

BULLETIN

DE

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

**Séances publiques**

Jean TORDEUR - René DEPESTRE  
Georges SION - Georges-Henri DUMONT  
Jacques-Gérard LINZE - Dominique ROLIN

**Communications et textes**

Lucien GUISSARD - André GOOSSE  
Pierre RUELLE - André VANDEGANS  
Georges SION - Paul GORCEIX



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

Bulletin  
de  
l'Académie Royale  
de  
Langue et de Littérature Françaises  
1989

BULLETIN

DE

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



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

## SOMMAIRE

### Séance publique du 25 février 1989

#### Remise du Prix Habif

- Bienvenue de M. Jean Tordeur ..... 5  
Remerciement de M. René Depestre..... 11

#### Réception de M. Georges-Henri Dumont

- Discours de M. Georges Sion ..... 15  
Discours de M. Georges-Henri Dumont ..... 25

### Séance publique du 22 avril 1989

#### Réception de M<sup>me</sup> Dominique Rolin

- Discours de M. Jacques-Gérard Linze ..... 39  
Discours de M<sup>me</sup> Dominique Rolin..... 52

### Le personnage biblique dans le roman actuel

- Communication de M. Lucien Guissard à la séance mensuelle  
du 14 janvier 1989..... 63

### L'heure du dîner

- Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle  
du 11 mars 1989 ..... 72

### L'expérience mystique

- Communication de M. Pierre Ruelle à la séance mensuelle du  
8 avril 1989..... 91

### Émile Verhaeren devant Charles Maurras, Gustave Lanson et Paul Valéry

- Communication de M. André Vandegans à la séance mensuelle  
du 20 mai 1989 ..... 105

### La création de *La Matrone d'Éphèse* : une aventure difficile

- Communication de M. Georges Sion à la séance mensuelle du  
10 juin 1989 ..... 118

### Villance et la mémoire

- Un texte inédit de Carlo Bronne..... 131

### « Mélusine » de Franz Hellens, roman fantastique ou roman d'initiation ?

- Une étude de M. Paul Gorceix ..... 140

### Défense de la langue française

- Discours de M. Georges Sion ..... 165

### Pour la sortie de presse d'un « Théâtre »

- Allocution de M. Jean Tordeur ..... 170

### Chronique ..... 174

### *Catalogue des ouvrages publiés* ..... 179

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.

SÉANCE PUBLIQUE DU 25 FÉVRIER 1989

## Remise du Prix Habif

**Bienvenue de M. Jean TORDEUR**

Cher René Depestre, je ne puis manquer d'observer d'entrée de jeu que votre venue parmi nous est l'imprévisible aboutissement de quelques conjonctions heureuses, ce qui vient ajouter à une cérémonie dite académique un zeste de ce « merveilleux quotidien » dont vous êtes le chantre inspiré. Souffrez que je les énumère brièvement dans leur ordre chronologique.

En 1920, un ministre belge, aussi fervent socialiste que fin lettré, assigne à notre Compagnie, qu'il institue, la mission d'accueillir en son sein des écrivains, des grammairiens, des philologues étrangers. Sans éclat de voix, sans brandir nul drapeau, Jules Destrée pratique de la sorte la francophonie la plus naturelle, la plus évidente, quarante ans avant qu'en soit inventé le terme.

En 1960, un mécène d'origine levantine qui habite la Suisse, M. Nessim Habif, nous lègue par testament un capital dont l'intérêt alimentera un prix qui portera son nom. Nous avons, naturellement, toutes les raisons de lui en être reconnaissants. Mais ce sentiment spontané s'accroît considérablement à la lecture de la clause essentielle de son testament. Celle-ci stipule que le Prix sera attribué à un écrivain de langue française qui ne soit pas originaire de France. C'est-à-dire que, à quarante ans de distance, un généreux inconnu nous fournit l'occasion inespérée d'aller plus loin encore, et d'une manière différente, dans la direction que nous a tracée notre fondateur.

En 1979, après une longue expérience d'exils successifs, qui vous conduisent de votre ville haïtienne natale, Jacmel, en Amérique latine, à Paris, à Prague, à Cuba, à Moscou, au Vietnam, en Chine, puis à nouveau à La Havane, vous entrez à l'Unesco où il est fréquent que vous rencontriez Georges-Henri Dumont, qui y dirige notre délégation permanente.

Au mois de septembre 1988, plusieurs semaines avant d'apprendre que vous êtes le lauréat probable du Renaudot, notre Académie vous décerne le Prix Habif pour votre roman : *Hadriana dans tous mes rêves*.

Enfin, dans la suite ininterrompue de déplacements, en France et à l'étranger, qu'entraîne votre succès parisien, vous trouvez un rare jour de liberté pour venir entendre, à Bruxelles, l'éloge que nous brûlons de vous adresser. Et, surprise, ce jour est celui-là même de la réception de Georges-Henri Dumont.

Ce n'est pas tout ! Nous apprenons par notre confrère ce que vous nous confirmez bientôt vous-même : vous avez un ancêtre belge ! Il est issu de la très notoire famille des Pestre ou de Pestre qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, firent édifier le noble château de Seneffe et qui possédait à deux cent mètres d'ici, rue de Namur, l'Hôtel de Jauche. Puissants brasseurs d'affaires, les de Pestre établirent leur fortune notamment à travers la Compagnie des Indes, le commerce de la toile, celui du bois d'ébène et les plantations qu'ils possédaient à Saint-Domingue.

Il y a là, Monsieur, vous en conviendrez, trop de coïncidences favorables, trop de convergences non sollicitées mais assez évidentes, pour que je puisse user à votre égard de la formule sans réplique de Montaigne expliquant son inaltérable amitié pour La Boétie : « parce que c'était vous, parce que c'étaient nous ».

Nous pourrions, il est vrai, nous tenir mutuellement satisfaits d'une suite de hasards si heureusement concordants. Comment, néanmoins, ne pas aller plus avant dans ce qui nous approche déjà à un tel point de vous ? Comment ne pas dire que l'étrincelant roman qui vous vaut le Prix Habif, est sans doute le livre-clef à la fois de votre œuvre tout entière, de votre personnage multiple, de l'incessant et double combat que vous livrez depuis quarante ans : celui d'être le témoin à découvert d'un peuple martyr, exploité et muet, celui de donner la parole, en vous,

dans un apaisement retrouvé, à toutes les puissances de l'invention fabuleuse ?

Quels que soient, en effet, la joie, le bonheur, le plaisir jubilant que suscitent en nous tant de pages de votre roman : *Hadriana dans tous mes rêves*, nous ne pouvons pas oublier les épigraphes successives que vous avez inscrites en tête de votre livre. Celle de James Joyce : *Seigneur, accumule sur nous les détresses, mais entrelace notre art de grands éclats de rire*, celle de René Char, qui lui fait l'écho le plus explicite : *Nous n'avons qu'une ressource avec la mort, faire de l'art avec elle*.

Quant aux détresses haïtiennes, elles sont l'épreuve quotidienne, depuis un demi-siècle, du pays le plus pauvre du continent latino-américain et de l'archipel caraïbe. En épousant sa cause dès vos premiers écrits, vous entrez dans cette geste bruisante et dénonciatrice proférée tour à tour, à l'adresse d'un monde blanc déplorablement sourd, par le Péruvien Vallejo, le Chilien Neruda, l'Équatorien Andrade, le Martiniquais Césaire, le Guatémaltèque Asturias, les Cubains Carpentier, Guillen, Lezama Lima. Tous ensemble, vous êtes les voix furieuses et incessantes de ces terres où règnent souverainement le tellurique, le cosmique, le convulsif, le paradoxal sous la chape écrasante de l'injustice établie en dogme. Tous ensemble, vous êtes aussi, pour ces peuples, les voix d'une mémoire ancestrale bafouée, les chercheurs inlassables de leurs racines et de leur identité, les révélateurs de leur secrète énergie vitale, de leur relation puissante à l'originel de l'être, à ses pulsions organiques, à ses contradictions généreuses. C'est bien pourquoi, à l'exemple de ces œuvres, la vôtre vit d'une vie intense où la relation violente aux éléments, la célébration de la beauté cosmique, l'exaltation éperdue de la relation amoureuse, une puissante et saine sensualité, un rire décapant parviennent non pas à effacer l'injustice mais à édifier en face d'elle la digue fragilement bouleversante des pauvres mais indestructibles frères humains.

Pour vous, en Haïti, et, particulièrement à Jacmel, qui fut pendant trois siècles le port où jetaient l'ancre les sinistres bateaux de négriers, le fil de la mémoire court, sur des milliers de kilomètres, à travers l'Atlantique jusqu'à la côte africaine. C'est là que les régimes coloniaux, qui vous ont odieusement

régenté, se sont alimentés en main-d'œuvre noire lorsque fut épousée celle des Indiens. Et c'est de ce *Minerai noir* le titre d'un de vos plus beaux recueils poétiques qu'est née la religion vaudou qui, dès son origine, n'a pu qu'entrer en opposition, subtile mais durable, avec celle de vos colonisateurs.

Au temps déjà lointain où se forgeait le concept de négritude, que vous alliez, le premier, mettre durement en question au nom des excès totalitaires qu'il était susceptible de seconder, vous vous êtes avancé très loin dans l'étude du phénomène majeur de la religion vaudou, le *zombi*, cette forme de mort apparente qui garderait vivant l'être physique de celui y est réduit tout en le dépossédant de sa personnalité, de sa volonté, c'est-à-dire en le réduisant au rang de bête de somme au service du jeteur de sort. Dans une interview qu'avait recueillie en 1976 notre ami Marc Rombaut — qui se trouve empêché d'être ici mais dont je vous transmets le salut — vous exprimiez votre crainte de voir l'ensemble du monde colonisé attiré dans une vaste entreprise de « zombification », c'est-à-dire de dépersonnalisation totale favorisant sa dépendance définitive à l'égard des puissances qui l'exploitent.

*Hadriana dans tous mes rêves* nous révèle très explicitement que, n'étant ni théoricien ni sociologue, vous n'avez pas poursuivi dans cette voie parce que vous ressentiez au plus intime qu'elle n'était pas la vôtre. Mais c'est bien encore le langage *zombi* qui va vous orienter vers une nouvelle conquête. Il y est professé, en effet, que, pour maintenir en dépendance l'être réduit à l'état de *zombi*, il faut le priver de sel. Aussi qui veut le sauver doit-il se muer en *voleur de sel*. Et vous, à votre tour, au-delà de l'action révolutionnaire à laquelle vous avez largement payé votre dû, c'est maintenant à voler le sel régénérateur des mots que vous allez vous vouer.

Fixé à Paris après un très long séjour à Cuba, dont vous avez longuement épousé la révolution avant d'en éprouver insupportable la dictature, que vous dénoncerez dans *Poète à Cuba*, vous publiez en 1979 et 1981 un premier roman et un recueil de récits, *Le Mât de cocagne* et *Alleluia pour une femme-jardin* où s'affirme une écriture ruisselante de bonheurs ardents. Prenant votre retraite de l'Unesco, vous quittez ensuite Paris pour vous établir définitivement dans un village

des Corbières. C'est là que naît et vient à son terme superbe *Hadriana dans tous mes rêves* qui réunit en une seule vibrante torsade tous les fils épars et comme contradictoires de votre aventure personnelle.

Vous savez désormais que seule la fable peut guérir votre lancinant tourment d'exilé, annuler ce que vous appelez « la vieille angoisse de l'adolescence » tout en les projetant au ciel radieux de l'œuvre d'art. Dès lors, Hadriana l'éclatante jeune fille qui meurt le jour même de ses noces, et l'île écrasée sous la botte de Papa Doc, deviennent-elles la métaphore l'une de l'autre. Le « mal d'Hadriana » et « le mal d'Haïti » se répondent et se conjuguent en vous. Je vous cite : « la filiation naturelle entre le réel et le merveilleux a été interrompue par la disparition d'Hadriana Siloé ».

Beaucoup plus tard, il ne faudra pas moins que la vision ravissante d'une Hadriana libérée de son sortilège pour que vous obéissiez à l'appel qu'elle vous adresse : *Lève-toi et ramène l'être aimé à la maison de son enfance*. Vous retrouvez alors, je vous cite encore, *l'embrasement de l'adolescence retrouvée* qui réveille en vous *des silos de joie et d'espoir, des forces vierges pour la création*.

C'est aux sources brûlantes de cette passion que votre livre doit sa prodigieuse vigueur tonique, son réalisme magique, sa débordante vitalité car, vous nous l'avez donné à comprendre, désormais, en vous, Haïti et Hadriana peuvent former un seul et même être, indissociable et exaltant qui, exorcisant le mal, règne impunément dans tous vos rêves.

Je vous disais en commençant que les volontés croisées de Jules Destrée et de Nessim Habif nous ont permis, en vous couronnant, de répondre à un des devoirs qui nous est le plus cher : celui de ne pas concevoir de frontière à la langue qui nous unit. Comment, dès lors, ne citerais-je pas, pour conclure, un de vos poèmes qui rend à cette langue le plus libre des hommages en célébrant les douces violences que vous aimez à lui faire subir ?

**Libre éloge de la langue française**

De temps en temps il est bon et juste  
de conduire à la rivière  
la langue française  
et de lui frotter le corps  
avec les herbes parfumées  
qui poussent en amont  
de mes vertiges d'ancien nègre marron.

Ce beau travail me fait avancer à cheval  
sur la grammaire à notre Maurice Grévisse :  
la poésie y reprend du poil de la bête  
mes mots ne regrettent rien  
ils galopent de cicatrices en cicatrices  
jusqu'au bout de leur devoir de tendresse.  
Debout sur les cendres de mes croyances  
mes mots s'élèvent sur tout espoir vrai  
au gré des flots émerveillés de ma candeur.  
Mes mots à l'aube ont le chant pur de l'oiseau  
qui ne vend pas ses ailes à la raison d'État.  
Mes mots sont seulement des matins de labours  
éblouis de sève qui force les portes du désert qu'on nous a fait.  
Ce sont les mots frais et nus du français  
qui vient de tomber du ventre de sa mère :  
ils trouvent un lit, un toit, un gîte  
et un feu pour voyager librement  
à la voile des mots de la réal-utopie...  
Laissez-moi apporter les petites lampes  
créoles des mots qui brûlent en aval  
des fêtes et des jeux vaudous de mon enfance :  
les mots qui savent coudre les blessures au ventre de la  
langue française  
les mots qui ont la logique du rossignol  
et qui font des bonds de dauphins  
au plus haut de mon raz de marée,  
les mots qui savent grimper  
à la folle et douce saison de la femme  
mes mots de joie et d'ensemencement :  
tous les mots qui se battent pour un avenir heureux  
oui je chante la langue française  
qui défait joyeusement sa jupe  
ses cheveux et son aventure  
sous mes mains amoureuses de potier.

## Remerciement de M. René DEPESTRE

Je suis profondément touché d'avoir été invité à recevoir le Prix Nessim Habib à la séance de réception de M. Georges-Henri Dumont, éminent homme de culture que j'ai eu l'honneur de connaître et d'admirer à l'Unesco. J'ai accepté avec joie la distinction dont a bien voulu m'honorer l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique.

Certes, l'essentiel pour un écrivain n'est pas de courir après les bons points, les récompenses et les honneurs académiques. En même temps, tout artiste aime être reconnu de son vivant. Je vous suis donc très reconnaissant d'avoir été les premiers à distinguer mon roman *Hadriana dans tous mes rêves* dans la foule impressionnante des récits publiés en français durant l'année 1988.

À la lecture de mes travaux, on a sans doute en Europe le sentiment que leur auteur « n'est pas bien de chez nous » ; que son registre est éloigné des paysages modérés de l'Hexagone ou de la Belgique. On peut aussi me reprocher de ne pas suivre à la lettre le conseil judicieux d'André Gide : « Écris, si tu veux, dans l'ivresse, mais quand tu te relis, sois à jeun. » J'avoue que j'écris et me relis dans le même état de transport...

Je ne suis donc pas un écrivain francophone « jusqu'au bout des ongles et des virgules », comme le sont d'emblée mes collègues belges, suisses ou français. Dans mon cas, l'usage de la langue française s'est articulé autour d'un mythe anthropologique qui devait marquer un grave échec de la fonction-langage. En effet, l'invention des notions mythiques de *blanc*, *noir*, *indien*, *jaune*, était le fait d'un scandale sémantique : celui qui affubla le Prospéro européen et le Caliban africain d'un déguisement ontologique qui les sépara pour longtemps et les porta à vivre sous une fausse identité.

Pour se donner un langage bien à eux dans la Caraïbe, les

Haïtiens se firent voleurs de feu : ils volèrent à la France le temps et la flamme de son système de signes. L'imaginaire haïtien, pour exprimer sa singularité, tout en ayant l'air de succomber aux charmes du français, se constitua en *langue créole*, à partir des héritages syntaxiques et des habitudes articulatoires propres aux dialectes africains.

Mon idiome maternel, étant né contre les séductions de la langue française, doit-on conclure pour autant que j'écris dans la haine de Marianne ? Le métissage linguistique relève plutôt de la dialectique de la passion. Outil de reconquête de soi, l'usage de *l'haïtien* a toujours librement cohabité avec celui du français. En Haïti, dans les circonstances majeures de la vie, lors des fiançailles, des mariages, des baptêmes, des funérailles, le petit peuple n'a jamais cessé de demander à la langue française de rafraîchir les rives de ses rêves. Un vaste courant de poésie involontaire, à forte densité surréaliste, est ainsi né de la tradition de formuler en français les déclarations d'amour, les actes notariés, et d'autres contrats que l'esprit et la chair nouent lors des échanges picaresques, érotiques, ludiques, propres à la condition humaine.

La parole française n'a donc jamais tari sur les lèvres des Haïtiens. Un bilinguisme existentiel met deux flèches à mon arc d'écrivain et me protège de toute conception étriquée de la langue et du savoir. J'honore le français autant qu'il m'honore quand je parviens à faire un bon usage haïtien de sa richesse. C'est d'ailleurs à l'imagination d'un illustre grammairien belge que l'ensemble du monde francophone doit la notion féconde du *bon usage* de l'outil fabuleux qui nous est commun.

Je suis heureux de rappeler ici le ravissement que j'ai eu, jeune étudiant à Paris, à la lecture d'un article où André Gide attirait dans *Le Figaro* l'attention de ses compatriotes sur le chef-d'œuvre de Maurice Grevisse : le *Bon Usage*, cours de grammaire française et de langage français.

Ce maître-livre que votre Académie a eu la sagesse de couronner très tôt, répond pertinemment à toutes les questions flottantes de la francophonie. Sa vision géniale du français satisfait aujourd'hui aux inquiétudes et aux doutes des créateurs les plus scrupuleux comme à ceux des novateurs les plus aventureux. Le fils du forgeron de Rulles-en-Gaume, partit un jour de son petit

village, à l'orée des Ardennes belges, pour aller dans le monde, en merveilleux jardinier de l'esprit, apprendre à plusieurs générations la meilleure façon d'user de la sève et du souffle inégaux de la langue française.

C'est par amour du Grevisse que j'ai voulu savoir dès 1947 sur quels textes belges son magistral auteur avait fondé le trésor de ses observations. Je découvris alors dans l'émerveillement la superbe originalité de la Belgique et de l'imaginaire de ses poètes et de ses écrivains. Peu de littératures de la planète peuvent aligner en un temps de vie nationale aussi bref, sur un espace géographique aussi restreint, un nombre si considérable d'auteurs et d'œuvres marqués par le génie. Les lettres belges occupent un immense territoire, et incarnent, dans le roman, la poésie, le théâtre, une aventure de l'esprit et de la sensibilité d'un tel éclat que l'Hexagone littéraire pâlirait plus que le Mont-Blanc s'il venait à manquer à son rayonnement l'orient que connaît la culture dans votre pays.

Face à ce prodige culturel belge, j'avoue ne pas comprendre la sorte de morosité et de malaise existentiel qui se manifestent souvent dans l'idée que les Belges se font d'eux-mêmes et de leur littérature, par rapport à la France. Au regard des notions de *patrie*, d'*État*, de *nationalité*, vous êtes peut-être fondés à manifester une difficulté d'être due aux spécificités de votre histoire politique, mais quant à votre identité artistique dans le monde, vous avez la somptueuse allure d'une vaste patrie du rêve et de la beauté !

Je confesse sur l'honneur que ma conviction à cet égard est bien antérieure au moment où deux de vos concitoyens généalogistes, M. Xavier Duquenne et le baron Adrien van den Branden de Reeth m'apprirent que je suis bel et bien originaire des Depestre de Belgique, qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, anoblis par Marie-Thérèse d'Autriche, firent ériger le château de Seneffe.

Selon les historiens de la famille « de Pestre », deux de ses membres, enrichis dans le commerce des esclaves et dans la toile des Indes, possédaient des plantations de canne à sucre et de café à Saint-Domingue (ancien nom colonial d'Haïti). C'est ainsi que de fil blanc en aiguille d'ébène, du fait des aventures du sang chaud dans les îles, l'homme qui vous parle descend, le plus naturellement du monde, d'un comte de Seneffe. Ce n'est

sans doute pas la seule fois où un Noir qui a fait la révolution décoloniale s'est faufilé dans la descendance d'un comte européen. Revanche du destin, dira-t-on ? en tout cas, c'est mon tour, dans les livres, d'en faire voir de toutes les couleurs à mon aïeul flamand...

Loin de m'en tenir rigueur, vous récompensez mon travail romanesque. Croyez, Mesdames et Messieurs, à la double et joyeuse satisfaction que me donnent la lointaine parenté que je viens d'évoquer et le Prix que vous avez attribué à la jeune femme qui veille sur mes rêves. Au nom d'Hadriana Siloé, je vous en remercie.

# Réception de M. Georges-Henri Dumont

Discours de M. Georges SION

Ce n'est pas la première fois que chargé d'accueillir publiquement ici — ce qui n'est jamais une charge ! — un confrère qui est aussi un ami de longue date, je suis amené à oublier le ton (j'allais dire le tu) qui règne entre lui et moi depuis des dizaines d'années. Qu'il sache en tout cas que ce changement ne durera qu'une heure.

Oui, Monsieur, je suis heureux de vous souhaiter la bienvenue à l'Académie. Vous connaissiez déjà beaucoup de vos confrères et vous les connaissez tous aujourd'hui, puisque notre tradition veut qu'un nouvel élu soit accueilli aussitôt à nos séances internes, sans attendre l'accueil public où nous vous disons pourquoi nous vous avons élu et où vous nous dites ce que vous inspire votre prédécesseur.

Il faudrait pas mal de temps pour rappeler tout ce que vous êtes et tout ce que vous faites. Si je le tente ici, je sais que j'oublierai des choses qui ne mériteraient pas cet oubli. Une existence comme la vôtre, à travers son unité, représente tant d'actes et d'actions, de titres d'œuvres et de titres de fonctions, que nous risquons en effet d'en oublier. C'est la rançon d'une diversité féconde, la seule diversité qui fasse excuser les problèmes qu'elle pose.

En outre, nos chemins se sont croisés si souvent que la mémoire de vos travaux ou de votre action se mêle toujours en moi à la mémoire de nos rencontres. Je me sens un peu comme un orateur chargé d'exposer un dossier, mais qui aurait sans cesse envie de l'interrompre pour rappeler un bon souvenir.

L'un de ceux-ci se rappelle à moi en ce moment. Je le laisse parler sans délai.

C'étaient les tristes années de la guerre, qui ne nous ménageaient pas les épreuves, mais qui avaient leurs consolations quand ces épreuves étaient partagées dans le même esprit d'espérance et de refus. Partagées aussi, parfois, dans les mêmes lieux, comme ce Home des Artistes, rue des Deux-Églises, où se retrouvaient de jeunes femmes et de jeunes hommes sûrs de ne rien risquer entre eux. Certains se cachaient, certains faisaient de la musique ou rêvaient de faire du théâtre. Nous nous groupions quelque fois pour encourager les uns et les autres. Nous avons même réalisé ce que nous appelions des *Évocations*, et je tiens à le rappeler particulièrement aujourd'hui, en pensant que certaines de ces *Évocations* avaient lieu dans la salle et sur le plateau où nous sommes.

J'étais alors un jeune journaliste, évidemment désaffecté comme il convenait en ce temps-là. Vous étiez un étudiant, puis un licencié en Histoire. L'Histoire, l'Histoire de Belgique surtout, était alors à la fois un refuge et une consolation, quelque chose comme une salle d'attente où la mémoire se préparait à l'espérance.

Vos études, à Saint-Louis puis à Louvain, vous avaient donné beaucoup de ces contacts qui mûrissent un jeune homme. De grands professeurs comme Léon van der Essen ou Charles Terlinden, mais aussi, vers 1941-1942, l'arrivée à Louvain d'étudiants venus de l'Université de Bruxelles fermée par l'Occupant. C'était une bonne manière d'apprendre les solidarités au-delà des différences et les devoirs que suscite parfois le cours des choses.

Vous pensiez à l'édition. J'y pensais aussi. J'avais découvert des hommes qui se donnaient à de grands travaux. Certains d'entre eux sont dans la riche mémoire de l'Académie : Pierre Nothomb, qui y serait élu en 1945, Luc Hommel et Fernand Desonay élus ensemble en 1950, et naturellement la plus présente de ces ombres parmi nous aujourd'hui, Carlo Bronne, élu en 1948.

Carlo Bronne achevait, dans ces sombres années, un *Léopold I<sup>er</sup> et son temps*, dont vous nous parlerez, mais je le cite ici parce que, dans les bureaux d'Adolphe Goemaere, rue de la

Limite, nous pensions à la fois aux revues en sommeil forcé que nous ferions renaître un jour et à ce livre qui aurait bientôt pour nous tous l'élan d'un grand réveil. Vous aviez des projets parallèles chez l'éditeur Dessart, mais votre vocation, comme la mienne, était encore beaucoup plus l'écriture que l'édition. Il est bon de rappeler d'ailleurs un petit fait qui pourra surprendre certains : votre premier ouvrage est un recueil de poèmes, *La voie rédemptrice*, et je puis assurer que les vers n'en sont pas dérisoires.

Tout de même, c'est l'Histoire qui vous mobilise. J'aime évoquer ici encore tout ce qui vous fait proche de certains d'entre nous : vous êtes né près de Gand, vos premières études au collège Sainte-Barbe vous ont fait respirer l'air qu'avait respiré Maeterlinck et vous ont fait une enfance gantoise après celle de Suzanne Lilar. Puis vous devenez bruxellois, et c'est le collège Saint-Michel où je vous avais précédé. Après les humanités, votre choix est fait, et à vingt-deux ans vous êtes licencié en Histoire. Vous avez eu à Louvain des compagnons qui sont ici : Jo Gérard, Henri Haag, et j'imagine que l'ombre de Paul Warzée, professeur de faculté disparu trop tôt, n'est pas loin de vous aujourd'hui. Les premières années de candidature, de 1938 à 1940, vous ont donné les premières occasions de voir votre nom imprimé sous un texte : la publication universitaire de Saint-Louis s'intitulait *Chantiers*, ce qui suggérait un peu plus qu'une simple satisfaction littéraire. Je le sais bien : je vous y avais précédé.

Il est plaisant de signaler que dans ces mêmes Facultés universitaires Saint-Louis où vous avez étudié, un professeur s'appelle aujourd'hui Hugues Dumont et que c'est votre fils.

1942 : licencié en Histoire. Cela ne peut suffire à quelqu'un qui ne se satisfait pas facilement lui-même. Vous vous lancez donc dans les études et les travaux qui vous mèneront en 1952 à l'agrégation. Mais entretemps, il faut vivre. Ici encore, nos mémoires se recourent. Pendant les derniers temps de l'Occupation, nous préparions ensemble un hebdomadaire. Notre jeune groupe était formé de ceux que j'ai cités. Nous savions que nous n'avions pas d'argent en dehors de nos petites économies familiales. Nous savions aussi que malgré notre enthousiasme ou notre présomption, nous aurions grand besoin de l'expérience

de quelques aînés. Je n'ai jamais oublié les mois de l'été 1944 où les nouvelles de chaque jour nous emplissaient en même temps d'une espérance heureuse et d'un trac professionnel que seule notre inconscience rendait supportable.

Tous ceux qui avaient cassé leur plume étaient avec nous. Les citer, c'est citer un livre d'or du journalisme belge, mais aussi un livre de souvenirs : Robert Delmarcelle, Gérard de Lantsheere, Jeanne Cappe, Romain Sanvic, Gussy Jambers, Charles d'Ydewalle... L'hebdomadaire s'appelait *Vrai*, tout simplement. Il avait sa place, certes, huit jours après la Libération de Bruxelles, et même les mois suivants, quand nous allions faire la mise en page dans l'atelier de *La Métropole*, où on l'imprimait, et que le fracas des V1 et des V2 faisait trembler Anvers. Il ne pouvait tout de même pas durer longtemps : toute la presse retrouvait ses marques et reprenait ses places, tandis que de nouveaux titres naissaient, plus solides que le nôtre.

En 1948, un de vos premiers livres va sortir de presse chez Charles Dessart : *Le miracle de 1848*. C'était un avant-goût de votre thèse d'agrégation. Vous y montriez comment le jeune royaume de Belgique, toujours un peu suspect aux yeux des gouvernements conservateurs parce qu'il était né d'une révolution, avait été paradoxalement une oasis dans une Europe soudain très agitée.

Un autre « miracle » accompagnait ce livre sur un centième anniversaire : vous l'apportiez à celle qui pouvait y voir le signe très contemporain du miracle amoureux et qui deviendrait bientôt Viviane Dumont. Avant la fin de l'année, le bonheur était chose faite et le souvenir, ici encore, m'en est resté puisque je vous connaissais déjà tous les deux et que j'ai assisté à votre mariage.

Vous veniez de la JUC, elle venait de la JIC. Quel est ce langage ? pensent sans doute beaucoup de ceux qui nous écoutent. La Jeunesse Catholique d'alors était constituée par plusieurs groupements. Un bon hasard permettait de donner leur sigle par les cinq voyelles. Nous ne pensions certes pas à Rimbaud qui donnait une couleur à chacune. Nous disions simplement la JAC pour les Jeunesses agricoles, la JEC pour les écoliers, la JIC pour les indépendants, la JOC pour les Jeunesses ouvrières et la JUC pour les universitaires. Il suffisait d'y penser.

Tout ceci nous ramène à un temps proche et lointain à la fois, mais c'est le moment de dire que moins de vingt ans après votre mariage, Viviane Dumont créait avec quelques amies une organisation de cours et de conférences qui offrait aux femmes ce que celles-ci souhaitaient parfois sans le savoir. En quelques mois, « Connaissance et Vie d'aujourd'hui » trouvait un écho extraordinaire, proliférait dans tout le pays et y est toujours aussi nécessaire. Ceci vaut d'être salué.

Viviane Dumont ne pouvait pas en rester là. Elle se mettait à écrire. Non point des livres d'Histoire comme les vôtres, mais au moins des romans où les destins personnels sont façonnés par l'Histoire. Nous avons couronné l'un d'eux, *Ruelle du paradis*, en 1985. C'était trois ans avant votre élection, ce qui doit rassurer la romancière sur notre sincérité. D'ailleurs, nous avons si peu de goût pour la complaisance que, vous présent, nous ne recommencerons pas !

Je reviens à votre œuvre. Après un essai, *À corps perdu*, vous vous lancez à travers le vaste monde. Vous nous révélez *Louis Hennepin, explorateur du Mississipi*, puis, à l'autre bout de l'horizon, *Banquibazar*, qui a d'ailleurs été récemment réédité. J'ai rêvé de nouveau à ce comptoir que nos ancêtres, au temps de la Compagnie d'Ostende, avaient fondé dans le delta du Gange. Sous ce nom pittoresque se cachait une fondation prospère et pacifique. Elle aurait pu avoir un grand destin si les Puissances d'alors n'avaient imposé la fin de la Compagnie d'Ostende. *Banquibazar* : on aurait envie de faire danser ce nom dans un poème ou une chanson.

Vos travaux que j'appellerais exotiques semblaient très loin de vous quand vous avez entamé une deuxième phase de votre œuvre : en effet, notre Histoire nationale s'empare de vous comme vous vous emparez d'elle, même si les personnages auxquels vous vous attachez — Marie de Bourgogne, Léopold II — appartiennent à l'Europe, voire au monde. Je sais que vous serez un jour repris par des problèmes lointains, mais nous les retrouverons plus tard.

Écrire une *Marie de Bourgogne*, comme vous l'avez fait à deux reprises — la seconde, éditée à Paris en 1982 —, c'est se pencher sur une figure extraordinaire du XV<sup>e</sup> siècle. Un héritage superbe et vulnérable, une vie de vingt-cinq ans brisée par une

chute de cheval, un destin d'autant plus menacé qu'il a fait envie au monde : tout cela nous fascine depuis longtemps. Fernand Desonay ou Luc Hommel l'ont montré tour à tour, mais il est frappant de voir aujourd'hui des historiens français relayer cet intérêt. Ils n'ont pas le dogmatisme d'Henri Pirenne (vous non plus, d'ailleurs) et d'autre part ils ne se sentent plus solidaires de l'horrible joie de Louis XI à la mort d'une princesse qui était sa filleule. Ces historiens aiment évoquer maintenant, à partir du Sud, la grande aventure bourguignonne où paraît déjà se dessiner sur la carte l'Europe qui se fait aujourd'hui. Jean-Philippe Lecat en est le plus récent exemple. Il a rendu l'autre dogmatisme, celui de Barrante, presque illisible...

Vous savez aussi que la politique n'est pas seule en cause dans ces rêves revécus aujourd'hui. Vous aimez retrouver les caractères, les pensées, les courants culturels. Ici, vous évoquez tout ce qui faisait de cette cour et de ces terres l'immense foyer d'une grande culture. De Champmol à Bruxelles, de Bruges à Dijon, on chante avec Gilles Binchois, on sculpte avec Claus Sluter, on écrit avec Chastellain, et la conjonction fabuleuse de quelques peintres de génie fait une sorte de dialogue créateur avec l'Italie. Vos pages sur l'aube de la Renaissance sont riches, et vous consacrez en outre à *Memlinc* un livre traduit et édité dans d'autres langues.

Puisque nous en sommes aux artistes, c'est le moment de rappeler qu'après avoir été professeur à l'athénée de Florennes, vous avez été nommé conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Mais vos dons, vos possibilités d'action sont si multiples qu'on vous a très vite ou très souvent requis pour d'autres tâches. Peu avant les années 1960, vous entrez au cabinet du ministre Maurice Van Hemelrijk.

C'est une époque de grandes mutations. Dans le pays, on sent le besoin de stabiliser certaines différences idéologiques que la politique ne cessait pas d'exacerber. Ainsi deviendrez-vous président de la Commission du Pacte culturel. Entre la Belgique et le Congo, la situation évolue très vite. En 1959, vous voici le rapporteur des travaux de la Table ronde qui prépare l'indépendance. J'imagine que ces deux domaines doivent encore occuper souvent votre mémoire ou votre esprit. La Commission du Pacte culturel a toujours sa raison d'être. Quant à la Table

ronde, elle vous paraît peut-être si lointaine ou si singulière que les trente ans qui nous séparent d'elle ressemblent aux siècles qui nous séparent du temps d'Albert et Isabelle...

À travers ces expériences, vous aviez pris goût à la politique, à moins que ce soit la politique qui ait pris goût à votre collaboration. Vous voici, dès après 1960, chef de cabinet de plusieurs ministres de la Culture française. Ces ministres s'appellent Paul de Stexhe, Pierre Wigny, Albert Parisis ou Charles Hanin. Chacun a sa personnalité, ses priorités, ses zones d'intérêt. Tous ont en tout cas une forme de conscience qui les rend fidèles à leur mission plus qu'à leur carrière. En outre et surtout, ils ont un chef de cabinet qui les aide à cette fidélité. Vous avez représenté ainsi, pendant près de dix ans, la compétence et la rigueur, la droiture et le sérieux d'un ministère qui devait se créer, s'imposer, s'inventer sa vocation et les techniques de celle-ci.

Je n'ai évidemment pas l'intention de diminuer qui ou quoi que ce soit dans ce qui est venu plus tard, mais je puis affirmer que ces années-là sont restées, dans beaucoup de souvenirs, celles d'un temps heureux. J'en recueillais encore l'autre jour, sans l'avoir cherché, le témoignage dans la bouche d'un grand fonctionnaire culturel qui n'était certainement pas de votre parti, mais qui aimait rappeler combien vous aviez été bénéfique à tous en ce temps-là.

Cette réussite devait d'ailleurs faire de vous l'objet de sollicitations multiples. Vous serez bientôt président du conseil d'administration de l'Orchestre National de Belgique et on vous verra dans les conseils de la Société Philharmonique, de la Chapelle Musicale Reine Élisabeth, de l'Opéra National, puis encore des Archives et Musée de la Littérature, sans compter la *Revue générale* et quelques groupements littéraires. Depuis quelques années, en outre, vous présidez, pour l'Exécutif de la Communauté française, le Conseil Supérieur de l'Art dramatique, cette commission qui joue un peu le rôle des gardiens du phare dans les tempêtes du théâtre qui bouge et des budgets qui traînent. Et il y a les cours à l'I.C.H.E.C., maison où on a besoin de vous.

On pourrait penser que tout ceci peut occuper un homme, mais à toutes ces tâches nationales allait bientôt s'en ajouter une autre qui vous remettrait au contact du monde entier.

Devenu secrétaire général de la Commission nationale de l'Unesco, vous retrouvez à Paris des hommes et des femmes de tous les horizons, des problèmes compliqués, des débats passionnés. Vous avez l'habitude des tables rondes et des solutions acceptables. C'est pourquoi l'Unesco veut encore plus de vous. Il vous appelle en 1981 à son Comité Exécutif.

D'autres que vous auraient, comme on dit aujourd'hui, médiatisé ces honneurs. Vous ne l'avez pas fait, et ceci vous ressemble. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que le Comité Exécutif de l'Unesco suppose un prestige et une compétence considérables. Celui que nous avons congratulé au début de cette séance, René Depestre, nous a parlé de vous dès notre première rencontre, et ce qu'il nous disait vous aurait fait plaisir. Il y a moins d'un an, Madeleine Gobeil, qui représentait l'Unesco à un congrès du Pen Club à Cambridge, avait pour vous des éloges très sympathiques.

Tout ceci, qui évoque vos tâches ici et au dehors, vous rend proche de celui que vous allez évoquer dans un instant. En effet, par d'autres voies et par une présence différente, notre cher Carlo Bronne était lui aussi un homme implanté qui parlait au monde. À Paris ou en Amérique, à Vienne ou à Monaco, en voyageur ou en orateur, il a été une sorte d'ambassadeur de nos Lettres. Vous l'êtes aussi à votre façon, et pas seulement parce que vous avez un bureau de travail aux Affaires étrangères...

Résistons une fois de plus à l'heureuse dérive qu'impose votre existence parallèlement à votre œuvre. Des titres disent assez que vous nous restez proche : en 1958, *Bruxelles et les pays wallons* chez Arthaud, suit de peu *Couleurs de Bruxelles* chez Dessart. En 1958 encore, vous publiez, en collaboration avec Alexis Curvers, *Délices du pays de Meuse*. Il y a quinze ans, vous entrez dans une célèbre collection parisienne avec *La vie quotidienne en Belgique sous le règne de Léopold II*. C'est un succès qui oblige à des rééditions, et Hachette en est si satisfait qu'il publie trois ans plus tard votre *Histoire de la Belgique*. Vous qui avez publié un quart de siècle plus tôt une *Histoire des Belges*, vous ne vous recopiez pas, faut-il le dire. Le nouveau livre est destiné à un public plus large, on voudrait dire : plus européen. L'optique a donc changé, comme d'ailleurs le pays que vous étudiez. On ne peut qu'admirer ces 550 pages qui vont

de la préhistoire à la petite histoire, du politique au social, du local à l'international, et qui permettent à d'autres de nous comprendre — ou de s'y essayer.

En 1986, Fayard publie la biographie qu'il vous a demandée : *Élisabeth de Belgique ou les défis d'une reine*. Ici encore, vous aimez suivre un personnage, mais en le replaçant dans son temps, dans sa mouvante et féconde vitalité. Car si la vie de la reine Élisabeth peut paraître, dans la simplification de la gloire, une belle histoire, vous nous rappelez qu'elle a été striée sans cesse des défis du destin. Deux grandes guerres avec son pays d'origine, de grandes crises dans son pays d'adoption, plusieurs deuils qui pouvaient l'abattre, des épreuves qui devaient la meurtrir : vous montrez comment elle a fait face, comment elle a transcendé son destin. Comment cette dame fragile a su affronter les événements, prendre tous les risques, être à la fois celle qui adressait à Paul Reynaud, le 28 mai 1940, une lettre admirable de dignité, celle qui faisait trembler les chancelleries en allant à Pékin, ou celle qui se savait l'amie d'Albert Einstein ou d'Albert Schweitzer, de Pablo Casals ou de Colette. Après la mort de celle-ci, Maurice Goudekot évoquait dans une lettre à la Souveraine « une même fraîcheur, un même primesaut, un cœur qui jamais ne se lasse de secourir ni d'apaiser... » Vous terminez ce livre plein de science et de conscience sur deux images très symboliques : le 23 novembre 1965, sur la table de chevet de la Reine morte, au Stuyvenberg, on avait placé le Stradivarius qu'elle léguait par testament à David Oïstrakh, et la garde du corps, transféré au palais de Bruxelles le lendemain, fut assurée par des infirmières des hôpitaux.

Votre éditeur souhaite évidemment que vous continuiez. C'est pourquoi vous préparez en ce moment un *Léopold II* dont on peut déjà penser qu'il ne sera pas banal. Est-ce dans les glanes de votre moisson que vous avez recueilli la matière de votre petit livre d'il y a quelques mois, *La vie dramatique du lieutenant Lippens*, qui remet dans la vérité historique ce qui a longtemps constitué l'imagerie de nos mémoires ? Sans doute. De même, il y a quarante ans déjà, vous aviez rassemblé des *Pensées et réflexions* de Léopold II. Elles prendront probablement place dans votre nouveau livre, mais elles y seront l'appoint d'une réflexion et d'une information sans pareilles. Vous

y retrouverez encore ce qui a nourri en 1980 votre livre dans une collection que Paul Legrain avait créée pour notre siècle-et-demi : *150 ans d'expansion coloniale*. J'aime rappeler ce qu'y écrivait en préface un homme de la stature de Jean-Paul Harroy : « J'aurais toujours affirmé qu'en si peu de pages, personne n'aurait pu venir à bout d'une telle gageure. Georges-Henri Dumont l'a fait. On ne saurait assez le féliciter... »

Bref, nous attendons ce grand livre. Il est normal, quand on entre à l'Académie, d'avoir déjà beaucoup accompli, mais il est aussi beau d'avoir encore beaucoup de projets. Vous en avez, tout va donc très bien. Je me demande seulement où, dans cette existence occupée, vous vous sentirez le mieux pour les mener à bien. À Bruxelles, où vous êtes à la fois en ville et proche du bois de la Cambre ? À Mirwart, où vous avez vraiment reconstruit une maison dont la façade est aimablement villageoise et dont l'arrière, dans ses immenses vitres, donne sur la forêt ? Je pencherais pour Mirwart, et ceci encore est plein des signes du cœur. Ce lieu superbe, un des plus beaux de l'Ardenne, son orthographe dit bien qu'il était autrefois un poste de guet et non le paisible miroir du ciel. Presque tout est là, comme un cortège de maisons, entre l'église et le château. Mais quelques pas plus loin, en remontant derrière l'église, on arrive à une villa où est souvent venu Thomas Owen, puis à un chalet intime et magique où Herman Closson rêvait aux quatre Fils Aymon en écoutant Wagner.

Un peu plus loin encore, en passant par Transinne ou Smuid, on arrive à cet autre village inspirant et inspiré qui s'appelle Villance, où... Je n'en dirai pas plus ; sinon pour souligner au passage que les chemins et les destins — les chemins dans les bois et les destins dans les livres — se rencontrent parfois merveilleusement. Il était donc normal qu'un croisement supplémentaire fût ici le symbole des uns et des autres. Nous y voici, vous y voici. Soyez-y donc le très bienvenu.

## Discours de M. Georges-Henri DUMONT

Il y a deux façons de concevoir un discours de réception à l'Académie, disait volontiers Carlo Bronne : « en pensant à son prédécesseur ou en pensant à celui qui succède à celui-ci ». Les deux démarches sont assurément légitimes et admises ici comme au Quai Conti, mais j'avoue n'avoir pas songé un seul instant à opter pour la seconde. Elle eût, d'ailleurs, ajouté l'incongruité à la vanité après le discours que je viens d'entendre. Près d'un demi siècle d'amitié jamais démentie explique, sans nul doute, Monsieur, votre indulgence et votre bienveillance à mon égard.

J'y ai été sensible et vous en suis très reconnaissant, comme je le suis aussi à tous ceux qui m'entourent et m'ont accordé la faveur de leurs suffrages. Une présence me manque cependant en cette Compagnie. Et le Destin veut que ce soit précisément celle de l'écrivain dont j'occupe le fauteuil.

Lorsque, tout jeune historien, je rencontrai Carlo Bronne pour la première fois en sa demeure bruxelloise, proche de la chaussée de Charleroi, je me sentis brusquement envahi par une immense timidité. Sentiment assez rarement éprouvé dans ma vie, mon défaut majeur étant plutôt inverse. À vrai dire, le néophyte, frais émoulu de l'université, était moins impressionné par la réputation, déjà considérable, de l'écrivain d'Histoire que par sa haute silhouette et son port de tête digne d'un seigneur du XVIII<sup>e</sup> siècle. Je me croyais en présence d'un prince de vieille souche. Effectivement, Carlo Bronne ne dut pas attendre l'aristocratie pour acquérir l'allure et le comportement d'un aristocrate. Ils lui étaient naturels.

Mais dès que nous eûmes abordé le problème du choix des *Lettres de Léopold I<sup>er</sup>* dont il préparait l'édition pour mon patron Charles Dessart, toute crainte révérentielle se dissipa comme par enchantement. Le manuscrit qu'il maniait de ses longs doigts se composait de centaines de feuillets jaunes sur

lesquels il avait écrit avec de l'encre d'un certain bleu, à la fois intense et tendre. Devinant mon étonnement, il me précisa que, tout comme André Gide, il croyait à la complicité de l'outil et de la main. Jusqu'à la fin de sa vie, il refusera obstinément l'usage de la machine à écrire dont le picotement rageur lui coupait le fil des idées.

À bâtons rompus, nous parlâmes alors de ce qui nous rapprochait en dépit du fossé des générations : l'admiration pour le règne trop tôt interrompu de Marie de Bourgogne, la sculpture grecque et sa rigueur au temps de Périclès, le chant grégorien, le troisième Concerto brandebourgeois de Jean-Sébastien Bach. Par ces thèmes subtilement effleurés, comme pour me tester, Carlo Bronne m'invitait à le suivre dans sa quête de tout ce qui tend à la sérénité et à la durée.

Ainsi naquit une amitié discrète mais continue, respectueuse de son indépendance et de sa volonté de protéger son havre intérieur. Pour expliquer ce que certains prenaient pour de la distance, il citait Mabillon : « Ceux qui viennent me voir me font honneur, ceux qui ne viennent pas me font plaisir ».

Désormais Carlo Bronne fut présent à tous les grands moments de mon existence. Il l'était à mon mariage, il le fut aussi à celui de ma fille, dans l'Ardenne profonde où nous étions devenus presque voisins. Je veux me convaincre qu'il est présent aujourd'hui. À sa manière.

Comme tous les solitaires — et il l'était par parti pris autant que par tempérament — Carlo Bronne avait le culte de l'enracinement. Le premier, celui de son enfance et de sa jeunesse liégeoises, fut sans doute le plus décisif.

Né au printemps du siècle débutant — très exactement le 29 mai 1901, il demeura un enfant unique. Jamais il ne déplora cette condition qui, selon lui, apprend à se suffire à soi-même et limite les contraintes de l'entourage. Son père, Charles Bronne, journaliste à *l'Express*, passait la majeure partie de son temps au dehors. Lointain, il n'en inspirait que plus de respect. Sa mère vivait en vase clos, sans plainte et sans orgueil.

Écolier docile, Charlot — c'était alors son prénom — fréquenta une école fort appréciée par la bourgeoisie de la ville et dénommée Institut du Sud. Les leçons l'intéressaient moins que le chemin du retour : le cloître Saint-Jean, le boulevard de la

Sauvènière, les escaliers du Thier de la Fontaine que le Premier Consul descendit à cheval et, enfin, la vertigineuse rue Publémont que surplombait une succession de balcons. En face de celui des Bronne apparaissaient régulièrement quatre jeunes filles qui fascinaient l'écolier : « Jeanne la vive, Marthe la douce, Madeleine la rousse et Isabelle qui ressemblait à un page florentin ». Carlo Bronne ne les oubliera jamais. Pas plus qu'il n'oubliera Marie, l'élève d'un proche couvent, qui se laissa enlever, un soir d'été, par un jardinier jouant au Roméo des potagers.

Les dimanches et jours de congé, il y avait, selon les circonstances, la promenade le long de la Meuse qui traînait « une longue masse d'ennui », les haltes au château de Beaumont transformé en guinguette dont le nom rappelait les vignobles de jadis, les délices d'Embourg chez l'oncle Louis, les cousins et les cousines mais, surtout, les longues conversations avec l'oncle Gustave, en son hôtel du Mont-Saint-Martin où Carlo Bronne découvrit, clouée au mur, une Aigle noire aux ailes déployées et à l'œil cruel. C'était une réplique de l'enseigne de l'hôtel de Féronstrée auquel les Bronne devaient leur prospérité.

Assis dans un fauteuil crapaud, fumant havane sur havane, l'oncle Gustave, fabricant d'armes de son état, était intarissable sur le sujet. À l'entendre, toute l'histoire de la principauté se concentrait sur l'auberge célèbre. Est-ce alors que le futur écrivain décida d'écrire un de ses maîtres-livres dont Marcel Thiry devait affirmer qu'il était la clef de son œuvre ?

Survint la première guerre mondiale. Charles Bronne quitta femme et fils pour se fixer à Paris où il travailla à la *Justice*, le journal de Clémenceau. Lorsqu'il revint en novembre 1918, ce fut pour transplanter sa famille dans la capitale française.

À Paris, l'adolescent Carlo fut accepté au très huppé lycée Carnot et conquit le baccalauréat après avoir rédigé une composition ayant pour sujet préfiguratif « Le discours de La Fayette aux États généraux ».

Rentré en Belgique pour le service militaire à Arlon et les études de Droit à Liège, il se distinguait alors par une fougue qu'il devait davantage à la jeunesse qu'à son tempérament fondamental. Il était à l'âge des indignations qui vous étouffent si l'occasion ne vous est pas donnée de les exprimer haut et clair.

Il ferraila d'abondance dans l'*Étudiant libéral* dont il était devenu le rédacteur en chef et n'hésita pas à participer activement à un meeting mouvementé contre la flamandisation de l'université de Gand. Fut-il de ceux qui bombardèrent de briques les gendarmes appelés à la rescousse ? Certains le prétendent ; mieux vaut ne pas les croire...

Ses diplômes en poche, il revint à Paris pour accomplir un stage d'abord chez M<sup>e</sup> Danet, avoué établi rue de Richelieu, puis chez M<sup>e</sup> Campinchi, célébrité du barreau de Paris. Le jour, il plaidait devant les justices de paix, le soir, il hantait les salons, notamment celui de la comtesse de Noailles, parfois aussi il se rendait au spectacle pour écouter Jean Périer dans *Marouf, savetier du Caire* ou Firmin Gémier dans la *Rabouilleuse*.

Peu après sa prestation de serment d'avocat à Liège, la convalescence d'une grave maladie l'immobilisa pendant plus d'une année dans les Fagnes. L'épreuve le contraignit à la méditation et le fit entrer en poésie comme on entre en religion. Elle fit aussi naître en lui l'amour de la haute solitude de l'Ardenne accueillante aux désarrois. Il notait déjà le bleu de l'horizon qui rassure *dans le commun exil où nous sommes du monde*.

Deux recueils de poèmes parurent après la guérison : *Les Fruits de Cendre* et *Collines que j'aimais*. L'un et l'autre portaient l'empreinte de l'influence dominante de Henri de Régnier et le second valut à son auteur, en 1930, le prix Verhaeren fondé par Jane Catulle-Mendès.

En cette même année 1930, Carlo Bronne publia l'*Audience est ouverte*, évocation brève mais haute en couleurs de quelques procès retentissants qui eurent pour cadre fastueux le Palais des Princes-Évêques. La concordance des dates ne devait rien au hasard. Elle révélait une volonté, très tôt affirmée, d'entremêler la carrière de l'écrivain et celle de magistrat.

En ses *vertes années*, Carlo Bronne avait rêvé d'être juge de paix à Sibret. Pourquoi Sibret ? Parce que c'était la plus haute juridiction du royaume. Altitude 507 mètres ! Mais au lieu de l'arbitre rural et du conseiller des familles qu'il aurait pu être dans un canton lointain, il fut le pénaliste éminent que l'on sait. À la 4<sup>e</sup> Chambre correctionnelle de la Cour de Liège où il débuta comme juge, puis à la Cour d'Assises de Namur, il vit s'étaler sans vergogne « toutes les variétés du vice et de la

misère ». Mais il lui parut très vite que, dans l'appareil impressionnant dont s'entoure volontiers la Justice, certaines formes d'interrogatoire n'étaient plus de mise à notre époque. En effet, l'arsenal des délits involontaires et des transgressions à des règlements qu'ignore le commun des mortels, est devenu d'une telle ampleur que le plus honnête citoyen se trouve, un jour ou l'autre, exposé aux poursuites.

« Je sentais, raconte Carlo Bronne dans *Le Temps des Vendanges*, que le fait d'interpeller un prévenu, inculpé d'un accident de roulage : *Dupont Émile* ou *Femme Dubois* mettait d'emblée l'intéressé dans un état d'infériorité inutile et préjudiciable à ses intérêts. Je pris donc l'habitude de dire *Monsieur* ou *Madame* comme si j'avais eu à lui adresser la parole dans la rue... » Bien sûr, l'initiative fut diversement appréciée par les collègues et la presse judiciaire.

Sa carrière de magistrat se termina comme président de la Cour d'Appel de Liège après un passage par la présidence de la Cour militaire et celle du Conseil de Guerre de Namur. Lors de celle-ci, avouait-il, les justiciables lui donnèrent moins de soucis que les justiciers à brassard plus ou moins légitime.

Trente-cinq années durant, les arrêts de Carlo Bronne furent réputés pour leur élégance et leur concision, certes, mais aussi pour leur souci de concilier le Droit et l'Équité. Leur auteur jugeait, en outre, indispensable l'adaptation du Droit à l'évolution de la société et aux mœurs changeantes. « Le Parquet, notait-il, ne s'offusque plus du sifflement du corset de Madame Bovary, et pas seulement parce qu'il n'y a plus de corset... » Mais, en même temps, il s'insurgeait contre une certaine littérature qui transforme en héros le mauvais garçon, victime de la société, et représente la victime comme un élément actif dans la dynamique de l'acte de tuer, par le fait d'un comportement soit exagérément défensif soit excessivement soumis et passif, l'un et l'autre prétendument générateurs de violence !

Carlo Bronne s'affirmait écrivain d'Histoire plutôt qu'historien. Par modestie sans doute — il ne s'estimait pas préparé par des études universitaires spécialisées — mais surtout par conviction. Il n'ignorait pas que l'Histoire s'écrit sous la contrainte d'obligations multiples, et il s'y pliait avec loyauté, mais sa

vocation d'écrivain d'Histoire était d'origine esthétique, voire poétique. Il aimait à lire le passé dans les yeux des contemporains, illustres ou non, à construire, à partir de leurs faits et gestes, une intrigue au sens qu'Aristote donne à ce concept. Et il entendait le faire en styliste, c'est-à-dire sans renoncer à la magie du verbe mariée à la sobriété, en choisissant les mots pour leur saveur autant que pour leur précision.

Carlo Bronne n'avait donc aucune raison de se soucier de l'évidente éclipse de l'événement dans l'historiographie française ni de s'inquiéter du rejet de la catégorie du récit. Cela ne le concernait pas.

L'évolution de la science historique, amorcée par l'école des *Annales* et toujours en cours, est néanmoins passionnante. Aux yeux des nouveaux historiens, l'objet de l'Histoire n'est pas l'individu mais le « fait social total » pris dans toutes ses dimensions humaines : économique, sociale, politique, culturelle, spirituelle. À la notion d'événement, ils opposent le « temps social » dont ils empruntent les catégories majeures aux fameux cycles économiques analysés par Schumpeter. Primauté est, dès lors, accordée à l'histoire anonyme des groupes et des tendances profondes, une histoire silencieuse, lentement rythmée, qui fait les hommes plus que les hommes ne la font. Naissent alors, dans un même élan, l'histoire sérielle de Pierre Chaunu, l'histoire des mentalités de Georges Duby, l'histoire du climat d'Emmanuel Le Roy Ladurie, l'histoire de la peur de Jean Delumeau, l'histoire de la mort de Philippe Ariès.

Enfin Fernand Braudel vint ! Il entendait, lui aussi, détrôner l'histoire événementielle, une histoire à oscillations brèves, riche en humanité — il le concédait — mais trompeuse. Apportant une contribution essentielle, non seulement à la connaissance historique mais aussi à la théorie du temps narratif, l'auteur de *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* décompose l'Histoire en plans étagés : l'espace géographique, d'abord, la conjoncture des empires, sociétés, civilisations, ensuite, et enfin les politiques et les hommes. Le tout s'inscrivant dans la longue durée. Monument admirable qui, paradoxalement, s'achève par des pages d'histoire événementielle à la dimension d'un individu : Philippe II dont il est dit qu'à lui seul

il « était la somme de cet empire, dans ses forces et dans ses faiblesses ».

Comme le constate le philosophe Paul Ricœur dans *Le Temps et le Récit*, rien ne sert de vouloir chasser l'événement de l'Histoire, il revient inévitablement au galop, poussé par les nécessités de la compréhension et de l'imputation causale. En fait, Fernand Braudel a inventé un nouveau type d'intrigue qui « nous apprend à conjuguer des structures, des cycles et des événements ».

N'est-il pas révélateur que par le biais de la longue durée, chère à Fernand Braudel, on assiste, ces derniers temps, chez beaucoup d'historiens français, à un retour en force de l'événement. C'est notamment le cas chez Jacques Le Goff, Georges Duby, François Furet. Et dans la même foulée, la biographie, décriée par certains, a retrouvé toutes ses lettres de noblesse.

Carlo Bronne ne se sentit jamais impliqué dans l'aventure de la nouvelle Histoire, parfois encombrée de fanatisme — tout comme l'école du Nouveau Roman — mais singulièrement riche en apports décisifs. Questionné par Jo Gérard, lors d'une interview publiée dans *La Libre Belgique* du 2 septembre 1985, il répondait sans hésiter : « Ce serait appauvrir le patrimoine de tous et décourager l'émulation de certains que de contester à l'individu en tant que tel toute part personnelle dans le cours des âges au profit de collectivités anonymes ». Au soir de sa vie, il réaffirmait donc la position qu'il avait prise dès le début de sa carrière d'écrivain d'Histoire.

En ce début, il ne s'intéresse guère aux princes et aux grandes figures de proue ; il donne résolument la première place aux seconds rôles. Parfois, il les choisit au hasard de la découverte d'une liasse de lettres jaunies, ensevelies sous la poussière d'un grenier mais, le plus souvent, il emprunte leurs pas parce qu'ils révèlent, selon les mots de Marcel Thiry, « l'étoffe solidaire de l'histoire et de la vie ». Après avoir relu *Les Abeilles du Manteau* et les *Esquisses au crayon tendre*, j'ajouterais : les feux croisés de la littérature et de l'histoire. Il n'est pas indifférent, en effet, que Madame de Micoud de Mons, la jolie préfète du département de l'Ourthe, recommande un jeune commis de Marseille sans savoir qu'il sera Stendhal. Que Madame Charles, née Julie Bouchard des Hérettes, attende dans les délices gantoi-

ses la fin des Cent-Jours, sans savoir qu'elle attend Lamartine qui l'immortalisera sous le nom d'Elvire. Que lord Byron achète un cheval cosaque à Waterloo et galope d'un bout à l'autre de la plaine pour revenir, à la nuit tombante, en « chantant à plein gosier un hymne tartare ». Que Les Cases, le mémorialiste traqué de Sainte-Hélène, séjourne au château de Sohan, à deux lieues de Spa. Sans oublier le Premier Consul parce que Ingres le peint en habit nacarat, Marlborough à cause de ses pistolets, Pierre le Grand hantant le parc de Bruxelles, Charlotte et Zénaïde Bonaparte que Gérard David peint à Bruxelles, dans son atelier de la rue de l'Évêque, et tant d'autres personnages qui défilent devant nous dans le bruit assourdissant des bottes ou les froissements délicats de l'éventail.

Après avoir ainsi joué l'Histoire par la bande, Carlo Bronne s'attaque, à deux reprises, à un sujet de grande Histoire. D'abord en renouvelant la biographie de Léopold I<sup>er</sup>, enfin située dans la société d'alors, avec une dilection particulière pour la vie artistique et mondaine. Ensuite en réhabilitant aux yeux du grand public la période de l'*Amalgame* de nos provinces avec les Pays-Bas du Nord : des Cent Jours aux journées de septembre 1830. Ces ouvrages demeurent, comme on dit aujourd'hui, incontournables.

Mais la quête de curieux personnages, oubliés sur des sentiers abandonnés, continua. Inlassable, merveilleuse, l'auteur ne cachant pas ses flagrantes préférences pour le sexe qui se prétend faible : les bourgeoises, les aristocrates, les actrices, les danseuses, les femmes de tête. *Les Nouvelles Esquisses* datent de 1946, *La galerie des ancêtres* de 1950, *La tapisserie royale* de 1952, *Hommes de cœur et femmes de tête* de 1958, *Profils perdus, cœurs retrouvés* de 1963, *Amours et aventures de l'Histoire* de 1984.

Entre ces recueils, l'écrivain d'Histoire trouve le temps d'intercaler des monographies qui s'apparentent à des esquisses plus développées et replacent, elles aussi, à l'avant-plan, des inconnus ou des méconnus : la comtesse de Mercy-Argenteau, accueillante à la musique russe ; Louis de Geer, ce Médecis liégeois, fondateur de la sidérurgie suédoise ; Jules van Praet, Ministre de la Maison du Roi ; Joseph Lebeau, l'orateur de la génération de 1830 ; la comtesse le Hon en la première ambas-

sade de Belgique à Paris ; Madame de Nettine, la banquière des Pays-Bas ; la marquise Arconati, dernière châtelaine de Gaasbeek que ses amis avaient surnommée « l'ange de l'athéisme ». Et à la suite de ces hommes et de ces femmes se glissent Albert I<sup>er</sup> qui, acculé à l'héroïsme « avait accepté le fait et refusé le mot », la reine Élisabeth, protectrice des arts, et les hôtes illustres du château de Beloeil.

Les composantes de la vie et de l'œuvre de Carlo Bronne sont étonnamment multiples. En lui, le magistrat et l'écrivain d'Histoire n'ont jamais étouffé la persistante vocation de journaliste et de chroniqueur. L'odeur de l'encre d'imprimerie, la moiteur des morasses étalées sur le marbre des ateliers, il les avait connues, enfant, lorsque — suprême récompense — il allait rechercher son père à l'*Express*, boulevard d'Avroy. « Je ne devais jamais guérir de cette intoxication », avouera-t-il plus tard. Ses grands reportages le menèrent *des Andes au Kremlin* et du Japon à l'Afrique, sans compter les premiers festivals de Salzbourg et de Bayreuth où « les habitués se retrouvaient chaque année comme les curistes de Vittel ou d'Albano ». Et aussi longtemps qu'il put tenir la plume d'une main de plus en plus hésitante, il envoya au *Soir* des articles qui, partant d'une description ou d'un livre, franchissaient toujours la marge pour rechercher le dedans sous le dehors.

En 1965, le *Figaro* lui demanda de donner chaque mois un billet traitant d'un événement belge quel qu'il soit, de préférence sans importance apparente mais susceptible d'intéresser les lecteurs français aussi cultivés qu'indifférents à l'actualité en dehors de l'hexagone. Cet honneur d'être le seul titulaire étranger de la fameuse *chronique* publiée en première page du quotidien parisien, Carlo Bronne la devait à l'intervention de son ami Gérard Bauer dont il comparait le dandysme à celui du prince de Ligne. Dès son premier papier, il prit un évident plaisir à adopter le ton vif, voire impertinent, que lui interdisaient les métiers conjugués de magistrat et d'écrivain d'Histoire. Libre de contrainte, il pouvait subtilement mêler la désinvolture raffinée et la réflexion générale. Dans la mesure même où ses billets ne commentaient guère les faits saillants de notre vie politique mais prenaient appui sur l'observation de nos comportements

ou sur une anecdote d'un intérêt fugitif, ils demeurent conformes au contour des choses d'aujourd'hui comme ils l'étaient à celui des choses d'hier. Réunis sous le titre verlainien d'*Il a neigé sur Nevermore*, ils nous enchantent encore par la variété des sujets abordés et la concision toute stendhalienne de la langue.

Ainsi, à propos de ce qu'il appelait l'ère de l'emballage, Carlo Bronne constatait, le 1<sup>er</sup> janvier 1969 qu'à l'opposé de la femme qui s'habille de moins en moins en croyant se rendre plus désirable, les objets cachent de plus en plus leur réalité originelle sous l'emballage cadeau.

« Le phénomène n'est pas seulement économique, écrivait-il ; les productions de l'esprit en sont affectées. Plus d'expositions sans préface ni de programme sans analyse. Le jargon hermétique d'une certaine critique apprend à l'auteur ce qu'il a voulu exprimer. Les mélomanes se plaignent des gloses superfétatoires qui interrompent les émissions musicales.

« L'œuvre créée disparaît sous les commentaires ; on n'y accède plus qu'à travers le hallier des interprétations qui la recouvre. Lecteurs et auditeurs échappent avec peine à l'aliénation engendrée par la manière d'expliquer ce que pensent les autres. C'est tout juste si le téméraire qui prétend juger par lui-même n'est pas considéré comme un prétentieux imbécile ».

Un jour de l'an 1966, un député de la Volksunie pénétra en chemise ouverte dans l'hémicycle de la Chambre des Représentants. Le mini-scandale que provoqua son absence de cravate inspira au chroniqueur du *Figaro* de narquoises réflexions :

« Dans l'art du costume, la cravate est l'un des seuls éléments où l'homme puisse encore affirmer sa personnalité. Son choix, même s'il est effectué par l'épouse, fournit une base précieuse à la caractérologie. Sa forme, son dessin, sa couleur sont souvent plus éloquents que celui qui les porte. La façon de la nouer, savante ou désinvolte, inconsciemment appliquée ou fausement négligée en dit plus long que de longs rapports. Dérober ainsi son moi profond à l'observation de ses collègues, recourir à une manière d'occultation hypocrite, c'est manquer à la camaraderie uniforme qui règne sur les travées entre les représentants de toutes les nuances politiques, avant et après les altercations publiques.

« Dans un hémicycle où, comme en Belgique, tous les partis se disent sociaux, il faut en outre être sociable. Or, la cravate est un signe de sociabilité. Pousser l'indépendance jusqu'à la singularité est suspect et antidémocratique ».

En fait, Carlo Bronne détestait la vogue du laisser-aller, le manque de tenue vestimentaire d'avant et d'après mai 68. Il revint sur le thème, à propos de la création des juridictions du Travail et, plus précisément, du refus d'un magistrat de revêtir la toge qu'il considérait comme un vestige du règne de la bourgeoisie. Après avoir fustigé « les arbitres de l'élégance de la F.G.T.B. », Carlo Bronne constate que « sous couleur d'émancipation, on confond volontiers le sens pratique et le sens caché des traditions. Aujourd'hui que les femmes ont adopté le pantalon et que les prêtres abandonnent la soutane, les mouvements sont plus libres mais on n'a jamais vu autant de croupes abusives ni de plastrons de chemise défraîchis. Virginie périt noyée pour n'avoir pas enlevé sa robe par pudeur. La pudeur sociale commande à Thémis de garder la sienne ».

Bien sûr, on retrouve dans *Il a neigé sur Nevermore* des chroniques moins acides, où l'ironie de l'auteur le cède à l'admiration et même à l'enthousiasme. Elles font revivre les adieux de Paul-Henri Spaak à la vie politique ou les fêtes bruxelloises de Colette. Ou encore Marie Gevers qui eût pu être la comtesse des Dignes « mariée au fleuve puissant dont elle surveillait jour et nuit les tours et les détours ».

L'Histoire — la grande — s'insinuait volontiers dans les propos journalistiques de Carlo Bronne. Le contraire eût été d'autant plus surprenant que l'actualité fournissait inévitablement les prétextes d'évoquer le passé : anniversaires marquants, expositions à succès, jumelages significatifs. Mais le chroniqueur ne se contentait pas du rappel imagé des faits ; il se muait rapidement en moraliste et parfois même en philosophe de l'Histoire soulignant la fragilité du prestige de héros comme le comte d'Egmont ou Napoléon.

« Si l'histoire est un perpétuel recommencement, note-t-il, elle l'est moins des événements que de la manière dont on les apprécie. Condamnations et réhabilitations se prononcent souvent sur les tombes. L'ennui pour celui qui en appelle à la postérité est qu'on y est toujours jugé par contumace ».

Le prolix écrivain d'Histoire et le chroniqueur ont quelque peu masqué le subtil et fascinant auteur d'œuvres de fiction que fut Carlo Bronne. Injustement. Les quelques nouvelles qu'il publia comptent, en effet, parmi les plus parfaites, les plus enracinées aussi, de notre littérature. Elles n'ont rien du roman avorté qui caractérise parfois ce genre littéraire mais, tout au contraire, se déroulent selon le rythme et dans la dimension qu'impose le récit. Une dimension qui les apparente, du reste, à des « esquisses au crayon tendre » purement imaginaires en même temps que révélatrices du caractère du narrateur.

De la nouvelle, Marcel Arland a dit qu'elle ne pardonne pas « Elle est excellente ou bien elle n'est pas... Elle suggère plus qu'elle n'exprime, et pourtant elle apporte une découverte, une illumination. Elle a son visage propre, qui n'est ni celui de l'auteur ni celui d'un personnage, et pourtant elle les situe, elle les exprime, elle en rend compte mieux que n'auraient fait une confession ou de minutieuses analyses ».

Il est significatif que Carlo Bronne ait inscrit en exergue de son principal recueil de nouvelles ces deux vers de Jules Supervielle :

*Car c'est en nous que sont les plus cruelles plaines  
Où l'on périt de soif près des fausses fontaines...*

La plus longue de ses nouvelles, *Le Carrousel des Brumes*, que je tiens pour un chef-d'œuvre de finesse psychologique et d'émotion contenue, met en scène un personnage qui frôle le bonheur sans songer à le saisir ; qui croit pouvoir le retrouver et le conquérir, après plusieurs années, mais doit reconnaître qu'il est trop tard.

Le mot *heure*, le deuxième du texte du *Carrousel des Brumes*, revient régulièrement dans le récit ; il le jalonne en quelque sorte : l'heure où « le passé et le futur s'épousent », l'indécision de « cette heure qui n'appartenait pas encore au lendemain et n'était déjà plus le dimanche », l'heure du départ du train et de la séparation, « l'heure de racheter son erreur que le sort accorde à tout homme », en l'occurrence l'heure qui est passée. Parce que tel est le destin de Didier à qui il ne reste plus qu'à s'enfoncer dans le brouillard, pendant que le carrousel voilé de

brume s'obstine dans la ronde absurde des cavaliers qui se poursuivent « sans jamais se rejoindre ».

*Destin* apparaît comme un autre mot-clef des nouvelles de Carlo Bronne. Destin inéluctable des *Trois hommes dans une auto*, destin mélancolique du professeur de lycée dans *Les deux amis*, destin cloîtré du *Voyageur sédentaire* qui n'a jamais dépassé Suresnes...

Autant que le destin, le « désir insatisfait » et le « songe informulé » dominent l'intrigue du *Bonheur d'Orphée*. Ils nous suggèrent que, pour Carlo Bronne « l'Art n'est que la forme la plus haute de la nostalgie ». Une nostalgie très proche de l'inquiétude que, dans sa réponse au questionnaire de Marcel Proust, l'auteur avouait être un trait majeur de son caractère.

Recevant Marguerite Yourcenar en cette Académie, Carlo Bronne lui disait : « Je ne crois pas me tromper en affirmant que vous préférez voir le monde où nous vivons de loin ». Il aurait pu l'affirmer de lui-même, depuis le moment surtout où il s'était choisi et bâti une retraite à Villance, non loin du massif de la Mambore cher à Thomas Braun.

Ses racines demeuraient liégeoises et citadines mais, avec l'âge, il avait retrouvé les vertus régénératrices des bois, des champs et de la solitude, celles qu'il avait célébrées dans ses recueils de poèmes. Levé très tôt, il se donnait le privilège de capter, au cours de la journée, toute la palette des *bleus d'Ardenne* : les tons pastels de l'aube, le bleu vaporeux des tableaux de Patenier, le bleu de velours virant au mauve au seuil de la nuit. De sa maison, la route était assez loin pour que le bruit n'atteigne son silence « qu'à la manière dont les insectes vrombissant dans le soleil composent la rumeur du sous-bois ».

À Villance mais avant cela déjà Bruxelles et à Liège, Carlo Bronne passa une grande partie de son existence dans cette position horizontale que les « gens debout, rappelait-il avec ironie, reprochent aux rois fainéants, aux Romains et aux clochards ». Aussi est-il impossible d'évoquer sa vie sans rappeler la douloureuse affection névralgique dont il souffrit très longtemps et les quelque six interventions chirurgicales qu'il dut subir. Ces épreuves, redoutables par leur enchaînement autant que par leur intensité, il les accepta avec un stoïcisme surpre-

nant, une maîtrise de soi sans cesse renouvelée. Il est vrai qu'il avait à ses côtés une épouse, Catherine Fally, dont on ne dira jamais assez l'immense affection mais aussi le don de rendre l'espérance et le dévouement total à l'accomplissement d'une œuvre qu'elle n'a cessé d'admirer et de servir. Sa présence, disait Carlo Bronne, « m'entoure d'un paysage de Claude Lorrain, paisible et coloré ».

Étendu, livres et papiers répandus sur le lit, Carlo Bronne citait Novalis selon qui « la maladie comme la mort peut devenir un plaisir de l'homme ». Il constatait que « regarder la vie et les hommes de bas en haut modifie les points de vue et la mentalité. Découvrir par en dessous les mâchoires, les trous du nez, le mouvement de la pomme d'Adam est extrêmement instructif sur le caractère des personnes qui se penchent sur vous. Cette optique qui appartient aux enfants et aux animaux domestiques éclaire leur comportement... »

Cet après-midi-là de juillet 1987, l'été et le soleil s'ignoraient obstinément tandis que s'achevait l'itinéraire terrestre de Carlo Bronne. Le bleu d'Ardenne était passé au gris. La pluie semblait hésiter à tomber. Devant la tombe ouverte, nous étions quelques-uns à nous rappeler les derniers vers d'un poème de jeunesse de celui qui nous avait quittés :

*Dans la sauvage odeur des forêts vient vers nous  
Notre mère l'Ardenne en robe de rivière...*

SÉANCE PUBLIQUE DU 22 AVRIL 1989

## Réception de M<sup>me</sup> Dominique Rolin

Discours de M. Jacques-Gérard LINZE

Je me plais à penser, Madame, que vous êtes heureuse, cet après-midi. Au vrai, je vous crois douée pour le bonheur, même si le sort n'a pas toujours été tendre avec vous. Pour ma part, je goûte fort la faveur que m'ont faite nos confrères qui, sachant quelle amitié je vous porte, m'ont prié de vous accueillir en notre nom à tous.

Aujourd'hui, en un certain sens, vous bouclez la boucle. J'entends par là que, née non loin d'ici mais fixée à Paris, vous voici de retour dans ce que vous appelez « l'autre pays ». De retour et non de passage ou en visite. De retour, même, pour toujours. Car, vous n'y avez peut-être pas songé, votre élection en cette Académie vous confère un titre définitif. Aussi, quand vous aurez repris le train pour la France et retrouvé votre appartement parisien, n'aurez-vous pas vraiment quitté ce palais que l'on vient d'ouvrir pour vous recevoir. C'est qu'à présent vous y êtes invisiblement mais fermement attachée à un siège qui n'est qu'à vous, après avoir appartenu à cette autre grande dame de la littérature, Marguerite Yourcenar.

J'hésite à évoquer les étapes de votre vie. Le risque est sérieux de n'énoncer qu'une prose de procès-verbal, bien morne en regard de celle de vos romans qui est toute parcourue de vibrations de très haute fréquence. Je vais tout de même le prendre, ce risque, pour éclairer quelque peu votre œuvre, sans toutefois pouvoir, à mon grand regret, m'y attarder comme elle le mérite.

\*  
\* \* \*

Vous avez vu le jour rue Saint-Georges, à Ixelles, à proximité du Bois de la Cambre. Vos années d'enfance et d'adolescence, vous les avez vécues en trois demeures, et chaque fois là où la ville avoisine le Bois ou la belle forêt de Soignes. Votre père, Jean Rolin, bibliothécaire au ministère de la Justice, était un homme cultivé. La lignée d'où il est issu remonte à la France via la Campine limbourgeoise. Votre mère, Esther Cladel, était parisienne de naissance. Elle avait rêvé de devenir comédienne, elle a enseigné la diction. Vous lui devez ce sang judéo-polonais et ce sang hollandais qui coulent dans vos veines avec du belge et du français. Elle vous a surtout fait bénéficier d'une enviable hérédité littéraire. N'était-elle pas l'une des filles du romancier naturaliste Léon Cladel ? Et sa sœur, votre tante Judith, n'a-t-elle pas à son tour écrit des romans, des pièces de théâtre et des essais, notamment sur Auguste Rodin dont elle était l'amie intime ? Sans vouloir décourager quiconque n'a ni homme ni femme de lettres parmi ses ascendants, je ne puis passer sous silence ces composantes possibles d'une prédestination.

Un frère est né deux ans et demi après vous et une sœur trois ans plus tard. Pendant une vingtaine d'années, la vie de ce petit monde a baigné dans un climat tour à tour orageux et bourgeoisement douillet. Entre une mère possessive qu'isolera peu à peu la surdité et un père cyclothymique, vous, les enfants, avez cultivé une complicité peu commune, formant une société à part, régie par les lois de vos jeux et de vos rêves, et bien entendu fermée aux adultes, décidément trop encombrants. Voilà, Madame, qui marquera plusieurs de vos romans.

Vous avez très tôt manifesté un goût prononcé pour l'écriture. Petite fille, m'a rapporté votre sœur Françoise, vous vous racontiez sur le chemin de l'école des aventures que vous transcriviez le soir, à la maison, en les prolongeant... et en les enrichissant d'illustrations. Car vous aviez un don pour le dessin. Du reste, à dix-sept ans, alors que vous entamiez des études de bibliothécaire, vous vous êtes aussi orientée, avec succès, vers les beaux-arts. Après un stage et un bref emploi d'archiviste, vous avez été engagée à la bibliothèque de l'Université de

Bruxelles, où vous allez travailler dix ans. Notre excellent confrère et ami Charles Bertin se rappelle que des étudiants se découvriraient soudain des besoins de lecture et allaient volontiers vous en faire part. De là à dire que vous avez brisé des cœurs... mais mon imagination, ici, ne vagabonde-t-elle pas inconsidérément ?

Vous aviez vingt et un ans quand la revue *Le flambeau* a publié votre première nouvelle, *Repas de famille* — ah ! que ce titre, soit dit en passant, est bien dans votre manière !

En 1936, avec un récit, *La peur*, vous êtes lauréate d'un concours international organisé par une autre revue, *Mesures*, que dirigent Paulhan, Groethuysen et Ungaretti. Votre mère a trouvé dans vos papiers ces pages encore inédites et vous avez dû lui promettre de n'en pas autoriser la publication. Vous avez failli à votre parole, et vous avez bien fait.

Vous vous mariez en 1937, pour le pire bien plus que pour le meilleur. Vous donnerez le jour, l'année suivante, à une petite Christine qui sera la Ma-Ta de quelques-uns de vos romans. Puis vous achevez *Les marais*, première œuvre de longue haleine.

Les Éditions Denoël vont publier ce récit qui attirera sur vous l'attention de Jean Cocteau et de Max Jacob. On voit s'y affirmer les qualités que nous retrouverons toujours ensuite chez vous : netteté des descriptions, prégnance des atmosphères et sûreté de la langue. Avec *Les marais* et quelques-uns de vos titres suivants, vous vous situez dans la ligne de certain romantisme germanique et bien près du réalisme fantastique cher à d'éminents conteurs belges. Dans des maisons oppressantes, en bord de ville et à la lisière de la forêt, des adultes régissent, jusqu'à les étouffer psychiquement, des enfants qu'ils ne comprennent guère et que, surtout, ils aiment mal. Mais la progéniture, dans vos romans, est précocement lucide, parfois même extra-lucide. Opposés à ces maîtres maladroits que sont les parents, ces chers petits finiront tout de même, après bien des détours, par perpétuer l'esprit du clan qu'ils paraissaient vouloir renier.

Des images de vos jeunes années imprègnent vos fictions, et votre art les éclaire de reflets parfois sulfureux, les charge de miasmes entêtants. Aucun de vos premiers romans ne peut être

tenu pour confession, non plus que pour témoignage. C'est, à l'état pur, même avec un fond difficilement mesurable de réalité vécue, du *romanesque* porté au plus haut degré d'efficacité — dans la diversion autant que dans le divertissement. Et peut-être aussi dans la subversion.

Vous adoptez dès le début une cadence de travail assez stricte, composant et publiant un roman tous les deux ans. Vous n'y dérogez que de rares fois.

Après *Les marais* vient *Anne la bien-aimée* qui introduit un élément neuf dans votre mythologie. C'est le suicide que des victimes peuvent préférer à la souffrance quotidienne. Ce n'est pas tout à fait inattendu, même pour ceux qui vous connaissent bien et vous savent hostile à toute tentation autodestructrice. On y verra, en effet, une expression paroxystique du tragique immanent dans toute votre vision.

\*  
\* \* \*

Votre mariage est un échec. Vous y coupez court et, en 1946, vous vous installez à Paris où Denoël publie votre troisième livre, *Les deux sœurs*. On l'a déjà compris : vous êtes écrivain jusqu'au bout des ongles, cédant à une impérieuse vocation et nullement aux attraits d'un aimable dilettantisme.

Vous avez rencontré le sculpteur français Bernard Milleret avec qui vous allez connaître dix années de félicité, quoique les premières soient difficiles, pour de jeunes artistes, dans la France de l'immédiat après-guerre, en proie à une grande pénurie. Au plan matériel, la littérature vous aide sans doute un peu, mais le dessin vous assure aussi quelques revenus. *Les nouvelles littéraires*, notamment, vous commandent souvent des illustrations.

*Moi qui ne suis qu'amour*, deux ans plus tard, est manifestement inspiré par votre bonheur, même si dans la fiction le sculpteur Denys Malvoisin va se détacher de son amie Colombe Templier, votre héroïne.

Suivent trois ouvrages. En moins de trois ans, ce qui fait une première entorse à vos habitudes. Il est vrai que l'un d'entre eux, *Les enfants perdus*, n'est pas un roman, mais un recueil de

nouvelles dédié à votre fille. Les deux autres sont *L'ombre suit le corps* et, en 1952, aux Éditions du Seuil, *Le souffle* avec lequel vous remportez le prix Femina. C'est un chef-d'œuvre, la plus captivante des histoires « familiales » que vous avez écrites à cette époque. Dans le chassé-croisé des personnages — un veuf qui va mourir, ses cinq enfants, des amis, une domestique —, la vraie protagoniste est certes la famille, et j'entends bien : plutôt que la réalité concrète de la famille, son expression abstraite et comme sacralisée. Favorablement accueilli par le public, *Le souffle* vous apporte l'aisance. Vous acquérez une vaste demeure campagnarde à une quarantaine de kilomètres de Paris. Vous y habitez avec Bernard Milleret et Christine qui, à quinze ans, vous a rejointe. Là-bas, à Villiers-sur-Morin, vous produisez trois romans — *Les quatre coins*, *Le gardien*, *Artémis* — et une première œuvre dramatique, *L'épouvantail* (une autre, plus récente, est un monologue sur la mort de Cléopâtre). *L'épouvantail* est édité par Gallimard et créé par André Barsacq au Théâtre de l'Œuvre. Il reçoit le prix Lugné-Poe. Quant à *Artémis*, que vous achevez en 1956, vous n'en livrez le manuscrit à Denoël que deux ans plus tard. C'est que le malheur vient de frapper : Bernard Milleret, que vous avez épousé (ce qui vous a conféré la nationalité française), tombe gravement malade et, après plusieurs mois pénibles, meurt en mars 1957.

Votre deuil vous détourne-t-il un temps de l'écriture ? Il me semble plutôt que vous employez des jours peu propices à la création à repenser de fond en comble votre attitude et vos choix de romancière. Irai-je jusqu'à supposer que vous avez pu, alors, considérer la composition de romans de type traditionnel comme une activité un peu futile ?

La suite de votre carrière nous inclinerait à le croire. Quoi qu'il en soit, une première grande période a pris fin pour vous, avec *Artémis*, votre neuvième roman.

\*  
\* \* \*

En 1958 vous siégez au jury du prix Femina. La vie continue donc. Toutefois, vous vous sentez bien seule, et bien loin, dans votre propriété de Villiers-sur-Morin. Vous rentrez à Paris où

vous découvrez l'appartement que vous occupez encore aujourd'hui, proche des éditeurs avec qui ou pour qui vous travaillez.

Six années, de 1959 à 1965, vont constituer votre deuxième période créatrice, une transition. Nous sommes à l'époque où des romanciers battent en brèche bien des idées reçues, en matière d'esthétique comme au point de vue des justifications mêmes du récit. C'est le temps du Nouveau Roman, dont les premières œuvres majeures n'ont pu échapper à votre attention. Il n'y a là rien ni personne qui vous incite à quelque imitation. Vous ne suivrez donc aucun des chefs de file déjà reconnus. Mais votre examen du phénomène vous fait comprendre ce que la recherche à l'écart des sentiers battus, le refus de quelques procédés convenus, peuvent apporter de fécond à l'accomplissement d'un projet dont vous n'avez peut-être pas encore une idée globale, définitive. En ces six années-là, vous publiez trois ouvrages : trois étapes dans votre progression vers une conception radicalement neuve et personnelle du roman et de son champ d'investigation. Bientôt, comme le rappelle l'*Alphabet des lettres belges de langue française*<sup>1</sup>, vous opérerez « une descente précise, maniaque, cruelle et éminemment souple dans l'enfer autobiographique ». Et j'ajouterais à ce commentaire la formule de Burniaux et Frickx — entendez Jean Muno et Robert Montal, auteurs de l'essai *La littérature belge d'expression française*<sup>2</sup> —, qui observent très justement que vous vous êtes livrée à « une réduction croissante de la surface anecdotique ».

Vos derniers souvenirs douloureux vous inspirent *Le lit*, ouvrage qui accuse déjà une rupture prononcée avec l'ensemble de vos œuvres précédentes. Et, comme pour vous imposer une cure de classicisme avant d'aborder un virage important de votre évolution, vous optez résolument, ici, pour une phrase d'une lumineuse simplicité. *Le lit* est édité en 1960. Vingt-deux ans plus tard, la cinéaste Marion Hänsel en tirera un beau film.

Vous allez vous engager davantage encore dans votre conversion avec *Le for intérieur*, qui procède comme d'autres du trésor

1. Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, Bruxelles, 1982.

2. Presses universitaires de France, collection Que sais-je ?, Paris, 1973.

de votre mémoire. Mais le travestissement des souvenirs s'y exécute d'une manière nouvelle, différente. On saisit de mieux en mieux que votre désir de communiquer, votre plaisir de raconter, ne vont pas sans un impérieux besoin d'exorcisme.

En 1963 vous devenez collaboratrice des Éditions Gallimard. Peu après, vous participerez aux travaux du jury du prix Roger Nimier. (Et plus tard encore, vous vous rapprocherez de Bruxelles, de nous, en siégeant au jury du Rossel.)

*La maison la forêt*, en 1965, nous fait entrevoir l'aboutissement de votre mutation. Ce roman, unique en son genre dans les lettres contemporaines de tous pays, pénètre profondément dans l'épaisseur des âmes et va très loin dans la réalisation d'une structure architecturale relevant de la géométrie dans l'espace et, on peut le dire, dans le temps. Vous y faites vivre, méditer, ruminer, alternativement un homme et une femme, pôles opposés d'un couple qui doit être celui de vos parents devenus vieux, restés seuls dans leur demeure de cet « autre pays » où nous ramèneront encore par la suite tant de vos plus belles pages. La perfection de cloître roman de ce duo où se répendent — en silence — la femme de la maison et l'homme de la forêt confirme votre habileté à organiser le texte-objet. Et celui-ci, à son tour, met en évidence votre sensibilité suraiguë, loin de toute sensiblerie, et l'art consommé avec lequel vous maniez les symboles.

Cette année 1965, hélas ! est aussi celle de la mort de votre mère qui maintenait à vos yeux un lien rassurant entre passé et présent, entre votre Paris qui fut autrefois le sien et son Bruxelles qui a été le vôtre.

\*  
\* \* \*

Votre troisième période peut commencer. Vous êtes prête. Si prête et si convaincue de ce que vous voulez écrire désormais, et de la façon dont vous entendez l'articuler, que dès le premier titre vos thèmes, votre style, votre technique, sont déjà ceux de tous vos romans à venir.

*Maintenant* inaugure la série en 1967. C'est une audacieuse plongée au centre de votre propre conscience, un soliloque lié

à la disparition de votre mère, et vous n'y semblez viser, sans aucun faux pittoresque, qu'à autopsier votre douleur comme pour mieux la conjurer.

Le ton est donné. Dorénavant, Madame, vous concilierez, à votre mode qui est inimitable, une langue éblouissante quoique dépourvue de coquetterie superflue et les libertés d'une écriture très moderne, riche en virtualités expressives. Vous n'adhérez pas au Nouveau Roman : vous créez le vôtre. Et, sans aller comme d'autres jusqu'à lancer des essais à l'appui de quelque théorie, sans davantage vous poser en linguiste ou en grammairienne, vous insérez vos avis de praticienne dans la masse même de vos écrits romanesques. Vous avez beaucoup à nous dire ou à nous suggérer sur les mots, leurs sonorités, leurs significations ou même leurs plus subtiles connotations. Sur le style. Sur l'exercice magistral, enfin, de l'art d'écrire.

Dans *Le corps*, publié en 1969, vous parlez de vous tantôt à la première personne et tantôt à la troisième, distinguant la femme qui vit de celle qui se raconte. On voit ainsi se préciser déjà le postulat d'un futur roman : *Deux*. Ce ne sera pas l'unique fois que nous trouverons dans l'un de vos livres les germes d'un ou plusieurs autres. Voilà donc bien la preuve d'une essentielle continuité dans votre tenace et impitoyable prospection de vous-même.

*Les éclairs*, ensuite, attesteront de nouveau votre souci de construire un roman de juste mesure, sans digression gratuite, sans pathos. Et certaines pages esquisseront déjà des thèmes de *L'infini chez soi*, du *Gâteau des morts* et de *La voyageuse*, qui ne paraîtront que neuf à treize ans plus tard.

Côté ville, vous devenez conseillère littéraire aux Éditions Denoël.

Vos rapports avec votre père ont été difficiles pendant quelques années de votre adolescence. Mais il est devenu, avec le temps, votre ami le plus proche, le plus cher. Sa solitude vous porte encore davantage vers lui. Et cela, c'est inévitable, vous inspire un roman. Ce sera *Lettre au vieil homme*. Votre écriture est toujours austère, exigeante, mais n'exclut néanmoins jamais l'émotion. Cependant, comme pour préserver votre objectivité, vous vous gardez soigneusement de la pollution des sentiments excessifs.

Votre œuvre s'enrichit en 1975 d'un livre troublant, lourd de sens : c'est *Deux*, relation d'un match en dix-neuf reprises, illustrant, comme six ans plus tôt *Le corps*, l'irréductible dualité de l'être humain. Vous vous y battez contre vous-même : la femme équilibrée que vous nommez *Un* lutte contre cette autre face d'une même personne que vous appelez *Deux* et qui est faible, rongée de doutes avec, pour compenser, une forte dose d'agressivité. C'est un rude combat qui s'achève par la victoire de *Un*, non sans qu'auparavant *Deux* n'ait assassiné une fillette. On connaît votre virtuosité dans le maniement des symboles. Celui-ci est éloquent.

Tout cela se passe vers le moment où la télévision belge inscrit à son programme un film documentaire de qualité, tourné avec vous et à propos de vous par Jean Antoine.

\*  
\* \* \*

Votre père meurt quelques mois plus tard. Comme les autres habitants de votre mémoire, il va demeurer bien vivant pour vous qui persistez à hanter ce continuum temporel où vous voyagez librement, légèrement, entre passé, présent et avenir.

Mais voici *Dulle Griet*, en 1977. Un livre sans pitié pour vous-même. Ses douze chapitres sont douze pas de plus dans votre marche vers une catharsis dont vous êtes seule à connaître les enjeux.

La Margot que vous qualifiez d'« enragée » annonce tant soit peu le récit, pourtant bien différent, que publieront un an plus tard les Éditions Ramsay. Ce sera *L'enragé*, une biographie romancée de Pierre Brueghel l'Ancien. Romancée dans la mesure où, concernant ce peintre, les données historiques sûres n'abondent guère ; mais, grâce à vos recherches, romancée avec la mise en œuvre d'hypothèses parfaitement plausibles. Ce beau livre vous a valu, à Bruxelles, le prix Franz Hellens.

Votre carrière reprend ensuite son cours pour ainsi dire fatal, comme une rivière un instant détournée de son lit. Vous nous livrez *L'infini chez soi* en 1980. Avec ce roman, qui remporte le prix Kleber Haedens, vous partez à la rencontre de vos origines et même de votre « avant-vie », remontant jusqu'à vos grands-

parents, voire jusqu'à de plus lointains aïeux. Commentant ce livre, Jacques De Decker a formulé un jugement qui, dans une large mesure, peut s'appliquer à d'autres témoins de votre troisième période : « *L'infini chez soi*, disait-il, est un des textes les plus importants écrits en français depuis longtemps, parce qu'il inscrit un destin dans le cadre métaphysique de la condition humaine, qu'il nous rappelle que nous sommes des parcelles d'un grand tout, que, dérisoires et prodigieux, nous contenons en nous l'univers que nous habitons... »<sup>3</sup>. Dans le même texte, la critique signalait aussi cette qualité qui est vôtre et à laquelle il faudrait consacrer une étude particulière : l'humour, un humour authentique et pourtant assez éloigné, selon moi, des grands modèles anglais, juif, new-yorkais ou slave.

*Le gâteau des morts* raconte votre propre trépas que vous situez au 5 août de l'an 2000. Pouvions-nous attendre de la science-fiction ? C'eût été mal vous connaître. La simplicité de ton de ce récit dont la facture est en revanche très complexe met en valeur et votre introspection et votre observation des êtres qui vous entourent. Ainsi représentez-vous à merveille, par exemple, cette maniaquerie que peuvent mettre des malades alités ou limités dans leurs déplacements à surveiller le monde qui s'est rétréci autour d'eux. Et vous savez reproduire ce rabâchement des grabataires qui n'ont plus rien à faire que tourner et retourner dans leurs têtes des bribes de souvenirs. Cette vie larvaire est poignante, entre l'appartement où la mourante s' imagine rentrer guérie et la chambre d'hôpital où elle s'éteint doucement.

Lisant ce roman, on n'imagine pas que vous pourrez aller plus loin encore. Mais, en 1984, *La voyageuse* vous situe après votre décès. Votre alter ego, votre héroïne défunte, visite l'au-delà, toujours consciente, encore capable de regarder vivre le monde terrestre, d'y rejoindre sans qu'il s'en doute l'homme qu'elle aime. Avec un art quasi diabolique vous usez du prétexte d'une descente chez les ombres pour insérer, telles les pièces d'un puzzle, des fragments encore inédits de votre histoire véridique dans le déroulement de l'aventure imaginaire. Et vous

---

3. *Le Soir*, Bruxelles, 23 janvier 1980.

prêtez à votre personnage mort une saine curiosité de l'avenir. Belle leçon d'optimisme !

\* \*  
\* \*

Votre troisième période se poursuit. En elle, toutefois, une somme romanesque vient de s'achever, quasi monolithique, avec *La voyageuse*. Le roman que publiera Denoël au début de 1986 ne fait suite à aucune œuvre ou série précédente, même s'il s'intègre indubitablement au flux de votre long discours narratif. Intitulé *L'enfant-roi*, il est raconté par Ariel, un garçonnet de sept ans, tout pareil à ces petits qui forment, dans certains de vos premiers ouvrages, des communautés farouchement retranchées à l'écart de leurs aînés. Comme eux, votre héros est d'une implacable pénétration. Il se veut le juge tour à tour indulgent ou amusé, sévère ou méprisant, des comportements adultes. Ariel n'est pas qu'un personnage. Il est, comme l'a justement remarqué Philippe Sollers, un *révélateur*. Je préciserais : le révélateur de la famille, cet acteur obligé de tant de vos romans, acteur à têtes multiples comme l'hydre de Lerne. Et la famille, une fois de plus, habite entre ville et forêt, en un cadre qui ressemble plus qu'un peu au Boitsfort de votre adolescence. Ariel, comme vous, émet des sentences d'une grande pertinence sur la langue, la parole, l'écriture. Telle celle-ci :

« Prends garde, Ariel ! Travaille dans le sens de l'économie du langage, c'est-à-dire de la pudeur, c'est-à-dire du pouvoir ! Surveille ta main ! Méfie-toi d'une tentation de gaspillage dévirilisant, tu es menacé de ce côté-là. Songe à ton père, exemple négatif par excellence. Le malheureux ! L'imprudent placide ! Depuis le temps qu'il s'échine à composer ses *Racines du bonheur* en se fiant à ce que l'on nomme « l'inspiration », veux-tu me dire jusqu'ou l'a mené sa ténacité satisfaite ? »

Cette intransigeance, Madame, traduit la vôtre. Et ce que va dire l'enfant de l'ouvrage que, sans doute, enfin, publiera son père exprime clairement votre scepticisme, votre refus des satisfactions vaniteuses. Écoutons-le, c'est un morceau d'anthologie qu'il nous sert :

« Miracle ! Le livre paraîtra... Que ce terme est beau ! Détachée enfin de son auteur, aimablement bercée un moment par le cou-

rant de l'actualité, l'œuvre ira rejoindre au large du fleuve épais les milliers de ses semblables. Aperçue depuis le rivage, elle ne sera plus qu'un bouchon d'insignifiance inapaisée. Elle essaie bien de rester en surface, elle n'y parvient plus. Elle descend, l'œuvre, après avoir lancé quelques feux de détresse. Personne n'ira l'aider. Elle vacille, bascule et sombre, l'œuvre. Tiens donc, elle était là, l'œuvre, et voilà qu'elle n'y est plus. Alors soudain pris de pitié on l'évoque un peu mais il est trop tard, trop tard. Ses dernières lueurs d'agonie ont été pourtant belles, assez émouvantes en somme. »

Il y a un peu plus d'un an paraissait, chez Gallimard cette fois, une histoire bien distincte, sous certains rapports, de toutes les précédentes. Mais elle aussi, elle encore, tout imprégnée de votre passé : c'est *Trente ans d'amour fou*. Ce récit que le prière d'insérer dit « plein de violence, de poésie, mais aussi d'impudeur et parfois de sadisme », est surtout, tantôt en filigrane, tantôt en haut-relief, un mémorial du bonheur. Ses trois premières lignes suffisent à donner la mesure de votre talent :

« Jim et moi sommes arrivés hier. L'incendie du couchant s'éteignait avec rapidité. Ainsi s'annonce la fin de l'été dans une sorte de gloire exténuée, un rideau va tomber sur la fête. »

C'est ainsi que vous écrivez, Madame, avec tant d'aisance et de naturel qu'il nous semble facile de faire partager au lecteur, comme vous, en moins de trente mots, la nostalgie d'une fin de journée, d'une fin de saison.

Mais c'est de la grande littérature, et nous savons bien qu'en art rien de grand ne se fait sans la conjonction de l'intuition créatrice et du travail.

\*  
\* \* \*

Je dois m'arrêter, je le déplore, sans avoir pu dire tout ce que j'aurais voulu, non seulement de votre œuvre mais, plus encore, de vous à travers elle. De votre rayonnante personnalité ; de votre double vie de femme et d'écrivain, si magnifiquement remplies.

La qualité et le volume considérable de vos écrits (à ce jour vingt-quatre romans et bientôt un vingt-cinquième, des nouvel-

les, des contes, du théâtre et bien des textes critiques) font désormais la fierté de notre Compagnie.

Revenons un instant à ce roman de lumière et de couleurs qu'est *Trente ans d'amour fou*. J'en ai déjà lu les premières lignes. En voici les dernières :

« Musique, écriture, hommes, femmes, enfants morts ou vivants sont brassés par la même bourrasque imaginaire, c'est-à-dire par le vent de bonheur qui a bien voulu nous emporter il y a trente ans, qui nous a gardés, qui nous a poussés en avant, qui n'a jamais cessé de nous désirer. J'ai mal à force d'être bien. Quand donc cesserai-je d'être jeune ? »

De grâce, Madame, chère Dominique Rolin, ne cessez jamais d'être jeune ! La jeunesse vous va si bien !

Elle est de ces raisons qui nous font souhaiter vous revoir fréquemment, avec votre charme, votre esprit, votre probité intellectuelle. Nous avons besoin de cette jeunesse qui vous possède.

Oh, nous vous faisons confiance, vous reviendrez souvent : un peu pour nous, vos amis, et davantage sans doute pour vos proches demeurés en Belgique. Mais aussi, pourquoi pas ? à cause de cet attachement à leur ville natale que l'on prête aux Bruxellois.

## Discours de M<sup>me</sup> Dominique ROLIN

Mesdames, messieurs, mes amis,  
Cher Jacques-Gérard Linze,

Suis-je réellement la personne dont vous venez de faire un tel éloge ? En vous écoutant, j'avais envie de me retourner pour la découvrir cachée dans mon dos comme une ombre portée, pleine de confusion et vaguement incrédule. Rendons-nous à l'évidence : votre discours s'adresse bien à moi. Il est la signature ouverte de l'affectueuse estime nous liant l'un à l'autre depuis la parution de votre premier roman aux éditions Gallimard en 1965 : *la Conquête de Prague*. L'œuvre m'avait frappée par l'étrangeté de son climat, la musicalité de son écriture, la rigueur et la liberté de sa composition. Si par la suite nos occupations personnelles ont empêché de nous rencontrer souvent, la fidélité du cœur est restée vivace entre nous. La fidélité : tout est là. Je la conçois comme un principe.

Je dois tout à la Belgique où je suis née, où j'ai grandi. Elle a modelé ma mémoire à travers le rayonnement de milliers d'images. Il y a eu le noyau familial d'abord, ses maisons, la forêt, l'école, puis une collection de paysages, des villes, la peinture et les livres, des gens qui tous ont participé à l'apprentissage comme rêvé de ma jeunesse.

Je dois tout à la France où je me suis installée au lendemain de la guerre en y apportant un capital de souvenirs. Ce n'était donc pas un exil, mais une transplantation. Le second terrain s'est révélé aussi fécond que le premier.

En choisissant de m'élire aujourd'hui en qualité de membre étranger — puisque j'étais devenue française par mon mariage

l'Académie Royale confirme ainsi que notre pays est pour moi une fatalité quasi génétique. Fatalité que redouble d'une façon assez magique en somme le fait de succéder à Marguerite

Yourcenar, elle-même si fortement imprégnée par le Nord. Car il fallait un singulier nœud de hasards pour que mon destin ait l'occasion de rejoindre un jour, avec un naturel apparent, celui d'un écrivain que chacun de nous estime à juste titre monumental. Oui, monumental. Car sa disparition physique en décembre 1987, au lieu d'être une fin, propose un rejaillissement de gloire, une mainmise aussi clandestine qu'autoritaire sur ce qu'on peut appeler l'après-vie. Il faut donc en déduire que l'existence, à travers sa belle, énigmatique et souvent douloureuse globalité, s'amuse parfois à nos dépens. Aujourd'hui par exemple, puisque grâce à votre chaleureux concours elle a décidé de me ramener au cœur de mon lieu de naissance.

Ma joie est grande. J'aime les joies, je leur attribue une place de premier ordre. Mieux que les malheurs, elles ont soutenu mon besoin d'écrire au coup par coup. Grâce à elles, j'ai mené ce que j'appellerais une course de fond poursuivie en solitaire. Un mur aéré de silence m'a protégée des atteintes du monde extérieur, tantôt agressif et tantôt généreux. On trébuche. On tombe. Cent fois on se ramasse en répétant « je veux, je dois, je peux » jusqu'à ce qu'on trouve la juste cadence de sa respiration. Il arrive alors — mais c'est rare — que l'on se sente un peu content d'être soi.

Parmi les écrivains couvrant le siècle en train de se clore, Marguerite Yourcenar a gagné la médaille d'or de ce genre particulier de sport coupé de pièges et d'obstacles. Dès ses premiers livres, elle a su nous imposer sa musculature et son souffle d'athlète de la littérature. Elle n'avait que vingt-six ans en 1929 à la parution de *Alexis ou le traité du vain combat*, suivi par *Denier du rêve* en 1934, *Feux* en 1936, le *Coup de grâce* en 1939. Personne ne s'y est trompé : l'allure de cette jeune géante se révélait déjà irrésistible. La robustesse de sa pensée, l'originalité de sa conception, la coulée du style ont fait carrément exploser sa célébrité avec ses *Mémoires d'Hadrien* en 1951. Avant elle, personne n'avait osé construire un tel roman d'intériorisation historique et fantastique auquel je reviendrai.

Je dois vous faire un aveu, lequel m'est pénible en ce jour. Tant pis. Il n'est jamais trop tard pour confesser ses erreurs. À l'époque où je publiais de mon côté mes premiers livres, je ne me sentais pas intuitivement attirée par la production de cet

écrivain-là. Était-ce de ma part un peu de jalousie inconsciente, puéride et bornée ? sans aucun doute. Qu'on le veuille ou non, la jalousie sous-tend les rapports tel un élémentaire réflexe de rivalité compétitive. Bref, la littérature anglo-saxonne, scandinave et russe nourrissait plus volontiers mon naïf imaginaire de débutante.

Le premier choc d'aimantation pour Yourcenar s'est produit plus tard, et d'une façon irréversible, à la lecture de *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*. L'auteur y fouillait les entrepôts étagés de ses origines avec la minutie d'un orfèvre archéologue. Elle en retirait des décors et des climats qui me sont chers parce que liés à notre pays. Nos sources pouvaient donc se toucher de ce côté-là de nos mémoires, en dépit de leur différence de traitement. Car la recherche de Yourcenar s'appuyait sur une science implacable de la méditation : en explorant des lointains ancestraux et même préhistoriques, elle recomposait son monde, notre monde, par la grâce d'une écriture fluviale, l'ampleur de son ambition, la méthode quasi virile de son intelligence.

J'ai failli lui écrire alors mon admiration. Je ne l'ai pas fait. Je le regrette encore.

Je n'ai eu l'occasion d'approcher sa personne qu'en deux circonstances fortuites. D'abord en novembre 1968 aux éditions Gallimard qui fêtaient son prix Femina pour *l'Œuvre au noir*. Je m'étais bornée à l'observer de loin tout en notant un détail intéressant : au lieu de se comporter en vedette, elle se tenait à l'écart de la foule, comme une personne quelconque dérangée dans sa réflexion. La massivité de sa stature, son visage bienveillant mais distrait, le clair-obscur marin des yeux embusqués sous d'épais sourcils m'impressionnaient fort. Drapée d'habits sombres, elle m'évoquait curieusement l'imposant Balzac d'Auguste Rodin. Car la discrétion feutrée de son attitude n'était là que pour masquer un orgueil inflexible.

Ensuite, en janvier 1981 si je ne me trompe, date de son élection à l'Académie française, nous avons été présentées l'une à l'autre lors d'une réception donnée à Paris en son honneur par l'Ambassadeur de Belgique. Par hasard, nous nous sommes trouvées assises un moment côte à côte sur un canapé. Avec une gentillesse qui n'était peut-être qu'un réflexe de mondanité, elle m'a dit en aparté sur un ton confidentiel : « je suis heureuse de

vous rencontrer », ce qui m'est allé droit au cœur. Aussi, cet instantané-là s'est-il inscrit puis classé dans mes petits dossiers mentaux qu'il m'arrive de feuilleter parfois quand j'en ai besoin.

Soit par négligence, pudeur ou timidité de ma part, le contact en est resté là. Pourtant nous aurions dû passer outre. Mais voilà. Je supposais inaccessible cet écrivain dont la gloire mondiale n'avait jamais connu d'éclipse. J'étais aussi fort déconcertée par les deux disciplines apparemment inconciliables programmant la marche de ses activités. D'un côté elle était possédée par la folie des voyages et son appétit de connaître les gens, des lieux étrangers, des choses neuves. Elle se laissait volontiers investir par la masse des devoirs professionnels, combien justifiés d'ailleurs, que réclamait sa célébrité. D'un autre côté, en totale contradiction, elle restait cloîtrée des mois durant sur une île de la côte atlantique des États-Unis près de son amie et traductrice Grace Frick. Dans leur maison des Monts-Déserts, les bureaux des deux femmes se touchaient, me dit-on. Ainsi travaillaient-elles face à face en silence et ne sortaient de leur méditation que pour accueillir avec bonté les journalistes, les professeurs, les étudiants désirant la connaître.

Il y avait là de quoi surprendre la sédentaire que je suis depuis toujours.

Aussi, le jour même où j'ai su que j'occuperais dans notre Académie le siège de cette femme aux dimensions spectaculaires, un mélange de fierté et d'angoisse m'a secouée : le phénomène Yourcenar régnait depuis deux tiers de siècle, elle défrayait la presse, on l'écoutait, on l'enregistrait, on la filmait. Elle avait le don de parler d'elle-même avec une éloquence aussi calme que voilée. Suivie pas à pas au long de son parcours, on se laissait fasciner par les richesses de sa nature. Des centaines sinon des milliers de documents en ont fait la somme. Grâce à eux, chacun de nous, qu'il soit brillant ou non, lointain ou non, limité ou non, peut s'inventer une vision d'elle tout à fait personnalisée. Il me semble par conséquent tout à fait évident qu'il existe autant de yourcenars que de lecteurs de ses ouvrages.

J'éviterai donc pour ma part d'entreprendre à son sujet une analyse logiquement structurée car les outils d'érudition dont je dispose se révéleraient insuffisants, sommaires, approximatifs. Je suis romancière, uniquement.

Marguerite Yourcenar est non seulement romancière mais une historienne de haut niveau, une moraliste savante et souple, et par-dessus tout une philosophe dont les certitudes ou les doutes courent au long de la trame de chacun de ses livres comme autant de fils d'or. La prolifération de ses dons qu'elle maîtrise avec autant d'audace que de compétence l'autorise à déchiffrer l'univers, vu aussi bien du dehors que du dedans. En exerçant son pouvoir d'observation sur les mouvances interminables de l'aventure humaine, elle sait de source sûre qu'elle est mise en demeure de s'étudier aussi elle-même. Puisqu'elle est capable d'expliquer, en les démontant un à un, les mécanismes psychologiques, religieux, sociaux, politiques dont l'homme est un rouage infime, elle finit par y voir de plus en plus clair sur ceux qui l'habitent en tant qu'individu.

N'y a-t-il pas de sa part une tactique de création on ne peut plus subtile, astucieuse, à la fois fière et modeste, pour mettre au jour ses secrets les mieux cachés ? J'oserais même supposer : pour trahir une vérité d'âme qu'elle juge non partageable ?

Ce sont les reliefs, les ombres et les lumières de cette figure exceptionnelle qui me passionnent au premier degré. Pour quelle raison ? Parce qu'il est possible de l'interpréter comme une héroïne de fiction qui se détacherait avec un naturel insolent des pages dont elle est cependant la responsable accomplie.

Dans un certain sens, les faits s'alignent à ma façon de voir : le nombre d'auteurs qui connaissent de leur vivant l'honneur de figurer dans la Bibliothèque de la Pléiade aux éditions Gallimard est restreint. Yourcenar appartient à ce clan prestigieux.

Elle a eu le temps de travailler à l'élaboration du Tome premier où se trouve rassemblée sa production romanesque. Il suffit d'en consulter les deux préfaces pour sentir à quel point la présence de l'écrivain, sa proximité active, son souffle même sont là pour contredire la mort en l'envoyant au diable. Elle a tenu à signer l'avant-propos. Elle s'y accorde officiellement le privilège de condenser les thèmes panoramiques de son « moi » d'artiste. Elle prévient ses lecteurs. Elle les met en condition d'écoute. Elle les attire. Yourcenar leur fait cadeau d'une ébauche de Yourcenar.

À l'inverse, l'introduction suivante est restée anonyme : il s'agit de la chronologie fouillée, rigoureuse bien que discrète de

son parcours biographique. Mais qu'apprend-on si l'on interroge ses collaborateurs ? Elle a personnellement rédigé ce texte de bout en bout en lui refusant la caution de sa signature. C'est à la fois un mince détail et une importante révélation sur son caractère orgueilleux et dominateur.

Elle se retourne sur son passé pour y jeter un regard de haute surveillance. Avec minutie, elle en contrôle chaque étape. Investie par la masse des événements réels qu'elle a traversés et des ouvrages qu'elle a conçus, maintenant qu'elle est sur le point d'atteindre le terme de sa course, elle estime avoir enfin le droit de se posséder à fond en survol et de nous détailler les relais de sa destinée par le biais d'un tracé honnête et grave. Ainsi peut-elle rebâtir en un nombre réduit de pages ce qu'elle a mis plus de quatre-vingts ans à vivre ou inventer. Hors du creuset de son univers de création, elle donne un corps vivant à sa forme liée jusqu'alors au strict terrain plan de l'écriture.

On n'a qu'à suivre en filigrane son histoire pour en apprendre l'évolution. Le 8 juin 1903, Fernande Cartier de Marchienne, seconde épouse de Michel de Crayencour, met au monde à Bruxelles une fille qui se prénommera Marguerite. En général, l'expression « mettre au monde » est banale. Mais dans le cas qui nous occupe elle se fait divinatoire puisque dix jours après son accouchement la jeune mère meurt, emportée par une fièvre puerpérale. Un tel accident était considéré comme assez vulgaire à l'époque. Mais si l'on accepte de se fier aux énigmes de la prémonition, il est tentant de croire qu'au moment de se retirer dans les coulisses de la scène, Fernande de Crayencour fait à l'avenir l'offrande quasi mystique de son nouveau-né. Si elle avait survécu, la jeune Marguerite ne serait peut-être pas devenue ce qu'elle est aujourd'hui, ce qu'elle ne cessera jamais d'être pour nous tous, parions-le.

Ses premiers pas dans la vie la délestent donc des mignardises d'une enfance trop protégée par un milieu de noblesse et de riche bourgeoisie, ce qui pourrait être un handicap. À l'âge où d'ordinaire on joue à la poupée, au volant, au diabolo, la fillette escalade quatre à quatre les degrés crépusculaires de la croissance. Elle s'y montre aussi solidement équipée qu'un adulte. Son père, qui la couve avec amour et curiosité, devient son premier horizon mental : il est à la fois son frère, son fils, son

maître, une sorte d'époux mythique providentiel ayant pressenti dès le départ les aspirations cérébrales de son enfant. Cet aristocrate intelligent, intrépide et fantasque s'ingénie à les combler. Il emmène un peu partout Marguerite en voyage pour l'aider à découvrir les musées et les monuments. Il la fait lire. Il l'encourage dans son désir d'étudier très tôt le grec et le latin. La pensée de Marguerite, virilisée par une telle éducation, se voit branchée en direct sur les chantiers mystérieux de l'Histoire.

Au moment-charnière de son adolescence, tandis que se clôt à peine la tragédie de la première grande guerre, une intuition lui vient : si l'on veut assimiler à fond les complexités d'un monde nouveau, il faut avant tout s'intéresser aux civilisations anciennes et les tirer de leur faux sommeil. Les langues soi-disant mortes lui ouvrent des voies de communication ultra-vivantes, ultra-modernes. Elle n'a pas encore vingt ans lorsque sa vocation d'écrivain est mise en place. En travaillant l'anagramme de son nom, Michel de Crayencour lui suggère un pseudonyme. Marguerite sera, dorénavant, Yourcenar.

Aussitôt elle se comporte en exploratrice de l'Antiquité et du Moyen-Âge afin de restituer à ces vieux siècles une coloration de fraîcheur animée, leurs espaces et la mobilité de leur respiration. Elle se veut la contemporaine de certains hommes aux itinéraires fascinants. Elle est sûre de retrouver en eux des traits de son propre caractère, sculptés dans un matériau à la fois ancien et actuel : mêmes besoins de conquêtes, mêmes refus d'échecs et d'abandons, mêmes religions, mêmes scepticismes.

Sur quelle base Marguerite assure-t-elle ses premiers moyens d'investigation ? Une prodigieuse mémoire qu'elle peut lancer comme un défi à sa propre jeunesse, concentrée dans un sens et ramifiée dans l'autre. Elle s'appuie en particulier sur une belle métaphore de Jean Cocteau qu'elle aime citer : « le Temps est de l'éternité pliée ». Cette phrase lui servira de passeport. Elle se prépare donc à déplier le Temps en ramenant jusqu'à elle une masse de passés enfouis dans leurs coffres. Elles les rouvre et les oblige à nous rejoindre. Les troubles de la chrétienté naissante adhèrent aux turbulences du vingtième siècle : aucun écart ne les distingue. Là comme ici, Yourcenar est chez elle.

Ainsi publie-t-elle ses premiers livres. Rien ne ralentit son allure, ni la mort de son père en 1929, ni la montée du fascisme

qui lui fait horreur, ni la menace de plus en plus précise d'une seconde guerre mondiale. Puisque le hasard l'a située dans cet intervalle aux bouleversements répétitifs, elle estime qu'elle est choisie pour en illustrer littérairement les jeux de résistance à l'abjection.

Il est bon de noter au passage un trait de caractère qui lui appartient en propre : d'un côté elle consent à donner ses œuvres au public mais de l'autre sa façon de concevoir le Temps et ses cycles recommencés l'empêche de les ranger à mesure dans sa bibliothèque mentale. Elle ne cesse de les retirer hors des rayons. Ils ne sont pas clos pour elle. La ductilité de son intelligence et son goût pour la découverte l'obligent à corriger, décaler, ajouter ici, tronquer là. Jamais contente, elle se refuse à les voir terminés, le mot *fin* étant exclu de son dictionnaire. Parce qu'elle sait les aimer objectivement, elle garde un jugement froid à leur égard en s'arrangeant pour en rester la gardienne incendiaire, dure, engagée.

Une supposition me vient à l'esprit : puisque le sort a privé Yourcenar des soins d'une mère, elle s'offre le luxe d'une maternité spéciale par l'intermédiaire de ses livres. Elle se laisse entourer par une collection d'enfants non pas issus de son corps mais de son cerveau. Ils ont besoin d'être lavés, nourris, vêtus, changés, parés, instruits, éduqués. Elle a le don d'en repérer les défauts et les qualités tout en surveillant, année après année, l'hygiène intellectuelle de leur croissance. En fait, elle est en état permanent de grossesse. Pas de prématurés au programme d'une telle physiologie d'engendrement, aucun mort-né non plus, tous ont le même âge. Aussi lorsqu'elle part se fixer en 1950 de l'autre côté de l'Atlantique en adoptant la citoyenneté américaine, elle emmène dans ses bagages ses nombreux rejets spirituels.

Au cours de ces années de gestation ininterrompue, l'écrivain est secondé dans son effort par un outil de premier ordre : sa langue, une langue d'une si robuste élégance qu'on peut l'interpréter tel un organe qui lui serait attribué en plus. Pour s'exprimer, les chanteurs ont la voix du corps. L'écriture est la voix de l'âme. Celle de Yourcenar évoque la coulée d'un volcan en activité sourde, lente ou précipitée, épaisse ou transparente. Sa régularité prouve qu'elle ignore les fatigues, les hésitations du

découragement. Une fois atteint le seuil de sa maturité, notre auteur a le droit de se considérer telle une prophétesse renonçant à toute nationalité officielle. Elle se veut de partout et de nulle part. Le monde — horizons passés et présents confondus — est sa propriété. Elle en travaille les structures, en accentue les creux et les reliefs, les emboîtements, les lignes de faîte et les dépressions.

Il me semble pourtant que sa vie d'aventures aux quatre coins de la planète est une ruse chargée de camoufler son besoin fondamental de stabilité. Même quand elle voyage, elle reste enfouie en simultané dans sa rassurante maison des Monts-Déserts si joliment appelée « Petite Plaisance » : c'est tout dire.

Au fond, elle ne bouge pas vraiment. Tout se passe comme si elle avait le pouvoir de faire tourner la Terre sous ses yeux à la façon d'une mappemonde manipulée par un géographe.

Les *Mémoires d'Hadrien* paraissent donc en 1951, quinze années avant *l'Œuvre au noir*. Ces deux monuments dominent de très haut le ciel de sa production. Ils en sont les tours, les flèches, les remparts. On a tout dit, tout écrit à leur sujet. Pour ma part, je me contenterai d'insister sur le prodige de la rencontre de Yourcenar avec l'empereur Hadrien dont le règne — comme on sait — a bouleversé le premier siècle de l'ère chrétienne.

Elle se glisse dans la peau du géant fatigué se préparant à la mort avec une superbe résignation. C'est donc elle, Yourcenar, qui écrit et signe la lettre adressée par le conquérant à son ami Marc-Aurèle. Le *je* narratif l'engage au plus profond de l'art de la confession, de l'amour, de l'aveu. Une telle tactique de fiction permet à notre écrivain de se rejoindre en un lieu caché d'elle-même où jamais elle ne sera plus lucide, plus cruellement honnête, donc plus belle. Hadrien/Yourcenar s'y montre à la fois jeune, mûre, vieille, désarmée, émouvante. Elle fait de ce seigneur de l'Antiquité son double, le décalque de ses passions, et peut-être le confident de son désir depuis toujours tenu refoulé, celui de passer la frontière d'une patrie-exil.

Ainsi donc, à travers Hadrien, vit-elle la colère glacée du scepticisme, le plaisir de l'humour, les sensualités du corps et du cœur. Par-delà les mensonges de la fiction et les vérités de l'humanisme, sa densité de visionnaire l'autorise à dompter la fata-

lité exterminatoire du Temps. Qu'est-ce que le monologue intérieur sinon une transposition contrôlée du silence, là où fusionnent les rêves et les réalités ? Une voix neutre y libère à mesure les secrets de la souffrance, les séductions alternées du Bien et du Mal, et par-dessus tout les ténèbres du continent de la mort.

La mort, nous y voici : elle est l'obsession majeure de Yourcenar, bien qu'elle ait évité d'en dramatiser l'approche. Il y a des morts douces, des morts pleines et mêmes attirantes pour tous ceux qui ont su boucler convenablement leur parcours. Et c'est son cas.

Pendant les dernières années, jamais son feu d'expression ne se montre plus vif. Elle multiplie la fréquence de ses voyages et de ses rencontres. Elle ne cesse de concevoir de nouveaux textes. L'âge n'a pas de prise sur elle.

En 1982, elle a donc soixante-dix-neuf ans, elle bâtit son dernier livre autobiographique intitulé *Quoi ? L'éternité*, complétant *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*. L'ouvrage, récemment paru, remporte un succès retentissant.

*Quoi ? L'éternité*. Le vers claquant de Rimbaud nous pose à tous la seule vraie question. Yourcenar y répond à sa manière en faisant surgir la Marguerite d'autrefois qui ne s'était pas donné le loisir d'être une simple petite fille. Sur son écran d'âme, elle projette les séquences d'une sorte de film à peine usé qui paraît la surprendre et la fragiliser, bien qu'elle s'arrange pour demeurer le témoin scrupuleux, peut-être un peu solennel, d'un reflet de sa personne.

*Miettes d'enfance, Miettes d'amour, La terre qui tremble, Chemins enchevêtrés* ressuscitent les décors et les personnages de sa Belgique natale : un père volage, des oncles et des tantes, la maison de l'avenue Louise et le Bois de la Cambre, les vacances dans leur domaine du Mont-Noir, son propre éveil à l'amour. Elle observe tout cela à distance, sur un ton détaché, presque incrédule et toujours magnifique.

Le constat est net : la vie a ses richesses, mais la mort qui l'attend n'a rien d'une parente pauvre, au contraire : elle est prometteuse. Et ses lecteurs d'aujourd'hui en sont de mieux en mieux convaincus.

Il est regrettable que chaque être humain ne dispose que d'un seul circuit d'existence. Il serait bon d'en avoir deux. Le premier

tour de piste serait un apprentissage en survol. Le second itinéraire serait voué au creusement des visions précédentes.

Si j'ai manqué mon premier rendez-vous avec Marguerite Yourcenar, l'Académie m'offre symboliquement l'occasion de réussir le second. Alors merci à tous, du fond du cœur.

# Le personnage biblique dans le roman actuel

Communication de M. Lucien GUISSARD  
à la séance mensuelle du 14 janvier 1989

Pour rendre légitime le sujet qui vous est aujourd'hui proposé et que, dans le temps dont nous disposons, je ne pourrai traiter que de manière superficielle, il y a au moins deux raisons. D'abord, il n'est abordé nulle part dans les œuvres critiques actuelles ; ensuite, la production littéraire récente autorise à rapprocher, sans trop d'artifice, quelques romans. Simple coïncidence, sans concertation ni peut-être de mobiles culturels convergents, mais matière suffisante pour une réflexion à la fois idéologique et littéraire.

Les romans que j'ai retenus ont paru en 1985, 1986 et 1987. Il ne m'aurait pas semblé sérieux de prendre une période plus longue. Voici l'échantillon, le « corpus » comme diraient les universitaires : *La colère de l'Agneau*, de Guy Hocquenghem (Albin Michel, 1985) ; *Lazare ou le grand sommeil*, d'Alain Absire (Calmann-Lévy, 1986) ; *La lettre de Jérémie*, de Bruno Lagrange (Ramsay, 1987) ; *Les tribulations de Jacob*, de Michel Léturmy (Gallimard, 1987) ; *La reine de Saba*, de Jean Grosjean (NRF, 1987), mais pour ce dernier c'est à l'ensemble de son œuvre qu'il faudra s'attarder quelque peu.

On attendrait ici très naturellement le personnage biblique par excellence, après Dieu lui-même, à savoir Jésus-Christ. Le film de Martin Scorsese a fait rebondir spectaculairement et, à mon sens, assez vainement, une controverse sur Jésus en littérature, ou au cinéma, à partir du livre du romancier crétois Nikos Kazantzakis : *La dernière tentation du Christ*. Mais je pense,

d'une part, que ce serait un sujet à traiter seul, pour lui-même, à cause des implications théologiques, psychologiques et littéraires très spécifiques qu'il entraîne ; d'autre part, sur les quatre dernières années, je ne vois pas de romans permettant de porter le débat à la profondeur qu'il requiert, toutes croyances confondues. Je n'ai que deux livres à citer où Jésus est le personnage central. Le premier : *Je de Nazareth*, d'Alain Coelho (Olivier Urban, 1987) est une tentative d'interprétation de la psychologie de Jésus et un témoignage subjectif respectable, mais ne me paraît pas de nature à alimenter ce débat que je disais. Le second : *L'ombre du Galiléen* (Cerf, 1988) a pour auteur un exégète et universitaire allemand, Gerd Theissen, et il est sous-titré « récit historique » ; l'exégète, de son propre aveu, ne fait qu'accessoirement œuvre de conteur, la part de fiction est prétexte pour rendre plus plausible une reconstitution historique de l'époque du Christ.

Parce que la Bible entre dans la bibliothèque de l'humanité, avec les Tragiques grecs ou les textes des sages orientales, elle offre à quiconque veut faire œuvre littéraire une source. Des écrivains de toutes opinions y ont puisé, comme le langage commun lui emprunte des locutions désormais sécularisées. C'est une source de mythes. La notion de mythe, vous le savez, ne met pas en cause la véracité historique éventuelle ni la vérité religieuse à laquelle est attaché le croyant. Il faut parfois faire cette mise au point à l'intention de ceux qui, abusés par le langage approximatif des médias et par un usage dévoyé, confondent mythe et légende, mythe et mensonge, mythe et chimère, mythe et irréalité historique.

Il faut signaler ici un ouvrage monumental, en tous points remarquable : le *Dictionnaire des mythes littéraires* (paru en décembre 1988, sous la direction de M. Pierre Brunel, professeur à l'université Paris IV ; collectif ; Éd. du Rocher). À propos justement de Jésus en littérature, et sous la plume d'André Dabezies, professeur à l'université d'Aix-Marseille, auteur d'une anthologie originale : *Jésus-Christ dans la littérature française* (2 vol. ; Desclée, 1987), on peut lire ceci : « Dans la mesure où le mythe peut exprimer l'expérience la plus profonde de l'humanité, parler de mythe à propos de Jésus-Christ, n'implique nulle réduction négatrice (comme le mot l'impliquait au siècle der-

nier)<sup>1</sup> et ne préjuge nullement de l'attitude religieuse de chacun ». Ce que dit M. Dabiezies s'applique aussi aux autres personnages bibliques, de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui ont été adoptés par la culture judéo-chrétienne et même au-delà de ce territoire de l'esprit. Ce sont des figures mythiques, ou symboliques, c'est-à-dire jugées représentatives d'une réalité humaine fondamentale, mises en scène dans un récit, comme le veut le mot même de « mythe » ; cette réalité, dont le plus grand explorateur contemporain reste Mircea Eliade, peut être de l'ordre du destin, de l'affectivité, de la pensée, de la politique, de l'éthique.

Les figures devenues emblématiques par élaboration culturelle, sont ainsi livrées au bon plaisir de la littérature. Celle-ci est souvent intervenue pour les sortir de l'anonymat et toujours pour en formuler l'idéologie : comment elles sont perçues, comprises, interprétées, réinterprétées, parfois détournées du sens qu'elles veulent avoir ou devraient avoir aux yeux de l'exégète des textes bibliques. Songez à André Gide reprenant la parabole de l'enfant prodigue, l'image de la porte étroite ou le personnage du roi Saül.

La littérature est manipulation, mais ce mot, péjoratif en politique, ne signifie pas de soi tripotage malhonnête ou irresponsable. La question qui est posée est celle de la liberté de l'écrivain, du romancier tout spécialement. La critique doit prendre acte de cette requête, quitte à en discuter l'usage, et elle doit prendre acte du fait culturel qu'est la transmutation du personnage biblique, évangélique, religieux, en héros mis à la disposition de la littérature universelle, de la création, au risque d'y aliéner ce que le chrétien lui reconnaît de révélation proprement surnaturelle. On évolue ici entre liberté et responsabilité, entre la liberté de l'artiste et ce qui est tenu pour vrai par la foi, par la tradition religieuse, mais aussi parfois par une tradition tout court. On a pu voir que le terrain reste miné.

Toujours est-il que la Bible est cette source, ce vivier, à côté des mythologies et des grandes œuvres inépuisables. On peut en être assuré : dans les romans que j'ai annoncés tout à l'heure, l'utilisation du personnage biblique ne produit plus du tout ce

---

1. On peut voir là une allusion à l'exégèse libérale d'inspiration allemande.

qu'on a parfois appelé « roman biblique », voire « roman évangélique ». On ne recourt plus au ciel étoilé de *Booz endormi* ni aux affabulations douceâtres bien que mélodieuses de *La Samaritaine* d'Edmond Rostand ; le romanesque de *Quo vadis* n'inspire plus nos auteurs. Les personnages évoluent dans la condition humaine, plus concrètement encore dans le quotidien d'une société. Ce qui ne signifie pas que la référence proprement biblique soit évacuée. Elle peut être lue, surtout si on connaît bien le texte de la Bible, mais comme entre les lignes, sous l'alchimie littéraire, sous la volontaire démythification, et cela rejoint le roman actuel d'inspiration chrétienne ou « métaphysique », roman de l'attente, de l'implicite, de la recherche.

Certains personnages des évangiles ont fait beaucoup écrire : Judas (voir les *Mémoires de Judas*, de Pierre Bourgeade) à cause de la trahison et de la prédestination ; Barabbas, à cause de la substitution de l'innocent au coupable ; la Samaritaine, Marie-Madeleine, à cause de la fascination qu'exercent sur les romanciers et dramaturges les relations de Jésus avec les femmes ; les Mages (*Gaspard, Melchior et Balthazar*, de Michel Tournier). Et Lazare.

Depuis Dostoïewski, Lazare ressuscité des morts a pris la dimension du personnage mythique, plus encore qu'auparavant en littérature. Très près de nous, Jean Cayrol s'en est inspiré pour signifier l'état de l'homme sauvé des camps nazis et la condition du personnage humain comme antihéros ; Malraux a écrit un *Lazare* après avoir fait un séjour à l'hôpital entre la vie et la mort. Toujours la mort.

Dans *Lazare ou le grand sommeil*, Alain Absire ne transpose pas la symbolique à quelqu'un d'autre ; c'est bien de Lazare qu'il s'agit, d'un certain Lazare toutefois. Est-il ressuscité ou seulement cadavre revenu à une vie à nouveau mortelle ? Il n'est sûrement pas l'annonciateur de la Résurrection pascale, selon l'intelligence chrétienne de cet épisode mystérieux. Le romancier fait de lui un revenant mais qui revient du néant ; il sent la pourriture, la terre humide, les huiles rances qui ont servi à ensevelir un corps ; il a le souffle glacé ; il ne meurt plus quand on le perce de coups de couteau, mais il ne vit plus comme les autres humains ; il ne peut plus vivre une vie conjugale normale ; pour tout dire, il ne vit pas. Jésus n'a fait que remettre

sur pied un cadavre ; on peut à peine dire qu'il l'a réanimé si on pense à une âme. Dans cet état larvaire, on comprend qu'il n'ait aucune envie de remercier le Nazaréen. Il ne lui avait rien demandé et il lui reproche d'avoir fait le « miracle » pour sa propre gloire. Il refuse d'être son témoin, mais voici l'étrange : il va faire son enquête pour savoir si le Christ, lui, est vraiment ressuscité. L'enquête n'aboutit à rien, et voici encore l'étrange : pendant que Rome détruit le Temple de Jérusalem, Lazare prie Dieu et se rappelle obstinément au souvenir du Ressuscité.

Sous cette parabole de l'agnosticisme, s'exprime à l'évidence une recherche de sens pour la vie, pour la mort, pour une vie qui serait éternelle ; c'est le procès de la destinée humaine dans un climat qui fait penser à Camus. L'homme étant menacé de mort, Dieu introuvable, le personnage biblique joue son rôle mythique mais c'est comme messenger de l'interrogation et non de l'affirmation radieuse. Alain Absire n'a, on l'a compris, aucune prétention à débattre avec l'exégèse chrétienne de l'évangile de Jean. Celle-ci, je le signale au passage, vient de faire un nouveau pas dans l'élucidation de cet épisode, avec la thèse doctorale d'Alain Marchadour : *Lazare ; récit d'une histoire, histoire d'un récit* (Éd. du Cerf). Le structuralisme est passé par là, mais ramené à une juste mesure, et la littérature lazaréenne, pour parler comme Cayrol, n'est pas oubliée.

Avec Paul de Tarse (St Paul), voici non seulement un personnage dont parle le Nouveau Testament (Actes des Apôtres), mais un grand acteur de l'histoire chrétienne. L'intérêt visible que les historiens et les romanciers portent à ce tournant majeur que fut l'essor du christianisme, peut expliquer le nombre de romans sur Rome et les premiers chrétiens et explique, sans aucun doute, que Guy Hocquenghem ait écrit *La colère de l'Agneau*. Interrogé sur l'origine de ce roman plantureux et chargé, surchargé même, d'érudition, je l'ai entendu déclarer qu'il se passionnait pour l'histoire culturelle de l'Occident, que c'était d'abord comme fait déterminant de culture que l'avènement du christianisme lui avait inspiré l'idée d'un roman « historique ». Deux personnages s'affrontent : Paul et Jean l'évangéliste. Dire qu'ils s'affrontent c'est peu car, en réalité, Jean, persuadé jusqu'au fanatisme qu'il est le vrai disciple de Jésus, celui qui détient l'héritage tout pur du message, s'oppose avec

violence, de la haine même, à l'œuvre de Paul fondant les communautés primitives. C'est, poussé à un paroxysme dramatique et excessif, la mise en œuvre d'une donnée historique : les divisions et les sectes parmi les disciples du Christ dès l'origine. L'idée du romancier, sans parler de la préférence sentimentale qu'il manifeste envers Jean, « celui que Jésus aimait », est que si Jean l'avait emporté sur Paul, en faisant prévaloir sa conception judaïsante, nous aurions eu un autre christianisme et une autre histoire.

Ce roman français suggère un parallèle avec le roman de l'Irlandais Anthony Burgess : *Le royaume des mécréants*. Ici, l'auteur se pose la question de savoir si Paul fit le bon choix historique en transportant à Rome, au lieu de Jérusalem, la capitale de la nouvelle religion. On sent chez cet écrivain de l'aversion envers Paul, et on se souvient que Renan déjà...

Nous remontons maintenant à l'Ancien Testament. Plus encore que le Nouveau il a fourni de nombreuses figures mythiques, des lieux aussi et des événements. Adam et l'Eden, Caïn et la guerre, Noé et le déluge, Moïse et le Sinaï, Job et l'homme en face du Dieu silencieux, bien d'autres. Bruno Lagrange, qui fut un ami et collaborateur de l'abbé Marc Oraison, n'a écrit qu'un seul roman jusqu'ici et il le consacre à Jérémie, le prophète. Comment devient-on prophète ? Que fait l'homme appelé à parler pour Yahweh ? Réponse du romancier : il ne fait pas de jérémiades. Il affronte les rois, il lutte contre les idoles, il prend le parti des pauvres et des opprimés, et pendant ce temps la carte politique de ce que nous appelons le Moyen Orient est en train de se remodeler, au détriment de ce petit peuple singulier : le peuple Juif. L'histoire se situe en l'an 587 avant Jésus-Christ. Homme et prophète, investi d'un pouvoir et tout ensemble impuissant, témoin d'une situation politique qui porte sa date mais d'une histoire en train de se répéter aujourd'hui parce que régie par le mal, Jérémie est un héros avant tout religieux dans l'intention de l'auteur, lui-même catholique. Le livre, avec des pages de réelle beauté littéraire, dense par son sens, aurait gagné à une langue moins empâtée par l'érudition biblique et moins recherchée.

Du prophète au patriarche, on trouve un autre visage de la Bible. Abraham et Jacob ont eu un destin qui déborde la reli-

gion juive et la religion chrétienne. D'Abraham on a surtout retenu la scène, en vérité tragique et dure pour le cœur humain, qu'on appelle « le sacrifice d'Isaac ». Quant à Jacob, deux éléments entrent dans la mythologie : le songe et l'échelle allant de la terre au ciel, et plus encore le « combat avec l'Ange », l'épisode ouvert à plusieurs lectures, du gué de Jabbok. On peut se rappeler l'interprétation humaniste que donne, de Jacob, Thomas Mann dans sa suite : *Joseph et ses frères*, ou celle, poétique et chrétienne, de Pierre Emmanuel dans son poème.

Dans *Les tribulations de Jacob*, Michel Léturmy passe très au large de l'emphase mythologique aussi bien que de la méditation spirituelle. Le parti pris du romancier a ses risques, le plus trivial étant d'aplatir le récit biblique, de le réduire à ses éléments anecdotiques et sociologiques, avec l'humour en supplément. On aurait le chasseur Esaü, le berger Jacob, sa femme Rachel, son autre femme Léa, les concubines, l'oncle Laban en Syrie ; et on aurait, comme le veut l'auteur, une actualité de toujours : les affaires de famille et d'héritage, les conflits entre frères, un immigré dont on ne sait que faire à l'étranger, une jeune fille déshonorée, les grandes puissances qui gesticulent, les Jésuséens, dans une scène assez drôle, en train de se conduire comme les journalistes actuels en bombardant Jacob de questions niaises et Jacob les chasse comme on chasse les poules.

Parti pris de quotidien, de réalisme social, c'est certain, mais Léturmy ne fait pas silence sur Jacob devenu Israël, à qui sont promises les nations, par le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.

Entre Michel Léturmy et Jean Grosjean, la transition n'est pas artificielle. Tous deux ont acquis, par leurs antécédents culturels, une familiarité évidente avec l'ensemble de l'histoire biblique, avec les textes. Tous deux se sentent portés à la liberté de l'écrivain, peut-être pour se dégager des gloses et commentaires accumulés par la pensée religieuse et par la technique exégétique. Ils savent, mais ils ont choisi de rester eux-mêmes et ils se font romanciers pour rendre visibles aujourd'hui les figures occultées.

Jean Grosjean a, sur Léturmy, l'avantage d'être poète, un poète reconnu par ses pairs. Lui qui considère la Bible, d'un bout à l'autre, comme le « Grand Récit », de la Genèse à l'Apo-

calypse, il a entrepris une série de récits à nuls autres pareils, qui occupent dans notre littérature une place où ils sont exactement tout seuls ; et je ne parle pas de littérature chrétienne. C'est un maître du récit poétique, ce qui se raconte et ce qui ne se raconte pas. Je rappelle les titres, économes de mots : *Le Messie, Elie, Darius, Pilate, Jonas, La Reine de Saba*, en attendant un *Samson* qui doit bientôt paraître chez Gallimard où Grosjean, pour la NRF, a longtemps été un « décideur » discret mais influent.

Le personnage du Messie chez Grosjean, semble vivre dans l'irréalité, dans une atmosphère de poésie, sans recours apparent aux textes, mais il est entouré d'une lumière qu'on dirait pascale, comme le matin de vie, et si l'humanité démythifie ou démystifie, ce n'est pas pour donner raison aux exégèses réductrices qui empêcheraient le Mystère d'habiter en cet homme, le Messie.

Dans *La reine de Saba* se vérifie la même présence-absence de Dieu. Si la reine Balkis, très courtisée par les faiseurs d'opéras, quitte son pays, ses roses et ses dieux, traverse les déserts avec ses chameliers et ses cadeaux, elle ne vient pas à Salomon pour rendre les honneurs qu'on doit au grand roi ; ce n'est pas le Salomon glorieux qu'elle rencontrera, pas l'homme qui émet des proverbes et codifie la sagesse ; elle vient vers un homme pour l'aimer, aimer la fragilité de l'homme plus que la profondeur de son jugement. Avec lui, elle peut s'entendre. Il préfère « la nudité de l'intelligence à la possession du savoir » ; avec lui, elle peut évoquer « un Dieu qui vient sans qu'on le veuille », « le Dieu qui se cache sous les cœurs », comme dit le roi, et qui guette. On ne discutera pas théologie. Tout au long du livre c'est un Dieu rare, silencieux, interrogé, interrogeant. L'histoire humaine n'a que faire des décors bibliques ; les décors sont de partout, dans un Orient comme dé-paysé, dans une histoire qui relativise les grandeurs, avec cette reine qui fait infuser des simples dans une eau on ne peut plus ordinaire, avec ce « lieu commun » qui a un ciel, des nuages, des arbres, et des fleurs, dans le vent matinal.

Jean Grosjean se sert de l'amour, et sans aucun étalage romanesque, pour insinuer — cela seulement, tout est suggestion, insinuation, chez cet écrivain — pour insinuer que deux

êtres deviennent exemplaires dès lors qu'ils ont accompli ce que Jean Sullivan appelait « la traversée des apparences ». Le sujet biblique se vide de tous les accessoires ; on approche de l'essentiel. Jean Grosjean n'élimine pas la fine essence biblique pas plus qu'il n'élimine Dieu en le soustrayant à l'apothéose du Dieu fulgurant qui dicte les tables immortelles.

Nous sommes aux antipodes du grand orchestre tonitruant de Burgess, de la fiction érudite de Hocquenghem, de la restitution tentée par Lagrange. On ne récupérera pas ce romancier-poète pour une littérature d'apologétique, on l'a compris ; pas davantage pour le roman qui voudrait concurrencer l'histoire : sur ce plan-ci, les anachronismes très voyants, souvent comiques, défient le temps historique comme le décor défie la géographie de l'ancien Orient.

Il faut faire connaissance avec le genre littéraire de Jean Grosjean, dont l'ambition, ainsi qu'il le déclare dans un livre d'entretiens intitulé *Araméennes* (Cerf, 1988) serait de déterrer, sous la science et la culture, le fond araméen, « le fond humain premier ». Traducteur de la *Genèse*, avec Jean Marie Le Clézio, comme préfacier, mais aussi traducteur de Shakespeare et du Coran, il semble en quête des œuvres fondatrices, et, plus loin encore, de ce que fut, avant les cultures, le langage de l'homme sur Dieu, le langage de Dieu à l'homme.

# L'heure du dîner

Communication de M. André GOOSSE  
à la séance mensuelle du 11 mars 1989

L'heure et le nombre des repas varient selon les époques et selon les classes sociales. Par exemple, le cultivateur de naguère commençait sa journée très tôt et prenait son premier repas vers six heures du matin. Il lui était donc difficile d'attendre midi pour en prendre un second, d'autant que dans l'intervalle il n'était pas resté inactif. Ces variations ont eu leurs répercussions sur le vocabulaire. Je me limiterai au français, mais on pourrait aussi faire des observations intéressantes pour d'autres langues<sup>1</sup>.

## L'héritage latin

1. Parmi les langues romanes, le français est le seul à avoir abandonné *cena*, ou presque, le réservant au dernier repas du Christ. On trouve un peu plus souvent *cener*, « faire le repas du soir », du XIII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Un autre verbe de cette famille, *reciner*, interviendra plus loin.

---

1. Principales études : P. HERZOG, *Die Bezeichnungen der täglichen Mahlzeiten in den romanischen Sprachen und Dialekten*. Zurich, 1916 ; A. DAUZAT, *Déjeuner, dîner, souper du moyen âge à nos jours*, dans *Mélanges ... Edmond Huguet*, 1940, pp. 59-66 ; M. HÖFLER, *Déjeuner dîner souper. Zur Bedeutungsverschiebung seit der Französischen Revolution*, dans *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84, 1968, pp. 301-308.

2. Wartburg (*Französisches etymologisches Wörterbuch*, t. II, p. 578) atteste *cener* au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle. Exemple de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, mais se référant au dernier repas du Christ : « La Dieu cenat » (Jean D'OUTREMEUSE, *Ly myreur des histours*, fragment du second livre, éd. A. Goosse, p. 75).

2. *Prandium*, que le roumain et l'italien ont gardé pour le repas de midi, ne subsiste en Gaule que dans un dérivé non attesté dans les textes latins, \**prandiaria*. Mais l'ancien français *prangiere* désigne rarement ce repas ; il s'applique plutôt à un moment de la journée, le milieu, le midi ; et par la suite le mot s'est spécialisé pour le repos qui suit ce repas, méridienne ou sieste, celle des humains ou celle du bétail : tel est l'usage que l'on observe en wallon et en picard, et aussi dans beaucoup de dialectes de la France du Nord.

3. *Merenda* « repas de l'après-midi ou du soir » a subsisté en français jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, ordinairement sous la forme *marende*, puis dans des dialectes variés, notamment en wallon et en lorrain. Le nom et le verbe qui en dérive ne concernent pas d'habitude un des repas principaux, mais le casse-croûte qu'emporte le travailleur, ou le goûter.

4. À propos de ce dernier, le latin *gustare* s'était appliqué déjà au repas que nous désignons de cette façon. Mais en français ce sens apparaît assez tard (en 1538, dans le *Dictionnaire latin-français* d'Estienne, comme traduction de *merenda*) pour que les étymologistes se demandent si ce n'est pas une formation indépendante.

5. Le français requiert un verbe latin particulier, *disjejunare*, que les étymologistes pourvoient ou non de l'astérisque par lequel ils distinguent les formes non attestées. *Disjejunare* est attesté en fait, mais si tard (au XI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>) que cette attestation ne peut plus avoir la valeur d'un étymon. Elle est précédée d'une longue période obscure au cours de laquelle *disjejunare* a connu des évolutions complexes, à la fois du point de vue phonétique et du point de vue morphologique : les formes accentuées sur la désinence donnent l'infinitif *disner*, *nous disnons*, etc., et les formes accentuées sur le radical, *je desjun*, *tu desjunes*, etc. Mais, dès le XII<sup>e</sup> siècle, ces deux séries se sont mélangées et l'on trouve par exemple un infinitif *desjuner*.

Quand j'ai dit que cette famille était propre au français, au

---

3. Voir É. BENVENISTE, dans *Romance Philology*, X, 1956-1957, p. 145.

gallo-roman aurait été plus exact, puisqu'on la trouve aussi en provençal. Cela, c'est la descendance directe. Il faut y ajouter la descendance indirecte : les deux types se sont répandus en Italie à partir du gallo-roman, tandis que l'un des deux est passé en breton, et l'autre en catalan et en anglais, à partir du français.

*Disjejunare*, c'était, originairement, rompre le jeûne, mais cette origine était assez obliérée pour que le dérivé n'ait pas exactement la même évolution que le verbe simple. On pourrait montrer cela dans les formes de l'ancien français. On le voit aussi dans le fait que *déjeuner* n'a pas l'accent circonflexe de *jeûner*, mais il l'a eu au XVIII<sup>e</sup> siècle, et on ne doit pas chercher trop de cohérence dans l'emploi de ce signe en français.

En tout cas, les anciens étymologistes faisaient sans peine le rapprochement entre *déjeuner* et *jeûner*. *Dîner* les troublait beaucoup plus. Quelques-uns le tiraient du grec *δειπνεῖν* « prendre le principal repas de la journée, l'après-midi ou le soir ». Et les partisans d'une orthographe reflétant l'étymologie écrivaient donc *dipner*, avec un *p* superfétatoire.

Puisqu'ils n'étaient que des variantes d'un même mot, *déjeuner* et *dîner* ont commencé par avoir le même sens et, conformément à l'étymologie, ils ont d'abord concerné le repas qui rompt le jeûne le plus long, celui de la nuit. Mais *déjeuner* était le seul à pouvoir, en dehors d'un repas précis, désigner le fait de ne pas respecter un jeûne obligatoire ou d'y mettre fin.

6. L'anglais *breakfast* est à rapprocher de *déjeuner*, puisque c'est « briser le jeûne ». Il n'est pas anormal de l'employer en français à propos de l'Angleterre ou des pays de langue anglaise. Mais il faut être fort anglophile pour écrire d'une Suissesse :

Ma logeuse [à Zurich] [...] travaille de 8 heures du matin à minuit. (Elle doit même arriver dès 7 h 1/2 si elle veut bénéficier du breakfast des domestiques.) (Gide, *Journal*, 9 mai 1927.)

*Brunch* est mieux justifié, puisqu'il désigne un nouveau type de repas, bien décrit dans cet exemple, qui est la première attestation que je connaisse et que je dois à l'amabilité de notre confrère Willy Bal :

*Le brunch*, le breakfast et le lunch tout à la fois. C'est le repas idéal du dimanche vers 11 h 30 : pains, toasts, brioches, beurre.

confiture, œufs, fromages, fruits (dans *La maison de Marie-Claire*, nov. 1967, p. 3B).

Ce télescopage de *breakfast* et de *lunch* (que nous retrouverons plus loin) ne remplit pas d'admiration ceux qui préfèrent des procédés plus respectueux des traditions. Le mot va-t-il entrer dans l'usage malgré ce handicap ? Dans le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* (1980), il reste présenté comme une réalité des États-Unis, limitation qui n'est pas dans Robert (1985), lequel donne « vers 1970 » comme date d'apparition en français.

### Évolution de *dîner*

7. De la paire *déjeuner-dîner*, c'est le second qui s'est écarté d'abord du sens de « premier repas de la journée », d'autant plus facilement que sa forme ne le prédisposait pas à garder le contact avec le sens étymologique. L'évolution n'est pas facile à dater, notamment parce que, au Moyen Âge, un certain nombre de personnes ne faisaient que deux repas par jour, l'un dans la matinée, l'autre, appelé *souper*, vers le soir. Les dictionnaires s'accordent à dire que cette spécialisation de *dîner* pour le repas de midi date du XVI<sup>e</sup> siècle. Il y a pourtant un texte, écrit en 1379 (mais connu seulement par des éditions du XVI<sup>e</sup> siècle), qui met en opposition *déjeuner* et *dîner*. Il décrit ainsi la journée du berger au mois d'août : « En Aoust, doit le berger lever matin [...] et soy desjuner d'une soupe en eaue ou de lait cler » ; après cela, il mène paître ses moutons ; « Et devant disner les doit ramener assez tost es estables et les laisser reposer, et attendre jusques à haulte prangière [= assez avant dans l'après-midi ; comp. § 2], et après disner doit aller tart aux champs et y doit tenir ses brebis jusques à une lieue [= environ une heure, le temps de parcourir une lieue] de nuyct » (Jean de Brie, *Le bon berger*, éd. Lacroix, pp. 113-114).

Pour le XVI<sup>e</sup> siècle, au demeurant, les choses ne sont pas si simples. Si le *Trésor de la langue française* donne *Pantagruel* comme première attestation de *dîner* « prendre le repas de midi », sur la foi de cet exemple : « ... de luy dire qu'il luy aprestast au lendemain, sur le midy, à disner » (éd. princeps, XVIII<sup>e</sup>), on trouve dans le *Quart livre* un dîner bien plus matinal : « Puy

demanda : Quantes heures sont ? Neuf et d'adventaige, respondit Epistemon. C'est, dist Pantagruel, juste heure de dipner » (LXIV). Ce flottement ne doit pas tellement surprendre. Nous verrons plus loin des faits analogues chez des auteurs modernes. D'autre part, certains dialectes continuent à parler de *dîner* pour le matin : dans le Midi et dans le sud de la Bourgogne.

8. En tout cas, les dictionnaires du début du XVII<sup>e</sup> siècle (Cotgrave, 1611 ; Nicot, 1621) opposent nettement *déjeuner*, *dîner* et *souper* pour trois moments de la journée. Les Belges y reconnaîtront leur horaire, ainsi que les Suisses et les Canadiens, mais aussi un certain nombre de Français, on le verra par la suite.

Naturellement, quand on dit horaire, il ne faut pas attendre une grande précision : à la campagne, aujourd'hui encore, certains soupent à cinq heures, des citadins à huit, ou plus tard encore, surtout s'ils commencent par l'apéritif. Le dictionnaire de Furetière (1690) enregistre un flottement analogue pour le dîner : « Les Maçons disent à dix heures, les Moines à onze, le peuple à midy, les gens de Pratique à deux heures. » Furetière ne parle pas des grands. À la cour, pourtant, les chasses du matin rejetaient parfois le dîner jusqu'à trois heures. C'est l'heure qui se généralise au XVIII<sup>e</sup> siècle chez les aristocrates, pour reculer jusque vers cinq heures à la fin du siècle, et même, au début du XIX<sup>e</sup>, jusqu'à l'heure où l'on soupait auparavant<sup>4</sup> :

4. À propos du repas du soir, le *Trésor de la langue française* donne les dates de 1814 (dans le *Journal de Maine* de Biran) pour *dîner* comme nom et d'avant 1747 (chez Lesage, mort cette année-là) pour *dîner* comme verbe. C'est un décalage considérable, et on aimerait vérifier la citation de Lesage, qui est reprise par le *Trésor* à Pierre Larousse, lequel ne donnait pas ses références : « Mon maître donne à dîner ce soir. » On lit en tout cas dans *Turcaret* (II, 4) : « En qualité d'ancien laquais de M. le chevalier, il faut que je m'acquitte d'une commission dont il m'a chargé : il vous donne, et à madame sa cousine, à souper ici ce soir ». Et le mot *souper* revient neuf fois par la suite pour désigner ce repas-là.

Dans *L'autre monde ou les estats et empires de la lune* (1657), Cyrano de Bergerac, à propos d'un repas du soir appelé *souper* et *souper* à la page 129 de l'édition Alcover, emploie le verbe *disner* à la page 149 et le substantif *disné* à la page 150. Cela est tout à fait surprenant à cette date. Faut-il penser que *diné* est pris ici dans le sens de « repas (quelconque) » ? Ce sens n'est pas inconnu en effet.

« Depuis qu'on dîne à Paris à huit heures du soir et que [...] l'on n'y soupe plus », écrit en 1806 le *Journal des gourmands* dans un texte qui sera cité plus longuement ci-dessous. Grimod de la Reynière incrimine la Révolution :

L'Assemblée, dite Constituante, ayant transféré à Paris le siège de son pouvoir, il fallut régler les repas sur l'heure de ses séances, qui ne finissoient souvent qu'à quatre ou cinq heures. Dès lors le dîner fut considérablement reculé, le souper disparut [...]. C'est ainsi que trois ou quatre cents mauvais avocats de province changèrent tout à coup nos mœurs et nos habitudes les plus sacrées (*Almanach des gourmands*, 1808, cité par Höfler).

L'Académie entérine en 1835 le nouvel état de choses à l'article *dîner*, non seulement par sa définition : « prendre un repas vers le milieu ou vers la fin du jour », mais surtout par cet exemple : « On ne dîne guère, à la ville, que vers le soir. »

Ce bouleversement des habitudes trouve encore un écho dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert : « Dîner, si tard que ça, ne s'appelle pas dîner mais souper ! »

Un corollaire inattendu est que *matin* et *matinée* ont désigné une période s'étendant, « par abus, jusqu'au dîner actuel de six heures » (Littré, s.v. *matin*, 6<sup>o</sup>), « dans les grands villes surtout, [...] jusqu'à l'heure du dîner, c'est-à-dire jusqu'à six ou sept heures du soir » (s.v. *matinée*). Voilà pourquoi les matinées au théâtre ont lieu l'après-midi.

9. La précision « à la ville » que donne l'Académie ne doit pas être négligée, et bien au-delà de 1835. Cela apparaît clairement dans l'enquête menée « sur le terrain » de 1897 à 1901 pour l'*Atlas linguistique de la France*<sup>5</sup>. Pour « faire le repas de midi », on a répondu le plus souvent par le mot *dîner* (ou ses variantes locales), et cela même dans la région parisienne : Seine-et-Oise, Seine-et-Marne, Oise, etc.

---

5. Le témoignage des atlas linguistiques doit être utilisé avec prudence, si l'on s'intéresse au français lui-même. Là où le dialecte est bien vivant, il ne convient pas de considérer que les réponses valent automatiquement aussi pour le français local. Mais, là où il n'y a pas de dialecte à proprement parler, comme dans la région parisienne, il s'agit de français populaire. Dans diverses provinces de France où le dialecte est moribond, dialecte et français populaire tendent à se confondre.

Une nouvelle enquête menée cinquante ans plus tard pour les atlas régionaux montre que *déjeuner* et ses variantes ont fait des progrès, sauf en Bourgogne, où il reste absent. *Dîner* prédomine encore, non seulement dans le domaine d'oc, mais aussi en Franche-Comté, en Champagne, dans le nord de la Lorraine ; il subsiste çà et là dans le Loir-et-Cher et l'Allier ; les atlas ne me fournissent pas de renseignements pour l'Ouest, ni pour l'Île-de-France et l'Orléanais, ni pour la Picardie.

En 1940, Damourette avait signalé à Dauzat « qu'à Sarcelles (15 km de Paris) les femmes du pays gardent encore l'ancienne terminologie ». Pour le Loir-et-Cher, j'ajoute une observation personnelle ; un garçon de restaurant m'y a dit en 1976, non pas : « Vous déjeunez à midi ? » mais : « Vous dînez ce tantôt ? »

Dans les textes littéraires, si l'on néglige les Belges, les Suisses et les Canadiens, on trouve *dîner* pour le repas de midi surtout chez des auteurs originaires de la région occitane ou parlant de cette région : Giraudoux (*Amphitryon* 38, I, 6) pour le Limousin ; François Mauriac (*La chair et le sang*, III) et Christine de Rivoyre (*Belle Alliance*, p. 43) pour le Sud-Ouest ; Robert Sabatier (*Les noisettes sauvages*, p. 28) pour l'Auvergne ; André Chamson (*Héritages*, I, 1) pour le Languedoc ; Jean-Paul Clément (*Vivre en Provence*, p. 84) pour la Provence.

Dans *Le roman d'un enfant*, *dîner* est le repas du soir lorsque Loti évoque ses souvenirs de Saintonge (par exemple, II, LXIII), mais le *dîner de midi* (XLIV, LXIX, LXXX), parfois appelé *dîner tout court* (XLV), apparaît quand Loti raconte ses séjours chez son « oncle du Midi », près des Pyrénées.

Il faut mentionner à part le témoignage de Joris-Karl Huysmans sur l'horaire de l'abbaye de Solesmes : dîner à midi, souper à sept heures (*La cathédrale*, 1898, p. 271). À cette époque, les moines se tenaient à l'écart de la mode.

Je ne sais comment il convient d'expliquer l'usage de Maurice E. Coindreau, traduisant Faulkner (*Lumière d'août*, « Le livre de poche », p. 199) : les trois repas d'un dimanche sont appelés *premier déjeuner* (voir plus loin), *dîner de midi* et *souper*.

### Parenthèse sur le goûter

10. *Goûter*, nous l'avons vu, apparaît en français au XVI<sup>e</sup> siècle, et il s'intègre bien dans un système à quatre repas : « Vous dejeuner, dinerez, goutez, souperez avec nous » (Diderot, *Le neveu de Rameau*, éd. Fabre, p. 92).

Il ne sera pas directement concerné par les glissements que subissent les trois autres mots. C'est qu'il n'appartient pas au genre distingué : selon Richelet (1680), il « ne se dit guere que parmi le petit peuple et le bourgeois. En sa place on se sert à la Cour du mot de *colation* ; on n'y dira point [voilà *le goûté* de la Reine, ou de Mr. le Dauphin, mais voilà la *colation* de la Reine ou de Mr. le Dauphin] ». Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les réserves subsistent : « Il n'est en usage que parmi le peuple et les enfans et dans le style simple et familier. » Suit cet exemple, pris à un médecin mort en 1715 : « Les enfans et quelquefois les vieillards, ajoutent encore à ces deux repas le déjeuné et le goûté » (*Dictionnaire de Trévoux*, 1752).

11. Ce discrédit ne concerne pas *thé*, qui désigne depuis 1779 la collation où l'on sert cette boisson peu populaire, et moins encore *five o'clock* (en français, depuis 1882 : Höfler, *Dictionnaire des anglicismes*), réduction de *five o'clock tea* (attesté plus tard en français : depuis 1885, *ibidem*), ce qui unit le prestige de cette boisson et celui de l'anglais. La mode les apporta, la mode les remporte : ces désignations font aujourd'hui fort Paul Bourget.

Un autre anglicisme est *lunch*, que Littré (1867) est le premier lexicographe à enregistrer (avec la prononciation *lonch*) comme un usage des Français, mais en précisant : « à l'imitation des Anglais ». Littré le place entre le déjeuner et le dîner, mais dans quel sens prend-il ces mots ? Le déjeuner du matin et le dîner de midi, ou le déjeuner de midi et le dîner du soir ? Les deux interprétations sont plausibles, car, en français, mais souvent à propos des pays de langue anglaise, le mot est attesté pour des repas placés de l'une et de l'autre façon.

C'est un goûter qui est décrit dans cet exemple de Camille Lemonnier (1909), où le mot ne fait guère couleur locale, mais Lemonnier n'y était pas toujours fort regardant (il parle bien un

peu plus haut de *cornacs* à propos de valets amenant des chevaux) :

Les vols de robes blanches cessèrent de tourbillonner pour aller manger de la tarte et boire de la groseille ou du café sous les tonnelles où M<sup>me</sup> Baesrode avait fait préparer un petit lunch (*Au beau pays de Flandre*, V).

On est moins surpris de voir traiter de *luncheurs* des Parisiens et des Parisiennes prenant le thé à cinq heures place Vendôme (Willy [et surtout Colette], *Claudine s'en va*, 1903, p. 62).

*Lunch* est parfois aussi un substitut, plus noble, de *déjeuner* comme repas de midi : ainsi dans la bouche de M<sup>me</sup> Swann (Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Bibl. de la Pléiade », 1960, p. 526). Les dictionnaires en parlent peu. Et le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* (1984) ne cite même plus que le sens « repas léger servi en buffet à l'occasion d'une réception », ceci n'étant pas lié à une heure particulière.

12. Il y a d'autres désignations inspirées de ce que l'on boit ou mange ou de l'heure où se fait ce repas, mais elles n'ont pas le même brillant.

*Café* désigne un goûter d'adultes, aussi bien en Flandre qu'en Wallonie, usage qui n'est pas enregistré dans les dictionnaires français et qu'on retrouve dans l'allemand *Kaffee* :

La table était mise pour le café de l'après-midi [chez des paysans flamands] (Marie Gevers, *La grande marée*, 1943, p. 51). On a fait un café (la femme d'un médecin du Hainaut, 1976).

*Tartine* est un goûter d'enfant. Je n'ai d'autre attestation que celle-ci :

Goûter à quatre heures. Je laisse au père Trubel le soin d'organiser votre emploi du temps avant et après la tartine (H. Bazin, *Vipère au poing*, VI).

Comme désignation d'après l'heure, on a *le quatre heures*, qui n'est pas dans les dictionnaires français avant le Robert (1961, art. *quatre*). Cette absence l'a parfois fait considérer comme un régionalisme, notamment comme un belgicisme. Déjà Henri Forir (mort en 1862), dans son *Dictionnaire liégeois-français* (t. II, 1874, p. 204), critiquait les « phrases ridicules »

*faire quatre-heures, manger son quatre-heures*, qu'il considérait comme des transpositions du wallon.

Les exemples viennent de partout, mais souvent les auteurs prennent la précaution d'entourer de guillemets une expression<sup>6</sup> qu'ils sentent comme du langage familier. Il s'agit ordinairement d'enfants :

Un jeune enfant, pour son goûter, / Pour son « quatre-heures », à l'école, / Mieux que friandises frivoles, / Avait coutume d'emporter, / Par les soins attentifs de sa prudente mère, / Un petit morceau de gruyère (Franc-Nohain, cité par Damourette-Pichon, § 2557). On leur donne ce qu'on appelle : leur « quatre heures », double toxique formé d'un morceau de pain frais, c'est-à-dire dans l'état le plus funeste, accompagné d'un morceau de chocolat, grâce auquel leur jeune foie innocent fera pour la première fois connaissance avec les maladies qui, plus tard, rendront ces malheureux tributaires des stations d'eau alcaline (Paul Reboux, cité, avec d'autres exemples, par Philippe Baiwir, dans le *Soir*, 12 août 1958). Elles emportaient [...] deux tartines de confitures pour leur quatre heures (M. Aymé, *Les contes du chat perché*, Les vaches). Elle lui apportait son « quatre-heures », comme Simon appelait le goûter : un bol de cacao, une tartine de beurre (Fr. Mauriac, *Un adolescent d'autrefois*, p. 18). Il les monnayait pour [...] des tablettes de chocolat prélevées sur les quatre-heures (R. Sabatier, *Trois sucettes à la menthe*, p. 39). Le quatre heures de Mademoiselle [une petite fille] est servi, dit Léonie (Fr. Hébrard, *La citoyenne*, p. 58). Etc.

Dans les campagnes, c'est parfois un repas d'adultes :

Il n'a pas voulu partager leur « quatre heures » et manger à la table (Giono, *Regain*, II, 1). Le père y venait tailler une lichette à son quatre heures (Pourrat, cité par Damourette-Pichon). Quatre heures campagnard (annoncé à Lucenay-l'Évêque, Saône-et-Loire, 1981).

Sur le même modèle, *le dix heures* coupe la matinée des travailleurs, surtout à la campagne, ou, comme c'est le cas chez nous, des écoliers (ce que j'ai retrouvé chez un traducteur qui semble être suisse). Cette expression paraît absente des dictionnaires français.

6. Quoi que dise le Robert de 1985 (qui honore l'expression d'un article spécial *quatre-heures*), le trait d'union est assez rare. Il est de plus inutile pour notre confrère Joseph Hanse.

Le petit vin ne manquait pas aux dix heures, qu'on allait prendre ensemble, assis en rond sous un arbre (Ramuz, *Vie de Samuel Belet*, I, 4). Le dîner, c'était à midi, et le souper, le soir [en Auvergne]. [...] Entre ces festivités, on « faisait dix heures » ou « cinq heures » (Sabatier, *Les noisettes sauvages*, p. 28). Dans notre pays, quel est l'enfant qui ne part à l'école avec un « dix-heures » [...] ? (dans la *Libre Belgique*, 16 févr. 1978, p. 16.) Elle me faisait [...] promettre [...] de m'acheter désormais un *Krapfen* pour mon dix heures (Canetti, *Ma langue perdue, Histoire d'une jeunesse*, trad. Bernard Kreiss, p. 210).

### L'évolution de *souper*

13. *Souper* pour le repas du soir apparaît dès les premiers textes du français. C'est, naturellement, ce que l'on y mange qui a servi de point de départ. Mais cette spécialisation ne va pas de soi : à la campagne, certains commencent la journée par une nourriture substantielle, et il ne faut donc pas s'étonner si dans certains dialectes *souper* ou *soupe* désignent d'autres repas, même le repas du matin. Sans qu'on soit absolument sûr du sens de *potage* au XVII<sup>e</sup> siècle, il est de toute façon intéressant de relever cette admonestation écrite en février 1688 par M<sup>me</sup> de Maintenon : « Vous faittes, de ma cognoissance, deux repas, trop proches l'un de l'autre, qui est ce potage à neuf heures, et vostre disner à onze. »

*Souper* a été emprunté au français par l'anglais, l'allemand, par certains dialectes du néerlandais et de l'italien.

14. Le glissement du dîner vers la fin du jour menaçait évidemment le repas traditionnellement appelé *souper* : « On ne soupe plus guère », constatait l'Académie en 1835 ; « L'usage du souper a presque entièrement disparu à cause de l'heure tardive du dîner », ajoutait-elle en 1878 ; de même, Littré en 1872 : « L'usage du souper tend à disparaître dans les grandes villes. »

Ces dictionnaires ne mentionnent pas encore un emploi que Robert (1985) date des environs de 1830 et définit ainsi : « repas ou collation qu'on prend à une heure avancée de la nuit après le spectacle, au cours d'une soirée, etc. » Les deux exemples les plus anciens qu'il cite sont précisément de 1830, date à laquelle

Stendhal a publié *Le rouge et le noir* et à laquelle Balzac a écrit *Sarrasine*.

15. *Souper* dans ce sens remplaçait *médianoche*, dont on peut encore çà et là relever des exemples :

Elle me fit entrer dans une vaste salle à manger où se trouvait préparé un médianoche confortable [il s'agit d'un voyageur qui arrive dans la nuit] (Gide, *Isabelle*, I). Arrivés à Archaumbault peu après minuit. Nous réveillons Coppet, qui prépare un médianoche, et causons avec lui jusqu'au matin (id., *Voyage au Congo*, 25 déc. 1925). Il [un adolescent rentrant très tard] exigeait qu'elle allât chercher à la cuisine les restes. Mathilde [la sœur] s'étonnait de trouver à ces médianoches un délassement amer (Fr. Mauriac, *Genitrix*, III). Toute la famille participa à ce médianoche [préparé pour le père qui est revenu au milieu de la nuit, alors qu'on ne l'attendait que pour le jour suivant] (Troyat, *Les semailles et les moissons*, p. 65).

*Médianoche*, francisé dans la prononciation, n'est que l'équivalent espagnol de notre *minuit*. Il a désigné d'abord (XVII<sup>e</sup> siècle) un repas gras pris à minuit à la suite d'un jour maigre, puis un réveillon de gala, après minuit. On voit que, dans nos exemples du XX<sup>e</sup> siècle, ce n'est jamais qu'un repas improvisé à la suite d'une circonstance exceptionnelle.

16. *Médianoche* avait été précédé de *réveillon* (qui date du XVI<sup>e</sup> siècle). On a dit aussi *banquet* aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles : Philippe d'Artevelde, selon Froissart « donnoit aux dames et aux damoiselles de grands disners, soupers et banquets » (dans Littré). Sait-on que chez les Ardennais de Tenneville, qu'on aurait crus spartiates, le souper n'est pas le dernier repas de la journée et qu'avant d'aller dormir, on a l'habitude de *ribank'tè*, littéralement de *rebanqueter* (M. Francart, *Le parler de Tenneville*, p. 99) ? Cette survivance est intéressante, mais, dans d'autres dialectes de France, *banquet* désigne le repas de midi ou celui de quatre heures.

Du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle, on a aussi employé le verbe *reciner*, qui subsiste encore dans les patois, soit pour un repas nocturne, soit, comme dans notre Hainaut, pour le goûter. Il appartient à la famille du latin *cenare* (voir ci-dessus, § 1).

*Collation*<sup>7</sup>, en principe « repas léger (à divers moments de la journée) », peut s'appliquer aussi à des repas nocturnes qui ne sont pas nécessairement légers, au point que *collationner* a pris, dans la Saône-et-Loire, le sens de « réveiller ». Chez Senancour (1804), c'est un repas de paysans :

Une collation, ou, si l'on veut, un souper champêtre commençant à minuit, et assez varié [...] fut destiné à remplir l'intervalle entre les travaux du soir et ceux du lendemain (*Obermann*, cité par le *Trésor*).

17. Faut-il faire remonter à ce texte le sens de *souper* « repas au milieu de la nuit » ? Il serait paradoxal de le trouver dans un milieu campagnard.

Il faut ajouter à ce qui a été dit plus haut que *souper*, lorsqu'il n'était pas encore concurrencé par *dîner*, se prêtait à un horaire particulièrement souple. Richelet écrit en 1680 : « Les congregations, les communautés et les maisons Religieuses soupent à six heures, mais le bourgeois de Paris ne soupe guere avant 8. ou 9. heures, à la Cour on soupe encore plus-tard. » Aux dires de Saint-Simon (*Mémoires*, « Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, 1958, p. 1038), M<sup>me</sup> de Maintenon soupait à neuf heures et le roi à dix. Pour ceux que le travail du lendemain ne préoccupait guère, le repas pouvait se prolonger fort avant dans la nuit : « J'ai soupé hier avec trois des plus jolies femmes de Paris. Nous avons bu jusqu'au jour », dit un marquis (Lesage, *Turcaret*, III, 4) [1709]. Voltaire écrit à Thieriot, le 12 juin 1735 : « Vous vivez comme si l'homme avait été créé uniquement pour souper, et vous n'avez d'existence que depuis dix heures du soir jusqu'à deux heures après minuit. » M<sup>me</sup> Turcaret, « toujours à l'affût des modes », donne à Valognes, dont elle a fait « un petit Paris »,

---

7. Une *collation lardée* est celle où l'on sert en même temps la viande et le fruit (c'est-à-dire le dessert) : Furetière, 1690. On dit plus souvent *ambigu* parce que, comme l'explique Furetière, « on doute si c'est une simple collation, ou un souper ». Le mot était encore vivant au XIX<sup>e</sup> siècle. Chevet, illustre traiteur du Palais-Royal, « devait ne pas désemparer pour servir un dîner de vingt personnes à six heures, et à une heure du matin un magnifique ambigu » (BALZAC, *César Birotteau*, VII). Mais l'*ambigu* n'est pas lié à une heure particulière : chez George SAND (*L'homme de neige*, XII), ce sont les provisions que des chasseurs ont emportées pour déjeuner en cours de route chez un paysan ; ce n'est naturellement pas un modeste pique-nique.

« des fêtes galantes, des soupers-collations » (Lesage, *op. cit.*, V, 6), c'est-à-dire des *soupers-réveillons*.

18. Revenons à notre temps. À voir les dictionnaires, on penserait que les choses sont bien établies : *dîner* pour le soir et *souper* pour la nuit. En fait, ce repas au milieu de la nuit se pratique seulement dans un certain monde citadin ou dans des circonstances particulières (comme dans les exemples de *médianoche* cités plus haut), et il n'a pas tué le sens ancien, malgré les affirmations de certains dictionnaires, depuis le *Dictionnaire général*, pour qui le sens « repas du soir » était déjà vieilli en 1900.

C'est à la même époque, je le rappelle, qu'a été faite l'enquête pour l'*Atlas linguistique de la France*, description de l'usage dialectal ou populaire. Or, à la carte « repas du soir », *souper* règne d'une manière qu'on peut dire absolue, car *dîner* n'apparaît qu'à un seul point, au point n° 6, c'est-à-dire à Paris, et là même en concurrence avec *souper*.

Cinquante ou soixante ans plus tard, dans les atlas régionaux, on constate que *dîner* a fait quelques progrès, mais bien moins que *déjeuner* pour le repas de midi. *Souper* reste la seule désignation (avec *soupe*) dans le Centre (Berry, etc.), en Franche-Comté, en Bourgogne, en Lorraine. Pour la Champagne et la Brie, ce qui nous amène pour ainsi dire aux portes de Paris (la première vache rencontrée à l'est de Paris est briarde), le rédacteur de l'atlas fait ce commentaire :

« Souper », c'est faire le repas du soir. Ce mot, verbe ou substantif, n'a pas vieilli à la campagne ; en ville, il reste également assez employé dans les milieux populaires.

« Dîner, le dîner » s'emploient rarement dans le sens de faire le repas du soir, de même que « déjeuner » dans le sens de manger à midi.

Même chose pour le sud de la France.

Les textes littéraires ne m'ont fourni pour *dîner* (à midi) qu'une demi-douzaine d'exemples postérieurs à 1880, la plupart localisés comme je l'ai dit. En revanche, c'est chez plus de vingt-cinq auteurs que j'ai relevé *souper* (le soir), ceci en négligeant les Belges, les Suisses, les Canadiens. On y trouve des Méridionaux (Arène, Bordeaux, Bosco, Chamson, Mistler, Yves Navarre,

Christine de Rivoyre, Japrisot), mais aussi le Picard Mac-Orlan (*Le chant de l'équipage*, III), les Normands Maupassant (*Contes et nouvelles*, Les prisonniers) et Gide (*Souvenirs de cour d'assises*, VII ; etc.), la Mancelle Catherine Paysan (*Nous autres, les Sanchez*, « Le livre de poche », p. 40 [la scène est en Normandie] ; *Les feux de la Chandeleur*, p. 109 [la scène est en Anjou]), l'Angevin Hervé Bazin (*Vipère au poing*, VI), la Poitevine Claire Sainte-Soline (*Le dimanche des Rameaux*, La Guilde du Livre, p. 156), l'Ardennais André Dhôtel (*Le village pathétique*, « Folio », p. 293), les Lorrains Theuriet (*Tante Amélie*, p. 191) et Barrès (*L'appel au solda*, 1943, t. II, p. 78 ; etc.), le Champenois Roger Vailland (*Drôle de jeu*, III, 4), les Bourguignons Romain Rolland (*L'âme enchantée*, « Le livre de poche », t. II, p. 147) et Marilène Clément (*La nuit de l'Alléluia*, p. 31), la Berriçonne Raymonde Vincent (*Campagne*, « Le livre de poche », p. 34), le Solognot Genevoix (*Bestiaire sans oubli*, p. 113).

On sera plus surpris de rencontrer des Parisiens : l'intrépide Alexandra David-Néel dans les montagnes du Thibet (*Voyage d'une Parisienne à Lhassa*, 1972, p. 149) ; Didier Decoin dans un roman se passant dans l'Athènes classique (*Ceux qui vont s'aimer*, p. 83) ; Jean Hugo (*Avant d'oublier*, p. 19) et Lionel Rocheman (*Devenir Cécile*, p. 232) dans leurs souvenirs ; Gilbert Cesbron, non seulement quand il fait parler un personnage du Loir-et-Cher (*La souveraine*, 1950, p. 114), mais aussi sans raison particulière (*Mais moi je vous aimais*, p. 214) ; Henri Troyat, qui emploie *souper* à plusieurs reprises dans *Les semailles et les moissons* : quand l'action du roman se passe dans le Limousin (pp. 49, 61), le mot peut s'expliquer par le souci de la couleur locale, quoiqu'il ne soit pas mis dans la bouche des personnages ; mais on retrouve *souper* quand le cadre est Paris (p. 361), en concurrence avec *dîner* (pp. 345, 511), alors que celui-ci n'apparaît nulle part pour le repas de midi (on a toujours *déjeuner*, même dans le Limousin). La concurrence *dîner-souper* s'observe aussi dans *Descente aux enfers* d'Anne Huré à propos d'un seul repas :

Puis elle donna quelques ordres à Marie pour le dîner (p. 134). « Nous en parlerons en soupant, si vous voulez » (p. 136). Maria annonça que le souper était servi. « Toute cette histoire va gâcher notre dîner », dit encore Térésé (p. 140).

Les personnages appartiennent à la grande bourgeoisie parisienne. Au contraire, c'est un clochard qui dit, chez Robert Sabatier : « Je la fumerai après souper » (*Trois sucettes à la menthe*, p. 310).

N'est-il pas permis de trouver bien approximatif le jugement du Robert (et des autres dictionnaires) : « Vieux ou régional (Belgique, Canada, Suisse, etc.) ». Cet *etc.* couvre en fait une notable partie de la France, et les archaïsants se recrutent partout, jusques à Paris même, et pas seulement chez des écrivains qui prendraient M<sup>me</sup> de Sévigné ou Chateaubriand comme modèles. Les réalités désignées ne s'y prêteraient guère au demeurant.

### Évolution de *déjeuner*

19. En se déplaçant vers le soir, *dîner* entraînait *déjeuner* vers midi. Il en résultait une case vide pour le repas du matin, à moins que *déjeuner* ne garde les deux sens. L'usage a choisi la deuxième solution. Mais cette « bivalence » ne laissait pas d'être gênante. On y a remédié vaille que vaille en ajoutant à *déjeuner* des qualifications distinctives.

C'est l'emploi nouveau qui a été caractérisé d'abord. On distingue deux phases. Première phase : on n'envisage pas deux repas successifs, mais un seul, pris plus tard que le déjeuner ordinaire et plus copieux (comparez *brunch*, § 6). Cela pouvait se faire, exceptionnellement, bien avant le XIX<sup>e</sup> siècle, et on trouve le composé *déjeuner-dîner* chez M<sup>me</sup> de Sévigné (dans Littré). Synonymes : *déjeuner dinatoire* et *déjeuner à la fourchette*<sup>8</sup>, qui apparaissent au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les textes qu'a rassemblés Manfred Höfler, j'isole celui-ci, qui décrit les menus avec précision :

Depuis qu'on dîne à Paris à huit heures du soir et que [...] l'on n'y soupe plus, il a fallu faire en quelque sorte un repas du Déjeuner ; et, quoiqu'on ne mette point alors la nappe, ce repas

8. Dès 1803, on trouve en allemand *Gabelfrühstück*, calque de *déjeuner à la fourchette* : cf. H. P. SCHWAKE, *Kleine Bemerkungen zur Wortgeschichte*, dans *Studia neophilologica*, XLVII, 1975, pp. 265-274.

dans la plupart des maisons opulentes est d'une solidité très-respectable. [...] De cette nouvelle manière de vivre ont dû naître nécessairement les Déjeûners à la fourchette. Ces Déjeûners ne se composent pas seulement, comme autrefois (lorsque quelque circonstance, telles qu'un voyage, une chasse, etc., obligeoient d'en faire de solides) de viandes froides, de pâtés, de jambons et de langues fourrées ; on leur a donné une toute autre extension, et l'on peut dire qu'à l'exception de la nappe, de la soupe et du rôti, ce sont de véritables dîners du matin (dans le *Journal des gourmands*, dernier trimestre de 1806).

Deuxième phase : on distingue deux déjeuners successifs. On appelle le second *second déjeuner*, *déjeuner de midi*, *grand déjeuner*, *grand déjeuner de midi*. Ces expressions ne sont guère enregistrées dans les dictionnaires. Elles sont intéressantes, surtout après 1850, en relation avec la survivance, à beaucoup d'endroits, de la nomenclature ancienne (voir ci-dessus) :

Elle fut étonnée quand Élixa vint lui apporter son second déjeuner. [...] Un œuf frais [...] avec une tartine de beurre, une côtelette, une cuisse de poulet, des pommes de terre sautées, mais pas de dessert [parce que Sophie est punie] (M<sup>me</sup> de Ségur, *Les petites filles modèles*, XVII). Maintenant, elle si active, si matinière, se levait tard, ne paraissait guère que pour le second déjeuner (Zola, *Le docteur Pascal*, IV).

Après le déjeuner de midi, à l'heure de la récréation, M. le supérieur traversa la cour (A. France, *L'orme du mail*, II). Il descendit pour le déjeuner de midi (A. Theuriet, *Tante Aurélie*, p. 220). Après ça, il y a le déjeuner de midi (Barrès, *Mes cahiers*, t. III, pp. 194-195).

[...] faisant avertir le maître d'hôtel qu'on ne l'attendit pas pour le grand déjeuner (déjà on ne disait plus [vers 1860] le *dîner*) (La Varende, *Le centaure de Dieu*, p. 51). Léon [...] n'a pas quitté son guéridon d'acajou [...] où il dépêche, avant le grand déjeuner, ses soixante lignes (Willy [et Colette], *Claudine s'en va*, 1903, p. 192).

Quand on s'éveille [...] et qu'on respire la chaude odeur du chocolat bouillant, on sait que c'est dimanche. On sait qu'il y a, à dix heures, des tasses roses, fêlées, sur la table, et des galettes feuilletées [...] et qu'on a la permission de supprimer le grand déjeuner de midi [...] C'est une mode de mon enfance [en Puisaye] (Colette, *Le voyage égoïste*, 1928, p. 9).

Mais l'importance qu'a prise le déjeuner de midi a fait qu'il est devenu le déjeuner par excellence, le déjeuner tout court, et que le repas du matin n'est plus que le *petit déjeuner*. Cette

locution n'a pénétré dans les dictionnaires qu'en 1932 (Académie). Elle est déjà chez Proust en 1918 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Bibl. de la Pléiade », 1960, p. 644).

On a dit aussi *premier déjeuner*, qui est notamment chez Flaubert (*L'éducation sentimentale*, II, 3) et qu'un observateur français de nos belgicisms emploie dans sa définition de *pistollet* (Caix de Saint-Aymour, dans les *Annales de l'Académie royale d'archéologie*, 1911) [voir aussi un exemple de M. E. Coindreau, au § 9], — ainsi que *déjeuner du matin*, qui est déjà chez Balzac :

Les célèbres rillettes et rillons de Tours formaient l'élément principal du repas que nous faisons au milieu de la journée, entre le déjeuner du matin et le dîner de la maison, dont l'heure coïncidait avec notre rentrée [de la pension] (*Le lys dans la vallée*, éd. Allem, p. 6)

et qui est encore disponible au XX<sup>e</sup> siècle (Martin du Gard, 29 juin 1914, dans Copeau et Martin du Gard, *Correspondance* ; Duhamel, *Le combat contre les ombres*, XI).

Cependant, *déjeuner* tout court a encore ce sens dans des dictionnaires récents : le *Petit Robert* (en 1967), le *Dictionnaire du français contemporain* (1966), le *Grand Larousse de la langue française* (1972), le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* (1982). Le premier ne faisait aucune remarque. Les trois autres ajoutaient, respectivement : « On précise parfois *petit déjeuner* » ; « Aujourd'hui, on dit plutôt *petit-déjeuner* » ; « On dit aussi *petit déjeuner* ». C'est sans doute le *Grand Larousse de la langue française* qui a raison si on considère l'usage bourgeois, citadin et français (au sens purement géographique). Mais est-il légitime de taxer *déjeuner* (repas du matin) de belgicisme ?

À plus forte raison pour le verbe, puisque *petit-déjeuner* (écrit souvent avec trait d'union), qui n'est pas relevé avant le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, n'est pas encore sorti du style plaisant ou du moins familier (surtout en dehors de l'infinitif) :

Avez-vous bien dîné ? demanda-t-il. / Oui, très bien dîné et bien petit-déjeuné (L. de Vilmorin, *Julietta*, cité dans le *Trésor*). Nous petit-déjeunons (Ol. Todd, *L'année du crabe*, 1972, p. 356). Leur habitude consiste à petit déjeuner dans la cour (Érik Orsenna, *L'exposition coloniale*, p. 271).

En tout cas, parmi les dictionnaires qui donnent à *déjeuner* « repas du matin » des étiquettes comme « vieux », « régional », etc., peu émettent les mêmes réserves pour le verbe *déjeuner*.

20. Je me bornerai à une conclusion de portée générale : les faits de langage qu'on appelle belgicisms se présentent souvent de façon beaucoup moins simple, moins simplement que ce que disent les dictionnaires en particulier, qui décrivent avant tout l'usage bourgeois et parisien, ignorant ce qui se passe dans d'autres classes et dans d'autres régions. Le souper au sortir du théâtre, privilège de quelques-uns, se trouve érigé en norme absolue !

## INDEX

(Les chiffres renvoient aux paragraphes)

Ambigu : 16, note. Banquet : 16. Breakfast : 6. Brunch : 6.  
 Café : 12. Cène : 1. Cener (anc. fr.) : 1. Collation : 10, 16.  
 Déjeuner : 4, 8, 9, 19. Dîner : 4, 7, 8, 9, 18. Dix heures : 12. Five  
 o'clock (tea) : 11. Goûter : 4, 10. Lunch : 11. Marende (anc. fr.) :  
 3. Médianoche : 15. Potage : 13. Prangiere (anc. fr.) : 2. Quatre  
 heures : 12. Reciner (anc. fr.) : 16. Réveillon : 16. Souper : 7, 8,  
 13, 14, 17, 18. Tartine : 12. Thé : 11.

# L'expérience mystique

Communication de M. Pierre RUELLE  
à la séance mensuelle du 8 avril 1989

Le problème de l'existence de Dieu est de ceux que l'on peut écarter mais non ignorer et encore moins supprimer. On peut ne pas se le poser, il se pose tout seul. On peut essayer de l'ensevelir sous des strates d'occupations, de préoccupations, de plaisirs, de rigueurs ou de refus ; il finit toujours par resurgir, que ce soit à l'occasion d'une lecture, d'un spectacle étonnant ou à l'occasion, inévitable, d'une catastrophe personnelle.

Depuis quarante ans, l'exposé que je vais vous faire gît dans mes cartons sous forme de notes que je reprends parfois à des années d'intervalle, ajoutant ceci, retranchant cela, au point que je ne sais plus très bien ce qui est de moi et ce que j'ai emprunté.

De toute façon, pour ce qui est du fond, il s'agit bien d'un travail de seconde main. Ni de près ni de loin, je n'ai vécu l'expérience mystique et je crois bien que, par nature aussi bien que par éducation, j'y suis parfaitement rebelle. À deux ou trois reprises, j'ai rencontré des gens qui, je pense, l'avaient vécue à des degrés divers, mais ils ne s'en sont pas ouverts à moi et je ne leur ai rien demandé.

\*  
\* \* \*

On sait que l'esprit humain peut adhérer à une proposition, comme disent les logiciens, pour des motifs d'ordres différents.

D'ordre rationnel d'abord : telle proposition est la conséquence proche ou lointaine d'une ou de plusieurs autres préala-

blement admises. On disait autrefois « universellement admises », mais la pensée moderne est devenue plus prudente.

Ce procédé est celui de la logique aristotélicienne, des mathématiques et de la philosophie classique.

Ces motifs peuvent être d'ordre expérimental : j'admets sous certaines réserves le témoignage de mes sens, aidés s'il le faut d'instruments aussi puissants qu'il se pourra. Tel est le procédé des sciences naturelles.

Ils peuvent être d'ordre dogmatique et faire appel au principe d'autorité. Certains admettent la réalité de l'Immaculée Conception parce que les papes et les conciles l'ont affirmée.

Remarquez que je ne fais pas le procès de ces différentes démarches de l'esprit. Je constate seulement que les connaissances qu'elles fournissent sont relatives, à des degrés et à des titres divers, c'est entendu, mais aucune n'atteint l'absolu.

Ainsi toute connaissance purement rationnelle est fondée sur des postulats et un postulat, par définition, est indémontrable. Nos connaissances rationnelles sont donc, en dernière analyse, garanties uniquement par la nature même de notre esprit. Et on conviendra que notre esprit peut se tromper : l'histoire des progrès de l'esprit humain, n'est qu'une succession d'erreurs corrigées.

Le témoignage de nos sens, à quoi se ramène la connaissance expérimentale, est un témoignage incertain et l'usage d'instruments de plus en plus perfectionnés ne fait que reculer la limite de nos incertitudes.

Quant au principe d'autorité, qu'il nous suffise de constater que beaucoup de bons esprits, honnêtes et sincères, ne l'admettent pas.

Or, quelque idée que l'on s'en fasse par ailleurs, fût-ce pour le nier, le concept de Dieu, dans un monde dominé par la pensée judéo-chrétienne, entraîne celui d'absolu. L'indépendance fait partie de la définition, qu'on l'admette ou qu'on la rejette : *Ego sum qui sum*, que l'on traduise selon une tradition qui remonte aux Septante par « Je suis celui qui est » ou que l'on se satisfasse d'une traduction littérale de l'hébreu « Je suis celui que je suis ». On ne peut songer à établir l'existence d'un absolu avec du relatif.

Mais, outre les trois ordres de motifs que j'ai considérés, il

en est un quatrième. Ce sont les motifs d'ordre intuitif. L'intuition serait la prise directe de conscience d'une réalité, sans l'intermédiaire des sens ou de la raison. Si la réalité vraie ou supposée que l'on atteint ainsi est d'essence divine, on a affaire à l'expérience mystique. C'est elle qui fera l'objet de nos considérations.

Ainsi donc, mettons bien les choses au point dès ce début : pas question ici de raisonnement, pas question non plus d'expérience sensorielle à proprement parler. Le mystique n'est ni un rationaliste ni un savant : je veux dire qu'il peut fort bien l'être ou ne pas l'être, ceci étant indifférent au domaine de la mystique proprement dite. Le mystique ou la mystique est un homme ou une femme qui affirme percevoir, sentir, connaître l'existence de Dieu et la présence même, j'y insiste, la présence même de Dieu, comme le premier venu d'entre nous peut, dans le repos de ses sens et en l'absence de tout raisonnement, avoir conscience de sa propre existence.

Le mysticisme, c'est donc l'ensemble des phénomènes, des états, des doctrines relatifs à l'union intime d'un vivant avec Dieu. Tous les autres sens du mot, les plus fréquents dans la vie courante, sont dus à des associations d'idées fondamentalement fausses. C'est ainsi que l'on parle d'une mystique révolutionnaire, d'un poème mystique alors que l'on veut parler d'un enthousiasme d'ordre politique et d'une poésie religieuse plus ou moins hermétique. Je m'en tiendrai au sens étroit, premier, somme toute au sens psycho-religieux. Les mystiques n'étant pas tous, tant s'en faut, des ignorants, des primitifs ou des détraqués relevant d'une manière flagrante de la pathologie du système nerveux, étant donné d'autre part qu'on en rencontre dans toutes les religions et même hors des religions constituées, leur cas mérite d'être considéré attentivement et avec respect.

Comme il est normal, nous verrons d'abord les modalités de l'expérience mystique et ensuite les tentatives d'explication qui en ont été données.

Les modalités d'abord. Il faut bien les distinguer des dogmes et des rites. Les premiers sont un système de croyances nécessairement admis par tous ceux qui appartiennent à une église constituée ou à une secte. Les seconds sont les gestes et cérémonies

du culte formel rendu en signe de soumission ou d'alliance à une puissance considérée comme divine.

Indépendamment d'eux, il existe un élément affectif, sentimental envers une présence vraie ou supposée, mais dans tous les cas sentie. Cet élément, l'élément mystique, peut prendre les formes les plus diverses.

Peut-être existait-il déjà chez l'homme préhistorique, mais on ne saurait l'affirmer avec certitude. Plus instructive est l'étude du comportement religieux des primitifs actuels. Chez les indigènes du centre de l'Australie ou de l'Afrique aussi bien que chez les Indiens de l'Amazone, il n'est pas rare d'observer des crises à forme délirante pendant lesquelles l'individu se croit, se sent possédé par un être invisible, esprit ou démon. On constate aussi, et ceci ne manque pas d'intérêt, que souvent les rites d'initiation ont pour but de créer un tel état d'exaltation mystique. Toutefois, ce mysticisme rudimentaire, primitif, présente des caractères particuliers qu'il faut signaler en passant et qui sont d'autant plus remarquables qu'ils diffèrent des formes évoluées de la mystique hindoue, musulmane ou chrétienne. Le primitif se prépare à entrer en transe en usant d'excitants du système nerveux : haschich, tabac, boissons alcoolisées, danses ou musiques obsédantes, pratiques douloureuses. L'état de transe ainsi obtenu désintègre la personnalité, le moi se fragmente, l'individu se croit dédoublé, devenu autre. Enfin, l'élément moral et intellectuel fait défaut dans l'extase du primitif et l'élément sexuel y est souvent mis au premier plan. En un mot, si le mystique des grandes religions pourvues d'une philosophie morale s'applique à refouler ses instincts, le primitif donne libre cours aux siens. Ceci ne doit pas nous étonner. Plus l'homme est civilisé, j'entends au sens élevé du mot qui unit, si je ne m'abuse, l'intelligence à la morale, plus il possède de maîtrise de lui-même, de sentiment de sa personnalité, mieux il contrôle son attention volontaire, moins il est soumis à sa physiologie et à ses instincts. Et, comme nous le verrons dans un instant, les pratiques préliminaires, l'entraînement auxquels se livrent les mystiques orientaux ou européens ont pour résultat le plus immédiat et le plus clair de donner à la volonté le pas sur l'instinct. Il ne m'a pas semblé utile de parler du sentiment mystique dans les anciennes religions constituées, culte d'Isis ou de

Mithra, formes anciennes du bouddhisme ou du judaïsme. J'en suis mal informé et je confesse que je ne m'y suis guère intéressé. Si je ne me trompe, on n'y a guère relevé que des traits primitifs et une esquisse encore peu nette de ce que, par commodité, j'appellerai le mysticisme évolué.

J'ai donné en commençant une définition sommaire du fait mystique : « prise de conscience immédiate d'une réalité divine ». Tenons-nous en à elle pour l'instant, constatant que le point de départ, observé chez les primitifs, semble être un état de déséquilibre nerveux provoquant des réactions selon les voies de moindre résistance, c'est-à-dire obéissance aux instincts et images d'êtres surnaturels conformes à la description traditionnelle dans une société coutumière donnée.

Je passerai tout de suite à l'examen du fait mystique parmi les groupes humains les plus évolués intellectuellement, dans les sociétés pourvues de systèmes philosophiques ou religieux cohérents. Un fait nous frappe d'emblée, c'est que jamais il n'y a de divorce net entre les conceptions qu'offre le système philosophique ou religieux du mystique et les données de l'expérience mystique elle-même. Ceci paraîtra plus clair si nous entrons dans quelques détails. La philosophie hindoue admet que la multiplicité et la diversité des êtres et des choses n'est que l'émanation progressive d'un principe premier, unique, qui est Dieu, un Dieu auteur d'un univers qui n'est au fond qu'illusion. Si l'homme veut s'évader de cet univers illusoire, il devra se débarrasser de cette chimère qu'est sa personnalité, l'anéantir dans le grand Tout. Les brahmanes arrivent à ce résultat par la contemplation soutenue d'une idée unique et par des procédés relativement grossiers, en tout cas de nature moins intellectuelle que physiologique : le jeûne, la souffrance, la fixation d'un objet brillant, l'immobilité. Apparemment, on n'est pas très loin du fakirisme pur et simple. Mais l'extase ainsi obtenue procure au sujet un plaisir nettement ressenti, son individualité n'est donc pas entièrement abolie. Le bouddhisme va plus loin, il prêche l'anéantissement total, le Nirvâna. Le mystique hindouiste orthodoxe poussait la négation du moi jusqu'à l'indifférence à tout désir, à tout jugement. Mais la vie affective subsistait puisqu'il tirait de son état une joie profonde. Le mystique bouddhiste se délivre, par les mêmes mécanismes de contemplation,

de ce vestige du moi. L'état ainsi obtenu est une impassibilité absolue où ne subsiste plus que le sentiment diffus d'une communion divine. Nous verrons tout à l'heure chez les mystiques chrétiens le même accord entre les résultats de l'expérience mystique et la théorie religieuse. Sans anticiper, disons que, dans les premiers stades de la vie mystique, certains chrétiens croient vivre par exemple des scènes de la Passion. Le mysticisme musulman, bien moins développé, offre néanmoins des constatations analogues. Ce n'est pas sans importance. Les conceptions des différentes religions étant contradictoires, si l'expérience mystique reste orthodoxe à l'intérieur de chaque religion, la contradiction générale est patente. Si le brahmane croit voir dans ses premières extases les dieux de la mythologie hindoue, si le mystique chrétien revit la Passion du Christ, nous sommes fondés à voir là une contradiction. Mais ce serait aller trop vite en besogne que de passer en haussant les épaules. Le problème n'est pas si simple.

L'expérience mystique offre des degrés, un enchaînement d'étapes à peu près invariable dans toutes les religions, sans que l'on puisse penser qu'elles se sont influencées mutuellement. Les procédés mêmes d'accès à ces étapes ne varient guère. Il faut donc les passer en revue. Il va de soi que le vocabulaire que nous emploierons est le vocabulaire chrétien et même catholique. Pour les Occidentaux que nous sommes, c'est le seul commode parce que c'est le seul avec lequel nous soyons quelque peu familiarisés.

Le but de la vie mystique, c'est, je le répète, le mariage spirituel de l'âme avec Dieu, une union intime et durable. Il existe une technique qui permet éventuellement à l'âme de mériter cet état. Mais Dieu reste seul maître de ses décisions, l'Esprit souffle où il veut. Ceci n'est, au fond, qu'un aspect du vieux problème de la grâce qui s'est posé depuis l'Épître de saint Paul aux Éphésiens et sur lequel se sont acharnés calvinistes, jansénistes et jésuites. Les oreilles de tous ceux qui ont lu Calvin et Pascal en bourdonnent encore. En un mot, aucune recette ne déclenche la communion mystique, pas plus que les exercices au piano ou au violon ne font un Rubinstein ou un Paganini. Néanmoins, il faut en passer par eux.

La technique mystique comporte deux étapes, l'une négative,

l'autre positive, et un couronnement. La première étape d'abord : l'ascète écarte tout ce qui le détourne de Dieu. La deuxième : il essaie de s'élever jusqu'à lui par la méditation.

Comment écarter tout ce qui détourne l'âme de Dieu ? Par la mortification du corps, des passions et de la volonté. Les procédés de cette mortification sont bien connus : les jeûnes, le dépouillement matériel des ermites chrétiens ou des fakirs hindous, les prières nocturnes répétées de certains ordres religieux, la haire et le cilice, le silence imposé. L'anéantissement de la volonté est acquis par l'humilité et l'obéissance. Mais voici qui est peut-être plus important. C'est que les mystiques, aussi bien chrétiens que musulmans ou hindous comprennent dans la maîtrise de la volonté le contrôle de la mémoire. Si complet que soit le silence, si profonde que soit la solitude, chacun porte en sa mémoire le monde extérieur, ses sujets de distraction et de tentation. Toute une littérature a popularisé les tentations des ermites du désert, depuis les *Vitae patrum* jusqu'à Gustave Flaubert et Anatole France. Tous les souvenirs autres que les souvenirs religieux doivent donc être anéantis. Les souvenirs religieux, eux, doivent rester. C'est même le fait de les cultiver, de les vivre intensément qui constitue la deuxième étape vers Dieu. C'est ce que les catholiques appellent l'état d'oraison. C'est à ce stade que se produisent les manifestations les plus spectaculaires, en même temps que les plus discutables, force est de le reconnaître, du phénomène mystique tel que nous l'avons défini. Dans sa méditation, tel croit assister réellement aux scènes de la Passion ou être transporté dans le paradis d'Allah. Tel autre se réveille de son extase, comme François d'Assise, avec les stigmates du Christ, tel autre prophétise, tel autre a le don des langues. Certaines de ces manifestations sont rares et discrètes. D'autres, comme le « parler en langues » chez les Pentecôtistes sont d'une grande banalité. Toutes ont provoqué une ample littérature et il serait téméraire d'affirmer que tous ces charismes méritent considération. Le risque est de pratiquer l'amalgame, à dessein ou non, car il est difficile de mettre sur le même pied saint François d'Assise et un Pentecôtiste à peu près illettré. Notons que l'Église catholique est, en cette matière comme dans bien d'autres, d'une grande prudence, puisqu'elle considère les charismes seulement comme « probables et pieuse-

ment croyables » sans se prononcer sur leur origine divine. Quoi qu'il en soit, une constatation s'impose, c'est que le Chrétien retrouve le Tout-Puissant des Écritures, le Mahométan retrouve Allah et le Bouddhiste la paix du Nirvâna. Pourquoi ? Parce que le premier a médité sur la Bible, le deuxième sur le Coran et le troisième sur les livres bouddhistes. Par conséquent, toutes les conclusions que l'on pourra tirer des charismes seront viciées par ce fait que les diverses révélations mystiques qui en sont solidaires sont tributaires de traditions historiques ou philosophiques différentes et dans une très large mesure contradictoires.

Si les stigmates, le don des langues, celui de prophétie et les autres charismes constituaient le plus haut degré du phénomène mystique, tout esprit habitué à la critique historique et logique pourrait prononcer condamnation et s'en tenir là. Mais les choses ne se passent pas ainsi. Tous les grands mystiques, du moins les mystiques chrétiens, n'ont que peu d'estime pour ces manifestations mystiques qu'ils ont connues et qu'ils ont dépassées. C'est que toutes les grandes religions admettent que Dieu est immatériel et infini. Toute représentation sensible, si elle est nette et surtout si elle est nette, tout concept pensable et par conséquent limité, seront évidemment faux ou, plutôt, ils ne rappelleront la réalité divine qu'à la manière du monde sensible de Platon, qui n'est qu'un reflet des idées pures.

Écoutons ce que dit l'Espagnol Juan Yopez, saint Jean de la Croix : « Je déclare que toute perception et vision imaginaires, toute forme et espèce sensible qui s'offre par figure, image ou quelque connaissance particulière, qu'elles soient regardées comme fausses et venant du démon ou comme véritables et venant de Dieu, ne peuvent préoccuper ni nourrir l'entendement... Comme Dieu n'a ni forme ni image que la mémoire puisse se représenter, il en résulte qu'en se trouvant unie à Dieu, l'âme demeure comme sans forme ni figure, l'imagination perdue et la mémoire souverainement imbibée du Souverain Bien ».

Les Allemands Tauler et Eckart, l'Espagnole Thérèse d'Avila et le Flamand Ruysbroeck tiennent à peu près le même langage.

Nous voici arrivés au cœur du problème, au seul point qui, pour moi, soit vraiment important. Étant donné que, si Dieu

existe, il ne peut être qu'infini, ineffable, sans forme ni figure, quel crédit faut-il accorder à ceux, hommes ou femmes, qui prétendent avoir appréhendé son existence ?

J'ai, jusqu'ici, résumé les diverses phases de la vie mystique, mais il est certain que l'état final, celui de la communion avec Dieu, ressenti intensément et nettement par les grands mystiques, l'est aussi, d'une façon diffuse et plus faible, sans phases préliminaires conscientes, par bon nombre de gens. L'honnêteté me prescrit impérativement de dire que je n'en suis pas. Je n'en suis ni fâché ni plus fier. Du moins, cela me permettra-t-il de parler de mon sujet plus froidement, sinon avec plus de lucidité. C'est que l'honnête objectivité dont j'ai essayé de ne pas me départir jusqu'à présent va devenir plus difficile maintenant qu'il ne s'agira plus de décrire mais d'expliquer et d'apprécier.

Voici donc l'esprit arrivé au sommet de l'échelle mystique, au couronnement qui suit la deuxième phase, passé le stade des extases et passée aussi parfois une période d'aridité d'où Dieu était absent. Voici que se réalise l'union divine. Tous les grands mystiques l'ont évoquée. Aucun n'a pu la décrire, cela va sans dire : cette impossibilité tient à l'essence du phénomène. Il ne servirait à rien d'allonger des citations : la part objective et rationnelle de notre esprit ne peut en être plus avancée. C'est que l'expérience mystique diffère totalement de l'expérience scientifique. La seconde peut être reproduite autant de fois que l'on voudra par tous ceux qui en observeront les conditions. La première n'est réservée qu'à de rares élus qu'il faut croire sur parole. Je l'ai dit déjà, il existe bien une technique de l'apprentissage mystique, mais le résultat n'est jamais automatique.

Alors, leur bonne foi n'étant en aucune manière suspectée, qui nous dit que les mystiques ne sont pas victimes d'une illusion ? Sommes-nous des aveugles à qui on ne peut expliquer ce que sont les couleurs ou sont-ils, eux, les jouets d'une chimère ? Pour essayer de sortir du dilemme, il faut bien commencer par examiner les diverses explications qui ont été proposées jusqu'ici au sujet des faits constatés.

L'explication la plus courante est aussi la plus ancienne. Elle assimile les phénomènes mystiques à des manifestations névropathiques. Pour les tenants de cette thèse, le mystique est un détraqué. Certains disciples du Dr Charcot ont même parlé

d'« hystérie ». Mais, selon les mêmes spécialistes, l'hystérie, si elle n'est pas de l'épilepsie ou de la démence, n'est que simulation. Le mystique serait-il donc un simulateur conscient ou un mythomane ? La simulation ne fait guère de doute dans certains cas, lorsque les manifestations soi-disant mystiques se teintent de fakirisme. La répugnance des intéressés à se soumettre à un contrôle scientifique plaide contre eux. D'autre part, on ne peut accuser de simulation les innombrables illuminés qui, à travers les tourments, ont témoigné pour leur foi : chrétiens des premiers siècles, protestants du XVI<sup>e</sup>, camisards du XVII<sup>e</sup>. Seraient-ils des mythomanes, incapables de distinguer le réel de l'imaginaire comme les enfants le sont tous à un certain âge ? Les situations à hauts risques, pour peu qu'elles durent, la misère, la faim provoquent une tension nerveuse qui se traduit facilement par des manifestations paroxystiques de religiosité. J'en appelle à tous ceux qui se sont trouvés sous un bombardement, dans une fusillade ou dans un camp de prisonniers. Bien des manifestations en relation avec le mysticisme en deviennent suspectes. Tel est le cas notamment du don des langues. Ne croyez pas que je vous parle de manifestations de l'esprit religieux rarissimes ou éloignées de nous dans le temps ou l'espace. Le mouvement pentecôtiste, qui a pris naissance aux États-Unis vers 1900, s'est largement et rapidement étendu depuis, et toujours dans les milieux les plus défavorisés. Il a atteint vers 1930 le Borinage, région pauvre à forte minorité protestante. Il y compte aujourd'hui plusieurs lieux de culte. Or, il est courant que des fidèles, au cours des prières en commun, se dressent tout à coup et se mettent à proférer des paroles en une langue incompréhensible. C'est le phénomène de glossolalie, qui est censé répéter ce qui s'est passé lorsque le saint Esprit est descendu sur la tête des Apôtres le jour de la Pentecôte (*Actes*, II, 1-4). D'autres inspirés se chargent alors de traduire ces messages en langue vulgaire. Le contenu est toujours d'une grande indigence. Ce qui nous importe, c'est que le comportement que nous venons d'évoquer se retrouve chez des malades mentaux incontestablement atteints du délire religieux. En somme, la psychiatrie est capable de rendre compte de tout ce qui, dans les manifestations mystiques, n'est que paroles et attitudes. Elle ne

touche pas au fond du problème, l'appréhension sans intermédiaire d'une réalité transcendante.

Il convient ici de se rappeler que le sentiment plus ou moins net d'une présence divine existe chez des gens parfaitement équilibrés, sans nulle tendance à se donner en spectacle. Il n'est pas question d'expliquer leur cas par une folie pure et plus ou moins simple. Je négligerai toutes les théories qui font, dans une certaine mesure, appel aux manifestations extérieures, non essentielles, à mon sens. La tentative d'explication la plus remarquable, la plus fine, est la *Gestalttheorie*, la « théorie de la forme », avancée par des psychologues allemands. Voici en bref de quoi il s'agit. Au moment où j'écris ces lignes, j'achoppe tout à coup sur un concept quelconque et le mot qui le traduirait ne vient pas. Pourtant, ce que je désire écrire est bien net dans mon esprit, le concept est bien défini. Il y a donc dans mon esprit une case vide, mais ce vide n'est pas à proprement parler du néant, il exerce une puissante attraction, à tel point que, si je ne trouve pas le mot souhaité, j'en créerai un autre plutôt que de laisser la case vide. De la même manière, je puis me rappeler le rythme d'un vers sans me souvenir des paroles. Je puis aussi me représenter un ange, ou un taureau ailé, ou Mercure avec des ailes aux talons, je puis même les peindre si j'en ai le talent. Ils n'ont aucune existence mais mon esprit en possède la forme.

Pour les gestaltistes, l'intuition mystique serait du même ordre. Soit un grand mystique, dont la sincérité et la vigueur intellectuelle ne peuvent être mises en question. Ses premières expériences religieuses sont de l'espèce reçue dans son milieu, que ce milieu soit chrétien, musulman ou bouddhiste. Mais l'homme dont nous parlons sait que Dieu est Esprit, qu'il n'a ni forme ni limite. Cet homme s'efforce donc d'effacer de son esprit tout ce qui peut être représenté, tout ce qui peut rappeler la matière, tout ce qui peut être décrit. Que reste-t-il après cela ? Il reste une dynamique, un champ de forces, une empreinte, c'est-à-dire la *gestalt* du concept de Dieu. La perception mystique de l'homme ordinaire, plus faible et plus floue, peut s'expliquer d'une manière semblable. C'est qu'il a lui aussi un passé religieux traditionnaliste, même s'il n'a reçu aucune éducation religieuse déterminée et même s'il a été élevé selon des principes nettement irréguliers. Cela se conçoit sans peine. Nous sommes

tous influencés dans une certaine mesure par les idées de la société dans laquelle nous vivons, même si nous les rejetons. Ainsi de l'idée de Dieu. En Europe, par exemple, le Dieu admis par les uns, rejeté par les autres, est un Dieu présentant un minimum de caractères précis : il est unique, il est immatériel, il est tout puissant, ses desseins sont impénétrables comme ses voies, il est éternel et infini, il est favorable globalement, sinon dans l'immédiat et le détail. Tel est le Dieu auquel l'homme d'Occident croit ou ne croit pas. Pour les uns, l'inconnue Grand X est précédée du signe + et pour les autres du coefficient 0. Mais l'homme, quel qu'il soit, se sait faible et transitoire. Il peut admettre cette constatation avec courage et même avec flegme, cela n'empêche qu'il tend à ce qui ne passera pas, à ce qui réalisera une harmonie, un équilibre, une justice. C'est même sur une constatation de cette sorte que Kant, dans la *Critique de la raison pratique*, fonde sa démonstration de l'existence de Dieu. L'homme ordinaire ne procède pas, du moins spontanément, à un raisonnement précis, mais son subconscient travaille pour lui. Sa tendance profonde dessine une *gestalt*, une forme, la « forme » de Dieu. Il ne reste qu'à mettre un nom sur la case ainsi dessinée. L'occasion peut en être fournie par une émotion brutale, la peur par exemple, ou esthétique, ou philosophique, voire même amoureuse. On a constaté depuis longtemps que les périodes troublées connaissent une recrudescence des manifestations mystiques de l'espèce spectaculaire dont nous avons déjà parlé. Il se serait pas honnête d'y voir nécessairement et toujours un calcul sordide et conscient, une prise d'assurance-vie ou *post mortem*. La théorie gestaltiste peut d'une manière satisfaisante rendre compte de ce phénomène. Malheureusement, si l'on y réfléchit bien, la valeur du témoignage mystique, net ou diffus, ne se trouve ni infirmée ni confirmée par la théorie de la forme. Celle-ci montre comment l'idée de Dieu ou, plus exactement, comment le sentiment d'une présence divine peut prendre un relief saisissant, une acuité extraordinaire, mais, que cette présence soit réelle ou imaginaire, l'explication restera plausible. Si j'en reviens à mon exemple de tantôt, bien imparfait, comme toutes les comparaisons en pareille matière, le terme que je cherchais n'existe peut-être pas et alors il est bien vrai que je le forgerai plutôt que d'y renoncer, mais

rien ne le prouve, peut-être existe-t-il. Les chances sont à égalité. De même pour Dieu. Le mystique a vidé la forme, l'empreinte, du contenu trop précis qu'il tenait de la tradition, mais, ces impuretés éliminées, qui prouvera qu'il ne reste rien, rien qu'une forme vide, une illusoire silhouette, un piège ? Réalité sublimée ou illusion pure ? Comment résoudre le problème si ce n'est par un postulat qui laissera chacun sur ses positions ?

Si je me suis étendu assez longuement sur la théorie gestaltiste, c'est qu'elle seule constitue un essai d'explication de l'expérience mystique dans ce qu'elle a de fondamental, elle seule s'efforce de rendre compte de la prise de conscience d'une réalité divine sans s'embarrasser des phénomènes extérieurs. Les autres systèmes, et notamment la psychanalyse et la thèse sociologique, s'intéressent essentiellement aux charismes, c'est-à-dire à des manifestations discutables d'une présence, non à la présence elle-même.

Lorsqu'on s'est intéressé pendant un temps à une certaine question, surtout si ce temps fut long, et qu'on n'a pu trouver satisfaisante et définitive aucune des réponses qui lui sont faites, on peut être tenté de proposer à son tour une solution inédite. C'est une tentation à laquelle je ne succomberai pas. Les diverses manifestations mystiques, dans ce qu'elles ont de visible et d'audible, ne m'intéressent pas profondément, je le confesse. Les diverses explications que j'en ai lues satisfont grosso modo mon besoin de comprendre, malgré leurs hésitations. Mais le centre du problème, le seul point qui compte à mes yeux, la prise de conscience de Dieu et, par conséquent, le problème de son existence ne m'en semblent pas éclairés. Le choix que je pourrai faire entre la croyance en Dieu et son contraire n'en sera en rien facilité. C'est autre chose que je rapporte de cette exploration d'un territoire mal défriché. Prenez un homme quelconque, un Jean Dubois, un Jacques Dupont, un Pierre Ruelle. L'un ou l'autre jour du mois, le 1<sup>er</sup> ou le 16, le 12 ou le 31, il meurt, inexorablement seul. Cela fait plus ou moins de bruit et plus ou moins de larmes, pendant huit jours ou pendant trente ans, selon le cas et le hasard des familles. Et puis zéro. Combien sont-ils parmi vous à savoir le prénom de leurs quatre bisaïeux et de leurs quatre bisaïeules qui disaient « moi, je » vers 1880, c'est-à-dire hier, et combien qui sachent quel genre d'homme ou

de femme cela pouvait bien être, au physique et au moral ? À vrai dire, cela ne nous intéresse pas vraiment. Cela, nous le savons. Et c'est de là, je crois, mais je me trompe peut-être, que vient l'inquiétude humaine. Nous sommes transitoires et nous le savons.

Quoi ! Telle vie qui n'est pas la nôtre et à laquelle nous tenons plus qu'à la nôtre, l'enchantement de ce matin d'automne, telle étude de Chopin, telle fugue de Bach, le scintillement des flots dans l'air vif, les jeux de la neige et du soleil, tel idéal auquel nous sacrifierions tout, tout cela ne serait que du néant en sursis ? Notre froide raison l'admet ou elle biaise et dit « Que sais-je ! », mais notre cœur s'insurge ! Nous cherchons à nous intégrer, nous et ce que nous aimons, dans quelque chose qui demeure. Ce « quelque chose », nous l'appelons Dieu, l'Absolu, le Grand Architecte de l'Univers, le Souverain Bien, l'Un. Rien de plus facile, en principe, que d'en admettre l'existence a priori, comme un postulat. Rien de plus facile non plus que de ne pas l'admettre. Dieu, c'est un postulat. Admettre ou non son existence est une question de foi. Encore l'homme veut-il que sa foi soit étayée par quelque chose. Mais les états traditionnels, ceux qui font partie intégrante de l'arsenal de notre esprit, ne peuvent soutenir cette « chose » que l'on peut bien nommer Dieu mais que l'on ne peut concevoir. Tous craquent. Et ainsi le problème ne peut recevoir que des solutions individuelles, subjectives, relatives.

Quelle que soit la part d'illusion qu'il y ait dans le mysticisme, si aléatoires que soient les chemins où il s'engage, il reste cependant une extraordinaire aventure de l'esprit humain. Au-delà de la foule douteuse des miraculés, des fakirs de toutes sectes et des fanatiques qui se croient des élus, les grands mystiques chrétiens, hindous et musulmans nous offrent leur témoignage émouvant : un effort d'appréhension directe au-delà de la logique et des sens, une tentative de l'homme de transcender la condition humaine, une tension désespérée vers l'Absolu et l'Éternel.

# Émile Verhaeren devant Charles Maurras, Gustave Lanson et Paul Valéry

Communication de M. André VANDEGANS  
à la séance mensuelle du 20 mai 1989

On voudrait montrer ici comment réagissent à Verhaeren trois esprits de nature différente, s'exprimant au cours d'une période d'un peu plus de trente années : exactement de 1896 à 1927. Maurras révèle un esprit systématique qui, depuis qu'il a édifié sa religion rationaliste, excommunie tout ce qui n'y sacrifie pas. Lanson est capable, au contraire, de s'enthousiasmer pour une œuvre qui ne répond cependant pas à ses goûts les plus profonds. Valéry laisse paraître que, la grâce mallarméenne l'ayant touché, il ne peut pas se plaire intimement à une poésie qui ne procède pas de celle du maître de la rue de Rome, — tout en prouvant qu'il sait saluer une Beauté qui n'est pas la sienne.

De nos trois esprits, c'est celui de l'historien littéraire qui a le mieux apprécié Émile Verhaeren.

## I

Dans la *Revue encyclopédique* du 28 mars 1896, Charles Maurras publie un article au titre volontairement équivoque : « Trois romantiques. M. Gustave Kahn. M. Émile Verhaeren. M. Georges Rodenbach. » Après quelques lignes sur Gustave Kahn, qui a déclaré qu'il ne subsistait plus à l'époque actuelle que des romantiques, et une sommaire exécution de Georges

Rodenbach, dont les *Vies encloses* sont jugées un monument d'ennui<sup>1</sup>, Maurras en vient à Verhaeren.

Tout de même, M. Verhaeren a plus de flamme ; il a la voix plus haute ; il a l'imagination plus pesante, et plus riche, et aussi, à le bien lire, plus ingénieuse. On le peut trouver « embêtant », mais ennuyeux non point ! Peut-être cet aveu le va-t-il réjouir : je confesse qu'il a une manière de nature et de tempérament. Que n'est-il né ailleurs que dans le genre humain ! Il eût fait un beau buffle, ou un noble poulain, ou un éléphant distingué [...]. Quel barrit ! Quelles pétarades ! Quels maîtres coups de corne administrés au goût, à la raison, au sens véritable des choses ! Avec cela, quelle logique d'animal ou d'enfant terrible ! Quel prodigieux aveuglement universel ! J'exagère. Je tends à dire que M. Émile Verhaeren est un bon artisan, fort échauffé, mais fort soucieux de ses métaphores, soigneux de nous bien peindre les grimaces que les choses de ce monde lui font, tout objet aperçu par M. Émile Verhaeren lui tirant quelque peu la langue ou lui donnant une religieuse frayeur, enfin préoccupé de faire gros et gras et rouge vermeil, comme un bon « pays » de Rubens à moins qu'il ne préfère, à cause de Rembrandt, faire noir et vermeil encore...

Verhaeren a débuté avec ses *Moines* et ses *Flamandes* sous la fêrule parnassienne. Mais

M. Verhaeren était bien trop grand et trop gros pour ces mesures-là. *Les Villes tentaculaires*, à la bonne heure ! En voilà, un sujet. Cela permet quelque clameur. Cela donne licence d'inventer quelques trognes. Les villes sont des pieuvres aux longs bras enlaçants : chaque point, chaque trait de leur caractère, voilà les tentacules qui aspirent la vie humaine ! Tentacules, les places, les églises, les ports, les bibliothèques ; tentacules, la plaine où la ville s'élève, le brouillard des pensées né du travail des citoyens... Le style est « synthétique ». Il résume ce long moment du romantisme qui va de Flaubert à Zola et à Mirbeau et de Hugo à Mallarmé.

Une atmosphère éclatante et chimique  
Étend ses effluves d'or  
Myriadaire d'un décor panoramique.

Charabia, soit : mais pittoresque. Singulière mêlée de mots. Et cette mêlée est une chose qui ne résulte point du hasard. Vous en douteriez-vous ? Et ne croiriez-vous pas que le fond de votre chapeau, si l'on y jetait les quatorze vocables plus haut cités, les rangerait presque aussi sagement que l'a fait ici M. Émile Verhae-

1. *Revue encyclopédique*, 28 mars 1896, p. 217.

ren ?... Et cependant, c'est presque une merveille d'ajustage. Non point le sens des mots, mais la valeur des mots y est assez musicalement combinée. Nous touchons là un trait particulier du romantisme. Le mot en tant que mot ou assemblage de lettres y est tout à fait souverain. [...] Le romantisme a déclaré la liberté de l'art ; le Mot bénéficie de cette liberté : il s'émancipe. Affranchi du sens propre, puis du sens figuré, puis de toute espèce de sens, il ne s'attarde plus à subir désormais que le joug de la mélodie qui l'enchaîne dans la suite des mots voisins. Lâcheté ! Complaisance ! Vous allez voir qu'un noble instinct libérera ce libérateur de ce dernier joug.

C'est chose faite : Gustave Kahn rejette, en poésie, toutes les contraintes<sup>2</sup>. Mais, quoi qu'il fasse, constate Maurras, « le sort ordinaire des vers de ce jeune poète est de ne point chanter » et de manquer de rythme.

Après quoi, le critique assure que ceux dont il vient de parler sont des « esprits fort distingués à de nombreux égards », mais il doit bien constater que « leur désastre semble éloquent ». On n'en doute nulle part : « Le français, c'est le classique<sup>3</sup> ».

L'article qu'on vient de citer largement est l'œuvre d'un Maurras de vingt-huit ans. Il l'a confié à une revue à la rédaction de laquelle il travaillait avec Lucien Moreau. Il avait collaboré avec Jean Moréas et Raymond de La Tailhède à la création de l'école romane qui vit le jour en 1891. Ce groupe revendiquait « le principe gréco-latin, principe fondamental des lettres françaises » qui avait été altéré par le romantisme et ses prolongements parnassiens, naturalistes, symbolistes. Le premier livre de Maurras, *Le Chemin de Paradis*, qui paraît un an avant l'article qui nous occupe, est un éloge de la nature païenne. La même année 1895, Maurras découvre le nationalisme et le culte de la Raison. Lorsqu'il s'attaque, c'est le mot, à l'œuvre de Verhaeren, Maurras détient les idées, les sentiments, les goûts qui demeureront toujours les siens. On ne lui reprochera pas cette fidélité. En revanche, on lui fera grief de ne pouvoir tolérer d'autre Beauté que néo-classique, de manifester un sectarisme déplorable qui lui interdit la simple compréhension de ce qu'il examine et le conduit, dans la formulation

---

2. Article cité, p. 218.

3. Article cité, p. 219.

de sa critique, à d'inadmissibles écarts de langage. Le jugement de Maurras sur Verhaeren, brouillé par la passion, peut être tenu pour nul.

La *Revue encyclopédique*, sous la pression de nombre de ses lecteurs, dut charger Camille Mauclair de « démolir » Maurras<sup>4</sup>. Il publia dans la revue du 25 avril 1896 un article intitulé « Trois poètes modernes » qui est une riposte à l'étude de Maurras parue le mois précédent dans le même périodique. Après avoir blâmé l'auteur du *Chemin de Paradis* des injustices qu'il a commises à l'égard de Rodenbach et de Gustave Kahn<sup>5</sup>, il entreprend une défense en règle de Verhaeren :

Ce très haut esprit a mené jusqu'ici une vie solitaire, discrète et noble ; il a fallu que l'admiration d'une génération toute entière allât le chercher. Il ne demandait même pas de la gloire, et si quelqu'un a peu souci des critiques et de la publicité élogieuse ou non, c'est bien cet érudit d'art et de lettres, dont l'existence est la modestie et le désintéressement mêmes. Et c'est pourquoi je voudrais dire, et non plus en badinant, à M. Charles Maurras, qu'il faudrait y regarder à deux fois avant de plaisanter un homme à qui l'importance de son œuvre, la maturité de son esprit et la netteté de son caractère donnent droit à l'entière estime des artistes. [...] Que M. Maurras se modère, qu'il se repose de ses entrechats ; cette façon clownesque de présenter l'œuvre d'un poète est peut-être conforme à l'esprit latin, elle l'est moins à l'esprit tout court ; elle ne l'est guère à la courtoisie.

L'auteur d'*Eleusis* (1893), des *Sonatinas d'automne* (1894), du premier essai important sur Jules Laforgue (1896), le confident de Mallarmé, ne veut ici ni commenter toute l'œuvre de Verhaeren ni dire sa vie. Il se borne à citer, pris dans *Les Villes tentaculaires*, le poème intitulé « Bazar ». Puis enchaîne : « Des esprits d'élite, des hommes considérables dans l'art, dont on n'attendrait pas une telle sottise, aiment cette poésie, y trouvent une humanité, un rythme éloquent et âpre, un sens grand de la moderne existence. Ont-ils tort, et M. Maurras a-t-il raison ? Nous verrons plus tard. » Mais Camille Mauclair veut encore « contester » une des dernières affirmations de Maurras. Les

4. Ivan P. BARKO, *L'Esthétique littéraire de Charles Maurras*, p. 77, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961.

5. *Revue encyclopédique*, 25 avril 1896, pp. 288-289.

écrivains auxquels il s'en prend <sup>6</sup> connaîtraient aujourd'hui « le désastre ».

Ce désastre n'existe que dans l'imagination de M. Maurras. [...] Les faits montrent tenacement le contraire depuis dix années. Et avant d'affirmer que des artistes tournent le dos à la beauté et cultivent assidûment la laideur, M. Maurras ferait sagement en nous démontrant ce que veulent dire ces deux mots sur lesquels on n'a jamais pu s'entendre. Il éviterait ainsi de rééditer un reproche que d'obscurs journalistes adressaient jadis à des maîtres comme Baudelaire ou Flaubert, et dont l'inanité a toujours causé la confusion des imprudents qui l'agitaient. Le critérium du beau académique a fait son temps, et je crains bien que M. Maurras, en s'y ralliant sous le prétexte d'un classicisme que les vrais classiques ont toujours repoussé, ne compromette et ne fane les dons de son intelligence primesautière <sup>7</sup>.

À l'occasion d'un article sur « Les Poètes » qu'il fit paraître dans la *Revue encyclopédique* du 23 janvier 1897, Charles Maurras signala la publication, par Verhaeren, en 1896, des *Poèmes (Nouvelle Série. Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs)*. Il entendit faire voir que les propos de Camille Mauclair ne l'avaient nullement ébranlé.

On ne pense pas que mon sentiment ait été changé sur Verhaeren par les échantillons que l'on en a montrés ici. Élevé à la dignité de grand poète en suite de la mort de Verlaine, du discrédit naissant de M. Mallarmé, de la décrépitude de M. Georges Rodenbach et surtout du besoin, commun à tous nos libertaires, de magnifier, de prier et d'adorer quelqu'un, M. Verhaeren est un bon symbolo-parnassien qui rime, avec un peu plus de feu que les autres, les idées de M. Zola et de M. Rosny. Oh ! ses métaphores se suivent ! Et ses convulsions sont réglées. Devant une réparation à l'auteur des *Villes tentaculaires* (on se souvient qu'un texte de lui se trouva cité inexactement) <sup>8</sup>, je copierai un court poème de M. Verhaeren, *Humanité* [citation de ce poème, qui est le troisième du recueil *Les Soirs*]. Si l'auteur est un grand poète, ces quinze vers sont d'un bon prix <sup>9</sup>.

Maurras n'avait rien découvert.

---

6. Article cité, p. 289.

7. Article cité, p. 290.

8. Maurras avait, dans son article du 28 mars 1896, recopié incorrectement un extrait des *Villes tentaculaires*.

9. *Revue encyclopédique*, 23 janvier 1897, p. 67.

## II

La dix-septième édition de l'*Histoire de la littérature française* de Gustave Lanson, mise au point en 1921, publiée en 1922, consacre presque deux pages très élogieuses à la poésie de Verhaeren<sup>10</sup>. Elles figurent au chapitre premier du Livre IV de l'ouvrage. Le Livre étudie « La Fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> » et le chapitre s'intitule « Après le naturalisme, le mouvement symboliste ». Ce titre est suivi d'un appel de note qui renvoie, en bas de page, aux mots suivants : « Chapitre très fortement remanié et complété<sup>11</sup>. » Sévère pour Mallarmé, il est cependant compréhensif à l'égard du symbolisme. Mais Verhaeren s'y taille une place hors de pair.

Un grand poète français, le plus grand poète français de la Belgique est mort récemment (1917) [sic]. Émile Verhaeren : Puissant et fougueux, il malmène la langue pour l'obliger à correspondre à son inspiration. [...] Il a des rugosités et des inélégances qui écorchent nos délicatesses de lettrés. Mais il n'y a pas eu, depuis Victor Hugo, d'imagination plus riche et plus forte, et s'il lui cède en perfection de style, il le dépasse sans doute en profondeur de sensibilité. Son œuvre est le plus large flot de poésie qui ait coulé chez nous depuis Hugo et Lamartine ; un flot trouble, torrentiel, agité de remous convulsifs.

Lanson dit alors les débuts réalistes de Verhaeren, son passage à un symbolisme « qui ne s'inquiétait pas d'être laborieux et obscur », les années de crise physique et morale.

Puis, par un coup de volonté, Verhaeren se relève, il remonte du fond de la neurasthénie et du désespoir à la sereine acceptation des choses. Par le sentiment de la beauté des apparences, qui ne déçoit pas l'artiste, il retrouve une énergie confiante dans la vie. Il s'enivre de nouveau du déploiement joyeux de sa force au milieu des forces joyeuses de la nature : il plonge dans cette nature ; et dans la communion avec la vie universelle, il exalte la vie inépuisable qu'il sent en lui. Il ne craint plus de désillusion : car il atteint le désintéressement. Il ne demande rien à la vie que d'être la vie. Mais il étend ce sentiment enthousiaste de la vie à la société humaine. [...] Il aime le monde, il l'aime non pas seule-

10. Pp. 1134-1136, Paris, Hachette.

11. *Op. cit.*, p. 1105.

ment en rationaliste, en démocrate, en sociologue idéaliste, mais en poète. Dans le faubourg ouvrier, l'usine, le port, le cabaret, le café-concert, dans l'émeute sociale, le meeting, le hurlement des foules et l'invective des tribuns, partout où s'agitait la rude humanité qui aspirait à plus de lumière et de joie, il chercha, il découvrit une matière d'art et de la beauté. La technique symboliste lui servit à dégager les grandes lignes de la vie contemporaine, les caractères saillants qu'il savait étiqueter d'un détail réel, inoubliable.

Lanson clôt cette belle synthèse par une caractérisation émue des recueils que Verhaeren consacra à sa Flandre natale et de ceux qui lui furent inspirés par l'amour conjugal.

Le goût de Lanson le porte vers le classicisme. Il aime la raison, la clarté, l'élégance, la pureté, la modération. Mais qu'il se trouve devant un art du paroxysme, de la turbulence, de l'effusion violente, il sait l'admirer si ses effets bouleversent l'âme. Cette ouverture, Lanson l'a conquise au prix d'un effort auquel on ne saurait assez rendre hommage.

Mais l'historien de la littérature n'a pas attendu 1922 pour apprécier Verhaeren. Dès 1902, il saluait chaleureusement, dans la *Revue universitaire*, *Les Forces tumultueuses* qui venaient de paraître.

L'amour de la vie, parfois la joie physique de vivre, d'aspirer l'air, la lumière, le monde, plus souvent la joie spirituelle d'agir, de comprendre et de lutter, de concevoir les buts lointains et d'y tendre, toute la force exaltée du vouloir, un idéalisme sereinement irrégulier, ardemment élané vers la vérité et la justice, toutes les fièvres du labeur scientifique et l'effort démocratique, un sens aigu, profond, compatissant, de la vie d'aujourd'hui, de ses misères et de ses espoirs, une acceptation robuste et presque joyeuse des conditions de la lutte et du prix de la victoire, de la brutalité populaire, des convulsions douloureuses, du sang versé, de tout, pour la conquête de l'idéal, pour l'éclosion de l'humanité heureuse, une peinture large et philosophique de la réalité actuelle réduite à ses traits les plus généraux, des visions intenses, précises et brèves, de toutes les formes de la nature et de la société, le don de faire surgir l'idée invisible du groupe puissamment modelé des images, une poésie enfin intelligente et sensuelle, exaspérée, rugueuse, pleine de douceurs inattendues parmi les duretés volontaires, et ménageant des reflets d'une délicatesse singulière à côté des éclats d'une couleur crue : voilà ce qu'on trouvera dans le volume nouveau d'Émile Verhaeren. La Flandre sensuelle et la Flandre mystique s'unissent dans cet apôtre de la Révolution, de

la science et du progrès : l'âme héroïque et tumultueuse des communes flamandes d'autrefois revit en lui dans la forme moderne. Et c'est quelque chose d'unique que ce grand poète flamand dans la littérature d'aujourd'hui<sup>12</sup>.

En 1904, dans la *Revue universitaire* encore, après quelques mots sur *Les Visages de la vie*, de 1899, Lanson s'enchantait du premier volume de *Toute la Flandre, Les Tendresses premières*, récemment écloses.

Avec *Toute la Flandre*, c'est un Verhaeren nouveau, du moins rare jusqu'ici ; ses *Tendresses premières* sont celles qu'il eut en son enfance pour les choses et les êtres de son village, de sa Flandre, pour les minutes et pour les visages de sa jeune vie. Un Verhaeren exquis, doucement ému, gonflé de joie intime, épanoui en frais et clairs souvenirs délicieux ; plus rien de rugueux ni de convulsé : de la puissance encore, et des teintes et des tableaux à la Rubens. En d'autres recueils, Verhaeren a plus de grandeur, des hauteurs plus tragiques : nulle part cette grâce<sup>13</sup>.

L'année suivante, il rendait compte, tout aussi favorablement, dans la *Revue universitaire* toujours, des *Heures d'après-midi* nouvellement apparues.

Poèmes intimes, apaisés, profondément tendres ; clairs poèmes de confiance heureuse et reconnaissante ; émotions calmes et pénétrantes d'un long amour que chaque jour renouvelle ; remerciement à la vie intense et bonne, étroite communion [...] avec l'air, le vent, les fleurs, le jour, toutes ces choses qui entrent en nous et y deviennent force et joie : voilà l'inspiration de ce petit recueil. Chez Verhaeren, tout est puissant, même la douceur, et ses sérénités sont troublantes de passion. Le style et le rythme gardent des rudesses, ici bien expressives, des brusqueries de mots heurtés, des couleurs posées en coups de sabre ; c'est ainsi que doit parler la tendresse des forts et des violents. Mais on trouvera aussi des strophes, des pièces d'un charme fin, des vers d'une exquise lumière, chaude et douce, des mètres délicatement légers ou ralentis<sup>14</sup>.

12. « Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, Paris, Société du Mercure de France, 1902 », dans *Revue universitaire*, 1902, 2, pp. 87-88.

13. « Émile Verhaeren, *Les visages de la vie*, Bruxelles, Edmond Deman, 1899 ». *Toute la Flandre. Les Tendresses premières*, Bruxelles, E. Deman, dans *Revue universitaire*, 1904, 2, pp. 51-52.

14. « Émile Verhaeren, *Les Heures d'après-midi*, Bruxelles, Edmond Deman, 1905 », dans *Revue universitaire*, 1905, 2, p. 49.

Gustave Lanson s'exprimera une dernière fois sur la poésie d'Émile Verhaeren dans la *Revue universitaire*, en 1906, à propos de *La Multiple Splendeur*, un recueil publié la même année.

*La multiple splendeur* est celle de la vie, du monde et de l'œuvre de l'homme dans le monde. Tous ces poèmes sont des hymnes fougueux, d'une étrange puissance en maintes pages, à la gloire de l'intelligence et de l'énergie humaines, et de la civilisation qui a conquis et refait l'univers. Le poète, en larges tableaux ou en visions brusques, évoque les origines de la planète, puis les lointains empires de l'antiquité orientale et méditerranéenne ; il étale ensuite avec une joie âpre les grandeurs de l'âge moderne. Il communique avec toute la nature, il se fond en elle, il en aspire en lui les énergies. Sur ces thèmes, M. Verhaeren a écrit quelques-uns de ses plus beaux vers. Tout le recueil vit d'une vie frémissante et furieuse. J'aime beaucoup l'emploi que ce poète très moderne fait du vers libre. Il y jette des rythmes pleins et parfaits, et la succession sans loi des mètres libres où il se fondent, donne à l'ensemble un mouvement effréné et abrupt qui convient à l'inspiration de M. Verhaeren. De plus, le vers libre est un instrument précieux pour la poésie philosophique, que les mesures régulières condamnent si souvent au prosaïsme et aux chevilles. Si M. Verhaeren pouvait se simplifier encore un peu, j'entends surtout dans son vocabulaire, le beau poète que ce serait pour la démocratie, le beau poète national pour les démocraties de langue française<sup>15</sup> !

La preuve est faite, espérons-nous, que bien avant les dernières années de sa vie, Lanson avait été capable d'ouvrir son intelligence et son cœur à une inspiration et à un art vers lesquels ne l'inclinait pas la pente naturelle de son esprit. Sans doute, en 1906, souhaite-t-il que le poète accomplisse un ultime effort pour « simplifier encore un peu » son vocabulaire. Mais on ne doit pas voir ici le vœu d'un néo-classique offusqué. Rien que le désir d'un lecteur que gênent parfois légèrement les libertés, en effet souvent excessives, que le poète prend avec la langue.

---

15. « Émile Verhaeren, *La Multiple splendeur. Poèmes*, Paris, Société du Mercure de France, 1906 », dans *Revue universitaire*, 1906, 2, pp. 423-424.

## III

Paul Valéry prononça, le 10 novembre 1927, à l'occasion de l'inauguration du buste d'Émile Verhaeren au square Saint-Séverin, à Paris, un discours qui fut plusieurs fois reproduit. L'édition de la Pléiade des *Œuvres* de Valéry donne en son tome I, pages 1786-1787, une liste des publications de ce discours. Elle en omet toutefois trois que nous signalons ici : *Chronique des Lettres françaises*, janvier 1928 ; *La Revue belge*, 1<sup>er</sup> février 1928 ; *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises* de Belgique, avril 1928. Nous citerons le texte d'après l'édition de la Pléiade, où il figure aux pages 756-763 du tome I des *Œuvres*.

La proximité du buste de Verhaeren que l'on inaugure aujourd'hui de l'église Saint-Séverin chère à Joris-Karl Huysmans suggère à Valéry un parallèle entre l'auteur d'*À Rebours* et celui des *Villes tentaculaires* : « Huysmans et Verhaeren seront ici des voisins qui s'accordent. Entre leur manière de voir et de sentir paraissent des ressemblances évidentes. Même entre leurs natures nerveuses et excessives, il y eut une remarquable analogie. [...] Ils montraient, l'un et l'autre, une antipathie invincible pour l'éclat et la fixité de l'azur. Huysmans comme Verhaeren haïssaient la splendeur absolue et constante des cieus qui fait la gloire des pays du Sud. L'un et l'autre souffraient de la même intolérance à l'égard du ciel bleu [...]. » Valéry évoque ensuite les « grands dons » que la Flandre a faits à la France « dans les dernières quarante années ». Rodenbach, Van Lerberghe, Maeterlinck, Verhaeren « représentent désormais dans notre langage, toute la nature flamande, avec ses caractères si marqués et ses contrastes fondamentaux ». Tout à l'opposé de Maeterlinck, Émile Verhaeren « illumine à nos yeux le monde des actes et des corps » et « c'est dans l'univers coloré, mouvant et retentissant » que ce poète « a développé ses puissances ». Certes, dans la première partie de sa vie, il a connu « l'angoisse », « la tristesse », et il a « même touché parfois au désespoir ». Valéry croit « qu'il est bien peu de poètes qui ne subissent entre la vingtième et la trentième année une crise essentielle où se joue le destin de leurs dons ». Il s'agit d'un « combat de

tous les éléments de contradiction, de tous les thèmes antagonistes qu'une vie déjà assez longue et assez éprouvée pour les avoir réunis, propose à leur âme déchirée, et dont elle impose le conflit à l'organisme en détresse ».

D'une lutte si redoutable, Verhaeren est sorti vainqueur, grand poète, inventeur enfin de soi-même. Messieurs, si nous pouvions d'un regard métaphysique observer le système profond de l'esprit, percevoir l'opération secrète de la vie mentale, et comme elle se forme, se cherche, se découvre, et se combine à elle-même, comme elle se dégage des événements et se dessine de plus en plus, alors l'existence d'un artiste nous apparaîtrait, sans doute, une longue et constante préparation de quelque état suprême : nous assisterions à la construction d'un créateur. Nous connaîtrions alors que l'œuvre capitale d'un artiste, c'est l'artiste lui-même, [...] il devient un homme nouveau, celui qui fait ce que lui seul peut faire.

Trois livres témoignent des affres que Verhaeren a connues : *Les Soirs*, *Les Débâcles*, *Les Flambeaux noirs*. Le poète « possède enfin le domaine de sa liberté propre et son royaume essentiel ». C'est « celui même de la vie de notre époque » que la poésie n'avait fait qu'« effleurer » : « vie machinée et brutale, puissante et esclave ».

Mais l'homme moderne qui « vient d'entreprendre un immense travail de transformation artificielle dont il ne prévoit ni les bornes, ni les conséquences [...] appartient encore au monde naturel, au monde qui fut vierge, et qui ne contenait jadis que des phénomènes spontanés ». Aussi bien, cet homme est-il à présent « divisé contre lui-même ». Ce « grand drame » actuel « a trouvé son poète ». Par Verhaeren, « notre civilisation matérielle aura reçu l'éminente dignité de l'expression lyrique ». Mais un « délire inhumain » ne peut combler « son grand cœur ». Il déborde de « pitié », d'« admiration », d'« amour » à l'égard de « notre race asservie aux mécaniques qu'elle a forgées, captive de cités prodigieuses qui semblent attirer à elles, aspirer, consumer les êtres ! »

À ce moment de son œuvre, Verhaeren connaît une gloire universelle. C'est la guerre, cependant, qui accomplira le destin de l'artiste. Un peuple asservi trouve parfois dans le poète « l'homme dont l'œuvre lui sera le symbole de son existence et la messagère de ses espoirs ». Dante, autrefois, « a signifié l'Ita-

lie aux Italiens épars ». De même, en notre temps, « le nom de Verhaeren est devenu pour les Belges opprimés le nom même d'une divinité de la patrie ». Et Valéry conclut superbement : « C'est une carrière magnifique et en quelque sorte totale, que celle de cet homme à qui la souffrance, l'énergie, la puissance lyrique, l'amour profond des hommes ont un jour valu, à lui, le plus humain, d'être un héros de sa nation, et dont la gloire de créer connut enfin la gloire de servir ».

Après avoir admiré comme il convient le style magistral de ce discours, on ne peut s'empêcher d'être frappé par ses lacunes. Valéry n'a pas un mot pour les débuts parnassiens de Verhaeren. Plus grave : il est silencieux sur les inspirations postérieures à 1895 : cosmique, régionale, amoureuse. On ne reprend terre qu'avec l'inspiration patriotique. Tranchons le mot : Valéry n'a été retenu que par la « trilogie noire » et par *Les Campagnes hallucinées* et *Les Villes tentaculaires*. L'ensemble que composent *Les Soirs*, *Les Débâcles* et *Les Flambeaux noirs* lui a rappelé sa propre crise spirituelle de 1892, qui l'avait conduit à envisager de renoncer à la carrière littéraire. Cette trilogie lui a encore servi de matériau pour l'étude du fonctionnement de l'esprit, qui fut l'objet de sa curiosité durant toute sa vie pensante. Quant aux *Campagnes hallucinées* et aux *Villes tentaculaires*, elles s'harmonisent, par leur contenu, aux réflexions sur le drame de l'homme moderne que Valéry mûrit avant de les exprimer dans les textes qui, en 1938, seront introduits dans *Variété IV*<sup>16</sup>. Le reste de l'œuvre ne l'a pas profondément touché.

Dans une lettre qu'il adressait, le 18 mai 1918, à Albert Mockel, pour le remercier de lui avoir envoyé *Un poète de l'énergie. Émile Verhaeren, l'homme et l'œuvre*, essai que Mockel avait publié à Paris, en 1917, à la Renaissance du Livre, Valéry lui écrivait :

Votre petit livre vient de me faire connaître Verhaeren, que j'a peu lu, et avec lequel mes relations très cordiales furent aussi très superficielles. Il est vrai que la partie importante de son œuvre fut publiée à l'époque de ma vie où mon siège était fait, mon choix

16. Voir F. E. SUTCLIFFE, *La Pensée de Paul Valéry*, p. 138 et sv., Paris. Librairie Nizet, 1955.

tellement arrêté que je ne savais pas lire plus avant... [...] N'allez surtout pas croire que la valeur d'un art si éloigné de celui que j'ai préféré ne me soit pas perceptible. J'imagine qu'un peu plus tard j'aurais aimé et peut-être suivi ce mouvement de poésie puissante et désordonnée qui vient après le « Symbolisme »... Il est vrai que le Symbolisme a peu existé<sup>17</sup>.

Neuf ans plus tard, pour les besoins de son discours, Valéry a parcouru l'œuvre poétique de Verhaeren. La « trilogie noire » et les recueils de 1893 et de 1895 ont capté vivement son attention pour les raisons que nous avons dites. Il a perçu la valeur des grandes œuvres postérieures sans qu'elles l'ébranlent. Son siècle, comme il l'écrit, était fait. Valéry n'a lu Verhaeren qu'assez tardivement et en penseur curieux des mécanismes de l'esprit et de l'avenir de l'homme contemporain dans une société toujours plus mécanisée. S'il a senti la poésie des *Villes tentaculaires*, il n'a pas aimé vraiment les livres où, plus tard, Verhaeren allait magnifier la civilisation moderne. Ni ceux où la nature, la Flandre, la tendresse, allaient être si admirablement chantées. Valéry ne fut pas loin d'être prisonnier d'une esthétique.

Sensiblement moins fermé au lyrisme verhaerénien que Maurras, qui l'exècre, Valéry l'accueille avec plus de réserve que Lanson, qui s'ouvre à lui dans à peu près toute son étendue.

---

17. P. VALÉRY, *Œuvres*, t. 1, p. 1787, Gallimard, s.d. [1987], (« Bibliothèque de la Pléiade »).

## La création de *La Matrone d'Ephèse*

Communication de M. Georges SION  
à la séance mensuelle du 10 juin 1989

Croyez bien qu'après toutes les marques d'amitié que vous m'avez prodiguées, après tant d'heures qui me laissent à la fois confus et ravi, je ne souhaite vraiment pas parler encore de moi. Les souvenirs que je vais ranimer aujourd'hui sont ceux d'une aventure collective qui a représenté des efforts, des sacrifices, des espérances qu'on n'imaginerait plus guère aujourd'hui.

Donc, c'était la guerre, et beaucoup d'entre nous, naturellement, s'en souviennent. Les circonstances étaient dures pour tout le monde et le théâtre, en l'occurrence, constituait un refuge et un salut. Pourquoi ? on n'allait guère au cinéma, parce qu'on n'aimait pas les films allemands. De très grands films français sortaient à la même époque certes, mais il y avait les actualités... Bref, la désaffection était générale. La radio était presque absente — à part Londres, bien sûr. Certains membres du cadre de l'I.N.R. y étaient restés avec une totale bonne foi, à la demande du ministre responsable qui les y avait engagés avant de partir pour Londres. Vraiment, le théâtre était un des refuges de l'existence. Mais il était pauvre, sans aides publiques, et il existait comme il pouvait.

Faisons un petit retour en arrière à la recherche de quelques précédents. Dans l'entre-deux-guerres, Raymond Rouleau avait créé des groupes de recherche. L'exposition Norge, au palais des Beaux-Arts en ce moment, montre un document étonnant : le programme d'une représentation d'avant-garde. Il s'agit de *Tam-tam* de Norge par Raymond Rouleau et Tania Balachova, avec la collaboration scénique d'Herman Closson ! Le Théâtre

du Marais avait été créé par Jules Delacre, mais n'avait pas tenu très longtemps. Raymond Rouleau l'avait alors repris et y avait monté notamment une pièce qui était une création en langue française, *Le Mal de la Jeunesse*, de Ferdinand Brückner. Puis il avait eu l'occasion d'aller jouer la pièce à Paris. Ce qui devait être une brève aventure devint un triomphe, et c'est ainsi que des comédiens belges sont restés à Paris : Raymond Rouleau, Tania Balachova, Madeleine Ozeray, Solange Moret, Jean Servais et quelques autres.

Le Marais était donc « parisianisé », et sa réussite même nous l'enlevait. En dehors du Marais, qu'avait-on ? Un groupe existait, le Rataillon, que certains d'entre nous ont connu et qu'animait Albert Lepage. Signalons au passage que juste avant la guerre, le Rataillon jouait dans une petite salle (rue des Bouchers, si je ne me trompe) et qu'il a été le premier à monter des fragments du *Soulier de satin*. Il s'agissait de quelques scènes, certes, mais la première Prouhèze qui ait parlé en scène est Anne-Marie Ferrières, qui a aujourd'hui cent un ans. Je l'ai raconté un jour à Jean-Louis Barrault, que la chose intéressait beaucoup.

Mais le Rataillon était quand même marginal. Qu'y avait-il donc comme théâtre « installé » ? Le Parc venait de tenter depuis peu une aventure : avoir une troupe belge. Ses deux directeurs étaient René Reding et Adrien Mayer. Celui-ci avait découvert une jeune Verviétoise, Marthe Dugard, et avait décidé de réunir autour d'elle une compagnie de répertoire. Ces artistes avaient auprès d'eux un personnage extraordinaire qui fut un de mes grands amis : ancien haut magistrat à Gand, Robert de Smet avait pris un « nom de plume » (comme disent les Anglais qui ont leur *franglais*), Romain Sanvic, parce qu'il avait été appelé au gouvernement du Havre pendant la première guerre et qu'il avait habité Sanvic, dans la banlieue havraise. C'était un angliciste remarquable et un homme très informé du théâtre européen.

Peu avant la guerre, le théâtre bruxellois vivait aussi beaucoup de tournées des vedettes françaises qui venaient jouer quelques jours leurs succès parisiens. Galerie du Roi, un café-restaurant existe toujours, Mokafé. On disait autrefois que des comédiens s'y réunissaient, attendant un signe du Théâtre des

Galleries. Gaby Morlay ou Elvire Popesco, par exemple, venaient dans un de leurs succès de Paris. Il fallait des partenaires : un jeune premier, un père noble, une soubrette ; des candidats quittaient aussitôt leur chaise de Mokafé, gagnaient le théâtre et répétaient rapidement pour quelques représentations.

La guerre allait bientôt créer l'autonomie aux Galleries comme au Parc, les tournées françaises ayant pratiquement disparu. À quelque chose malheur est bon, dit-on souvent. Ce fut sûrement le cas du théâtre à Bruxelles. Encore fallait-il qu'il soit à la hauteur de cette autonomie forcée.

Fernand Crommelynck était revenu à Bruxelles et allait animer les Galleries. Avec Lucien Fonson, il hésitait un peu sur le ton, le style ou le rythme à donner. Le public, privé de ses vedettes, que faire pour le tenter ? Le pari fut un moment sur l'alternance : une grande pièce les jours pairs, une pièce comique les jours impairs. Quelque chose comme *Britannicus* alternant avec *L'École des Cocottes* — mais parfois certains spectateurs se trompaient de jour. C'était assez drôle, dans un sens ou dans l'autre. Néanmoins le pari a été tenu : une troupe excellente a joué du beau théâtre, et notamment Crommelynck lui-même, pendant ces années difficiles.

Existaient aussi des compagnies de quelques soirs : la Compagnie Marcel Jozs a monté *Tripes d'or* au palais des Beaux-Arts avec Louis-Philippe Kammans et Anne-Marie Ferrières. Les Comédiens Routiers faisaient parler d'eux, sous la direction de Jacques et Maurice Huisman. Ils remportaient un grand succès avec *Les Quatre Fils Aymon* d'Herman Closson. La pièce était montée dans un esprit de résistance civique, avec un clin d'œil au public qui ne s'y trompait pas. Ainsi, quand les jeunes héros ardennais assiégeaient le château de l'empereur, ils complotaient entre eux à mi-voix, dans une rumeur indistincte qui imitait exactement le bruit du brouillage de la radio de Londres. Le public était dans la joie, mais la censure est intervenue, interdisant la pièce et l'auteur. Deux ou trois jours plus tard, on la reprenait telle quelle sous le titre *Le Cheval Bayard* sans nom d'auteur, mais avec le joyeux accord de celui-ci !

Il faut dire que la censure était parfois assez sottie. Ainsi avait-elle interdit les auteurs anglais, sauf Shakespeare tout de même. Au Parc, Marthe Dugard voulait jouer *Sainte-Jeanne* de

Bernard Shaw. Pourquoi pas ? L'auteur était irlandais et les censeurs pensaient à l'ironie qu'il montre à l'égard des Anglais. Mais quand Jeanne demandait que chacun reste chez soi, la salle éclatait en applaudissements et pensait à d'autres qu'aux Anglais...

Un rappel encore : Bruxelles avait eu quelques cabarets, ce qui s'est à peu près perdu. Dans les années 1937-1940, par exemple, un cabaret s'appelait le *Trou vert*. Il était dirigé par Jean Michel, qui est le père de Johnny Hallyday. Jean Michel avait engagé des artistes pour des soirées poético-musicales de divertissement. On y entendait par exemple un tout jeune pianiste qui s'appelait Jacques Stehman, et un pianiste de jazz, Charles Stehman, son frère, qui amusait ses amis par des imitations parodiques de Marie Dubas et de Lucienne Boyer. On entendait aussi des textes dits par un jeune garçon qui s'appelait Adrien De Backer et qui prendrait, pour sa carrière, le pseudonyme de Claude Etienne ; il n'était même pas encore au Conservatoire, mais il travaillait l'harmonie avec René Bernier. Pendant plusieurs soirs, Charles Stehman, attendu et annoncé au *Trou vert*, n'était pas venu. On ne savait rien, on s'étonnait. Une lettre expliqua enfin les choses. Charles annonçait qu'il ne rentrerait pas chez lui. Issu d'une famille juive, il s'était converti au catholicisme et entrait au couvent ! Une bombe, vraiment, pour le père de Jacques et de Charles, qui était un juif très religieux.

On pensait même que ce serait la rupture définitive. Arrive la guerre. Les parents se cachent, Jacques se cache de son côté. Ils supposaient sans doute que Charles, moine chez les bénédictins de Saint-André, serait à l'abri. C'est lui qui a été arrêté, déporté à Buchenwald où il a été recueilli, mourant, par une de ces missions suédoises qui traversaient parfois les camps de concentration. On a su que Charles était en Suède, qu'il se refaisait peu à peu une santé. Son père, heureux, avait tout oublié, ou tout pardonné. Ses parents, plus tard, ont offert une merveilleuse réception pour la première messe de Charles : elle est pour moi inoubliable. Plus tard, le jeune moine devait publier un très beau livre chez Casterman : *Le voyage à l'ancre*.

Une chose curieuse encore. On sait que les bénédictins choisissent un nom de religieux, généralement médiéval : dom Ides-

bald, dom Ursmer... Charles avait choisi de s'appeler dom Samuel ! Pour lui, il s'agissait de *renouer*. Il est parti pour Israël où je l'ai rencontré à mon premier voyage à Jérusalem. Plus tard, Jean Tordeur et moi, nous nous y sommes retrouvés après sa mort et nous sommes allés nous recueillir sur sa tombe, au couvent de la Dormition où il avait achevé sa vie. Nous sommes allés aussi chez André Chouraqui, l'homme de toutes les confrontations amicales. Il nous a dit : « Quand le père Stehman est arrivé, ce fut d'abord très dur. Toutes les maisons se fermaient devant lui. Un Juif devenu prêtre et revenant ici comme tel, c'était presque impensable. Notre maison a été sa première maison... »

Un mot encore sur ceci. Un soir que je n'oublierai jamais, vers minuit, Jacques Stehman me téléphone en sanglotant. « Charles est mort ! On vient de me téléphoner de Jérusalem, je prends l'avion à l'aube... » Il m'a retéléphoné à son retour. « J'ai pu arriver à temps au couvent de la Dormition pour le service funèbre. Il y avait une foule énorme et des montagnes de fleurs, chrétiennes, juives, arabes. Charles avait donc accompli sa vocation... »

Avant de quitter le *Trou vert*, il est bon de rappeler que les jeunes artistes dont nous venons de parler y avaient monté *Tristan et Iseut* d'Ernst Moerman. C'étaient de belles aventures intellectuelles. Celle-ci annonce un peu l'inoubliable création de *Fantômas* du même Ernst Moerman par le Rideau de Bruxelles en 1983.

Pendant la même époque, il y a une autre maison dont j'aime parler. Ne croyez pas que je me disperse : plusieurs éléments divers vont bientôt s'unir pour une présence commune. Cette maison, c'est le Home des Artistes, que je connaissais depuis quelques années. Il avait été créé par un dominicain, qui était devenu aumônier des artistes comme son confrère, le P. Carré, à Paris.

Le P. Loslever était un animateur et, depuis l'occupation, un résistant. Le Home occupait un vaste immeuble de la rue des Deux-Églises. On s'y réunissait, certains y vivaient. Sous l'occupation, notamment, une jeune danseuse juive de Berlin y avait été accueillie et cachée (elle est aujourd'hui bruxelloise). Tous et

toutes n'étaient pas des résistants actifs et il ne s'agit pas de surévaluer les choses, mais c'était un milieu où on était sûr les uns des autres, où de jeunes artistes se produisaient pour d'autres, surtout quand ils ne pouvaient pas le faire ailleurs. Pianistes, peintres, sculpteurs se retrouvaient, une décoratrice comme Lou van Oppen y croisant un chanteur comme Franz Mertens, qui enseignerait plus tard au Conservatoire, ou un poète qui s'appelait Adrien Jans.

Plusieurs d'entre eux vivaient difficilement. Ils faisaient parfois un petit séjour à la Sarthe, près de Huy, dans une grange près du couvent dominicain où le P. Loslever se retira un moment, avant de devoir passer clandestinement en Angleterre. Je me rappelle qu'il nous avait invités à un repas de la communauté. On le sait, la tradition monastique comporte une lecture au réfectoire pendant les repas. J'entends encore le lecteur en robe blanche, dont je supposais qu'il lisait quelque vie de saint : « Suite de la lecture. *Les grands Contemporains*, par Winston Churchill... »

La danseuse a été cachée, nourrie, mais elle a été tout de même arrêtée et emmenée à Malines. Elle était dans le dernier train de déportés, qui a été bloqué à la Libération, et elle a pu se sauver. Une autre pensionnaire du Home, Marie-Madeleine Saeyeys, mystique et un peu imprudente, a été arrêtée elle aussi. Elle est restée incarcérée à Saint-Gilles jusqu'à la Libération. Je suis allé l'y voir, et c'est un souvenir peu réjouissant...

Reprenons une fois de plus le fil des choses. Je n'oserais pas dire que j'étais en 1940 quelque chose qui ressemble à un jeune écrivain. En 1937, j'étais entré à la *Revue belge* pour y succéder à Marcel Lobet qui était entré dans un grand quotidien. *La Revue belge* était une scission de la *Revue générale*, scission qui devait être résorbée à la fin de la guerre quand les deux publications décideront de renaître en une seule. Auprès de Pierre Goemaere, j'ai appris beaucoup de choses : lire, trier ou redresser des textes, établir un sommaire, corriger des épreuves. La revue paraissait deux fois par mois. J'ai dû partir en mai 40, comme beaucoup de Belges. Quand je suis rentré, j'ai été voir le grand patron, Joseph Goemaere, qui m'a dit que la revue ne paraîtrait pas sous l'occupation, ce qui pour nous allait de soi. Il a ajouté

que le numéro du 15 mai 1940 n'avait pas été terminé, mais qu'il me réglerait quand même le mois entier...

Ce cher vieux monsieur ne comprenait pas bien les choses, sans doute. Je me hâte de dire que son fils Adolphe, le frère de Pierre, m'a rappelé aussitôt — Pierre Goemaere était au Portugal — et m'a dit que nous trouverions autre chose. Outre le problème matériel, il n'était pas bon d'être sans travail ces années-là. C'est alors que nous avons créé la collection « Notre Passé ». Un tout jeune historien s'était joint à nous, Jo Gérard. La collection ne publierait que des auteurs sûrs. C'est en la préparant que j'ai connu Carlo Bronne qui achevait *Léopold I<sup>er</sup> et son temps* et Luc Hommel qui écrivait *Marie de Bourgogne*. Pierre Nothomb et Henri Davignon les rejoindraient bientôt. Qui m'aurait dit que je rencontrais ainsi, dans une cause commune et dans l'amitié, quatre hommes qui incarneraient si bien, plus tard, l'Académie ?

La collection a bien marché, parce qu'ils avaient du talent et parce que le public savait qu'il rencontrait en eux des gens sûrs. Le papier était mauvais, mais on se jetait sur de tels livres. J'aime rappeler que l'éditeur avait dû faire de nouveaux tirages de *Léopold I<sup>er</sup>* : en deux ans, il en avait vendu plus de dix mille !

Donc, je n'avais rien écrit qui m'eût permis de me croire écrivain : des articles dans *La Parole universitaire* de Gérald Bertot (qui n'était pas encore Thomas Owen) ou dans *Saint-Michel*, la revue de mon collègue, où je rencontrai Augustin Marin jusqu'en avril 1940. Il me disait alors : « Si la guerre atteint la Belgique, je sais que j'y mourrai... » Hélas, il avait raison.

Le théâtre ? Mes parents étaient abonnés, dans les années 30, à *l'Illustration*. Depuis l'adolescence, je lisais avidement la *Petite Illustration*, c'est-à-dire les pièces qui faisaient l'actualité de Paris. Je me rappelle qu'après avoir lu *Les plus beaux yeux du monde*, je tremblais d'émotion en me disant : « Je serai le Jean Sarmont de la Belgique ! » Puis est venu Giraudoux et j'ai, si je puis dire, changé un peu d'optique. Et aussi un livre étonnant, *Aspects de Paul Claudel*, où André Molitor me révélait le poète dramaturge.

Le théâtre me tentait, mais je pensais que je n'arriverais jamais à y être plus ou moins valable, et si je le devenais, à me faire jouer. Ceci me ramène à deux éléments que j'ai évoqués

plus tôt : le Home des Artistes d'une part, et de l'autre, un jeune comédien que j'y allais connaître. J'avais écrit pour moi de petites choses, puis une pièce s'était vraiment articulée en moi après une lecture de La Fontaine : *La Matrone d'Ephèse*.

Qu'on me permette une autre parenthèse. Les héros du conte en vers n'ont pas de nom chez La Fontaine : ils sont la matrone, la suivante et le soldat. À la scène, ils devaient avoir un nom. Denis, ce n'était pas très difficile, mais les deux femmes ? J'ai banalement pris mon dictionnaire du temps du collège. J'ai vu qu'on traduisait *fidèle* par Epimone et *bouton de rose* par Calyx — ceci en francisant naturellement les mots. On ne m'a jamais demandé comment j'avais inventé les deux noms.

Chacun apportant ce qu'il pouvait aux artistes du Home, je parle de cette pièce un jour de 1942. Ma contribution est trouvée. Qui va la lire ? Quelqu'un cite un jeune homme qui est au Conservatoire, qui joue déjà au Parc. C'est Adrien De Backer, que la mobilisation, la guerre et quelques mois de captivité ont retenu depuis l'époque du *Trou vert*. On demande donc à celui qui a choisi de s'appeler Claude Etienne de venir lire la pièce. Il accepte en assurant qu'il n'a pas le temps de la lire d'abord pour lui-même et il pense d'ailleurs peut-être que cette bonne action de camaraderie ne mérite pas plus.

Après la séance, il me dit qu'il rêve de constituer une compagnie indépendante et d'y créer des auteurs belges. Il me propose de commencer l'aventure avec lui. Ses ressources morales étaient certainement plus grandes que ses ressources matérielles. Un de ses amis, Claude Grafé, est musicien, mais il est aussi dans les affaires. Il lui propose de l'aider un peu financièrement et d'écrire une musique de scène pour la pièce. Claude Etienne rassemble des comédiens — la plupart d'entre eux étaient, comme on dit, sur la branche — et parmi eux Germaine Duclos, qui a déjà joué de grands rôles. Il s'adresse au Palais des Beaux-Arts où un jeune camarade, Raymond Gérôme, a créé les Jeunesses Théâtrales et s'apprête à créer avec Marcel Cuvelier les Spectacles du Palais. Il est bon de rappeler au passage que Marcel Cuvelier venait de créer aussi les Jeunesses Musicales, promises à un destin mondial.

Claude Etienne a choisi le nom de sa compagnie : ce sera le Rideau de Bruxelles. Il loue la salle M (appelée alors salle de

Musique de chambre) pour trois soirs. Pour ces trois soirs, on répétera trois mois, depuis décembre. Ces répétitions se déroulaient dans un cadre qui est maintenant brillant, le Vieux Saint-Martin, au Grand Sablon, mais c'était à l'époque une vaste salle du premier étage, presque sans éclairage et sûrement sans chauffage. Aux conditions naturellement difficiles s'ajoutaient des problèmes, ceux de tous, ou ceux, plus graves, de certains. C'est peu après la *Matrone*, par exemple, que nous a rejoints la fiancée de Claude Etienne, Denyse Carnewal, future Denyse Périez. Je me rappelle le jour où elle est arrivée livide et presque muette : on venait d'arrêter son frère Pierre, qui est mort en déportation...

Pour le théâtre lui-même, les questions étaient nombreuses. Raymond Gérôme trouvait vaille que vaille des éléments qui, peints ou retapés, seraient les décors. Lou van Oppem faisait les costumes. On s'était tourné vers le père de Claude, qui travaillait dans une entreprise textile. On a utilisé toutes les « chutes » de tissus qu'il avait pu conserver. Je revois encore les baignoires où on teignait vaille que vaille toutes ces chutes. Pour la musique de scène, Claude Grafé avait prévu cinq instruments (on ne connaissait pas alors, les bandes enregistrées), et notamment un piano. Jacques Stehman souhaitait jouer. On avait peur pour lui qui se cachait. Il a joué, nous avons tremblé, mais il n'a pas été pris.

Pour ce théâtre et cet auteur qui débutaient ensemble, on avait fait quelques affiches modestes vu les contraintes de papier. On m'avait demandé d'en placer où je pouvais. J'habitais alors rue d'Oultremont. Je suis allé trouver la boulangère du coin. « Vous êtes aussi écrivain ? Cela fait deux dans la rue ! » J'étais un peu vexé, mais surtout étonné. Qui était l'autre ? Elle me dit : « Voyez, la voilà qui passe ! » C'était une longue femme maigre que je connaissais de vue et de nom depuis toujours, mais sans savoir ce qu'elle faisait. Je l'ai su alors. Elle écrivait des romans populaires dans la ligne des *Derniers jours de Pompéi*. Elle y mettait beaucoup de mots latins pour faire vrai, du genre « il entra dans l'atrium, longea le triclinium... » J'étais donc le deuxième dans la rue. La première s'appelait Jenny Landoy, elle était la cousine germaine de Colette !

17 mars 1943 : la première est arrivée. Curieusement et inno-

cemment, je ne tremblais pas trop : les interprètes étaient au point et, de toute façon, je ne pouvais plus rien y faire. J'ai seulement pensé : et il y a encore deux autres représentations ! Quelle série ! Tout s'est bien passé, les spectateurs sont venus nombreux, ce qui a déterminé Claude Etienne à reprendre la pièce en mai pour quatre fois. Pendant les trois premiers soirs, j'ai vu ou découvert des visages qui m'impressionnaient : Romain Sanvic, généreux et encourageant ; Jules Delacre, que j'étais ému de connaître en pensant au Marais ; Henry Soumagne, qui m'impressionnait comme l'auteur de *L'autre Messie* et à qui m'a lié une vraie amitié ; ou une jeune violoniste roumaine que le Concours international Eugène Ysaye (ancêtre du « Reine Élisabeth ») avait lancée peu avant la guerre, Lola Bobesco ; Jacques Huisman, animateur des Comédiens Routiers, et d'autres...

Les artistes du Rideau, du Palais et du Home des Artistes montaient aussi ensemble des *Évocations* où poésie, théâtre et musique se mêlaient pour évoquer un style ou une époque. C'est alors aussi que Fernand Desonay m'est devenu très proche après nos premières rencontres entre journalistes-qui-avaient-refusé-la-presse de l'occupation. C'est lui qui m'a entraîné à écrire *Le théâtre français d'entre-deux-guerres* pour la collection « Clartés sur... » dont il était un pilier chez Casterman. Puis, très vite, ce fut Joseph Hanse qui s'occupait d'une collection « Bien écrire et bien parler » aux éditions Baude. De nos conversations d'alors sortit *La Conversation française*. Les suites d'un hasard ou d'une coïncidence sont imprévisibles.

La pièce avait bien marché dans le public. Avec la presse, nous avions des rapports très distants, faut-il le dire, mais il faut quand même être objectif. Un homme comme Paul Werrie avait commis une grosse erreur en entrant au *Nouveau Journal*, mais il avait gardé une honnêteté intérieure et il faisait des critiques impeccables. Marcel Dehaye, dans le *Soir* volé, était à peu près comme lui. *Le Pays Réel* était différent. Pour moi — je crois que c'était en 1944 — à ma deuxième pièce, on me dit d'acheter le *Pays Réel*, que je ne lisais jamais. Ce jour-là je l'ai acheté. Il y avait un écho sur moi : « Quant au petit Sion le bien nommé (ça vaudrait d'aller vérifier de plus près)... » J'ajoute que cela n'a pas eu de suite...

Le lendemain de la première, Claude Etienne est convoqué rue Guimard, dans un bureau allemand... On lui dit qu'il pose un problème : un groupe théâtral s'appelle déjà le Rideau Vert, cette concurrence est gênante. Le Rideau de Bruxelles, pendant quatre mois, s'est appelé « Créations belges », en attendant de reprendre son nom, le Rideau Vert ayant disparu.

À ce moment-là, on a donc repris la *Matrone d'Ephèse* en mai pour quatre fois. Je me disais : quatre fois maintenant, après les trois premières, où va-t-on ! Peu après on a vu arriver les auteurs dont Claude Etienne voulait se faire l'homme d'accueil. Ce fut le *Tristan* de José-André Lacour, puis *La Dévotion à la croix* de Calderon, dans une version nouvelle de Sanvic, Claude m'avait demandé si j'avais une autre pièce. Oui, je méditais depuis longtemps, exaspéré par l'exploitation qu'on faisait de l'époque bourguignonne dans la propagande allemande. J'avais rencontré, je l'ai dit, Luc Hommel qui préparait *Marie de Bourgogne*. J'avais beaucoup parlé avec lui, puis j'ai écrit *Charles le Téméraire*, dont le personnage m'intéressait. Cette pièce allait être montée au Rideau quelques mois plus tard avec Anne-Marie Ferrières entre autres. J'avais mis dans le programme, qui était un petit morceau de papier, que c'était le manuscrit de Luc Hommel qui m'avait inspiré. Un journaliste a publié un écho disant que je ne citais pas Paul Colin, qui avait publié un livre sur le personnage. Bien sûr...

Alors, tout est parti en très peu de temps. Le Rideau a monté des Belges, mais aussi, pour la première fois en Belgique, des pièces de Salacrou il a fait une création absolue des pièces de Salacrou. Il a monté Jean Blondel, révélé Camus en Belgique, puis Anouilh et Giraudoux, puis Charles Bertin, Liliane Wouters et d'autres.

Il est devenu ce qu'il est sans un franc de subvention, et c'était vraiment très dur. Personne n'avait d'assurance de quoi que ce soit. Je sais que la femme de Claude, Denyse Périez, qui appartenait à une famille aisée, y a mis tout ce qu'elle avait. Tous deux ont tout englouti, mais ils ont tenu. La première subvention théâtrale cohérente s'est faite en 1951, donc huit ans après : c'était la première fois qu'un Ministre de l'Instruction publique, en l'occurrence Pierre Harmel, élaborait un plan de

subventionnement du théâtre, avec le Théâtre National, le Parc, le Rideau, etc.

Pendant ce temps le théâtre avait pris une place, à Bruxelles en tout cas, et à Liège avec le Gymnase. Mais allaient revivre le cinéma, les voyages, les tournées, et je me demandais parfois si, quand on rouvrirait les portes à la Libération, le théâtre d'implantation locale tiendrait. Or le Parc a continué merveilleusement bien, les Galeries sont devenues un théâtre permanent, le Théâtre National est sorti des Comédiens routiers, le Rideau a continué, puis le Poche s'est créé, d'autres encore. Le branle était donné.

Si j'ai rappelé tout cela, c'est parce qu'il y a des souvenirs curieux ou émouvants qui concernent d'autres que moi. Il y avait cette chose merveilleuse : on a été pendant des mois dix, douze, quinze ou vingt ensemble, en étant absolument sûrs les uns des autres. Jamais un piège, jamais un risque. C'était un *esprit*. L'esprit du Rideau en l'occurrence, parce que si j'en ai connu d'autres, c'est avec lui que je suis parti. Cet esprit qui a continué, heureusement dans des conditions moins précaires, mais qui reste un exemple. Le Rideau a fêté récemment sa douze millième représentation sans jamais trahir son idéal de recherche des auteurs, de recherche des répertoires et de souci de la qualité.

Après cela, il a été invité partout. Il a joué en tournée à Moscou, à Montréal, à Barcelone (où il a eu le prix du théâtre latin avec la première place de Paul Willems), à Londres, à Milan au Piccolo Teatro. Qui aurait dit cela quand un jeune homme a dit à un autre : « Monsieur, je pense créer une compagnie, je viens de lire votre pièce, je trouve qu'elle est bonne. Est-ce que nous ne pouvons pas débiter ensemble ? »

C'est simplement ce que je voulais rappeler. Dans une période difficile comme celle où le théâtre se débat actuellement par surabondance et dans le désordre, il faut stimuler les pouvoirs publics, mais rappeler tout de même que des gens ont eu eux le courage de commencer *avant*, sans attendre...

Je crois que c'était cela, l'histoire de la *Matrone*. Ce n'est pas la mienne, c'est l'histoire de quelques personnes qui ont fait cela. Très vite, les Spectacles du Palais sont nés au Palais des Beaux-Arts avec une troupe en partie commune, Raymond

Gérome alternant avec Claude Etienne leurs programmes respectifs. Les Spectacles du Palais avaient un appui financier du Palais des Beaux-Arts. Ils s'étaient donné un privilège : commander des décors à des peintres célèbres, notamment Paul Delvaux... Quant au Rideau on en a parlé rapidement à Paris et ailleurs, avec une grande estime et une grande confiance. C'est pourquoi je voulais aujourd'hui penser à ces artistes modestes qui répétaient dans une salle froide et sombre du Vieux Saint-Martin. Ils méritaient qu'on saisisse l'occasion de la rappeler.

*Un texte inédit de Carlo Bronne*

## Villance et la mémoire

*Notre regretté confrère avait confié à Georges Sion les pages qu'on va lire, à charge pour lui d'en donner connaissance en priorité aux membres de l'Académie. Ceux-ci ont découvert avec émotion, au cours de leur séance du 2 mars, cette méditation ultime du solitaire de Villance où il vécut ses dernières années entouré de sûres amitiés. Ils ont jugé qu'il était on ne peut plus indiqué de le donner à connaître dans le numéro du Bulletin où la mémoire de Carlo Bronne est évoquée par son successeur, M. Georges-Henri Dumont.*

De très loin on l'aperçoit à cause de ses dix-sept volets blancs tranchant sur les murs de pierre flammée qui regardent les trois quarts de l'horizon. Avec son toit d'ardoise et ses fortes poutres incrustant la façade, la maison ne veut être qu'ardennaise. Pour cette raison les gens d'ici et le paysage l'admettent, et moi par surcroît.

Pourquoi n'interviewerait-on, pas les demeures ainsi qu'on interroge les personnes ? Qu'on n'objecte pas qu'elles ne répondraient qu'à travers l'interrogateur ! En est-il autrement lorsqu'il s'agit d'êtres vivants ?

Dominant quatre villages dont on ne distingue que quelques pignons épars dans la verdure, elle s'assure d'emblée le privilège des ciels changeants et des vents fantasques. Les plans successifs des collines se prolongent et se recourent dans le lointain. Un merveilleux architecte a réparti les vallons étroits, la marqueterie des champs et les sombres masses forestières à leur si juste place que le moindre déplacement des lignes mettrait l'ensemble en péril. Mes yeux ne se lassent pas de le contempler, ni ses levers de soleil japonais — disque rouge dans la brume — et ses coulées d'acier brasillantes que sont les couchants.

\*  
\*   \*  
\*

La terrasse devant la maison surplombe les pâtures dévalant vers la Lesse. Ce n'est pas un de ces jardins de curé, clos comme un confessionnal. Il est trop désordonné pour être un jardin français ; le mien n'est pas Lenôtre. Il manque de fausse fantaisie pour être un jardin anglais. C'est un territoire indépendant où la liberté est souveraine, une enclave anarchique et oisive parmi les champs asservis et utilitaires.

Y pousse qui veut. Les modestes prérogatives dont je dispose se réduisent à favoriser les taches de couleurs : marguerites jaunes, asters violets, noisetiers havanes, sureaux dorés, hêtres pourpres. De temps en temps, pour me rappeler la dictature du caprice, un œillet rose éclôt parmi les pétunias, un chêne pousse parmi les cornouillers. Je ferme les yeux sur ces écarts adultérins dont les brises furent complices, comme un oncle a des faiblesses pour les neveux qu'il a vus grandir. Cette république végétale m'offre en revanche un tribut annuel de fleurs et de feuillage, encore qu'il soit aussi imprévisible qu'un budget ministériel.

À l'opposé des citoyens généralement confondus dans une médiocrité uniforme, chaque arbre, chaque plante a sa personnalité. L'histoire naturelle à laquelle ils appartiennent ne les empêche pas de posséder une histoire particulière. L'un des bouleaux gainés de cuir blanc est né souffreteux ; je n'ai pas voulu le sacrifier. Chaque printemps, il me tend deux ou trois rameaux de plus. Le chèvrefeuille de la clôture, dont la coquetterie est le péché mignon, ne prodigue ses grappes suaves que du côté où on les voit.

Au cours d'un hiver rigoureux, un chevreuil vint brouter les branches d'un houx de culture aux feuilles lisses. Il n'en restait plus qu'un tronc nu couronné d'une touffe trop élevée pour être accessible à l'animal. Nous fûmes consulter le vieux jardinier philosophe. Paradoxalement, il prit parti pour le coupable. « Mon bon Monsieur, me dit-il, il faut bien que tout le monde vive ! » L'écorché vif, grâce à ses conseils, reprit vie. Le houx à la houpe est de nouveau revêtu de sa verte parure mais, cette

fois, il a muni son feuillage de ses piquants naturels. Prudence et légitime défense.

Je n'ignore pas les raisons scientifiques du comportement des plantes qui se ferment le soir ou dévorent les insectes. Et s'il me plaît à moi de rêver que les végétaux ont leurs instincts comme les humains ? Les edelweiss acclimatés sont persuadés qu'ils sont dans la montagne et les hauts thuyas dont la flamme noire se profile sur la campagne se prennent pour des cyprès toscans.

Au bout de la terrasse herbue une barre blanche repose sur deux piquets. À l'instar de la Porte Sainte qui ne s'ouvre qu'en de solennelles occasions, elle ne se lève qu'une fois l'an pour le passage des lents et lourds chariots de la moisson. Une porte qui ne débouche ni sur une route ni sur un couvert, une porte qui ne s'ouvre sur rien donne sur l'infini des regards et des pensées. Par là s'échappent toutes les sollicitations du passé et de l'avenir.

\*  
\* \* \*

La fréquentation prolongée de la nature suscite une réflexion un peu moins superficielle que le coup d'œil distrait du touriste et la conception naïve du nostalgique du Paradis perdu, laquelle n'est selon Lamartine que le rêve d'un puritain endormi sur la Bible. Cette entente idyllique entre humains (il est vrai qu'il n'y en avait pas beaucoup) et l'innocence de la gent animale devaient moins inspirer l'envie d'entrer dans l'Eden que d'en sortir. L'égalité béate qui régnait entre tous sous un climat au beau fixe fut une erreur psychologique du Créateur.

Aussi fausse est l'image que les doux écologistes se font du monde extérieur. Robinson Crusoë, Paul et Virginie, le Promeneur solitaire appartiennent à la Bibliothèque rose. Les acteurs du Bestiaire nous donnent eux-mêmes la comédie de la paix idéale accompagnée d'un concert d'oiseaux.

Trois nobles genévriers entourent l'auge de pierre bleue qui est le Bain des Oiseaux. Ils en usent selon une hiérarchie bien établie ; les friquets n'oseraient s'y risquer avant les geais ni les tourterelles avant les pies. Tous exigent que l'eau soit limpide et ne dépasse pas le niveau de la noyade, ce qui astreint le proprié-

taire à des soins hydrauliques quotidiens. Le protocole dans l'accessibilité ne se relâche que pendant les canicules. Alors on fait la file. Avides de fraîcheur, gros et petits s'ébrouent, éclaboussent la margelle et se sèchent au soleil sur le banc romantique où Alfred de Musset n'ira jamais s'asseoir.

Les oiseaux sont cruels. Ils se battent à coups de bec. Le poussin anormal est persécuté. Le plus faible doit céder au plus fort. Ils ne se trouvent unis que pour opérer une razzia générale lorsque la tondeuse américaine a fait son office. Si l'on soulevait la calotte terrestre, apparaîtrait un immense réseau de galeries où vit et travaille un peuple de taupes, de mulots et d'autres menus rongeurs. Après l'hivernage, leur parcours souterrain s'aperçoit à la surface, jalonnée de monticules où les voyageurs campagnols changent de ligne de métro. Le rouleau compresseur du pouvoir aura tôt fait de rendre les révoltés à leurs ténèbres et la prairie à sa planéité jusqu'au prochain et fatal soulèvement.

La tondaison de la pelouse livre d'autres obscurs, vers et insectes privés de leur protection herbageuse, à la voracité de l'espèce ailée. Les différences de race, de plumage et de ramage sont oubliées le temps de profiter ensemble du bouleversement providentiel. Chacun s'affaire au dépeçage sans souci des vieilles querelles. Les merlettes retournent méthodiquement les mottes d'un coup de bec pour repérer leur proie. Grave, la grive inspecte longuement les alentours avant de se mettre à table. Rouges-gorges, mésanges, bruants jaunes sortent de leur retraite. Fusée à trilles, l'alouette file vers le zénith. Le corps de ballet des bergeronnettes, entre deux figures aériennes, démontre aux passereaux comme il est difficile de savoir bien marcher. Deux corneilles font leur promenade de séminaristes. Une nuée d'étourneaux se disperse et se reforme. « Quelle belle majorité », disait Clémenceau. Une fraternité provisoire règne. L'abondance réconcilie les nations.

\*  
\*   \*  
\*

La solitude ne souffre que trois compagnons : la lecture, la musique et l'amitié. Tenir à distance l'actualité est la première

protection du sage. Qu'importe l'actualité de la presse écrite et parlée, déformée par la politique, la publicité et le goût du sensationnel ? Celle d'aujourd'hui sera démentie demain par les événements.

À l'opposé de l'information qui déforme, le livre délivre de l'instantané précaire, de la mode et de l'ambiguïté. Sans doute, il ne prétend pas à une vérité définitive ; il en offre une déjà consolidée par le recul et surtout susceptible de vérification. La lecture ressemble à l'amour ; on peut faire de mauvais choix, on s'enrichit par l'expérience.

Relire un ouvrage aimé, c'est rendre visite à une ancienne maîtresse. Il en est dont le charme s'affirme en vieillissant. Les grandes orgues de Chateaubriand me ravissent toujours autant que le pipeau impertinent de P. J. Toulet. Toutes les choses ont été dites ; il y a la manière de les dire qui réjouit l'amateur d'invention et rajeunit la langue française.

Plaisir subtil de découvrir cette rivière (qui aurait pu être la Semois) que le président de Brosses dénomme une *décoction d'ardoise*, le visage de la Castiglione *si bien dessiné pour l'amour, l'infidélité et la conspiration* (Gérard Bauër) ou celui de telle héroïne de Morand *belle comme la femme d'un autre*, ou encore ce lord de M<sup>me</sup> de Staël, si anglais qu'il était *non seulement comme il devait l'être mais comme on aurait pu souhaiter qu'il ne le fût pas*.

Lire nous décroche de la réalité lorsqu'il s'agit de romans, de mémoires ou d'histoire. C'est moins une conversation avec l'auteur qu'une confrontation avec soi-même. On s'attache au personnage fictif en raison de ce qu'on a été ou de ce qu'on aurait voulu être ; on comble le vide que chacun porte en soi. C'est un mode d'évasion, au même titre que la résidence secondaire répond à un besoin primaire de purification loin des contraintes sociales et du bruit malodorant des villes.

\*  
\* \* \*

Le calme agreste a aussi ses bruits ; seulement ils sentent bon parce qu'ils viennent de la terre. Le ronronnement de la scierie voisine ne trouble pas mon repos ; il m'apporte une odeur de

bois et de résine, pareille à l'encens d'un requiem pour des arbres.

En ce siècle bavard, où les hommes s'enivrent de paroles et se complaisent en une vocation d'otages de l'avenir, le silence est un refuge contre les prophètes, les futurologues et autres faiseurs de pronostications. Les taciturnes n'ont cure des vaines agitations ; les Ardennais ne parlent que lorsqu'ils ont quelque chose à dire.

La musique, qui réduit tout à elle-même, est le silence des paroles ; elle le propage et nous abstrait du temps. L'éternité d'une sonate défie la durée, dit le philosophe Jankélévitch.

En ce domaine la critique musicale qui explique longuement ce que le compositeur a voulu faire et ce qu'il a fait sans le savoir est la pire des usurpations modernes. Je n'ai pas besoin d'entremetteur pour approcher de Suzanne, de Brünnhilde et de la Maréchale. Aucun commentaire ne peut déclencher le frisson que j'éprouve aux notes flûtées de l'entrée du Chevalier à la rose, aux répons de la basse continue dans l'admirable *Liturgie de Saint Jean Chrysostome* et aux lieder désolés du *Voyage d'hiver*. Mon esprit est reconnaissant à ceux qui m'apprennent quelque chose, ma sensibilité se refuse à prier, à sourire, à frémir ou à pleurer où et quand me le commandent les exégètes de la musicologie audiovisuelle.

\*  
\* \* \*

Notre époque est celle des masses. On les « anime », on les manipule, on les excite à des fins politiques. Les foules panurgiques, lâches et toujours prêtes à la violence, acclament celui qu'elles ont conspué la veille. L'individu est suspect ; reconnaître sa supériorité risque de rompre l'égalité chimérique dont Pasteur disait qu'elle mène au culte de la médiocrité.

Le nombre est une force dénuée de droit et de raison. Une majorité peut avoir tort même si elle est composée d'apparentes compétences. « Les décisions d'intérêt général, prises par une assemblée d'hommes distingués mais de spécialités différentes, remarquait Gustave Le Bon, ne sont pas sensiblement supérieures aux décisions que prendrait une assemblée d'imbéciles ».

On ne discute pas avec la foule ; tant d'oreilles aboutissent à la surdité. Je préfère l'homme seul. J'en ai connu beaucoup, et parfois de la pire espèce. Il en est peu qui, par l'un ou l'autre côté, n'aient mérité l'intérêt et avec lesquels on ne pût s'entretenir dans l'espoir de les comprendre.

L'amitié, à un niveau plus élevé, n'est pas autre chose que ce désir d'échange et de confiance auquel vient s'ajouter l'estime et sa sœur aînée l'admiration. La maison a eu la chance de recevoir des hôtes que son éloignement n'empêchait pas de faire plusieurs centaines de kilomètres. L'accueil de l'incomparable panorama les soulageait de leur fatigue. Je vois encore Maurice et Suzanne Genevoix descendre d'une minable et cahotante deux-chevaux conduite par un chauffeur en livrée. L'impresionnante Citroën noire du Secrétaire perpétuel de l'Académie française s'était « dégonflée » dans le nord de la France et ils n'avaient pas trouvé d'autre moyen de locomotion pour parvenir à destination. Une autre fois, une Altesse royale en chemise verte et bottes rouges de moujik faillit être refoulée ; c'eût été grand dommage car elle fit, entre deux grogs, de plaisantes esquisses des femmes présentes. Marcel Thiry, dont la réserve naturelle n'arrivait pas à cacher la profonde sensibilité, s'amusait à échanger avec Catherine des répliques de Labiche qui les faisait rire aux larmes. Un jour de mai, l'Académie tout entière tint une séance aux champs, parmi les pâquerettes, comme le sous-préfet de Daudet.

La dévouée Henriette, gardienne et jardinière, s'estimant de la famille, s'intéressait beaucoup aux visiteurs. Comme leurs noms ne lui disaient rien, elle observait des plaques minéralogiques et jugeait du rang social d'après le nombre plus ou moins grand des signes des numéros de voiture. Les plus courts lui semblaient méprisables de sorte qu'il lui arriva de prendre pour le plombier le Grand Maréchal de la Cour.

Ce qui faisait le charme des rendez-vous dominicaux provenait de l'extrême diversité des disciplines représentées. Chacun parlait avec enthousiasme de ce qui le passionnait et prêtait attention à ce qu'exposaient les autres. La conversation en était d'autant plus féconde.

Devant la haie de cotonneasters bourdonnante d'abeilles un lyrique professeur de psychologie animale expliquait ses expé-

riences à la plus menue des virologues réputées. Un spécialiste de l'archéologie industrielle racontait ses observations astronomiques en compagnie du Roi. Pierre, Basile et Walter-Jean dépiautaient les réformes communautaires ; André et Marc-Antoine se découvraient des ancêtres communs. Jo et Léo combinaient le monachisme et la gastronomie. Odette décrivait les affres d'un conservateur de château à Marie Howet qui venait de peindre ceux de Balzac et de George Sand. Le romancier du *Bel Âge* devisait métier avec l'auteur de la *Saison de velours*. L'omniprésent « Perpétuel » apportait le compte rendu disert du roman, de la pièce, du concert de la semaine et les dernières rumeurs de la ville. Herman se taisait sur celles de la Cour parce qu'il conjugue la discrétion avec le dévouement efficace. Je n'oublie pas Isa et Isabelle, Colette et Jeanine, Nicole et Sybille, la grâce et la malice avec lesquelles vous allégiez la gravité de nos propos.

Mais, le lundi venu, je ne prenais pas moins de plaisir à écouter le maître menuisier, le fontainier et l'instituteur cryptogamiste, à voir vaquer à leurs tâches journalières Alfred conduisant en cow-boy ses tracteurs et André parlant « vache » à son troupeau.

Il n'est pas jusqu'aux toits ensevelis dans la futaie que mon imagination ne soulevât pour vivre avec sympathie les problèmes et les espérances de leurs habitants, préoccupation qui ne me serait pas venue au milieu de la foule anonyme de la cité.

\*  
\*   \*  
\*

La Bolette n'est pas la légendaire demeure familiale des récits d'enfance où sont nées et mortes des générations. Ce n'est que le lieu de vingt ans de bonheur. Elle n'existe que pour nous, que par nous et ceux qui y vinrent. Là est sa fragilité. Après nous, elle ne sera plus qu'un souvenir s'effaçant un peu plus de saison en saison.

Et voici que déjà la splendeur d'un automne finissant annonce le proche hiver. Des glaciers de nuages glissent au ras des crêtes bleutées. Des coups de feu claquent dans les bois de Roumont. Une faisane suivie de sa nichée traverse le gazon.

---

Une suprême flambée allumera au couchant l'or des sureaux, répandant sur toutes choses sa lumière horizontale comme l'eau et la mort.

Ainsi que sur ce paysage que j'ai tant aimé s'éteindra bientôt dans mes yeux le soleil de la vie. La chère maison fermera ses dix-sept volets blancs et ne présentera plus au monde survivant qu'un visage aveugle. Un pas solitaire cherchera dans les chambres désertes l'écho d'un pas évanoui. À l'une ou l'autre table amie, quelqu'un dira — dans un silence : « Nous n'irons plus à Villance ».

# ***Mélusine* de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ?**

Une étude du professeur Paul GORCEIX

*M. Paul Gorceix, Professeur des Universités, est un des meilleurs connaisseurs français de notre littérature. On lui doit notamment la préface à la réédition de *Mélusine* de Franz Hellens dans la collection « Passé Présent » (Éditions des Éperonniers). Participant par la suite au « Colloque Hellens » organisé à Louvain, il a été conduit à une nouvelle réflexion sur ce grand livre. Nous sommes heureux d'accueillir ce texte dans le Bulletin de l'Académie.*

Curieuse destinée que celle de *Mélusine*. Composé au bord de la méditerranée en 1917-1918, publié à Bruxelles, ce roman piqua la curiosité des milieux littéraires, sans toucher le grand public. Il n'apparut jamais aux vitrines des libraires français. Et c'est une *Mélusine* dépouillée par son créateur de ses « enveloppes inutiles » qui parut chez Gallimard en 1952 — mais passa pratiquement inaperçue. Quelque trente-cinq ans après, en 1987, ce livre vient d'être présenté au public par les Éditions Les Éperonniers<sup>1</sup>. Juste retour des choses pour ce roman du rêve, aux accents très nouveaux, voire prophétiques dans les années 20, dont il faut bien admettre qu'il marque une date dans l'histoire de la littérature française.

---

1. Franz HELLENS, *Mélusine ou la Robe de saphir*, Éditions Les Éperonniers, passé-présent, Bruxelles, 1987. Préface de Paul Gorceix.

En choisissant la figure mythique de Mélusine, Franz Hellens marque le caractère foncièrement imaginaire du récit. Il vient augmenter la liste déjà longue de ceux qui ont puisé aux sources de la légende de la belle séductrice du comte Raimondin, condamnée à voir chaque samedi la partie inférieure de son corps se transformer en serpent. Inspiratrice des deux grands romans composés à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle par Jean d'Arras à la gloire de la lignée des Lusignan en Poitou, Mélusine — Mère Lusigne — devint un des thèmes préférés de la poésie allemande de l'époque romantique, de Brentano à Grillparzer, après avoir fourni à Goethe le sujet du conte fantastique *La nouvelle Mélusine*, auquel le poète de Weimar prêta les grâces d'un décor très dix-huitième siècle. La ductilité du mythe est évidente, Celui-ci appartient bien au fonds du fantastique universel, capable de mettre en branle l'imaginaire de cette famille de poètes, qui découvrent dans les contes populaires, les grimoires ou les romans érotiques, des allégories dont ils peuvent se servir pour suggérer leur propre aventure intérieure, sans se mettre totalement à nu. Dans sa *Mélusine*, Hellens rejoint la famille des rêveurs éveillés, les Nodier, Poe, Nerval ou Melville, avec lesquels il partage une fascination pour l'œuvre littéraire écrite sous l'impulsion de l'imagination intuitive.

« Je n'ai jamais rêvé autant que pendant cette période de seize mois où les chapitres de *Mélusine* furent écrits sous cette mystérieuse dictée », confie Hellens dans son livre de souvenirs *Documents secrets*<sup>2</sup>. Mais tout en avouant ne plus jamais avoir retrouvé par la suite le style de *Mélusine*, « cette forme métallique et souple, aux reflets décisifs »<sup>3</sup>, il ne manque pas de souligner l'incompatibilité foncière, l'écart qui sépare le rêve de la littérature. Force lui est de constater qu'il n'est que rarement parvenu à calquer l'expression du rêve, même dans ce roman qu'il écrivit dans un état de songe éveillé.

« Mélusine était sorti, tout armé, d'un rêve que je fis, par une nuit étoilée, une vraie nuit du désert. J'avais vu s'ériger, en pleins sables du Sahara (où je n'avais pas encore voyagé à cette époque)

---

2. Franz HELLENS, *Documents secrets*, Albin Michel, Paris, 1958, p. 90.

3. *Ibid.*, p. 92.

une cathédrale de style onirique, ni romane, ni gothique, et dont je cherchais vainement à définir la matière dont elle était faite. Je l'escaladais avec les moyens appropriés du songe. »<sup>4</sup>.

La composition de *Mélusine* est complexe. La structure onirique assure le lien entre les multiples péripéties qui conduisent le narrateur, de la terre africaine où débute l'aventure et où elle se termine sous la forme d'un mirage, figuré par l'image-symbole de la cathédrale insolite en plein désert, qui implose à la fin du roman en dispersant sa force et sa lumière parmi les hommes. Rêve-voyage, voyage en rêve à l'intérieur duquel s'articule une série d'événements, tous aussi invraisemblables les uns que les autres que le rêve recouvre d'un semblant de cohérence. Voyage hors du temps et de l'espace, qui transporte le narrateur, bien malgré lui, de l'Afrique aux profondeurs de la terre, puis le promène à travers le monde du « présent le plus actuel et de l'anticipation la plus imaginaire »<sup>5</sup>. Incontestablement, Hellens a entrepris ici de réactualiser le schéma narratif qualifié de « mélusinien » à la suite de Georges Dumézil, soit l'histoire des amours impossibles entre un mortel — en l'occurrence le narrateur qui joue le rôle d'un véritable antihéros de la fable — et une femme dotée de pouvoir surnaturels. « Je fis de ces matériaux », note l'auteur après coup, « une espèce de curieux roman picaresque d'un genre nouveau, qui contenait déjà en puissance, un peu de l'esprit du futur surréalisme. »<sup>6</sup>.

De fait, Hellens a gardé l'agencement du roman picaresque, d'autant que le processus onirique lui donnait une totale liberté de narration en lui permettant la succession accélérée d'épisodes indépendants les uns des autres.

Et pourtant, il ne faut pas s'y tromper. *Mélusine* est aussi le produit d'une volonté poétique, qui organise et conduit les matériaux fournis par le rêve. Organisation dont l'auteur reconnaît d'ailleurs la nécessité : « le rêve accomplit le prodige », mais ensuite il « importe de tirer tout le profit littéraire possible, en

4. FRANZ HELLENS, *Essais de Critique intuitive*, Sodi, Paris-Bruxelles, 1968, p. 154.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

orchestrant ses thèmes », ajoutant : « ici commence la littérature... l'accommodement de réalité et de fiction »<sup>7</sup>.

En fait d'agencement, le récit est composé autour d'un argument que l'auteur a imaginé volontairement dérisoire puisqu'il s'agit de découvrir la mystérieuse matière dont est faite la cathédrale translucide qui n'est « ni pierre ni métal ». Mais qui plus est, sur le schéma du conte mélusinien — et c'est là une trouvaille — vient se greffer une sorte de roman policier véritable anticipation des bandes dessinées à la Tintin ! De telle sorte que le merveilleux médiéval est étroitement mêlé au fantastique du monde moderne. Il y a l'aventure policière où se confondent les recherches sur le secret de la cathédrale et sur la perte de la robe de saphir, avec Œil-de-Dieu, le détective, disciple de Sherlock Holmes et d'Arsène Lupin. Comme dans le conte d'Hoffmann, il y a le naïf, en l'occurrence le narrateur, petit bourgeois balourd entraîné par l'initiatrice dans une aventure qui le dépasse. Il y a le personnage-relais, l'ingénieur Nilrem, Merlin moderne et son anagramme. Au cours des événements qui s'enchaînent au rythme discontinu du rêve apparaissent successivement des personnages de pantomime, tels Torpied-Mada et Locharlochi, hypostase de Charlie Chaplin, M. Archipresse etc.

De toutes les figures mythiques, Mélusine était bien une de celles les plus appropriées à prêter sa puissance de suggestion et sa cohérence symbolique à la diversité littéralement vertigineuse des aventures. N'est-ce pas la preuve de la malléabilité exemplaire du personnage de Mélusine, lorsque André Breton relate que *Nadja* elle-même dans ses métamorphoses « s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine » et qu'il l'a même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle<sup>8</sup> ?

Appliquée à *Mélusine*, cette définition du rêve éclaire l'esprit dans lequel le roman a été composé : « Tout rêve est fait de morceaux brefs ou assez développés... Le rêve est une suite de

7. Franz HELLENS, *Le Fantastique réel*, Sodi, Paris-Bruxelles, 1967, p. 65.

8. André BRETON, *Nadja*, Gallimard, folio, Paris, 1964, p. 125 : « Après dîner... son rêve a pris un caractère mythologique... Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. » Aussi p. 149 et p. 155.

discontinus, d'oppositions et de conciliations, dont l'ensemble laisse l'impression du continu... »<sup>9</sup>

Cela posé, il n'est pas inutile de constater que l'auteur a pris le soin de maintenir l'ambiguïté de la fiction d'un bout à l'autre du récit. Contrairement au romancier qui avertit le lecteur en commençant ou qui termine le récit en laissant entendre qu'il ne s'agit que d'un songe, dès le début, le lecteur est immergé en plein rêve :

« Devant nous se dressait une imposante cathédrale à deux tours carrées, sombres, presque noires. De loin, on pouvait la croire tout entière en bronze. Les rayons du soleil africain, avant de disparaître, embrasèrent un moment l'édifice ; toutes les arêtes se colorèrent en rouge, depuis les contours massifs de la base, l'immense rosace en cœur d'anémone et les balustres des pinacles, jusqu'aux sommets trop aériens pour être analysés. M'étant approché, je remarquai que cette cathédrale n'avait ni porches ni vitraux. On n'aurait su dire de quelle matière elle était faite. Ce n'était ni pierre ni métal. Tout ce qu'on pouvait affirmer, c'est que le temps n'y avait jamais mordu. »<sup>10</sup>

C'est à partir de l'image totalement incongrue de la cathédrale dans le désert que va se dérouler le « film » accéléré<sup>11</sup> de l'aventure dont il ne reste au réveil qu'un certain nombre d'images, et un rythme indéfinissable. Hellens est fidèle à son dessein. Il précise bien qu'il ne s'agit pas pour le conteur de « faire du rêve », mais « d'inspirer l'illusion du rêve, l'illusion d'une illusion »<sup>12</sup>.

Pourtant, dans cette géographie onirique au relief assez chaotique, le voyage d'initiation nous a semblé représenter une sorte de noyau dur autour duquel s'articulent les pérégrinations fantastiques du narrateur. Nous en avons adopté la perspective en raison de son remarquable pouvoir révélateur. Dans les péripéties que Mélusine fait vivre à son lourlaud compagnon, le lecteur aura remarqué les alternances d'élévation aérienne et de descente souterraine. Celles-ci font partie du répertoire classique du voyage initiatique. L'escalade de la cathédrale — une ascen-

9. *Le Fantastique réel*, p. 63.

10. *Mélusine*, pp. 17-18.

11. FRANZ HELLENS, *La Vie seconde*, Albin Michel, Paris, 1963, p. 95.

12. *Le Fantastique réel*, p. 64.

sion , constitue, il faut le souligner, l'argument central et fournit en même temps le cadre de l'aventure, laquelle est littéralement dynamisée par la mobilité aérienne de Mélusine. Significatives, les incessantes allusions à son apesanteur. Comme cette scène qui montre Mélusine, figure de proue, sur la plateforme du bateau : « ployant les bras, comme un oiseau de mer qui mesure son domaine »<sup>13</sup> ou bien au music-hall se mouvant « sans effort, tantôt, comme l'oiseau, d'un vol droit et incliné »<sup>14</sup>. C'est que de la Mélusine de la légende, du serpent mi-ailé, mi-aquatique, l'héroïne a gardé les attributs. Hellens ne manque pas l'occasion de glisser des indices ou des associations qui rappellent indirectement ses origines. Par exemple, en face de la foule se pressant devant les vitrines des Grands Magasins auxquelles les ombres passant dans ses lumières donnaient l'aspect d'un « aquarium », elle ne peut s'empêcher de s'exclamer : « On dirait des serpents qui cherchent une nouvelle peau ! »<sup>15</sup> Très nombreux sont les passages où le conteur évoque la « glissade », les frôlements, le mouvement ondulatoire de Mélusine en contraste avec la balourdise de son compagnon. Et que dire de la scène érotique dans la salle-de-bain de l'hôtel, qui rappelle explicitement les origines aquatiques de la fée et aussi le bain auquel chaque samedi était soumise la Mère Lusigne :

« La salle s'enfermait dans une intimité étroite. Un paradis en cube, isolé du monde, cadencé de volupté. Le nu y régnait comme un marbre portant des fruits mûrs. Je regardai les seins mouillés de Mélusine, ses épaules émergeant des cheveux répandus, les courbes tendres de ses bras. À hauteur de ceinture la surface de l'eau partageait son corps blanc. On l'eût dit tranché par une fine lame de verre séparant deux fractions divergentes ; car, si le haut du corps s'affirmait en masses définies et sûres, les jambes et le ventre au contraire avaient l'air de s'évanouir, entraînées par l'eau vague. »<sup>16</sup>

La légèreté aérienne de Mélusine et son aisance à se mouvoir dans l'élément aquatique sont indistinctement mêlées. Comme cette navigation par le fleuve et la mer, laquelle se « poursuit

13. *Mélusine*, p. 234.

14. *Ibid.*, p. 121.

15. *Ibid.*, p. 108.

16. *Ibid.*, p. 193.

en profondeur, à la fois dans le ciel et dans la mer ». De même Hellens fait alterner dans l'aventure le voyage aérien et le parcours souterrain. Au narrateur qui décèle le passage d'un nuage dans le ciel comme le signe d'un futur voyage aérien et déclare : « Nous nous aventurerons très haut », Mélusine a cette réplique qui témoigne de son égale appartenance aux deux mondes : « Ou très bas, ce qui est la même chose. »<sup>17</sup>

La réponse de Mélusine reprend à la lettre près l'enseignement de l'Hermès Trismégiste, le guide des voyageurs : « Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas ». Ce qui signifie concrètement que la révélation du secret de l'illumination spirituelle passe par l'histoire des transmutations de la matière. Dans le chapitre ironiquement intitulé « *Conseils aux inhumés* », il ne fait guère de doute qu'Hellens se soit inspiré du trajet alchimique. Après l'ascension manquée, la descente dans le royaume des morts, cet autre grand thème du voyage initiatique en pendant du voyage aérien, représente une des stations obligatoires du périple de notre « héros ». Accompli, comme il se doit, par des couloirs faiblement éclairés, l'enfoncement sous la terre (par un trou obscur muni d'un escalier, l'ironie n'est pas oubliée !) prend un caractère de solennité religieuse.

C'est qu'il ne s'agit de rien moins que de l'initiation aux mystères de la naissance du monde. Celle-ci est assumée par Mélusine sur le mode de versets — à noter la typographie de la page ! — pour mieux souligner le caractère sacré de la révélation. Après le retrait de l'eau qui couvrait toute la surface de la terre, la vie développa peu à peu toutes ses formes individuelles, « vint le temps des êtres et des hommes... Les êtres moururent et la terre se nourrit de leurs semences mortuaires »<sup>18</sup>. Suit l'évocation fantastique de la vie que les morts mêlés à la terre insufflent au monde minéral et qui rejaillit sur les vivants :

« Des flammes de vie montaient des corps mêlés au sol, parmi les sources, le fer, le charbon et les cristaux, le long des chistes, des métaux, par les racines, les volcans, et s'élançaient vers les vivants dans l'air qu'ils respiraient. »<sup>19</sup>

17. *Ibid.*, p. 33.

18. *Ibid.*, p. 40.

19. *Ibidem.*

Dans cette rêverie sur la préhistoire du monde fortement teintée de théorie neptuniste selon laquelle toute vie est sortie de l'eau, Hellens, après tant de poètes depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, après Novalis, Hoffmann et d'autres romantiques allemands, puise à larges brassées à la source de la pensée occulte. Suivant les traditions hermétiques, la nature de la matière est unique et à la source de tout ce qui existe il y aurait une « grande âme universelle ». Croyance d'où s'inspire cet autre tableau fabuleux des métamorphoses accomplies au sein de l'énorme bouillonnement de la création :

« Il y eut comme un énorme étirement de fibres, tandis que les germes perçaient la terre de leurs milliers de pointes. Tous les atomes accordés chantèrent aux clartés souterraines de la mort, et la chaleur montant du sol engraisé, par les canaux humides et les conduits ferrugineux, mêlait là-haut ses fluides à l'air respiré par les vivants. »<sup>20</sup>

Cet enseignement à la haute teneur ésotérique n'apporte-t-il pas la preuve qu'Hellens a conçu *Mélusine* comme un voyage de formation, ou si l'on veut un roman d'« expériences » proche de ce que les Allemands appellent *Bildungsroman* ?

Transposé au monde moderne, le voyage pour le futur initié se poursuit, semé d'embûches, d'épreuves selon la tradition, à travers la cité industrielle où la quête se mêle à la satire de la société. Music-hall, maisons de couture, grands magasins, milieux de presse et d'affaires, font partie du parcours éducatif conçu pour le petit bourgeois rationaliste qu'est le narrateur. Celui-ci rappelle par bien des traits le philistin qu'Hoffmann aime mettre en scène dans ses contes fantastiques du *Vase d'or* à la *Princesse Brambilla* pour marquer l'écart insurmontable qui sépare le rêve de la réalité pour celui qui ne voit pas. Car l'élévation se révèle bien impossible pour le pauvre narrateur qui, sans l'aide de ses lunettes, va jusqu'à confondre les « inhumés » avec les « enrhumés » !

« L'imagination est sœur et confidente du rêve et de la poésie »<sup>21</sup>, constate l'auteur au cours de sa réflexion sur le *Fantastique réel*. Effectivement, dans *Mélusine*, si l'aventure s'ins-

---

20. *Ibid.*, p. 42.

21. *Le Fantastique réel*, p. 58.

pire de l'imaginaire médiéval, la vie moderne des années 20 est à la source d'une autre forme de fantastique, qui cohabite avec le thème mythologique initial. Les faits de civilisation moderne que sont le machinisme, le commerce, les affaires, la presse, la mode ou la vitesse, les conquêtes de la technique, représentent autant d'étapes et en même temps d'obstacles sur le trajet initiatique de notre héros. Il revient à Hellens d'avoir découvert ici la matière d'un fantastique encore à peine exploité, dont le surréalisme et à sa suite la bande dessinée tireront leur profit.

Dans ce parcours à travers le monde moderne, il n'est rien de normal, rien qui soit à sa place. Hellens s'ingénie à accumuler les phénomènes de dévoiement produits par la technique poussée jusqu'à l'absurde. En exploitant le topos du « *mundus inversus* », auquel le rêve donne une légitimation, l'auteur renoue avec ce que Jean Rousset considère comme une « constante de l'imaginaire »<sup>22</sup>. Dès lors, le récit progresse par la succession accélérée des aventures du héros mis en face des « inversions » de la société moderne.

Notamment, on peut voir une image symbolique du « renversement » dans l'évocation de l'antiniture que représente le parc artificiel, organisé de toutes pièces par l'ingénieur Nilrem (Merlin), dont le nom a été conçu à partir d'une inversion des lettres. Car Hellens s'amuse en chemin. Avant Desnos, il pratique les jeux verbaux, retourne les syllabes (Locharlochi : Charlot, Charlie etc...) et il invente même une curieuse langue africaine.

C'est que dans cet univers de la machine tout cérébral, rien n'est conforme à la nature. Remarquable que l'inversion porte sur la modification des couleurs naturelles dans le parc de l'ingénieur :

« ... par un chemin de sable azur, bordé de peupliers noirs, nous débouchâmes sur un vaste verger semé de gazon rose et dont les arbres faisaient briller leurs troncs d'un blanc poli. Il y avait des pommiers bleus aplatis aux sommets, ornés de sphères rouges et vertes, des pêcheurs mauves dont les fruits se gonflaient en bulles jaunes, de longs poiriers pyramidaux, tout noirs, chargés de

22. Cf. *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires*, Colloque International de Tours, nov. 1977, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1979, p. 179.

poires vernies, d'un bleu unique. Les citronniers s'annonçaient de loin par les courbes parfaites du feuillage et l'ovale achevé des fruits d'or, tandis que des amandiers gris se dispersaient comme une fumée autour des pruniers et des cerisiers lâchant à pleines branches une monnaie rouge et violette... Ici... les fruits ne connaissent pas de saison. »<sup>23</sup>

On évoque ici le souvenir du *Rêve parisien* de Baudelaire ou encore celui du palais souterrain avec ses jardins artificiels, créé par l'empereur *Algabal* qui inspira le rêve d'absolu du symboliste allemand Stefan George.

« Mes jardins n'ont besoin ni d'air ni de chaleur  
Jardins que j'ai moi-même aménagés pour moi  
Et leurs essais d'oiseaux que nulle vie n'habite  
n'ont encor jamais vu ce qu'était un printemps. »<sup>24</sup>

Cependant, au delà du simple jeu de l'imagination, ne s'agit-il pas en fait d'une mise en cause de la science en quête d'absolu, qui utilise sa toute-puissance à dénaturer le réel ? Significatif que l'ingénieur n'hésite pas à abattre les peupliers du Canada pour la seule raison qu'ils se sont montrés « rebelles au maquillage » et qu'ils ont résisté à son expérience de teinture au brou de noix. Dès les années 20, Hellens semble bien stigmatiser la perversion qui découle de l'excès de technologie.

En dépit de sa critique du fantastique auquel il reproche d'avoir pris ses thèmes et ses personnages dans « les monstres réels ou fabriqués du répertoire contemporain »<sup>25</sup>, Hellens n'a pas résisté à la tentation d'exploiter l'effet de « dépaysement », provoqué par l'irruption de la science-fiction dans le schéma mélusinien. Le machinisme devient le ressort des images d'automates et de robots qui composent le rêve très surréaliste auquel Mélusine confronte son compagnon. Autant d'étapes du parcours initiatique.

Pour l'établissement de ce trajet, Hellens a exploité l'anti-thèse de manière assez systématique. Ainsi, à la nature pervertie

23. *Mélusine*, p. 49.

24. « Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme  
Der garten den ich mir selber erbaut  
Und seiner vögel leblose schwärme  
Haben noch nie einen frühling geschaut. »

25. *Le Fantastique réel*, p. 52.

du jardin de Nilrem, il oppose la promenade dans le potager au cours de la « partie de campagne avant les affaires ». Nature intouchée, écologique avant la lettre, qui offre au visiteur son spectacle rassurant, digne des théories simplistes d'un Bernardin de Saint-Pierre :

« Voici les carottes, amies du foie et de la rate...

Les navets enflent leurs toupies paresseuses... Voici la fève impatiente..., la betterave amphibie, le concombre rampant, la rondeur fade du melon. »<sup>26</sup>

De même, s'impose au lecteur l'inévitable parallèle entre la scène irréelle de la femme en ciment surprise dans son tub et le spectacle érotique de Mélusine au bain : « Je regardai les seins mouillés de Mélusine, ses épaules émergeant des cheveux répandus, les courbes tendres de ses bras. »<sup>27</sup> Dans la description de la femme au tub, il est vraisemblable que le romancier, que l'on sait attentif aux expériences de l'art moderne, a voulu mettre en écriture un portrait d'inspiration cubiste. À la suite de Picasso (ses « *Demoiselles* »), de Matisse (« *Jeune femme au collier de perles* ») ou d'un Malevitch, qui soumettent leur modèle non sans humour aux rigueurs de la géométrie et à la distribution arbitraire des couleurs, Hellens compose ce portrait :

« À terre, dans un tub à bord roulé, une femme prenait son bain. Son corps jaune et luisant était composé de pièces cimentées. Sur les épaules rondes et trapues la tête était figurée par un simple ovale incliné, dont l'équilibre, doublé par celui de l'image réfléchie dans le bassin, semblait tenir à cet appareil de forces symétriques. Au nid de l'aisselle du bras qu'elle tenait replié, le sein était marqué par un cône souligné d'un trait noir ; l'autre bras, relevé, soutenait le casque d'une pesante chevelure où la main semblait prise. »<sup>28</sup>

De cette même veine découlent des images comme celle-ci représentant le corps de l'homme mécanisé « démonté et rajusté comme des pièces mécaniques, avec des vis, des chevilles et des écrous »<sup>29</sup>. Vrai tableau futuriste de Chirico ou de Dali ! À l'instar des expériences de l'art moderne, tout en dénonçant la

26. *Mélusine*, p. 160.

27. *Ibid.*, p. 193.

28. *Ibid.*, p. 53-54.

29. *Ibid.*, p. 66.

fabrication artificielle d'une antinature, l'auteur utilise la machine comme réservoir de rêve et d'imaginaire. À plusieurs reprises, il fait appel à un genre de merveilleux, qui plus que jamais exerce son attrait sur les lecteurs du XX<sup>e</sup> siècle : le merveilleux scientifique. Il consiste à anticiper sur la science de son temps pour imaginer les miracles à venir. Les nombreux épisodes consacrés au monde des machines procèdent de cette démarche. Voltourne, le scientifique, fournit lui-même cette explication de la robotisation de la vie :

« Les machines imaginées par l'homme depuis les origines ne sont que des essais de ce rêve collectif ; chacune d'elles ne réalise qu'une partie de nos désirs. Jadis la mécanique se contentait d'imiter l'homme ; aujourd'hui nous lui attribuons une plus haute mission. Nous prétendons édifier un être artificiel groupant dans son activité tout l'idéal humain. Cet être mécanique, je l'ai imaginé, je l'ai construit pour le bonheur de l'humanité. »<sup>30</sup>

Et en rationaliste qu'il est, il oppose aux songes stériles de ceux qui comme le narrateur appartiennent « à la race des poètes », le rêve productif : « Je suis un constructeur de réalités », clame-t-il et il ajoute qu'il « n'exécute que des rêves raisonnables »<sup>31</sup>. Hellens laisse entendre une fois de plus par la bouche de Voltourne que c'est la réalité, ici en l'occurrence la science, qui fournit le substrat de son fantastique.

Néanmoins, il est précisément des bornes à ne pas transgresser. L'excès de puissance non contrôlé peut conduire au délire. Ainsi dans la séquence « *Nos maîtres, les machines* », le progrès a renversé le cours normal des choses. Le visage inhumain de la science apparaît et génère un univers au fantastique inquiétant dans lequel « Chaque machine est un maître qui ne peut se tromper. Tout se répète, est prévu, réglé, déterminé. »<sup>32</sup> Jusqu'au cours de la nature qui y est inversé : « La fatigue est inconnue dans notre école », explique Locharlochi. « C'est une indignité et une laideur »<sup>33</sup>. Ce type de fantastique croît en proportion de la démesure du savant : « Je suis tout-puissant, juste,

30. *Ibid.*, p. 137-138.

31. *Ibid.*, p. 147.

32. *Ibid.*, p. 67.

33. *Ibid.*, p. 69.

multiple, impeccable et éternel », clame Voltourne s'identifiant à la machine : « Le métal est ma chair ; l'électricité mon âme. »<sup>34</sup>

La trouvaille ici, c'est d'avoir fait du parc artificiel un gigantesque Luna Park, dans lequel les attractions successives calquent la discontinuité du rêve. Les expériences plastiques et picturales de l'immédiat avant-guerre sont autant de motifs narratifs nouveaux<sup>35</sup>. Mais à dire vrai, Hellens fait-il autre chose que prolonger la démarche des écrivains de Belgique en s'inspirant de la tradition picturale ? Les symbolistes et après eux Michel de Ghelderode illustrent ces affinités de l'œuvre littéraire avec la peinture.

À son tour, l'auteur de *Mélusine* puise au laboratoire des cubistes et des futuristes. Et il ouvre au roman des voies nouvelles. Parmi les attractions du parc, la vie littéraire figure en bonne place, tournée en dérision jusqu'à l'absurde — échoppes poétiques, foire des -ismes, bruyant racolage des partisans de DADA.

« Nous nous arrêta mes un moment devant un homme qui parlait en agitant si rapidement bras et jambes que ces membres avaient l'air de se multiplier. Il disait comme souffle la tempête : ' Le Passé somnifie, le Présent a bruit, seul le futur prolifère. ' Un écriteau, un peu plus loin, portait ces mots renchérissant sur la devise voisine ' ICI ON NE DORT JAMAIS ' Un homme au visage bronzé lançait des cris sauvages, repris en chœur, où l'on distinguait, parmi des mots entiers, de pantelantes syllabes : ' Votez mes *hue* et mes *dia, dada, dadi, dado !* ' »

Quelqu'un dans l'assistance lança : ' Dodo ! ' Aussitôt une bagarre se produisit, les coups se mirent à pleuvoir parmi les hurlements et les injures, et jusqu'au sang. »<sup>36</sup>

Dans ce bric-à-brac, il y a des découvertes. De même que les toiles de Miro ou de Masson sont remplies de spermatozoïdes,

34. *Ibid.*, p. 138.

35. Dans son excellente étude de synthèse, PIERRE HALEN a bien vu cet aspect. Il souligne les affinités de certains passages de *Mélusine* avec les « univers plastiques de Magritte, de Chirico ou de Dali ». Cf. Pierre HALEN, « *Mélusine* » de Franz Hellens, *Proximité et distances d'un écrivain avec le surréalisme*, in : *Dada-Surréalisme : Precursores, Marginales y Heterodoxos*, Cádiz, nov. 1985, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, nov. 1986.

36. *Mélusine*, p. 60-61.

de cellules colorées ou de curieux filaments, de même Hellens tire le matériau de son fantastique dans l'infiniment petit, démesurément grossi par le microscope. Et c'est l'apparition d'un véritable monde de science-fiction :

« Tout au fond, comme on voit au-dessus d'un autel une toile dans un carré doré, se montrait un écran lumineux où s'accomplissait un jeu de formes et de couleurs en constante évolution. On ne distinguait d'abord que quelques lignes droites ou recourbées qui semblaient jetées au hasard ou des masses de couleurs formées de tous les tons du prisme, fondus l'un dans l'autre... on voyait courir des virgules, des accents circonflexes, des trémas, des points d'exclamation et d'interrogation, toute une étrange ponctuation sans texte, minuscule, agrandie comme les bacilles dans le champ du microscope. »<sup>37</sup>

L'auteur de *Mélusine* a su restituer la physionomie sous laquelle on peut se représenter le monde moderne. En particulier, il a réussi à suggérer le rythme délirant de la cité qui occupe une place centrale dans l'aventure onirique, à partir de la juxtaposition de scènes urbaines, dont chacune renvoie une image stéréotypée de la cité. Celle-ci est une Babel moderne, électrisée par le Charleston, secouée par les convulsions boursières et les manipulations de l'Archipresse. Mode, music-hall, prostitution, maisons de jeu que fréquentent d'étranges créatures dévêtues qui évoquent pour nous, irrésistiblement, les nus de Delvaux — « les dames peuvent garder leurs chapeaux » —, autant de facettes de la vie de l'immédiat après-guerre reflétées dans le prisme du rêve, c'est-à-dire dotées de ce surplus qui transpose le réel dans un ailleurs reconnaissable, mais pourtant différent. N'est-ce pas la réalisation du fameux projet d'écriture synthétisé dans la formule de « *Fantastique réel* », soit « faire lever du milieu du réel le plus contemporain des figures de fantastique durable »<sup>38</sup>. Procédé qu'Hellens admire notamment chez l'auteur anglo-saxon Jean Davidson<sup>39</sup> ou chez E.T.A. Hoffmann, dans la mesure où cette démarche qui va directement du réel à l'imaginaire, lui permet d'atteindre au « fantastique vrai », sans avoir recours à de vains artifices, ni ficelles. Novalis, le romantique

37. *Ibid.*, p. 55.

38. *Le Fantastique réel*, p. 55.

39. *Ibid.*, p. 54-55.

allemand, un des premiers à avoir pris conscience de l'extraordinaire pouvoir déstabilisateur contenu virtuellement dans l'écriture, n'exprime pas autre chose dans ce fragment : « La magie est l'art d'employer à son gré le monde sensible »<sup>40</sup>. Rêve ou réalité ? Dans l'esprit du lecteur l'ambiguïté s'installe. Comme dans la séquence énigmatique, intitulée « *Dans la ville aux trois cercles* », qui impose à notre imaginaire d'occidental la vision cauchemardesque, kafkaïenne, des régimes totalitaires qu'Hellens construit en contrepoint à la cité hectique à l'américaine. La mise en pratique du fantastique réel « n'exclut ni le tremblement ni l'angoisse », compte tenu qu'il « n'est pas indispensable de faire appel à des monstres... infernaux ou terrestres, pour obtenir l'effet de trouble »<sup>41</sup>.

Dans ce processus de transfiguration du réel, le mouvement et la vitesse sont les paramètres de la modernité auxquels la place faite dans le roman est très conforme à la fascination que furent pour l'époque les mots-fétiches : énergie, vitesse, machinisme ; dans la littérature notamment depuis Whitman et surtout avec Marinetti et le futurisme.

A propos du mouvement, l'auteur met dans la bouche du compagnon de Mélusine cette réflexion qui n'est rien moins que significative :

Depuis le commencement de ce voyage, il me semble que nous ne nous sommes plus arrêtés. Le train, l'auto, l'ascenseur, et le sommeil qui suivit, **tout me paraît mêlé dans une même vitesse et une même aventure. Et toi-même tu prolonges ce mouvement dans un sens qui me donne le vertige.**<sup>42</sup>

Non seulement Hellens cerne ici l'effet de « dépaysement » provoqué par la vitesse et les différents moyens de locomotion, mais sous le couvert de la métaphore, il fournit une interprétation du mythe de Mélusine réactualisé. Qu'est-ce à dire ? Cette réflexion du naïf confirme l'intention de l'auteur de métamorphoser la fée en allégorie du mouvement et de la vitesse-fiction, le mythe médiéval de Mélusine se prolongeant littéralement

40. *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, trad. Maurice MAETERLINCK, Lacomblez, Bruxelles ; Nilsson, Paris, 1895, p. 210.

41. *Le Fantastique réel*, p. 56.

42. *Mélusine*, p. 129. Souligné par nous.

dans le miracle de la machine. N'avait-on pas recours, il n'y a pas si longtemps encore, à l'image métaphorique de la « fée électricité » quand on voulait évoquer le miracle de la lumière artificielle ?

Dans son étude si dense et si suggestive sur le lyrisme français du XX<sup>e</sup> siècle, Walter Pabst<sup>43</sup> souligne très à propos l'intérêt manifesté au début du siècle pour la nouvelle perception de l'espace à travers l'expérience de la vitesse. Il rappelle que Maurice Maeterlinck avait noté le phénomène en constatant que l'homme pouvait succomber à « l'illusion atavique » qui lui donne l'impression que ce n'est pas lui qui se déplace, mais que le monde environnant se précipite à sa rencontre. Dans *Mélusine*, Hellens a exploité ce nouveau mécanisme d'inspiration poétique dans le voyage en bateau qui évoque le vol de l'oiseau plutôt que la navigation :

« Les flancs du bateau se mirent à ronfler, les cheminées fumèrent abondamment, et le navire partit d'un mouvement rapide, comme si Mélusine l'entraînait dans son vol. Il filait comme le martin-pêcheur...

On brûlait les frontières, des pays nouveaux s'offraient à nos yeux. Les rives s'ouvraient devant nous, écartant des contrées chargées de villes et de montagnes qui fuyaient.

Réveillé de son rêve, le bateau se frayait un chemin dans des réalités qui accouraient à sa rencontre et se groupaient, un moment dressées, toutes nues, pour s'effondrer aussitôt derrière lui, tandis que d'autres arrivaient sans cesse. Le ciel lui-même semblait une poussière d'écume blanche. »<sup>44</sup>

Après Maeterlinck, l'auteur de *Mélusine*, fasciné à son tour par l'espace tire un parti lyrique du vertige de la vitesse. Preuve

---

43. Walter PABST, *Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1983, p. 288. W. Pabst cite cet extrait de *La Vie de l'Espace* dans lequel MAETERLINCK se souvient de ce qu'il écrivait en 1901 à propos de l'expérience de la vitesse dans *Le Double Jardin* (1904). L'analogie avec le texte d'Hellens est frappante dans ce passage où MAETERLINCK célèbre la route qui « s'avancait vers moi d'un mouvement cadencé, qui bientôt bondissait, s'affolait, se précipitait à ma rencontre, dans un élan vertigineux, tandis que les arbres qui la bordaient, accouraient, rapprochaient leurs têtes vertes, se massaient, se concertaient pour me barrer la voie. » Maurice MAETERLINCK, *La Vie de l'Espace*, Edit. Fasquelle, Paris, 1928, p. 138.

44. *Mélusine*, p. 233.

complémentaire s'il en est que le vrai fantastique cohabite avec la réalité et qu'il n'est qu'affaire de manière de voir, de perspective.

La vitesse de la machine — auto, train, bateau etc... — n'est pas seule génératrice de fantastique réel. Pour Hellens, l'accélération même du rythme de la vie quotidienne est une source de fantastique. Le roman est littéralement truffé de scènes empruntées au monde du spectacle, des jeux, de la mode, des grands magasins. Ainsi dans ce court extrait où Mélusine fait son entrée dans le music-hall :

« Mélusine me précéda dans l'avenue qui divisait les fauteuils. Devant la scène, dans son box, l'orchestre lâchait des remous de cuivre, avec des éclaboussements de clarinettes et de l'écume des violons. Les embruns musicaux se répandaient dans l'immense cage jusqu'au plafond cintré, et des vagues furieuses battaient les baignoires, atteignant les balcons et les galeries où des milliers d'yeux suivaient le spectacle.

Au-dessus du rideau, une horloge encastrée dans le plâtre marquait dix heures. La salle était mûre à crever. »<sup>45</sup>

De même que chez Hoffmann le « fantastiqueur », de même ici le réaliste se double de l'imaginatif.

Ce qui a pour effet une scène qui prend les dimensions du rêve et glisse dans l'insolite. À cette différence près que ce fantastique ne résulte pas de l'apparition soudaine de l'étrange, qu'il ne manifeste pas ce que Roger Caillois appelle « l'irruption de l'inadmissible »<sup>46</sup>. Hellens ne voit pas le fantastique comme un genre spécifique. Pour lui, c'est un des caractères de l'œuvre littéraire. Dans *Le Fantastique réel*<sup>47</sup>, il s'exprime sur la question par le truchement du poète-romancier slave Remizov : « Le fantastique n'est ni quelque chose de fantastique ni la réalité déformée, mais une réalité possédant une existence indépendante et agissant dans la vie au même titre que la réalité tangible ». C'est donc une affaire de regard, une certaine vision du réel. Il y a l'homme qui voit, celui qui ne se satisfait pas des cloisonnements rationnels et qui cherche à découvrir ce qui se

45. *Ibid.*, p. 115.

46. Roger CAILLOIS, *Encycl. universalis*, article sur le fantastique, p. 774.

47. *Le Fantastique réel*, p. 56.

cache derrière le miroir — et celui qui ne voit pas ne verra jamais.

Bien entendu, cette vision est sous-tendue par un travail opératoire sur la langue. L'écriture devient l'outil indispensable sans lequel la saisie du fantastique serait impossible. Dans la séquence précitée, on aura remarqué à quel point les procédés mis en œuvre pour « faire lever » le fantastique du réel contemporain relèvent de l'usage du langage. Hellens vise à la transfiguration suggestive de l'irreprésentable. En ce sens, disons-le en passant, toutes proportions respectées, son projet esthétique n'est pas tellement différent de celui des symbolistes, lesquels n'avaient pas de plus haute ambition que celle de représenter l'invisible. Il s'agit ici de provoquer chez le lecteur le mouvement d'aliénation qui le détache du réel en l'entraînant dans le vertige de la musique. À partir de l'association eau et musique, fondée sur la propriété qui leur est commune, soit la fluidité, est mis en place tout un jeu de métaphores empruntées à l'eau. La déstabilisation insidieuse de la scène est complétée par cet effet réussi de rupture avec la réalité : les instruments de musique subissent une métamorphose d'objets. Ils deviennent producteurs. Ils dispensent non pas des sons, mais de l'élément liquide. Et le lecteur se trouve confronté à une cascade grossissante d'incongruités que sont les « remous de cuivre » les « éclaboussements des clarinettes », l'« écume des violons » et les « embruns musicaux ». L'inondation sonore finale qui submerge la salle est connotée par les vapeurs furieuses battant les « baignoires » ! Le fantastique n'est pas un style qui invente, mais un style qui reproduit un autre aspect de la réalité.

Pour le romancier, le langage est un outil de ciseleur à double tranchant, utilisé soit pour la figuration métallique du réel contemporain, soit pour suggérer les glissements, les opalescences de la « vie seconde ». Cette image très concrète illustre admirablement le rôle que celui-ci attribue à l'écriture dans le difficile processus de création : « L'écriture », note l'auteur du *Fantastique réel*, « est devenue pour lui (le littéraire) matière de taret magnifique, de perceur de planches et de murailles »<sup>48</sup>. Cela signifie qu'elle est comparable au travail de l'insecte qui

---

48. *Ibid.*, p. 97.

creuse le bois, tout en ayant oublié qu'il creuse en vue d'une sortie. Œuvre de parasite, pensera-t-on, destructrice du matériau. Nullement. Travail productif au contraire, car, si nous interprétons la métaphore comme il faut, c'est le labeur obscur accompli sur les mots, les phrases et la syntaxe, ce travail de sape, qui en chemin génère le fantastique. « Il naît en avançant dans cette matière brute et se fait de plus en plus vrai à mesure que le mystère s'épaissit »<sup>49</sup>.

Dessiner la configuration du Pays des rêves dans *Mélusine* serait malaisé, tant les espaces visités sont différents, antithétiques, en dépit du caractère onirique qui est leur commun dénominateur. Si les excès de la civilisation moderne et de la toute-puissance de la science fournissent à Hellens une matière inépuisable de rêve, l'imaginaire issu de l'univers naïf du conte reste l'élément de cohérence entre des situations pour le moins hétéroclites.

Il est remarquable que la séquence chez les Nègres qui ne contribue pas peu au climat final du récit est inspiré par la nostalgie de l'état primitif et de la simplicité qu'Hellens partageait avec ses contemporains. Voici son rêve de la jungle :

« Des plaines rouges, semées d'îlots verts où le soleil enfonçait des épines, saignaient et brûlaient devant nous. Des papillons de couleurs variées s'envolaient avec des yeux de feu, et des scarabées noirs étaient happés au passage par de grands oiseaux paresseux qui planaient. Un lion étendu dormait, la tête entre les pattes. Sous un palmier, nous vîmes un serpent jaune et noir enroulé, dont la tête se dressait vers un arbuste ; un colibri descendait les branches, l'une après l'autre, médusé par les yeux du monstre. Nous mangeâmes des bananes toutes chaudes. Nous bûmes du lait de cocotier très frais et je cueillis un grand régime de dattes dont je me chargeai pour la route, car les montagnes reculaient.

Après la plaine, ce fut un vaste fleuve à franchir, bordé d'épais bambous qui faisaient un bruit sec en s'écartant. L'eau abondante et sombre, cuite au soleil, semblait gluer. Çà et là des tourbillons formaient des cercles à la surface. Des îles s'allongeaient dans des ovales d'écume et des vapeurs montaient, voilant les rives. Nous traversâmes le fleuve à dos d'hippopotame. Un crocodile fabuleux plongeait à notre approche. Sur l'autre

49. Ibid., p. 98.

bord, un peuple d'éléphants dressant la trompe prit la fuite avec un bruit assourdissant »<sup>50</sup>.

S'impose le parallèle avec les « peintures naïves » du Douanier Henri Rousseau, avec un tableau comme « *Le Rêve* », peint en 1910. À l'instar du peintre, Hellens supprime toute illusion d'une Afrique réelle par la juxtaposition faussement naïve et l'agrandissement délibéré des motifs. La cohabitation systématique des animaux, des plantes et des hommes, tend à faire de cette scène, rappel du paradis, un conte rêvé, résolument dépourvu de toute affinité avec la réalité. Et pour compléter ce rêve de la jungle, il n'y manque même pas la nudité de Mélusine, suivie de son compagnon, nu lui aussi, veste, gilet, pantalon pliés sous le bras. Chez Hellens, l'ironie ne perd jamais ses droits.

En fait, force nous est de constater que ce rêve-voyage au cours duquel le narrateur se dirige vers tous les points du compas et parcourt les espaces d'une société à venir avec autant de naturel que le monde souterrain, ne prend tout son sens que s'il est lu comme la recherche d'un état ou d'une réalité d'ordre supérieur, interprété comme la mise en écriture romanesque d'une quête mystique et cosmique tout à la fois. Il n'est pas indifférent qu'Hellens ait défini le rêve au cours de sa longue méditation comme un des moments uniques où l'homme accède à la liberté, notamment « quand, détaché des dimensions habituelles, il vole ou il nage, ou marche dans l'élément impondérable, réalisant ce qu'il avait toujours rêvé éveillé »<sup>51</sup>. Mélusine semble bien être l'illustration de cette expérience fondamentale. À partir de là, ce qui n'est qu'une aventure pittoresque revêt un caractère d'une exceptionnelle gravité et le lecteur pressent que derrière l'affabulation romanesque se cachent de hautes révélations.

Que la femme soit le vecteur de l'initiation, Hellens en a fait l'aveu dans la mesure où il conçoit la sensualité comme une « plongée dans l'absolu par le paroxysme, la méconnaissance

---

50. *Mélusine*, p. 239.

51. *Essais de Critique intuitive*, pp. 149-150.

complète des limites »<sup>52</sup>, ce qui signifie qu'il voit dans l'amour le moyen de transcender la réalité première autant que dans le rêve. À l'évidence, il a perçu très fortement le pouvoir médiumnique de la femme. « Les femmes... sont vraiment les plus proches parentes de l'infini qui nous entoure », déclarait déjà un Maeterlinck dans *Le Trésor des Humbles*<sup>53</sup>. Cependant ce qui importe au plan littéraire, c'est qu'avant la *Nadja* de Breton, avant les surréalistes, un roman ait été conçu, entièrement focalisé sur l'énigmatique pouvoir d'initiation de la femme aimée et sur sa capacité « mystique » de saisir les messages de l'univers tout entier. À l'antipode de la vie moderne, rationalisée, robotisée, les moments exceptionnels de plénitude et de « plongée dans l'absolu », sont représentés par les belles scènes érotiques, qui émaillent le roman, illuminées qu'elles sont par la radieuse nudité du corps de Mélusine, dont Hellens a admirablement exploité le pouvoir de fascination poétique.

Il ne peut avoir échappé au lecteur que dès le début de l'aventure une curieuse robe « taillée dans le saphir » apparaisse comme l'attribut emblématique de Mélusine<sup>54</sup>. C'est que le bleu, celui du saphir, est la couleur magique de l'héroïne. Lorsqu'on sait que les alchimistes apparentaient le saphir à l'air, qu'ils le tenaient pour la pierre céleste par excellence et assimilée à l'azur, on s'explique mieux le rôle de talisman joué par la robe de saphir, avec lequel Mélusine s'identifie. « Mélusine rejeta ses cheveux en arrière... Le vent poussait sa robe qui s'enroulait aux hanches et la serrait de si près que son corps se dessinait, exact et puéril, dans une étrange nudité d'azur »<sup>55</sup>. De manière indéniable, il s'agit ici encore de réminiscences ésotériques

52. Cité d'après Guy LE CLEC'H, *Franz Hellens*, in : *Franz Hellens*, études de Jean de Boschère, Michel Manoll, Guy Le Clec'h, Les Écrivains réunis, Heneuse, Lyon, 1956, p. 75.

53. Maurice MAETERLINCK, *Le Trésor des Humbles*, (1896), M.d.F., Paris, 1924, cf. pp. 86 et 88.

54. Le rapprochement avec Novalis s'impose, lequel cerne la supériorité de la femme précisément dans sa parenté avec l'univers : « Les femmes n'ont-elles pas cette ressemblance avec l'infini qu'on ne peut les élever au carré et qu'il n'est possible de les trouver que par approximation ? » *Fragments*, trad. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 222.

55. *Mélusine*, p. 35.

qu'Hellens a utilisées et mises en parfaite concordance avec le climat mythologique du récit. Ne l'oublions pas ! Mélusine incarne le mouvement, l'apesanteur et la lumière. Elle est aussi la transparence, la lévitation. Elle symbolise en quelque sorte la vaporisation de la matière. Exemple parmi d'autres nombreux, Hellens présente au music-hall cette image d'elle se détachant sur le fond bleu obscur de la scène : « **Mélusine n'était qu'une forme bleue clarifiée qui se mouvait sans effort** »<sup>56</sup>. Ou ici dans le parc artificiel : « Mélusine s'élança vers une nappe bleue, en forme de carré, et le saphir de sa robe s'y confondit un moment »<sup>57</sup>. N'est-ce pas la qualité pure de la fée, le principe essentiel de sa nature, sa quintessence, qu'Hellens a cernée à des moments furtifs, lorsque sa forme humaine semble se dissoudre et qu'elle se fond littéralement avec son environnement. Mais il a poussé plus loin encore l'exploitation que lui offrait le motif ésotérique. En effet, comme le saphir qu'elle incarne, en même temps qu'une exceptionnelle force lumineuse, elle détient le pouvoir de spiritualiser la matière, de l'élever, de la sublimer par sa force d'irradiation<sup>58</sup>. Sa nudité lumineuse est apparentée à cette faculté.

En revanche, nous savons qu'Hellens possède le sens de l'ironie, soit la capacité d'autodérision, ce pouvoir de dénigrer, de détruire ce qu'on place au plus haut. Avec beaucoup d'habileté il a intégré la recherche de la mystérieuse robe de saphir volée à Mélusine dans un roman policier, qui double le voyage initiatique. Appliquée au récit onirique indiscutablement dépositaire d'un enseignement ésotérique, cette conception de l'ironie peut éclairer la curieuse attitude du compagnon de Mélusine. Hellens

56. *Ibid.*, p. 121. Souligné par nous.

57. *Ibid.*, p. 49.

58. Nous ne pouvons nous empêcher de citer cet extrait d'*Henri d'Ofsterdingen*, le roman d'initiation de Novalis, dans lequel Henri déclare : « Pour ce sens de l'âme, les hommes, ce sont des cristaux. Ils sont la transparence de la nature. Vous, chère Mathilde, je ne saurais vous nommer que saphir pur et précieux. Vous êtes claire et transparente comme le ciel, et vous illuminez toutes choses de la lumière la plus douce... Quant aux corps plus opaques, même du plus obscur on peut obtenir, par l'eau, par le feu ou par l'air, qu'il devienne clair et brillant ». *Henri d'Ofsterdingen*, in : *Œuvres complètes*, I, Gallimard, Paris, 1975, trad. Armel Guerne, p. 165.

a fait de lui le modèle du antihéros, du lourdaud rationaliste, empêtré dans la recherche d'une explication logique pour ce qui ne peut être que surnaturel. « Ne te fatigueras-tu jamais de chercher l'explication des choses ? »<sup>59</sup> lui lance Mélusine. Ou encore elle a ces paroles cruelles, mais significatives : « Ne franchiras-tu jamais les bornes des apparences ?... Prends garde que je ne préfère cet étranger qui me vola ma robe à ta vieille carcasse pourrie d'habitudes et de préjugés »<sup>60</sup>.

Pas étonnant que la force irradiante de Mélusine ne réussisse pas à percer « l'opacité » de son compagnon, c'est-à-dire à l'éclairer de sa lumière et à réaliser son élévation spirituelle. À la fin du parcours, le narrateur renonce à son projet : « Je n'attends plus rien, Mélusine commence à se détacher de moi et je n'espère plus, faute d'instruments, pénétrer le secret de cette cathédrale »<sup>61</sup>, déclare celui-ci. Et ce n'est pas un hasard si l'éloignement de la fée, la disparition progressive de Mélusine, qui s'évanouit dans « **la clarté pâissante du saphir** »<sup>62</sup>, coïncide avec l'abandon de la quête. Comble de l'ironie — le pouvoir de révélation du médium s'est montré inefficace face au matérialisme du suiveur.

Néanmoins, le trajet initiatique ne se solde pas par un échec. En dépit de la réflexion désabusée du narrateur auquel l'auteur s'est substitué, selon laquelle « il faut une fin à toutes les histoires »<sup>63</sup>, Hellens a ménagé une conclusion tout à fait conforme à la ligne de la symbolique fortement teintée d'ésotérisme dont nous avons suggéré le tracé. D'aucuns peuvent juger la conclusion de l'histoire faible, arbitraire même. Ceux-là sous-estiment la signification profonde des paroles de l'ingénieur qui explique au narrateur incrédule que ses efforts n'auront pas été inutiles.

« Cette cathédrale était faite de forces et de lumières ». Et il lui révèle qu'« en s'écroulant elle a dispersé sa force et sa lumière parmi les hommes »<sup>64</sup>.

59. *Mélusine*, p. 129.

60. *Ibid.*, p. 109.

61. *Ibid.*, p. 261.

62. *Ibid.*, p. 265.

63. *Ibid.*, p. 262.

64. *Ibid.*, p. 263.

Or, ces paroles sibyllines s'éclairent, entendues comme une sorte de rappel de la mutation alchimique, selon laquelle la matière opère un passage, son transit à une forme plus pure, son accession à une condition plus haute. La métamorphose du matériau de la cathédrale en forces et en lumières, son implosion et la dispersion de son énergie parmi les humains, ne disent-elles pas par le biais de l'analogie la foi d'Hellens dans la spiritualisation finale, l'élévation de l'humanité ? En chemin, le voyage onirique, le rêve-voyage est devenu une sorte de *Märchen* initiatique, qui s'achève comme une parabole riche d'un enseignement réservé aux initiés.

La clef de *Mélusine* ne serait-elle pas littéralement enfermée dans cette métaphore, où Hellens définit le fantastique comme « l'explosion ou l'illumination du réel »<sup>65</sup> ? Déclarer de surcroît qu'il n'existe « ni surréalité ni sous-réalité »<sup>66</sup>, c'est signifier implicitement que le fantastique n'est rien qu'une affaire de vision, qu'il dépend du regard que l'on porte sur le réel. À partir de là on voit mieux les passerelles qui unissent le fantastique au rêve, à la poésie et même à la démarche des « mystiques visionnaires ». En ce sens que ces expériences ont en commun de postuler que l'ordre apparent des choses n'est pas leur ordre unique et qu'il est une autre face du réel, accessible dans ces moments de « vie seconde » où « l'imagination (est) poussée à son plus haut degré d'intensité »<sup>67</sup>. Vu dans la perspective de l'expérience onirique initiatique, lu sous l'angle d'une sorte d'ésotérisme d'inspiration magique, c'est un Hellens somme toute assez inattendu qui se révèle dans *Mélusine*.

Il en résulte un roman singulier, débordant d'images et d'idées, foisonnant d'allusions et de réminiscences littéraires aussi bien que picturales ou cinématographiques — au point de laisser le lecteur déconcerté devant tant de diversité. Un roman mythique et moderne à la fois, un roman révolutionnaire, dans lequel Hellens a donné la véritable grandeur de son talent, comme Albert Ayguesparse le souligne, après une longue

---

65. *Le Fantastique réel*, p. 13.

66. *Ibid.*, p. 63.

67. *La Vie seconde*, p. 62.

période de piétinements des lettres françaises de Belgique<sup>68</sup>. Le « style rêve » admiré par Henri Michaux y épouse l'écriture de la science-fiction. Un demi-siècle avant les écologistes, la société industrielle est dénoncée comme un inquiétant « *mundus inversus* » et la stérilité du rêve de la machine implicitement condamnée, tournée en dérision. Un roman quasi expérimental qui fait date entre le symbolisme et le surréalisme, inclassable, inspiré et disparate, « baroque », auquel le critique doit se garder de vouloir imposer une interprétation totalisante. Car *Mélusine* est avant tout une œuvre qui « suggère », sans jamais laisser percer tout à fait son secret.

---

68. Albert AYGUESPARSE, *Ce livre-clé : Réalités fantastiques*, in : *Marginales*, numéro spécial, *Hommage à Franz Hellens*, 1951, p. 87.

## Défense de la langue française

*M. Georges Sion a été invité par l'Association Défense de la Langue française, dont le nom dit bien le programme, à prendre la parole à son déjeuner du 9 février à Paris. Une heureuse coïncidence lui faisait retrouver là M. Alain Decaux, de l'Académie française, qui est aujourd'hui ministre chargé de la Francophonie dans le gouvernement français, mais à qui le lie aussi une vieille amitié. Nous publions ici le discours de notre confrère.*

Comment ne serais-je pas à la fois heureux et flatté de me trouver ici grâce à votre bonne invitation ? Comment ne pas l'être deux fois plus encore quand je retrouve à votre table un ami tout chargé d'honneurs et de responsabilités, un ami que j'ai le plaisir de rencontrer chaque année dans le jury du Prix littéraire de Monaco, (ce prix qui est voué à la Francophonie) ou que j'ai eu la joie d'accueillir à certaines tribunes bruxelloises — et naturellement d'abord à la tribune de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises dont j'ai eu la charge seize ans !

Que cette rencontre soit marquée par la francophonie et par l'amitié me fait penser que les deux termes sont pour nous un peu synonymes et qu'ils doivent l'être toujours plus. Être les fils d'un même héritage ou les co-propriétaires d'un même patrimoine doit rendre impensables, en effet, les querelles de famille ou les désunions qui affaiblissent.

Bien entendu, les amitiés ou les solidarités n'empêchent ni les particularismes, ni les spécificités. Un premier exemple, au passage, pour sourire un peu : nos amis français croient souvent qu'il y a un accent belge, alors que nous savons qu'il y en a plusieurs, aussi différents que ceux des Basques et des Bourguignons, tandis que les Belges pensent souvent que les Français n'ont pas d'accent, si ce n'est chez Pagnol. Ils n'ont plus dans

l'oreille la parole de Colette et celle de Claudel... Mais il va de soi que ceci n'a aucune importance réelle quand l'amour de la langue commune nous habite également.

Nous aurons même donné des mots au dictionnaire qui nous est commun. J'ai toujours préféré, je l'avoue, l'aubette à l'abribus quand j'attends l'autobus, malgré cet air de fausse rime, et la drève a pour moi plus de magie que l'avenue lorsque les grands arbres en font le charme, mais ici, la rime du rêve est en revanche la très bien venue.

Si nous avons donné des termes au dictionnaire, nous avons donné à la langue des grammairiens et des lexicologues. Le nom de Maurice Grevisse me vient aussitôt, et à beaucoup d'entre vous sans doute. Je me rappelle ce jour de 1970 où M. Léopold Sedar Senghor, en visite officielle en Belgique, avait rejoint l'Académie pour une séance intime. Il y avait assuré en souriant que *Le bon Usage* était sur la table du gouvernement à Dakar. Le cher Grevisse rougissait de modestie et de plaisir, car il avait le bon usage de la célébrité. Mais c'est le moment de citer aussi parmi mes confrères André Goosse, qui continue et développe l'œuvre grevissienne, et Joseph Hanse qui préside à Paris le Conseil International de la Langue française. Et il y en a d'autres, encore, aussi actifs, aussi efficaces...

Certains penseront peut-être que nous sommes un pays de linguistes ou de grammairiens parce que nous en aurions un plus grand besoin que d'autres. Je souris sans rien décider de ce pauvre état où l'on nous voit, mais je tiens à rappeler que la France a elle aussi ses spécialistes, d'Alain Rey à Pierre Gilbert ou de Jean Girodet à Pierre Dupré, sans oublier l'Académie française. Il vaut mieux ajouter que les apports de mes compatriotes à la Francophonie vont bien au-delà des codes de bonne conduite, quel que soit le haut intérêt de ceux-ci. Les créateurs, les écrivains, les poètes ont été, depuis des siècles, nos envoyés spéciaux en littérature.

Il n'est évidemment pas question de tirer de ma mémoire une sorte de liste revendicative pour vous rappeler qu'un tel ou une telle est belge et qu'il ne faut pas l'oublier. Il n'est pas plus question pour moi de reprendre un thème qui a nourri d'innombrables colloques pour décider d'une appellation contrôlée : écrivains belges de langue française ou écrivains français de Bel-

gique. Laissons à d'autres colloques le vain plaisir d'en discuter à nouveau. Contentons-nous de constater qu'une certaine spécificité existe chez certains d'entre nous et pas chez d'autres. De même, en Suisse, y-a-t-il Rousseau ou Ramuz...

Je parlais d'envoyés spéciaux en littérature, et les premiers à qui je pense appartenaient à des siècles où les frontières changeaient sans cesse et n'avaient pas le pouvoir définitoire ou définitif qu'elles ont acquis plus tard. Froissart est né à Valenciennes et il est mort à Chimay, tandis que Commines a passé du duc de Bourgogne au roi de France. Quand au prince de Ligne, lumière étonnante du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est chez lui à Versailles, il connaît toute l'Europe, il écrit un merveilleux français qui court comme son carrosse — et il meurt à Vienne où son loyalisme le mène quand les armées de la Révolution vont envahir Belœil.

Passons sur ce que le Symbolisme a puisé chez nous. Ses plantes les plus affinées ont mûri dans les Serres chaudes de Maeterlinck, et parmi elles l'œuvre qui a littéralement fondé l'opéra français moderne, c'est-à-dire *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Tout ce XX<sup>e</sup> siècle, dont on commence à esquisser le bilan, aura vécu de symbioses ou d'injections fécondes, et le fait qu'il y ait eu ou non naturalisation d'état civil compte peu quand passent des figures et des œuvres qui vont d'Henri Michaux à Georges Simenon, de Norge à Plisnier, de Marcel Thiry à Suzanne Lilar, de Dominique Rolin à Françoise Mallet-Joris, de Marie Gevers à Pierre Mertens — et je ne puis oublier l'ami d'autrefois, Hergé, qui a donné Tintin au monde et fait des millions et des millions d'heureux.

Vous ne m'en voudrez pas d'ajouter que l'Académie à laquelle j'appartiens, si elle n'a guère plus soixante-cinq ans d'existence, a été assez prophétique. Ses textes fondateurs précisaient qu'elle devait être ouverte aux femmes puisque celles-ci prenaient une place croissante dans la littérature moderne. Ils précisaient aussi qu'un quart de ses membres serait étranger, ce qui inventait une réalité de la francophonie avant le mot lui-même.

Une de ses premières élections, le 4 juin 1921, réunit sur un nom les deux nouveautés en la personne d'Anna de Noailles. Colette lui succéda en 1935 et la réception publique de la fille

de Sido reste un événement de la petite histoire littéraire. Mais nous avons élu de même Marguerite Yourcenar dès 1970, lorsqu'elle était citoyenne américaine, comme l'était Julien Green quand nous l'avions appelé à nous dès 1951.

Ces rappels éveillent en moi un souvenir précis. La séance où, en présence de la Reine, Carlo Bronne accueillait Marguerite Yourcenar était présidée par Suzanne Lilar et Maurice Genevoix y congratulait Anne Hébert, lauréate d'un prix que notre Académie attribue à des écrivains de la Francité, mais de nationalité non française. La liste des lauréats de ce prix va de Philippe Jaccottet à Georges Poulet et de Jean Starobinski à René Depestre.

Pourtant, je ne voudrais pas limiter mon propos de ce jour à une sorte de récapitulation satisfaite. J'aimerais dire aussi que la langue française qui nous unit et nous réunit aujourd'hui vit par mille réalités souvent très concrètes, souvent même liées à l'économie ou à des intérêts commerciaux. Nous devons tous savoir que la Francophonie, si elle peut bénéficier des facilités que la langue française lui donne dans le monde, ne peut, sous peine de n'être plus elle-même, se hérissier de barrières intérieures quand sa substance et son âme sont en jeu.

Nos Sociétés d'Auteurs affrontent l'ère des satellites et de la mondialisation, qui est aussi celle de formidables moyens techniques ou économiques. Si riches et multiples que soient notre univers francophone et la langue qui le porte, nous ne résisterons qu'ensemble ou nous périrons ensemble. A une époque où *être câblé* ne signifie plus être à la mode, mais être relié, n'oublions pas que l'accueil francophone passe avant tous les autres critères. Nous avons donné l'exemple et les chaînes françaises de télévision sont chez nous grâce au câble. Nous ne devrions pas rester les seuls.

Je voudrais terminer ces propos par une statistique économique dont je n'ai tiré aucune vanité, mais au contraire beaucoup de plaisir. Il y a quelques semaines, une publication officielle française publiait le bilan des exportations du livre français dans le monde pour l'année 1987. Si on m'avait interrogé sur la part de la Belgique dans ces exportations en me demandant d'y répondre les yeux fermés, je me serais dit, d'abord, que nous sommes dix millions de Belges, dont à peine cinq millions de

francophones si nous y ajoutons nos amis luxembourgeois qui vivent en union économique avec nous. Dans la masse du monde, c'est peu. J'aurais donc dit, avec une fausse modestie, que 5 % étaient déjà un chiffre honorable. La statistique officielle française nous dit : 25,5 % ! Autrement dit, un quart des exportations de vos livres vient donc chez nous. On ne pourra pas dire que le lecteur belge n'ouvre pas les bras à la littérature française et à l'édition française.

Sans doute faudra-t-il un jour étudier le fonctionnement des voies de retour. La place de Paris est une évidence, mais il est bon que circule, même à Paris, ce qui s'édite à Bruxelles, à Genève ou à Montréal, sans oublier Dakar et tous les centres où la francophonie respire, publie et s'exprime.

Il est temps que je m'arrête, chers Amis. J'ai évoqué tout ce que nous sommes ensemble, ou les uns pour les autres, tout ce que nous devons être ensemble, ou les uns pour les autres. C'est cela, la Francophonie d'aujourd'hui. Formons le vœu de la voir l'être de plus en plus au seuil d'une Europe qui a besoin d'elle et d'un siècle auquel nous devons apprendre qu'il ne peut pas se passer de nous.

## Pour la sortie de presse d'un Théâtre

Allocution de Monsieur Jean TORDEUR

*Le samedi 20 mai 1989, la Salle de Marbre et la Salle du Trône du Palais des Académies ont accueilli plus de cinq cents amis de Georges Sion qui avaient souscrit à l'édition de son « Théâtre » aux Éditions Duculot. Entouré de tous ses confrères qui avaient auparavant participé à la séance mensuelle de l'Académie, le héros de cette fête de l'amitié fit l'objet des marques de sympathie les plus chaleureuses. Celles-ci furent inaugurées par le Secrétaire perpétuel qui lui a succédé.*

Au nom de mes confrères et je n'oublie pas que l'un d'eux, M. James Lloyd Austin est venu de Cambridge pour l'occasion ni que Madame Dominique Rolin, MM. Gérard Antoine, Jacques Monfrin, Lucien Guissard et Alain Bosquet ont fait le voyage de Paris — je vous adresse à tous et à toutes la plus chaleureuse des bienvenues. Vous êtes, et nous nous en réjouissons, venus en si grand nombre qu'il nous a fallu ouvrir les deux plus grandes salles de ce Palais pour vous accueillir. Vous ne me tiendrez donc pas rigueur de ne pas vous saluer individuellement. Il ne m'est pas possible non plus d'énumérer les noms de tous ceux qui nous ont exprimé leur vif regret de n'être pas des nôtres aujourd'hui. Je tiens cependant à dire de sa part que seul le mariage de sa fille empêche M. Valmy Féaux, Ministre-Président de l'Exécutif de la Communauté française, de se trouver parmi nous.

Je me dois aussi de féliciter les dirigeants des Editions Duculot, ici présents, d'avoir pris la décision de publier l'intégralité d'une œuvre théâtrale, ce qui n'est plus guère courant, et je les

remercie d'avoir contribué généreusement, à l'organisation de cette réception, tout comme l'Imprimerie Duculot qui a voulu attester de la sorte sa fidélité à Georges Sion et, à travers lui, à l'Académie.

Si nous sommes réunis en cette fin de semaine qui invite aux échappées ordinaires du loisir, c'est qu'un plaisir plus exigeant, plus rare aussi, nous requiert : celui de nous rassembler autour de quelqu'un dont chacun de nous se sent profondément l'ami.

Et si nous sommes si nombreux à témoigner ensemble de ces relations individuellement privilégiées, c'est parce que cet homme que nous saluons aujourd'hui semble s'être vu accorder par naissance la grâce très particulière de pratiquer l'amitié comme l'art même et je serais tenté de dire le sacrement de vivre : par la parole, par l'écriture, par le besoin intense de valoriser tout ce qui l'a mobilisé, de communiquer ses enthousiasmes, en un mot « d'aimer à aimer » selon l'expression de Mozart.

Qu'il n'ait jamais douté que l'amitié, dans ce qu'elle conjugue d'impalpable et de précis, de chaleur et de discrétion, de confiance acquise et de connaissance à approfondir, soit son état naturel, c'est ce dont rend compte cette réponse, spontanée comme un cri, qu'il fit un jour, voici fort longtemps, à l'une des questions du subtil questionnaire de Proust. On lui demandait quelle serait à ses yeux la plus grande des misères. Il répondit simplement : « manquer d'amis ».

On voulut le pousser plus loin, dans des retranchements que cet homme, si ouvert d'apparence, a toujours sauvegardés avec pudeur. On lui demanda quelle qualité essentielle il attendait des êtres : « La fidélité chez les hommes », dit-il, « chez les femmes, la tendresse ». C'est presque une réplique de théâtre. Mais ne savons-nous pas que les vérités les plus aiguës, c'est bien souvent au théâtre qu'elles se dévoilent ? Et cet aveu double de Georges Sion en est bien une, la plus juste que puisse produire l'association dans un même être d'une intelligence ferme et d'un cœur généreux, d'une exigence intérieure bien enracinée et d'un esprit merveilleusement mobile.

C'est la jonction de ces qualités qui assure d'emblée à son théâtre ce ton qui n'est qu'à lui, ce composé subtil d'allégresse verbale et de gravité voilée, de nuance dans l'expression et

d'exactitude dans le trait psychologique. Et c'est déjà l'amitié qui préside à la création de sa première pièce : « *La Matrone d'Ephèse* », ce sourire opposé à la dureté du temps de guerre. Car nous sommes à la jonction du terrible hiver de 1942 et du printemps de 1943 qui, sur tous les fronts, laisse présager des espoirs encore lointains. Il faut avoir su ce que représentait de passionné, dans ce temps de déréliction, l'engagement amical, pour savourer à son juste prix la rencontre de ces trois inconnus qui, avec quelques autres, allaient donner le jour au renouveau de notre théâtre d'après-guerre. Inconnu, cet auteur de 29 ans, qui s'inscrit avec un naturel parfait dans la lignée de Marivaux, de Musset, de Giraudoux. Inconnu cet apprenti comédien, Claude Etienne, encore élève du Conservatoire, qui ne rêve de rien moins, l'innocent ! que de créer sa propre compagnie. Inconnu, ce tout jeune fou de théâtre, Raymond Gérôme, qui avant de tenir lui-même un des rôles de la pièce, va se révéler un décorateur d'autant plus talentueux qu'il ne dispose d'aucune matière première.

Comme il est émouvant, comme il est significatif, ce soir du 17 mars 1943 qui voit, à deux pas d'ici, dans la salle de musique de chambre du Palais des Beaux-Arts, s'instituer le plus vivant et le plus original de nos théâtres, celui qui vient, avec la prodigieuse *Lettre aux auteurs* de donner ces jours-ci sa douze millièmes représentation !

Je ne vais pas évoquer ici par le détail la suite de cette belle aventure. Vous savez comme moi que, dans l'espace de douze ans, jusqu'en 1955, Georges Sion va se révéler un de nos auteurs les plus féconds, les mieux promis à un grand avenir théâtral. Vous savez que, avec *La princesse de Chine*, *La Malle de Pamela*, *Cher Gonzague*, il restitue à la comédie son existence dans un domaine où nos auteurs n'ont guère brillé jusqu'à lui. Qu'il surprend une première fois en bifurquant soudain, avec *Charles le Téméraire*, vers le drame historique auquel il parvient à rendre un ton d'authenticité émouvante. Et qu'il se surprend lui-même, il l'a avoué, à traiter à la scène, avec *Le Voyageur de Forceloup*, le thème le plus périlleux qui soit : celui de la charité spirituelle.

La surprise de taille que va révéler à ses lecteurs, et à vous les premiers qui avez encouragé son édition, le livre qui paraît

aujourd'hui, c'est la révélation d'un auteur dont les textes étaient devenus introuvables depuis trop longtemps. Avec une impavidité qui tient de la grâce, il s'y accorde librement aux tons les plus divers de son talent, tissant d'un même fil des légèretés allègres et des profondeurs voilées, des mots qui font rire et des paroles jaillies du cœur, dessinant tour à tour des héroïnes qui n'ont d'évaporées ou de capricieuses que l'apparence, un géant de l'histoire qui est d'abord un homme souffrant, un saint qui s'impose par la contagion merveilleuse de la charité.

Et l'on en vient à se demander quel fil d'Ariane, aussi serré que secret, balise un itinéraire théâtral et mental si divers et si contrasté.

Ce n'est pas l'heure ni le lieu de répondre à pareille question, éminemment intime. C'est l'instant, par contre, de dire à Georges Sion que ce secret lui va bien, qu'il le porte allègrement et que nous trouvons aujourd'hui une occasion précieuse et exceptionnelle de lui exprimer notre chaleureuse admiration et notre indéfectible amitié.

Le Secrétaire perpétuel donna ensuite lecture d'une lettre dans laquelle M. Raymond Gérôme, un des trois artisans de la « première » de « La Matrone d'Ephèse » en 1943, exprimait son vif regret d'être retenu à Paris ainsi que les liens fervents qui l'unissent à Georges Sion.

# Chronique

## Séances publiques

Le 25 février 1989, l'Académie a reçu en séance publique M. Georges-Henri Dumont, élu à la succession du baron Carlo Bronne. M. Georges Sion, en le recevant, a évoqué à la fois l'œuvre de l'historien et tout le passé d'amitié et d'actions qui le rend proche depuis longtemps du nouvel académicien. A son tour, M. Georges-Henri Dumont a tracé, avec autant de finesse que de précision, le portrait de son éminent prédécesseur.

Auparavant, l'Académie avait accueilli le romancier et poète haïtien René Depestre, Prix Renaudot en novembre 1988, à qui elle avait attribué en octobre son Prix Nessim Habif destiné à un écrivain de langue française « hors de France ». M. Jean Tordeur lui a souhaité la bienvenue. M. René Depestre a répondu avec beaucoup de sensibilité et d'éclat. Les quatre discours paraissent dans ce Bulletin. En raison de l'affluence du public, la séance s'est déroulée dans la Salle de Musique de Chambre du Palais des Beaux-Arts.

Autre grande séance, celle du 22 avril 1989, devant un public une fois encore si nombreux qu'il fallut accueillir celui-ci dans la Salle du Trône. M<sup>me</sup> Dominique Rolin y était reçue, au titre étranger, à la succession prestigieuse de Marguerite Yourcenar. Recevant la nouvelle élue, M. Jacques-Gérard Linze se livra à une judicieuse et perspicace analyse de son abondante œuvre de romancière. Quant à M<sup>me</sup> Dominique Rolin, ce fut moins en critique qu'elle approcha Marguerite Yourcenar qu'en psychologue, dans un propos spontané et vibrant qui lui valut de la part de la salle un très vif succès. Les deux discours paraissent dans ce Bulletin.

## Séances mensuelles

Au cours de sa séance mensuelle du 14 janvier, l'Académie a entendu une communication de M. Lucien Guissard : *Le personnage biblique dans le roman actuel*. Notre confrère y évoque, avec l'acuité critique qui est la sienne, la vogue des héros mythiques, tenus pour vrais dans la tradition religieuse, parmi les romanciers contemporains. On en aura lu le texte d'autre part. L'Académie fixe au 18 novembre la séance publique au

cours de laquelle M. Jean Ehrard, de l'Université de Clermont-Ferrand, parlera de Montesquieu dont on célébrera le tricentenaire.

Le 11 février, c'est M. Marc Wilmet qui a entretenu ses confrères d'un sujet certes peu défriché jusqu'ici : *Georges Brassens, journaliste*. Cette communication fut faite sur notes puisées dans la vaste matière d'un ouvrage à paraître sur le sujet. On y découvre avec intérêt un Brassens collaborant pendant quelques mois, entre 1946 et 1947, au journal anarchiste *Le Libertaire*. Le linguiste qu'est Marc Wilmet ne manqua pas d'évoquer les fluctuations de la pensée anarchiste de Brassens à travers ses procédés rhétoriques et stylistiques.

Au cours de cette séance, l'Académie a entériné les propositions de la Commission consultative du Fonds national de la littérature pour des subventions à des manuscrits et à des revues littéraires. Elle a décidé d'attribuer la Bourse de la Fondation Horlait, d'un montant de 250.000 f, à la romancière Anna Géraïms.

La communication mensuelle du 11 mars a été faite par M. André Goosse, sur le thème de *l'heure du dîner*. Un propos fort plaisant autant qu'érudit sur l'usage, qui fait toujours question aujourd'hui, de mots désignant les différents repas de la journée, et qu'on lira avec plaisir dans ce Bulletin. L'Académie découvre ensuite, par la voix de M. Georges Sion, un très beau texte posthume de Carlo Bronne : *Villance et la mémoire*, qui figure dans ce Bulletin.

Au cours de sa séance du 8 avril, l'Académie a entendu une communication de M. Pierre Ruelle : *L'expérience mystique*, publiée d'autre part, dans laquelle son auteur aborde une question qui, toute sans réponse qu'elle soit, demeure posée en permanence. L'Académie entérine les propositions de la Commission consultative du Fonds national de la littérature et accorde le Prix Bouvier-Parvillez pour 1989 à Raymond Quinot.

La séance mensuelle du 20 mai a été rehaussée par la présence de nos confrères étrangers, MM. Dominique Rolin et M. Jacques Monfrin, venus de Paris, et de M. James Lloyd Austin venu de Cambridge pour participer à l'hommage qui allait être rendu à M. Georges Sion à l'issue de cette séance et qui figure dans cette livraison.

A cours de celle-ci, on entendit M. André Vandegans commenter, sous le titre : *Émile Verhaeren devant Charles Maurras, Gustave Lanson et Paul Valéry*, la différence d'accueil que firent au poète des « Villes tentaculaires » ces trois personnalités littéraires. La communication de M. Vandegans est reprise dans ce Bulletin.

*Hommage à M. Georges Sion* — Sortant de séance, les membres de l'Académie ont entouré le Secrétaire perpétuel honoraire qui allait être applaudi par cinq cents des souscripteurs à l'édition de son « Théâtre » décidée par l'Académie et réalisée par les Editions Duculot. Cette grande fête de l'amitié se déroula avec succès dans les deux grands salons du Palais. M. Jean Tordeur, Secrétaire perpétuel, en dégaga la signification, à la fois publique et intime pour chacun des assistants, dans une allocution reproduite dans ce Bulletin. M<sup>me</sup> Spaak, présidente du Conseil de la Communauté française, ainsi que de nombreuses personnalités, participaient à cet hommage qui demeurera dans la mémoire de tous ceux qui s'y joignirent.

La séance mensuelle du 10 juin figura, en quelque sorte, comme une suite à la célébration du 20 mai, puisque la communication de M. Georges Sion s'intitulait : « La création de *La Matrone d'Ephèse*, une aventure difficile ». Il s'agit d'un document digne de figurer dans les archives de notre vie théâtrale. Le texte en est publié dans ce Bulletin.

L'Académie a également, au cours de cette séance, attribué le Prix Félix Denayer au poète Francis Tessa pour son recueil : *Dans le tremblement du souffle*.

### Prix de l'Académie

La remise annuelle des Prix de l'Académie, suivie d'une réception, s'est tenue le vendredi 10 février devant un public d'amis particulièrement nombreux.

M. Valmy Féaux, Ministre-Président de l'Exécutif de la Communauté française, avait tenu à honorer cette manifestation de sa présence. De son côté, M. Paul-Henry Gendebien, Délégué général de la Communauté française à Paris et lauréat d'un des Prix de cette année, s'est également rendu à l'invitation de l'Académie.

En les accueillant, M. Jean Tordeur, Secrétaire perpétuel, a souligné que cette présence n'était pas fortuite en ce début d'une année qui voit notre Communauté attester son originalité dans une autonomie renforcée. « Notre Académie est consciente, de l'intense nécessité de voir se conjuguer tous les efforts visant à faire mieux connaître et représenter notre langue, notre culture, notre littérature. Sans fatuité, mais avec la sûre conscience de ce qu'elle représente, elle pense qu'elle a un rôle assez évident à tenir dans cette conjugaison. Je parle à dessein d'évidence car, ce qui l'est à nos yeux ne l'est pas d'office, pour chacun. On assimile volontiers une Académie à quelque chose de passéiste, d'élitiste. Il est

souhaitable que ces concepts passe-partout, que ces opinions superficielles subissent aujourd'hui un salubre dépoussiérage. »

Les Prix de l'Académie pour 1988 ont été attribués à :

- Prix Félix Denayer : Anne Richter pour l'ensemble de son œuvre.
- Prix Nessim Habif : René Depestre, pour son roman *Hadriana dans tous mes rêves*.
- Prix Nicole Houssa : Carino Bucciarelli, pour son recueil *Un ami vous parle*.
- Prix Albert Mockel : Albert Ayguesparse, pour l'ensemble de son œuvre poétique.
- Prix Emile Polak : Philippe Lekeuche, pour son recueil *Si je vis*.
- Prix André Praga : Martine Renders, pour sa pièce *Petite faim, grande faim*.
- Prix Léopold Rosy : Paul-Henry Gendebien, pour son roman *Une certaine idée de la Wallonie*.
- Prix Sander Pierron : Anne-Marie La Fère, pour son roman *Aux six jeunes hommes*.
- Prix Emmanuel Vossaert : André Molitor, pour son roman *Feuilles de route*.

### Divers

M. Philippe Roberts-Jones et M. Georges Thinès ont été anoblis par le Roi qui leur a conféré le titre de baron.

M. Georges Sion a pris la parole à Paris à l'occasion de l'apposition d'une plaque sur la demeure qu'habita la princesse Bibesco. Il a également entretenu du Prince de Ligne la colonie belge de Nice.

M. Jean Tordeur a été nommé membre du Conseil d'administration de la « Promotion des Lettres françaises de Belgique ».

M. Raymond Trousson a donné cours à l'Université de Paris IV Sorbonne et à l'Université de Bologne. Il a fait une conférence à la Fondation universitaire sur « Rousseau et la Révolution ».

M<sup>me</sup> Liliane Wouters s'est vu attribuer, pour l'ensemble de son œuvre poétique, le Grand Prix de la Maison de poésie de la Fondation Émile Blémont, de Paris. Sa pièce : *Charlotte ou la nuit mexicaine* a été créée avec succès à Charleroi par le Théâtre de l'Ancre.

M. Philippe Jones a été élu membre de l'Académie Mallarmé à Paris.

M. Roland Mortier a participé au Colloque sur la Révolution française à Duisbourg par un exposé sur « Un roman inachevé de M<sup>me</sup> de Charrière sur la Révolution ». Il a également prononcé le discours d'ouverture du Colloque sur les révolutions organisé à l'Académie des Sciences

de Jérusalem, y traitant du thème « La langue « révolutionnaire ». Il a fait une conférence : « Éditer Diderot », à la Fondation universitaire.

M<sup>me</sup> Claudine Gothot-Mersch a donné un semestre de cours en Sorbonne.

M. Georges Thinès a donné quatre leçons au Collège de France à Paris. Il a publié aux Editions de L'Âge d'homme *Le mythe de Faust et la dialectique du temps*. Il a également produit à la R.T.B.F. plusieurs émissions consacrées à des musiciens vus par des écrivains.

M. Charles Bertin s'est vu décerner le Prix Montaigne de la Fondation F.V.S. de Hambourg pour l'ensemble de son œuvre. Cette distinction internationale importante avait été attribuée en 1983 à M. Roland Mortier. La remise du Prix à M. Charles Bertin aura lieu à l'automne au Palais des Académies.

Le Grand Prix de la critique de l'Académie française et le Grand Prix de la critique littéraire du Syndicat des Editeurs français ont couronné le livre de M. Gérard Antoine sur Claudel.

M<sup>me</sup> Dominique Rolin a été l'invitée d'honneur d'un dîner offert, à l'occasion de sa réception à l'Académie, par M<sup>me</sup> Antoinette Spaak, Présidente du Conseil de la Communauté française. L'ambassadeur de France et la comtesse de Nazelle y assistaient.

M. Marc Wilmet a représenté l'Académie à un congrès organisé par l'Université de Santiago.

M. Jacques-Gérard Linze a représenté l'Académie à la cérémonie d'inauguration d'une plaque apposée à Ixelles sur la maison qu'habita Stanislas-André Steeman.

M. Pierre Mertens qui a été nommé président du « Groupe du livre » mis en place auprès de la Commission des Communautés européennes, a organisé au Centre de Sociologie de l'Université libre de Bruxelles un colloque sur « L'Imaginaire européen » qui a obtenu un vif retentissement.

La bibliothèque de l'Académie s'est enrichie des volumes suivants : Georges Thinès : *Le mythe de Faust et la dialectique du temps* ; Willy Bal : *Mélanges Willy Bal, Africana romanica* ; Marcel Lobet : *Mon enfance wallonne* ; Jean-Jacques Gevers : « *Chronique d'une Famille anversoise au siècle passé : les Gevers de la Rue Vénus* ».

### Concours de l'Académie

Reprenant sa tradition d'encouragement à la recherche littéraire, l'Académie met au concours le sujet suivant : « Une étude sur la personnalité et l'œuvre de Franz Hellens ». Les manuscrits devraient parvenir à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, rue Ducale, 1, 1000 Bruxelles, au plus tard le 31 février 1991.

## OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

### L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

#### *Nouveautés :*

Danièle LATIN

*Le Voyage au bout de la nuit de Céline :  
roman de la subversion et subversion du roman.*

1988, 500 p. 1.750 FB

#### *Un rappel :*

Roland BEYEN

*Bibliographie de Michel de Ghelderode.*

1 vol. in-8° de 840 p., 1987, 1.500 FB

- ACADÉMIE. *Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie*, par René Fayt. Années 1922 à 1970. 1 vol. in-8° de 122 pages. — 1972 ..... 150,
- ACADÉMIE. — *Le centenaire d'Émile Verhaeren*. Discours, textes et documents (Luc Hommel, Léo Collard, duchesse de La Rochefoucauld, Maurice Garçon, Raymond Queneau, Henri de Ziegler, Diego Valeri, Maurice Gilliams, Pierre Nothomb, Lucien Christophe, Henri Liebrecht, Alex Pasquier, Jean Berthoin, Édouard Bonnefous, René Fauchois, J. M. Culot). 1 vol. in-8° de 89 p. — 1956 ..... 150,
- ACADÉMIE. — *Le centenaire de Maurice Maeterlinck ; Discours, études et documents* (Carlo Bronne, Victor Larock, duchesse de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 ..... 400,
- ACADÉMIE. *Galerie des portraits*. Recueil des 74 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1972 dans l'*Annuaire* sur Franz Ansel, l'abbé Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq,

- Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura Garcia Calderon, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, Henri Davignon, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille, Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christofer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency, Mario Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Vallotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge, par 43 membres de l'Académie. 4 vol. 14 × 20 de 470 à 500 pages, illustrés de 74 portraits. Chaque volume ..... 400,
- ACTES du Colloque *Baudelaire*, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wiginy, 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 poésie 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 I (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-217 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-307 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°, 374 p. — 1972 .....	450,
Tome 5 (O-P-Q) établi par Andrée ART, Jeanne BLOGIE, Roger BRUCHER, René FAYT, Colette PRINS, Renée VAN DE SANTE (†), sous la direction de Jacques DETEMMERMAN. 1 vol. in-8° de 270 p. 1988 .....	900,
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-TIOMAS Annie. <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach</i> . 1 vol. 14 × 20 de 208 p. 1942 .....	250,
BOUMAL Louis. <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. 1939	250,
BRAET Herman. <i>L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900</i> . 1 vol. in-8° de 203 p. 1967 .....	300,
BRONCKART Marthe. <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 p. 1933 .....	350,
BUCHOLE Rosa. <i>L'Évolution poétique de Robert Desnos</i> . 1 vol. 14 × 20 de 328 p. 1956 .....	400,
CHAINAYE Hector. <i>L'âme des choses</i> . Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. 1935 .....	200,
CHAMPAGNE Paul. <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie</i> . 1 vol. 14 × 20 de 204 p. 1952 .....	270,
CHARLIER Gustave. <i>Le Mouvement romantique en Belgique, (1815-1850)</i> . II. <i>Vers un Romantisme national</i> . 1 vol. in-8° de 546 p. 1948 .....	600,
CHARLIER Gustave. <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> . 1 vol. in-8° de 116 p. 1959 .....	160,
CHÂTELAIN Françoise. <i>Une Revue : Durendal. 1894-1919</i> . 1 vol. in-8° de 90 p. 1983 .....	150,
CHRISTOPHE Lucien. <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps</i> . 1 vol. 14 × 20 de 142 p. 1960 .....	200,
<i>Pour le Centenaire de COLETTE</i> , textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard .....	80,
CULOT Jean-Marie. <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren</i> . 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. *De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux*. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. 1963 . . . . . 300,
- DEFRENNE Madeleine. *Odilon-Jean Périer*. 1 vol. in-8° de 468 p. 1957 . . . . . 600,
- DE REUL Xavier. *Le roman d'un géologue*. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. 1958 . . . . . 350,—
- DESONAY Fernand. *Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre*. 1 vol. in-8° de 282 p. Réimpression, 1965 . . . . . 360,
- DESONAY Fernand. *Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève*. 1 vol. in-8° de 317 p. Réimpression, 1965 . . . . . 450,
- DESONAY Fernand. *Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène*. 1 vol. in-8° de 415 p. 1959 . . . . . 540,
- DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 p. 1936 . . . . . 150,
- DOUTREPONT Georges. *Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. 1 vol. in-8° de 169 p. 1938 . . . . . 200,
- DUBOIS Jacques. *Les Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*. 1 vol. in-8° de 221 p. 1963 . . . . . 300,
- GILLIS Anne-Marie. *Edmond Breuché de la Croix*. 1 vol. 14 × 20 de 170 p. 1957 . . . . . 220,
- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. 1 vol. in-8° de 342 p. 1953 . . . . . 480,
- GIRAUD Albert. *Critique littéraire*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. 1951 . . . . . 270,
- GODFROID François. *Nouveau panorama de la contrefaçon belge*. 1 vol. in-8° de 87 p., 1986 . . . . . 150,
- GUIETTE Robert. *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. 1 vol. 14 × 20 de 64 p. 1963 . . . . . 100,
- GUILLAUME Jean S.J. *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 303 p. 1956 . . . . . 400,
- GUILLAUME Jean S.J. *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. 1959 . . . . . 200,
- HALLIN-BERTIN Dominique. *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*. 1 vol. in-8° de 226 p. 1981 . . . . . 360,
- HAUST Jean. *Médecinaire Liégeois du XIII<sup>e</sup> Siècle et Médecinaire Namurois du XIV<sup>e</sup>* (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. 1941 . . . . . 300,
- HEUSY Paul. *Un coin de la Vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. 1942 . . . . . 200,

« <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 Archaïsme 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 × 20 de 352 p. 1952 .....	420,
MARET François. <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 p. 1943 .....	180,
MORTIER Roland. <i>Le Tableau littéraire de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> . 1 vol. de 14 × 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 × 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 × 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 × 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. <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. 1959 .....	250,
REMACLE Madeleine. <i>L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. 1954 .....	300,

RENCHON Hector. <i>Études de syntaxe descriptive. Tome I : La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales.</i> 1 vol. in-8° de 200 p. — 1967. Réimpression en 1969 .....	300,
Tome II : <i>La syntaxe de l'interrogation.</i> 1 vol. in-8° de 284 p. 1967. Réimpression en 1969 .....	360,
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 × 20 de 212 p. 1957 .....	300,
RUBES Jan : <i>Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché</i> (Essai d'analyse sémantique) 1 vol. in-8° de 91 p. 1984 ....	150,
RUELLE Pierre. <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain.</i> 1 vol. in-8° de 200 p. 1953. Réédition en 1981 .....	320,
SANVIC Romain. <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure. Le Roi Lear. La Tempête.</i> Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p. ....	450,
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée. Essai biographique.</i> 1 vol. in-8° de 420 p. 1962 .....	540,
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète,</i> publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. 1960	180,
SKENAZI Cynthia. <i>Marie Gevers et la nature,</i> 1 vol. in-8° de 260 p. 1983 .....	450,
SOREIL Arsène. <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. 1966 .....	240,
TERRASSE Jean. <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or.</i> 1 vol. in-8° de 319 p. 1970 .....	400,
THIRY Claude. <i>Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon.</i> 1 vol. in-8° de 170 pp. 1980. ....	300,
THOMAS Paul-Lucien. <i>Le Vers moderne.</i> 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943 .....	300,
VANDRUNNEN James. <i>En pays wallon.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. 1935 .....	300,—
VANWELKENHUYZEN Gustave. <i>Histoire d'un livre : « Un Mâle », de Camille Lemonnier.</i> 1 vol. 14 × 20 de 162 p. 1961	240,
VANZYPE Gustave. <i>Itinéraires et portraits.</i> Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. 1969	200,
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,