'est depuis Beaumarchais qu'on sait mieux l'efficacité d'une certaine disposition des mots, surtout si l'on veut faire mouche ou si l'on veut faire rire. Le rôle de la rime dans le théâtre en vers, Beaumarchais le confie à la fin de ses répliques. On sent en lui l'homme qui *parlait* son théâtre.

« Ayant le district des pansements et des drogues, je vendais aux hommes de bonnes médecines de cheval... »

« Il a pris la chose au tragique, et m'a fait ôter mon emploi, sous prétexte que l'amour des Lettres est incompatible avec l'esprit des affaires... »

« Persuadé qu'un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal... »

« Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ? »

On pourrait continuer longtemps. C'est cette course de la réplique vers les temps forts, cette écriture volubile et contrôlée comme un exercice de claquettes, qui permet à des idées déjà souvent dites de frapper mieux, de parler plus vite et plus sec. Tout le théâtre de boulevard, en France, retiendra la leçon, et le boulevard ne sera pas le seul.

Il est équitable de créditer aussi Beaumarchais, dès le *Barbier*, d'un don de créer des personnages à lui. C'est un don de poète. Car il y a Basile, ce superbe et sordide Basile. On suppose bien que l'auteur, qui se battait depuis des années avec des coquins de toute espèce, n'avait que l'embarras du choix pour trouver des modèles dans sa mémoire, mais Basile existe en soi, inoubliable dans sa vénalité tranquille et sa cupidité presque ingénue...

Quand naît *Le Mariage de Figaro*, les dons de Beaumarchais ont mûri comme ses personnages. Le Comte est volage ; Rosine, la Comtesse, touche à la mélancolie des femmes délaissées. Figaro n'est plus un valet. C'est un indépendant qui a accepté hier d'aider son ancien maître et qui accepte aujourd'hui d'être un peu tout : régisseur, chef du personnel, chargé de mission.

Et voici des personnages nouveaux comme Brid'oison, et les fleurs suprêmes de la création de Beaumarchais : Suzanne et Chérubin. Suzanne soubrette ? Si l'on veut. Mais traitée par le Comte avec d'étranges égards au moment même où il veut la posséder ; traitée par la Comtesse comme une confidente et une amie, presque comme une complice. Silvia et Lisette échangeaient leurs rôles, chez Marivaux, pour tenter d'arriver à la vérité de l'amour. Suzanne et la Comtesse, au dernier acte sous les marronniers, échangeront leurs robes pour tenter d'arriver à la preuve d'un mensonge. Suzanne est libre, et comme le dit Figaro avec bonheur, « toujours riante, verdissante, pleine de gaieté, d'esprit, d'amour et de délices ! mais sage... ».

Chérubin, c'est la poésie pure. Tenté, tentant, frôleur, adolescent avide, enfant inquiet. Il pourrait ne pas exister, et Figaro se marierait quand même, mais la gratuité, la folie maladroite et lyrique de Chérubin apportent à la comédie une merveilleuse nouveauté. Un personnage de Shakespeare l'annonce quelque peu : Viola dans *La Nuit des Rois*. Il porte la même ambiguïté du travesti. Il dit à Olivia : « J'irais proclamer votre nom aux échos des collines et je ferais crier à l'air bavard : Olivia ! Olivia ! ». Écoutons Chérubin :

« Enfin, le besoin de dire à quelqu'un je vous aime est devenu pour moi si pressant, que je le dis tout seul, en courant dans le parc, à ta maîtresse, à toi, aux arbres, aux nuages, au vent qui les emporte avec mes paroles perdues... »

Beaumarchais, on le sait, aimait la musique. On chante dans le *Barbier*, qui devait d'ailleurs être un opéra-bouffe dans son premier projet. On chante dans *Le Mariage* : la romance de Chérubin à la Comtesse, sur l'air de Malbrough, est un des moments de grâce de l'histoire du théâtre.

« Madame et Souveraine
(Que mon cœur, mon cœur a de peine !)
J'avais une marraine
Que toujours adorai... »

Il faudra le génie de Mozart pour remplacer cette romance par une merveille plus pure encore.

Enfin n'oublions pas le fameux monologue. Dire que c'est Beaumarchais qui s'exprime par la bouche de Figaro est un lieu commun. Les souvenirs, les colères, l'expérience de celui qui a tout tenté, la rencontre avec les défauts des hommes, tout y passe. Mais tout cela, assurément bien dit, nous le connaissons. Et soudain, voici que la mémoire se fait méditation presque métaphysique :

« O bizarre suite d'événements ! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis, sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce *moi* dont je m'occupe... »

Mais le monologue revient à son point de départ, qui est Suzanne et l'amour inquiet :

« Suzon, Suzon, Suzon ! que tu me donnes de tourments ! »

*
* * *

Dans cette bizarre suite d'événements, il faudrait inclure beaucoup de choses encore. Par exemple ce soit du 3 juillet 1777 où Beaumarchais invite chez lui, rue Vieille-du-Temple, une vingtaine de confrères qui devraient s'entendre pour défendre leurs droits. Réduits à l'état de mendiants perpétuels auprès des comédiens et des libraires bardés de privilèges, ou des gens importants qui consentent parfois à les aider, les auteurs dramatiques et les écrivains sont dans une situation humiliante. L'idée d'une association des auteurs, que Beaumarchais a défendue avec tenacité pour lui-même et pour tous, rencontrait pourtant beaucoup d'obstacles. Querelles, rivalités, jalousies : il y a des Vadius et des Trissotin à toutes les époques. L'initiative de Beaumarchais constituerait à elle seule un vaudeville digne de sa plume caustique. En 1791, enfin, l'Assemblée Nationale rendait officiel, sur proposition de Beaumarchais, le droit de propriété littéraire. La Société des Auteurs, à Paris, est l'héritière directe de Beaumarchais.

Autre événement encore, dans cette suite bizarre ; la décision prise par Beaumarchais, dès la mort de Voltaire, d'assurer une édition complète de cette œuvre qui s'est littéralement dépecée à travers l'Europe à la suite des hasards ou plus souvent des interdictions, et dont les droits sont eux aussi dans des mains différentes. En 1783 était fondée la Société philosophique, littéraire et typographique dont il est l'âme, l'animateur et le bailleur de fonds. Cent soixante-deux volumes, de haute qualité, paraîtront en sept ans !

*
* * *

Il serait au-dessus de mes forces de ne pas dire un mot, pour terminer, des *Noces de Figaro* et de Mozart. D'abord, constat-

tons que les choses vont vite. En deux ans, la pièce fait parler d'elle dans toute l'Europe, un librettiste l'adapte, un musicien achève sa partition. Le 1^{er} mai 1786, on crée *Les Noces de Figaro* à Vienne. Le génie rencontre le génie.

Le livret dépolitise la pièce : c'est à la fois normal et inévitable. Joseph II tient, autant que Louis XVI, à la tranquillité publique. Certains, en proie aux idées fixes, affirment que l'essentiel de Beaumarchais est ainsi perdu. Quelle erreur ! La liberté d'allure de Figaro n'est pas gommée, non plus que la coupable légèreté du Comte. Ensuite, nous ne passons pas de la fronde libre à la vertu publique, et Lorenzo da Ponte, le librettiste, pourrait être un personnage de Beaumarchais.

Fils d'un commerçant juif de Vénétie, baptisé à quatorze ans quand son père se convertit, ordonné prêtre à vingt-quatre, il entame une vie vagabonde et très peu édifiante qui le mène à Vienne pour une dizaine d'années, puis à Londres. En 1805, il part pour New York où il meurt en 1838. Lui, au moins, il aura vu cette jeune Amérique à laquelle, ô paradoxe, il ne pensait sûrement pas quand Beaumarchais s'employait à la rendre indépendante en sachant qu'il ne la verrait jamais.

En effaçant relativement la part idéologique de la pièce, le livret détecte mieux peut-être l'humanité des caractères : la Comtesse et sa nostalgie prête à revenir au bonheur, Suzanne et sa radieuse sincérité, Chérubin et les spasmes d'un jeune homme qui ne sait où donner du cœur.

La sélection que Da Ponte opère dans les richesses de la pièce est une merveilleuse donnée pour Mozart qui entre littéralement dans l'âme des personnages. La solidarité féminine de la Comtesse et de Suzanne, rien ne la dit aussi bien que la scène de la lettre dictée, où les deux voix sœurs se mêlent, se fondent et se confondent. Enfin, les deux prodigieux tourbillons que Beaumarchais avait organisés — l'acte de la chambre, où sont trois personnages, puis quatre jusqu'à six ou huit, le dernier acte avec ses chassés-croisés délirants — Mozart en a fait à son tour de prodigieuses spirales de musique.

Depuis deux siècles, les deux chefs-d'œuvre rayonnent, autonomes ou solidaires, dans la culture du monde. 200 ans : vraiment, c'est un bel âge pour Figaro marié.

Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché (Essai d'analyse sémantique)

par Jan RUBES *

La mort dans la poésie d'Edmond Vandercammen : l'analyse du mécanisme sémantique

La mort est pour Edmond Vandercammen la mesure de la vie, un point de repère, une certitude, une référence et l'aboutissement de toute chose. Elle permet d'exprimer tout ce qui est la vie, et la vie contient toujours inévitablement une part latente de la mort. Son pouvoir est si grand que sa présence peut modifier la signification d'autres éléments de construction dans le poème.

Elle-même est l'élément de construction le plus fréquent de l'œuvre poétique de Vandercammen : elle figure 309 fois dans les 851 poèmes (quotient 2,7).

Malgré cette fréquence, il est surprenant que la critique n'ait guère souligné l'importance capitale de ce thème chez le poète. Dire qu'il est un poète de la mort semblerait déformer le message qu'il essaie de laisser et l'image qui ressort en général de son œuvre : celle d'un humaniste, celle du poète capable de saisir le mouvement secret et multiple de la nature et de la vie.

* La première partie de cette étude a paru dans le Bulletin 1 de 1984.

Pourtant, saisir la vie sans l'opposer à la mort serait aussi difficile que saisir le mouvement sans l'opposer à l'immobilité. La mort, dans ses nombreuses incarnations, illustre donc surtout son contraire. Elle est un exemple parfait de l'imagination « plurielle » d'Edmond Vandercammen, d'une imagination dialectique, et elle nous dira plus sur sa conception du monde que tous ses poèmes inspirés par l'actualité.

Tout d'abord, il faut constater que la mort se manifeste à plusieurs niveaux qui reflètent des étapes différentes de l'évolution de l'œuvre. Jusqu'à *La nuit fertile* (1948) l'évocation de la mort n'associe nullement la personne de celui qui parle et dont le « je » se laisse d'ailleurs rarement percevoir. Plutôt éloignée et impersonnelle, elle le touche à peine et ne le concerne point physiquement, biologiquement.

A partir de *L'étoile du berger* (1949), donc précisément quand Vandercammen a 48 ans, la mort devient un élément autobiographique ; elle fait partie des événements de sa vie, comme la naissance était présente dans les premiers recueils. Ce changement de signification n'est peut-être pas sans coïncidence avec l'arrêt de l'activité professionnelle du poète. Mais la tentation est sans doute avant tout littéraire. L'image de la mort attire l'écrivain par sa puissance évocatrice et par ses larges possibilités symboliques.

Certes, au début il y a une visible hésitation, une certaine *pudeur* — la mort n'affecte que « le Poète », donc l'image idéalisée du « moi ». Elle aussi, elle est toujours noble, secrète et souveraine, pourvue d'une majuscule, comme si elle était Dieu. Puis, au fur et à mesure, elle devient plus familière, plus proche, plus modeste, plus « humaine ».

Il n'y a donc pas de conflit fondamental entre la vie et la mort au niveau personnel, individuel : rien de plus naturel que l'incessante réflexion sur le temps humain et sur sa fin. Réflexion, qui permettra de recevoir la mort, le jour venu, sans douleur, sans surprise :

Lentement nous apprenons à mourir... (Pouvoir de flamme, 53)

Blanc, noir : vaste échiquier

Pour s'entraîner à vivre

Et à mourir sur notre terre.

(Ibid., 54)

Cette prise de conscience de la mort reflète non seulement l'harmonie « naturelle » de la vie, telle qu'elle est ressentie par Edmond Vandercammen, mais aussi son approche matérialiste du monde. Cependant, cette approche n'est jamais tout à fait dominante ; elle se manifeste seulement dans certains thèmes et au moment où Vandercammen se rend compte que la poésie métaphysique des premiers recueils d'après-guerre ne correspond plus à sa nature ³⁰.

Un tel matérialisme poétique trouve son appui le plus constant dans l'évocation de la nature et notamment du cycle des saisons. Ce sont en fait les saisons ³¹ qui représentent, dans leur enchaînement continu et dans leur renouement incessant, des métamorphoses perpétuelles de la vie en mort et de la mort en vie. Mourir pour renaître, renaître pour mourir de nouveau. Comme la graine « qui renaît de mourir » (*Naissance du sang*, 71) et comme le corps mort qui retourne à la terre et à travers un imaginaire processus du cercle éternel retrouve ou redonne la vie :

*A peine l'aiguille a-t-elle touché les minutes
Et déjà son cadavre s'habitue
Au passage des racines*

(*Le sommeil du laboureur*, 47)

Face à la mort, qui fait partie du rythme naturel de la vie, une autre mort, une mort *absolue*, celle qui s'oppose entièrement à la vie, au principe même de la vie et qui est la fin en soi, occupe une place non moins importante dans la poésie d'Edmond Vandercammen. Les fêtes du sang, de la cendre et

30. La signification métaphysique de la mort marque tout le recueil *Grand combat*, où un mysticisme verbal, d'ailleurs assez superficiel, modifie d'une manière paradoxale l'usage des symboles. Paradoxale, parce que, dans ce recueil inspiré par la guerre, le mal et le bien n'existent apparemment qu'en soi, comme détachés du monde réel et concret. Il en est de même dans quelques vers d'autres recueils, où la mort n'a qu'une fonction symbolique vague et si peu précise qu'on pourrait la réduire, faute de mieux, à sa fonction rhétorique (v. *La nuit fertile*, 14).

31. La mort fait partie du cycle des saisons explicitement dans *Saison du malheur* — « Printemps », « Été », « Automne » et dans *Les Abeilles de septembre* (v. pages 63-64, 71).

du feu, la destruction sans renouveau possible, la négation pure et simple de l'homme, toute cette inspiration vient de la contradiction des idéaux humanistes du poète avec le monde où la cruauté, la souffrance et l'injustice font partie de la vie de tous les jours. Cette mort trouve sa place, bien sûr, dans les recueils qui reflètent le sentiment tragique de la vie, non pas lorsqu'il s'agit de la tragédie d'un homme ou de l'individu, mais lorsqu'il s'agit de la collectivité ou, sur le plan abstrait, de l'humanité :

*Et la mort est entrée
Et la mort a déposé son rire
Ainsi qu'un vêtement trop lourd pour la saison.
La mort !
Médecins, prêtres, femmes, voisins,
Retirez-vous de son ombre trouée.*

(*Naissance du sang*, 82)

*La Mort enchevêtrée aux membres des humains
Vient rôder tout le jour et baiser les stigmates
De nos pas ; souterraine et céleste vorace,
Elle a traîné des nuits de loups sur nos chemins.*

(*Grand combat*, 44)

Le thème de la mort totale, d'une apocalypse, illustre le pessimisme de plus en plus profond d'Edmond Vandercammen vers la fin de sa vie ; il est dû à la déception de ses idéaux et espérances et atteint dans les derniers recueils une expressivité puissante. Un de ces textes, *Le passant de minuit*, publié en 1975 dans le recueil *Etrange durée*³⁸, peut nous servir d'exemple pour l'analyse du mécanisme sémantique dont se dégage l'idée de la mort apocalyptique. Si la parenthèse précédente nous a amené à l'estimation de la valeur poétique dans deux textes différents traitant du même sujet, (l'Eros et l'amour), ici nous intéressera avant tout l'organisation des moyens et leur choix permettant la cristallisation et l'expression du thème de la mort :

*Il va tout seul dans la ville à minuit
Entre les murs inhabitables
Et leurs derniers débris de vie.
A quoi peut-il encore parler*

*Si le langage est aboli
 Au plus profond de l'espérance ?
 Il est malade de mutisme.
 Chaque fenêtre est une plaie
 Ouverte sur la peur
 D'une impossible guérison
 Et les fantômes du malmonde
 Renaissant des ténèbres.
 C'est un minuit d'après-guerre :
 Le passant le traverse
 En trébuchant sur des trottoirs de cendre.*

Ce poème, dont l'énoncé est clair et la construction homogène, représente, à l'aide du personnage d'un mystérieux passant nocturne, le monde apocalyptique.

Nous ne voulons pas traiter ici le « message » (un avertissement du poète devant les conséquences d'une guerre), ne pas analyser les raisons qui ont conduit Vandercammen au choix de cette idée et à son élaboration poétique. Ce qui nous importe, c'est de dégager les moyens de travail littéraire et d'éclaircir la manière dont le poète construit une image condensée de la mort — sans que ce mot soit une seule fois prononcé.

Remarquons d'abord que le texte est basé sur la disposition de certains mots-clés, dont le sens propre et le sens figuré (avec leurs connotations) et aussi la densité régissent l'expressivité du texte, une expressivité qui contribue d'une manière très importante à la communication du sujet. Sauf deux vers (le 4^e et le 14^e), tous les autres contiennent un mot, une image qui évoquent directement ou par association la mort. Suivant l'ordre des vers, ce sont les notions : *minuit, inhabitables, débris de vie, aboli, malade, une plaie, la peur, impossible guérison, les fantômes, le malmonde, des ténèbres, minuit, la guerre, cendre*. D'autres mots, excepté la figure du passant, ne jouent guère un rôle sémantiquement important et l'on pourrait les remplacer par d'autres expressions.

De quels domaines ces mots-clés proviennent-ils ? D'abord, quelques termes médicaux : *malade, une plaie, la peur, impossible guérison*. Puis quelques thèmes du fantastique : *les fantômes, des ténèbres, minuit*, et le néologisme *le malmonde*.

Finalement, quelques expressions du vocabulaire juridique ou politico-social : *inhabitable, débris, aboli, la guerre*.

Un mot a cependant une place à part, une place privilégiée par sa position. Il s'agit de *la cendre*, qui d'une part conclut le poème sur la mort et qui est d'autre part l'expression d'une finalité absolue du monde organique. C'est le mot-clé qui concentre à l'extrême le sens du poème. Il le conclut tout en évoquant l'existence de deux mondes opposés, mais qui coïncident, qui restent toujours présents et pratiquement parallèles dans la poésie d'Edmond Vandercammen. L'un est le monde physique, l'autre est le monde métaphysique ; car la cendre, en tant que signe de mortification dans le sens propre et figuré, engendre deux directions, l'une matérialiste, l'autre spiritualiste et symbolique.

Ces deux mondes sont présents également dans l'intéressante figure qu'est le passant de minuit. Celui-ci n'est en effet qu'un élément unificateur de cette chaîne d'images de la mort. Et pourtant, c'est à travers lui, par l'intermédiaire de sa douleur et de sa souffrance et sans doute aussi « avec ses yeux », que nous percevons le monde apocalyptique. Sans savoir quoi que ce soit de lui (d'où vient-il, où va-t-il, est-ce le Juif errant qui attend le retour du Christ, est-ce un survivant fortuit d'une catastrophe comme des romans de science-fiction nous les dépeignent ?) et pourtant, en sachant tout de lui — car il est la projection de chacun de nous.

La dimension humaine que le poète réussit à introduire ainsi dans sa vision du monde mort crée une tension entre l'homme et la réalité, entre nous et le monde. Son importance apparaît encore plus clairement par comparaison avec d'autres poèmes de ce *Chapitre noir*, que ce soit *Agonie*, *L'Inconnue*, *Le vent du mépris*, *Complicité* ou *Démence*. Bien que traitant la même matière et bien que construits pratiquement avec les mêmes mots, ces derniers poèmes sont dépourvus d'un aspect subjectif, humain, qui tient lieu de confrontation entre l'individu qu'est chacun de nous et la réalité inhumaine, entre notre vie et notre mort. Sans cet aspect subjectif, sans ce critère, Vandercammen nous apporte une riche mais froide description de la mort, dont nous sommes absents, comme séparés par une

vitre de langage, une poésie sans élément humain, par laquelle nous ne nous sentirons pas concernés, car la mort nous y peut éblouir mais ne peut guère nous *toucher*.

6. L'enfant

Si l'enfant³² est presque le « protagoniste » des premiers recueils, dominés par une réflexion rétrospective, il ne gardera guère ce rôle dans les recueils suivants. En effet, l'enfant, cet « innocent des solitudes », cède vite la place à l'homme adulte, à l'homme observateur du monde, qui regarde *aussi* vers son enfance, comme il regarde vers sa terre natale. Ses souvenirs seront de plus en plus marqués par la mélancolie et par les regrets de voir ce monde s'éloigner irrévocablement et ils seront toujours liés à une référence locale :

*Maintenant je vais boire à pareilles ténèbres
Entendre le lointain appel d'une maison
D'enfance...*

(*L'étoile du berger*, 13)

*Ah ! vais-je l'atteindre cette colline
Où mon enfance rassemblait l'azur ?*

(*La Porte sans mémoire*, 46)

Je marche par les champs de mon enfance

(*Ibid.*, 47)

*C'est dans les champs de mon enfance
Que je bâtis chaque plaisir,
Je suis fou du souvenir...*

(*Les Abeilles de septembre*, 33)

*... l'enfant m'apporte
Des nouvelles de la terre*

(*Le jour est provisoire*, 62)

*J'étais enfant sauvage entre les arbres
Et je marchais sur des fougères fastueuses*

(*Horizon de la vigie*, 11)

32. Cet élément de construction figure 209 fois dans les textes analysés. Son quotient de la fréquence est de 4,1.

Le sentimentalisme que nous ressentons à travers ces vers est l'effet de l'écart grandissant entre la jeunesse et l'âge mûr de l'écrivain. Cet écart, créant une idéalisation, comme tout souvenir agréable, apparaît très tôt : on peut dire avec certitude qu'à partir de *L'Etoile du berger* (1949), donc à partir du moment même où Edmond Vandercammen commence à mettre la mort en rapport avec lui-même, où la mort commence à être présente dans sa vie, la vision de l'enfance devient mélancolique et « le narrateur », donc le plus souvent « le poète », se situe lui-même au seuil de la vieillesse. Ce rôle de l'homme âgé, c'est-à-dire d'un sage, permet de justifier les jugements, les prophéties ou les messages introduits sous des formes différentes dans les textes.

L'enfant, l'enfance, c'est alors avant tout un point concret et précis dans le temps par rapport auquel le poète se définit. C'est un point immobile permettant de mesurer l'écoulement du temps, le poids des sentiments, et de poser des questions sur l'existence humaine, sur l'oubli, sur le rêve et sur la réalité :

*Longtemps il me regarde et je me reconnais
 Dans l'ombre de ses yeux traversés de nuées ;
 Alors je vois que sa mémoire fatiguée
 Refuse de livrer ses fragiles secrets...
 Vais-je pouvoir nommer les choses qu'il rêvait ?*

(*Faucher plus près du ciel*, 60)

*L'écolier que je fus au soleil
 Revient souvent me parler de la classe
 Pour résoudre avec moi
 Les problèmes de l'exil.
 /.../*

*J'interroge son regard et mon ciel
 Eclôt parmi les hautes frondaisons ;
 Sa main s'agite et s'envole un oiseau.
 Mémorables les signes qu'il compose
 Pour déchiffrer notre aventure inachevée.*

(*Le jour est provisoire*, 61)

Mais ce n'est pas seulement l'enfant qui se tient ainsi face à l'homme adulte, qui crée cet « espace de dialogue » et qui permet de formuler ces réflexions : ailleurs, « le frère », un alter ego ou un miroir du moi soulève d'une façon semblable des

questions ontologiques dont la réponse la plus fréquente se traduit par des expressions d'une angoisse métaphysique vécue par l'homme d'aujourd'hui :

*Tout passe et nous avons le même poids d'années
Tu es mon frère et nous cherchons le même dieu
Dans ce cruel exil où gémit la pensée...
Tu es mon frère et ton vertige est sur mes yeux.*

(*La porte sans mémoire*, 17)

A côté de l'enfant, dont la présence permet de s'interroger sur soi-même, un autre enfant, qui est un *critère*, une mesure morale de la société, qui est donc « l'idée » même de l'enfant, marque par sa présence certains textes poétiques de l'auteur.

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que la richesse de sa poésie consiste en grande partie dans la facilité avec laquelle il nuance la signification de ses éléments de construction et dans sa faculté de s'en servir selon les besoins du contexte. Si, dans le premier cas, l'enfant renvoie à « l'enfant-moi-même », dans d'autres représentations, il renvoie à l'idée de l'enfant, à « l'enfant en soi » qui est une somme de valeurs ou d'associations que collectivement on lui attribue. Il est ainsi un critère, une mesure morale permettant de distinguer le bien et le mal social et humain. Dans *Grand combat* Dieu lance plusieurs fois son jugement moral où l'enfant sert de référence :

*Voici votre péché. Le temps de vos moissons
N'arrive plus à regagner ses chaudes plaines ;
Voici votre sommeil au champ des ossuaires
Où vos enfants déjà implorent l'horizon.*

(*Grand combat*, 12)

Ce changement de fonction du même élément de construction (du sujet à la référence morale) démontre bien encore une fois le degré d'abstraction du recueil *Grand combat*. Dans la conclusion du chapitre précédent nous avons pu constater à quel point l'absence d'élément humain peut priver le texte poétique de son pouvoir émotif, comment sa fonction communicative s'affaiblit. Sur l'exemple de cet élément de construction, une conclusion similaire s'impose : l'enfant, comme

d'autres éléments, renvoie en principe à deux réalités. La première représente l'ensemble de significations collectives, qui se traduit chez Edmond Vandercammen comme « l'idée », comme une abstraction symbolique de l'élément. L'enfant est ainsi la signification d'une valeur morale, de la mesure du Bien. L'autre réalité représente une somme de références temporaires et locales qui reflètent une expérience concrète et rendent possible une réflexion poétique du vécu. Ce sont ces images qui sont chargées d'un contenu humain et qui provoquent chez le lecteur tout un jeu de connotations. Ce sont des images qui relèvent d'une expérience intérieure et au niveau desquelles, seules, peut être posée la question de la vérité poétique.

7. La mère, le père

Le quotient de ces deux éléments de construction étant de 11,5 (ils figurent 74 fois dans les 851 poèmes), nous nous bornerons à quelques constatations fondamentales.

On remarque d'abord que *la mère* figure presque toujours comme un élément complémentaire de *l'enfant*. Excepté encore *Grand combat*, où le rapport de la mère et de l'enfant (mort ou martyr) reste transposé au niveau d'une abstraction emphatique³³, l'association de ces deux éléments est caractéristique par sa constante charge émotive, et, on peut le dire, autobiographique. Car la mère évoque l'espace clos, l'univers bien connu de l'enfance : la chambre, la maison natale, les arbres, la terre, les champs. Le père, par contre, est absent dans ce monde régi par l'harmonie et par le bonheur intime. Lorsqu'il apparaît, ce n'est que pour passer :

La mère entend venir le père

(*Naissance du sang*, 18)

33. *Nous servons l'étranger qui cherche un autre ami,
Le seuil déjà plus chaud d'être franchi par sa prière ;
Nous servons la bonté qui met un signe à chaque lèvres ;
Nous célébrons l'amour et l'arbre de ses nuits...
Mais le soldat tombé n'appelle que sa mère.*

(*Grand combat*, 25)

*N'entendez-vous pas cette marche du père
Ce pas si pesant qu'il dérange les pierres ?*

(*Ibid.*, 21)

*Ses jambes à travers les contrées de l'amour
Se souviennent enfin de la marche du père.*

(*Ibid.*, 67)

Cette opposition entre la mère présente (en liaison avec l'espace clos) et le père absent (inexistant, car on ne le voit jamais, on ne peut que l'entendre) a d'abord une signification simplement autobiographique. On sait que Vandercammen a vécu son enfance en compagnie de sa mère et de sa sœur, et que son père, employé à Charleroi, ne rentrait à la maison que le samedi soir pour repartir le lendemain. Mais en dehors de ce fait indéniable, nous sommes tentés d'y voir encore deux significations secondaires, sans doute plus importantes que celle qui révèle un fait autobiographique : d'abord, par comparaison avec la mère, l'image du père n'est investie d'aucune charge émotive. Si la mère est représentée à travers l'enfant, le père ne l'est en général qu'à travers la mère. En outre, des images comme « Ombre de l'enfant qui déjà s'éloigne du père » (*Ibid.*, 17) ou « Le geste vorace de mes ongles/Contre la porte de mon père » (*Le sommeil du laboureur*, 48) ainsi que le poème *Chanson de Naissances du sang* (27-28) où est relatée l'aventure amoureuse du fils du forgeron qui n'a d'autre suite que la mort terrible de son père — terrible car « sans prêtre et sans prières » — font entrevoir chez Edmond Vandercammen, au début des années 30, les conséquences d'une tendance œdipienne assez prononcée. Rappelons encore que c'est à cette époque qu'apparaît sa sœur dans les poèmes d'inspiration érotique.

Une deuxième remarque : l'antinomie entre la mère présente et le père absent témoigne d'une faculté de prévoyance qui se manifeste dans les premiers recueils d'une manière assez étonnante. La fréquence extrêmement élevée de *la main* en est un autre exemple. Or, comme le poète n'a pas eu d'enfants, il ne verra jamais le mot de père chargé d'un contenu concret et émotionnel, alors que la mère, sa mère, et en général l'affec-

tion envers la femme, continuera de pénétrer à travers ses textes jusqu'au dernier recueil.

Il serait pourtant erroné de juger cet aspect de l'œuvre à travers la seule grille psychanalytique. Il est vrai qu'à partir de *Grand combat* et pendant une dizaine d'années, les conceptions esthétiques de l'écrivain ayant traversé un véritable purgatoire, deviennent l'élément de transmission d'images idéalisées. Il est aussi vrai que plus tard encore, l'évocation de la mère sera marquée par un sentimentalisme littéraire qui, sans mettre en question le talent de notre auteur, montrera son éloignement de plus en plus grand des chemins de l'avant-garde, tracés au milieu des années vingt et trente, et qu'il avait suivis, au moins parallèlement, jusqu'à la guerre.

8. Le poète

Il serait difficile de trouver un témoignage plus attachant et plus significatif de la reconnaissance envers sa mère que celui exprimé dans le premier vers des *Paroles pour ma mère* :

Tu m'as fait poète, ma mère.

(*Sang partagé*, 89)

Car à partir du moment où la réflexion sur la poésie entre comme sujet dans l'œuvre d'Edmond Vandercammen, *le poète* représente le moi idéal et en même temps l'image d'une certaine mission sociale.

Sauf quelques exceptions insignifiantes, il n'y a pas d'image de poète avant *Grand combat*, comme il n'y a pas de JE. Celui qui parle est poète, certes, mais il n'entre jamais dans *sa* poésie. A partir de *Grand combat* l'identification du moi-Vandercammen (c'est-à-dire un homme concret et réel) et du moi-poète (c'est-à-dire une somme de conceptions esthétiques) devient non seulement un sujet poétique assez fréquent mais surtout, une fois que cette identification est accomplie, un point angulaire, une perspective à partir de laquelle on exprime ses jugements sur la poésie. Disons aussitôt que ce

« personnage », qui n'est au fond que le locuteur, devient gênant lorsqu'il apparaît comme sujet, lorsqu'il se projette lui-même dans sa poésie. Cependant, à travers cet élément de construction³⁴, nous accédons aux secrets de l'homme-poète et de sa méthode créatrice.

C'est donc *Grand combat* qui inaugure la longue série des textes qui servent de miroir à son auteur avec *Cantique du poète*, un poème fort ambigu, où de nombreuses interprétations sont possibles. D'abord, dans cet univers bucolique où le bien est blanc et le mal est noir, où règne un schématisme moralisateur, le poète est présent implicitement (c'est lui le locuteur) et explicitement, car il se projette dans le texte, en revêtant des incarnations différentes :

Soulevant l'arc-en-ciel, un ange parle aux hommes
(73)

Amour, si je suis né poète en ce premier matin
(76)

Le berger parle à ses moutons
(78)

Ce narrateur n'est pas un poète ordinaire : car il ne parle pas à l'homme et pour l'homme, il s'adresse à Dieu. C'est un *confident de Dieu*, un poète-prêtre qui rend possible la communication entre le Ciel et la Terre :

*Vous avez repeint le ciel, Seigneur, pour ce premier pèlerinage ;
L'hiver avait duré si longtemps que vous ne savez plus notre âge
Et que les hommes ravinés par tant de froid disaient :
« Que fait donc Dieu s'il ne gouverne plus même en secret » ?*
(76)

Désormais, Edmond Vandercammen attribuera au poète une fonction précise, une mission sociale : en tant qu'écho sonore de son temps, le poète doit enregistrer et communiquer le mouvement invisible du monde, tel qu'il se fait dans notre

34. Son quotient est de 5,4. L'image du poète ou une réflexion sur la poésie apparaissent 158 fois dans les 851 textes analysés. A noter une grande fréquence dans les 5 derniers recueils. Cet élément de construction figure 93 fois dans 296 poèmes, le quotient y est de 3,2.

inconscient et tel qu'il se traduit consciemment à travers la parole. « Le poète, dira-t-il plus tard, doit exprimer une pensée passionnée dans laquelle l'homme reprend la première place »³⁵. En exprimant l'instinctif, en écoutant « la raison sensible »³⁶, qu'elle soit individuelle ou collective, il écrit son histoire de l'homme, parallèle à l'historiographie scientifique, qui décrit ses mouvements de l'extérieur. Le poète restera toujours, pour Edmond Vandercammen, le porte-parole d'un univers caché qui est dans chacun de nous, qui est dans notre rapport avec la réalité et qu'on ne peut exprimer dans toute sa richesse que par un langage métaphorique et symbolique, donc par l'image poétique.

Cependant, ce poète-prêtre, ce poète-mage, doué d'un pouvoir exceptionnel³⁷, est condamné à une disparition inévitable : surhumain, produit par l'idéalisme esthétique, il ne peut guère sauvegarder une permanence crédible. S'il reparait encore à plusieurs reprises — car il est certain qu'en le sacrifiant, E. Vandercammen se sacrifie aussi un peu — c'est toujours et encore à travers un style non dénué d'affectation :

*Poète, château d'images à rebâtir
Nuit et jour en un domaine fabuleux
As-tu mérité la fortune
D'échapper au piège des dérives ?
/.../
Les mots vont-ils nommer les dieux
Où taire le néant ?
Ta parole est ton corps et ton corps est requis
Où te couronne le grand vent de tes conquêtes ;
(Le jour est provisoire, 19)*

Ainsi, un autre, un second poète verra le jour : ce sera le poète-homme qui ne s'adressera plus à Dieu mais à son prochain. Situé, presque « enveloppé » dans un environnement

35. E. VANDERCAMMEN, *A propos de « La lettre ouverte aux poètes italiens sur le réalisme en poésie*, Pagine Nuove, mars 1950, pp. 181-184.

36. *Ibid.*

37. « Un poète a seul don de fermer tes blessures » (*La nuit fertile*, 12) etc.

concret ³⁸, il portera en lui une grande part autobiographique. Et pourtant, Edmond Vandercammen ne peut pas lui enlever toute l'auréole : il a perdu, certes, son statut de confident de Dieu mais il continuera à garder un pouvoir sublime relevant de sa mission. Il sera *l'illuminateur et le messager* — le porteur de la lumière et le porteur des messages.

Fonctions symboliques, liées à la croyance en pouvoir magique des mots. Nous avons pu constater à plusieurs reprises à quel point l'imagination d'Edmond Vandercammen passe par le regard et reste visuelle. Nous comprenons mieux, maintenant, pourquoi il a si souvent évoqué, commenté, paraphrasé et cité la célèbre parole d'Eluard : « donner à voir ». Nous savons aussi que le poète français comptait pour lui en tant que visionnaire, en tant que celui qui *reconnaît* les choses cachées et qui sait les nommer.

Tout poète visionnaire masque, à travers les symboles, les analogies, les figures de sa langue à « reconnaître ». Il fait ouvrir les yeux, il fait de la lumière dans l'obscurité ; il saisit l'invisible, il « donne à voir » ; E. Vandercammen s'associe naturellement, par l'intermédiaire de son « poète », de son « moi-idéal » à ceux qui portent cette lumière :

*Et le poète recueilli
Voudrait garder cette lumière
Majestueuse et pastorale
Entre les mots qu'il a mûris.*

(*Les abeilles de septembre*, 53)

*Une clarté naîtra de cet instant total,
Elle viendra soumise et nue à ton appel
Tu l'aimeras comme évidence du poème
Et tu mourras dans cette flamme de toi-même.*

(*Ibid.*, 65)

Mais je te parle en termes de soleil

(*Ibid.*, 66)

38. Nous avons relevé des évocations fréquentes de la fenêtre, de la table et de la main en présence de ce poète : voir *Le sang partagé* (104), *Le jour est provisoire* (15), *Horizon de la vigie* (9), *Etrange durée* (27), *Pouvoir de flamme* (9), etc.

*Pour reconnaître la lumière :
Ces mots, ces gestes interdits,
J'en fais encore une prière*

(*Le sang partagé*, 15)

*D'ombre en ombre, je reste au centre
De l'impuissance du regard ;
Absence est la présence d'univers
Où j'ai bâti d'autres langages.
Qui donc me renverra cette lumière,
Cette abondance nécessaire
Aux nocturnes débats de poésie ?*

(*Horizon de la vigie*, 14)

*Belle clarté où s'établit
La certitude solidaire
D'être l'homme quotidien
Qui fait son plein de poésie
En abordant un grand miroir.*

(*Ibid.*, 77)

*Nous accueillir en poésie,
Entretenir la flamme
Epanouie entre la chair et l'âme*

(*Le chant vulnérable*, 43)

*Flamme et cendre, unité de poésie
/.../
Mais si demain m'invite la lumière,
J'écrirai les couleurs du monde*

(*L'amour responsable*, 24)

Ce feu de poésie, ce feu de liberté.

(*Ibid.*, 45)

*Clarté du temps récompensé,
Je te nomme lucide élan
De poésie...*

(*Pouvoir de flamme*, 18)

L'opposition entre la lumière et la nuit qui est analogue à l'opposition entre la poésie et le monde insensible où nous vivons, est symbolisée dans les images de la vie et de la mort lorsque le poète se projette dans le texte :

*Fragilité de la lumière,
Vieil héritage, je le sais,
J'irai quand-même*

*Au bout de mes dépenses
Pour demeurer fidèle
Aux raisons d'exister.*

*Ainsi parlait encore le poète
En regardant la nuit définitive
S'accomplir dans la chambre du silence.*

(*Pouvoir de flamme*, 40)

Comme s'il voulait voir au plus profond de soi-même, comme s'il voulait mesurer la portée de sa démarche poétique déjà en toute connaissance de son œuvre, Edmond Vandercammen ajoute la réflexion sur le poète et sur la poésie à la réflexion sur le temps. Le poète et le temps, ainsi que le poète dans son temps (d'où plusieurs poèmes politiques) ; le poète et la poésie hors du temps : ce sont les thèmes dominants des derniers recueils, où, à travers les symboles et les allusions se dégage une idée plus profonde. Cette « idée » que nous appellerons, faute de mieux, « message », cache le paradoxe de toute une œuvre poétique. C'est un message sur l'homme qui laisse un message poétique sur lui-même.

Le poète dans la poésie d'Edmond Vandercammen : l'analyse du message

La fréquence obsessionnelle avec laquelle le poète puise toute son inspiration, pour ses derniers recueils, dans deux éléments de construction, *le poète* et *le temps*, témoigne avant tout d'une crise d'inspiration. Si elle se manifeste par un soudain renversement des rôles du locuteur de « je est un autre » en « l'autre (le Poète) est moi », donc par l'autoprojection comme principe créateur, c'est une résultante d'un long processus de détachement de la réalité, du monde phénoménal et concret.

En effet, l'univers poétique d'Edmond Vandercammen ne connaît guère de renouvellement. Les combinaisons des mêmes éléments de construction paraissent épuisées, et ainsi la seule ressource d'enrichissement consiste dans la multiplication des

sens de chaque élément de construction, donc dans la multiplication de leur fonction symbolique. Cependant, les possibilités symboliques de chaque élément étant limitées, Vandercammen cherche de nouveaux procédés qui redonneraient à sa poésie la pleine signification. C'est alors qu'il abandonne définitivement la construction du texte à partir d'images plus ou moins autonomes, ce qui est le principe de la poésie moderne et notamment de toute écriture surréaliste, pour structurer désormais ses poèmes en fonction de la communication d'un message.

Ce message se distingue par certains traits caractéristiques qui affectent d'abord sa forme, puis son contenu. Du point de vue formel, on le reconnaît par sa position, par sa mise en relief : c'est dans les derniers vers qu'il est inclus, parfois séparé même graphiquement des vers précédents. Il y figure en tant que conclusion, en tant qu'un couronnement de l'énoncé poétique.

Du point de vue sémantique, il est organisé de façon à pouvoir agir sur le lecteur psychologiquement : il apporte une déclaration véridique (ou bien figurant dans le texte comme telle), une affirmation ressemblant à une solution, une constatation générale ou concrète. Ainsi, le message produit l'effet subtil de satisfaction que nous ressentons par exemple à la lecture d'un envoi.

Si Edmond Vandercammen a toujours été sensible à la valeur d'un message, il l'introduit explicitement dans sa poésie au moment où sa crise d'inspiration commence à se manifester. C'est notamment à partir du *Sang partagé* que certains poèmes se concluent sur un ou plusieurs vers qui se distinguent grammaticalement (par ex. le changement de personne), graphiquement (par ex. l'espace entre les derniers vers, deux points) ou par leur ton (par ex. l'exclamation ou la question en guise de conclusion).

Ce qui nous intéresse spécialement ici, ce sera cette forme de *conclusion* que constitue une réflexion sur la *poésie* ou qui introduit dans le texte le personnage du *poète*. Ce critère, qui est pour une grande part mécanique, n'a certes qu'une valeur auxiliaire et nous l'imposons en conséquence du fait que les textes avec ce type de conclusion-message sont relativement

nombreux : dans les seuls sept derniers recueils (parmi 352 poèmes) il y en a 32. Nous laissons cependant de côté les poèmes qui ne correspondent pas strictement à notre critère, bien que ces textes puissent être considérés comme une réflexion sur la poésie et bien que, d'autre part, ils soient porteurs d'un message.

Les quelques exemples que nous donnons doivent être compris comme de simples extraits. Découpsés de leur contexte — dont ils sont séparés ici — ils ne constituent qu'une anthologie thématique des « conclusions-messages » sur la poésie et sur le poète, qui ne peuvent guère donner une image objective de ce qu'ils produisent comme effet dans la lecture intégrale du poème, ou mieux encore, de toute l'œuvre d'E. Vandercammen.

— *Ce sang-là me revient, fait Dieu,
C'est l'infini de mon poème.*

(*Le Sang partagé*, 21)

*Tant de syllabes pour un cri perdu !
Le poète s'est trompé de latitude ?*

(*Le jour est provisoire*, 21)

*Mais quel amour est encore immuable
S'il a perdu ses derniers talismans ?
Le testament du poète
S'écrit avec des ombres dérisoires.*

(*Ibid.*, 22)

*... ainsi le jour
A l'équateur de chaque offrande.
Sang bleu de Poésie !*

(*Horizon de la vigie*, 9)

*La certitude qui m'attend
Porte le nom d'un dur combat
Et c'est déjà sang de poète.*

(*Ibid.*, 18)

*Et le poète étale sa souffrance
Sur une grève qu'il oublie.*

(*Ibid.*, 59)

Dure souffrance du poète !

(*Ibid.*, 63)

*Dites-moi si le temps en vous
Garde la place des poètes.*

(*L'amour responsable*, 23)

*Une mémoire planétaire
Arrose tous les continents
Et le poète en fait un fleuve aérien.*

(*Etrange durée*, 16)

*Attente d'une aurore prolongée
Jusqu'aux limites océanes
Où fleurira peut-être mon dernier poème.*

(*Ibid.*, 20)

*Et le poète achève son labeur
A la clarté sereine d'une Voie lactée.*

(*Ibid.*, 22)

*Et le poète à sa fenêtre
Prête l'ouïe aux voix qui se rejoignent.*

(*Ibid.*, 61)

*Ces monts toujours enracinés dans une chair
Où veille le sang bleu des grandes poésies !*

(*Pouvoir de flamme*, 19)

*Tout est multiple en ce jardin
Où la parole a goût de sève,
De miel et de paisible poésie.*

(*Ibid.*, 22)

Et le poème recommence pour mourir !

(*Ibid.*, 35)

*Tous nos chemins conduisent à pareille grève
Où les poètes seuls pressentent l'infini
Sans savoir, sans savoir qu'ils ne vivent qu'un rêve.*

(*Ibid.*, 53)

Constatations, réponses aux questions implicites, exclamations : ces messages simulent une vérité, une vérité poétique mais sans équivoque, une vérité donnée une fois pour toutes de façon que le lecteur ne puisse la contredire en objectant : poète, tu te trompes, « les poètes ne pressentent pas seuls l'infini » ou « le poème recommence pour vivre » etc. L'impossibilité d'une telle mise en question du message, donc d'une vérité qui ne se discute pas, nous enferme dans un cercle

vicieux : non seulement le poète parle dans sa poésie de la poésie (donc d'un langage symbolique, métaphorique, analogique...) et en tant que poète (lui-même) sur le poète, mais il se sert pour cela du même langage (symbolique, métaphorique, analogique...). Or, en acceptant de se servir du langage poétique pour justifier, expliquer et juger la mission du poète ou l'activité poétique en général, il recourt à un nouveau dédoublement du sens de ses mots clés. Ainsi aboutit-on soit à des prosaïsmes³⁹, soit à des énoncés ouverts à un nombre infini d'interprétations. Si nous restons persuadés qu'il en faut cependant chercher une, malgré cette multitude d'explications possibles, une qui soit prioritaire devant les autres, nous ne trouverons de références concrètes qu'auprès du poète et dans sa poésie.

Mais quelle explication trouverons-nous chez lui ? Y a-t-il une clé dans la vie, dans les prises de position, dans les opinions d'Edmond Vandercammen ?

Nous avons pu constater au début de cet essai que la biographie d'E. Vandercammen n'était que sa bibliographie. L'écriture est pour lui presque exclusivement le sens, le but de son activité, de sa vie même. Il écrit pour avoir le droit de dire son message, pour nous communiquer sa vérité poétique, sa perception de l'essence des choses. Ainsi nous sommes renvoyés de nouveau à l'écriture, à la poésie et encore au message. Nous venons de faire le tour d'un cercle vicieux.

Mais ce tour du cercle vicieux, nous ne l'avons pas fait pour rien. Il nous a permis de comprendre qu'E. Vandercammen se détourne de l'existence de ce monde phénoménal fugitif pour se consacrer à la recherche de l'essence des choses, croyant

39. Comme il en est par exemple dans le poème *Défense du Poète* dont voici les derniers vers :

*Mais le silence est toujours là
 Dans son attente d'écriture,
 C'est à lui seul que le poète
 A demandé d'être vigie ;
 Il est son Dieu, sa phrase, sa révolte :
 On n'assassine pas la liberté de dire !*

(*Horizon de la vigie*, 13)

pouvoir l'approcher, éclaircir (faire de la lumière) et la nommer. Existence — essence : Le poète, enfin, nous renvoie à la poésie et celle-ci au poète. Loin de l'existence, il ne cherchera que le verbe qui peut nommer, qui peut faire de la lumière. Sincère, au fond d'une âme romantique, il entrera à l'intérieur de son jeu, il s'y engagera, refusant de croire qu'il est le seul à jouer. Autour de lui le monde aura du mal à concevoir une telle essence, une vérité que lui communique un poète, car depuis la fin du romantisme celui-ci n'aura pour l'essence que sa seule existence.

9. Les éléments

Certes, il serait prétentieux de vouloir saisir, à travers l'œuvre poétique d'Edmond Vandercammen, « le système de la nature » ou bien une vision globale du monde. Bien que conçue pour une grande part avec les éléments que sont l'eau, la terre, le feu et l'air, elle ne l'est pas avec une prétention philosophique. Vandercammen est un parent de Rousseau pour qui la civilisation moderne a plus de nocuité que d'avantage, qui est attiré par la nature, qui l'aime et qui l'exprime. Et comme l'objet de sa démarche poétique est de saisir l'essence des choses, les éléments seront pour lui toujours les pierres de construction extrêmement importants.

Cherchant à communiquer au lecteur plutôt l'âme de la nature que son principe, il ne l'approche pas comme un ensemble : le mot *nature* n'existe d'ailleurs pas chez lui. Chaque élément a sa propre vie et renvoie à une ou à plusieurs significations concrètes car, précisons-le, ni l'eau, ni l'air, ni le feu, ni la terre n'échappent à la règle de la multiplication des symboles dans le système fermé d'éléments de construction.

C'est aussi la raison pour laquelle nous n'avons pas considéré comme nécessaire de traiter tous les éléments naturels de la même manière et de les analyser isolément. L'air, par exemple, apparaît moins souvent que les autres éléments et quand c'est le cas, il figure dans le texte pour compléter leur énumération.

L'eau, pour sa part, est le plus souvent représentée par le fleuve, la source, la mer, l'océan — qui ont, à chaque dénomination, une signification symbolique exacte. Ainsi l'image de l'immensité est toujours représentée par l'océan et non pas par la mer, l'enfance peut être exprimée par une image de la source mais pas à l'aide du fleuve.

La complémentarité est évidemment plus importante dans l'évocation de la nature qu'elle ne l'était dans le cas d'autres éléments qui formaient des structures (le père, la mère, l'enfant, etc.) :

Je suis la mer, le sang du ciel et de la terre

(*Les abeilles de septembre*, 9)

Je suis le fils, il est ma source, mon rivage,

L'air et le feu, la terre et l'eau qu'il faut ravir.

(*Faucher plus près du ciel*, 21)

Recommencer la terre et l'eau, l'air et le feu

Comme au fond des ténèbres.

(*Ibid.*, 41)

Ainsi nous savons mieux que tout est solidaire :

Le vent, la mer et le basalte des hauts fonds,

Le grain de sable, l'améthyste et le limon

L'ombre d'un corps heureux et la ténèbre amère.

(*Ibid.*, 65)

Même si pour Edmond Vanderammen « tout est solidaire », il dévoile l'âme de la nature par la démarche qui lui est propre, c'est-à-dire par le jeu d'oppositions. Chaque élément doit trouver son élément fondamentalement complémentaire, souvent unique, et ce n'est qu'ainsi que sa signification se clarifie. Une fois cette signification épuisée, le poète n'hésite pas à restructurer les couples d'éléments complémentaires.

Ainsi *l'eau* se trouvera d'abord opposée à *la terre* (dans *Océan*), mais dans les conditions particulières qui ont inspiré *Grand combat*, elle sera liée désormais au *feu*. Cependant, de même que d'autres éléments, *l'eau*⁴⁰ n'entre dans cette poésie

40. Les images construites à partir de cet élément apparaissent 297 fois, le quotient de fréquence est alors de 2,8. Le quotient le plus élevé se trouve dans *Les abeilles de septembre* où l'eau figure dans 49 poèmes 40 fois, ce qui l'élève à 1,2.

qu'au moment où elle peut remplir sa fonction référentielle. Les premiers recueils étant voués à la représentation et à la contemplation de la terre, elle évoque au début vaguement l'espace dans *Innocence des solitudes* et dans *Naissance du sang*. Introduite dans le système de la nature avec *Océan*, par opposition à la terre, elle paraît longtemps défier toute analyse psychologique.

Ses nombreuses « incarnations » (la source, la rivière, le fleuve, la mer, l'océan) se rapportent étroitement aux champs analogiques et symboliques, ou à des représentations concrètes. C'est alors que face à la flamme, verticale, humaine, mourante et renaissante, l'eau sera avant tout une dimension horizontale dans l'espace (l'océan) mais aussi dans le temps (la rivière, le fleuve), donc la position de la mort. Lorsqu'elle figurera dans sa forme la plus pure — c'est-à-dire comme l'eau —, elle sera le miroir de la vie, donc son *reflet*. Par rapport à la *vraie* vie, elle ne sera qu'un désir, qu'un souvenir :

*... comprends pourquoi ces eaux
Reflètent mon désir et la forme anxieuse
D'un passe voyageur ; j'ai besoin de vaisseaux !*

(*L'étoile du berger*, 66)

*Indocile rivière en chasse,
De quelles mâles eaux d'amour
A-t-elle deviné la trace
A force de fuyants détours ?*

(*Les abeilles de septembre*, 48)

*J'étais le guetteur, j'étais l'homme de quart penché sur la mer
comme sur l'eau bleue de ton regard.*

/.../

*Vais-je encore prendre une hauteur ?
Je ne suis pas guéri de mes voyages.*

(*Le sang partagé*, 107)

L'eau, dans ses différentes représentations, reçoit une valeur symbolique stable : la mer porte toujours en elle un trait autobiographique, elle contiendra donc une part du souvenir ; l'océan, qui restera l'image impersonnelle de la distance et de l'espace, évoquera la nature hors de nous et symbolisera ce que la nature contient d'indomptable et de menaçant.

Il est intéressant de constater que l'eau, en tant qu'élément, perd dans les derniers recueils son importance au profit du thème de la flamme, du feu. Edmond Vandercammen écarte de sa poésie l'espace infini pour le remplacer par le sujet du temps humain, de la mort, donc d'une finalité.

Si l'eau est opposée aussi bien au feu qu'à la terre ou à l'air, *le feu*⁴¹ même ne conditionne pas directement le choix des éléments complémentaires. Pour augmenter sa puissance évocatrice, Edmond Vandercammen unit dans beaucoup de textes le feu et la flamme dans les mêmes vers ou dans les mêmes strophes. Pourtant, c'est un élément qui n'a pas de signification simple et claire : son ambiguïté relève du fait qu'il porte en soi une contradiction sémantique que l'on pourrait exprimer schématiquement en disant que le passage entre chaud (la vie) et brûlant (la mort) est presque imperceptible.

Les premiers recueils étant dominés par la terre, le feu n'apparaît pas chez le poète avant *Océan* (1938). C'est le contact avec un monde inconnu, avec une géographie tropicale qui fournit une nouvelle matière poétique et qui ouvre de nouveaux horizons d'inspiration :

*Maintenant le soleil se couche dans tes yeux
Tu restes sur la rive et étouffant ses feux.*

(*Océan*, 27)

*Lorsque l'attente aura franchi cette fatigue
Heureuse et frémissante au bord des feux de nuit...*

(*Ibid.*, 40)

Mais déjà dans *Grand combat*, où tous les éléments sont soumis à illustrer un monde « bicolore » noir et blanc, le feu, qui doit participer à la lutte du bien et du mal, rejoindra logiquement le royaume de Satan, alors que l'eau aura une fonction purificatrice :

Venez les océans et libérez chaque rivage de ses feux...

(*Grand combat*, 80)

41. Dans les 851 textes analysés cet élément figure 130 fois, son quotient de fréquence est de 6,6.

Ce brusque changement de signification (« les plages de feu » dans *Océan* deviennent « feu d'orgueil, l'impure nuit » dans *Grand combat*) résulte d'une longue confusion sémantique qui affecte cet élément de construction. Les souvenirs se mélangent et la vision de l'incendie de l'école où Edmond Vandercammen a vu ses camarades en flammes se superpose parfois avec l'image d'un paysage méditerranéen illuminé par un soleil brûlant.

La recherche de l'unité dans les contrastes du même élément, lente et souvent pénible, n'aboutit que dans les derniers recueils : la flamme et le feu s'épanouissent de nouveau une fois qu'ils sont extraits du système de la nature et dépourvus de leur bipolarité et qu'ils sont identifiés à une force spirituelle. Dans un poème consacré à Paul Eluard, vers lequel Vandercammen se retourne de plus en plus souvent à la fin de sa vie, toutes les significations du feu, ainsi cristallisées, se rejoignent et illustrent ce long chemin vers un feu pur de la poésie et de la liberté

*C'est l'heure où le poète unit en lui
L'enivrement du feu,
L'écriture charnelle d'un baiser,
Les flammes que la terre invente
/.../
Et Guernica la première le sait
Et puis l'Espagne toute et puis le monde.*

*On marche dans le sang,
Les étoiles s'éteignent,
Les flammes sont lugubres,
Ricanent les bourreaux,
L'espoir menacé.*

*Eluard, cependant, caresse un autre feu,
Sa voix triomphe par le feu,
Le feu qui répare « les désastres du feu »,
Ce feu-là qui redevient chair des hommes
Et des amours.
Ce feu de poésie, ce feu de liberté !*

(L'amour responsable, 44-45)

Si le feu ne cesse d'osciller entre deux significations contradictoires, *la terre*⁴² est un élément sémantiquement stable, symboliquement puissant, possédant une très forte charge émotive. Le rapport que Vandercammen crée entre l'homme et la terre est égal à celui de l'enfant à la mère. Dans les premiers recueils, la terre, qui apparaît comme l'élément unique du système de la nature, est incessamment humanisée, ce qu'on aperçoit le plus clairement à travers ses caractéristiques ou ses épithètes qui se rapportent au corps humain :

*Tout est là pour que l'homme retrouve la source,
Les lèvres de la terre où boivent ses enfants*
(*Naissance du sang*, 50)

Ils ont chaud du ventre de la terre
(*Ibid.*, 55)

*Avancez jusqu'à moi, laboureurs du soleil,
Il n'est point d'heure encore au ventre de la terre
Qui cherche son repis sur un lit de racines
Comme une bête lasse de donner son lait.*
(*Ibid.*, 58)

*Nudité de la terre allongeant ses chemins
Jusqu'aux murs de la ville où se blessent les nuits*
(*Ibid.*, 67)

*Les eaux ne coulent plus ici
Et tout est si fermé qu'on n'entend que la terre.*
(*Tu marches dans ma nuit*, 30)

La terre est donc vivante, elle l'est biologiquement, même si c'est dans une apparente immobilité. Ce calme et cette « maternité » rassurante de la terre sont étranges et presque opposés au feu, élément viril, agité, qui incarne peut-être la vie spirituelle, mais qui tend, par le principe même de son mouvement vers son contraire, donc vers son anéantissement.

On a souvent constaté, avec raison, qu'Edmond Vandercammen était un poète de la terre, un terrien lié à la nature par

42. La terre figure parmi les 851 textes 174 fois. Son quotient s'élève à 4,9.

son enfance brabançonne. Si en fait les éléments de construction comme l'arbre, la racine, l'oiseau restent fixés dans leurs schémas représentatifs et symboliques, la terre seule peut englober une vision complexe du monde matériel, étant donné que le concept, l'idée de la nature en soi n'existe pas pour notre auteur. Mais la terre, ce dénominateur commun de toute la réalité matérielle, a aussi sa dimension métaphysique : c'est en elle que tout naît, car elle porte le grain ; c'est en elle que tout meurt, car elle recueille le corps mort. Pour nous, « hommes de la terre » elle est, au-dessus de la plénitude maternelle, le principe-même de la vie. Celui-ci n'a qu'à être complété par la bonté absolue — le principe moral. Et comme le poète a préféré aller le trouver chez Dieu au lieu de le chercher dans l'homme, il mettra longtemps à se réconcilier avec le monde réel.

Éléments spéciaux de construction

Dans ce chapitre nous regroupons deux éléments de construction qui ont une signification spéciale. En effet, il s'agit des évocations religieuses (Dieu, le Christ, la prière, etc.) et des références à la réalité (notions géographiques, citations, les noms propres des personnes réelles etc.). Si nous classons ces éléments à part, en les considérant comme l'intrusion des thèmes étrangers (références extra-littéraires) dans l'univers fermé de la poésie d'Edmond Vandercammen, c'est parce que le lecteur leur attribue a priori sa propre signification qui relève de ses opinions religieuses, de sa culture ou de sa lecture.

10. Les éléments religieux

L'incohérence et l'irrégularité des références religieuses⁴³ montrent à quel point Edmond Vandercammen a du mal, tout au long de sa vie, à régler ses comptes avec Dieu. Dans un recueil tout laisse croire qu'il est un panthéiste pour qui l'essence des choses s'identifie à Dieu ; dans l'autre la terminologie chrétienne imprègne le ton même des textes, dans le troisième on ne trouve aucun élément, aucune référence religieuse, dans le recueil suivant nous devinons combien le Poète usurpe la place au Tout-Puissant...

Comment donc définir ce rapport dans lequel, au-dessus du poète, planent les couleurs du « Poète » ? Comment montrer la présence de Dieu s'il n'est pas nommé ? Et comment prouver son absence s'il se mêle à l'essence des choses ? C'est *Grand combat* qui apportera les premiers éléments de réponse à nos questions. Car dans les recueils d'avant-guerre, les références religieuses sont non seulement rares mais en plus dépourvues de toute signification intéressante. Pour l'illustrer disons que l'univers poétique de l'écrivain ne s'en trouve pas plus marqué que ne l'est la maison de ses parents par la statuette du Christ crucifié au-dessus de la porte de cuisine.

Grand combat signifie un changement important dans l'évolution de l'œuvre d'E. Vandercammen du point de vue religieux aussi. Inspiré par les tragédies de la guerre et par une mise en question des valeurs fondamentalement humaines qu'elle a causée, ce recueil est moins une réflexion religieuse qu'une réflexion sur l'homme à partir des critères éthiques du christianisme.

Bien que Dieu, les apôtres ou Satan avec sa suite peuplent tous les textes de *Grand combat*, bien qu'ils soient ses « protagonistes », ce n'est effectivement pas d'eux qu'il s'agit. Ils ne

43. Il s'agit notamment de Dieu, du Christ, de la prière, du péché, des noms des apôtres, etc. Les éléments religieux figurent 147 fois dans la poésie de Vandercammen, leur quotient est de 5,8. Cependant, ils n'apparaissent que 6 fois avant *Océan* et 5 fois dans les cinq derniers recueils. Par contre, nous les avons relevés 48 fois dans le recueil *Grand combat*.

sont que des symboles de valeurs *morales* abstraites. Dieu est le critère du Bien, Satan est la mesure du Mal et c'est de leur antagonisme qu'Edmond Vandercammen veut tirer une leçon pour l'homme, curieusement absent, comme effacé de cette lutte et de la tragédie du « grand combat ». En réalité, la tragédie relève du fatalisme avec lequel sont déterminés les rôles : Satan nuit, Dieu souffre, l'homme qui a péché est entraîné dans le combat par des forces obscures.

Le poète — metteur en scène — commet ici une double erreur : d'abord, il a distribué les rôles d'une manière irréversible : Satan ne peut pas souffrir et Dieu ne peut pas nuire. Après, il a séparé le poète de l'homme, le premier conservant sa situation privilégiée de « non-allié », le second restant impuissant devant son destin.

Edmond Vandercammen cherche visiblement, à travers tous les éléments religieux, à donner une base morale à sa vision du monde. Si nous pouvons la considérer comme matérialiste tant qu'il aborde le thème de la nature et de la place que l'homme y occupe, elle est métaphysique dès qu'il parle du destin de l'humanité ou dès qu'il se sent, sous le masque du Poète, la conscience du monde.

Grand combat montre combien ce changement d'optique est lié à la langue poétique. Le style pompeux, emphatique et venant de la bouche anonyme du « Poète » rappelle les toiles du néoclassicisme représentant soit les scènes mythologiques, soit des êtres-symboles figés dans un univers irréel que l'on peut situer à mi-chemin entre la Terre et le Ciel. A travers *L'étoile du berger*, *La porte sans mémoire* et *Faucher plus près du ciel*, le poète y revient avec l'espoir d'apprivoiser Dieu dans son univers, de faire de lui un élément important de sa vision poétique du monde.

Il lui faudra de longues années pour se défaire de ce langage qui en réalité ne lui convient pas. Edmond Vandercammen modifiera au fur et à mesure l'usage d'éléments religieux dans ses textes avant de les écarter presque entièrement. Trop sincèrement lyrique et convaincu que voir, toucher, sentir permet d'approcher le monde plus authentiquement qu'une réflexion métaphysique ou spéculative, il se limitera d'abord à

l'image de Dieu revu par un symbolisme biblique⁴⁴, à des paraphrases évangéliques⁴⁵ ou aux images bucoliques du royaume céleste sur la terre⁴⁶.

Fatigué sans doute par cette inspiration peu persuasive et par ces images symboliques, il recourra à la pirouette que nous lui connaissons déjà : pour donner de l'importance aux éléments religieux dans le contexte de son œuvre et pour les dépouiller en même temps de leur sens originel, il évacuera Dieu, le Christ et ses apôtres aux derniers vers du poème en les entraînant ainsi dans le mécanisme des messages⁴⁷.

-
44. *Il saigne ainsi depuis Caïn mais sa blessure
Est une plainte aux profondeurs de son amour ;
Il saigne ainsi depuis que Dieu laissa la pure
Et triste chair d'Abel s'éteindre avec le jour.*

(*La Porte sans mémoire*, 24)

45. *Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien.*

(*Ibid.*, 25)

46. *Il n'est jamais de loups autour de nos villages ;
Les biches dans la neige ont oublié la peur,
Car Dieu nourrit pour tous les herbes et les fleurs
Quand il respire à l'aube à travers un nuage.*

(*L'étoile du berger*, 29-30)

47. *Seigneur, délivrez-nous de cette audace !*

(*Faucher plus près du ciel*, 11)

- Quel dieu pourrait manquer d'aimer cette démençe
Puisque l'épi qui tombe avait son poids charnel ?*

(*Ibid.*, 29)

- *Rein ne s'éteint, fait Dieu, si le silence
Est votre soif et votre nostalgie.*

(*Les abeilles de septembre*, 21)

- Dieu seul unit la sève à l'avenir.*

(*Ibid.*, 61)

- *Ce sang-là me revient, fait Dieu,
C'est l'infini de mon poème.*

(*Le sang partagé*, 21)

Ainsi, le Dieu « moral », insoutenable dans sa simplicité unidimensionnelle, est destiné à illustrer les exclamations ou des interrogations qui ne demandent pas de réponse. Et il ne sera destitué de cette fonction — comme nous le savons déjà — que par un être moins transcendantal, certes, mais non moins abstrait : le Poète.

Edmond Vandercammen tirera de cette mutation un double profit : en destituant Dieu de son trône céleste⁴⁸, il se libère du poids d'un élément qui lui pesait depuis *Grand combat* et avec lequel il se sentait toujours mal à l'aise. Mais d'autre part, il n'aura pas assez de courage pour lui substituer l'homme. Ce sera le Poète qui recevra sa bénédiction et ce sera encore lui, ce démiurge, qui portera à son tour des responsabilités divines et qui sera chargé de la conscience du monde.

Et ce Poète lui convient bien. Car il est impossible de séparer en lui la part autobiographique de la part symbolique, mytique ou de celle liée à l'Idée platonicienne du Poète. Est-ce d'ailleurs nécessaire ?

Edmond Vandercammen lui-même ne sait pas le faire, car il n'a pu sacrifier Dieu qu'à une condition : c'est que son Poète garde toujours dans une de ses poches les clés de l'au-delà.

11. Les réalités

Si ce groupe d'éléments spéciaux de construction ne permet pas d'approfondir d'une manière substantielle l'analyse de la poétique d'Edmond Vandercammen, leur faible moyenne⁴⁹ nous conduit cependant à une conclusion importante : l'œuvre

*Mais Dieu ne sait-il pas qu'il faut sauver
En nous le sang de son éternité ?*

(*Ibid.*, 62)

48. Par des images entre autre comme « poumons abandonnés par Dieu », « les faux dieux », « Dieu fait don de ses pouvoirs » etc. ou tout simplement par le silence puisque, comme nous l'avons constaté, dans les 5 derniers recueils il n'apparaît que cinq fois.

49. Les réalités (les notions géographiques, les noms propres, les références culturelles etc.) ne figurent que 54 fois dans les 851 poèmes analysés. Leur quotient est de 15,7.

d'Edmond Vandercammen est conçue à partir d'une expérience personnelle et subjective en fonction de l'élaboration d'un univers poétique fermé devant les impulsions du monde extérieur, phénoménal. Le haut degré d'abstraction de l'expérience personnelle conduit à une élimination systématique d'éléments concrets qui faciliteraient la confrontation directe avec l'expérience collective des lecteurs, qu'elle relève du domaine affectif ou de la vie quotidienne.

Nous avons pu constater déjà à quel point cette démarche d'abstraction de l'énoncé est paradoxale dans le recueil *Grand combat*, inspiré par les tragédies de la seconde guerre mondiale et où pourtant il n'y a qu'une seule référence : Blanche-Neige et les sept Nains ! Bien que cette constatation ne détermine nullement un jugement esthétique, elle montre au moins le degré du détachement de cette œuvre par rapport à la réalité objective.

Parmi les 54 références aux notions « extra-littéraires », la plus grande partie est inspirée par les voyages en Amérique et en Espagne. C'est le recueil *Océan* qui a changé, bien que pour peu de temps, la poésie d'Edmond Vandercammen, en y apportant de nouvelles dimensions cosmiques, en reflétant une nouvelle expérience personnelle et en s'ouvrant aux thèmes sociaux nouveaux. Mais ce ne sont pas seulement les noms des pays et des villes qui marquent ce recueil : nous y entendons pour la première fois le nom de Federico Garcia Lorca qui réapparaîtra dans *La nuit fertile* ainsi que dans *Faucher plus près du ciel* et à qui Edmond Vandercammen consacra un livre composé d'une série de textes divers et intitulé *Hommage à F. G. Lorca*.

Les noms propres sont rares et bien moins nombreux encore que les notions géographiques ; pourtant, ils ne sont pas moins intéressants : à côté de Lorca, déjà cité, Milosz, Apollinaire, Supervielle, Eluard et Neruda occuperont les places de choix. Si l'admiration purement littéraire interfère avec l'affection personnelle, ce florilège démontre à quel point le poète est attiré par ceux qui sacrifient tout leur talent, tous leurs idéaux, toute leur vie à la poésie et qui ne croient qu'à elle comme moyen d'interpréter et peut-être de changer le monde.

Conclusion

Née de l'esprit d'avant-garde, de l'ouverture aux impulsions esthétiques nouvelles et de la volonté de sortir du régionalisme littéraire, l'œuvre poétique d'Edmond Vandercammen est marquée à ses débuts par un ton très personnel. Le vers est libre, d'une grande variabilité rythmique ; le refus du principe de l'écriture automatique ne semble pas limiter le poète dans le choix de ses sujets et de leur expression.

Cependant, les premiers recueils (*Innocence des solitudes, Le sommeil du laboureur, Saison du malheur*, etc.) témoignent déjà d'une inspiration qui ne tend pas à s'élargir mais à s'approfondir. L'enfance qui fuit, l'angoisse métaphysique devant laquelle la nature sert de refuge, la maternité enfin, considérée dans le sens le plus large du mot, car elle mène aussi bien vers la mère que vers la terre, apparaissent comme des thèmes de prédilection.

C'est avec le recueil *Grand combat*, publié au lendemain de la guerre, qu'une mutation profonde se produit dans la poésie d'Edmond Vandercammen. La modernité du langage métaphorique cède la place à l'antithèse du Bien et du Mal, exprimée à l'aide des symboles abstraits d'origine métaphysique et religieuse. Pendant tout le reste de sa vie, Edmond Vandercammen éprouvera bien des difficultés à se défaire de ce ton pathétique, allégorique et prophétique qui lui a permis, certes, de gagner l'auréole du Poète, mais qui, au fond, ne lui convient pas toujours.

En 1954, *Faucher plus près du ciel*, publié par Seghers, apporte un renouveau thématique et un enrichissement formel. Edmond Vandercammen reprend certains sujets qui lui étaient proches autrefois, comme la nature, les éléments, les objets qui nous entourent ; il s'en laisse inspirer dans sa réflexion poétique. Cependant, la fraîcheur des métaphores retrouvées disparaît peu à peu sous le poids d'une inspiration presque rationnellement ramenée à quelques thèmes dominants. C'est alors que le personnage du Poète devient le protagoniste du monde qu'il décrit comme partagé entre le jour et la nuit, la lumière et les ténèbres, la poésie et la mort.

A la fin de sa vie, Edmond Vandercammen nous laisse l'image d'un poète enfermé dans l'univers de sa poésie (tout en restant sensible et ouvert à l'amitié et à la création d'autres poètes qu'il traduit et qu'il écoute attentivement), à l'intérieur duquel il mène jusqu'à l'épuisement les variantes de ses quelques thèmes préférés. Il serait probablement impossible d'aller plus loin dans la réutilisation du langage avec lequel les choses fondamentales ont déjà été dites dans les recueils précédents, car les mots ont lentement perdu leur signification à force d'être répétés dans des situations différentes. Il serait impossible également d'aller plus loin dans l'emploi d'images qui tendent vers l'abstraction au point de cesser d'être fonctionnelles, de ne plus créer aucun espace sémantique utile, aucune marge permettant au lecteur de s'assimiler, à travers sa propre vie, ses expériences et ses sentiments, ce que le texte suggère.

La constance avec laquelle réapparaissent certains thèmes, certaines images ou certaines notions nous a permis d'aborder l'œuvre poétique d'Edmond Vandercammen du point de vue sémantique. Ces unités minimales que nous appelons *éléments de construction* et que nous suivons à travers 19 recueils poétiques (851 poèmes), nous permettent de dévoiler, d'une part, le rapport de notre auteur à la réalité (ses sources d'inspiration, ses principes éthiques), d'autre part, les formes de son expression (le mécanisme poétique, ses principes esthétiques).

A ce niveau, plusieurs conclusions s'imposent. Pour se libérer de la répétition des mêmes thèmes aussi bien que de la reproduction des mêmes schémas rhétoriques (les interrogations, la mise en relief des derniers vers du poème comme pour indiquer le message, le dialogue entre le poète et le monde, etc.), Edmond Vandercammen devient plus ouvert à certaines impulsions extérieures (par exemple la façon dont les événements politiques se reflètent dans sa poésie ou son identification avec le mot-programme « donner à voir » d'Eluard) qu'il harmonise avec sa poétique et qu'il confronte avec son expérience. Sous cette emprise, les éléments de construction modifient leur signification originale et parfois la perdent tout à fait.

La pluralité sémantique qui en résulte est le trait caractéristique de la poésie d'Edmond Vandercammen. Elle le mène à la

réflexion sur le pouvoir du mot et sur la fonction du poète dans la société. Et restant au fond romantique, il nous fait croire que l'ordre des choses est dans la nature, que le mystère de la vie est dans le Bien et que le poète a le pouvoir et la mission de les faire découvrir.

BIBLIOGRAPHIE *

A. Œuvres d'Edmond Vandercammen

- Hantises et désirs. 25 poèmes d'aujourd'hui.* Bruxelles 1924, 61 p.
Innocence des solitudes. A. A. M. Stols, 1931, 53 p.
Le sommeil du laboureur. Poèmes 1930-1931. Les Cahiers du « Journal des Poètes », 1932, 59 p.
Naissance du sang. Poèmes. Les Cahiers du « Journal des Poètes », 1934, 83 p.
Saison du malheur. Poèmes. Paris et Bruxelles, Les Cahiers du « Journal des Poètes », 1935, 60 p.
Tu marches dans ma nuit. Poèmes. Bruxelles, Les Cahiers du « Journal des Poètes », 1936, 68 p.
Ami, Poète... Paris, Ed. Sagesse (1937), n.p. (8 p.).
Océan. Poèmes. Bruxelles, Les Cahiers du « Journal des Poètes », 1938, 68 p.
Hommage à F. G. Lorca. Bruxelles, s. éd. (chez l'auteur), 1938, 29 p.
Grand combat. Poème. Bruxelles, La Maison du Poète, 1946, 81 p.
La nuit fertile. Poèmes. Antibes, Coll. des Iles de Lérins, 1948, 39 p.
L'étoile du berger. Poèmes, La Maison du Poète 1949, 68 p.
La porte sans mémoire. Poèmes, La Maison du Poète, 1952, 62 p.
Faucher plus près du ciel, Paris, Pierre Seghers, 1954, 74 p.
Les abeilles de septembre. Paris, Ed. André Silvaire, 1959, 78 p.
Le sang partagé, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1963, 111 p.
Le jour est provisoire. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1966, 97 p.
Horizon de la vigie, Bruxelles, André De Rache, 1970, 95 p.
Le chant vulnérable, Bruxelles, André De Rache, 1972, 92 p.
L'amour responsable, Bruxelles, André De Rache, 1973, 84 p.
Etrange durée, Bruxelles, André De Rache, 1975, 80 p.

* Pour la bibliographie complète voir : Jacques Detemerman, *Bibliographie des œuvres d'Edmond Vandercammen*, in *Le livre et l'estampe XXI*, 1975, n. 81-82, pp. 33-45 et *XXIX*, 1983, n. 113-114, pp. 32-33.

- Pouvoir de flamme*, Bruxelles, André De Rache, 1977, 70 p.
- Ce temps que j'interroge*, Bruxelles, Maison Internationale de la Poésie, 1982, 49 p.
- Edmond Vandercammen*. Paris, « Les Cahiers des Poètes », 1^{re} série, 1^{er} cahier, 15.11.1934, Ed. René Debresse, 13 p.
- Choix de poèmes*. (Armand Bernier, Maurice Carême, Géo Libbrecht et Edmond Vandercammen). Paris, Les Deux Sirènes — Bruxelles, L'Ecran du Monde, 1948, 142 p.
- Arcilla de mi carne*. (Poèmes choisis, traduits et préfacés par Dictinio de Castillo-Elejabeytia), Madrid, Ed. Rialp, 1954, 87 p.
- Falciare più vicino al cielo*. (Traduction et préface de Gianni Montagna). Siena, Casa Editrice Maia, 1957, 163 p.
- Le api di settembre*. (Traduction et préface de Gianni Montagna). Siena, Casa Editrice Maia, 1960, 153 p.
- Poèmes choisis 1931-1959*. Préface de J. Cassou, Paris, Ed. Universitaires, 1961, 362 p.
- Edmond Vandercammen*. Anthologie de l'Audiothèque, Bruxelles, 1959, 15 p.
- Edmond Vandercammen*. Anthologie de l'Audiothèque, traduction en espagnol par Sofia Noël, Bruxelles, 1960, 15 p.
- Edmond Vandercammen*. Anthologie de l'Audiothèque, traduction en allemand par Hugo Richter, Bruxelles et Paris, 1961, 15 p.

B. Essais d'Edmond Vandercammen

- Lope de Vega, poète de l'amour*. Bruxelles, Palais des Académies, 1953, 13 p. Extrait du « Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises », tome XXXI.
- Réception de M. Edmond Vandercammen. Discours de M. Robert Vivier et de M. Edmond Vandercammen*. (Séance du 5 déc. 1953). Bruxelles, Palais des Académies, 1953, 25 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XXXI.
- Sur une anthologie de Miguel de Unamuno*, Bruxelles, Palais des Académies, 1954, 8 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XXXII.
- De Don Quichote à Thyl Ulenspiegel*. Bruxelles, Palais des Académies, 1954, 9 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XXXII.
- Propos sur l'œuvre romanesque de Ventura Garcia Calderon*. Bruxelles, Palais des Académies, 1956, 10 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XXXIV.
- Définir la poésie ?* Bruxelles, Palais des Académies, 1956, 40 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XXXIV.
- Juan Ramón Jiménez. Prix Nobel de Littérature*. Bruxelles, La Revue Générale Belge, 15.11.1956, pp. 56-62.
- Realidad y abstracción en la obra de Juan Ramón Jiménez*. La Torre, Puerto Rico, juillet-décembre 1957, 25 p.

- La obra romanesca de Ventura Garcia Calderon*. Paris, Ed. Garnier Frères, 1957, 15 p.
- Passion et spiritualité de Gabriela Mistral*. Bruxelles, Palais des Académies 1958, 15 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XXXVI.
- Presencia de Carlos V en la imaginación del pueblo flamenco*. Cuadernos hispanoamericanos, n. 107-108, nov.-déc. 1958, pp. 258-261.
- Propos sur la traduction de la poésie*. Bruxelles, Palais des Académies, 1959, 11 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XXXVII.
- Le monde poétique d'Antonio Machado*. Bruxelles, Palais des Académies, 1960, 14 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XXXVIII.
- Charles Van Lerberghe et Max Elskamp*. Bruxelles, Palais des Académies, 1962, 14 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XL.
- Jean de Boschère*. « L'obscur » et « Le paria couronné ». Bruxelles, Palais des Académies, 1968, 10 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XLVI.
- Notice sur Eugenio de Castro*. Bruxelles, Palais des Académies, 1969, 18 p. Extrait de l'« Annuaire de l'A.R.L.L.F. », pp. 73-88.
- Notice sur Ventura Garcia Calderon*. Bruxelles, Palais des Académies 1966, 22 p. Extrait de l'« Annuaire de l'A.R.L.L.F. », pp. 95-114.
- Le vaste domaine de Vicente Aleixandre*. Bruxelles, Palais des Académies, 1971, 13 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome XLIX.
- Originalidad poética de Miguel Angel Asturias*. Madrid-Palma de Mallorca, s. éd., 1971, 9 p.
- Reception de M. Fernand Verhesen. Discours de M. Edmond Vandercammen et de M. Fernand Verhesen*. (Séance du 6 oct. 1973). Bruxelles, Palais des Académies 1973, 34 p. Extrait du « Bulletin de l'A.R.L.L.F. », tome LI.
- Les Clartés mitoyennes de Fernand Verhesen*. Le Cormier, Bruxelles, 1979, 14 p.

C. Les traductions d'Edmond Vandercammen

- Manuel Maples Arce : Poèmes interdits*, Les Cahiers du « Journal des Poètes », Bruxelles, 1936, 68 p.
- Max Auhan : Fable verte*. Les Cahiers du « Journal des poètes », Bruxelles, 1937, 43 p.
- Jorge Carrera Andrade : Bibliographie à l'usage des oiseaux. Poèmes*. Les Cahiers du « Journal des poètes », Bruxelles, 1937, 30 p.
- Poésies espagnole contemporaine*, s.l. Les Nouvelles Editions européennes, 1939, 85 p.
- Mariano Brull : Poèmes* (en collaboration avec M. Pomès), Bruxelles, Les Cahiers du « Journal des poètes », 75 p.
- Aldo Capasso : Poèmes choisis* (en collaboration avec F.-P. Alibert, E. Bestaux, L. Fiumi, P.-J. Jouve, L. Supervielle et R. Vivier), Paris, Ed.

- Desclée De Brouwer-Bruxelles, Ed. Universelle, « Cahiers des Poètes Catholiques », 1942, 49 p.
- Fernando Paz Castillo : Signe. Poèmes.* Bruxelles, La Maison du Poète, 1947, 104 p.
- Jorge Carrera Andrade : Poèmes choisis.* Bruxelles, La Maison du Poète, 1948, 104 p.
- Lionello Fiumi : Poèmes choisis* (en collaboration avec E. Bestaux, R. Clérci, P. de Nolhac, V. Larbaud, E. Marchand, A. Mortier, J. Supervielle, G. Tossi, R. Van Nuffel, L. Vincendon), Bruxelles-Paris, La Maison du Poète, 1950, 74 p.
- Dora Isella Russell : Première Anthologie* (en collaboration avec F. de Miomandre), Paris, Garnier Frères 1951, 45 p.
- Lope de Vega : Poésies lyriques* (en collaboration avec F. Verhesen), Paris, Librairie des Lettres, 1951, 109 p.
- Vénézuëla*, Paris, Ed. Denise René, 1965, n.p.
- Poésie espagnole d'aujourd'hui* (en collaboration avec F. Verhesen), Paris, Librairie des Lettres, 1956, 159 p.
- Mirtha Gandolfo : Poema de las nueve lunas. Poème des neuf lunes,* Bruxelles, La Maison du Poète, 1957, 61 p.
- Fernando Paz Castillo : Enigme du corps et de l'esprit. Dieu et Homme. Enigma del cuerpo y del espíritu. Dios y Hombre.* Bruxelles, La Maison du Poète, 1958, 65 p.
- Gerardo Diego : Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré,* Santander, 1966, 87 p.
- Fernando Paz Castillo : El Muro,* Caracas, Editorial Arte, 1970, 22 p.

D. Les préfaces d'Edmond Vandercammen

- Léon Felipe : La hache. Elégie espagnole.* Editions des Iles de Lérins — Cahiers du « Journal des Poètes », 1948, n.p., 32 p.
- Marie-Claire d'Orbais : La source perdue.* S.I., Editions de la Chanson, 1948, 97 p.
- Gab Costalas : Pèlerin comme toi. Poèmes.* Epf, 1951, 73 p.
- Renato de Mendonça : Brésil. Page d'histoire. Esquisse d'une civilisation en marche,* Bruxelles, Elsevier, 1959, 127 p.
- Jorge Isaacs : Maria.* Paris, Plon, 1959, 283 p.

E. Les principaux documents et ouvrages à consulter sur Edmond Vandercammen

- Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Fonds Edmond Vandercammen, F.S. XVIII/40-48.
- Fernand Verhesen et Elie G. Willaime, *Edmond Vandercammen*, Paris, E. P. Seghers, Coll. Poètes d'aujourd'hui, 1969.

- Lettres vivantes* (publié sous la direction d'A. Jans), Bruxelles, La Renaissance du livre, 1975, 421 p.
- G. Charlier et J. Hanse, *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1958, 656 p.
- Marginales*, Hommage à Edmond Vandercammen, n. 58-59 fév. 1958, 163 p.
- Marcel Clémeur, *L'Apostolat poétique d'Edmond Vandercammen*, Liège, chez l'auteur, 1964, 38 p.

Remerciements

Cet essai sur l'œuvre poétique d'Edmond Vandercammen a pu être réalisé grâce au concours prêté par le Ministère de la culture française de Belgique et l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique.

L'auteur tient à remercier MM. Georges Sion, Fernand Verhesen et Marc Quaghebeur qui ont suivi avec compréhension ce travail et M. Frans de Haes pour l'aimable révision du texte.

Sa gratitude spéciale va vers Madame Anne de Koning qui a permis de consulter les archives d'Edmond Vandercammen et de tracer dans ce travail son portrait humain.

Bruxelles 1982.

Table

PREMIÈRE PARTIE (Bulletin 1 de 1984)

Avant-propos	5	(I)
Edmond Vandercammen — la vie et l'œuvre	7	(I)
Analyse de la poétique d'Edmond Vandercammen	21	(I)
1. L'arbre	25	(I)
2. L'espace clos	29	(I)
3. La blessure	33	(I)
4. La main	37	(I)

Note. — Edmond Vandercammen a écrit pendant de nombreuses années dans *Le Soir*, *Le Journal des Poètes*, *Marginales*, *Nos lettres* et d'autres revues et journaux. C'est là, également, qu'on trouvera des articles, notices et critiques de différents auteurs consacrés à Edmond Vandercammen et son œuvre.

L'Eros et l'Amour dans la poésie d'E. Vandercammen : l'analyse du mécanisme poétique	40	(I)
5. Trois éléments complémentaires : le désir, le sein, le corps	45	(I)

DEUXIÈME PARTIE

La mort dans la poésie d'Edmond Vandercammen : l'analyse du mécanisme sémantique	143	(II)
6. L'enfant	149	(II)
7. La mère, le père	152	(II)
8. Le poète	154	(II)
Le poète dans la poésie d'Edmond Vandercammen : l'analyse du message	159	(II)
9. Les éléments	164	(II)
Eléments de construction spéciaux	170	(II)
10. Eléments religieux	171	(II)
11. Les réalités	174	(II)
Conclusion	176	(II)
Bibliographie	178	(II)
Remerciements	182	(II)

Une introduction à la poésie de Saint-John Perse *

par André VANDEGANS

Rolland de Renéville écrit, en 1950, que la poésie de Saint-John Perse « apparaît, plus que toute autre, *insituable* ». Elle semble, ajoute-t-il, « n'avoir pas eu de commencement, fût-ce à partir d'une œuvre antérieure contre laquelle elle eût été dressée ¹ ». Rien de moins sûr. L'œuvre persienne jaillit en réaction contre certain symbolisme déliquescent qui se prolonge au début du XX^e siècle. Très vite, elle s'inscrit dans un courant vitaliste que représentent diversement Francis Jammes et Paul Claudel ². Avec le second, Saint-John Perse, qui n'est encore qu'Alexis Saint-Leger Leger, remonte jusqu'à Rimbaud dont il assume originalement l'héritage, restitue à la poésie son caractère de langage sacré et lui confère un accent moderne. Saint-Leger Leger, — il signera de ce nom jusqu'en 1924, — est de ceux qui, entre 1908 et 1911, opèrent un retour à la concrétude, à l'éclat, à la précision, à la rigueur. Est-ce à dire qu'il répudie le Symbolisme ? Nullement. Il en conserve la double ambition d'atteindre l'essence de la poésie et de surmonter, au plan de la perception et de l'intellection, l'apparence. En somme, comme

* Une partie de ce texte a fait la matière d'une conférence prononcée aux « Midis de la Poésie », au Musée d'art ancien de Bruxelles, le 13 mars 1984. M^{me} Monique Dorsel a lu des poèmes de Saint-John Perse.

1. A. ROLLAND de RENÉVILLE, « D'une chronique miraculeuse », dans *Les Cahiers de la Pléiade*, Été-Automne 1950, p. 75. C'est le critique qui, dans la première phrase, souligne.

2. Sur Perse et l'auteur des *Cinq grandes odes*, voir M. AUTRAND, « Saint-John Perse et Claudel (1904-1914) », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1978, pp. 355-378.

d'autres poètes de la génération de 1910, mais avec un singulier éclat, il entend concilier le désir symboliste d'absolu et l'appétit contemporain des nourritures terrestres. S'agissant de la forme, conciliation encore, par le moyen d'un dépassement. En pleine querelle à propos du vers libre, Saint-Leger Leger refuse le vers traditionnel³ comme il repousse l'instrument nouveau qui continue d'alimenter des palabres. Il choisit tôt le verset, qui lui permet de demeurer fidèle à la tradition syllabique de la poésie française, sans faire œuvre passéiste, et le rattache à la modernité sans qu'il encoure de ruineux périls⁴. Ce choix présuppose, comme le remarquait Suzanne Bernard, l'existence d'un cosmos organisé⁵. Classicisme, en somme, si l'on prend le mot au sens le plus large. Classicisme ouvert aux inspirations les plus violentes du monde, aux hardiesses les plus déroutantes de la manœuvre du langage, — mais qui jamais ne cède aux sollicitations du désordre de la pensée, de l'émotion ni des mots⁶. Au long de l'aventure bruyante et mouvementée de la littérature et de la philosophie contemporaines, Saint-John Perse demeurera, pour l'essentiel, fidèle à sa conception du monde et de la poésie. D'*Eloges* aux derniers poèmes, l'artiste et le penseur ont peu changé. L'admirable, en l'occurrence, est qu'au long de l'ample déroulement de l'œuvre chaque recueil nouveau apporte un univers inédit⁷.

*
* * *

3. Exception faite de vers de lycée.

4. J. BATEMAN, « Questions de métrique persienne », dans *Cahiers du 20^e siècle*, n° 7, 1976, pp. 27-56.

5. S. BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, p. 596, Paris, Librairie Nizet, 1959. L'ouvrage place l'œuvre du poète en perspective historique et apporte d'utiles indications sur la forme : voir les pp. 599-601 et 755-762. *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, [Toulouse], Privat, s.d. [1960], de M. DÉCAUDIN, permet de situer correctement Saint-Leger Leger dans l'évolution littéraire.

6. Sur cette esthétique, on lira l'irremplaçable *Poétique de Saint-John Perse*, de R. CAILLOIS, nouvelle éd. revue et augmentée, [Paris], Gallimard, s.d. [1981].

7. Pour le texte, on recourra aux *Œuvres complètes* que le poète a lui-même

Tout commence en 1904. Alexis Saint-Leger Leger, né en 1887, en Guadeloupe, d'où il est venu en France, en 1899, avec ses parents, entreprend des études de droit à l'Université de Bordeaux. Il a dix-sept ans. Sa curiosité est immense. Outre les cours de la Faculté de droit, il fréquente, à la Faculté des lettres, celui de Rodier sur les philosophes alexandrins ; à la Faculté des sciences, des enseignements de géologie et de minéralogie ; à la Faculté de médecine, un cours de neurologie et une clinique psychiatrique. La musique le passionne : il s'éprend de Debussy et des maîtres de l'École russe. Mais le jeune humaniste ne néglige pas le corps : il fait des armes et du cheval. Très tôt, il noue des amitiés importantes : Jammes, Claudel. En 1919, il publie dans la *N.R.F.* son premier recueil de poèmes : *Images à Crusoé*, daté 1904⁸.

procurées chez Gallimard dans la Bibliothèque de la Pléiade, en 1972. Saint-John Perse, décédé en 1975, n'est en rien responsable des rééditions du volume, publiées en 1978 et en 1982. Mes citations sont faites d'après l'édition de 1972, ici désignée par *O.C.Pl.* Une *Biographie* ouvre le volume (pp. IX-XLIV). Il offre *in fine* une *Bibliographie de l'œuvre poétique* (pp. 1347-1354) et une *Bibliographie critique* (pp. 1375-1392). Ces matériaux, pour n'être pas d'une exactitude parfaite, rendront cependant de grands services. On complètera l'information qu'apporte *O.C.Pl.* au moyen de la *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, de Otto KLAPP, Francfort s.M. (depuis 1956) ; de *Saint-John Perse. A Bibliography for Students of his Poetry*, Londres, Grant and Cutler Ltd, 1971, *Supplément n° 1*, *ibid.*, 1976, *Suppl. n° 2*, *ibid.*, 1982, de R. LITTLE ; et des *Cahiers Saint-John Perse*, [Paris], Gallimard (annuels, depuis 1978). Je recommande ces excellentes bibliographies courantes au chercheur. — Pour une étude d'ensemble de l'œuvre poétique de Saint-John Perse, on pourra se reporter à, dans l'ordre alphabétique : A. BOSQUET, *Saint-John Perse*, 11^e éd., [Paris], Seghers, s.d. [1977] (« Poètes d'aujourd'hui ») ; J. CHARPIER, *Saint-John Perse*, [Paris], Gallimard, s.d. [1962] (« La Bibliothèque idéale ») ; A. KNODEL, *Saint-John Perse. A Study of his Poetry*, Edimbourg, University Press, s.d. [1966] (« Edinburgh University Publications. Language and Literature 14 ») ; R. LITTLE, *Saint-John Perse*, University of London, The Athlone Press, 1973 ; A. LORANQUIN, *Saint-John Perse*, [Paris], Gallimard, s.d. [1963] ; P. M. VAN RUTTEN, *Le Langage poétique de Saint-John Perse*, La Haye, Mouton, 1975. — Je cite en cours d'étude quelques travaux spéciaux. — M. SACOTTE a publié un « État présent des études sur Saint-John Perse » dans *L'Information littéraire*, 28^e année, novembre-décembre 1976, n° 5, pp. 206-214.

8. Sur l'ensemble du recueil, repris dans la deuxième éd. d'*Eloges*, en 1925, voir J. ROBICHEZ, *Sur Saint-John Perse. Eloges. La Gloire des Rois. Anabase*, pp. 40-47, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, SEDES, s.d. [1982].

Cet ensemble est édifié sur deux motifs antithétiques : la ville polluée où Crusoé, revenu de son île avec Vendredi, est à présent condamné à vivre d'une existence malheureuse ; l'île pure où jadis il connaissait la plénitude dans la fréquentation constante d'une nature inviolée.

Le sens est clair de ces *Images* où s'exprime, encore symboliquement, la nostalgie des Antilles natales qu'éprouve le jeune poète : la cité est le lieu d'exil où Crusoé, l'homme d'authenticité et de foi, ne peut qu'attendre l'heure du retour aux Iles. Il s'est interrogé cependant, déjà, sur le moyen de répondre par la création littéraire à l'oubli qui menace ses souvenirs. Première apparition, chez le poète, d'un désir de tirer avantage du malheur, de compenser une aliénation et, par là, de la rendre positive. La coloration religieuse du recueil est due à sa source littéraire, *Robinson Crusoë*⁹, et à la sympathie de l'artiste pour le christianisme, renforcée, semble-t-il, par Francis Jammes que séduit lui aussi le personnage de Robinson, comme on le verra, en 1906, par ses *Clairières dans le ciel*. Dans une lettre de mai 1906, à Gustave-Adolphe Monod, Saint-Leger Leger évoque les « vieux mystiques flamands¹⁰ » et, en novembre de la même année, il écrit à Claudel que Jammes lui a fait connaître Ruysbroeck¹¹.

La position philosophique du poète, nuancée, se dessine alors. Sa curiosité le porte vers des penseurs qui prolongent le rationalisme par certaines formes de mysticisme, — ainsi les Alexandrins¹², — ou qui, à l'origine de la tradition grecque, unissent rationalisme et religion, — tel Empédocle d'Agrigente¹³.

Au demeurant, les *Images* seront sensiblement déchristianisées lorsque paraîtra leur version définitive, en 1925, dans la deuxième édition d'*Eloges*. Le texte tout entier subira d'ailleurs de significatives transformations. Saint-Leger Leger éliminera

9. Sur le Crusoé du poète et celui du romancier, voir S. NEUMEISTER, « Saint-John Perse et le mythe de Robinson », *Cahiers Saint-John Perse*, 2 [1979], pp. 63-76.

10. *O.C.Pl.*, p. 645.

11. *Op. cit.*, p. 712.

12. *Op. cit.*, p. XII.

13. *Op. cit.*, p. XII.

des touches de symbolisme et d'exotisme trop voyantes ; il opérera un « travail de resserrement et d'harmonisation des images au plan cosmique ¹⁴ ». Surtout, après la « crise philosophique ¹⁵ » qu'il situe en 1909 et la publication, en 1911, de la préoriginale d'*Eloges*, il confondra davantage Crusoé à un univers dont il était douloureusement séparé dans la version préoriginale des *Images* ¹⁶.

Poème d'accent vitaliste, et cela dès le texte de la *N.R.F.*, les *Images* portent la marque de Rimbaud, de Jammes, on l'a dit, mais aussi de Gide. L'empreinte du Symbolisme y est évidente. Au plan de la forme, Saint-Leger Leger s'en tient à l'exemple des *Illuminations* pour ce qui regarde « l'organisation externe des éléments ¹⁷ ». Il ne recourra que plus tard au verset ¹⁸.

Les *Images à Crusoé*, recueil de jeunesse, sont encore d'un débutant mais qui frappe déjà par la qualité de son écriture. Ce débutant annonce *Eloges* et *Anabase*. Il préfigure aussi ces deux recueils en prenant parfois les mots dans leur sens étymologique. Cette pratique n'est issue d'aucune volonté d'hermétisme. Elle n'est destinée qu'à produire la fécondité poétique. Mais voici peut-être l'essentiel : les *Images* ne se reliait avec précision ni au temps ni à l'espace profanes. En fait, le Crusoé de Saint-Leger Leger ne reproduit pas celui de De Foë ¹⁹. Son

14. M.-C. BANCQUART, « Saint-John Perse : des préoriginales aux textes », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1978, p. 416, et A. HENRY, « Les *Images à Crusoé* et la méthode philologique », dans *Automne. Etudes de philologie, de linguistique et de stylistique rassemblées par des Collègues, des Elèves et des Amis de l'Auteur*, pp. 241-261, Paris-Gembloux, Duculot, 1977.

15. *O.C.Pl.*, p. XIV.

16. Voir M.-C. BANCQUART, art. cité, pp. 415-416. On inclinerait à penser que la version préoriginale fut influencée par la « crise philosophique » dont je reparle plus bas. La publication des *Images*, en 1909, est contemporaine de la période où le poète s'éloigne avec peine du panthéisme qu'il avait embrassé en 1904 (voir une lettre à G.-A. Monod d'octobre 1906, dans *O.C.Pl.*, p. 647). Le texte définitif, de 1925, ramènerait, en somme, à la coloration de l'état primitif, de 1904 (sans doute faut-il comprendre : ébauché en 1904). L'établissement d'une éd. critique des *Images* permettrait peut-être de voir plus clair dans ce problème de genèse.

17. A. HENRY, *op. cit.*, p. 243.

18. Comme le note A. HENRY, *op. cit.*, p. 243.

19. Voir l'art. cité de S. NEUMEISTER.

île est tropicale : on n'en peut dire plus. La ville est une grande cité industrielle, sans nom. Les *Images* tendent déjà à la création d'une spatio-temporalité mythique et donc à l'installation du sacré dans l'œuvre du poète. Cet aménagement est produit par la déréalisation. Mais le recours à l'étymologie et à l'image y pourvoient aussi ²⁰.

*
* * *

Le sacré baigne tout le deuxième recueil de Saint-Leger Leger. Il l'intitule *Pour fêter une enfance* et le date 1907 ²¹. Le texte paraîtra trois ans plus tard dans la *N.R.F. Pour fêter une enfance* est une célébration, nostalgique encore, mais d'une nostalgie cette fois intériorisée, de l'univers sur lequel régnait le petit Alexis. Cet univers est ici reconstitué, sans aucun sacrifice à l'exotisme, dans une concrétude constamment magnifiée, uniformément ennoblie. L'adoption d'un ton solennel, que le texte persien ne cessera jamais d'imposer, enrichit encore sa densité sacrée. L'éloge fait son entrée dans l'œuvre et s'adresse sans distinction au mal comme au bien, au laid comme au beau, dans un climat de cérémonie ²². La qualité de ce monde perdu était l'« ordre » (III).

... O ! j'ai lieu de louer !
 Mon front sous des mains jaunes,
 mon front, te souvient-il des nocturnes sueurs ?
 du minuit vain de fièvre et d'un goût de citerne ?
 et des fleurs d'aube bleue à danser sur les criques du
 matin
 et de l'heure midi plus sonore qu'un moustique, et
 des flèches lancées par la mer de couleurs... ?

O j'ai lieu ! ô j'ai lieu de louer !
 Il y avait à quai de hauts navires à musique. Il y avait
 des promontoires de campêche ; des fruits de bois qui
 éclataient... Mais qu'a-t-on fait des hauts navires à
 musique qu'il y avait à quai ?

(V)

20. Sur ce sujet, voir Y.-A. FAVRE, *Saint-John Perse. Le langage et le sacré*, Paris, José Corti, 1977.

21. Sur le poème, voir J. ROBICHEZ, *op. cit.*, pp. 48-66.

22. Sur ce climat, dans l'ensemble de l'œuvre, voir A. CLAVERIE, « Une

L'opération de renversement, de conversion, de consécration à quoi nous fait assister *Pour fêter une enfance* se situe dans le prolongement de l'utilisation du mal en vue du bien qu'on a rencontrée dans *Images à Crusoé*. Le poète ne peut supporter d'imperfection dans un univers qu'il veut totalement épouser. Il lui faut la réduire et donc unifier le monde. L'entreprise, à peine amorcée dans le premier recueil, prend ici une ample dimension. On la retrouve dans *Récitation à l'éloge d'une Reine*, datée également 1907, et dans *Eloges*, commencés cette même année²³ et datés 1908. Il est permis de penser que ce parti d'adhérer à la totalité du réel ne fut pas adopté sans l'intervention de penseurs du consentement : Spinoza et Hegel, que Saint-Leger Leger a dû rencontrer en classe de philosophie et qu'il approfondira, il nous l'apprend, en 1909²⁴ ; Nietzsche, que l'on traduit abondamment depuis la fin du siècle passé : le poète ne peut alors l'ignorer, il témoignera d'ailleurs de sa familiarité avec lui à l'occasion du désarroi philosophique de 1909²⁵ ; les Présocratiques, et plus spécialement Héraclite qui sera invoqué en 1957, dans *Amers*²⁶, et dont la théorie parfois appelée de l'identité des contraires a pu jouer un rôle vers 1907 ; les philosophes alexandrins qu'il étudie, on l'a dit, en 1904-1905, à l'Université de Bordeaux. La démarche doit aussi, vraisemblablement, aux mystiques que Saint-Leger Leger fréquentait alors, et plus particulièrement à Ruysbroeck que Jean Gerson avait pu accuser de panthéisme. Mais *Pour fêter une enfance*, poème de louange, doit encore, probablement, à Pindare dont Saint-Leger Leger médite, dès 1904-1905, de traduire les *Epinicies*.

Remarquons, en passant, la prédilection du poète pour l'âge préclassique de la Grèce. Elle est corrélative d'hostilité à

poésie de la célébration », dans *Cahiers Saint-John Perse*, 4 [1981], pp. 85-114. Sur le ton, voir E. NOULET, *Le Ton poétique*, pp. 186-246, Paris, José Corti, 1971.

23. *O.C.Pl.*, p. XIII.

24. *Op. cit.*, p. XIV.

25. Lettres à Gabriel Frizeau du 13 janvier et du 27 février 1909, dans *O.C.Pl.*, pp. 739-744.

26. Voir le « Chœur », dans *O.C.Pl.*, p. 367.

l'égard de l'époque classique (influence de Nietzsche ?) et s'accompagne d'un intérêt déjà relevé pour la période tardive de l'antiquité hellénique.

Pour fêter une enfance est le seuil lumineux d'*Eloges*. Le poème fait pressentir avec ses « grandes figures blanches », ses « Anges », ses « Princes » (VI), transfigurations de parents et d'amis, les êtres légendaires de *La Gloire des Rois* et même d'*Anabase*.

*
* * *

Une crise intellectuelle s'empara de Saint-Leger Leger, à peu près de 1907 à 1911, au cours de ses études supérieures. En apparence, le poète ne donnait les signes d'aucun trouble profond. Il abordait ses « premières études de science politique et de sociologie ». Il poursuivait la composition d'*Eloges*. En 1909, il se livrait, écrit-il, à l'« activité littéraire ». Au cours de cette même année, le mal spirituel qui l'habitait atteignait cependant sa plus vive acuité. La nature exacte du tourment nous échappe encore. Il s'exprimait peut-être dans des « œuvres détruites » auxquelles la *Biographie* ne fait qu'allusion²⁷. La correspondance publiée laisse entrevoir les affres d'un combat pour la naissance à soi parmi le tintamarre de la vie²⁸ ainsi qu'une volonté d'échapper au panthéisme²⁹ et de recouvrer une totale liberté, que le poète reproche à Nietzsche d'avoir insuffisamment poursuivie³⁰. Il semble aussi que Saint-Leger Leger n'ait plus alors accordé à l'intuition, à la sensibilité, à l'âme les pouvoirs qu'il leur avait reconnus, et que sa raison critique soit devenue plus exigeante³¹. Spinoza et Hegel, que le poète, en dépit de la vogue de Bergson³², lit alors, comme

27. *O.C.Pl.*, p. XIV.

28. Lettre à G.-A. Monod du 9 mai 1909, dans *O.C.Pl.*, p. 654.

29. Lettre à G. Frizeau du 19 septembre 1908 dans *O.C.Pl.*, p. 737.

30. Lettres au même des 13 janvier et 7 février 1909 dans *O.C.Pl.*, pp. 739-742.

31. Voir encore la lettre à G. Frizeau du 19 septembre 1908 citée plus haut.

32. *O.C.Pl.*, p. XIV.

on sait, de plus près, paraissent lui venir en aide. Sans doute le premier le familiarise-t-il avec une démarche qu'il négligeait un peu dans la compagnie des mystiques. Le second l'invite, vraisemblablement, à transférer l'absolu du monde au devenir, — au mouvement qui, de plus en plus, mobilisera la pensée de Saint-Leger Leger. Hegel et Spinoza lui enseignent à nouveau la philosophie du « oui » qui sous-tend le chant d'*Eloges*.

Le recueil paraît dans la *N.R.F.*, sous une forme très imparfaite, en 1911, quatre ans après le début de la composition. L'originale en volume est publiée la même année aux éditions de la *N.R.F.* La deuxième édition est de 1925. Elle contient un ensemble, *La Gloire des Rois*, sur lequel on reviendra. Le dernier poème de cet ensemble, *Berceuse*, ne paraîtra qu'en 1945, en revue. En 1948, il fermera *La Gloire des Rois*, dans la troisième édition d'*Eloges*³³.

Le décor d'*Eloges* est, comme celui d'*Images à Crusoé* et de *Pour fêter une enfance*, le monde antillais dont le poète garde la nostalgie, ici encore intériorisée. A l'accoutumée, point de localisation. Le motif, celui de l'enfance, est lui aussi commun aux trois recueils.

Eloges proprement dit se répartit en deux groupes composés chacun de neuf poèmes. Ceux du premier groupe sont assez peu déterminés. L'enfant est sur un bateau avec ses parents qui l'ont emmené en promenade. Les poèmes renvoient à des sensations qui sont aussi des idées³⁴. Les pièces du second groupe sont plutôt des tableaux anecdotiques de réalités les unes charmantes, les autres repoussantes, accueillies avec le même enthousiasme. L'éloge tient dans cette acceptation, comme aussi dans l'hyperbole, l'exaltation. Chaque être et chaque

33. Sur *Eloges*, consulter l'ouvr. cité de J. ROBICHEZ, pp. 67-107. Voir aussi R. MAUZI, « Composition et signification d'*Eloges* », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1978, pp. 404-413. Sur l'ensemble allant d'*Eloges à Exil*, on peut lire le livre toujours utile de M. PARENT, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Etudes sur le poème en prose*, Paris, Librairie Klincksieck, s.d. [1960] (« Bibliothèque française et romane publ. par le Centre de philologie romane de la Faculté des lettres de Strasbourg. Série C : Etudes littéraires »).

34. Comme le note J. ROBICHEZ, *op. cit.*, pp. 88-89.

chose en valent d'autres, tout opposées, que magnifie une intense lumière.

La tête de poisson ricane
 entre les pis du chat crevé qui gonfle — vert ou mauve ?
 — Le poil, couleur d'écaille, est misérable, colle,
 comme la mèche que suce une très vieille petite fille
 osseuse, aux mains blanches de lèpre.
 La chienne rose traîne, à la barbe du pauvre, toute une
 viande de mamelles. Et la marchande de bonbons
 se bat
 contre les guêpes dont le vol est pareil aux morsures
 du jour sur le dos de la mer. Un enfant voit cela,
 si beau
 qu'il ne peut plus fermer ses doigts... Mais le coco que
 l'on a bu et lancé là, tête aveugle qui clame affranchie de
 l'épaule,
 détourne du dalot
 la splendeur des eaux pourpres lamées de graisses et
 d'urines, où trame le savon comme de la toile d'araignée.

*

Sur la chaussée de cornaline, une fille vêtue comme un
 roi de Lydie.

(XIII)

La conversion qui produit ici la louange est moins issue d'un désir amoureux de fusion, — terme d'un élan de l'âme, — du poète avec la totalité de la nature qu'elle n'est devenue, par suite de la « crise philosophique », le résultat d'un effort de l'esprit, — et donc encore d'un mouvement, — pour transcender l'aliénation qu'inflige la négativité et, proprement, la maîtriser. De quoi naîtra, ou pourra naître, le poème de célébration, couronnement du précédent mouvement, nouvel acte, création pure. Mais la réduction d'une aliénation est tôt suivie de l'apparition d'une nouvelle limite. La tâche est à recommencer. La poésie surgit ainsi de l'existence de ce qui borne ou agresse le poète. Elle est redevenue poésie du « oui » dans la mesure où l'esprit a découvert dans l'objet qui le choque ou le blesse une réalité qui, en quelque manière, le stimule, l'entraîne

au dépassement. En fin de compte, la poésie jaillit de la rencontre de l'esprit du poète avec ce qui l'aliène et qu'il n'a cessé d'avoir vaincu, pour l'intégrer à son univers et le célébrer.

Les deux derniers poèmes sont le congé que donne sans douceur l'enfant qui s'émancipe à ceux qui l'ont élevé. Il va maintenant contempler le monde ou conclure un pacte avec lui.

A présent laissez-moi, je vais seul.
Je sortirai, car j'ai affaire : un insecte m'attend pour
traiter. Je me fais joie
du gros œil à facettes : anguleux, imprévu, comme le
fruit du cyprès.
Ou bien j'ai une alliance avec les pierres veinées-bleu :
et vous me laissez également,
assis, dans l'amitié de mes genoux.

(XVIII)

Comme la volonté de louer est ici, au-delà de la « crise », complètement affirmée, ainsi la maîtrise formelle s'impose avec éclat dès la deuxième édition, postérieure d'un an à la publication d'*Anabase*.

La Gloire des Rois qui, depuis l'édition de 1925, clôt *Eloges* est un recueil « factice » de cinq poèmes d'inégales dimensions et composés à des dates parfois très différentes³⁵. *Récitation à l'éloge d'une Reine* est, selon le poète, de 1907 ; *Histoire du Régent*, qui appartenait initialement à *Eloges*, de 1908 ; *Amitié du Prince*, qui remonterait à 1907-1908, semble n'avoir été conçu qu'en 1921 et achevé en 1922-1923³⁶. Les deux derniers poèmes, *Chanson du Présomptif* et *Berceuse*, non datés, paraissent, comme *Amitié du Prince*, liés à la période du séjour en Chine, ou à celle qui la suit immédiatement. Ces textes singuliers sont, à la différence d'*Eloges*, dépourvus de tout caractère autobiographique. Comme l'a vu Albert Henry, le

35. Sur ce recueil, voir l'ouvrage cité de J. ROBICHEZ, pp. 111-143.

36. A. HENRY, « Une lecture d'*Amitié du Prince* », dans SAINT-JOHN PERSE, *Amitié du Prince*. Edition critique, transcription d'états manuscrits, études [...], p. 25 et note 15 à p. 32, [Paris], Gallimard, s.d. [1979] (« Publications de la Fondation Saint-John Perse »). Indispensable à toute étude du poème.

recueil offre une « unité thématique ». « *Récitation à l'éloge d'une Reine*, écrit-il, dit l'hommage des jeunes hommes d'une tribu caraïbe à leur souveraine ; *Amitié du Prince* exalte un prince sage, ami du poète ; *Histoire du Régent* est une épinicie à un prince vainqueur de hordes ; dans la *Chanson du Présomptif*, un héritier de rois, un peu las d'un bonheur trop calme, rêve aux chemins du monde ; et la *Berceuse* déplore avec une douce mélancolie la naissance peu opportune d'une « première née » de Reine³⁷. » En dépit de certaines apparences, la promesse du titre est bien tenue. Mais, comme on pouvait s'y attendre, l'éloge se porte indifféremment vers des réalités de signes opposés. *Récitation à l'éloge d'une Reine* célèbre la chair opaque. *Histoire du Régent* acclame la violence ; comme *Récitation à l'éloge d'une Reine*, elle dit l'instinct. *Chanson du Présomptif* déprécie le repos dans la gloire et vante l'action. *Amitié du Prince* honore la pensée, la contemplation, que le poème ne sépare pas de la puissance. Le motif du prince, dont on a surpris l'apparition dès *Eloges*, se déploie ici magnifiquement. Il est lié à l'enfance antillaise du poète ainsi qu'au motif de l'éloge. Le prince persien prend ici sa stature qui est d'être à la fois souverain et Songeur, Poète. Ainsi parle de lui son peuple, dont le Sage qu'il a invité à le venir voir, a recueilli les propos :

[...]

Ainsi parlant et discourant ... Et d'autres voix s'élèvent sur son compte :

« ... Bouche close à jamais sur la feuille de l'âme !... On dit que maigre, désertant l'abondance sur la couche royale, et sur des nattes maigres fréquentant nos filles les plus minces, il vit loin des déportements de la Reine démente (Reine hantée de passions comme d'un flux du ventre) ; et parfois ramenant un pan d'étoffe sur sa face, il interroge ses pensées claires et prudentes, ainsi qu'un peuple de lettrés à la lisière de pourritures monstrueuses... D'autres l'ont vu dans la lumière, attentif à son souffle, comme un homme qui épie une guêpe terrière ; ou bien assis dans l'ombre mimosée, comme celui qui dit, à la mi-lune : « Qu'on m'apporte — je veille et je n'ai point sommeil — qu'on m'apporte ce livre des plus vieilles Chroniques... Sinon l'histoire, j'aime l'odeur de ces grands Livres en peau de chèvre (et je n'ai point sommeil). »

37. A. HENRY, étude citée, p. 27.

« ... Tel sous le signe de son front, les cils hantés d'ombrages immortels et la barbe poudrée d'un pollen de sagesse, Prince flairé d'abeilles sur sa chaise d'un bois violet très odorant, il veille. Et c'est là sa fonction. Et il n'en a point d'autre parmi nous. »

Ainsi parlant et discourant, ils font le siège de son nom. Et moi, j'ai rassemblé mes mules, et je m'engage dans un pays de terres pourpres, son domaine. J'ai des présents pour lui et plus d'un mot silencieux.

*

— *C'est du Roi que je parle, ornement de nos veilles, honneur du sage sans honneur.*

(II)

Faut-il dire qu'on situerait mal le domaine du Prince, de même qu'on rattacherait difficilement le souverain à un moment de l'histoire ?

Avec *Eloges* s'achève l'œuvre de jeunesse du poète.

*
* *

1924 est une grande date de l'histoire de la poésie française et, sans doute, de la poésie universelle, où paraît, chez Gallimard, l'édition originale d'*Anabase* sous le pseudonyme Saint-John Perse, utilisé pour la première fois³⁸. Depuis treize ans, le poète s'est tu. En 1914, ses études achevées, il avait été reçu au concours des Affaires Etrangères pour la carrière diplomatique et consulaire. Après deux ans d'activité au Quai d'Orsay, il fut envoyé à Pékin, en mission temporaire. Il demeurera en Chine pendant cinq ans. C'est là qu'il conçoit et compose, en partie, entre 1917 et 1920, *Anabase* : plus précisément, dans un petit temple taoïste désaffecté, à une journée de cheval de la capitale. Durant son séjour, il accomplit, selon la *Biographie*, une

38. On étudiera ce poème dans la belle éd. critique d'A. HENRY, *Anabase de Saint-John Perse*, [Paris], Gallimard, s.d. [1983] (« Publications de la Fondation Saint-John Perse »). On consultera également l'ouvrage cité de J. ROBI-CHEZ aux pp. 147-211. L'étude de S. ELBAZ, *Lectures d'« Anabase » de Saint-John Perse : le Désert, le Désir*, [Lausanne], Ed. L'Age d'homme, s.d. [1977] est assez contestable mais s'insurge à bon droit contre une lecture du texte qui lui attribue une structure narrative dont il est dépourvu. Voir *infra*.

expédition en Mongolie-Extérieure, traversa le Gobi jusqu'à Ourga, en voiture automobile, puis, de là, poussa à cheval, en Ouest, vers l'Asie centrale³⁹. *Anabase* qui, pris dans sa double acception étymologique, signifie « montée en selle » et « expédition vers l'intérieur », porte la trace de cette expérience. *Anabase* n'est cependant pas le poème du désert au sens où *Amers* sera celui de l'océan. Le 26 février 1921, Saint-John Perse écrit de Pékin à Joseph Conrad : « La terre ici, à l'infini, est le plus beau simulacre de mer qu'on puisse imaginer : l'envers et comme le spectre de la mer⁴⁰. » Mais elle demeure un élément où il ne saurait être question de découvrir l'Être.

Le désert d'*Anabase* est très vaguement situé. Quant au temps de l'aventure poétique, il amalgame toutes les civilisations sauf celle de la machine. A n'en pas douter, l'ample savoir de Perse a nourri l'œuvre. Il n'est pas saugrenu de s'interroger sur ses sources, non plus que sur les origines des autres textes du poète⁴¹. Mais jamais l'érudition n'est une fin pour lui. L'enquête sur les fondements personnels, historiques, légendaires, scientifiques de la création persienne ne trouve sa justification que dans la mise en lumière de la métamorphose que l'artiste a imposée à ses matériaux.

Du sens de ce texte troublant, on a beaucoup discuté. Pour le dégager, le mieux paraît être de s'appuyer sur une déclaration de Saint-John Perse, faite, en 1960, à Pierre Mazars : « *Anabase*, dit-il, a pour objet le poème de la solitude dans l'action. Aussi bien l'action parmi les hommes que l'action de l'esprit, envers autrui comme envers soi-même. J'ai voulu rassembler la synthèse, non pas passive, mais active, de la ressource humaine⁴². » Après quoi, l'on se gardera de deux

39. *O.C.Pl.*, p. XVIII.

40. *Op. cit.*, p. 889.

41. On a trop accusé M. SAILLET d'avoir eu de semblables curiosités. Toutes les révélations de *Saint-John Perse, poète de gloire*, Paris, Mercure de France, 1952, ne sont pas méprisables si leur auteur a manqué parfois de tact, de mesure et d'adresse. F. J. CARMODY ne s'est pas laissé impressionner par les anathèmes versés sur M. Saillet. Son article « Saint-John Perse and several Oriental Sources », dans *Comparative Literature Studies*, vol. II, n° 2, 1965, pp. 125-151, est très intéressant.

42. *O.C.Pl.*, p. 1108.

erreurs. Celle de prendre *Anabase* pour un récit en versets, dont chaque élément s'articulerait au précédent et au suivant. Ce serait lire le poème comme une narration. On évitera aussi, à l'opposé, de tenir le recueil pour un agglomérat d'images, de mots, d'invocations, de célébrations toutes gratuites et que n'habiterait aucun personnage. *Anabase* dit la solitude d'un Conquérant qui la transforme en action ; et celle d'un Poète qui, étant le même que le Conquérant, mue sa solitude en poème. Le poème, enfin, donne à entendre d'abord l'invitation adressée à l'œuvre d'exister, puis exhibe le poème en train de s'édifier. En plus bref, *Anabase* montre la conquête physique, la conquête spirituelle et la genèse du poème qui célèbre ces deux conquêtes. La conquête spirituelle l'emporte ici sur tout le reste. Le plus extraordinaire est que l'écrivain, à partir d'un dessein aussi abstrait ait composé l'un des textes les plus concrets de notre littérature. Une profusion d'images, qui ravirent les Surréalistes, déçus toutefois de découvrir dans ces floraisons un peu plus d'ordre qu'ils n'en eussent souhaité. L'exhortation à l'aventure et à l'ivresse, les traits de violence et les crudités, les bizarreries et les non-sens les avaient aussi retenus. Mais on devait s'y résigner : *Anabase* était une fois encore un poème de la célébration du monde comme il est, un poème de la civilisation. Certes, il s'ouvrait à l'instinct et à l'étrange, — mais pour les dominer.

C'est là le train du monde et je n'ai que du bien à en dire — Fondation de la ville. Pierre et bronze. Des feux de ronces à l'aurore
mirent à nu ces grandes
pierres vertes et huileuses comme des fonds de temples,
de latrines,
et le navigateur en mer atteint de nos fumées vit que la terre, jusqu'au faite, avait changé d'image (de grands écobuages vus du large et ces travaux de captation d'eaux vives en montagne).

Ainsi la ville fut fondée et placée au matin sous les labiales d'un nom pur. Les campements s'annulent aux collines ! Et nous qui sommes là sur les galeries de bois, tête nue et pieds nus dans la fraîcheur du monde, qu'avons-nous donc à rire, mais qu'avons-nous à rire,

sur nos sièges, pour un débarquement de filles et de mules ?

et qu'est-ce à dire, depuis l'aube, de tout ce peuple sous les voiles ? — Des arrivages de farines !... Et les vaisseaux plus hauts qu'Ilion sous le paon blanc du ciel, ayant franchi la barre, s'arrêtaient

en ce point mort où flotte un âne mort. (Il s'agit d'arbitrer ce fleuve pâle, sans destin, d'une couleur de sauterelles écrasées dans leur sève.)

[...]

... Solitude ! L'œuf bleu que pond un grand oiseau de mer, et les baies au matin tout encombrées de citrons d'or ! — C'était hier ! L'oiseau s'en fut !

Demain les fêtes, les clameurs, les avenues plantées d'arbres à gousses et les services de voirie emportant à l'aurore de grands morceaux de palmes mortes, débris d'ailes géantes... Demain les fêtes,

les élections de magistrats du port, les vocalises aux banlieues et, sous les tièdes couvaisons d'orage,

la ville jaune, casquée d'ombre, avec ses caleçons de filles aux fenêtres.

*

... A la troisième lunaïson, ceux qui veillaient aux crêtes des collines replièrent leurs toiles. On fit brûler un corps de femme dans les sables. Et un homme s'avança à l'entrée du Désert — profession de son père : marchand de flacons.

(IV)

Dans la carrière poétique de Saint-John Perse, *Anabase* marque le passage à l'épopée. Pour le contenu comme pour la structure et les formes, — on songe, par exemple, à la série homologique, — elle annonce les grands textes postérieurs. On a pu dire avec raison que ce poème, issu de l'expérience humaine et artistique de Saint-John Perse, était au centre de son œuvre. Dès 1924, le poète eût pu soutenir les propositions contenues dans le Discours de Stockholm⁴³ et dans celui de Florence⁴⁴.

43. Il s'agit de *Poésie* (Allocution au banquet Nobel du 10 décembre 1960). Voir *O.C.Pl.*, pp. 443-447. Perse y déploie sa conception de la poésie.

44. *Pour Dante* (Discours prononcé à l'inauguration du Congrès international réuni à Florence à l'occasion du 7^e Centenaire de Dante le 20 avril 1965). Voir *op. cit.*, pp. 449-459. Ce texte permet également d'approcher la représentation persienne de la poésie et du poète.

Les lecteurs d'*Anabase* furent peu nombreux. Mais les meilleurs, — Gide, Larbaud, Jammes, Rilke, Hoffmannsthal, Ungaretti, Eliot, — se montrèrent enthousiastes.

* * *

A son retour de Chine, Alexis Leger reprend ses fonctions au Quai d'Orsay. Il y fera une carrière brillante. En 1933, on le nomme Ambassadeur et Secrétaire général aux Affaires Etrangères. En 1940, victime d'intrigues qui sévissent autour du ministre Paul Reynaud, il est remplacé au Secrétariat Général. Leger se fait alors mettre en disponibilité et gagne bientôt les Etats-Unis, où il arrive le 14 juillet. Six mois plus tard, le gouvernement de Vichy le déchoit de la nationalité française, confisque ses biens et le radie de l'ordre de la Légion d'honneur. A la Libération, il sera réintégré dans la plénitude de ses droits de Français. Saint-John Perse vit en Amérique jusqu'en 1957. A partir de cette date, il passe chaque année six mois aux Etats-Unis et six mois en Provence maritime, dans sa propriété des Vigneaux.

Exil, — qui réunit *Exil* proprement dit, de 1942, *Pluies*, de 1943, *Neiges*, de 1944, et *Poème à l'Etrangère*, de 1943, — est l'efflorescence poétique née de la guerre, après un silence de dix-huit ans. Teintée, par endroits, d'une pudique mélancolie, elle réagit vigoureusement à l'événement, que toujours elle transcende. *Exil*, déclare Saint-John Perse à Pierre Mazars, « est un poème de l'éternité de l'exil dans la condition humaine ⁴⁵ ». Le registre épique n'est pas déserté, ni le plan de l'universel.

Le motif de l'exil est familier à Saint-John Perse. N'était-il pas exilé de France en Guadeloupe, de Guadeloupe en France, de France à nouveau en Chine ? *Exil* proprement dit, suivant le procédé de conversion que l'on sait, découvre dans le malheur une source de fécondité et dans la solitude un moyen de communier plus efficacement au monde.

45. *Op. cit.*, p. 1111.

[...] ... Honore, ô Prince, ton exil !

Et soudain tout m'est force et présence, où fume
encore le thème du néant.

(III)

La négativité suscite la positivité. Et le contenu du poème s'allie de nouveau à sa naissance. Un poème qui, pour la première fois, s'empare de l'heure tragique pour réclamer la destruction de toutes les vieilleries, le retour aux origines, la pure création.

On retrouve ce motif dans *Pluies*, qui ouvre la suite des poèmes consacrés aux éléments, — entendons à ces forces irrésistibles qui peuvent détruire l'homme et le monde, mais aussi bien stimuler leur développement⁴⁶. Le souvenir d'Empédocle hante ces textes qui, plus profondément, dévoilent l'une des fascinations majeures de Saint-John Perse. Les pluies sont symboles, d'abord, de purification : elles préparent la germination et sont promesses de poésie. Grâce à elles, l'homme retrouve un monde capable de satisfaire, au moins en partie, son exigence d'absolu. *Pluies* appelle à ce que Perse nommera le « renouement » (*Vents*, III, 4), à quoi conviait déjà *Exil*.

Neiges, deuxième poème des éléments, développe le motif de l'exil ressenti sur un plan plus personnel. L'artiste salue l'apparition et l'invasion des neiges, évoque la lointaine présence de sa mère et, comme dans *Pluies*, associe la naissance de son poème à un phénomène cosmique. *Pluies* et *Neiges*, plus que les œuvres antérieures, laissent filtrer la sensibilité de Perse. Mais la somme que constitue *Exil* s'enracine dans l'âme du poète et prend souche dans son expérience la plus douloureuse⁴⁷.

Vents, écrit en 1945, paraît l'année suivante. Selon Perse, s'adressant à Adrienne Monnier, cette épopée « traite de

46. Sur *Pluies*, voir A. BERRIE, « Une lecture de *Pluies* », dans *Cahiers du 20^e siècle*, n° 7, 1976, pp. 77-89.

47. Cet ensemble a été bien étudié par R. LITTLE dans un livre déjà cité, voir les pp. 23-27, et dans son éd. d'*Exil*, même éditeur, même date, voir l'Introduction, pp. 1-34.

l'impatience générale à l'égard de toutes choses consommées, de toutes cendres et de tous acquêts de l'habitat humain »⁴⁸. Et il est vrai que *Vents* témoigne de la soif d'une Présence originelle, du besoin d'appréhender un Dieu qui demeure caché au poète. Vu ainsi, *Vents* est, des poèmes de Perse, le plus rimbaldien en ce qu'il accuse l'insuffisance du monde : ici un univers qui porte les stigmates de la décadence et que balayent les forces vives du vent.

Mais ce monde tel qu'il est, doit-on s'en contenter toujours ? Ne pourrait-on, acceptant le vent, le renouveler de fond en comble au prix d'une vigoureuse ascèse, suivie d'un retour à la communauté humaine ? Le vent est force bénéfique. Son principe met en mouvement la planète et les hommes ; il suscite la poésie. Va-t-on, dès lors, laisser les choses en l'état ? Non, le poète, à qui revient d'enseigner la plus haute leçon, ne manquera pas à sa tâche. La quatrième « suite »⁴⁹ du poème dit l'alliance de l'homme et du vent, son consentement à partager son histoire.

... C'étaient de très grands vents sur la terre des hommes — de
très grands vents à l'œuvre parmi nous,

Qui nous chantaient l'horreur de vivre, et nous chantaient l'honneur
de vivre, ah ! nous chantaient et nous chantaient au plus haut
faîte du péril,

48. *O.C.Pl.*, p. 553. Sur *Vents*, on pourra lire le bel article de P. CLAUDEL, « Un poème de Saint-John Perse », publié dans la *Revue de Paris* en novembre 1949, repris dans les *Œuvres en prose*, pp. 613-627, [Paris], Gallimard, s.d. [1965, rééd. 1973] (« Bibliothèque de la Pléiade »), et reproduit fragmentairement dans *O.C.Pl.*, pp. 1122-1130. Voir aussi A. CHURCHMANN, « L'Enumération chez Saint-John Perse : à propos d'une page de *Vents* », dans *Honneur à Saint-John Perse. Hommages et témoignages littéraires suivis d'une documentation sur Alexis Leger diplomate*, pp. 480-488, [Paris], Gallimard, s.d. [1965] (étude reprise de *Studies in Modern French Literature presented to P. Mansell Jones*, Manchester, 1961) ; et B. LALANDE, « Essai de relecture de *Vents* de Saint-John Perse », dans *L'Information littéraire*, 34^e année, n° 2, mars-avril 1982, pp. 68-73.

49. Selon la terminologie proposée par A. HENRY dans les *Cahiers Saint-John Perse* n° 2, 1979, pp. 147-151 et reprise dans l'Avant-Propos de la 2^e éd. de l'ouvrage que le critique a consacré à *Amers* (voir *infra*), pp. 7-8. Cette terminologie est « utilisable à partir d'*Anabase* et d'*Amitié du Prince* ». Je m'en sers ici et plus bas.

Et sur les flûtes sauvages du malheur nous conduisaient, hommes nouveaux, à nos façons nouvelles.

C'étaient de très grandes forces au travail, sur la chaussée des hommes — de très grandes forces à la peine

Qui nous tenaient hors de coutume et nous tenaient hors de saison, parmi les hommes coutumiers, parmi les hommes saisonniers,

Et sur la pierre sauvage du malheur nous restituait la terre vendangée pour de nouvelles épousailles.

Et de ce même mouvement de grandes houles en croissance, qui nous prenaient un soir à telles houles de haute terre, à telles houles de haute mer,

Et nous haussaient, hommes nouveaux, au plus haut faite de l'instant, elles nous versaient un soir à telles rives, nous laissant,

Et la terre avec nous, et la feuille, et le glaive — et le monde où frayait une abeille nouvelle...

(IV, 6)

Dans *Vents* se réalise cette fusion du poème et de sa création à quoi tend le texte persien depuis *Anabase*. *Vents* doit sa plus haute inspiration à cela même qu'il célèbre. Il naît littéralement de son sujet.

Avec *Vents* s'achève le riche épanouissement des poèmes issus de la Seconde Guerre mondiale, qui a profondément stimulé Saint-John Perse. S'achève aussi l'œuvre de la maturité. Le chef-d'œuvre, pourtant, demeure à naître.

*
* * *

Il apparaîtra en 1957, le poète étant âgé de soixante-dix ans. Jamais Saint-John Perse n'a donné signe de plus de puissance, de souffle, d'éclat, de rayonnante grandeur. Ce premier poème de la vieillesse, — mais de quelle vieillesse ! — c'est *Amers*⁵⁰. Le substantif n'est pas d'usage fréquent chez ceux qui ne hantent pas les océans. Il désigne un « objet fixe et visible servant de point de repère sur une côte » (Robert). Dans tout le poème, les amers symbolisent les bornes que la raison

50. L'étude fondamentale sur *Amers* est celle d'A. HENRY, *Amers de Saint-John Perse. Une poésie du mouvement*, éd. revue, [Paris], Gallimard, s.d. [1981] (« Publications de la Fondation Saint-John Perse »).

impose à la permanente agitation de l'océan, à la constante invention d'un lyrisme dont le flux menace de s'égarer. *Amers* conduit au cœur même de la philosophie de Saint-John Perse dont il écrit, le 26 janvier 1953, à Roger Caillois, qu'elle lui semble « pouvoir se ramener, essentiellement, au vieux « rhéisme » élémentaire de la pensée antique, — comme celle, en Occident, de nos Pré-Socratiques ». Mais le poème livre aussi le secret de la métrique persienne. Elle « ne tend encore qu'au mouvement, ajoute le poète dans la même lettre, et à la fréquentation du mouvement, dans toutes ses ressources vivantes, les plus imprévisibles. D'où l'importance en tout, pour le poète, de la Mer ». Il avait écrit plus haut que, pour lui, la poésie « est avant tout mouvement — dans sa naissance comme sa croissance et son éloignement final ⁵¹ ». La mer, le mouvement. Il apparaît fortement ici qu'*Amers* renvoie à la plus fondamentale composante de l'imaginaire persien : l'eau en mouvement. C'est l'obsession de cet élément soumis au dynamisme qui, dès la jeunesse de Perse, a orienté sa curiosité vers les plus anciens penseurs de la Grèce. Il songe ici surtout à Héraclite, le philosophe du mobilisme en qui Nietzsche reconnaissait l'un de ses maîtres. Il le cite dans le poème : « Sois avec nous, rire de Cumes et dernier cri de l'Ephésien ⁵² !... » Mais il pense sans doute aussi à Aristote, dont il dit, dans le Discours de Florence, qu'il « avait déjà tenté toute une métaphysique du mouvement ⁵³ », et à d'autres philosophes dont on sait qu'il les connaissait : Spinoza, qui voit dans le mouvement un mode infini de la substance, co-éternel à celle-ci ; Hegel, pour qui le mouvement, on l'a rappelé, n'est rien de moins que l'absolu. Aux yeux de Saint-John Perse, la mer, — l'eau en mouvement, — est la révélatrice de l'Être. Nous atteignons le sommet de l'œuvre, la réalisation de l'un des propos, — l'autre étant de conduire à la « vie intégrale ⁵⁴ », — que Saint-John Perse assigne à la poésie. *Amers* chante la rencontre de

51. R. CAILLOIS, *Poétique de Saint-John Perse*, pp. 192-193.

52. *O.C.Pl.*, p. 367.

53. *O.C.Pl.*, p. 453.

54. Voir le Discours de Stockholm dans *O.C.Pl.*, p. 444.

l'homme et de l'Être symbolisé par la femme, elle-même renvoyant au navire qui porte les amants, le navire figurant la mer. Ce chant poursuit une fin : « J'ai voulu, écrit Perse dans une « Note pour un écrivain suédois sur la thématique d'*Amers* », publiée en 1959, exalter dans toute son ardeur et sa fierté, le drame de cette condition humaine, ou plutôt de cette *marche* humaine, que l'on se plaît aujourd'hui à ravalier et diminuer jusqu'à vouloir la priver de toute signification, de tout rattachement suprême aux grandes forces qui nous créent, qui nous empruntent ou qui nous lient ⁵⁵. » Allusion sans équivoque aux philosophies de l'existence que Perse n'aime pas, réserve faite pour celle de Martin Heidegger, dont il rejoint la réflexion sur la poésie ⁵⁶.

Le poème s'ouvre par une « Invocation » du Chanteur qui va célébrer la mer par un hymne. Louange qui, d'ailleurs, louera surtout son « règne au cœur de l'homme ⁵⁷ ».

Cette « Invocation » est suivie d'une ample « Strophe » en neuf « suites », qui fait songer à Pindare. Les villes attendent de s'unir à la mer ; qu'elles se détournent de la terre ! Les Tragédiennes souhaitent ardemment de « très grandes œuvres » qui renouvellent le vieux drame et la grandeur de l'homme. Les Patriciennes, la Poétesse, les Prêtres, les filles aspirent à une prodigieuse novation venue de la mer ; elles demandent à l'Etranger pourquoi il a pris terre chez elles. Ici commence l'admirable neuvième « suite » « Etroits sont les vaisseaux » où s'inscrit, de la deuxième à la sixième « séquence », le grand dialogue des amants. Dans chaque « séquence », la femme s'exprime la première. Son chant, à la quatrième « séquence », dit le paroxysme de l'amour :

55. *O.C.Pl.*, p. 569. C'est Saint-John Perse qui souligne.

56. Voir M. ACHARD ABELL, « Heidegger et la poésie de Saint-John Perse. Un rapprochement », dans *Revue de métaphysique et de morale*, t. 71, 1966. Voir aussi D.-I. NASTA, *Saint-John Perse et la découverte de l'être*, [Paris], Presses universitaires de France, s.d. [1980] (« Littératures modernes ») et un intéressant témoignage dans Ch. MOELLER, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. V, *Amours humaines*, p. 321, s.l., Casterman, 1975.

57. *O.C.Pl.*, p. 262.

« ... Plaintes de femme sur l'arène, râles de femme dans la nuit ne sont que roucoulements d'orage en fuite sur les eaux. Ramiers d'orage et de falaises, et cœur qui brise sur les sables, qu'il est de mer encore dans le bonheur en larmes de l'Amante !... Toi l'Oppresseur et qui nous foules, comme couvées de cailles et coulées d'ailes migratrices, nous diras-tu qui nous assemble ?

« Mer à ma voix mêlée et mer en moi toujours mêlée, amour, amour, qui parle haut sur les brisants et les coraux, laisserez-vous mesure et grâce au corps de femme trop aimante ?... Plainte de femme et pressurée, plainte de femme et non blessée... étends, ô Maître, mon supplice ; étire, ô Maître, mon délice ! Quelle tendre bête harponnée fut, plus aimante, châtiée ?

[...]

« Nulle flûte d'Asie, enflant l'ampoule de sa courge, n'apaiserait le monstre dilaté. Mais langue à langue, et souffle à souffle, hale-tante ! la face ruisselante et l'œil rongé d'acide, celle qui soutient seule l'ardente controverse, l'Amante hérissée, et qui recule et s'arque et qui fait front, émet son sifflement d'amante et de prêtresse...

« Frapperas-tu, hampe divine ? — Faveur du monstre, mon sur-sis ! et plus stridente, l'impatience !... La mort à tête biseautée, l'amour à tête carénée, darde sa langue très fréquente. L'Incessante est son nom : l'innocence son heure. Entends vivre la mort et son cri de cigale...

« Tu frapperas, promesse ! — Plus prompte, ô Maître, ta réponse, et ton intimation plus forte ! Parle plus haut, despote ! et plus assidûment m'assaille : l'irritation est à son comble ! Quête plus loin, Congre royal : ainsi l'éclair en mer cherche la gaine du navire...

Cet amour, qui est action, vaincra la mort, car où que soient les amants, la mer, c'est-à-dire l'Etre, est avec eux, la mer dont la présence exclut celle de la mort.

Après la « Strophe » vient le « Chœur » qui chante la mer, « mesure de l'Etre ». L'immense poème se clôt sur une courte « Dédicace » où flambloie le thème de Midi.

De cette splendide coulée lyrique, Albert Henry a pu écrire qu'elle est « une poésie de la vie totale [...] ; une poésie de la sensation et de la contraction, de l'élan et de l'attente, de la vision et de la contemplation, du songe et de la pensée, de l'univers accessible à l'homme ». Il ajoute, rejoignant au terme d'une pénétrante lecture, la déclaration de Perse à Caillois :

« Aussi bien la poésie de Saint-John Perse est-elle, au fond et surtout, une poésie du mouvement ⁵⁸. » Rien n'est plus juste, comme l'établit un examen de l'œuvre persienne, élaboré de ce point de vue, depuis *Eloges* jusqu'à *Amers*, où ce dynamisme se manifeste avec le plus d'intensité, de magnificence et de profondeur. *Amers* est, sous sa forme la plus parfaite, un poème de la mer, un poème de l'artiste composant son texte et un poème de ce texte lui-même. Couronnement d'une quête de la modernité entreprise, sur ce terrain, plus d'un quart de siècle auparavant. Expression, enfin et une fois encore, de la plus secrète intimité persienne.

*
* *
*

En 1958, Alexis Leger se marie en Amérique. Deux ans plus tard, il publie *Chronique* ⁵⁹, le dernier poème qu'il met au jour avant d'obtenir, en 1960, le prix Nobel de littérature. De 1952 à 1974 paraissent *Oiseaux* ⁶⁰, *Chanté par celle qui fut là* ⁶¹, *Chant pour un équinoxe* ⁶², *Nocturne* ⁶³ et *Sécheresse* ⁶⁴. En 1971, Saint-John Perse avait entrepris, à la demande de Gallimard, l'édition de ses *Œuvres complètes* pour la Bibliothèque de la Pléiade. L'ouvrage parut à la fin de 1972.

Le poète s'éteignit en sa demeure des Vigneaux, le 20 septembre 1975, âgé de quatre-vingt-huit ans.

De la dernière période créatrice, on ne retiendra dans cette introduction ⁶⁵ que *Chronique*, daté septembre 1959. Selon

58. A. HENRY, *op. cit.*, pp. 27-28.

59. Publié en 1960 chez Gallimard.

60. Daté mars 1962, publié en éd. hors commerce en 1962 et en éd. courante en 1963.

61. Publié dans la *N.R.F.* du 1^{er} janvier 1969 puis en éd. hors commerce en 1969.

62. Publié dans la *N.R.F.* du 1^{er} septembre 1971.

63. Publié dans la *N.R.F.* de janvier 1973.

64. Publié dans la *N.R.F.* de juin 1974. Les deux derniers poèmes sont repris dans la réédition des *O.C.Pl.* de 1982, le second avec deux « corrections » : voir les pp. 1395-1400.

65. Et pour ne pas excessivement sortir des limites d'un article. Les textes que je ne commente pas ici sont d'une qualité aussi haute que ceux dont j'ai

Perse, « c'est un poème à la terre, et à l'homme, et au temps, confondus tous trois pour [lui] dans la même notion intemporelle d'éternité ⁶⁶ ». Rien de commun, donc, avec quelque sentimentale évocation du passé. Pas le moindre signe d'un arrêt dans l'évolution de la poésie persienne. Œuvre d'aujourd'hui, non d'hier. D'un aujourd'hui que le poète affronte avec noble énergie : « Grand âge, nous voici. Fraîcheur du soir sur les hauteurs, souffle du large sur tous les seuils, et nos fronts mis à nus pour de plus vastes cirques... » (I).

« Grand âge, vous mentiez : route de braise et non de cendres... La face ardente et l'âme haute, à quelle outrance encore courons-nous là ? Le temps que l'an mesure n'est point mesure de nos jours. Nous n'avons point commerce avec le moindre ni le pire. Pour nous la turbulence divine à son dernier remous...

« Grand âge, nous voici sur nos routes sans bornes. Claquements du fouet sur tous les cols ! Et très haut cri sur la hauteur ! Et ce grand vent d'ailleurs à notre rencontre, qui courbe l'homme sur la pierre comme l'araire sur la glèbe.

« Nous vous suivrons, aile du soir... Dilatation de l'œil dans les basaltes et dans les marbres ! La voix de l'homme est sur la terre, la main de l'homme est dans la pierre et tire un aigle de sa nuit. Mais Dieu se tait dans le quantième ; et notre lit n'est point tiré dans l'étendue ni la durée.

(II)

Pour le poète, le temps n'existe pas, ni l'espace, dans le silence de Dieu. La mort est sans pouvoir, là où règne la seule éternité. Elle est pure apparence dès lors qu'elle signifie renaissance immédiate dans ce monde, où l'homme ignore tout de lui-même, hors qu'il ne finira point. La mort n'est que changement, figure du mouvement en quoi consiste l'Être. Aussi bien, tout recommence-t-il, tout reste-t-il à faire. Après le temps de l'orgueil, celui de l'honneur, que l'on gagnera sur la terre

parlé. Sur les poèmes auxquels je ne m'arrête pas, on pourra consulter le livre déjà cité de R. LITTLE, pp. 54-56, qui, toutefois, n'étudie pas *Sécheresse*, texte paru après la monographie du critique. Sur ce poème, on pourra lire Ch. DOLAMORE, « A propos de *Sécheresse* », dans *Cahiers du 20^e siècle*, n° 7, 1976, p. 115-127.

66. *O.C.PL*, p. 1133.

« irréprochable » (VII), cette terre qu'il faut enfin louer, elle « la dernière venue » dans les célébrations. Allons, en route ! « Pour nous chante déjà plus hautaine aventure. Route frayée de main nouvelle, et feux portés de cime en cime. [...] Grand âge, nous voici. Prenez mesure du cœur d'homme. » (VIII).

On est, de toute évidence, dans la foulée d'*Anabase*, à cette différence près qu'ici la terre n'est l'« envers » de rien ; qu'elle est, sur le tard, louée pour elle-même.

*
* * *

Saint-John Perse, poète de l'acquiescement, poète de la louange. Avec une réserve cependant. Acquiescement à la vie, louange de l'énergie, de la conquête. Mais critique de l'accoutumance, de l'habitude, des routines de toutes sortes de faire, de penser et de sentir qui mènent à l'immobilité. « L'inertie seule est menaçante ⁶⁷ » écrit, dans le Discours de Stockholm, le plus grand poète du mouvement que nous ait donné le XX^e siècle. Saint-John Perse sans cesse nous invite à l'action, au dépassement, à la création qui sont renouvellement. Malraux l'admirait.

Il nous presse aussi de consacrer nos efforts, notre vie au « renouement » à l'Être dont l'homme contemporain, constate-t-il avec Heidegger, se détourne toujours un peu plus au point d'ignorer même qu'il existe. Il met en garde contre une science qui obscurcit la vue et enchaîne la pensée, dénonce une logique totalitaire et, finalement, une raison mutilante. Aussi retourne-t-il volontiers lui-même aux origines de l'expression humaine pour y trouver la source de ses futurs développements et déceler ses premières erreurs afin de mieux s'en garder. La passion qu'il voue aux éléments est un autre signe de son besoin de communier au fondamental. Il veille à recueillir le message de la parole sur l'Être par le moyen d'une attente soumise, d'une contemplation réfléchie, interrogative, inlassable. Les réponses aux questions sont fournies par ce que

⁶⁷. *O.C.Pl.*, p. 446.

Perse nomme, dans *Amers*, « les grands textes » (Strophe, III) : entendons les œuvres des penseurs qui ont, au cours de l'histoire, appréhendé l'Être. Mais dans la réponse parle le langage. Voilà pourquoi Saint-John Perse aspire à la fusion de l'homme, de l'objet de sa pensée et du langage. Cette union n'est autre que la manifestation fulgurante de l'Être, l'apparition de la vérité, toujours momentanée, toujours partielle, sur fond d'un mystère que l'homme doit interroger à nouveau, s'il se soucie de son destin ⁶⁸. Au poète de lui rendre, par sa poésie, le sens du sacré. « ... Poésie, écrit magnifiquement Perse dans le Discours de Florence, heure des grands, route d'exil et d'alliance, levain des peuples forts et lever d'astres chez les humbles ; poésie, grandeur vraie, puissance secrète chez les hommes, et, de tous les pouvoirs, le seul peut-être qui ne corrompe point le cœur de l'homme face aux hommes... ⁶⁹ ».

68. Voir l'étude de M. ACHARD ABELL citée plus haut.

69. *O.C.Pl.*, p. 459.

Le souvenir d'Hubert Krains

Le 10 mai 1934, Hubert Krains était écrasé par un train à la gare du Nord, à Bruxelles. Diverses manifestations ont été organisées pour le cinquantième anniversaire de sa mort, notamment par l'administration communale de Faimers dont dépend le hameau natal de l'écrivain, Les Waleffes. Marcel Lobet y représentait l'Académie et y a prononcé une allocution dont voici le texte.

En cette cérémonie du souvenir et de l'amitié, je suis heureux d'apporter un nouvel hommage de l'Académie royale de langue et de littérature françaises à celui qui appartient à notre compagnie dès sa fondation. Hubert Krains fut parmi les quatorze écrivains désignés par le roi Albert, en 1920, pour constituer le noyau de l'institution nouvelle. Ce choix rendait justice à un écrivain considéré de plein droit comme un des meilleurs de sa génération.

Depuis lors, les critiques et les historiens des lettres n'ont cessé de louer les mérites du conteur, le classicisme d'une technique littéraire qui était le fruit d'une longue patience. (Par exemple, Hubert Krains a mis huit ans à parfaire le texte de *Mes amis*. Jolie leçon pour ceux qui, trop vite contents d'eux-mêmes, bâclent un livre en quelques semaines !)

Au lieu de dissenter longuement sur l'écriture d'Hubert Krains, je rappellerai deux textes où l'auteur du *Pain noir* a parlé de lui-même, — ce qu'il fit très rarement.

A Désiré Denuit qui fut son premier biographe — et dont la présence réjouit cette assemblée — Hubert Krains écrivait ces lignes qui ont la portée d'un manifeste, à notre époque où les valeurs authentiques sont faussées. Hubert Krains disait : « J'ai écrit pour mon plaisir, sans souci de la gloire, de l'argent ni des théories que les écoles qui se succèdent et se culbutent tous les

quatre ou cinq ans, proclament solennellement comme étant les seules et dernières vérités. Si mes livres valent quelque chose, ils ne le doivent qu'à leur sincérité, parce que j'ai joué de la plume comme les ouvriers de mon pays jouent de la flûte ou de l'accordéon par les beaux soirs d'été, à leur fenêtre ouverte, pour s'exalter le cœur. »

Toute la psychologie d'Hubert Krains est dans cette autocritique modeste. Il faut la compléter par un autre texte tiré de *Mes amis*. Interrompant son récit, l'auteur confie au lecteur qu'il ne possède pas de baguette magique pour transfigurer la réalité à laquelle il veut rester fidèle. Il ne peut faire de ses héros des princes charmants perdus au royaume des fées, et il s'en explique : « Je ne suis ni Perrault, ni Grimm, ni Andersen. Je n'ai ni crayon d'or, ni crayon de lapis-lazuli. Ma plume est une dure plume de métal, qui, si elle chante parfois une petite chanson réaliste dans le goût de Villon, décrit le plus souvent les choses telles qu'elles sont, à la manière de mon vieux maître La Bruyère. »

Permettez-moi de m'arrêter un instant à ce nom de La Bruyère, parce que notre romancier a peint, comme son modèle français, des « caractères ». Rapprochement curieux : un autre conteur wallon qui nous est cher, Arthur Masson, se réclamait, lui aussi, de La Bruyère à qui il avait consacré sa thèse de doctorat. Au lieu de proposer à leurs élèves des travaux sur Boris Vian ou Françoise Sagan, les professeurs de nos provinces romanes devraient leur suggérer d'établir un parallèle entre Hubert Krains et Arthur Masson, pour dégager les constantes d'une sensibilité wallonne qu'il faut redéfinir à chaque génération.

Ici encore, je voudrais citer Hubert Krains célébrant sa terre natale dont il épreignait la sève : « La poésie wallonne ne m'a pas été révélée par les livres. Je l'ai respirée dans mon enfance en respirant l'air de mon village natal. Elle est entrée dans mes oreilles comme le bruissement du feuillage de nos peupliers et de nos saules, comme le murmure de nos blés sous le ciel ardent de juillet. »

L'heure est peut-être venue, en notre fin de siècle, de reconsidérer la place de la Wallonie dans cette Francité que notre

ami Joseph Boly — né près d'ici, à Jauche — a voulu cerner, pour la mieux définir, dans un livre récent publié par la Fondation Charles Plisnier.

Tout en relevant du régionalisme, l'œuvre d'Hubert Krains appartient au vaste domaine de la Francité. On a comparé ses contes à ceux de Maupassant, mais on pourrait adresser aussi une « salutation paysanne » à Ramuz, en souvenir des longues années passées en Suisse par Hubert Krains. Et le nom de l'Acadienne Antonine Maillet perle au bout de la plume. J'ai noté aussi, chez les critiques, à propos du conteur hesbignon, la référence constante à Mérimée, à Flaubert et à beaucoup d'écrivains français.

S'il est vrai que les livres d'Hubert Krains offrent des qualités éminemment latines (le souci de la logique et de la composition, l'amour de la finesse et de la clarté), on ne peut négliger un certain slavisme « latinisé » que tous les exégètes ont souligné. Justin Sauvenier (dont on vient de célébrer la mémoire, non loin d'ici, à Barchon) a parlé de « la patience slave » d'Hubert Krains. Devant le mélange de pessimisme et de pitié que notre romancier éprouve à l'égard de la condition humaine, devant cette mélancolie accordée à la résonance terrienne ou tellurique, on a évoqué les noms de Tourgueniev, de Gogol, de Tolstoï et même de Dostoïevski, en raison d'un certain tragique intimiste, quotidien, souterrain.

Ces rapprochements spontanés ne sont pas dictés par le souci de faire de la littérature comparée, mais par le désir de rattacher Hubert Krains à l'universel.

Les débuts naturalistes de l'écrivain, son goût du primitivisme, le sens du pathétique, cette manière d'associer la plèbe et la glèbe, tout cela inscrit la Wallonie de Krains dans un humanisme très large que l'auteur de *Mes amis* définissait en plaçant en exergue de son beau livre cette phrase d'Anatole France : « Ce qu'il y a de beau dans la physionomie morale des paysans, c'est qu'ils gardent très pures les grandes lignes de l'humanité. »

Telle est la leçon que nous donne aujourd'hui l'auteur du *Pain noir* dont on a dit qu'il pratiquait la littérature comme une religion, comme un sacerdoce, avec gravité, avec une sorte

d'ascétisme. Grâce à lui, la réalité hesbignonne a rejoint l'universalisme, ces « grandes lignes de l'humanité » où fraternisent ceux qui veulent croire, malgré tout, au sacré, lequel peut naître du mystère géorgique symbolisé par le pain. C'est dans ce mystère que se fondent sympathie et pitié pour magnifier l'unité de l'homme et de sa terre.

M'inspirant, encore une fois, d'un texte d'Hubert Krains, je vous dirai, en terminant, que je me réjouis d'avoir pu saluer la mémoire de ce grand écrivain par une journée de printemps « où la nature contient plus de promesses que les bras ne peuvent en étreindre ».

Ces derniers mots — l'étreinte des promesses — sont d'un grand écrivain wallon qui aurait pu dire, avec le prophète méditerranéen Jean Giono, que « la richesse de l'homme est dans son cœur ».

Marcel LOBET.

Chronique

Séances mensuelles

L'Académie a consacré l'essentiel des deux séances mensuelles des 7 avril et 12 mai à l'étude approfondie de sa situation sur le plan institutionnel et dans la perspective d'un éventuel projet de décret de l'Exécutif de la Communauté française, et aussi de tout ce qui concerne le fonctionnement administratif de l'institution.

Le 7 avril, l'Académie a constitué parmi ses membres les jurys chargés d'attribuer les prix littéraires de 1984 et arrêté le programme de sa séance publique de fin d'année. Cette séance sera consacrée à Victor Hugo, comme un prélude à 1985, quand sera célébré le centième anniversaire de la mort du poète.

Au cours de sa séance du 9 juin, l'Académie a entendu une communication de M. Georges Sion : « *200 ans : un bel âge pour Figaro marié* ». Le texte en est publié dans ce Bulletin.

L'Académie a décerné le Prix Félix Denayer à M^{me} France Bastia pour l'ensemble de son œuvre. Enfin, elle a attribué plusieurs subventions d'aide à l'édition selon les propositions de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature.

Divers

M. Roland Mortier a participé à un colloque organisé du 30 avril au 3 mai à l'Université de Haïfa sur le thème : « Idéologies et Propagandes en France ». Sa communication traitait des *Aspects du rêve chevaleresque au XVIII^e siècle*.

M. Georges Sion a présidé le jury de la Fondation Prince Pierre de Monaco, qui s'est réuni du 15 au 17 mai pour attribuer son Prix littéraire annuel. Il a participé quelques jours plus tard au congrès de l'Association internationale des Critiques littéraires à Alghero (Sardaigne) où il a fait une communication sur la littérature, la critique et le théâtre.

M. Maurice Piron a reçu en mai le ruban de la Légion d'honneur.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

Nouveautés :

Cynthia SKENAZI

Marie Gevers et la nature 260 pp. 450 FB

Françoise CHÂTELAIN

Une revue : Durendal 1894-1919 90 pp. 150 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, Christofor 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 Follain, Maurice-Jean Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de 248 p. — 1968..... 250,—
- ANGELET Christian — *La poétique de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961..... 240,—
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 1 vol. in-8° de 372 p. — 1978..... 450,—
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949..... 300,—
- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971 Réimp. 1972 et 1980..... 600,—
- BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique. 1881-1960.
Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1 vol. in-8° de VII-304 p. — 1958..... 300,—
Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jean WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XXXIX-219 p. — 1966..... 300,—
Tome 3 (H-L) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XIX-310 p. — 1968..... 420,—

- Tome 4 (M-N) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE et R. Van de SANDE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8°, 468 p. — 1972. 450,—
- BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt. Extrait du tome 3 de la Bibliographie des Écrivains français de Belgique. i br. in-8° de 36 p. — 1968. 60,—
- BODSON THOMAS Annie. — *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,—
- COMPÈRE Gaston. — *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. 1 vol. in-8° de 270 p. — 1955 360,—
- 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 chanteur d'Hélène</i> . 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959.....	540,—
DE PRIMONT 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. Correspondance</i> . 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</i> (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 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,—
« <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,—
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,—
KLINKENBERG Jean-Marie. — <i>Style et Archaisme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster</i> , 2 vol. in-8°, 425 p. + 358 p., 1973.....	750,—
LECOQC 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 parlars français de Belgique</i> . — 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962	300,—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 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. — *Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)*. 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935 140,—

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

Livres épuisés

- BAYOT Alphonse : *Le Poème moral*.
 BRUCHER Roger : *Maurice Maeterlinck, l'œuvre et son audience*. (bibliographie).
 DONEUX Guy : *Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme*.
 DOUTREPONT Georges : *La littérature et les médecins en France*.
 ÉTIENNE Servais : *Les Sources de « Bug-Jargal »*.
 FRANÇOIS Simone : *Le Dandysme et Marcel Proust* (De Brummel au Baron de Charlus).
 GUILLAUME Jean : *La poésie de Van Lerberghe*.
 GUILLAUME Jean : *« Les Chimères » de Nerval*.
 HANSE Joseph : *Charles De Coster*.
 LEJEUNE Rita : *Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier*.
 LEMONNIER Camille : *Paysages de Belgique*.
 MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*.
 REMACLE Louis : *Le parler de La Gleize*.
 SOSSET LL. : 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.*