

BULLETIN

DE

*l'Académie royale
de langue et de littérature
françaises*

Séance publique

Claude PICHOS - Georges SION

Communications

Alain BOSQUET - Jacques-Gérard LINZE

Simon LEYS - Raymond TROUSSON

Texte

Heinz KLÜPPELHOLZ



Académie royale
de langue et de littérature françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

Bulletin
de
l'Académie royale
de
langue et de littérature françaises
1992

BULLETIN

DE

*l'Académie royale
de langue et de littérature
françaises*



Académie royale
de langue et de littérature françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

SOMMAIRE

Ceux qui nous quittent :

Marcel Lobet et Joseph Hanse	143
Suzanne Lilar	146

Séance publique du 19 décembre 1992

Maeterlinck. Pelléas et Mélisande (1892-1992)

Discours de M. Claude Pichois	149
Discours de M. Georges Sion	161

Séances mensuelles

Proposition pour l'itinéraire d'un poème

Communication de M. Alain Bosquet à la séance mensuelle du 12 septembre 1992	173
---	-----

Victor Moremans, un demi-siècle en littérature

Communication de M. Jacques-Gérard Linze à la séance men- suelle du 10 octobre 1992	181
--	-----

L'expérience de la traduction littéraire — Quelques observa- tions

Communication de M. Simon Leys à la séance mensuelle du 14 novembre 1992	197
---	-----

L'aventure blanquiste de Charles De Coster

Communication de M. Raymond Trousson à la séance men- suelle du 12 décembre 1992	214
---	-----

Texte

Vers une poéticité de l'équivoque : *Un Soir de Pitié* de Michel de Ghelderode

par Heinz Klüppelholz	229
---------------------------------	-----

Chronique	242
---------------------	-----

Table des matières	246
------------------------------	-----

Catalogue des ouvrages publiés	248
--	-----

Ceux qui nous quittent

Marcel LOBET et Joseph HANSE

Marcel Lobet est né en juin 1907, à Braine-le-Comte, dans ce Hainaut auquel, même devenu bruxellois puis brabançon, il vouera toujours un attachement filial (il sera de même aussi obstinément fidèle à sa terre et sa culture wallonnes).

Ses amis allaient célébrer, avec un rien de retard, son quatre-vingt-cinquième anniversaire en lui faisant, ce 17 novembre, l'hommage d'un ouvrage collectif que sa grande modestie ne l'eût pas empêché d'apprécier. Hélas ! il s'est éteint le 19 octobre sans même avoir pu feuilleter ce *liber amicorum*.

Débutant dans le journalisme en 1926, il a bientôt collaboré à la *Revue belge* et au quotidien *La Nation belge*, avant de rejoindre *Le Soir* dont il allait être le secrétaire de rédaction pendant plusieurs années. Nous l'avons connu aussi à la *Revue générale*. Ses exigences en matière de journalisme ont fait de lui l'honneur de sa profession, et chacun l'appréciait pour son jugement, notamment en littérature et plus généralement en art (il s'intéressait en particulier au cinéma et à la danse). On l'estimait tout autant pour sa probité intellectuelle.

Chrétien sincère mais tolérant, il avait été séduit par le néo-thomisme. Il admirait Blaise Pascal, Pierre Emmanuel, Georges Bernanos, Paul Claudel. Mais aussi Jean-Paul Sartre et Julien Gracq. Il s'intéressait avec une très grande largeur de vues à l'Islam, d'une part, et au Moyen-Age d'autre part. C'était un *honnête homme* dans la plus noble acception du terme.

Son amour de l'écriture l'a engagé dans la réalisation d'une œuvre imposante, tout imprégnée de spiritualité. Comme penseur, il s'est penché dans quelques-uns de ses treize essais sur des ouvrages en forme de confessions, notamment dans *Ecrivains en aveu* et *La ceinture de feuillage*. Ami fidèle, il a consacré un ouvrage au conteur du pays de Chimay, Arthur Masson. Il a de même finement étudié l'art

poétique de Marcel Thiry et, dans *Montherlant et le sacré*, les rapports du grand auteur français avec un sacré issu de lui-même et non d'un Dieu auquel il ne croyait plus. Mais nous ne pouvons nous arrêter ici, même brièvement, à chacun des essais par lesquels, depuis *Chercheurs de Dieu*, Marcel Lobet s'est affirmé guide sûr, peut-être parce qu'il les avait écrits d'abord pour se tracer une voie propre. C'est qu'il faut parler aussi du romancier solide et racé alliant à la fermeté de la plume une grande habileté dans la mise en œuvre, sous les espèces de la fiction, de son idéal éthique. Nous lui devons surtout des journaux intimes, genre qu'il affectionnait, et notamment *Nathanaël, le journal d'un Templier* qui est l'un de ses deux chefs-d'œuvre avec *L'esprit ou la lettre*, méditation en profondeur du prodigieux lecteur qu'il a été durant toute sa vie.

Chez Marcel Lobet, métaphysique, morale et littérature imposaient des démarches étroitement liées. Mais pour nous souvenir de lui, aujourd'hui, nous devons, je crois, retrouver d'abord le passionné de l'écriture qu'il a été pendant plus de soixante ans, et relire cette profession de foi : « *Le livre nous permet de retrouver le silence dans la civilisation du bruit. Taciturne de nature, fuyant les bavards, je déteste les pérorateurs et n'aime les discours que rédigés avec art. Je persiste à défendre l'écriture contre le langage oral, persuadé que le bien-écrire est une réaction nécessaire contre le mal-parler.* »

Peut-on mieux exprimer, en quelques lignes, ce que nous pensons de l'objet de notre passion et de nos efforts ?

En lui disant adieu dans la petite église de Rixensart, le 22 octobre, nous lui avons aussi dit merci pour ce qu'il nous a donné. Marcel Lobet était depuis 1970 membre de l'Académie où il avait succédé à Albert Guislain.

Avec une cruelle ironie, le sort a voulu que Joseph Hanse, comme Marcel Lobet, disparaisse alors même que ses amis se disposaient à lui offrir, pour son nonantième anniversaire, sous le titre *Naissance d'une littérature*, la réédition de quelques-unes de ses plus brillantes contributions à l'étude des lettres belges de langue française. Car ce savant professeur à qui tant d'anciens étudiants vouent un affectueux attachement, ce grammairien célèbre dans la francophonie pour son *Dictionnaire des difficultés du français moderne*, a également été un éminent chercheur, historien tout autant qu'exégète, auquel nous

devons une meilleure connaissance de plus de cent années de la vie littéraire belge.

Il est né à Floreffe en 1902. Docteur en philosophie et lettres en 1925, ayant soutenu sa thèse, aujourd'hui fameuse, sur Charles De Coster, laquelle marque vraiment le début d'une reconnaissance de notre patrimoine, il s'est voué à l'enseignement. De 1944 à 1972, à l'Université de Louvain, il a magnifiquement servi non seulement ce patrimoine de la Belgique francophone mais aussi les auteurs français, qu'il expliquait, et la langue, ce qui devait, alors qu'il n'avait pas plus de trente ans, l'amener à faire une mémorable critique de la *Grammaire* de l'Académie française.

Rien de ce qui requiert l'attention de notre Académie royale ne lui aura été étranger. Parmi ses travaux publiés, nous retenons en effet, outre l'*Ulenspiegel* et le *Dictionnaire*, des études relatives au romantisme, au naturalisme et au symbolisme dans nos provinces, à Octave Pirmez, à la *Jeune Belgique*, à *L'art moderne*, Emile Verhaeren et Maurice Maeterlinck. On connaît aussi la monumentale *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, ouvrage collectif publié en 1958 sous sa direction et celle de Gustave Charlier. Avec Albert Doppagne et Hélène Bourgeois-Gielen, il a composé et publié une *Chasse aux belgicisms* qui est bien à son image, sans excès d'exigence puriste mais aussi sans laxisme déplacé. Cofondateur avec Alain Guillermou, en 1965, de la *Fédération du français universel*, il a exercé la présidence du *Conseil international de la langue française*, du *Conseil de la langue française* en Belgique et de l'association *Promotion des lettres*. Son rôle a été aussi déterminant dans la création des championnats nationaux d'orthographe. L'Académie française lui a décerné le Prix du Rayonnement français en reconnaissance des services qu'il a rendus à la langue.

Succédant à Henri Liebrecht, il avait été élu membre de notre Compagnie en 1956. Ce fut un privilège pour nous de le fréquenter ici même, comme ce l'a été pour tant d'étudiants de recevoir son enseignement. Comme ces étudiants, d'ailleurs, nous éprouvions pour lui autant d'affection que de respect ou d'admiration.

L'estime en laquelle chacun tenait cet homme de bonté, de science et d'efficacité s'est révélée de manière péremptoire à ses obsèques, où les pouvoirs publics, l'université, notre Académie et les responsables de la politique culturelle ont tenu à lui rendre un hommage impressionnant et émouvant.

Suzanne LILAR

La mort de Suzanne Lilar est survenue avec une soudaineté surprenante, surtout pour ceux qui, comme nous, avaient l'habitude de la voir assister, fidèlement, courageusement, malgré son grand âge, tant à nos séances mensuelles qu'à nos autres réceptions de l'année. Ainsi s'en sont allés en moins d'un mois nos deux élus de l'année 1956, deux de nos doyens : le plus aimable des grammairiens, le savant Joseph Hanse, puis la plus adorable des grandes dames, Suzanne Lilar.

Son charme, sa distinction, nous les connaissions bien. On eût pu causer avec elle sans soupçonner qu'elle écrivait ni, surtout, de quelle qualité, de quelle importance était son œuvre.

Née à Gand en 1901, Suzanne Verbist a osé, quoique femme, s'inscrire à la Faculté de droit de cette ville avant d'aller, encore audacieusement, exercer au barreau d'Anvers la profession d'avocat, en même temps qu'elle était journaliste dans la presse quotidienne. C'est au palais de justice d'Anvers qu'elle allait rencontrer cet autre grand format de notre histoire récente : Albert Lilar, brillant avocat, futur professeur à l'Université Libre de Bruxelles, futur sénateur d'Anvers et ministre de la Justice. Suzanne et Albert se marient. Le couple a deux filles : Françoise — qui deviendra romancière sous le pseudonyme de Mallet-Joris — et Marie ou Miquette Frédéricq, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, chargée de cours à l'ULB.

Suzanne Lilar s'occupe de ses enfants, renonce à son cabinet d'avocat pour se faire la collaboratrice de son mari. Elle lit beaucoup, de la philosophie surtout, et écrit des nouvelles. Mais ce n'est qu'en 1945 qu'elle entre vraiment en littérature avec *Le Burlador*, pièce en trois actes que crée le Théâtre Saint-Georges à Paris. Elle connaît d'emblée le succès : la jeune dramaturge a repris le mythe de Don Juan mais, avec maîtrise, en a inversé la perspective. Deux ans plus tard, inspirée par son intérêt pour les grands mystiques, elle écrit les deux actes de *Tous les chemins mènent au ciel*, que

va créer le Théâtre Hébertot et, en 1951, donne *Le roi lépreux* au Parc de Bruxelles. Dans ces trois pièces, l'action dramatique est sous-tendue par une profonde réflexion morale et philosophique. Ce sont les œuvres d'une première période d'activité créatrice, mais l'on y voit déjà s'orienter une évolution qui aboutira aux ouvrages capitaux des années suivantes.

Un essai, *Soixante ans de théâtre belge*, préfacé par Julien Gracq, paraît en 1951, en anglais, à New York, avant d'être publié en Europe dans sa version française originale.

Depuis son enfance, Suzanne Lilar a été fascinée par l'intervalle ou l'*interstice* existant entre le réel perçu et ce que l'esprit en fait par les vertus de l'imagination, de l'association (de l'*analogie*, le grand mot est lâché). Ce sera le point de départ d'un approfondissement à la fois intellectuel par l'étude des platoniciens et des néo-platoniciens, et intuitif par une progression personnelle, solitaire, sur la voie d'une philosophie originale. Elle sera conduite ainsi à situer la poésie entre science et philosophie, comme moyen de parvenir à l'essentiel : *Le journal de l'analogiste*, qui rend compte de cette expérience, sera couronné du prix Sainte-Beuve en 1954.

Elle perçoit aussi la différence entre *érotisme* et *érotique*. On a déjà pu le constater dans son théâtre. On le vérifiera plus nettement dans ses deux romans, *Le divertissement portugais* et *La confession anonyme*, tous deux publiés en 1960, le second étant très heureusement adapté pour le cinéma, sous le titre *Benvenuta*, par André Delvaux.

Mais Suzanne Lilar va se lancer dans une autre aventure. Heurtée par les prises de position ultra-féministes de Simone de Beauvoir, elle ose les combattre en publiant trois ouvrages magistraux : *Le couple*, en 1963, *A propos de Sartre et de l'amour*, en 1967, et *Le malentendu du deuxième sexe*, en 1969.

Dix-sept ans plus tard, Grasset publie à Paris le livre qui, sans se vouloir philosophique, moral ou scientifique, va tout expliquer du reste de son œuvre. C'est *Une enfance gantoise*, recueil de souvenirs, nouveau chef-d'œuvre où l'anecdote cède à tout moment le pas à la réflexion et, telle une prospection archéologique en terrains chargés de souvenirs historiques, dégage les traces, les témoins de la lucide prise de conscience qui a fait d'une petite fille de moyenne bourgeoisie l'un des très grands écrivains de son siècle.

En 1970, Suzanne Lilar se voyait attribuer, après d'autres dis-

tinctions, le Prix quinquennal de la critique et de l'essai ; en 1976, l'année de la mort d'Albert Lilar, elle recevait le titre de baronne.

Sa carrière éblouissante n'a pas empêché notre chère Suzanne Lilar d'être toujours simple dans ses relations avec autrui, relations qu'elle recherchait d'ailleurs, avide d'entretiens, de communications et de spectacles. Notre Académie vient de perdre, une fois de plus, un membre éminent.

SÉANCE PUBLIQUE DU 19 DÉCEMBRE 1992

Maeterlinck aujourd'hui...

Discours de M. Claude PICHOS

Lorsque l'Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique, par la voix de son secrétaire perpétuel, m'a fait l'honneur de m'appeler à parler d'un illustre écrivain belge de langue française, je me suis demandé ce qui me valait cet honneur. Et d'abord je me suis demandé comment j'appellerais ce poète : « Mäterlinck », c'est à peu près la prononciation flamande ? « Materlinque », c'est généralement la prononciation de mes amis belges de langue française ? « Méterlinque », c'est ce que j'entends le plus souvent en France ? Certes, on connaît mon attachement à la Belgique et singulièrement à la Wallonie. Puis, je me suis rappelé que j'avais dirigé dans mon Université américaine, l'Université Vanderbilt, une thèse qui était la transcription et le commentaire, par Joanne Wieland Burston, du *Cahier bleu*, édition que M. Robert Van Nuffel a bien voulu accueillir en 1976 dans les *Annales* de la fondation Maurice Maeterlinck. Plus récemment, j'ai découvert que le paquebot *France* qui amenait Maeterlinck aux Etats-Unis en 1919 avait été survolé et salué lors de son entrée dans le port de New York par l'escadrille Vanderbilt, les ailes des avions ayant été peintes en bleu, en hommage à l'auteur de *L'Oiseau bleu*, un des livres alors les plus célèbres en Amérique. Impossible de ne pas deviner dans cette anecdote un signe du destin — vous voyez que j'ai cherché à m'assimiler une certaine pensée de Maeterlinck. Enfin, lisant ou relisant les œuvres de celui-ci, je me suis dit que M. Jean Tordeur et ses consœurs et confrères avaient — connaissant mon courage, ou ma naïveté — voulu me charger d'une mission après tout dangereuse : n'est-il pas périlleux,

actuellement, d'évoquer Maeterlinck, de dire de lui trop de bien ou un peu de mal ? Et périlleuse aussi la tâche en raison des répétitions qu'elle comporte. Dix fois, vingt fois, trente fois, j'ai lu que Maurice Maeterlinck était né à Gand en 1862, dans une famille bourgeoise et francophone de culture ; que son patronyme renvoyait sans doute au surnom d'un ancêtre qui avait su mesurer le blé, qu'il avait été placé chez les jésuites, lesquels l'auraient détourné du catholicisme, que son premier texte..., que Villiers de l'Isle-Adam..., que Mirbeau..., que Georgette Leblanc..., etc. etc. Albert Mockel, fidèle ami du poète que nous célébrons ce soir, déclarait déjà, en 1927 : « On a tout dit de Maurice Maeterlinck. » Mais n'oublions pas d'ajouter, avec Roger Bodart : « [...] nul ne sait précisément qui il fut. » Ce secret d'un homme, dont la vie fut apparemment comblée, n'est pas la moindre raison qu'après une longue fréquentation on ait de lui rester attaché.

Vous m'excuserez : je ne puis répéter ce qui a été écrit, et souvent avec talent, depuis le début de ce siècle, depuis, en tout cas, que Maeterlinck a reçu le sacre du prix Nobel, c'était en 1911.

1911, c'est pour plusieurs la fin de la vraie carrière de Maeterlinck, qui a toutefois vécu jusqu'en 1949, qui s'est survécu, d'aucuns le prétendent, pendant près de quarante ans. Ainsi, à l'époque où l'on entoure d'égards le troisième âge, on reprocherait à un très grand écrivain de n'avoir pas disparu à l'âge de Rimbaud ou de Lautréamont ? Je préfère ne pas avoir à insister sur cette contradiction et je souhaite à beaucoup d'hommes jeunes de pouvoir écrire l'équivalent de *Bulles bleues*, le dernier livre de Maeterlinck, publié quelques mois avant sa mort. Mais il est vrai que le second Maeterlinck, s'il a publié durant sa maturité et sa vieillesse de nombreux ouvrages, n'a pas retrouvé la magie des livres que, dans son œuvre, nous préférons.

Qu'il me soit donc permis de ne pas insister sur ces ouvrages, qui échappent d'ailleurs à ma compétence, puisque je ne suis ni un philosophe, ni un mathématicien, ni un entomologiste, encore moins un connaisseur des para-métaphysiques, des para-psychismes et du spiritisme, devant lesquels se cabre mon rationalisme, comme devant des religions de substitution. Mais si discutables que soient ces livres, on n'en discutera pas la valeur stylistique ; la phrase est carrée, l'expression limpide, les mots y ont leur musique. Maeter-

linck est resté fidèle à sa formation classique, ainsi que le prouve une note qu'a publiée M. Van Nuffel :

« Deux ou trois fois par an, afin de me purifier dans la Fontaine de Jouvence, je relis quelques pages des Mémoires d'Outre-Tombe de Chateaubriand et des Oraisons funèbres de Bossuet.

Il n'est rien, dans aucune langue, qui soit comparable à cette prose souveraine, rien qui ne soit aussi humain dans le surhumain.

Je n'espère pas trouver mieux dans le ciel où j'aurai le plaisir de les rencontrer. »

Ces livres ont été soumis à une critique acerbe et constamment malveillante par Maurice Lecat qui, en voulant trop prouver, a manqué son but. Mais il est certain qu'en s'aventurant sur un territoire qui n'était pas le sien, Maeterlinck s'est égaré en risquant de nous égarer. Je pense aux chevaux d'Elberfeld, auxquels, dans *L'Hôte inconnu*, il accorde une faculté de calcul supérieure à celle de l'homme moyen. Qu'il soit d'Elberfeld ou d'ailleurs, le cheval ne peut que rester la plus noble conquête de l'homme. Dans le numéro de la revue *Europe* consacré en 1962 à Maeterlinck, un biologiste, spécialiste de psychologie animale, Rémy Chauvin, a jugé avec équité *La Vie des abeilles*, montrant les qualités de cette œuvre et son défaut, qui résulte d'une précipitation inconciliable avec la lente démarche scientifique, laquelle va de l'observation à l'hypothèse, de l'hypothèse à la vérification ou plutôt à la longue série des vérifications.

La fascination exercée sur Maeterlinck par les insectes sociaux est indéniable. Elle n'est peut-être pas étrangère à l'intérêt, au moins momentané, que ce grand libéral a montré à des systèmes totalitaires, dont, curieusement, l'un est condamné et d'autres peut-être approuvés. Dans une page de *La Vie des termites* on trouve une constatation qui évoque une boutade de l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* à propos d'une certaine partie souterraine de New York : « On le voit — écrit Maeterlinck —, c'est le communisme intégral, le communisme de l'œsophage et des entrailles, poussé jusqu'à la coprophagie collective. » Ces derniers mots ne s'appliquent-ils pas au nazisme et aux différents fascismes aussi bien qu'au communisme ? Pourtant Maeterlinck sera sympathique au régime de Mussolini et s'accommodera bien du régime de Salazar. On trouvera même sous sa plume un propos antisémite ; en 1937, ce n'était pas fort original...

Son œuvre est si vaste et si riche que, délaissant une partie qui est d'un intérêt moindre, malgré d'excellents passages, je n'en suis que plus libre pour dire, en mon âme et conscience d'historien de la littérature, l'admiration que le théâtre, la poésie et les essais de la première époque ont légitimement inspirée et doivent encore et toujours nous inspirer.

Ceux qui ont travaillé sur le théâtre du XIX^e siècle sont obligés de reconnaître que la quantité des pièces représentées est en raison inverse de leur qualité. C'est par milliers que drames et mélodrames, comédies et vaudevilles ont occupé les scènes, tous construits selon des recettes éprouvées et souvent par ceux qu'on appelait des « carcassiers ». Ce théâtre dominé par les Frédéric Soulié et Ferdinand Dugué, par Scribe, par les frères Cogniard, par Théaulon et consorts, est terriblement verbeux. A la fin du siècle les « tranches de vie » du naturalisme cherchent à échapper à ce théâtre conventionnel, mais pour tomber dans d'autres conventions. A l'exception de quelques pièces de Victor Hugo de Dumas père, de Henry Becque, que reste-t-il au crédit du théâtre sérieux ? La vue de ce quasi-désert rend explicable et légitime la réaction enthousiaste de Mirbeau quand, en août 1890, il lit *La Princesse Maleine*, dans l'exemplaire que lui a communiqué Stéphane Mallarmé.

Avec Claudel c'est Maeterlinck qui fait renaître le théâtre de langue française, pendant que les Scandinaves entrent en force et bousculent les conventions naturalistes. Claudel attendra plus longtemps que Maeterlinck la consécration de la représentation, mais il est beau que ces deux grands créateurs se soient reconnus, et ce dès 1890. Claudel a envoyé *Tête d'Or* à Maeterlinck et a reçu de lui ces lignes : « Vous êtes entré dans ma maison comme une horrible tempête : j'ai parcouru bien des littératures, mais je ne me souviens pas d'avoir lu livre plus extraordinaire et plus déroutant que le vôtre... » *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande* ne sont pas moins extraordinaires et déroutants. Peu importe que la fin des relations ait été bien différente et que, en 1948, Claudel ait reproché à Maeterlinck sa « sécurité épaisse » ; l'essentiel est que la rencontre se soit produite. En 1891, André Gide est à Gand, il entend Maeterlinck lire *Les Sept Princesses*, et il note : « Maeterlinck est d'une force admirable ». Trois ans plus tard, il écrira à sa mère : « Il est triste de se dire que dans quelque temps ce que la France aura de plus heureux, ce sera que l'on parle

sa langue en Belgique. Nous n'avons à présent en France aucun écrivain qui vaille à beaucoup près Maeterlinck. » Les relations se refroidiront, mais la rencontre a aussi eu lieu, entre celui qui cherchait un nouveau théâtre et celui qui le créait. Une nouveauté, ou plutôt une novation, dont le Gantois était bien conscient, lui qui observait : « Presque tous nos auteurs tragiques n'aperçoivent que la vie violente et la vie d'autrefois ; et l'on peut affirmer que notre théâtre est anachronique et que l'art dramatique retarde du même nombre d'années que la sculpture... » Cette novation est due à l'introduction du « Tragique quotidien », notion suggérée, plutôt que définie, dans *Le Trésor des humbles*, et à la présence du « personnage sublime », « le convive qu'on n'invite jamais et qui s'assoit toujours à la place du bonheur qu'on attend », ce personnage aussi présent qu'invisible, sur l'importance duquel M. Gaston Compère a attiré notre attention. Elle est également due à la qualité du silence, d'un silence que rend encore plus grave la stylistique de la répétition, qui a tant agacé les premiers lecteurs et spectateurs. Je cite Mme Martine de Rougemont préfaçant les trois volumes du *Théâtre* :

« Reboux et Muller, dans un excellent « à la manière de ... », faisaient dialoguer Idrofile, Mygraene et Filigrane, et proposaient des répliques qui établissent réellement, à notre avis, la liaison entre le tragique de Maeterlinck et le théâtre de l'absurde : « LE MENDIANT. — Je ne vois pas mon chien. LES SERVANTES. — Nous n'avons pas vu votre chien. IDROFILE. — Vous avez un chien ? LES SERVANTES. — Quelqu'un a-t-il vu son chien ? LE MENDIANT. — C'est mon ami. Il m'éclaire comme une petite lampe. Je ne peux pas vivre sans lui, car je suis sourd. Alors il m'avertit des dangers par ses grognements. » Ce pastiche, d'évidence, conduit à Ionesco, mais dans les pièces elles-mêmes on reconnaîtra irrésistiblement l'univers et les voix de Beckett. »

Ce théâtre inouï, au sens propre, et qui, un siècle après, nous est presque contemporain, ce théâtre de la jeunesse littéraire de Maeterlinck a rendu quelque peu injuste à l'égard de pièces postérieures, comme *Monna Vanna* et *Marie-Magdeleine*. Seul *L'Oiseau bleu* a retrouvé la faveur du public, d'un très large public auquel, comme pour *Le Petit Prince*, le message moral, transparent sous l'allégorie, importe peut-être plus que la qualité de l'art.

Maeterlinck n'était pas un homme de théâtre. Il se dérobait à la collaboration due par l'auteur au metteur en scène. Il regrettait la matérialisation de son rêve poétique. Vous vous rappelez cette con-

damnation, plus radicale dans le manuscrit que dans l'imprimé de *La Jeune Belgique* (1890) : « Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène ; le spectre d'un acteur l'a détrôné et nous ne pouvons plus écarter du palais l'usurpateur de nos rêves ; [...]. [...] et maintenant, la porte d'ivoire est à jamais fermée sur Hamlet, et il en est ainsi de tous les chefs-d'œuvre que j'ai vus sur la scène. » Des androïdes, des fantoches, des marionnettes peuvent seuls permettre au rêve de se prolonger dans un espace à trois dimensions. Maeterlinck retrouvait la protestation de Nerval et de Baudelaire contre le théâtre de leur époque, eux qui tenaient que la pantomime était la forme la plus élevée du spectacle.

Maeterlinck était né poète. C'est la poésie qui est sa justification d'être humain. Distinguant les deux zones entre lesquelles il se sent partagé, il écrit : « Sans l'art nous ne sortirions jamais de la zone des terreurs et des ténèbres. » « [...] l'art est l'unique lueur qui éclaire l'autre zone de nos relations avec l'Éternité. Je veux parler d'une zone de joie et de sérénité. »

Lorsque les *Serres chaudes* paraissent chez Vanier, l'éditeur des symbolistes, en 1889, la même année que *La Princesse Maleine*, suivies en 1896 des *Douze Chansons* qui deviendront *Quinze* en 1900, c'est à une floraison miraculeuse que l'on assiste. Une floraison comparable à celle qu'on avait vue en France lorsque Ronsard et Du Bellay publiaient leurs premiers recueils. Renaissance en France, en raison des liens affirmés avec l'Antiquité. Naissance en Belgique, une Belgique devenue différente de celle que Baudelaire avait connue. La comparaison pourrait être poursuivie : c'est une Pléiade qui se lève, avec Grégoire Le Roy et Charles Van Lerberghe, entre autres, et à laquelle ne manque pas son Dorat, incarné par Edmond Picard. Ainsi se constitue au sein du symbolisme français, avec sa tonalité propre, un groupe formé de jeunes Flamands élevés dans la langue française. Notre ami Paul Gorceix a parlé d'*Affinités allemandes*. Même si l'on transforme « allemandes » en « germaniques », je ne suis pas persuadé que cette expression rende réellement compte de la « Belgitude » qui caractérise ces poètes et moins sûr encore qu'elle les eût satisfaits. Au reste, dans une lettre à Octave Mirbeau, Maeterlinck ne nommait qu'un autre étranger à la France. « Dans les *Serres chaudes* — lui écrivait-il — il n'y a que du Verlaine, du Rimbaud, du Laforgue et, comme on me le reproche, du Walt Whitman, et presque rien de moi-même, sauf,

peut-être, cette sensation de choses qui ne sont pas à leur place. » Souignons et saluons au passage la modestie, elle est réelle. Le dire de Maeterlinck correspond à l'impression que Mallarmé avait retirée de sa lecture de *La Princesse Maleine* et qu'il avait confiée à Pierre Louÿs : « Ce sont des mots à côté, tous déviés un peu, qui par leur rencontre font entrer un spectre. C'est comme dans Villiers : l'Annonciateur [allusion à l'épilogue des *Contes cruels*] : son ange est ainsi : il naît dans le recul des mots. » Voici de ce phénomène poétique la traduction par René Doumic, promis à une belle carrière d'homme de lettres ; son article est de 1893 : Maeterlinck « ne sait pas bien la langue. Il la sait à la manière des étrangers à qui manque toujours le sens de la tradition. Il y a des provincialismes, un je ne sais quoi de lent et de gêné dans l'allure, des maladresses et des gaucheries. Faute de trouver le mot juste il s'y reprend à plusieurs fois. C'est de l'écriture tremblée. » Nos adversaires sont parfois lucides ; encore faut-il savoir inverser leurs reproches en éloges, passer du creux au relief. Malgré lui, Doumic explique et justifie notre admiration pour ce style nouveau. Des choses qui ne sont pas à leur place, des mots à côté, une écriture tremblée, c'est définir un aspect du génie de Maeterlinck.

Il y en a au moins un autre, comme l'a noté Antonin Artaud dans la préface à une édition des *Douze Chansons* parue en 1923, donc au beau temps du surréalisme : « [...] Maeterlinck utilise certains procédés de pensée dont on ne remarque pas assez l'actualité. Une certaine façon d'unir — en vertu de quelles mystérieuses analogies — une sensation et un objet, et de les mettre sur le même plan mental, en évitant la métaphore, se retrouve au fond du principe de la poésie actuelle. » Et plus loin : « Maeterlinck a introduit le premier dans la littérature la richesse multiple de la subconscience. [Le vocabulaire psychanalytique n'est pas encore fixé.] Les images de ses poèmes s'organisent suivant un principe qui n'est pas celui de la conscience normale. »

Cette actualité expliquera l'attachement des surréalistes à l'œuvre poétique de Maeterlinck, qui, peu avant de mourir, reçut de Valentine Hugo cette confiance : « Breton et Eluard vous admiraient beaucoup... Vous savez certainement votre influence sur la poésie d'André Breton. Je me souviens des merveilleuses lectures — par lui — des poèmes des *Serres chaudes* dans ces Basses-Alpes où nous étions avec Paul Eluard... » Au moment où son

œuvre était entrée dans une période ingrate, ce rappel dut avoir pour lui l'effet d'un baume. A-t-il appris l'exclamation d'Apollinaire, contenue dans le cahier de Stavelot : « Si j'étais Dieu et Maeterlinck ! », — d'Apollinaire qui, selon Jean Cocteau, « savait par cœur » les *Serres chaudes*. De ce recueil et surtout des *Chansons* à nombre de poèmes d'*Alcools* le lien paraît aussi clair que celui qui unit Apollinaire à Verlaine. Maeterlinck pensait à Verlaine, Rimbaud et Laforgue. Apollinaire pensait à Maeterlinck. Aux surréalistes Apollinaire apprit la valeur de la poésie de Maeterlinck. C'est la grande chaîne des poètes.

A l'écart des surréalistes, mais rénovateur comme eux de la poésie, il n'est pas indifférent qu'un poète à qui l'on a pas encore rendu l'hommage qu'il mérite pleinement, Pierre Jean Jouve, ait associé le moment où se déchira devant lui le voile de la Poésie et l'influence exercée sur lui par Maeterlinck. Je suis certain que si l'on interrogeait nos poètes et nos dramaturges contemporains, belges et français, le nom de Maeterlinck reviendrait fréquemment. Pour nommer un de vos illustres compatriotes, Michel de Ghelderode avait reconnu sa dette : « Oui, il nous a appris que le théâtre n'était pas seulement physique mais métaphysique [...]. »

Dans *Le Trésor des humbles*, en 1896, Maeterlinck avait réuni ses inspireurs, dont il avait traduit et publié des œuvres : Ruysbroek, Novalis, Emerson, et exposé sa conception du « Tragique quotidien ». Ce *Trésor*, un vrai trésor, est à la fois son art poétique, exempt de tout didactisme, et son art d'être homme. Il est aussi le principe unificateur des poèmes et du théâtre, d'ailleurs unis d'évidence par la chanson de Mélisande dans *Pelléas*.

Il y a un grand absent dans le *Trésor* : Villiers de l'Isle-Adam, qui a pourtant accompagné Maeterlinck durant sa vie entière et pour qui il n'a jamais tu « son admiration et sa reconnaissance » depuis l'*Enquête* de Jules Huret jusqu'aux pages si vivantes de *Bulles bleues*. C'est Villiers qui l'a encouragé dans la recherche de la profondeur et de l'altitude, dans le dépassement des idées par trop claires et de l'utilitarisme auquel celles-ci conviennent parfaitement, c'est Villiers qui l'a confirmé dans cette nécessité d'être à l'écoute de l'âme, des âmes. Encouragé, confirmé : cette attention à l'inconnaissable était, bien entendu, déjà enclose au plus secret du moi de Maeterlinck. Sur cette orientation essentielle de sa pensée, qu'il me soit permis de citer deux passages, de dates bien dif-

férentes. Le premier appartient à la préface, trop peu lue, écrite pour la traduction, sous le titre d'*Annabella*, du drame de John Ford (*'Tis a pity she's a whore*). Celui-ci « est allé jusqu'aux régions où toutes les âmes commencent à se ressembler entre elles parce qu'elles n'empruntent plus que peu de choses aux circonstances, et qu'à mesure que l'on descend ou que l'on monte (c'est tout un et il ne s'agit que de dépasser le niveau de la vie aveugle et ordinaire) on s'approche de la grande source profonde, incolore, uniforme et commune de l'âme humaine. » L'autre est cueillie dans le livre de 1933, *La Grande Loi* : « Jamais [les hommes] n'ont plongé plus avant dans la nuit, parce qu'ils n'ont jamais plus avidement cherché la lumière. A force de creuser ils n'ont approfondi que leur ignorance. [...] mais un instinct que rien ne décourage nous murmure que ces ténèbres seront plus fécondes que les petites clartés qui bercent le sommeil de l'ignorance satisfaite. » Maeterlinck est ainsi notre maître d'inquiétude, mais d'une inquiétude tonique et finalement optimiste.

Je crains qu'il n'ait dû à Villiers une autre tendance, qui me gêne, vous voudrez bien m'excuser de revenir à ce sujet : l'occultisme. Villiers et lui se retrouvaient sur le terrain de la philosophie allemande, dont Novalis est partie prenante. Mais Villiers — je cite Allan Raitt — « n'a jamais nettement séparé l'apport de l'occultisme de celui de la philosophie allemande, les deux systèmes étant censés, de façon confuse, étayer la même vue d'un monde qui ne se limitait pas à ses éléments visibles et matériels. »

Il est possible que l'occultisme ou le spiritisme dont est empreinte presque toute l'œuvre de Maeterlinck à partir de *La Sagesse et la Destinée* (1898) ait écarté une partie du public, plus sensible à l'accent pénétrant du théâtre, des *Serres chaudes* et des *Chansons*. Cependant, à cette défaveur il y a d'autres causes. Et d'abord la faveur même, européenne, mondiale, dont l'œuvre jouit avant comme après la Première Guerre mondiale et que consacra et renforça le prix Nobel. Il est arrivé à Maeterlinck ce qui est arrivé à Anatole France. D'autre part, Maeterlinck a refusé d'élaborer sa légende : sa simplicité, le refus de se prendre au sérieux, le peu d'intérêt marqué par lui-même à son œuvre désarmaient ceux qui venaient l'interviewer, Jules Huret le premier, parce qu'ils ne se trouvaient pas devant un « homme de lettres ». Il aimait insister devant eux sur ses qualités de sportif, il leur faisait l'éloge de la

boxe. Et comment faire coïncider l'image qui émanait de son œuvre avec la robuste carrure de ce Flamand qui affichait des goûts provocants pour les nourritures opulentes et les grands vins ? Enfin, il avait mal choisi son éditeur parisien : si *Le Trésor des humbles* a paru aux éditions du Mercure de France — qui l'ont depuis longtemps laissé tomber en désuétude —, la plupart de ses ouvrages ont paru dans la « Bibliothèque-Charpentier » de Fasquelle, imprimés sans soin excessif sur un papier que désagrège l'influence d'un composant acide. Gallimard lui a bien fait sentir qu'il n'était pas de la maison. Maeterlinck avait d'ailleurs pris l'initiative en déclarant, en 1923, à un journaliste du *Soir*, déclaration qui fut reproduite dans *Comœdia* du 7 septembre : « Les écrivains de la *Nouvelle Revue Française*, qui sont les plus actifs, comptent parmi eux trop de cuistres pour que leur groupement m'inspire de la sympathie. » La réplique se lit dans la livraison d'octobre 1923 de *La Nouvelle Revue Française* : « C'est bref et expéditif. Notre opinion sur Maeterlinck, que peut-être il tiendra en échange à connaître, est plus nuancée. Bien que Fabre travaille à nous le faire oublier et que Debussy soit seul, par moments, à le rappeler à notre souvenir, les châteaux de métaphores qu'il cherche depuis vingt ans à nous faire prendre pour de la philosophie ne nous cachent pas encore tout à fait le poète exquis des *Serres chaudes* ni le subtil animateur des drames pour marionnettes. » Les ponts étaient coupés ou plutôt il était impossible de les construire. Notons au passage que Maeterlinck a plusieurs fois exprimé son estime pour Fabre (mort en 1915 !), l'auteur des *Souvenirs entomologiques*, et que seule Georgette Leblanc lui a prêté un mot désagréable sur l'Homère des insectes.

Ne croyez pas que je fasse de la propagande pour Gallimard. Loin de moi cette intention ! Je constate seulement qu'entre les deux guerres mondiales il y eut deux grands éditeurs : Grasset et Gallimard. Georgette Leblanc a voulu régler ses comptes en publiant chez Grasset ses souvenirs, dont le fiel a été dilué par la longue préface dont Bernard Grasset en personne les a fait précéder. C'était peut-être inviter Maeterlinck à changer d'éditeur. Il est resté fidèle à Fasquelle. Colette, qui a aussi été, après Maeterlinck, membre de votre Académie, n'a eu qu'un peu plus de chance. Grasset n'était que l'un de ses nombreux éditeurs. Mais ni elle, ni

lui n'ont été publiés par Gallimard et cet éloignement leur a valu un retard dans leur droit à être reconnus ou confirmés.

* * *

Dans l'*International Herald Tribune* du 9 novembre 1992, Mary Blume rendait compte de la production de Peter Brook, *Impressions de Pelléas*, et en profitait pour égratigner Maeterlinck, ainsi qualifié : « hopelessly outmoded today ». Comment peut-on dire qu'un écrivain est sans recours démodé alors qu'on ne connaît plus qu'une faible partie de son œuvre ? Ce jugement sans appel est aussi sans raison.

Certes, nous disposons de bonnes éditions des *Serres chaudes*, recueil cher entre tous à Joseph Hanse, et même d'une édition au format de poche procurée par Paul Gorceix qui l'a accompagnée des *Chansons* et de *La Princesse Maleine*. Chez un autre éditeur a paru *Pelléas et Mélisande*, dans le même format. *Novalis* vient d'être réimprimé. Mais ces titres sont dispersés. A la Bibliothèque Nationale de Paris, *L'Ornement des Noces spirituelles* avait été égaré : c'est un signe, dirait Maeterlinck. *Le Trésor des humbles* ne se trouve plus depuis longtemps sur les rayons des libraires chez qui, à l'exception des titres que je viens de citer, on chercherait vainement des œuvres de Maeterlinck.

J'aimerais terminer sur un vœu, c'en est la saison. Je pense au beau volume qui a été publié en 1962 à La Renaissance du livre, sous la direction des très regrettés Joseph Hanse et Robert Vivier : *Maurice Maeterlinck 1862—1962*. Y ont collaboré Jean Cassou, Henri Clouard, Robert Guiette, Roland Mortier, Michel Otten, Raymond Pouilliant, Jean Rostand, Georges Sion, Pierre-Aimé Touchard et Robert Van Nuffel. Quelques-uns sont morts ; d'autres sont bien vivants et ici présents. Dans ce volume on reconnaissait, si je puis dire, la main de l'Académie. C'est pourquoi je me tourne vers vous, Mesdames et Messieurs les membres de l'Académie, afin de souhaiter que vous entrepreniez cette grande tâche : faire revivre cette œuvre. Il n'est qu'un seul moyen : la constituer en une publication cohérente, savante par le discret travail portant sur l'établissement du texte, mais se voulant accessible à un public aussi large que possible. C'est à ce prix que Maeterlinck échappera à l'igno-

rance et au dédain et retrouvera sa grandeur. Et si l'on ne peut, dans un premier temps, éditer toute l'œuvre, qui est immense, qu'au moins la seconde partie soit représentée par de larges extraits ; vous penserez aux chapitres sur les parfums dans *L'Intelligence des fleurs* (1907), à la possible découverte de la quatrième dimension, qui serait comparable à celle de la mobilité du monde grâce à la vitesse, dans *La Vie de l'espace* (1928), au jardin du grand-père et au waterzooi, dans *L'Araignée de verre* (1932), parmi tant d'autres pages qui méritent d'être sauvées, d'être lues et commentées. Les ressources du Cabinet Maeterlinck de Gand comme celles du Musée de la littérature à Bruxelles — un musée que la France envie à la Belgique — devraient permettre d'éditer la correspondance, dont des éléments sont déjà présents dans plusieurs publications, notamment dans les *Annales*.

Il me faut revenir au silence, vertu cardinale de l'homme Maeterlinck. Mais ce ne sera pas sans avoir salué en lui le poète qui a su nous rendre sensibles « l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses » et le « mystère qui les domine et les juge et préside à leur destinée ». Enfin, ce ne sera pas sans citer ce que m'apprenaient les *Morceaux choisis* de mon adolescence : « M. Maurice Maeterlinck est aujourd'hui le plus *européen* des écrivains contemporains de la Belgique. » Il faut qu'il le demeure.

Maeterlinck : Le chant de la source et la source du chant

Discours de M. Georges SION

Mesdames, Messieurs,

Tout ce que nous venons d'entendre est d'une telle richesse qu'on aurait presque envie de faire silence et d'emporter en soi, sans y rien ajouter, tant de science et de pénétration.

Mais quelque chose s'y oppose, qui n'est pas seulement le rite académique de deux discours : cette œuvre centenaire qui nous réunit et nous réjouit aujourd'hui a eu très vite un destin peu banal qui doit être rappelé. La voix fragile de Mélisande a résonné aussitôt sur des scènes du monde entier, puis elle a réussi cet autre miracle d'entrer, comme naturellement, dans l'univers d'un génie appelé Claude Debussy.

Il faudra dix ans pour que naisse l'opéra, et nous allons y revenir, mais il est intéressant d'observer que la pièce d'un auteur presque inconnu va rencontrer rapidement des succès inattendus. A sa naissance, en effet, comme l'a dit M. Claude Pichois, elle correspond très mal au théâtre qu'aime Paris, alors qu'elle correspond très bien à cette vitalité non doctrinaire, cette vitalité diverse et féconde qui régénère alors le théâtre en Europe.

La grande révolution créatrice, c'est en peinture que Paris la donne au monde depuis vingt ans, avec ses couleurs changeantes, ses eaux vives, ses instants captés et transfigurés : l'Impressionnisme est, en effet, un de ces bonheurs qui vous font dire merci. Dix génies sont là, autonomes et solidaires, même si on refuse encore leurs toiles en 1894 dans les salons officiels. De même, la poésie est alors enceinte de quelques chefs-d'œuvres.

Le théâtre, lui, résiste avec ténacité.

Malgré *La Princesse Maleine*, malgré *Tête d'or* de Claudel, la Belle Epoque — ou ce que l'on continue d'appeler ainsi — s'est ins-

tallée dans un public et un prestige auquel, même aujourd'hui, certains s'accrochent encore. Il y a du talent certes, un talent qui tout de même, ne se pose pas beaucoup de questions. Oui, on verra *Cyrano* en 1897 ou *L'Aiglon* en 1900, et Rostand n'est pas oublié depuis lors. Toutefois, si attaché qu'on soit aux *rimes* qui claquent comme des drapeaux dans le vent ou aux *batailles* qui tisonnent des fiertés collectives, on sent que ce théâtre y est moins le prélude à un avenir que la cadence brillante d'un concerto pour virtuose. Quant à Eugène Brieux ou Georges de Porto-Riche, qu'on croit alors si importants, ils pèsent encore moins lourd dans le destin futur du théâtre.

Le théâtre divertissant ne manque certes pas d'entrain. Cependant, je m'étonne encore, je l'avoue, de voir la place faite aux mécaniques de Feydeau, qui s'arrêtent rarement à temps, alors que l'ironie de Courteline, elle, frôle souvent un absurde qui pourrait faire parfois un clin d'œil à Ionesco. Enfin, une des héroïnes les plus célèbres d'alors, même si elle nous amuse encore aujourd'hui, est beaucoup plus liée à son moment qu'à notre avenir. Vraiment, Madame Sant-Gêne, si elle est sa contemporaine, n'est pas la sœur de Mélisande.

Mais alors, direz-vous, ce théâtre si prometteur, où est-il ? A Oslo, à Stockholm, à Moscou, à Londres, à Dublin... La même année que *Pelléas*, naît à Oslo, qui s'appelle encore Christiania, une pièce grave, qui ne cherche pas à nous séduire, mais qui nous amène, par le réel, au-delà du réalisme : *Solness le constructeur*. Son auteur, Henrik Ibsen, est sexagénaire. Depuis près de trente ans, il peuple son théâtre d'êtres qui se cherchent une vocation ou une identité. Ainsi avait-on vu la jeune Nora fuir un amour qui faisait de sa vie une *Maison de poupée*, pour découvrir par elle-même ce que pouvait être une existence qui doit trouver son sens.

Rappelons au passage un peintre de génie qui, à un an près, a l'âge de Maeterlinck et qui est si bien, sur la toile, comme un cousin d'Ibsen : Edvard Munch. Quand on voit le tableau intitulé *Le cri*, avec ce visage dont le hurlement est silence, on ne l'oublie plus. On se dit que l'angoisse existentielle, qui n'a pas la volonté doctrinaire de l'existentialisme, va parcourir le monde.

En Suède, August Strindberg va y joindre sa voix. Il tente la même aventure intérieure à travers l'aventure sociale. De *Mademoiselle Julie*, qui pourrait être un mélodrame et qui devient l'errance dramatique d'un être dans son propre destin, à *La danse de mort*, où

les lieux deviennent comme de mauvais songes, l'écrivain échappe lui aussi aux étiquettes et aux écoles.

Mais les Scandinaves ne sont pas les seuls. A Londres, un Irlandais caustique lance à travers le monde des personnages acidulés, passionnés eux aussi par la vie à renouveler dans une société trop sage. Il s'appelle Bernard Shaw. *Le Héros et le soldat*, puis *Candida* naissent au tournant du siècle. On rit, bien sûr, devant l'ironie de cet Irlandais qui aime l'Irlande à condition de vivre à Londres, qui paraît s'amuser de tout et qui accueille toutes les aventures culturelles de son temps. Il défendra Wagner quand on n'en veut pas, ou Maeterlinck quand on le discute.

Ibsen, Strindberg, Bernard Shaw... Le théâtre moderne, alors est là ; du moins celui qui a tout pour résister au temps par la mobilité même. Mais ce n'est pas fini. Un génie a prodigué jusqu'alors des récits qui font de lui un nouvelliste incomparable ; il va plonger dans la grande création dramatique. Il s'appelle Anton Tchekhov. Son premier chef-d'œuvre, *La Mouette*, comporte une scène étrange où le jeune Constantin, qui voudrait être auteur, faire dire par la jeune Nina un monologue bizarre qu'il veut moderniste. C'est une sorte d'incantation assez dérisoire, mais qu'on pourrait dire assez maeterlinckienne. Non point une parodie : un coup de chapeau. Car Tchekhov lisait le jeune Maeterlinck et conseillait à un ami de monter *Les Aveugles* comme la découverte à faire ! Un lien de plus s'établira dans l'invisible entre le poète des *Sept Princesses* et l'auteur des *Trois Sœurs*. Un des plus grands metteurs en scène de l'histoire du théâtre, Constantin Stanislavski, s'est véritablement révélé avec Tchekhov. C'est lui qui viendra chez Maeterlinck pour lui demander l'autorisation de monter *L'Oiseau bleu*. La pièce aura, grâce à Stanislavski, des centaines de représentations légendaires.

Que ne trouverait-on pas, à parcourir cette Europe créatrice autour de 1900 ! Un autre contemporain, né lui aussi en mai 1862, va faire briller à Vienne la vitalité diverse du nouveau théâtre. L'année de *Pelléas*, Arthur Schnitzler donne une pièce étrange où la futilité cache une sorte de mystérieuse inquiétude : *Anatole*, qu'on a pu voir il y a peu d'années au Rideau de Bruxelles. Puis ce sera *Liebeleï*, qui veut dire « amourette », mais où l'on meurt.

Un autre metteur en scène de génie, Max Reinhardt, montera bientôt, en Autriche ou en Allemagne, les nouveautés du théâtre vivant, parmi lesquelles Claudel et Maeterlinck ! Et il faudra en

saluer d'autres qui, joints aux nouveaux auteurs, transfigurent l'art de la scène : Gordon Craig, Meyerhold, Adolphe Appia, Lugné-Poe. Tous ceux-ci, que nous venons de guetter au passage sont bien ceux qui, en un quart de siècle, transfigurent le théâtre mondial. Presque tous étrangers ? Certes. Un critique parisien notera ceci sans bienveillance : « Après Tolstoï, Ibsen ; après Ibsen, Strindberg ; après Strindberg, Maeterlinck ! »

Il faut préciser toutefois que si le père de Maleine et de Mélisande prend sa part dans ce grand mouvement international, il le fait en solitaire. Il est simplement un auteur à qui le théâtre installé ne suffit plus et qui demande au théâtre nouveau les moyens d'exprimer son univers. Mais il a son propre programme sans chercher à savoir celui des autres. Il partage simplement, avec les autres, les mêmes adversaires qui se nomment réalisme et routine.

Des éditions confidentielles des poèmes, ou de la première de *Pelléas* en matinée unique, à la gloire du prix Nobel en 1911, il n'y a pas vingt ans, mais on aurait peine à cueillir, tant ils seront nombreux, les échos maeterlinckiens à travers le monde. Il est traduit, édité ou joué tout de suite à Londres ou à Berlin, à Vienne ou à Moscou ; très vite à Barcelone ou Amsterdam, à Mexico ou à New-York, à Rome ou à Sofia, à Copenhague ou Cracovie. Si ses débuts dramatiques ressemblent à des confidences, il y a vraiment des confidences qui font du chemin !

* * *

Il est temps maintenant de parler à la fois des deux génies qui vont établir en peu d'années une rencontre extraordinaire, tantôt duo, tantôt duel, qui demeure encore aujourd'hui un dialogue exceptionnel de la culture européenne.

Maeterlinck et Debussy sont du même âge, le musicien étant né à Saint-Germain-en-Laye le 22 août 1862, une semaine avant le poète qui naît à Gand le 29. J'imagine que certains se demandent aussitôt s'ils sont nés sous le même signe. Mon inexpérience m'a fait vérifier les choses. Eh bien, non. L'un est Lion, l'autre est Vierge. Quoi qu'on imagine en pensant aux deux caractères, c'est Debussy qui est Lion...

Ceci dit, voyons autre chose. Le recul est souvent trompeur quand nous entretenons en nous, pour de grands créateurs, l'image qu'ils

nous laissent en partant. Il est bon de rappeler que Maeterlinck et Debussy ont trente ans à la naissance de *Pelléas*.

Qui est alors le musicien qui va s'éprendre des créatures maeterlinckiennes ? Certains ont supposé quelque mystère à sa naissance, mais nous pouvons ne pas les suivre. Notons simplement que son père adorait l'opérette, surtout *La Fille du Régiment*, qua sa mère avait la main leste et le verbe haut, et que lui-même ne remplacera qu'à vingt-cinq ans son premier prénom d'Achille par le second, qui est Claude.

Passons sur une jeunesse où les bonheurs sont rares. Le bon hasard, c'est la rencontre de M^{me} de Fleurville, dont la fille a épousé Verlaine. Il est à peine besoin de rappeler que ce mariage verlainien a tourné au drame, et qu'au moment dont nous parlons — 1892 — Verlaine, enfin célèbre et toujours incertain, a encore quatre ans à vivre mal, avant de connaître une fin digne d'un roman populiste.

M^{me} de Fleurville n'est pas seulement la belle-mère de Verlaine. Elle a été l'élève de Chopin et voue son prestige social à encourager les artistes. Un jour, elle a l'occasion d'entendre le très jeune Debussy. Elle propose à ses parents de prendre en charge sa formation artistique. Ceux-ci n'avaient vraiment pas pensé à cela, et son père avait plutôt prévu pour lui une carrière de marin. Sans savoir, bien sûr, qu'il écrivait un jour *La Mer*...

Le petit garçon découvre donc le piano avec M^{me} de Fleurville, et à dix ans, il est admis au Conservatoire de Paris. Succès pour un si jeune élève certes, mais Claude, qui s'appelle encore Achille, entame des années de difficultés, celles que rencontraient souvent alors les natures indociles devant un enseignement collectif trop organisé. A dix-huit ans, son bilan est très maigre en diplômes, mais il rencontrera une fois de plus quelqu'un qui veut l'aider, ce qui rassure un peu ses parents moroses.

Cette autre femme est bien un des personnages les plus extravagants d'une fin de siècle où ils sont pourtant nombreux. Elle est russe, veuve d'un ingénieur allemand, très riche et très sûre d'une vocation de protectrice des arts. C'est M^{me} von Meck, la célèbre égérie de Tchaïkowski. On sait qu'entre elle et l'auteur de la *Symphonie pathétique*, c'est un amour étrange : elle le fait vivre, ils s'écrivent tous les jours et parfois passionnément, mais pendant les dix-sept années que durera leur alliance, ils ne se rencontreront jamais ! Il est vrai que Tchaïkowski se sentait très éloigné des femmes...

Donc, voici le jeune Debussy emmené lui aussi pour l'été à travers l'Europe comme professeur de piano d'un des fils de la dame. Elle écrit de lui à Tchaïkowsky : « Il dit qu'il a vingt ans, mais n'en paraît pas plus de seize... » Elle l'appelle parfois Petrouchka. Elle dit aussi qu'il ne s'intéresse qu'à la musique, même s'il a « une nature très légère tout-à-fait française ». En 1880, elle l'emmène à Interlaken, puis à Arcachon.

Ensuite, la vie plus dure reprend. En 1881, assez malheureux, il écrit à M^{me} von Meck qui l'appelle à Moscou, puis l'emmène à Rome. En 1882, c'est encore la Russie, puis Vienne où il voit *Tristan et Isolde* et Venise où il voit Wagner lui-même. Que de contacts pour un jeune musicien qui possède à la fois sa personnalité comme ses admirations !

Tout de même, chaque automne, les servitudes parisiennes sont là. Adieu aux grands diplômes pianistiques, voici la composition. Quelques mélodies, notamment sur des poèmes de Verlaine, ont déjà un charme très debussyste. Alors vient la grande épreuve du prix de Rome, dont le jeune artiste pense le plus grand mal, mais dont il sent la nécessité pour s'assurer une existence professionnelle plus stable.

C'est un concours difficile. En 1883, il échoue. En 1884, sur le sujet imposé, la cantate *L'Enfant prodigue*, il est reçu. En janvier 1885, il arrive à Rome pour le traditionnel séjour à la Villa Médicis, qui ne cesse de l'énerver ou de le déprimer. Deux ans où quelques rencontres, comme celle du glorieux Verdi, ne dissipent pas son impatience d'en finir avec Rome. Un résultat musical toutefois : *La Dama di Spina*. Le texte est une traduction de Rossetti, le poète préraphaélite anglais, mais on se dit que le titre pourrait être maeterlinckien.

Nous approchons de la grande rencontre. En 1889, Claude est à Bayreuth. S'il admire passionnément Wagner, il sait aussi qu'il veut tout autre chose. A son retour, au cours d'une conversation avec son ancien professeur Ernest Guiraud, il dit, sans le savoir encore, tout ce qui va faire le miracle de l'art lyrique dont il rêve :

La musique est écrite pour l'inexprimable ; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instant, elle y rentrât...

Ou encore, évoquant le poète qui pourrait l'inspirer :

Celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien ; qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure

ne seront d'aucun temps et d'aucun lieu... Je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants ; qui me fournissent des scènes mobiles et diverses par les lieux et le caractère, où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort.

On a envie de dire : entrez donc, cher Maeterlinck !

En 1891, Debussy rencontre Erik Satie au *Chat noir*. Il lui parle de ses rêves de textes à mettre en musique. Il cite plusieurs noms. Satie lui aurait dit : « Prenez donc Maeterlinck ! » C'est le moment où Ligné-Poe, qui a créé *L'Intruse* pour deux représentations au bénéfice de Verlaine et de Gauguin, puis qui l'a jouée en tournée avant de créer, fin 1891, *Les Aveugles*, pense pouvoir monter *Pelléas* qui vient de paraître.

Ce n'est pas un projet facile : le jeune théâtre aventureux était moins protégé qu'aujourd'hui. Octave Mirbeau, une fois de plus, appuie l'idée par un article. Quelques personnes apportent leur aide par une souscription. Parmi elles, Tristan Bernard, Georges Clémenceau, Léon Blum. Et Claude Debussy ! Il n'y aura d'abord qu'une matinée. En outre, le lieu n'a pas un nom particulièrement maeterlinckien : c'est le théâtre des Bouffes-Parisiens ! Heureusement, plus tard, ce sera le théâtre de l'Œuvre.

Au moment de cette création, de la pièce, Maeterlinck habite toujours Gand, même si on le voit souvent à Bruxelles ou à Paris. C'est d'ailleurs encore à Gand que Debussy, qui s'est fait accompagner par Pierre Louys, vient consulter le poète sur quelques menus changements de textes. En 1895, la vie de Maeterlinck change : il a rencontré ici, chez Edmond Picard, une cantatrice française déjà célèbre, Georgette Leblanc. Maurice est un prénom familier à celle-ci : elle est la sœur de Maurice Leblanc, qui sera plus tard le père d'Arène Lupin.

Entre Maurice et Georgette, c'est le coup de foudre, mais le coup de foudre des différences plus que celui des analogies : une vedette aime vivre comme au théâtre et un homme jeune veut faire un théâtre simple comme la vie. En 1897, ils s'installent tout de même ensemble à Paris, mais lui ne s'y adaptera jamais tout-à-fait.

Elle reçoit avec une opulence spectaculaire, il rêve de calme à la campagne. Du moins met-elle sa passion au service de l'œuvre de son compagnon, ce qui leur assurera une entente de près de vingt-cinq ans, à travers les tournées de Georgette qui veut lancer les nouvelles pièces de Maurice. A travers, aussi, quelques migrations : ils

vivront ainsi à Gruchet-Saint-Siméon, dans un ancien presbytère normand ; puis à Saint-Wandrille, dans une ancienne abbaye (aujourd'hui rendue aux bénédictins) où elle se sent à la fois mystique et théâtrale et où elle montera par exemple, pour le Tout-Paris, une extraordinaire représentation de *Macbeth* dont Maurice a écrit la version française. On imagine, avec elle, lady Macbeth promenant dans les cloîtres sombres ses mains tachées de sang. Georgette rêve même de créer, dans les ruines ou les salles désertes de Saint-Wandrille, une sorte de Bayreuth maeterlinckien, mais il n'en a vraiment pas envie.

Nous voici, croirait-on, au moment où il faut parler de l'opéra qui va donner un chef-d'œuvre à l'art lyrique. Il convient cependant d'attendre encore un moment : la création debussyste demandera dix ans, mais pendant ces dix années, la pièce de Maeterlinck éveille d'autres musiques à travers le monde.

En 1898, on la joue à Londres et un merveilleux compositeur français, Gabriel Fauré, écrit une musique de scène faite de quelques morceaux de la plus fine qualité. (Il en tirera une suite d'orchestre pour les concerts Lamoureux, à Paris, en 1901.) L'année suivante, on joue la pièce à Vienne. Un musicien qui va bientôt transfigurer la musique du XX^e siècle, Arnold Schönberg, compose un grand poème symphonique qui sera un jalon important de son œuvre. 1902 voit donc, ou plutôt entend après Faure, à la fois Schönberg et Debussy à travers Maeterlinck. Ce n'est pas tout. En 1905, au Théâtre suédois d'Helsinki, on joue la pièce avec une musique de scène de Jean Sibelius, qui est elle aussi une grande œuvre. Quel retentissement pour la frêle Mélisande qui, à travers le monde, semblait exilée dans sa fragilité, murmurant : « Je ne suis pas d'ici... »

Retrouvons Maeterlinck, et Debussy. Dans les années où Debussy écrit cette partition merveilleuse, on se demande, de même que nous l'avons fait pour le théâtre parlé, comment se porte l'art lyrique à Paris et ailleurs.

La deuxième moitié du XIX^e siècle a vu se figer pas mal de choses : mauvaise qualité des livrets, domination du chant considéré comme l'essentiel d'une œuvre. Les librettistes ont remplacé les écrivains — ou les ont mis en miettes. Faut-il rappeler, par exemple, le *Hamlet* d'Ambroise Thomas, dont l'un des morceaux attendus est une chanson à boire (« Ô vin, dissipe ma triste-esse ») ; d'autres ouvrages où les chœurs, immobiles et sonores, proclament qu'il faut

se taire ou qu'il faut s'en aller ; ou encore ces scènes de la folie, dans lesquelles des sopranos doivent avoir tous leurs moyens pour nous faire croire qu'elles les ont perdus ?

Certes, à Paris, des compositeurs jouissent d'un grand prestige, mais au tournant du siècle, Edouard Lalo et Charles Gounod sont morts, et Saint-Saëns ne pense plus à l'opéra. Un maître règne toujours : Massenet. Debussy, qui s'amuse parfois en évoquant le triomphe de *Manon* chez les midinettes, rend pourtant justice à ce créateur si fêté. En 1894, *Thaïs* naît à l'Opéra de Paris et chante : « Dis-moi que je suis belle... » Laissez-moi vous dire au passage que trente ans plus tard, j'ai vu six fois *Thaïs* à la Monnaie. J'étais jeune, j'avais envie de crier « oui » ! après son fameux air. J'étais amoureux de la cantatrice, mais je n'ai jamais osé lui parler...

Une fois encore, c'est ailleurs que la deuxième moitié du XIX^e siècle a vu des révolutions qui ont donné à l'art lyrique on ne sait quoi de légendaire et de sacré. On sait le séisme qu'a créé Wagner. Le vieux Verdi lui-même a su imposer de nouvelles exigences à son génie en fréquentant Shakespeare avec *Otello* et *Falstaff*. Quelques années encore, et ce sera la magique rencontre d'un grand poète et d'un grand musicien, Hugo von Hofmannsthal et Richard Strauss : *d'Elektra* en 1909 à *Arabella* en 1929, en passant par *Le Chevalier à la rose*, une lumière d'or va éclairer la scène lyrique.

A Paris, si Debussy le veut, la voie lui est ouverte. Un novateur comme lui n'a pratiquement pas de rival, même si un jeune musicien est en train de monter : Gustave Charpentier. Celui-ci écrit *Louise*, un opéra qui évoque un Paris familial. La création à l'Opéra-Comique, prévue pour le 2 février 1900, va faire du bruit. A quelques jours de la première, la cantatrice qui va incarner Louise est brusquement indisponible. C'est alors qu'une jeune choriste s'avance vers André Messager, qui n'est pas seulement le charmant auteur de *Véronique* mais un grand chef d'orchestre. Elle lui dit qu'ayant suivi toutes les répétitions, elle connaît le rôle et est prête à le chanter. C'est une jeune Ecossaise qui entame ainsi, à l'improviste, une carrière mondiale : Mary Garden.

Deux ans plus tard, en 1902, nous voici enfin au seuil de la création lyrique de *Pelléas et Mélisande*. Il va de soi que Georgette Leblanc veut créer le rôle, même si Debussy l'a écrit pour une autre voix ou pour une autre nature. André Messager est à nouveau le maître de la nouvelle création. Il opte pour Mary Garden et c'est le

drame. Les discussions deviennent des querelles, puis des agressions. On ne trouve guère d'excuses au comportement de Maeterlinck, sinon la passion — ou celle de Georgette : campagne de presse, désaveu public du spectacle, etc. Pendant des années, le poète refusera de voir ou d'entendre le chef-d'œuvre debussyste qu'il a suscité. Il ne le verra qu'en 1920 aux Etats-Unis. Il s'est séparé de Georgette, voit enfin Mary Garden dans *Mélysande* et la félicite.

Notons en passant que Maeterlinck est alors, en Amérique, une vedette extraordinaire. Il a reçu le prix Nobel, il est poète, auteur dramatique. On veut l'entendre mais son anglais est si laborieux, du moins à l'écoute, que l'on devra renoncer à ses conférences. Qu'à cela ne tienne. Les magnats du cinéma l'invitent à Hollywood. Mais tout ceci ne suffit pas à l'inspirer. Après quelques semaines et quelques essais, lui qu'on croit si proche du silence, il renonce à écrire pour des muets dont la parole vient en sous-titres. Mary Pickford et Lilian Gish ne seront pas maeterlinckiennes...

La rencontre de Mary Garden aux Etats-Unis indique au moins que *Pelléas et Mélysande* faisait le tour du monde : Bruxelles, Berlin, Milan, Londres, New-York. Debussy lui-même était certes déjà l'auteur des *Arabesques*, des beaux *Nocturnes* et, bien sûr du *Prélude à l'après-midi d'une faune*, mais son opéra, même discuté, lui donne une plus haute gloire.

Signalons au passage que le créateur du rôle de Pelléas à l'Opéra-Comique a eu, sans le savoir, une influence sur le destin d'un poète bruxellois. Jean Périer s'était imposé à Paris avec un talent si juste et si sûr que toute une génération parlera de lui. Or un jeune homme de dix-huit ans écrit ici ses premiers poèmes. Il a un génie fragile et sûr. On l'interroge souvent sur son glorieux homonyme. Pour y échapper, il décide de se donner un double prénom. Il s'appellera Odilon-Jean Périer. Paradoxe supplémentaire : son premier recueil s'intitule *La vertu par le chant...*

Qui aurait cru, en tout cas, que les personnages maeterlinckiens, dont on pourrait presque dire qu'ils parlent bas et qu'ils crient à mi-voix trouveraient un autre langage sans perde de leur ? Certes, le nom seul de Pelléas dégage une harmonie propice et celui de Mélysande ressemble à un mélisme qui aurait grandi. Il fallait tout de même ici un second génie, qui fût à la fois transfiguration et fidélité.

Un autre résultat ne s'est pas fait attendre. C'est la fascination que Maeterlinck va exercer sur les musiciens français avides d'art lyri-

que. Ceux-ci savent que les vieux livrets sont dépassés. Ils assiègent donc le poète. Ainsi Paul Dukas, qui a tant de dons mais qu'un grand succès emprisonne : *L'apprenti sorcier*. Dukas, à trente-deux ans, est l'apprenti-sorcier de sa réussite : son poème symphonique est si célèbre que le public n'attend rien d'autre.

En 1902, c'est la création d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Maeterlinck et Georgette Leblanc s'y impose. En 1907, la pièce est devenue un opéra de Paul Dukas. On y retrouve de grands thèmes maeterlinckiens comme les énigmes du destin, les demeures secrètes ou l'invisible vérité des humains. La partition, sans faire écho à Debussy, montre elle aussi sa connivence avec le mystère. En 1902 encore, Georgette Leblanc avait créé *Monna Vanna*, une œuvre plus directe et spectaculaire située dans l'Italie de la Renaissance. L'opéra qu'en tire Henry Février en 1909 subit de même une certaine forme de banalisation.

Il faut avouer néanmoins qu'on voit naître ici et là, plus tard, une étrange attitude qu'on pourrait appeler la récupération de *Pelléas* au seul profit de Debussy. Comme si cette magique fusion tant célébrée — texte et musique — diminuait le prestige du compositeur. Un de ses biographes, Jean Barraqué, se demande « comment Debussy a pu être dupe de la fausse simplicité, chargée de tant de références symboliques, du livret de *Pelléas*... »

De même, une célèbre animatrice parisienne de la télévision, aussi fameuse par sa confiance en soi que par son snobisme incurable, observait récemment qu'on avait joué cette année *Pelléas et Mélisande* dans plusieurs Opéras d'Europe mais elle parlait tout bonnement « d'un texte lourdaud du XIX^e », le rendant ainsi à un anony-mat qu'il ne mérite vraiment pas.

Il suffisait pourtant de voir aussi, au petit écran, l'admirable José Van Dam guider un artiste dans l'interprétation d'une scène du chef-d'œuvre. Une joie profonde y naissait justement de l'alliance, ou de l'alliage, de la note et du mot. C'était vraiment le chant de la source et la source du chant. Julien Gracq — évoquer ici son nom aurait touché notre Suzanne Lilar qui vient de nous quitter — notait un jour, lui aussi, qu'il supportait mal toute idée de séparer des vertus si unies.

Je me rappelle enfin les paroles de Jean Cocteau lors d'un hommage à Maeterlinck, organisé ici en 1962 pour le centième anniversaire de sa naissance. L'auteur des *Enfants terribles* était chez lui

parmi nous puisque nous l'avions élu pour succéder à Colette. En outre, il apportait, ce jour-là, l'hommage de l'Académie française à l'illustre Gantois qu'elle n'avait pu élire puisqu'il avait voulu rester belge. Cocteau disait donc, lors de cet hommage, que ceux qui tentent d'effacer Maeterlinck du chef-d'œuvre font de lui « la victime d'un accouplement comparable à celui des mantes religieuses où l'épouse dévore l'époux pendant l'acte d'amour ». Il se désolidarisait d'eux, lui à qui Paris, Milan, Vienne et New-York souhaitaient confier la mise en scène du chef-d'œuvre.

* * *

Oui, l'itinéraire maeterlinckien est plein de surprises. Plein d'étapes et de chemins. Achéons-le sur une image. La plus longue et la plus célèbre de ces étapes aura été Orlamonde, cet énorme palais dressé à la sortie de Nice, face à la mer. C'est là, au pied du Mont-Boron, qu'un étrange illuminé avait voulu bâtir un casino en oubliant qu'il n'aurait jamais l'autorisation de l'ouvrir. Ce rêve délirant, Maeterlinck l'avait récupéré. Après Gruchet, Saint-Wandrille ou Médan, en 1930 il est à Orlamonde et il y finira sa vie, mis à part l'exil volontaire aux Etats-Unis pendant la deuxième guerre mondiale. Renée Maeterlinck, qui a occupé son cœur après Georgette, y mourra ensuite, et Orlamonde, alors changera de mains comme de destin.

Il y a quelques mois, j'étais dans les environs. Peu de choses y incitent encore au pèlerinage, mais un détail m'a tout de même frappé. L'avenue qui longe et surplombe Orlamonde y a un arrêt d'autobus. L'arrêt, lui, s'appelle toujours *Maeterlinck*. J'aime que le dernier signe qu'il nous fait là-bas soit celui des transports publics niçois. Donnez-nous l'arrêt Maeterlinck, je vous prie...

Proposition pour l'itinéraire d'un poème

Communication de Monsieur Alain BOSQUET
à la séance mensuelle du 12 septembre 1992

Le poème, entre mille définitions ou contradictoires ou complémentaires, est un objet verbal, plus proche de la parabole que du message direct, dont la part de mystère demeure mystère, après toutes les explications rationnelles auxquelles on peut le soumettre. A froid, lorsqu'il n'écrit pas de poème, le poète peut se demander quel itinéraire il emprunte, depuis le trouble, encore imprécis, encore vague, qui précède sa naissance, jusqu'au moment où, loin du poète, le lecteur l'assume au sein même de sa sensibilité.

Première phase : le besoin du poème. Le poète n'est pas poète vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Même Victor Hugo avait des périodes de prose et de prosaïsme. Même Alphonse de Lamartine, grand pleurnicheur devant l'Eternel, trouvait le temps de vivre, de réfléchir, de veiller aux affaires de l'Etat. Une disposition particulière d'ordre physique — une sorte d'incubation — se manifeste avant que la décision ne soit prise d'écrire la première version d'un poème. Les causes en sont innombrables. On peut parler d'un déséquilibre délicieux, d'un élan involontaire, d'un malaise, d'une simple turbulence. Par quoi est causé cette bousculade ? Il n'y a pas lieu de privilégier l'une des possibilités plutôt que les autres. Le poète se trouve dans un état second : nous préférons dire un état parallèle car il n'est pas indispensable qu'il perde la raison ni qu'il sente le vertige l'envahir. Cette aspiration mal analysable peut venir d'un sentiment brusque : un amour, une déception, la certitude de la mort, l'interrogation angoissée. Passer à l'acte, c'est-à-dire à l'écriture, s'opère très vite, afin de saisir le moment rare ou d'échapper à l'oppression soudaine. Le mot intervient pour sauver

le poète ou pour le condamner : il ne récuse pas cette tension et la transforme en agglomération de signes rédigés. La chiquenaude initiale peut naître ou de ce sentiment ou d'une simple sensation. Il fait trop chaud, trop froid, trop beau. On se souvient d'une femme aimée, d'un être disparu. On se souvient de ne s'être pas souvenu. On se souvient qu'il faudrait se souvenir. La mémoire tend un piège et, tout à coup, révèle un moment enfoui dans le subconscient. L'œil aussi a sa responsabilité : la tour de Pise penche un peu trop, quels dégâts que le passage de l'ouragan Joseph sur la Floride ! Combien paisibles sont les vaches de Flandre ! Qui vient de peigner les blés mûrs de la Beauce, roux, dorés et blonds à la fois ? Le son et la musique aussi sont responsables : trois notes de Mozart, un disque d'Henri Vieuxtemps interprété par Eugène Isayë. L'erreur de voir et d'entendre joue son rôle. Vous lisez le mot « cheval », là où le journal dit « chenal » : ainsi s'attrape un poème. Vous croyez lire « j'ai soleil » au lieu de « j'ai sommeil » : le malentendu est fertile. Vous rédigez le chapitre d'un roman, votre personnage principal vous résiste, et vous vous consolez en écrivant le début d'un poème en marge de votre manuscrit. Il arrive qu'une notion abstraite ou une généralité ne vous lâche pas : la science-fiction, par exemple, ou le génocide. Vous ne savez au juste ce que vous auriez à en dire. Ecrivez, sans réfléchir, dans un premier temps. La science-fiction vous amènera à redéfinir l'homme projeté dans l'avenir : le poème aura ce genre-là de divination. Quant au génocide, il mérite, assurément, une nouvelle révolte et une nouvelle protestation. J'ai écrit des poèmes pour m'assurer de la prédilection pour la couleur bleue, ou pour me convaincre que le poème me vient sans mon intervention, ou presque. On écrit aussi par peur du vide : je ne suis rien, vous n'êtes rien ; comblons un peu cette lacune. Et on écrit par horreur du trop-plein : on exige de moi que j'achète mes poireaux, que je nettoie mes casseroles et que je vote pour ou contre l'Europe. Je m'essuie et commence mon poème : un acte clandestin.

Deuxième phase : l'apparition du thème et l'histoire d'une sensibilité. Le thème s'impose au poème en cours de route et non avant l'écriture. J'écris d'abord parce que j'aime bien ne pas savoir où je vais. Sans cette transe ou ce refus d'un dessein trop net, je ne me mettrais pas au poème. Il arrive un moment — mettons au

terme de douze ou vingt vers — où ma raison, jamais tout à fait endormie, vient rejoindre mon irraison première. Si, dans les premiers instants, mon poème est fortuit et gratuit, il ne peut le rester longtemps. Le sens critique et le sens du ridicule empêchent qu'il demeure du seul domaine de l'irrationnel pur. C'est ainsi qu'apparaît le thème, ou l'orientation générale du poème. Ma raison aide à le guider : un compromis s'établit de façon naturelle. Je sais, soudain, que j'emploie les mots des autres : il en résulte une certaine responsabilité. Mon langage est comptable. Le thème s'installe, dans la liberté. Il demande que je le développe. C'est là que s'affirme ce que j'appellerais la permanence de ma sensibilité. Sur cette terre, François Villon avait à dire les dangers de son temps, Victor Hugo à traduire les aspirations de son siècle, Baudelaire à dévoiler les affres de la chair, Mallarmé à tordre un langage trop explicite, Rimbaud à entrevoir ce que l'homme a cru voir. Le poème est le meilleur passeport et la seule carte d'identité : il n'en est point d'autre. Chaque poète a sa spécificité et ses signes particuliers : par là il est irréductible. Mon lot à moi est d'avoir essayé — en toute lucidité, en toute folie, en toute volonté, en toute intuition : il ne m'est pas donné d'en juger — de conjuguer l'absurde et la fable, l'existentialisme et ma ferveur, le désespoir philosophique et la passion de le transcender. Le poème ne triche pas, même si le poète triche en tant qu'être humain. Eluard et Saint-John Perse n'étaient pas comme ils étaient mais comme nous les dépeignent leurs poèmes. Que les enseignants se le disent : la vérité est dans le poème et non dans le citoyen qui aurait décidé d'écrire le poème.

Troisième phase : les deux écritures. En cinq siècles d'exercice, la poésie française a épuisé certaines formes de versification, sans doute. Il en résulte que les poèmes rimés sont devenus rares et d'assez médiocre qualité. Il n'y a lieu ni de le déplorer ni de s'en féliciter. A l'origine du poème, dans ses toutes premières secondes, quand la mise en mots n'est pas encore lucidement perçue, deux voies s'offrent au poète. L'une est celle de l'image dissociée de la musique, et l'autre est tributaire du retour régulier de la rime. Qui peut dire la différence entre le choc des syllabes et des verbes en dehors de toute notion de chant et, comme à l'opposé, l'alignement des vocables selon un ordre où le rythme et la rime forment l'élé-

ment principal de l'expression ? Lorsque, chemin faisant, le poète se pose la question, il peut juger que l'image est proche de la prose : il éprouve alors le besoin de livrer, sans prosodie, cet assemblage-là à lui-même et aux autres. Il y a quelque chose de plus radical, de plus nu, de plus impérieux dans le poème en prose ou en vers libres, comme on voudra, de nos jours : on y dit son identité crue et directe, sans s'occuper des habitudes du langage séculaire. On y prend un risque extrême : le poème est alors un lambeau de chair vive ou de rhétorique sans rémission. L'autre choix est d'une nature qui s'inscrit au sein d'une tradition. Lorsque je me sens libre, je me détourne de la rime : elle serait un obstacle à la spontanéité totale dont je ressens la pression. Il est pourtant des heures où je ressens la nécessité d'une sorte d'appui, d'un confort, d'une solidarité née avant moi : alors, je rime mon poème, afin de le rendre plus agréable — disons : plus assimilable — à un certain goût que l'on m'a transmis. Mes ancêtres en vers sont Ronsard, du Bellay, Musset, Verlaine : une assez puissante tribu. Mes ancêtres en vers non rimés sont moins âgés et ne me protègent pas d'une façon aussi sûre : le Rimbaud des *Illuminations*, Milosz, Claudel, Saint-John Perse. A la vérité, le poète ne choisit pas. Il croit profondément que les deux formes de séduction ou de rébellion existent en lui, et il ne saurait admettre que l'une soit plus apte que l'autre à recevoir le fruit de sa souffrance ou de son exaltation. On ne saurait exiger d'explication de Beethoven ou de Mozart : le prélude, la sonate, le requiem et la symphonie leur sont nécessaires. Ils passent avec aisance d'une forme à l'autre. Les modes viennent et passent. Se priver d'une des deux possibilités est se priver d'un poumon. Je chante ou j'explose : qui m'interdira jamais ces deux aspects de la même activité : l'aigle a toujours deux têtes ?...

Quatrième phase : la correction et l'artisanat esthétique. La poésie est un art et non seulement une vérité inouïe : la vérité de demain ou, si on préfère, la vérité d'ailleurs. Le poème doit être parfait et sans faute, pour prétendre à quelque influence que ce soit. Le premier état du poème peut être, selon les cas, l'état définitif ou un magma qui mérite qu'on y travaille. Il est exceptionnel que le produit de l'élan ou de l'abandon soit propre — excusez l'expression — à se voir consommer. Le poète a des devoirs et des responsabilités. Il laisse dormir son poème. Plus tard, lorsqu'il l'a

oublié, avec objectivité, il le reprend. Mais n'est-il pas abusif de parler, précisément, d'objectivité quand on discute d'un poème ? Il convient de séparer le monde intérieur de sa présentation extérieure. Pour Baudelaire, le monde intérieur a son originalité : ce qu'il nous offre est unique en ce sens que la hiérarchie de ses valeurs ne ressemble pas à celle des autres poètes de son temps. Il est la proie des sensations : l'odorat, le toucher, la vue — tout ce qui forme, selon son aveu, ce royaume du mal sur lequel, orfèvre et victime, il est le seul à régner. Il caresse les chats, les femmes, les objets et, habité par le spleen, il en oublie son époque. Il hume les parfums et, une fois de plus, les femmes, qu'il aime et abhorre, sans distinguer l'abandon du dégoût. Prenons le cas de Mallarmé : il survient à un moment où les évidences et les pouvoirs diurnes de la poésie française sont, pour quelques décennies, en perte de vitesse. Ce sont les rapports entre l'être et l'écrit qui le concernent : ce vaste domaine insaisissable où le vécu rejoint le dit et le non-dit, et où personne, à l'exception peut-être de Maurice Scève, trois siècles plus tôt, ne s'est jamais aventuré. Baudelaire traduit en notre langage les recoins inavouables de son âme et de son cœur. Mallarmé nous révèle que la société des mots a des lois que la société des hommes ne saurait sanctionner. Le mot est alors roi de ses significations multiples : c'est ce que dira en lettres dorées sur le marbre blanc du palais de Chaillot son élève Paul Valéry. Pour que ces deux mondes intérieurs puissent trouver un accueil sans faille dans notre monde à nous, au profit de chaque individu, il faut que l'aspect esthétique en soit poussé à un degré de perfection absolue. Il n'est pas de tâche plus grave que d'accéder à ce niveau-là de pureté formelle. Qu'on me pardonne un acte de méfiance. J'ai beaucoup d'admiration pour Supervielle, Cendrars et Eluard, nonobstant quelques réserves pour les poèmes après 1938 de ce dernier. Chaque fois que je les lis, je prends un crayon. Je suis charmé aux deux tiers. Je ne puis m'empêcher de corriger ici et là. La matière est souvent maladroite chez Supervielle, molle et approximative chez Eluard, journalistique chez Cendrars. Je ne veux pas qu'on puisse agir de même avec mes poèmes à moi.

Relu avec recul, le poème accuse ou ses faiblesses ou ses répétitions. Le travail à accomplir est parfois léger, et souvent plein d'embûches. L'habileté artisanale n'est nullement une insulte à ce

que trop longtemps on appelait, avec mille soupirs à l'appui, l'inspiration. Devenu son propre critique, le poète opère les modifications qui s'imposent. Il ne peut servir à l'autre un magma, un tract ou une simple matière que cet autre se chargerait ou non de modifier, voire de compléter. Vivre avec son poème, c'est l'éduquer : on peut le revoir une fois ou trente fois, selon ce qu'il exige. On n'imagine pas un Valéry, un Odilon-Jean Périer ou un Saint-John Perse, dans sa rhétorique à la façon de Bossuet, se passer de cet indispensable labeur. Pour l'avoir méconnu, un Jacques Prévert ou un Pierre Emmanuel donnent toujours le sentiment d'une finition négligée. Je rencontre donc mon poème pour la deuxième fois. Il se peut que je le jette à la poubelle. Il me donne, plutôt, la sensation de découvrir mes propres mystères. Je modifie ceci ou cela ; j'ébarbe, je nettoie, je polis, je précise, sans rien toucher à l'essentiel : cette ambiguïté et cette double dimension, sans quoi il n'y aurait pas de poème. Je tends à l'intégrité de la parabole. En artisan, je garde un œil critique. J'imagine Vermeer et le divin Van Eyck accomplissant le même genre de besogne. Le rouge, entre la rétine et la paupière, dans le gros visage du donateur Van Paelen, ne doit être ni exagéré ni estompé. Professionnellement, le peintre comme le poète, ne sauraient faire l'économie de ce genre-là de scrupule. Le poème se taille comme un diamant, quoi qu'en disent les écoles successives. Le laisser aller des dadaïstes et des surréalistes fait qu'ils ne sont aujourd'hui, neuf fois sur dix, que les représentants d'une avant-garde devenue une arrière-garde. L'art poétique peut assimiler les idées nouvelles. Les idées nouvelles n'ont jamais suffi à la poésie.

En dernière analyse, ce que j'appelle la perfection, ou la conscience que j'en ai, est un signe de mon respect pour l'autre : ce lecteur qui doit être mis en condition, de la meilleure manière possible, pour recevoir de moi un objet de consommation spirituelle sans faille. Je dois à mon lecteur le meilleur de moi-même : oui, je le répète. Et c'est ma conscience, détachée de mon texte, qui me dicte que le poème est prêt ou non. Mon offrande n'a pas le droit de contenir une seule chenille, un seul pou, une seule syllabe qui ne fût à sa place. Je donnais jadis ce conseil à un jeune poète : « Efface d'abord ». Je voulais dire : « Sois disposé à effacer si ton ambition va jusqu'au souci de la durée ».

Cinquième phase : l'intervention de l'autre. Le poème existe. Le poète ne le corrige plus. Il décide de le publier : il estime que les mots de la tribu retournent à la tribu. Quelque part, dans un journal ou chez un éditeur, un être impartial s'arroge le droit de décider : le poème sera imprimé. Le poète, en quelque sorte, n'a plus droit au chapitre. Le poème est indépendant et n'existera que dans la mémoire du lecteur. Celui-ci est à la fois de bonne volonté et d'une exigence extrême. Il sait, ou il devrait savoir, que la nature du poème est à jamais indéfinissable. Il n'apporte aucun message utile, du genre : « Passe-moi la salade », ou : « La marquise, sortie à cinq heures, est rentrée à six heures trois quarts ». Il lui demande un choc, un charme, une surprise, un confort, une douleur : tout l'éventail des émotions immédiates. Le lecteur reçoit en lui le poème. La connaissance et l'érudition ne lui sont pas nécessaires : peu lui importe qui est l'auteur. L'objet verbal est de plaisir ou de remise en cause. Dans la mesure où le poème n'a pas d'utilité mesurable, il se débarrasse de son auteur. Saint-John Perse m'écrivait un jour, vers 1950, quand je rédigeais un livre sur lui et que je lui demandais de préciser quelques détails biographiques : « Le lecteur n'a aucun droit sur la personne de l'auteur ». Ce n'était point du mépris, mais le rappel que tout poème n'a de vie qu'en la psychologie de qui s'en émeut. A la limite, je dirais que les grands poèmes — il y en a dix ou douze en langue française, à cet inaccessible niveau — sont anonymes. Ils sont venus à Villon, à du Bellay, à Jodelle, à Hugo, à Nerval, à Rimbaud, à Mallarmé, à Verlaine, à Milosz, à Claudel et à Aragon — pour ne citer que les plus incontestables — dans l'effervescence et dans l'état somnambule traversé de minutes lucides, sans qu'ils aient cherché à démonter le mécanisme de cette genèse. De la même manière, ils investissent l'autre qui, par la suite, les continue en leur conférant tout un cortège de réactions internes. Le poème, acquis comme objet verbal sans fonction prescrite, comme je le proposais il y a un instant, s'assimile aux écrits des livres sacrés. Il n'offre que l'ineffable, l'insaisi, l'onirique au sein du compréhensible, l'essentiel d'une essence qui ne souffre pas de paraphrase. On lui enlève une labiale ou une sifflante, et il s'écroule. On lui greffe un adverbe et il se meurt. Il est hors du temps et de l'espace. Admirateur de Montagne, de Voltaire, de Stendhal, de Mérimée, prosateurs qui m'apportent de solides denrées, il ne me viendrait pas à l'idée de les relire

plus d'une fois par décennie. En revanche, il est de pages de Maurice Scève, d'Elskamp, de Levet, d'Henri de Rénier, d'Eluard et de Supervielle dont j'ai un besoin constant, toute l'année. C'est que le poème signifie plus que la somme de ses significations flagrantes. Il réveille le lecteur et le rend plus acceptable à ses propres yeux par une action invisible et comme clandestine. La musique adoucit les mœurs, et le poème les exacerbe, en leur ajoutant lumière et ténèbres. Il ne suffirait pas pour le lecteur d'assumer le poème : il se réincarne en lui. Le poème résiste à la raison qui prétend le niveler. Comme le diamant de tout à l'heure, il permet à quiconque de lui façonner un écrin, de lui choisir une vitrine et de l'entourer de gloses savantes. Celles-ci ne peuvent rien ni pour lui ni contre lui. Il brise les guitares iconoclastes qui prétendent l'accompagner. On n'explique pas un poème : on enseigne à l'aimer. C'est comme si pour m'expliquer, moi, il était permis de m'enlever le squelette. La notion du sacré s'approche du poème et non du poète.

Victor Moremans, un demi-siècle en littérature

Communication de Monsieur Jacques-Gérard LINZE
à la séance mensuelle du 10 octobre 1992

On comptait en Belgique, vers 1960, une trentaine de quotidiens francophones d'information générale. Presque tous consacraient au moins une page par semaine à la littérature. On peut gager qu'ils étaient encore plus nombreux au lendemain de la première guerre, lorsque Victor Moremans débutait à *La Gazette de Liège*¹. C'était un temps béni : même dans des villes moyennes, on ne pouvait imaginer que les journaux locaux ne fissent pas honneur aux lettres, et les rédacteurs spécialisés étaient souvent, ne fût-ce qu'en raison d'une longue pratique, des critiques avertis.

Victor Moremans et les siens étaient liés à mes parents, par l'amitié certes mais aussi par ce que j'appelais, pour me moquer gentiment de ma mère, le « cousinage à la mode de Namur ». Ma mère, en effet, d'origine namuroise, annexait volontiers à notre tribu des relations qui n'étaient que cousins par alliance de cousins par alliance. Nous avons ainsi de problématiques parents disséminés dans toute la Wallonie. Nos liens avec la famille Moremans se sont encore resserrés dès 1913, quand Victor est devenu le parrain de ma sœur. Toutefois ce n'est pas pour ces raisons que je m'intéresse aujourd'hui à lui, trop brièvement hélas ! mais bien parce que je garde le souvenir d'un éminent connaisseur, précieux témoin de la culture du temps.

* * *

1. Contre l'avis d'un ami linguiste qui, je l'espère, ne m'en tiendra pas rigueur, je reproduis ici, non sans un plaisir délicat, l'ancienne graphie *Liège*, que j'ai la faiblesse de préférer à celle de Liège, déclarée officielle par les autorités communales vers 1945. Durant toute son existence, *La Gazette de Liège*, pour ma plus grande satisfaction, a refusé d'adopter l'accent grave ainsi imposé.

Né à Liège en 1890, Victor Moremans a fait ses humanités à Saint-Servais, l'un des deux collèges fondés dans la ville par la Société de Jésus. Puis il a entrepris des études supérieures à l'Institut Gramme, autre fief liégeois des Jésuites qui y formaient des ingénieurs. Mais il semble que les sciences ne l'aient pas longtemps passionné. Il ne sait encore sur quelle voie s'engager lorsque, le 4 août 1914, l'Allemagne envahit la Belgique. Il est mobilisé et participe, avec notre aîné de l'Académie Jo van der Elst², à la retraite des troupes belges puis à la défense d'Anvers. L'un et l'autre sont faits prisonniers en novembre 1914 et internés au camp d'Alten-Grabow, près de Magdebourg, où ils resteront quatre ans. Dans leur malheur le destin leur réserve quelques faveurs en leur donnant pour compagnons de captivité des personnages des plus intéressants, tel ce jeune avocat français dont lui, Moremans, disait, avec la perspicacité qui le caractérisait, qu'il était fait pour le sacerdoce — ce qui s'est vérifié puisqu'il s'agissait de celui qui, ordonné prêtre en 1921, deviendrait le cardinal Gerlier, archevêque de Lyon et primat des Gaules — ; tels aussi ce Joe Bridge, caricaturiste bien connu à l'époque, et Albert Aveline, premier danseur et maître de ballet à l'Opéra de Paris, qui serait nommé, en 1934, directeur de l'école de danse de l'Opéra. Et ce n'est pas tout : le camp hébergeait aussi un pianiste réputé, un certain Dreyfus apparenté au célèbre capitaine (ce pianiste, Bridge l'humoriste, qui ne l'aimait guère, l'avait surnommé le « serpent à sonates »). Enfin séjournait aussi à Alten-Grabow le chanteur Maurice Chevalier qui, au camp, montait sur les planches pour distraire ses camarades. Et non seulement il chantait mais aussi il dansait les claquettes (ce *tap dance* des Anglo-Saxons, dont il avait été l'introducteur en France). Le beau Maurice n'est pas resté longtemps en captivité : blessé d'une balle qui avait effleuré un poumon, il fut rapatrié par la Croix-Rouge, grâce en partie, dit-on, aux démarches opiniâtres de sa grande camarade Mistinguett. (Le 4 janvier 1972 *La Gazette de Liège* publiait l'article d'adieu que Moremans consacrait à la vedette récemment décédée).

2. Jo van der Elst et Victor Moremans sont restés en relations après la guerre. En 1960, van der Elst, ambassadeur en poste à Rome, a reçu Moremans et son fils venus au Vatican, avec des journalistes catholiques de Belgique, porter au pape Jean XXIII les traditionnelles étrennes pontificales.

Comme tant d'autres, Victor Moremans n'a été libéré que par l'armistice. De retour au pays après plus de trois mois de séjour en Suisse où l'on a soigné sa grippe espagnole (et où il a trouvé un emploi), il sait enfin que c'est le journalisme qui l'appelle et il entame des collaborations à plusieurs périodiques avant d'entrer comme rédacteur stagiaire à *La Gazette de Liège*, à peu près en même temps que le tout jeune Georges Simenon (lui aussi futur membre de notre Compagnie). Bientôt chargé de la page littéraire de la *Gazette*, Moremans se révèle lecteur intelligent et sensible, servi par une vaste culture, un goût très sûr et une grande ouverture à la nouveauté. Ses recensions sont tout sauf superficielles ou bâclées. Ce sont des études circonstanciées, souvent longues et toujours d'une remarquable pénétration. Il se livrera aussi, avec un égal bonheur, à la critique d'art et de musique, et s'intéressera activement au théâtre³. La pertinence de ses jugements, ses qualités de cœur et la considération qu'il savait gagner chez ceux dont il commentait les œuvres, ont été à l'origine de relations fécondes et, notamment, d'une abondante correspondance qu'il a rassemblée et, sans en rien publier, intitulée *Cinquante ans d'amitiés littéraires*. Une dizaine de volumineux albums réunissent les lettres de célébrités telles que — je cite dans le désordre — Francis Jammes, Max Jacob, Henry de Montherlant, Georges Bernanos, André Billy, Henry Bordeaux, Jean Cassou, Jacques Chaban-Delmas, Henry Poulaille, Colette, Jacques Copeau, Tristan Derème, André Gide, Yvette Guilbert, le maréchal Lyautey, Maurice Maeterlinck, Marcel Arland et bien entendu, parmi d'autres encore, son ami Georges Simenon.

En 1940, refusant de soumettre ses écrits à la censure allemande, Victor Moremans renonce à toute activité professionnelle. Et cela va durer jusqu'en septembre 1944.

En 1953, il est nommé membre du Conseil national de l'Art dramatique d'expression française et, en 1958, il est l'un des fondateurs du Festival du Jeune Théâtre de Liège. Jusqu'à sa mort, il reste actif en dépit d'un infarctus qui l'a frappé en 1971. En 1973, trois jours avant que ne l'emporte une nouvelle défaillance cardia-

3. C'est peut-être à lui que mon père, Léon-Maurice Linze, doit d'être entré dans l'équipe de la même *Gazette de Liège* où, toutefois, il n'a œuvré qu'en qualité de pigiste, chroniqueur régional et spécialiste de ce théâtre wallon qui, à Liège, a gardé une belle vitalité jusqu'au lendemain de la dernière guerre.

que, paraît son avant-dernier « papier » et, près d'un mois plus tard, un hebdomadaire publiait encore sa recension du *Simenon* de Lacassin et Sigaux.

Quelque deux mille cinq cents articles rédigés de 1923 à 1940 et de 1944 à 1973 ont été rassemblés en dix-neuf épais volumes par ses enfants Geneviève et Valery. Victor Moremans a laissé en outre trois essais : *Les poètes du prix Verhaeren*⁴, *Pyramides et gratticiel*, relation d'un voyage en Egypte⁵, *Léopold Levaux et son œuvre d'écrivain*⁶, ainsi que trois traductions de romans du Hongrois László Dormandi : *La fée maléfique*⁷, *Fièvre tropicale*⁸ et *Deux hommes sans importance*⁹.

* * *

J'ai donc connu Victor Moremans dès ma petite enfance. Ce qui m'a frappé en lui, quand j'ai été d'âge à pouvoir en juger, c'est la clarté de ses idées, la pondération de ses propos et sa bienveillance, en particulier à l'égard des jeunes écrivains et artistes. J'ai admiré la pénétration et la rapidité de ses appréciations. Par exemple, à l'époque où l'on commençait de parler beaucoup du peintre français Georges Mathieu, lequel ne m'avait pas encore séduit, j'avais dit ma perplexité à Victor Moremans. Et lui, avec son flegme habituel, m'avait déclaré : « C'est un artiste de très grande valeur, qui fera une brillante carrière, tu verras. »

Moremans avait déjà prouvé avec éclat la justesse de son jugement quand il avait rendu compte de *Tropismes*, premier ouvrage de Nathalie Sarraute. C'était en 1939. On connaît bien, aujourd'hui, cette œuvre capitale qui porte en germe ce qui fera l'originalité de la vision et de l'écriture romanesque de Sarraute. Denoël l'avait éditée au début de cette année-là, et le service de presse avait été, paraît-il, de cent cinquante exemplaires. L'ouvrage avait de quoi

4. Liège, Vigie 30, 1930.

5. Dison, À l'enseigne du plomb qui fond, 1951.

6. Bruxelles, in *Droit et Liberté*, revue de l'Union chrétienne et professionnelle de l'Enseignement officiel, octobre 1956.

7. Liège, Maréchal, 1944 (en collaboration avec Michel Serres).

8. Ibid., 1944 (mêmes traducteurs).

9. Ibid., 1945 (en collab. avec László Gara).

intriguer : ni roman ni essai, fait de textes brefs, il rapportait, sans intrigue, ces « *mouvements indéfinissables* (je cite Sarraute elle-même) *qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience et qui sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir...* »¹⁰.

Trois écrivains — Max Jacob, Charles Mauron et Jean-Paul Sartre — avaient à titre personnel écrit en termes élogieux à Nathalie Sarraute. Mais un seul représentant de toute la presse francophone avait rédigé une note de lecture consacrée à ce premier ouvrage d'une jeune femme de lettres, et c'était Victor Moremans. Il avançait notamment : « *Ce petit livre [...] n'offre pas uniquement l'intérêt d'une curiosité littéraire. Il peut être considéré comme l'échantillon avant-coureur d'une œuvre dont l'acuité et la profondeur nous surprendront peut-être un jour* ».

Pouvait-on mieux dire ? (On raconte que Nathalie Sarraute conserve ce premier article comme un talisman.)

*
* * *

Victor Moremans avait de l'ordre. Il a — heureusement — conservé ces archives que, je le répète, ses enfants ont recueillis et classées. Ce trésor, qui comprend notamment les volumes de recensions et de chroniques, est d'importance capitale non seulement pour notre souvenir d'un éminent témoin mais aussi pour l'évocation de la vie culturelle d'un demi-siècle encore proche de nous.

*
* * *

J'ai dit il y a quelques instants combien la pertinence de ses analyses et comptes rendus et la cordialité dont il y faisait preuve avaient valu de solides et durables amitiés à Moremans.

C'est quelques-unes d'entre elles que je vais évoquer.

Lambert Joassin l'a très bien fait avant moi, dans *Marginales*, à propos des relations épistolaires de Victor Moremans et Max

10. N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956, et « Idées nrf », Paris, 1964.

Jacob¹¹ ; aussi serai-je bref quant à cet écrivain. Retenons tout de même une anecdote : en 1925, Victor Moremans a reçu à Liège Paul Valéry et l'a promené dans la ville où vers 1900 le poète était passé en voyage de noces. (Moremans écrira, de Valéry : « *Il est naturel, timide, dirait-on, cordial certes, parfois distant, souvent détaché... Il ne plane évidemment pas sans cesse dans les hautes sphères. Sa conversation si fine mais si pleine de bonhomie est même souvent émaillée d'humour et d'ironie.* ») Est-ce cette rencontre qui incite le Liégeois à inviter ensuite Max Jacob, lui faisant cette déclaration qui en dit long sur ses qualités de cœur : « *Je veux entendre le pas d'un ami dans ma maison* » ? Max Jacob répond : « *Cher Victor, je vous embrasse pour cette chère phrase [...] Vous êtes, de mes amis, un de ceux que je préfère pour sa sincérité, son courage, sa tendresse...* »

Les deux hommes ont correspondu, je crois, jusqu'en 1936, soit pendant douze ans. À plusieurs reprises, Victor Moremans rencontrera Max Jacob au cours de ces années-là.

* * *

Victor Moremans a su gagner aussi l'amitié de Francis Jammes, auquel il semble qu'il ait consacré un premier article en avril 1925, à propos des *Robinsons basques*.

Un peu plus tard, en juillet, il rend compte en termes enthousiastes du *Quatrième livre des quatrains* :

« *Comme jadis la poésie de l'auteur des admirables **Géorgiques chrétiennes** se caractérise toujours par une sensibilité frémissante dont on peut apprécier encore la vertu émotive dans ses nombreux poèmes d'aujourd'hui. [...] Comment pénétrer l'art de Jammes ? La réponse est simple : seul, le cœur en fournit la clef.* » Jammes lui écrit alors : « *Si tout le monde me comprenait avec la simple intelligence dont vous faites preuve dans cet article [...], nous vivrions d'ores et déjà au paradis des poètes. Je vous remercie et je vous embrasse de tout cœur.* »

Après plus d'une année (durant laquelle Moremans a donné à *La*

11. Lambert Joassin — *L'amitié de Max Jacob et de Victor Moremans (1924-36)* Marginales, Bruxelles, n° 107-108 — juin-juillet 1966.

Gazette de Liège une analyse de *Ma France poétique*), Jammes écrit à son commentateur, très brièvement selon son habitude : « *Si vous saviez, cher et noble ami, combien le vieux poète isolé par les morts qui l'ont quitté et par la terrible médiocrité actuelle, est sensible à l'élan de votre cœur. C'est l'amour que vous demandez en échange de tant de douleurs que nous avons livrées. Et que vous savez toucher les cordes profondes !* »

À la fin de 1926 ou au tout début de 1927, Victor Moremans, qui a vu chez l'essayiste liégeois Léopold Levaux une photo très réussie de Francis Jammes, en demande une épreuve à celui-ci. Pour une raison que j'ignore, c'est Bernadette, l'une des filles du poète, qui la lui envoie, en même temps que le tout récent ouvrage *Trente-six femmes*. Elle déclare : « *Mon père me charge de vous dire combien il est reconnaissant de l'amabilité que vous avez pour lui. Il compte de bien bons amis en Belgique et regrette bien de ne pas pouvoir aller plus souvent leur rendre visite.* » L'une des lettres de Victor Moremans conservées dans les archives de l'« Association Francis Jammes » à Orthez remercie en ces termes : « *Cher Monsieur et Ami, je ne sais comment vous exprimer la joie que j'ai eue en recevant, si aimablement dédicacée, votre photographie. Depuis elle est sur mon bureau et je la contemple. On a décidément tort de ne pas laisser plus souvent parler son cœur. Merci aussi, bien sincèrement, pour votre dernier livre que j'ai lu avec infiniment de plaisir et dont je m'efforcerai de rendre compte le mieux possible dans ma prochaine chronique. Voulez-vous bien également dire toute ma reconnaissance à Mademoiselle Bernadette qui sera sans doute heureuse d'apprendre qu'elle a à Liège une petite filleule spirituelle âgée de sept ans¹² et qui porte son nom en souvenir de l'émotion que me procura la lecture du beau livre qu'enfant, elle vous a naguère inspiré. Je suis, cher Monsieur Jammes, votre très humble et reconnaissant ami.* »

Du printemps 1927 à l'été 1928, Jammes publie trois ouvrages : *Lavigerie*, *Le rêve franciscain* et *Janot-poète*. Moremans en rend ponctuellement compte en termes élogieux et cordiaux et prouve de nouveau la qualité de sa lecture. Il montre aussi qu'il a le sens des formules ramassées mais éloquentes. En effet, il conclut son *Lavi-*

12. Le critique parle ici de Bernadette, sa fille aînée, aujourd'hui décédée. Il rappellera, en 1933, que le choix de ce prénom est un hommage à Francis Jammes.

gerie par ces trois phrases : « *On possédait maintes biographies excellentes du cardinal Lavigerie. Sa geste nous manquait. Francis Jammes vient de l'écrire.* » Celui que l'on appelle déjà « Le cygne d'Orthez » lui fait savoir : *J'ai toujours dit qu'il est des amis dont la générosité vous confond. Cet article que vous venez de me consacrer encore et que vous tendez comme une coupe d'eau pure au vieux poète altéré assis au déclin du jour sur le talus aux menthes poussiéreuses, combien il me rafraîchit.* »

Les recensions de Victor Moremans, relatives à Francis Jammes, paraîtront jusqu'en 1936 et provoqueront les vifs remerciements du poète, en des termes souvent brefs, répétons-le, mais révélateurs puisque l'on y trouve ces traits caractéristiques de Jammes : richesse de cœur, foi profonde, modestie, effarouchement face aux arrivistes de la littérature et aux ennemis du catholicisme, ainsi qu'une candeur presque enfantine. Le 14 mars 1933, pour la première fois, Jammes tutoie son correspondant, devenu en huit ans l'un de ses grands amis.

Francis Jammes est mort le 1er novembre 1938, à l'heure où son sixième enfant, une fille, prenait le voile au couvent des Sœurs blanches à Lyon. Victor Moremans lui a bien entendu aussitôt consacré un éloge dans *La Gazette de Liège*. L'épouse de Jammes, Ginette Francis-Jammes, qui se dit flamande (elle s'appelle Geneviève Goedorp mais est originaire de Soissons), le remercie. Quelques mois plus tard, elle écrit de nouveau, après avoir fait ses adieux à sa fille partant pour l'Afrique en qualité de missionnaire. « *Dieu, la même année, dit-elle, m'a demandé mon mari et ma fille ; qu'il soit béni. Mais le sacrifice fait saigner le cœur.* »

*
* * *

Henry de Montherlant est lui aussi de ceux qui ont longtemps et fidèlement correspondu avec Moremans.

C'est en 1924 que celui-ci a pour la première fois rendu compte d'une œuvre de Montherlant : *Les Onze devant la porte dorée*. Dès cette année-là, une fois de plus avec une étonnante prescience, il écrivait : « *Ajoutant à ses rares qualités un caractère nouveau, Montherlant s'y révèle metteur en scène de premier ordre. Sobriété du dialogue, souplesse de la riposte, rien ne manque à ces pages*

d'une si noble tenue. Nous connaissons, quant à nous, peu d'œuvres théâtrales qui réunissent tant de beauté et de grandeur scéniques [...] Montherlant, auteur dramatique, quels horizons nouveaux cela ne nous permet-il pas d'entrevoir ! » Montherlant remercie par une carte postale, le 1er décembre 1924. Il dit notamment : *« J'aime que vous ayez signalé le Repas sacré que j'aime moi-même et que vous ayez vu ce qu'il y avait de scénique dans le dialogue final. Vous êtes encore le seul à l'avoir fait. »*

Rappelez-vous, cela date de 1924. Or, Montherlant a attendu 1929 pour écrire sa première pièce, *L'exil*, et 1936 pour publier *Pasiphaé*. Mais l'affirmation triomphale de son talent de dramaturge ne vient qu'en 1942 avec *La Reine morte*. Les années suivantes consolideront le renom de ce géant des lettres françaises et, en particulier, du théâtre contemporain.

Les jeunes filles font scandale en 1936. Victor Moremans écrit : *« Sans prétendre — et loin de là, nous le verrons tout à l'heure, — que ce roman n'appelle, au point de vue morale, aucune réserve, le scandale dont nous parlons nous semble cependant résulter d'un malentendu. On s'est imaginé, en effet, que l'auteur prenait à son compte la désinvolture avec laquelle son héros, libertin de nature, traite les femmes et [...] on lui a endossé tout ce qu'il y avait de déplaisant chez son héros. Il faut avouer que ce n'est pas de jeu et qu'il est normal que Montherlant se soit étonné des attaques dont il était l'objet alors qu'on ne reproche pas à Molière, comme il l'a dit, d'avoir fait parler Don Juan, ni à Laclos d'avoir créé Valmont. »* Plus loin, le commentateur écrit : *« Il y a, [...] dans ces pages saisissantes de vérité, un luxe de détails érotiques et voluptueux qui risquent de choquer les moins prudes, un côté « Garçonne » pour tout dire... »*

Ne l'oublions pas, Victor Moremans écrivait pour un quotidien catholique, en un temps où le concept des bonnes mœurs était bien plus étroit qu'aujourd'hui. En fait, quoique fidèle à ses convictions, Moremans était en avance sur son temps, par son ouverture d'esprit aussi bien que par ses idées en fait d'esthétique. On le saisit à voir comment, accordant que le livre n'est pas à mettre entre toutes les mains, il insiste sur la pénétration avec laquelle son auteur analyse la psychologie amoureuse. Et il ajoute : *« C'est aussi le charme, fait de grâce et d'impertinence, d'un style dont l'incomparable magie, par son allure négligée, ne s'est jamais autant qu'ici imposée. »*

Montherlant écrit à Moremans : « Vous trouvez à certains chapitres un côté **Garçonne**. Je trouve qu'il y a dans la réalité, toujours, un élément si beau, qu'on se rend coupable en le cachant ou en l'édulcorant. Les choses sont ainsi : pourquoi ne pas le dire ? ». Et il ajoute, en marge : « La société — avec la religion, l'éducation, la tradition, les gendarmes — n'est-elle pas assez forte pour se défendre ? » C'était en 1936. Deux ans plus tard, Moremans écrira, parlant des *Olympiques* : « Tandis que d'autres [...] l'ont abandonné, si nous sommes resté fidèle à H. de Montherlant, c'est qu'en dépit de ses bravades et de l'art qu'il a, comme pas un, d'irriter ceux qui, sans doute, seraient disposés à l'admirer le plus, nous n'avons jamais pu nous empêcher de le considérer comme l'un des rares écrivains authentiques et de nous souvenir qu'en maintes pages de son œuvre, il s'efforce de nous réapprendre le sens de la grandeur. »

Montherlant le remercie : « Je suis touché que vous ayez écrit avec sympathie sur mes vieilles *Olympiques*, malgré ce qui a pu vous en blesser dans les pages nouvelles. Ne discutons pas là-dessus : on ne convainc jamais un chrétien croyant ; il y a de bonnes raisons pour cela. Peut-être toutefois les chrétiens devraient-ils me savoir gré de ne pas mêler J. Christ (sic) où il n'a que faire, comme je le faisais, par une sorte de perversité intellectuelle, dans les premières *Olympiques*, et dans tous mes ouvrages antérieurs à 1925. »

Quelques mois plus tard, l'écrivain s'adresse à Moremans pour lui signaler un livre qu'il a eu l'occasion d'apprécier et de remarquer, alors qu'il était membre du jury de la Fondation Blumenthal, « pour son accent de vérité et d'émotion ». Il s'agit d'*Anna, premier visage*, d'une jeune romancière, Luce Amy. Montherlant veut l'aider parce qu'elle vit à Pau, ne connaît personne à Paris et n'a donc que de minces chances de voir distinguer son roman.

*
* * *

En janvier 1945, une bombe (l'un des derniers *VI* à tomber sur Liège) écrase la demeure faisant face à la maison Moremans, et il est fatal que le souffle endommage gravement celle-ci. C'est à cet incident que Montherlant (qui a été blessé en 1940, légèrement mais non sans complications jusque dans l'hiver suivant) fait allusion :

« Je suis peiné des nouvelles que vous m'apprenez. Il y a un certain excès dans les difficultés matérielles de la vie, auquel la liberté d'esprit ne résiste pas, et, si l'on doit se louer d'être en vie, la perte d'une année — du point de vue travail — est quelque chose d'irréparable. À moins que cette épreuve ne vous soit une fécondation morale... »

Un peu plus tard, l'écrivain demande s'il rencontrera jamais son commentateur. Mais il se définit lui-même comme un paquebot qui « ne sent plus le besoin de quitter [son] quai, qui n'aime plus que les ports ». Il y a, dit-il, un magnifique proverbe espagnol : *La procesion va por dentro* (« La procession va à l'intérieur »). Il cite encore un vieil Andalou qui disait, montant dans un train : « ¡ *Qué tos e lejo!* » (« Que tout est loin ! »)¹³.

Montherlant, en 1948, fait allusion à la fidélité de son correspondant : « *Les Arabes appellent amour mosaïque l'amour de l'homme amoureux d'une femme qu'il n'a jamais vue (un rappel de Moïse qui ne vit pas Dieu quand il lui parlait sur le Thabor). Entre critique et auteur il peut y avoir aussi une sympathie « mosaïque ».* Mais il faut avouer que nous sommes l'un et l'autre des gens peu voyageurs ! »

Le maître de Santiago vient d'être créé à Paris, en 1948. Victor Moremans reçoit le texte de cette pièce que le Théâtre Hébertot va représenter le 17 février 1949 sur la scène du *Gymnase* de Liège. Dès le 7 de ce mois-là, *La Gazette de Liège* publie un article sous le titre *Le maître de Santiago est-il chrétien ?* Très honnêtement, Moremans ne signe pas ce texte qui consiste pour l'essentiel en extraits choisis des commentaires d'une rare pénétration et d'une grande intelligence que Montherlant a lui-même livrés.

En 1949, Victor Moremans s'interroge sur l'échec de *Demain il fera jour*, une œuvre que lui-même, du reste, ne tient pas pour l'une des meilleures de l'écrivain. Il veut l'expliquer : d'abord « le grand tort qu'a eu Montherlant, dit-il, a été de faire de cette pièce une suite à **Fils de personne**. Les spectateurs ne lui ont pas pardonné, en effet, d'avoir « sali » un homme dont ils avaient admiré

13. C'est en ce temps-là qu'Henry de Montherlant est en correspondance suivie avec un autre Liégeois, Me Raymond Janne qui parlera de lui en 1951, lettres à l'appui, à la Conférence du Jeune Barreau et peut-être devant d'autres auditoires.

la rigueur morale [...]. Cet homme leur appartenait — et non plus à l'auteur... »

Montherlant lui écrit alors : « S'il est des gens qui veulent que je ne **travaille** — comme vous dites — que dans la grandeur, ils ont de toute évidence tort. Mon champ est tout l'homme, il me semble que cela devrait apparaître suffisamment des vingt volumes que j'ai écrits, où les ombres, que je sache, ne sont pas moins **traitées** que les lumières ».

Montherlant et Moremans ont échangé, en près de cinquante années, des dizaines de lettres dont plusieurs concernent *La ville dont le Prince est un enfant* (le critique a consacré au grand écrivain au moins quarante-huit articles dont cinq à cette seule pièce). « **La ville dont le Prince est un enfant**, écrira Moremans, a eu une destinée singulière. Son auteur a dit qu'elle avait été avec « *Port Royal* » celle de ses pièces qui avaient été accueillies le plus chaleureusement. » Et pourtant, comme Moremans le rappelle, Montherlant a refusé la pièce à tous les théâtres — vingt-cinq — qui demandaient à pouvoir la représenter. Puis, de manière assez surprenante, il a autorisé trois théâtres d'amateurs — **Les Compagnons de Saint-Lambert** de Liège, une troupe suisse et une néerlandaise — à la jouer, ce qu'ils ont fait sept fois avec un très grand succès. »

Victor Moremans n'a pas pu assister à la représentation liégeoise. Il remplace son compte rendu par une recension de la nouvelle version de la pièce, que vient de publier Gallimard (nous sommes en décembre 1967). Montherlant l'en remercie, disant : « Je suis content que vous ayez apprécié l'édition remaniée, et regrette que vous ne puissiez voir la représentation qui met en valeur la pièce (ce qui n'était pas certain à l'avance). »

Après la mort de Montherlant, survenue à la fin de septembre 1972, Victor Moremans a donné à *La Gazette de Liège* son très sensible *Adieu d'un journaliste liégeois à Henry de Montherlant*. Il y disait notamment la fidélité avec laquelle, pendant la guerre, l'écrivain était demeuré en rapport avec lui, Moremans, qui pourtant, s'étant condamné au silence, ne pouvait plus servir sa renommée.

Deux admirateurs liégeois du grand disparu, mon ami André Fievet et cet autre qui nous est ami commun, Alexis Curvers, ont réagi comme il fallait s'y attendre. Fievet écrivait à Victor Moremans : « Vous avez été émouvant, véridique, parfait. Ce texte d'une

haute qualité nous change du déferlement des banalités que nous venons de subir. Pas un mot du suicide, parce que nous n'avons pas à juger, parce que nous n'en avons positivement pas le droit. [...] Au nom de tous ceux qui ne prendront pas la peine de vous écrire, je vous en exprime ma profonde reconnaissance... » Et Curvers disait, pour sa part : « J'ai lu votre adieu à Montherlant avec une émotion qu'ont partagée tous ceux à qui je l'ai fait lire. Merci de nous avoir donné votre voix à entendre, avec cet accent d'humanité qui n'est qu'à vous, dans un moment aussi grave... »

Et, de Paris, Jean Dutourd : « Votre note sur Montherlant est excellente et très émouvante. Je suis heureux de l'avoir lue. [...] Je n'oublie pas que c'est grâce à notre cher Montherlant que vous et moi nous nous sommes connus et que nous entretenons de cordiales (quoique lointaines, hélas !) relations. »

* * *

Victor Moremans et Georges Simenon, je l'ai dit, ont débuté presque ensemble à *La Gazette de Liège*. C'était en 1919 : le premier avait vingt-neuf ans et le second seize. Trois années plus tard, juste avant que Moremans se vît chargé de la page littéraire, Simenon quittait le quotidien liégeois.

Une vraie sympathie, qui allait devenir amitié, a rapproché les deux hommes. Quoique souvent enclin à l'indulgence, Moremans n'a pourtant pas toujours décerné que des compliments à son jeune ami devenu romancier. Ainsi, en 1931, parlant dans un même article du *Pendu de Saint-Pholien* et de *M. Gallet décédé*, le critique commence par reprocher à leur auteur la réclame tapageuse et ostentatoire qu'il a organisée « avec un sens étonnant de la publicité ». Mais il précise : « Encore que M. Georges simenon n'ait sans doute pas eu cette intention, la façon dont il s'y est pris pour faire mousser ses livres pourrait [...] passer pour une spirituelle satire des mœurs qui règnent aujourd'hui parmi les gens de lettres. Il y est allé un peu plus franchement que d'autres, voilà tout. Plutôt que d'intriguer dans les coulisses, il a joué cartes sur table. » Et, plus loin : « Ce qui nous intéresse ici, c'est de savoir ce que valent ces livres. Bien qu'ils relèvent assez peu de la littérature, disons immédiatement qu'ils ne sont nullement à dédaigner. »

Moremans loue ensuite l'habileté et le sens de l'intrigue et du mouvement qu'il découvre chez son ancien collègue. « *Le style, dit-il, sans être éclatant, est probe et honnête. [...] C'est sur la finesse d'observation et l'intelligence de son commissaire Maigret — qui pourrait bien un jour ou l'autre devenir aussi célèbre que Rouletabille ou Sherlock Holmes — que ses romans reposent pour ainsi dire uniquement* ». Il ajoute : « *Certes, nous voudrions pour notre part le voir (Simenon) se soumettre au point de vue littéraire à plus de discipline. Mais comment, hélas, oser espérer cela de ce diable d'homme qui n'est que vie et mouvement, parcourt les mers en bateau, abat chaque matin — à ce qu'il paraît — ses soixante pages dactylographiées et dans le fond se moque de la littérature ? Le jour où il s'assagira, soyons sûrs qu'il nous donnera l'œuvre qu'il est assurément capable d'écrire car il ne manque, nous l'affirmons, ni de cran, ni de métier, ni surtout de talent.* »

On admirera le flair dont fait preuve ce lecteur qui, en 1931, entrevoit pour Maigret une carrière comparable à celles de Rouletabille et Sherlock Holmes.

Victor Moremans a consacré près de quarante autres articles à des œuvres de Georges Simenon et, en 1952, fut le seul journaliste belge invité au cocktail donné par Sven Nielsen, directeur des « Presses de la Cité », au *Claridge*, à Paris, en l'honneur du romancier qui, habitant encore les États-Unis, était de passage dans la capitale française pour la première fois depuis sept ans. Il y avait là, également, Danielle Darrieux, Nicole Courcel, Marcel Pagnol, Francis Carco, Fernandel, Marcel Narcejac, Henri Decoin, Gaston et Claude Gallimard, Jean Fayard, Michel Simon et, naturellement, quelques sommités de la police française. Les retrouvailles furent cordiales et émouvantes : il y avait dix-sept ans que les deux hommes ne s'étaient plus rencontrés et que, du reste, Simenon n'était plus passé par Liège ! Cette réception du *Claridge* fut suivie d'un amical entretien dans l'appartement qu'y occupaient le romancier, sa femme Denise et Jean, leur petit garçon¹⁴. Puis Simenon invita son vieil ami à dîner au *Maxim's* en compagnie de Marcel Pagnol, de M. et Mme Nielsen, ainsi que de Mme Doringe, correctrice aux « Presses de la Cité », elle aussi fidèle amie de Simenon.

14. Devenus ensuite Denyse et John, puis Johnny.

Avec sa fille Geneviève, Victor Moremans assistera, le 10 mai 1952, à la réception de Georges Simenon et Roger Bodart en notre Académie, en présence de la reine Élisabeth et de nombreuses personnalités parmi lesquelles dix membres de l'Académie française.

Moremans aura encore plusieurs occasions de rencontrer le père de Maigret et causer avec lui, et ce jusque devant les micros et les caméras de la radio-télévision belge. En 1964, en outre, assistant au festival de Montreux, il rend visite à Simenon qui vit à Épalinges, à une trentaine de kilomètres de son hôtel.

Les deux hommes ont échangé, cela va de soi, une volumineuse correspondance. Le 9 juin 1949, de l'Arizona où il habite, Simenon écrit à Moremans pour manifester son émotion après la lecture du compte rendu de *Je me souviens* et *Pedigree*, paru bien entendu dans *La Gazette de Liège*.

De sa ferme du Connecticut, il écrit encore, en décembre 1951 (et en signant de son ancien nom de plume : Sim), pour remercier de l'article annonçant son élection à notre Académie. Victor Moremans réplique en rappelant un projet conçu deux ans plus tôt par ses confrères de la presse liégeoise, et que Simenon avait approuvé : il s'agissait, pour ce dernier, de faire une causerie à Liège, sous le patronage des journaux de la ville. C'est Denise Simenon qui répond de New York. Son mari surchargé doit refuser toutes les conférences qu'on lui demande, mais il fera une exception pour Liège, à la condition que sa prestation soit très explicitement annoncée comme tout à fait exceptionnelle. Il propose, comme thème : *Où peut-on être mieux ?*

La conférence a lieu. Victor Moremans en a dirigé tous les préparatifs : publicité, salle, hôtels, repas d'apparat, visites de Liège et des environs.

À dater de 1953, le tutoiement s'est instauré entre les deux hommes. Simenon donne des nouvelles de sa vie quotidienne, de ses enfants. Il envoie une préface que ses amis liégeois lui ont demandée : c'est peut-être celle pour laquelle, à titre d'honoraires, il sollicite une pipe (fumeur de pipe lui-même, Moremans est sans doute le plus qualifié pour procéder au choix, toujours délicat, d'un cadeau de l'espèce)¹⁵.

15. Un jour, en revanche, Simenon a donné à son ami Moremans la pipe très 1900 de son de son père Désiré.

En mai de cette année 1953, Victor Moremans annonce aux Simenon que les journalistes liégeois ont décidé d'offrir à Denise le manuscrit retrouvé du tout premier roman de Georges. Ce sera chose faite au nouvel an 1954, après que ce manuscrit aura été splendidement relié. Ce cadeau, selon Denise Simenon, devra revenir plus tard à la section Liège-Luxembourg de l'association générale de la presse belge, à charge pour celle-ci, en cas de dissolution, de le confier à la principale bibliothèque de Liège.

Quelques lettres de Georges Simenon à son vieil ami le chargent de menues missions, et par exemple d'acheter en son nom les cadeaux que lui, Simenon, veut offrir à sa mère (manteau de fourrure, téléviseur...). Simenon, qui a déjà eu au moins deux résidences aux États-Unis, ensuite à Cannes en France, puis en Suisse, à Épalinges et à Lausanne, va se fixer (en juillet 1957) au Château d'Échandens, dans le pays de Vaud. C'est de là que deux ans plus tard il annonce la naissance de son fils Pierre que va baptiser Dom Hilaire Duesberg, lui aussi membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, professeur à l'Université de Fribourg et ami du romancier. (Comme il n'y a pas d'église catholique à Échandens, le petit Pierre, quatrième enfant de Simenon, a été baptisé par un bénédictin dans un temple protestant, avec l'accord des autorités religieuses.)

* * *

Je ne répéterai pas que Victor Moremans a été un critique de haut vol, bien digne des illustres écrivains qu'il a commentés et fréquentés. Il reste l'un de ceux qui, dans la presse écrite de tous les pays et singulièrement du nôtre, ont contribué, pour l'honneur de leur profession, à tenir haut le flambeau de la culture. On peut, même en ne s'attachant qu'à des aspects anecdotiques, insister sur le puissant intérêt des nombreuses traces laissées par une vie tout entière vouée aux lettres et aux arts et, pour cette raison, intimement mêlée à certaines heures vécues par ceux dont nous admirons l'œuvre.

L'expérience de la traduction littéraire : quelques observations

Communication de Monsieur Simon LEYS
à la séance mensuelle du 14 novembre 1992

Monolinguisme ou polyglottisme ?

Certains écrivains manifestent de l'indifférence — voire même de l'hostilité — pour tout ce qui n'est pas écrit dans leur langue. Roland Barthes déclarait dans une interview : « Je connais mal les littératures étrangères ; je n'aime vraiment que ce qui est écrit en français ». Dans un entretien de la *Paris Review*, Philip Larkin a exprimé des vues semblables, mais avec beaucoup plus de vigueur : ... *Question* : Dans une interview précédente vous avez dit que vous n'aviez d'intérêt pour aucune époque, hormis l'époque actuelle, ni pour aucune poésie, hormis celle qui est écrite en anglais. Est-ce là vraiment votre opinion ? Êtes-vous toujours de cet avis ?

Larkin : Mes vues n'ont pas changé. Je n'imagine pas comment on pourrait jamais savoir une langue étrangère suffisamment bien pour devenir capable de jouir de sa poésie. Les idées que les étrangers se font de la poésie anglaise sont horriblement primitives : Byron et Edgard Poe, et ainsi de suite... Et les Russes qui admirent Robert Burns !... A dire vrai, il me semble au fond que *les langues étrangères ne comptent pas* (foreign languages are irrelevant). Si ce machin en verre là-haut est une *window*, eh bien alors ce ne peut pas être une *Fenster*, ou une *fenêtre*, ou n'importe quoi d'autre. « Hautes fenêtres » (allusion à son fameux recueil de poèmes, *High Windows* — note de S. L.), bon Dieu ! Un écrivain ne peut avoir qu'une seule langue, *si la langue a pour lui vraiment de l'importance* ».

A l'opposé, on trouve de nombreux écrivains que les langues étrangères inspirent, stimulent et fascinent ; soit qu'ils en fassent des traductions littéraires (de Baudelaire à Pasternak, les exemples abondent), soit qu'ils s'essaient eux-mêmes à créer dans une langue d'emprunt (voyez les poèmes français de T. S. Eliot et de Rilke, les poèmes anglais de Pessoa ¹). Il y a aussi le phénomène des écrivains bilingues — Becket, Julien Green (encore que le second n'ait rien créé dans sa langue maternelle, et ait confié à d'autres le soin de traduire ses romans en anglais). Enfin et surtout, il y a le cas particulièrement intéressant des écrivains qui ont adopté une nouvelle langue, ou qui ont changé de langue (Conrad, Nabokov, Cioran...).

Mais l'opposition entre monolingues et polyglottes est peut être artificielle. Au fond, on peut se demander si les deux camps ne sont pas finalement animés par un souci identique. C'est la même passion qui enferme Larkin dans sa langue, et qui chasse Cioran de la sienne : pour l'un comme pour l'autre, précisément, « la langue a vraiment de l'importance ». Là dessus, Cioran a involontairement jeté une curieuse lumière. Au cours d'un rare entretien qu'il accorda un jour à une revue grecque, il se mit à vilipender le roumain et à célébrer le français : selon lui, le roumain était une langue molle, visqueuse, avachie, débraillée — tandis que le français avait de la tenue, de la rigueur, de la discipline. Quelles que puissent être objectivement les caractéristiques respectives des deux langues, il est évident que Cioran — à son insu — opposait simplement la distance et la majesté marmoréenne d'une langue étrangère, à l'intimité moite et interlope d'une langue familière. Un écrivain peut tirer sa force de la résistance que lui oppose le langage : Anthony Burgess a remarqué que l'anglais de Conrad s'était relâché comme il lui devenait plus familier — paradoxalement, c'est quand Conrad savait moins bien l'anglais qu'il l'écrivit le mieux. Henri Michaux a une façon unique de manipuler le français : on dirait que les mots sont pour lui autant de corps étrangers, qu'il tourne, retourne, renifle, et dont il ne finit pas de s'étonner : à l'ébahissement d'un de ses interlocuteurs, il confessa un jour toute

1. Ces derniers ont fait l'objet d'une intéressante étude de Georges Thinès « Les poèmes anglais de Fernando Pessoa », Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, LXVII 3-4, p. 215-256.

la peine qu'il avait à écrire dans ce qu'il ne pouvait considérer comme une langue maternelle !². Nabokov se tient devant la langue anglaise comme un enfant émerveillé devant la vitrine d'un magasin de jouets : il jongle et joue avec les mots comme avec un prodigieux bilboquet bariolé. Si, pour un écrivain, perdre sa langue est un cauchemar affreux, en acquérir une autre peut aussi constituer le plus miraculeux des cadeaux.

Ecrivains et philologues

La traduction littéraire (qui me tient fort à cœur : j'y ai consacré une bonne moitié de mon activité) est une question objectivement importante, et qui nous concerne tous — sinon nécessairement comme producteurs, au moins comme consommateurs. Je n'ai nullement l'ambition de vous proposer ici une théorie générale de la traduction ; je voudrais seulement vous soumettre quelques réflexions inspirées par une assez longue pratique du métier. Mais il faudra me pardonner le décousu de mes propos.

Il est particulièrement heureux que notre Académie rassemble écrivains et philologues, consacrant ainsi l'union naturelle, nécessaire et bénéfique qui devrait toujours lier leurs disciplines respectives. Le divorce de la littérature et du savoir est une plaie de notre époque et un aspect caractéristique de la barbarie moderne où, la plupart du temps, on voit des écrivains incultes tourner le dos à des savants qui écrivent en charabia.

Le sinologue anglais David Hawkes — admirable traducteur de la littérature chinoise — n'a pu s'empêcher de maudire certains confrères philologues : « trop souvent, le philologue qui détient la clé de la chambre aux trésors, trahit sa mission en transmutant l'or en déchet ». Mais il ajoutait : « la querelle entre poètes et philologues sur le problème de la traduction est un phénomène relativement récent. Jusqu'au XVIII^e siècle, presque toutes les traductions

2. à Jacques Brosse qui lui disait avoir écrit sans effort le compte-rendu d'une expérience psychanalytique, Michaux rétorqua avec envie : « Ah, vous évidemment ce n'est pas la même chose, vous écrivez dans votre langue maternelle ! — Vous n'allez tout de même pas me dire qu'on ne parle pas le français à Namur ? — Ce n'est pas le français qu'on y parle, mais le wallon ! » — J. Brosse, *Les grandes per-sonnes*, Laffont, Paris, 1988, p. 338.

anglaises étaient bonnes, peut-être parce que les savants étaient des gens éduqués ». On peut faire la même observation dans le domaine français. Les traductions anciennes sont presque toujours écrites avec élégance, tandis que trop de traductions modernes reflètent la maladie de nos universités où, maintenant, il semble qu'on s'occupe moins de former des humanistes, que de produire des « brutes spécialisées ».

Traduction : œuvre d'amour et objet de luxe

En toute justice, il faut remarquer aussi que ce n'est pas toujours la seule inculture qui vicie les traductions modernes. Beaucoup de traducteurs travaillent dans des conditions matérielles qui les condamnent à faire de la mauvaise besogne, si compétents et doués qu'ils puissent être par ailleurs. Il est simplement *impossible* de produire des traductions littéraires satisfaisantes lorsqu'on doit pratiquer cette activité comme un gagne-pain. Si talentueux que soit le traducteur, s'il traduit pour vivre, il lui faut constamment choisir : ou bien bousiller l'ouvrage, ou bien mourir de faim. Une bonne traduction est à la fois œuvre d'amour et objet de luxe. Traduire, c'est poursuivre une passion (parfois coûteuse !) — ce ne saurait constituer une activité rentable.

Pardonnez-moi d'invoquer ici mon expérience personnelle : de toutes les traductions que j'ai faites, celle qui me tient le plus à cœur, car elle m'a coûté le plus de peine et donné le plus de joie, c'est la traduction d'un classique de la littérature américaine, *Deux années sur le gaillard d'avant*, de R. H. Dana (1840). J'ai récrit trois fois mon manuscrit, et l'ai gardé dix-huit ans sur le métier. Bien que ma version française ait finalement reçu un accueil favorable de la critique et du public, je me suis une fois amusé à faire un petit calcul, mettant en regard le montant de mes droits de traducteur et le nombre d'heures investies dans cet ouvrage : il est évident que n'importe quel emploi de balayeur de rues ou de veilleur de nuit est cent fois mieux rémunéré. Arthur Waley, traducteur de génie (ses traductions de la poésie chinoise ont exercé une influence notable sur la vie littéraire anglaise de la première moitié de notre siècle) a bien décrit les affres de notre tâche : « il m'est arrivé de me remettre des centaines de fois, pendant des heures,

devant des passages *dont je comprenais parfaitement le sens*, et pourtant ne parvenais pas à voir comment il aurait fallu les rendre en anglais ». Tous les traducteurs sont constamment confrontés à cette cruelle situation, mais ceux d'entre eux qui sont astreints à la production quotidienne d'un certain nombre de lignes et de pages pour assurer leur subsistance, ne peuvent se permettre le luxe de poursuivre cette obsédante recherche de l'unique solution naturelle et parfaite : le temps presse, il leur faut constamment couper court et se rabattre, la mort dans l'âme, sur des compromis boiteux.

L'homme invisible

Le paradoxe de cette tâche obstinée et harassante, c'est qu'en la poursuivant, le traducteur ne s'applique pas à parfaire un monument qui perpétuera la mémoire de son talent, mais au contraire il s'emploie à effacer toute trace de sa propre existence. On ne remarque le traducteur que lorsqu'il a échoué. Son succès est de se faire oublier. La recherche de l'expression naturelle et juste est la recherche d'une expression qui *ne sente plus la traduction*. Il s'agit de donner au lecteur l'illusion qu'il a directement accès à l'original. Le traducteur idéal est un homme invisible. Son esthétique est celle du verre à vitre. Si la fenêtre est parfaite, vous cessez de la voir, vous ne voyez plus que le paysage extérieur ; ce n'est que dans la mesure où la vitre présente des défauts, que l'on redevient conscient de cette épaisseur de verre qui s'interpose entre le paysage et soi.

Traduction, substitut de la création (I)

Roland Barthes a remarqué quelque part « un écrivain créateur est un homme pour qui le langage est un problème ». Comme c'est souvent le cas avec Barthes, l'éclat de la formule est conquis au détriment de la rigueur intellectuelle.

En l'occurrence, le propos est à la fois étroit et trop large. *Trop étroit* : il y a des écrivains créateurs pour qui, justement, le langage n'est pas un problème — de Tolstoï à Simenon, la liste est longue des inventeurs de mondes et de personnages, qui écrivent dans une langue fonctionnelle, neutre, voire même pauvre. (Nabokov ne par-

donnait pas à Dostoïevski sa prose plate et relâchée de roman feuilleton. Evelyn Waugh reprochait à son confrère et ami Graham Greene de se servir des mots sans égard pour leur poids spécifique et leur vie autonome, et de les manipuler comme une simple algèbre de sa pensée). On pourrait même dire que, très souvent, la capacité d'invention et de création s'accompagne d'une certaine indifférence au langage, tandis qu'une attention extrême portée au langage peut, elle, inhiber la création.

Trop large : pour les traducteurs littéraires, c'est toujours le langage qui constitue le problème central, et cependant ils ne sont pas des créateurs. Mais la traduction est souvent un substitut de la création, elle en imite la démarche — comme le dit Maurice-Edgar Coindreau (le grand traducteur et introducteur en France de la littérature américaine moderne) « le traducteur est le singe du romancier. Il doit faire les mêmes grimaces, que cela lui plaise ou non »³. La traduction a beau mimer la création, elle ne saurait prétendre au même statut — ou alors, si l'on devait parler de « traduction créatrice », ce ne pourrait être que dans un sens péjoratif — un peu comme on dit d'un comptable véreux qu'il pratique une « comptabilité créatrice ».

Substitut de la création (II)

Dans la correspondance de Jules Renard, il y a un passage qui devrait toucher tout écrivain car il décrit exactement l'angoisse permanente et inextinguible de la création : « Je devrais pourtant y être habitué, mais chaque fois qu'on me demande quelque chose, n'importe quoi, je suis troublé comme si j'écrivais ma première ligne. Cela tient à ce que je ne fais pas de progrès et que j'écris quand ça me vient, et que *j'ai toujours peur que ça ne vienne pas* ».

Quand cette anxiété se confirme et se fige en blocage, le travail de traduction, qui est une sorte de pseudo-crédation, peut devenir le refuge d'un écrivain. L'histoire littéraire nous en donne de nombreux exemples (Baudelaire, Valéry Larbaud...) ; non seulement la

3. M. E. Coindreau, *Mémoires d'un traducteur* (entretiens avec Ch. Giudicelli), Gallimard, Paris 1974, 1992.

traduction, mais diverses autres activités parallèles peuvent remplir la même fonction — les adaptations théâtrales par exemple (Camus adaptant Faulkner...). On en trouve également des équivalents dans les autres arts : Chostakovitch parle dans ses mémoires de cette lancinante terreur de la stérilité, et donne diverses recettes pour empêcher l'inspiration de tarir : il souligne ainsi l'utilité des travaux de transcription orchestrale, par exemple — le but est de conserver à tout prix une forme d'activité artistique, une imitation d'activité créatrice pour « amorcer la pompe », ou pour traverser le désert à la recherche d'une source nouvelle.

Substitut temporaire ou permanent de la création, la traduction est étroitement liée à la création, et pourtant elle est de nature différente : *c'est une inspiration artificielle*. Au lieu du « j'écris quand ça me vient et j'ai toujours peur que ça ne vienne pas », il y a maintenant une réconfortante certitude : c'est arrivé, c'est là ! On peut se mettre à sa table chaque matin à la même heure, on est assuré d'accoucher de quelque chose. Bien sûr, la qualité et la quantité de la production quotidienne pourront varier, mais le cauchemar de la page blanche est, lui, définitivement exorcisé. Du reste, c'est précisément cette rassurante garantie qui fondamentalement fait relever la traduction du domaine de l'artisanat plutôt que de celui de l'art. Si difficile que la traduction puisse parfois être, à l'inverse de la création, elle est fondamentalement *sans risque*.

Substitut de la création (III)

On ne peut vraiment bien traduire que les livres dont on aurait souhaité être soi-même l'auteur. Pour qu'une traduction littéraire soit inspirée et vivante, il faut que le traducteur soit habité par l'esprit de l'auteur, et qu'il arrive à s'identifier à lui. Il me semblerait impossible de bien traduire un homme pour qui l'on n'aurait ni sympathie, ni respect, ou avec qui on n'aurait pas de valeurs communes, ou dont l'univers intellectuel, moral, artistique et psychologique nous serait indifférent ou hostile. Il y a là une évidence que répètent tous les maîtres-traducteurs. Ainsi Coindreau : « un traducteur doit connaître ses limitations et ne pas s'attaquer à des ouvrages que lui-même n'aurait pas pu ou plus exactement, n'aurait pas aimé écrire. Traduire est un acte d'amoureuse collaboration ». Et

Valery Larbaud : « nous penserons toujours qu'une traduction dont l'auteur commence par nous dire dans sa préface, qu'il l'a faite parce que l'original lui a plu, a quelque chance d'être bonne ». Mais ensuite Larbaud va beaucoup plus loin, et il développe l'idée que la traduction est une sorte de plagiat sublimé. Selon lui, le premier mouvement de l'écrivain en herbe, c'est de plagier. (Malraux a souligné le même phénomène dans les arts plastiques, commentant par exemple la façon dont le jeune Rembrandt imitait Lastman : « le génie commence par le pastiche »). Larbaud continue : « Ce n'est que plus tard, lorsque nous nous sommes aperçus qu'en règle générale nous n'aimons pas nos propres ouvrages, qu'il nous suffit d'aimer un poème ou un livre pour sentir profondément qu'il n'est pas de nous, — ce n'est qu'alors que nous faisons la différence du tien et du mien, et que le plagiat ne nous devient pas seulement odieux, mais impossible. Et pourtant il nous reste quelque chose de ce primitif instinct d'appropriation. Il demeure au fond de nous comme un des instincts vicieux de l'enfance, auquel le plein développement de notre caractère interdit tout réveil ».

Le contact du chef-d'œuvre communique une sorte de décharge électrique : rappelez-vous le cri fameux du jeune Corrège découvrant un chef-d'œuvre de Raphaël : « Anch'io son pittore ! » En littérature, selon Larbaud, il y a là un « instinct profond auquel répond la traduction, et qui fait, selon la valeur morale des individus, ou peut-être selon leur degré de puissance intellectuelle, les plagiaires ou les traducteurs ». La traduction est donc une sublimation de notre propension spontanée au vol et au plagiat : « traduire un ouvrage qui nous a plu, c'est pénétrer en lui plus profondément que nous ne pouvons le faire par la simple lecture, c'est le posséder plus complètement, c'est en quelque sorte nous l'approprier. Or c'est à cela que nous tendons toujours, plagiaires que nous sommes tous à l'origine ». ⁴

4. Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme* Gallimard, Paris, 1973. Il est d'ailleurs significatif de noter que les grands créateurs témoignent souvent de beaucoup d'indulgence pour le plagiat. Martha Graham expliquait à un journaliste qui l'interviewait : « Ecoutez, mon cher, nous sommes tous des voleurs. Mais au bout du compte nous serons seulement jugés sur ceci : qui avons-nous choisi de piller, et qu'en avons-nous fait. » Et T.S. Eliot : « Une des épreuves les plus révélatrices est la façon dont un poète emprunte. Les poètes débutants imitent, les poètes accomplis volent. Les mauvais poètes défigurent leurs emprunts, les bons poètes en font quelque chose de mieux, ou, au moins, quelque chose de différent. »

Substitut de la création (IV)

Que la traduction soit un substitut de la création entraîne un corollaire : les traductions que choisit de faire un écrivain trouvent naturellement place dans son œuvre, aux côtés de ses ouvrages originaux. Il est légitime et pertinent d'inclure, par exemple, dans une édition des œuvres complètes de Baudelaire, de Proust, de Larbaud ou de Lu Xun, les traductions qu'ils ont effectuées.

Le grand écrivain chinois moderne Zhou Zuoren qui a parsemé ses essais d'un vaste choix de traductions (classiques grecs, littérature japonaise classique et moderne, littérature anglaise) a développé cette idée : un écrivain peut décider de traduire divers textes pour donner forme à des choses qu'il avait en lui mais ne trouvait pas le moyen d'exprimer. C'est pourquoi il est approprié d'incorporer ces traductions dans un recueil de ses propres écrits. Il en va d'ailleurs de même pour les citations et les notes de lectures qu'accumulent certains écrivains — ce que les Anglais appellent un *Commonplace Book* (voyez par exemple celui de E. M. Foster, publié il n'y a guère — ou encore, le *Spicilege* de Montesquieu...) Mettez bout à bout les pages que vous avez copiées au fil de vos lectures : cet ensemble, sans qu'il contienne une seule ligne qui soit de vous, pourra parfois composer le meilleur portrait de votre esprit et de votre cœur. Ces mosaïques de citations ressemblent à un « collage » pictural : tous les éléments sont empruntés, mais leur ensemble forme une image originale.

Quelques problèmes techniques

Quand on traduit d'une langue étrangère en français, la question n'est pas tant de savoir cette langue étrangère, que de savoir le français. Ceci pourrait s'ériger en axiome : *s'il est préférable de comprendre la langue de l'original, il est indispensable de maîtriser la langue d'arrivée*. La formule ressemble à la fois à une plaisanterie et à un truisme — mais le fait est qu'on a vu des traductions qui étaient des chefs-d'œuvre littéraires (et qui exercèrent une influence considérable), et qui pourtant avaient été exécutées par des traducteurs ne sachant guère — voire pas du tout — la langue de l'original : leur seule qualification était d'être de grands stylistes

dans leur langue maternelle. Le cas le plus singulier et le plus illustre est sans doute celui de Lin Shu (1852-1924) — une figure très importante dans l'histoire littéraire de la Chine moderne. Sans savoir un seul mot d'aucune langue étrangère, Lin Shu traduisit près de deux cents romans européens, et ce massif de fiction étrangère contribua puissamment à transformer l'horizon intellectuel de la Chine à la fin de l'empire. Convalescent après une grave maladie, vers 1890, Lin Shu avait reçu la visite d'un ami récemment revenu de France. L'ami lui parla d'un roman alors fort populaire en Europe, *La Dame aux camélias*, et lui suggéra d'en entreprendre la traduction. Ils collaborèrent de la façon suivante : l'ami racontait l'intrigue, et Lin Shu la transcrivait en chinois classique. Cette *Dame aux camélias* chinoise eut un succès prodigieux ; il faut dire qu'elle était très supérieure à l'original ; tout en étant d'une fidélité scrupuleuse au récit de Dumas fils, qu'elle reproduit paragraphe par paragraphe, phrase par phrase, son style est admirable de noblesse et de force concise — imaginez ce que deviendrait un roman feuilleton récrit dans le latin de Tacite ! (Mao Zedong recevant une délégation de sénateurs français, célébra devant ses visiteurs perplexes *La Dame aux camélias* comme le meilleur exemple du génie littéraire de la France : comme tous les intellectuels de sa génération, il avait lu la traduction de Lin Shu un demi-siècle plus tôt, et en avait gardé un souvenir ineffaçable). Encouragé par ce premier succès, Lin Shu continua sur sa lancée et poursuivit ses travaux de traduction avec des collaborateurs divers ; entièrement à la merci du savoir et des goûts inégaux de ceux-ci, il édifia une œuvre énorme et hétéroclite, traduisant pêle-mêle les géants de la littérature universelle — Hugo, Shakespeare, Tolstoï, Goethe, Dickens — de bons auteurs du second rayon — Walter Scott, R. L. Stevenson —, des écrivains populaires — Anthony Hope, Rider Haggard (pour lequel il développa une prédilection particulière), et puis aussi les chantres des nations opprimées — des Polonais, des Hongrois, des Serbes, des Bosniaques... et même notre Henri Conscience avec son *Lion de Flandre* !

En ce qui nous concerne ici, ce qu'illustre le fascinant cas de Lin Shu, c'est l'importance du style : l'art littéraire du traducteur peut suppléer même une radicale incompetence linguistique. Mais il s'agit évidemment là d'une situation extrême. N'empêche, on pourrait formuler une règle générale : si le traducteur est un vrai

écrivain, même d'occasionnels contresens ne pourront ruiner son travail. Par contre, toutes les ressources de la philologie ne lui serviront de rien, si par ailleurs il écrit sans élégance. D'où, il résulte aussi que le meilleur traducteur est normalement ceui qui traduit d'une langue étrangère dans sa langue maternelle — et non celui qui traduit de sa langue maternelle dans une langue étrangère. Un exemple : en anglais, les deux traductions les plus sérieuses des *Entretiens de Confucius* sont dues, l'une à Arthur Waley, l'autre à D. C. Lau. La traduction Waley, relativement ancienne, contient quelques contresens assez carabinés et plusieurs interprétations discutables, mais elle est écrite dans un anglais admirable. La traduction Lau, plus récente, est philologiquement plus sûre, mais littérairement, on dirait qu'elle a été composée *sur* un ordinateur, *par* un ordinateur. L'honnête homme anglophone qui ne sait rien de Confucius fait mieux de l'aborder par le truchement de Waley : même s'il s'y trouve induit en erreur sur quelques points de détail, au moins découvrira-t-il que les *Entretiens de Confucius* est un beau livre — tandis que cet aspect essentiel risque bien d'échapper aux lecteurs de la traduction — par ailleurs plus rigoureuse — de Lau. De même, des germanistes ont sévèrement critiqué les traductions qu'Alexandre Vialatte avait faites de Kafka. Je veux bien croire que Vialatte a commis de nombreuses erreurs, mais quand je lis les nouvelles versions, rigoureusement correctes, qu'on veut maintenant substituer à ses traductions, il me semble que la vérité littéraire — plus fondamentale que l'exactitude philologique — demeure quand même du côté de Vialatte. Même si sa connaissance de l'allemand peut être fréquemment prise en défaut, sa compréhension du génie de Kafka, — de la nature essentiellement *drôlatique* de ce génie — est finalement garante d'une intuition plus juste du texte, intuition qui, à son tour, est servie en français par des moyens artistiques incomparables.

Nous rencontrons ici une illustration de l'axiome primordial énoncé par saint Jérôme — le saint patron de notre confrérie : « non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu » — rendre le sens plutôt que les mots du texte.

« Verbum e verbo »

Quand il s'agit de rendre les mots du texte, il arrive à tous les traducteurs de se fourvoyer ci et là, mais ces accidents sont réparables, tout comme de vulgaires fautes d'orthographe ou de typographie. Les recettes sont assez simples : il faut disposer de bons dictionnaires et travailler de préférence avec des dictionnaires monolingues.

Le plus facile ce sont les expressions difficiles. Le plus difficile ce sont les expressions faciles. Je veux dire que les expressions abstruses et les termes rares se signalent d'eux-mêmes, on les voit de loin, ce sont des récifs dûment balisés, que l'on négocie avec prudence, dictionnaire en main. Le piège, ce sont les mots d'apparence simple et courante, que l'on croit connaître parfaitement — alors que, dans le contexte qui nous occupe, ils peuvent relever en fait d'un vocabulaire technique ou spécialisé tout différent, ou d'un usage non-codifié de la langue parlée. J'avais pensé vous offrir quelques exemples de bourdes étonnantes commises par d'excellents traducteurs, pour vous montrer comment de profonds savants, habiles à débrouiller les plus complexes rébus philologiques dans le recueillement de leur bibliothèque, loin de la rue et de la vie, ont pu quelquefois tomber dans de très dérisoires panneaux — mais à quoi bon chercher des puces dans la crinière des lions ? Vous voyez certainement ce que je veux dire — ce n'est au fond qu'une illustration du vieux principe de navigation : il est toujours dangereux de ne pas savoir sa position, mais *le pire est de ne pas savoir qu'on ne la sait pas*.

Mentionnons encore le problème particulier posé par les passages obscurs ou corrompus dans des textes archaïques. Certains traducteurs pèchent ici par excès d'ingéniosité : ils fabriquent du sens dans des passages qui n'en ont plus, et là où l'original est hermétique et raboteux, leur traduction donne une trompeuse impression de lucidité et de fluidité. Paulhan a bien commenté cela (à propos d'une traduction de *La voie et la vertu*) : « les meilleurs traducteurs sont ici les plus bêtes : ceux qui respectent l'obscurité et ne cherchent pas à comprendre ce dont il s'agit ».

« *Sensum exprimere de senso* »

Les fautes que l'on commet dans l'ordre du *verbum e verbo* sont vénielles et facilement réparables. Mais dans le domaine du *sensum exprimere de senso*, toutes les erreurs sont mortelles. On peut commettre des contresens — c'est inévitable —, mais ce qui est impardonnable ce sont les fautes de jugement et les fautes d'oreille. La façon dont un traducteur choisit de rendre les *titres* des ouvrages qu'il traduit peut bien illustrer cette question. Coindreau, encore une fois, fournit là-dessus des exemples intéressants : le titre du roman de William Styron, *Set this House on Fire* (qui, avec ses réminiscences bibliques, posait un problème délicat, magnifiquement résolu par la trouvaille de Coindreau : *La Proie des flammes*), si on devait le traduire *Fous le feu à la baraque*, deviendrait aussitôt un titre pour la Série Noire ! Le titre de Steinbeck, *The Grapes of Wrath* est malencontreusement devenu *Les Raisins de la colère* : c'est sous ce titre, en effet, qu'une édition pirate belge avait imposé le livre durant la guerre, obligeant Coindreau à renoncer à la magnifique solution qu'il avait envisagée : *Le Ciel en sa fureur*. En anglais « grapes » possède un solennel écho biblique, dont l'allusion classique au vers de La Fontaine donne finalement le meilleur équivalent possible, tandis que la connotation française de « raisins » (songez aux « vignes du Seigneur ») évoque plutôt un joyeux univers bacchique et rabelaisien. *Wuthering Heights* d'Emily Brontë est devenu, dans la traduction de F. Delebecque, *Les Hauts de Hurlevent* : c'est un trait de génie. Coindreau explique pourquoi il a traduit *God's Little Acre* (E. Caldwell) en *Le petit arpent du bon Dieu* : « le petit arpent de Dieu » sonnait mal — (« arpent de Dieu » on dirait un juron canadien !) — « bon Dieu » correspond à la façon dont on imagine que le personnage central — vieux paysan paillard et papelard — s'exprimerait naturellement. En ce qui me concerne, pour le livre de Dana, *Two Years before the Mast*, l'expression « before the mast » traduite littéralement — « devant le mât », « en avant du mât » — n'a guère de sens en français. En anglais, naviguer « before the mast » veut dire naviguer en qualité de simple matelot, car sur les grands voiliers, le poste d'équipage occupait le gaillard d'avant, et les matelots, à moins de se trouver en service commandé, étaient strictement confinés dans l'espace situé « en avant du mât (de misaine) » (l'arrière du navire étant

exclusivement réservé aux officiers et aux passagers). Traduire « deux ans de la vie d'un matelot » eût été trop explicite : il s'agissait de conserver une touche de ce jargon nautique dont Dana fait un si magnifique usage ; et comme il fallait de plus éviter la déplaisante assonance « deux *ans* » — « gaillard *d'avant* », j'ai finalement opté pour la solution « Deux années sur le gaillard d'avant ».

L'épreuve de la traduction

Il est possible de créer dans une langue que l'on ne connaît qu'imparfaitement (Conrad était encore loin d'avoir maîtrisé l'anglais à l'époque où il écrivait *Almayer's Folly*). Il est *impossible* de traduire dans une langue que l'on ne connaît qu'imparfaitement. Nulle activité littéraire n'exige une maîtrise aussi totale de la langue dans laquelle on écrit — il faut en posséder le registre entier, il faut pouvoir en jouer sur tous les claviers, à tous les niveaux. Quand on compose, si l'on tombe sur un obstacle, on dispose de nombreuses esquives : on peut toujours aborder le sujet sous un autre angle ; à la limite, on peut même inventer autre chose ! Quand on traduit, par contre, les problèmes sont inamovibles — pas question de les éluder ou de les contourner — ils doivent tous être confrontés et résolus, un à un, là où on les rencontre.

La traduction ne met pas seulement à contribution toutes les ressources de l'écriture, c'est aussi *la forme suprême de la lecture*. Pour bien apprécier un texte, relire vaut mieux que lire, et apprendre par cœur vaut mieux que relire ; mais on ne le *possède* vraiment que si on le traduit.

Traduire implique d'abord une compréhension totale. Quand nous avons lu un texte avec intérêt, avec plaisir, avec émotion, nous présumons tout naturellement que nous l'avons entièrement compris... jusqu'au moment où nous entreprenons de le traduire. On découvre alors que, bien souvent, c'est le mouvement qu'un texte imprime à notre imagination et à notre sensibilité qui a tenu lieu de compréhension ; cela peut suffire pour soutenir l'attention du lecteur, mais le traducteur, lui, a besoin d'une fondation plus ferme sur laquelle asseoir son travail.

Bien sûr, les passages flous doivent être rendus de façon floue ; les passages obscurs doivent être rendus obscurément. Mais pour

produire une obscurité et un flou adéquats, il faut au préalable que le traducteur ait percé très exactement tout ce qui se cachait sous ce brouillard.

Paradoxalement, il doit en savoir plus long que l'auteur lui-même, car ce dernier, emporté par l'inspiration, peut parfois se laisser intoxiquer par l'ivresse des mots. Ces transports-là sont interdits au traducteur, qui doit toujours demeurer froidement lucide. Un écrivain habile peut lancer de la poudre aux yeux de ses lecteurs, mais il ne saurait abuser son traducteur. Le travail de traduction est un impitoyable révélateur : il fouille l'envers de l'œuvre, il en découd les doublures, il en expose les ficelles. La traduction est le test le plus sévère auquel on puisse soumettre un livre. Dans une *prose discursive*, rien de ce qui a du sens n'est intraduisible ; corollaire : les passages intraduisibles se révèlent généralement dénués de sens⁵. La traduction est un implacable détecteur de galimatias, une sonde à mesurer les fausses profondeurs. Un ouvrage peut nous avoir plu à première lecture, mais si sa séduction n'est pas de bon aloi, il ne résistera pas à l'épreuve de la traduction. Traduire un livre, c'est vivre dans son intimité pendant des mois et des années ; or, il en va de la fréquentation des livres comme de celle des personnes : l'intimité peut augmenter l'amour et le respect — elle peut aussi engendrer la désaffection et le mépris.

Le traduisible et l'intraduisible

Exemples d'auteurs facilement traduisibles : Simenon, Graham Greene⁶ — et de façon générale, tous les romanciers chez qui le récit se laisse dissocier du langage. Exemples d'écrivains difficilement traduisibles : Chardonne, Evelyn Waugh — et, de façon générale, tous les romanciers chez qui le récit est indissociable du langage. Pour les premiers, le langage n'est que l'instrument de la

5. *dans une prose discursive* : — j'insiste sur cette nuance. L'intraduisible poétique est d'une autre nature. J'en parle dans la section suivante.

6. Il m'est arrivé de lire des Simenon en anglais et des Greene en français. Certains de leurs romans m'ont laissé un souvenir extraordinairement vivace à quelque vingt-cinq ou trente ans de distance mais je serais curieusement incapable de dire lesquels j'ai lus dans l'original, et lesquels en traduction.

création ; pour les seconds, il en constitue la matière même. Plus une œuvre se rapproche du mode poétique, moins elle est traduisible. L'« idée » du poème ne se présente qu'à l'état d'incarnation verbale⁷ ; le poème ne saurait exister hors de ses mots, pas plus qu'un individu ne saurait exister hors de sa peau. (Il n'est pas tout à fait absurde de raconter un roman de Tolstoï ; il serait inconcevable de raconter un poème de Baudelaire !). La poésie est donc intraduisible par définition même (et aussi Goethe recommandait-il de la traduire *en prose*, pour prévenir toute illusion de la part du lecteur). Toutefois, il arrive qu'un poème dans une langue puisse inspirer *un autre* poème dans une autre langue. Il y a des miracles. L'existence du miracle n'infirme pas celle des lois naturelles : il la confirme.

Traductions supérieures aux originaux

Je crois que c'est Gide qui remarquait d'un écrivain qu'il n'aimait pas : « Il gagne beaucoup à être traduit ».

Cette jolie méchanceté soulève la curieuse question des traducteurs qui améliorent les originaux. Les exemples abondent. Gabriel Garcia Marquez a dit que la traduction anglaise que Gregory Rabassa avait faite de *One Hundred Years of Solitude* était très supérieure à la version espagnole originale. J'ai parlé de Lin Shu plus haut ; non seulement *La Dame aux camélias* gagne à être lue en chinois, mais — si l'on en croit Arthur Waley — il en irait de même pour les romans de Dickens. Mais le cas le plus illustre est probablement celui de Baudelaire traducteur d'Edgar Poe. Les connaisseurs anglo-saxons qui lisent le français sont quasiment unanimes à préférer les traductions de Baudelaire aux originaux de Poe ; quant à ce dernier, ils le jugent généralement « ennuyeux, vulgaire et dénué d'oreille », et la façon dont, après Baudelaire, d'autres grands poètes français comme Mallarmé, Claudel et Valéry ont pu lui vouer un culte et prendre au sérieux son indigeste soupe de

7. Degas disait à Valéry qu'il avait des tas d'idées de poèmes et qu'il était morfondu de ne pouvoir les écrire : et Valéry de répondre : « mais, mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait un poème, c'est avec *des mots*. ».

pseudo-science et de fantaisie métaphysique, demeure pour les critiques anglais et américains une source d'infinie perplexité.

Le fait est que ce sont les écrivains médiocres qui souvent se prêtent le mieux aux malentendus glorieux de la traduction et de l'exportation, tandis que les écrivains de génie résistent aux efforts des traducteurs. Du Fu, le plus grand et le plus parfait de tous les poètes chinois classiques, devient terne et illisible en traduction, tandis que son contemporain Hanshan dont l'œuvre plate et vulgaire fut — à juste titre — largement ignorée en Chine, a connu un prodigieux succès dans de savoureuses réincarnations poétiques au Japon, en Amérique et en France... Il arrive que la traduction opère comme un crible pervers : les vraies beautés lui échappent, tandis qu'elle confère une soudaine fraîcheur à des clichés éculés. La poésie de Mao Zedong, par exemple, a dû sa fortune non seulement au battage de la propagande et aux mythes politiques d'une certaine époque, mais aussi au fait qu'elle relève éminemment de cette catégorie d'œuvres qui « gagnent à être traduites » : la traduction efface leur vulgarité originelle. Dans son savoureux roman, *Pictures from an Institution*, Randall Jarrell dit d'un de ses personnages : « Il n'aurait jamais autant aimé la langue allemande s'il avait dû vraiment l'apprendre. *Il n'y a pas de bonheur comparable à celui de ne pouvoir distinguer un lieu commun d'une trouvaille de génie* ». Et dans *Catcher in the Rye*, le jeune héros se méprend entièrement sur le sens d'un vers de Robert Burns (qui fournit à Salinger le titre de son roman) : ce merveilleux malentendu devient source pour lui d'un bonheur poétique beaucoup plus pur et plus profond que celui qu'il aurait pu tirer d'une lecture correcte du poème en question...

Au fond il y a tout un « Eloge du Contresens » qui resterait à faire.

L'aventure blanquiste de Charles De Coster

Communication de Monsieur Raymond TROUSSON
à la séance mensuelle du 12 décembre 1992

A une certaine époque de sa vie, Charles De Coster s'est engagé, comme on sait, dans le journalisme politique : du 21 octobre 1860 au 11 août 1861, sous le pseudonyme de Karel, paraissent une soixantaine d'articles consacrés à l'impérialisme de Napoléon III, à l'unification italienne, au cléricisme ou à la question ouvrière. Ses opinions sont alors celles du « jeune libéralisme », dont il s'est fait le champion dans la revue *Uylenspiegel*. Au-delà de cette époque, prisonnier de son œuvre, harcelé par les problèmes matériels, il n'est jamais revenu au journalisme politique et il est malaisé de se faire une idée de son éventuelle évolution idéologique.

On pourrait essayer d'en juger en passant en revue ses relations personnelles, mais elles frappent surtout par leur éclectisme. Parmi les exilés français, il a connu Deschanel, Bancel et Watteau, et ceux qui les recevaient, comme le docteur Moeremans, Delimal, Labarre, Potvin ou Félix Delhasse¹. En 1863, De Coster adhère à la Libre Pensée mais, sauf Hector Denis, socialiste, il y retrouve le milieu des libéraux « avancés »². Le 28 avril 1866, le banquet organisé pour fêter le cinquantième volume de la *Revue trimestrielle* lui offre l'occasion de lire quelques passages de sa *Légende*

1. Senior, « Charles De Coster parmi ses contemporains », *La Libre Critique*, 5 août 1894, repris dans *La Renaissance d'Occident*, XX, 1927, pp. 383-384 ; L. Bertrand, *Histoire de la démocratie et du socialisme en Belgique depuis 1830* Paris-Bruxelles, 1906, t. II, p. 24 ; L. Bertrand, « Charles De Coster, démocrate, républicain, pacifiste », *Le Peuple*, 17 oct. 1927.

2. J. Bartier, *Laïcité et Franc-Maçonnerie*. Bruxelles, Éditions de l'Université, 1982, p. 237.

d'*Ulenspiegel* devant un public divers, mêlant socialistes et libéraux : les deux Le Hardy de Beaulieu, Jottrand père, Emile de Laveleye, Adolphe Demeur, Charles Buls, Paul Janson, Discailles, Hins³. A l'atelier des Amis Philanthropes, il retrouve Considérant, Jottrand et Van Meenen et, vers 1870, approche les hommes nouveaux, socialistes, comme Lemonnier, Picard, Delmotte⁴. A la fin de sa vie, c'est Hector Denis, devenu un intime, qui prendra soin de ses intérêts et assistera à ses derniers moments⁵.

A-t-il rencontré Proudhon réfugié en Belgique ? Rien ne permet de l'affirmer, mais il avait pour lui une vive admiration et il lui consacra, le 12 février 1876, son ultime conférence en Loge. Dans sa correspondance, Proudhon lui-même mentionne souvent, parmi ses fréquentations bruxelloises, Wiertz, Potvin, Delhasse, Dulieu, Van Bommel, Altmeyer ou le docteur Moeremans, tous familiers de De Coster, et il n'est pas exclu qu'il ait rencontré aussi l'auteur des *Légendes flamandes*.

Plus tard, on verra De Coster collaborer à des journaux engagés, mais il n'est pas sûr que ses choix aient été dictés uniquement par des convictions politiques. Sans doute publie-t-il dans *La Rive gauche*, feuille blanquiste et proudhonienne tenue par des démocrates français repliés à Bruxelles⁶, *Ici il est défendu de rire* (8 juil. 1866), condamnation de la guerre au lendemain de la bataille de Sadowa, mais cet article est une exception. Dans les autres feuilles paraissent seulement des textes littéraires. A *La Chronique* de Victor Hallaux, organe de la presse avancée, il donne un récit, *La terrible aventure du colonel Meunier* (11-12 mai 1869), *L'Echo du Parlement* accueille *Jeanne*, une comédie, le *Journal de Gand* des critiques d'art, et il paraît encore dans *L'impartial de Bruges* ou *La Nation*, mais pour des écrits d'imagination. Il collabore en effet à *La Liberté*, d'extrême-gauche et proudhonienne⁷, mais scu-

3. Senior, *op. cit.*, p. 380.

4. J. Bartier, *Libéralisme et socialisme*. Bruxelles, Éditions de l'Université, 1982, p. 304.

5. R. Trousson, *Charles De Coster ou La Vie est un songe*. Bruxelles, Labor, 1990, pp. 202-204.

6. On y retrouve Rogeard, Flourens, Lafargue, Tridon, Vésinier (L. Bertrand, *op. cit.*, t. II, p. 40). De Coster avait connu certains d'entre eux à Paris l'année précédente.

7. J. Bartier, *Libéralisme et socialisme*, p. 301.

lement avec *Les Bohémiens*, une médiocre nouvelle. Ces choix traduisent certes des sympathies, mais De Coster cherche surtout à placer sa prose et un autre récit, *La Tour de Jan*, est offert au *Journal de Bruges* (19-22 déc. 1865), organe des libéraux doctrinaires⁸.

Sans doute De Coster a-t-il pu être marqué par les théories de Fourier au contact de l'imprimeur Henri Samuel, phalanstérien, et de Potvin, ami de Considérant, le disciple de Fourier, et il a applaudi aux propos de George Sand, voire au mutuellisme proudhonien, mais jamais il n'est allé, dans son œuvre, au-delà des positions soutenues dans l'*Uylenspiegel*.

John Bartier se demandait cependant si De Coster n'avait pas fini par dépasser ces positions somme toute modérées : après tout, l'écrivain n'a-t-il pas fréquenté, à Paris, les milieux blanquistes et publié dans leur journal⁹ ? Peut-être le fait mérite-t-il au moins d'être examiné d'un peu plus près.

Avant de paraître en volume, tout à la fin de 1867, *Uylenspiegel*, dont l' impatient De Coster avait lu des extraits, le 2 avril 1865, au cours d'une tenue de la Loge maçonnique des Vrais Amis de l'Union et du Progrès, avait soulevé l'enthousiasme des Frères. Selon le procès-verbal de la séance, sa dénonciation d'un « système de tyrannie, d'abrutissement, d'exploitation et de confiscation » lui avait valu « les applaudissements unanimes de l'Atelier »¹⁰. Ce succès était dû sans doute moins à la forme et au style de la *Légende*, dont il n'est pas sûr qu'ils aient été vraiment appréciés dans leur originalité, qu'à son idéologie progressiste et anticléricale. Mais une autre occasion allait bientôt se présenter de donner à un public plus large les prémices d'une œuvre à laquelle De Coster travaillait depuis des années et dont il espérait fermement gloire et fortune. C'est la brève aventure « blanquiste » dont l'écrivain ne devait tirer, hélas, aucun profit.

Cette équipée est connue en partie, John Bartier lui ayant consacré, il y a une vingtaine d'années, un fragment d'un substantiel

8. R. Campé, dans *Le libéralisme en Belgique. Deux cents ans d'histoire*. Bruxelles 1989, p. 187.

9. J. Bartier, « L'idéologie de Charles De Coster », *La Pensée et les Hommes*, 24, 1980, p. 4.

10. ML 2239/16. La cote ML désigne les documents conservés aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}.

article¹¹. Toutefois l'historien, qui avait travaillé sur la correspondance manuscrite de Blanqui, n'a utilisé que quelques-unes des lettres concernant De Coster. Depuis, l'ensemble des échanges épistolaires entre l'« Enfermé » et le docteur Watteau a été publié par M. Paz et livre d'autres textes, moins connus, qui permettent de suivre de près les rapports de De Coster avec le groupe blanquiste parisien et proposent de l'auteur de la *Légende* un singulier portrait¹². Il n'est donc peut-être pas superflu de reprendre l'affaire et de suivre le fil des événements.

En 1852, Louis Watteau, âgé de trente ans, avait mis fin à une carrière de médecin militaire pour se consacrer, à Lille, à la clientèle privée. Ses activités politiques subversives lui valent, en 1854, une peine de trois ans de prison au pénitencier de Belle-Ile-en-Mer. Il y fait la connaissance du révolutionnaire Auguste Blanqui, le théoricien de l'insurrection permanente, qui purgeait là une de ses nombreuses condamnations. Les deux hommes se lièrent d'amitié et Watteau, libéré en 1857 et réfugié à Bruxelles, devint l'un des plus fidèles et actifs lieutenants de Blanqui.

Installé en Belgique, Watteau n'a pas tardé à s'y faire amis et relations. Il est devenu le médecin de l'épouse d'Eugène Van Bommel, s'est lié avec Charles Potvin et avec le peintre Antoine Wiertz, tous trois familiers de De Coster. Vaguement homme de lettres, il a publié une nouvelle, *Au village*, dans la *Revue trimestrielle* de Van Bommel, et un roman, *Pauvres gens*, dans *La Liberté*¹³. Il connaît aussi le journaliste Odilon Delimal et divers proscrits français, ainsi que Félix Temmerman, un ancien des phalanges babouvistes créées autrefois à Bruxelles sous l'impulsion de Philippe Buonarotti et de Félix Delhasse, à présent retiré du militantisme, mais toujours fidèle aux idées de sa jeunesse et servant

11. « Le docteur Watteau, Charles De Coster et quelques autres », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, XLIX, 1971, pp. 112-127. Cet article a été repris dans : J. Bartier, *Libéralisme et socialisme au XIX^e siècle*, pp. 389-401. Dans ce volume, auquel nous nous référons, il traite de De Coster aux pages 393-400.

12. *Lettres familières d'Auguste Blanqui et du docteur Watteau*. Lettres présentées et annotées par L. Paz. Institut Historique de Provence, 1976. M. Paz, qui ne s'intéresse pas à De Coster, se borne à lui consacrer une notice de quelques lignes.

13. Les deux œuvres seront réunies en un volume, en 1874. Voir J. Bartier, *op. cit.*, p. 389.

de boîte aux lettres à Blanqui¹⁴. Celui-ci, élargi en août 1859 et vite dégoûté de Paris où la police le harcèle, rejoint Watteau à Bruxelles, où il rencontre Wiertz, qui fera son portrait. Rentré en France vers le mois de juin 1860¹⁵, l'incorrigible agitateur est arrêté une fois de plus, condamné, en août 1861, à quatre ans de prison et incarcéré à Sainte-Pélagie.

Sans perdre de vue les problèmes politiques, Blanqui trompait l'ennui en étudiant les diverses manifestations du fanatisme religieux dans l'histoire, s'intéressant en particulier aux procès de sorcellerie et aux profanations d'hosties. Comme il priaît Watteau de lui expédier de la documentation, le docteur eut l'idée de confier ce travail de recherche à Charles De Coster, rencontré par l'intermédiaire de Van Bommel et de Potvin¹⁶. L'écrivain semblait en effet tout indiqué : il avait été, depuis 1860 jusqu'en janvier 1864, employé au secrétariat de la Commission royale pour la publication des anciennes lois et ordonnances et était devenu lui-même d'un anticléricalisme rabique, amplement manifesté, en 1861, dans les articles rédigés pour la revue *Uylenspiegel*.

Dès le 14 novembre 1864, Watteau annonce donc à Blanqui la collaboration d'un « ex-archiviste » qu'il donne pour « un écrivain distingué », auteur des *Légendes flamandes* et des *Contes brabançons*, qui s'engagerait à fournir chaque semaine un petit article sur ces questions¹⁷. L'offre tombe à pic. Dans sa prison, Blanqui songe à fonder un journal bon marché pour diffuser ses idées, mener la lutte antireligieuse et combattre l'influence du Vatican. Dans l'intention de compenser l'austérité de la feuille et d'allécher le public, il juge utile d'insérer des feuilletons romanesques et s'adresse une fois de plus à Watteau pour obtenir de la copie pour *Candide* — dont le premier numéro est prévu pour le 3 mai 1865. Il compte

14. Voir l'utile étude de F. Sartorius, « A propos de quelques relations qu'Auguste Blanqui entretint avec la Belgique », *Cahiers Bruxellois*, XXVII, 1985-1986, pp. 19-67. Mme Temmerman copiera, pour De Coster, de longs extraits de la *Légende* (voir M. Paz, *op. cit.*, p. 123).

15. Voir M. Dommanget, *Blanqui et l'opposition révolutionnaire à la fin du Second Empire*. Paris, A. Colin, 1960, p. 10.

16. Senior, « Charles De Coster parmi ses contemporains », *La Libre Critique*, 5 août 1894, repris dans *La Renaissance d'Occident*, XX, 1927, p. 383.

17. M. Paz, *op. cit.*, 14 novembre 1864, p. 66. Nous citerons dorénavant cette édition, en insérant les références dans le texte.

déjà sur des textes d'un proscrit, Pierre Vésinier, ancien secrétaire d'Eugène Sue, du journaliste Delimal et de Watteau lui-même.

Or Watteau a eu une idée : puisque De Coster se montre si bien disposé, pourquoi ne pas tirer parti de son *Ulenspiegel* ? Le 18 février 1865, il promet à Blanqui sa propre collaboration et celle de De Coster, présenté comme « un vrai romancier [qui] brûle du désir d'aller habiter Paris » et à qui il a assuré que ses amis feraient bon accueil (p. 100). De Coster semble ravi de l'aubaine : il a remis à Watteau cinq chapitres de son livre (30 nov. 1864, p. 76) et, docile, les retravaille sur les indications du docteur pour les faire correspondre à la ligne de *Candide* (21 déc. 1864, p. 80), Watteau se chargeant de faire recopier le texte pour le mettre au net (9 mars 1865, p. 110).

A première vue, la proposition arrive on ne peut mieux. En cette fin d'année 1864, De Coster est fatigué, déprimé. Comme dit Watteau, il « vient d'avoir tout plein d'affaires de famille, sa sœur, un officier, un duel, le diable, et son train »¹⁸. En outre, il rêve de placer son œuvre chez un éditeur important, de se lancer dans le monde littéraire parisien. De Coster est prompt à rendre ses rêves pour des réalités : puisque *Candide* le réclame, les blanquistes mettront Paris à ses pieds. Or il semble bien qu'il y ait, dès le début, un regrettable malentendu, entretenu peut-être par le trop zélé Watteau. D'abord, Blanqui est volontiers xénophobe et le peu de temps qu'il a passé en Belgique a suffi pour le dégoûter du pays et de ses habitants. Il ne croit pas à la possibilité d'une propagande révolutionnaire (29 oct. 1864 p. 50) chez « ces lourds pingouins de Belges » (7 mars 1865, p. 108). Il dira aussi, quelques mois plus tard : « C'est un sale pays que cette Belgique » (6 juil. 1865, p. 166), et Watteau n'est pas loin de faire chorus : « Plus les produits s'élèvent dans l'ordre intellectuel, écrit-il, moins il sont recherchés dans cette impasse qu'on nomme la Belgique » (29 janv. 1866, p. 174). Ensuite, le révolutionnaire se soucie très peu de belle littérature et il a donné des consignes à son correspondant :

18. 30 nov. 1864, p. 76. En effet, De Coster avait eu de pénibles démêlés avec un officier, André Van Sprang, habile meneur d'une escroquerie au mariage dont Caroline, la sœur de l'écrivain, avait failli être victime. Voir R. Trousson, *L'affaire De Coster-Van Sprang*. Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1990.

Si vous recommencez quelque roman, prenez la Révolution pour terrain et montez un drame révolutionnaire, batailleur, pathétique, sentimental et athée... rien que cela. Je ne demande pas grand-chose : les idées sociales et révolutionnaires, des aventures, des batailles, des larmes, de l'athéisme, de l'anti-prêtre, etc. Il ne s'agit pas d'œuvre d'art mais d'éducation révolutionnaire pour le peuple qui ne veut pas en écouter sous d'autre forme (25 févr. 1865, p. 104).

Assurément De Coster ne l'entendait pas de cette oreille, et il est probable que Watteau s'est gardé de lui communiquer les propos de son chef. Blanqui s'inquiète aussi des intentions de cet inconnu. A-t-il de quoi vivre, car il est hors de question de le rétribuer : « S'il comptait sur ses romans pour se tirer d'affaire, il ferait un calcul impossible ». Cela mis à part, il aura l'inappréciable honneur d'être introduit dans un « monde politique jeune et révolutionnaire » (11 mars, p. 111). Ce n'est pas tout. La recrue est-elle tout acquise à la cause ? Watteau lui a dit que De Coster était l'ami de l'historien Altmeyer et Blanqui dresse l'oreille : « N'est-ce pas un antichrétien très bourgeois en politique, un libéral belge ? » Si ce De Coster allait être du même tonneau ! « Est-ce, s'inquiète Blanqui, un homme politique ou un simple littérateur philosophe ? [...] Précisez-moi donc bien le caractère et l'esprit ainsi que les opinions philosophiques, religieuses, politiques et sociales de notre futur hôte » (20 mars, p. 115). Or si De Coster épouse les thèses du jeune libéralisme, si même il admire Proudhon, il n'a rien d'un engagé blanquiste et, là-dessus encore, Watteau n'a pas dû tout lui dire.

En attendant, le docteur calme de son mieux les appréhensions de Blanqui. Il lui envoie une introduction de vingt-sept pages à l'*Ulenpiegel* et quelques chapitres pris de la page 352 à 429 (20 mars, p. 116), ainsi qu'un petit article (28 mars, p. 119)¹⁹, afin que son ami se fasse une idée de la prose de De Coster. Pour le moral, il ajoute :

De Coster est un brave garçon, un artiste littéraire possédant la passion et le sentiment, manquant de goût, ce qui tient encore plus au pays qu'à lui-même. En politique et en philosophie, c'est une page blanche. Vous pourrez facilement y écrire tout ce que vous voudrez. C'est un

19. Il s'agit d'un compte rendu paru dans le *Sancho*, des *Propos de Labienus*, la fameuse brochure satirique de Louis Rogeard contre la *Vie de César* de Napoléon III.

esprit brave qui veut marcher en avant, même sans savoir où il va. Il paraît impatient de justice sociale. Son tempérament est lymphatique et porté à la paresse (22 mars, p. 117).

Blanqui, tout en s'étonnant qu'on ait choisi aussi arbitrairement l'échantillon d'*Ulenspiegel*, l'a donné à lire à son disciple Gustave Tridon qui, sans trop d'enthousiasme, y a tout de même trouvé, en effet, « du sentiment et de la passion » (29 mars, p. 117), mais juge le préambule beaucoup trop long. Rassurez-vous, répond Watteau, toujours apaisant. De Coster sera à Paris dans un mois, avec de quoi vivre quatre mois. Pas question de publier le préambule, ni surtout le roman, qui compte 1500 pages. Son livre, De Coster essaiera de le placer chez un éditeur et, en attendant, comme il connaît bien la « légende catholique », il y taillera « à plein drap et sur commande ». Bref, triomphait le docteur : « C'est mieux qu'un roman que je vous envoie là-bas : c'est un homme. C'est mieux qu'un homme : c'est un esprit à former » (1er avril, pp. 120-121).

Or ces restrictions ne font pas du tout l'affaire de Blanqui, d'autant plus que Watteau a bien donné pour le journal sa nouvelle *Au village*, mais n'a pas le temps de livrer *Pauvres gens*, le roman qu'il a promis, et l'on manque soudain de copie, car le livre de Vésinier doit être retouché et Delimal n'avance pas : « *Candide*, écrit Blanqui, se trouve ajourné par le retrait du roman de De Coster. Vous me l'avez envoyé comme destiné au journal. Toutes vos lettres de mars sont positives à cet égard [...] Je ne comprends rien à ce revirement de De Coster » (3 avril, p. 123).

De nouveau, Watteau apaise l'irascible révolutionnaire. Mais non, De Coster donnera son roman, et espère seulement que sa publication dans le journal servira « de réclame pour trouver un éditeur ». Et Watteau d'annoncer les 400 premières pages (8 avril, p. 129). Du coup, Blanqui pense s'étrangler : « Quatre cents pages de roman de De Coster ! Et quatre cents autres encore sans doute ? » Absurde ! S'il y tient, De Coster publiera des articles qui suffiront à le faire connaître, mais qu'il apporte son roman tout de même, au cas où l'on viendrait à court de texte : « Si nous n'avons pas votre copie, il faudra bien publier *Uylenspiegel* » (11 avril, pp. 131-132). Contrairement à ce que pouvait imaginer De Coster, son œuvre ne paraissait nullement indispensable.

Watteau, lui, continue de faire l'éloge de sa recrue, assure que De Coster serait heureux de signer ses articles et d'être nommé parmi les rédacteurs du journal (15, 20, 22 avril, pp. 134, 136, 137). De plus, l'écrivain a lu son texte à la Loge avec un grand succès : « Uylenspiegel veut dire en français : *Jacques Bonhomme*. J'ai lu d'autres parties du roman qui sont réellement intéressantes et chaudement colorées. Il y a du gros sel, c'est vrai, mais c'est franc ». De Coster sera à Paris en mai, sans faute, mais il faudra, recommande le docteur, « l'enchâsser vite dans sa besogne, car il aime les femmes en diable et s'il se laissait ensorceler vous n'en feriez plus rien » (30 avril, p. 140). De son côté, Blanqui trépigne d'impatience, demande à plusieurs reprises si De Coster sera bien là le 10 mai (3, 5 mai, pp. 142, 146). Ne nous y trompons pas : il attend, non l'écrivain, mais un simple pourvoyeur de copie : « C'est votre roman à vous qu'il vous faut, écrit-il à Watteau. Absolument, absolument ! De Coster viendra après. Le commencer c'est renoncer au vôtre. Il est trop long pour que nous vivions si longtemps ». Watteau annonce enfin l'arrivée de son homme pour le 11 mai à neuf heures du soir. Vous le reconnaîtrez, dit-il, à sa large cravate aux couleurs nationales, à sa figure intelligente et ouverte, à sa « tendance à prendre du ventre ». Précision supplémentaire : De Coster fait un détour pour régler une affaire d'honneur et il faudrait que Blanqui fasse expédier, deux jours avant sa venue véritable, une dépêche rassurante à sa mère (7 mai, pp. 147-148)²⁰. Watteau put pousser un soupir de soulagement : De Coster était enfin parti.

Le calme ne dure pas longtemps. Le 12 mai, lettre furibonde de Blanqui : « Voici un désastre. Il nous arrive de Bruxelles sous la forme de De Coster. On est allé l'attendre hier, Villeneuve et Tridon. Tridon m'arrive ce matin effaré, furieux, demandant quel est le chinois, l'olibrius, le hobereau, l'aristocrate, le puant, l'animal que je leur ai mis sur les bras ». A en croire le rapport des blanquistes, c'est en effet une catastrophe. D'abord De Coster est ridicule, la dégaine incroyable d'un provincial mal fagoté. Passe encore pour sa cravate, mais il a débarqué avec un tub portatif sous

20. En effet, De Coster voulait se rendre à Tournai, sans inquiéter sa mère, pour provoquer encore une fois en duel l'officier indélicat qui avait extorqué de l'argent à sa sœur (R. Trousson, *op. cit.*, p. 79).

le bras et une carabine sur l'épaule ! Ce ne serait rien. A l'hôtel, il a trouvé « tout sale, tout ignoble », il a prétendu botter le derrière au garçon qui traînait ; au café, « avec des airs de grand seigneur », il a jugé « tout mauvais, stupide, Paris ridicule ». Attendez, ce n'est pas tout. Voilà que cet « animal qui n'est pas à toucher avec une pincette » soutient qu'on l'a supplié de venir à Paris, prétend que Watteau lui a promis monts et merveilles et exige — un comble ! — qu'on lui paie son roman. Édouard Losson, un collaborateur qui a vécu à Bruxelles, a fourni une explication qui satisfait la xénophobie de Blanqui : « C'est un Belge ! a-t-il dit — ils sont tous de même, poseurs, finassiers, exploités et insupportables ». Total : tous les amis sont « outrés de son impertinence, de son outrecuidance » et *Candide* n'a plus de roman (12 mai, pp. 150-151). Dans tous ses états, Blanqui ne décolère pas et, le lendemain, expédie à Watteau un nouveau lot de récriminations contre ce « butor aux poses de casseur, de pourfendeur » que tout le monde, parmi les amis, déteste cordialement :

Le jour où il repartira pour Bruxelles sera un jour de délivrance. [...] C'est un être insupportable en tout, d'une outrecuidance et d'une infatuation qui exaspèrent. Paris est sale, stupide, on n'y sait pas écrire. A Bruxelles on est autrement difficile en fait d'articles de journaux, etc. On lui fait compliment de son Labienus. Il secoue la tête : « Ce n'est rien cela. C'est vomi en passant. J'ai bien autre chose. J'en ai autant à moi tout seul que vous tous, etc. »

[...] Quand on lui a dit que le journal tire à 10.000, il répond qu'il n'en croit rien. [...] Il a envoyé à ses parents une dépêche ainsi conçue : « Arrivée. Paris froid, nu, vide, grandiose ». [...] En somme, il est impossible de rien faire avec cet extravagant. On ne peut pas lui payer son roman, et le mieux est de ne rien avoir à démêler avec lui. Nous sommes donc sans copie. [...] Nous avons compté sur vous, non sur De Coster (13 mai, p. 152).

Devant cette avalanche de reproches, Watteau, qui se sent responsable, essaie de prendre les choses en plaisantant. Voyons, tout cela est-il si grave ? « Cette entrée *ex abrupto* de De Coster, dit-il, apaisant, c'est la chanson que chante un poltron en traversant un bois, afin de prouver qu'il n'a pas peur, aux échos d'alentour. C'est un enfant gâté de sa mère, ayant gagné à cela une petite pointe d'*impériosité* qui s'est manifestée dans ses allures. [...] Ni Tr[idon] ni Vill[eneuve] n'ont rien compris à De Coster qui, par parenthèse, s'était sans doute un peu monté la tête en route ». Bref, ce n'est

pas un bravache, mais un timide qui fait le fier pour se donner du courage. Il sera bien content, allez, de placer « ses élucubrations romantiques » D'ailleurs Watteau vient de recevoir une lettre où De Coster admet que Paris lui a d'abord déplu, mais qu'il s'y sent déjà mieux, que « la glace est rompue » avec les blanquistes et où il conclut : « Nous irons loin, à moins qu'on ne nous tue... en avant donc ! vers l'avenir ! » Sont-ce là, triomphe Watteau, les propos d'un homme dont il n'y a rien à tirer ? Du reste,

... si, depuis que je l'ai quitté, l'idée de De Coster s'était tournée, s'il regrettait le foyer de la maman et la petite maîtresse, il reviendrait bientôt, mais en ayant bien soin de se faire mettre à la porte par la préfecture de police. Il reviendrait grand homme — mais cela ne vous empêcherait pas d'avoir son roman ! gens que vous êtes. Et il y a de bonnes choses dans cette épopée flamande (14 mai, pp. 153-154).

Ces propos ne convainquent pas Blanqui. Il a montré à Tridon et à Villeneuve le fragment de lettre cité par Watteau, et ils se sont « fort étonnés de ce langage, complètement démenti par le ton de leurs relations actuelles ». Ce De Coster agace les gens en laissant entendre qu'il ne croit pas un mot de ce qu'ils disent et il est « intolérable par un manque absolu de franchise, et par le défaut correspondant à celui-ci, la défiance absolue poussé jusqu'à la malhonnêteté » (16 mai, p. 155). On ne possède malheureusement plus de lettres de Watteau jusqu'à l'évasion de Blanqui, le 27 août 1865, de l'hôpital Necker, mais le docteur a dû tenter encore d'excuser l'écrivain, car Blanqui reprend, quelques jours plus tard :

Vous avez beau dire et beau poétiser, le Belge est un olibrius. On dirait, à vous entendre, que c'est un échantillon de la sorte la plus commune. Il est au contraire d'une espèce rare. Je ne trouve pas naturel du tout de prendre, à priori, une demi-douzaine de jeunes gens pour des fourbes, des menteurs, des exploiters, des hâbleurs, etc., etc. [...]. On ne trouverait pas un macaque pareil sur cent individus pris au hasard. C'est un sot et un butor (21 mai, p. 156).

En attendant, *Candide* marche bien, même si Blanqui ne se fait pas d'illusion sur sa longévité. On a tiré le premier numéro à 4000 exemplaires, le deuxième à 10.000, le troisième à 15.000, et il a fallu réimprimer 6000 exemplaires du premier. Finalement, faute de mieux, on s'est résigné à publier *Ulenspiegel*, dont seize chapitres paraissent dans les numéros 6, 7 et 8 des 20, 24 et 27 mai.

Et De Coster ? L'écrivain ne semble pas s'être aperçu de l'impression désastreuse qu'il produisait chez les blanquistes, ni de l'antipathie qu'il suscitait. Toujours prompt à l'enthousiasme, il a dû expédier à ses amis de Bruxelles des lettres claironnantes qui les inquiètent. Attention, lui dit son ancien professeur Altmeyer, soyez prudent et observez « l'abstention la plus complète dans tout ce qui concerne le gouvernement français ». Soit, « répandez les idées sociales », mais de grâce, pas de politique ! (16 mai, ML 3712/2). Son ami Félicien Rops y met moins de formes et numérote ses conseils : ne pas se laisser embobiner par les républicains hâbleurs, ne pas écrire dans des canards que personne ne lit, ne pas s'éterniser au quartier Latin — « c'est une impasse » —, tenir sa langue dans les brasseries et surtout — Rops y insistait — « Ne sauve pas la société ! » Si cette tête chaude de De Coster allait se faire arrêter ou expulser ! Avec bon sens, il l'invitait aussi à ne pas déflorer son livre en le débitant en tranches dans un torchon sans avenir car, prédisait-il, « *Candide* n'aura pas de lecteurs et claquera avant un mois » (S.d., ML 3713/10). Mais De Coster n'entendait pas volontiers la voix de la sagesse. Quand *Ulenspiegel* commence à paraître, il croit à la gloire imminente et envoie à sa sœur une missive triomphale :

Mon Ulenspiegel obtient ici un succès fou. On le lit tout haut dans les brasseries (lisez cafés). D'ici à quinze jours on ne m'appellera plus De Coster mais Ulenspiegel, cela commence dans notre cercle.

Mes amis dont le nombre augmente tous les jours, sont extrêmement bons pour moi et m'aiment beaucoup. Je puis compter sur eux.

Le journal qui d'ailleurs est bien écrit, vous le verrez, obtient un prodigieux succès de lecteurs. Employé comme arme de guerre, destructive du catholicisme et de toute espèce de religion organisée, c'est la plus redoutable petite feuille qui ait paru jusqu'ici. Le dernier numéro compte neuf cents acheteurs en plus que l'avant-dernier. C'est ainsi que cela marche ici quand cela marche. Plusieurs numéros ont déjà dû être réimprimés. Nous allons être obligés de tirer à 15.000 (S.d., ML 3677/6).

Certes, le 20 mai, *Candide* l'a présenté en étoile montante : « *Ulenspiegel* est la personnification vive et franche du peuple de Flandre en face du despotisme espagnol de l'empereur et du roi Philippe. L'auteur, notre ami et collaborateur De Coster, s'est déjà fait connaître en France par deux ouvrages bien accueillis : les *Légendes flamandes* et les *Contes brabançons* ». Cette publicité va de soi, même si l'on n'aperçoit guère le succès parisien des *Légen-*

des et des *Contes*, mais, dans la coulisse, c'est une autre chanson et il est clair que l'on n'a pas eu recours à *Ulenspiegel* de gaieté de cœur : « On n'avait point de roman, explique Blanqui. Il fallait de la copie ou mettre la clé sous la porte » (24 mai, p. 161). Bref, faute de grives... De Coster a servi de bouche-trou.

La qualité de sa prose n'était donc pour rien, quoi qu'on en ait pensé, dans le succès du journal et l'on ne saurait croire qu'elle tranchait heureusement, à la satisfaction générale, sur la médiocrité du récit précédent²¹. En effet, la hausse spectaculaire des tirages est antérieure à la publication du récit et c'est la prose de Watteau, dans *Au village*, qui a ravi les lecteurs, Blanqui est formel (6 mai, p. 146). Et c'est Watteau encore dont on attend avec impatience les *Pauvres gens* pour interrompre au plus tôt *Ulenspiegel*. Blanqui ne s'en cache pas :

Il a lâché son roman qui a fait son apparition dans le sixième numéro. J'en suis peu émerveillé. C'est écrit en logogriphe. Le public n'y comprendra rien. Qu'est-ce qu'un style flamingot du XVI^e siècle ? Je vais prier Tridon de traduire cela en français et d'envoyer au diable le patois local et moyen âge. Ce roman va nuire à Candide. [...] On écourtera le plus possible l'œuvre de De Coster, pour qu'elle n'occupe pas plus de huit numéros. C'est donc l'affaire d'un mois. Je suppose que Pauvres gens sera prêt dans ce délai (21 mai, p. 156).

Aussi est-il enchanté que De Coster, qui a passé son temps à jouer au billard avec Losson et s'est fait une idée « sur la difficulté de conquérir une position sociale », annonce enfin son intention de déguerpir. Bon débarras ! Jamais Blanqui n'aurait imaginé de publier « un pareil plâtras », et il se réjouit de voir filer l'indésirable : « C'est bien assez d'être empêtré de l'argot flamand de De Coster [...] *Candide* souffre déjà de ce nouvel hôte qui succède si mal au premier [c'est-à-dire *Au village*] [...] On abrégera le plus possible le fouillis de De Coster » (24 mai, p. 160). L'« Enfermé » reviendra une dernière fois sur l'insupportable Belge pour tracer de lui un portrait sans indulgence :

Quant à De Coster, je vous répéterai pour la dixième fois qu'il n'y a rien à rabattre des mécontements qu'il a provoqués. On ne vient pas

21. J. Hanse, « Nouveaux regards sur Charles De Coster et ses rapports avec Félicien Rops », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, LV, 1977, p. 10.

auprès des gens qui vous ont été recommandés comme amis, jouer le rôle de chasseur à l'affût, ou de lapin au guet, dire des impertinences, faire entendre qu'on se défie d'un traquenard, donner des démentis, prendre des airs de l'autre monde. Vous trouvez tout cela naturel, vous — vous n'êtes pas difficile. Sur mille personnes qui arriveraient dans les mêmes conditions que De Coster, il ne s'en serait pas trouvé une pour jouer ce rôle ou un rôle analogue. Il a fallu mettre la main sur un personnage unique de son espèce. C'est un imbécile.

[...] Un mot encore sur De Coster qui n'est pas si innocent que vous voulez bien le dire. Il ne ménage personne, pas plus vous que d'autres. Il a parlé de Delimal dans les termes les plus durs. C'est un homme déshonoré, dit-il, au ban de toute la presse. Il a traîné dans la boue la fille d'un notaire qui avait été séduite par un officier et il n'a agi ainsi que pour faire chanter le père, riche de trois cent mille francs de rente. W[atteau] le fréquente pour se servir de lui comme d'un instrument. Il a tort de fréquenter pareilles gens (24 mai, pp. 160-161).

La police de Badinguet, après avoir saisi le troisième numéro de *Candide*, multiplia les vexations et finalement interdit la publication d'un journal qui, sans doute, n'était pas proprement politique, mais se déchaînait dans l'anticléricisme. Condamné le 18 août 1865, *Candide* disparut sans retour. De Coster, qui n'avait pas été inquiété, regagna Bruxelles profondément déçu et s'imaginait peut-être toujours que son roman aurait eu un triomphe si le journal avait duré. Du moins demeure-t-il évident qu'il ne s'était pas rendu à Paris par conviction blanquiste mais dans l'espoir d'intéresser un éditeur prestigieux. Sans doute sa pensée s'est-elle radicalisée vers 1860, mais bien plus dans le domaine philosophique que sur le plan politique et le pacifiste De Coster ne devait guère goûter les théories insurrectionnelles de Blanqui : la dépossession de la classe bourgeoise par un coup de force et la constitution d'un gouvernement populaire dictatorial ne devaient pas séduire ce libéral progressiste.

L'escapade se soldait par un fiasco, mais y eut-il malentendu ou De Coster fut-il dupé ? Watteau, comme l'écrivain le laisse entendre, l'avait-il appâté en lui faisant miroiter un grand avenir parisien ? Toujours est-il qu'il ne semble pas être resté en contact avec le docteur par la suite et quand Blanqui, évadé le 27 août de l'hôpital Necker, se réfugia chez Watteau, gageons qu'il ne fit rien pour rencontrer l'auteur d'*Ulenspiegel*. Pour De Coster, la leçon est cuisante. Un an plus tard, il rappelle avec dépit qu'il avait lâché le secrétariat du journal de médecine du docteur Moeremans pour se

rendre à Paris, « départ fâcheux qui me faisait aller tout droit vers la misère au lieu de la brillante position qu'on m'avait fait espérer » (ML 3704).

De Coster, c'est probable, ne soupçonna jamais ce qu'on avait pensé et dit de lui et de son œuvre. L'épisode montre que la *Légende d'Ulenspiegel*, décidément, ne plaisait pas : les commentaires brutaux de Blanqui annoncent les critiques qui suivront la publication en volume. Reste enfin le portrait, singulièrement peu flatteur, tracé par les blanquistes. Est-il fidèle ou reflète-t-il la mauvaise humeur de militants déçus par la tiédeur idéologique de De Coster ? On est condamné à l'ignorer.

Vers une poéticité de l'équivoque : *Un Soir de Pitié* de Michel de Ghelderode

par Heinz KLÜPPELHOLZ

L'art d'Ensor devint féroce. Ses terribles marionnettes exprimaient la terreur au lieu de signifier la joie. Même quand leurs oripeaux arboraient le rose et le blanc, elles semblaient revêtir une telle détresse, elles semblaient incarner un tel effondrement et représenter une telle ruine qu'elles ne prêtaient plus à rire, jamais.

E. VERHAEREN, *Sur James Ensor*¹

I. L'accueil de la critique

La pièce en un acte que Michel de Ghelderode rédige sous le titre d'*Un Soir de Pitié* en 1928 et qu'il tire de son conte intitulé « Paysage attristé », publié dans *La Halte catholique* de 1922, est intéressante à bien des égards. Premièrement, le dramaturge la fait remonter, dans l'édition définitive de son *Théâtre*², à l'année 1921, puisque chaque fois qu'il qualifie une pièce de secondaire, il a tendance à la reléguer dans un passé prétendument inexpérimenté de sa carrière. La datation qu'il fournit communément de ses pièces relève bien souvent d'une « logique imaginaire » et ne peut donc pas correspondre aux faits.³

1. E. VERHAEREN, *Sur James Ensor*. Suivi de *Peintures* par James Ensor. Présentation de L. DE HEUSCH, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990, pp. 80-81.

2. Le texte est reproduit dans M. de GHELDERODE, *Théâtre*, 5 vol., Paris, Gallimard, 1952-1957, t. 4, pp. 7-27. C'est à cette édition que renvoient toutes les citations.

3. Cf. M. QUAGHEBEUR, « Balises pour l'histoire de nos lettres » dans *L'Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion

Deuxièmement, l'auteur cherche ainsi à enlever la base aux éventuels reproches du public de s'être inspiré, avec peu de discrétion d'ailleurs, de Luigi Pirandello. En effet, la critique croit déceler, dans l'importance qu'il attribue au jeu de l'illusion, une certaine influence du maître sicilien. Et Ghelderode ne consacre-t-il pas, du reste, dans *La Flandre littéraire* de 1924, un compte rendu à *Chacun sa vérité* de Pirandello ? Les *Squelettes voulant se réchauffer à un poêle* de James Ensor ne sont-ils pas aussi proches de la crudité picturale de la pièce ? Troisièmement, les chercheurs rendent hommage à la petite pièce, il est vrai ; mais il ne s'agit là que de compliments faits à la sauvette pour ne pas devoir en dire davantage. Alors que les uns voient, dans *Un Soir de Pitié*, la désagrégation d'un ancestral mythe bachique ⁴, les autres croient y reconnaître d'obscurs symboles de l'inconscient ⁵. Dans les deux cas, force est pourtant de constater qu'au lieu de nommer des exemples spécifiques de leurs observations, les critiques préfèrent se réfugier dans un pudique silence. Face à la complexité des problèmes d'inspiration, de dramatisation, de thématisation, l'analyse de cette pièce en un acte, laquelle n'a jamais fait l'objet d'une étude spécifique à part ⁶, ne peut donc se comprendre que comme une simple ébauche d'exégèse.

II. Premier niveau de perception

A ses débuts dramatiques, Ghelderode entreprend une série de pièces dites néo-maeterlinckesques ⁷ qui, outre leur commune aspiration à imiter son célèbre devancier, partent toutes d'une situation sta-

des Lettres belges de langue française, 1982, pp. 9-202, v. p. 122, n. 308. Ce n'est que R. BEYEN qui, dans son *Ghelderode*, Paris, Seghers, 1974, établit la chronologie définitive des pièces ghelderodiennes.

4. Voir à ce sujet J. GREGOR, *Der Schauspielführer*, t. 7 : *Ergänzungen zu Band 1-6 : Das Schauspiel bis 1956*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1964, pp. 151-152 : « Ein Abend des Erbarmens ».

5. Cf. la recension parue dans *Le Thyrsé* du 1^{er} oct. 1929, p. 312

6. Abstraction faite de deux analyses inédites, signalées par R. BEYEN dans sa *Bibliographie de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1987, réf. n^{os} 5638, 5646.

7. Selon *Michel de Ghelderode ou la Comédie des Apparences*. Cat. éd. par R. BEYEN. Paris, Centre Georges Pompidou/Bruxelles, Bibliothèque Albert 1^{er}, 1980, p. 51.

tique susceptible de représenter l'absence d'issue de la vie humaine. Dans *Les Vieillards* de 1919, comme dans *Le Cavalier bizarre* de 1920, le dramaturge place l'inexorabilité du destin au niveau de la faute humaine, puisque les hommes manquent à leur foi. Alors que dans *Piet Bouteille* de 1918, il transpose le salut dans un au-delà prévisible, l'apocalypse semble éclatée dans *Un Soir de Pitié*, texte qui ne fait pas partie de cette trilogie primesautière. L'ensemble de ses pièces se métamorphose en un tourbillon vertigineux à partir du moment où la « danse macabre » entre en jeu, laquelle constitue un paradoxe en soi, puisqu'en elle, la mort revendique l'élément qui exprime le plus haut degré de vitalité, la danse même, pour simuler l'être-ainsi ontologique. Comme dans cette trilogie, le défaut humain acquiert la dimension de l'habitude, il est donné au dramaturge de représenter à son public cette tranche de vie qui précède la catastrophe. Il va sans dire qu'à ce point de non-retour, les scènes de carnaval et de danse macabre ne font que gagner en cohérence. La fixation des défauts humains en des marionnettes, qui sont encore à même de mener un dialogue restreint par leur typisation, permet encore au spectateur une certaine latitude d'imagination combinatoire⁸. Ces constatations ne valent, pour tout bon entendeur, que pour l'ensemble des trois œuvres de jeunesse.

Avant de se pencher sur l'explication d'*Un Soir de Pitié*, il faudrait néanmoins revenir sur des questions de chronologie. Si dans l'édition définitive de ses pièces, Ghelderode replace ce texte en 1921, il le fait sans aucun doute parce qu'il y voit une suite logique de ses tableautins situés dans un présent flamand. Après ses « expériences de laboratoire » portant sur les grands mythes de l'humanité et se passant d'un public quelconque, lesquels constituent la seconde phase de sa productivité dramatique, la présente pièce ne fait en rien penser aux influences de l'expressionnisme et de ses effets scéniques, tant auditifs que visuels, qu'il essaie de mettre à contribution dans ses thématiques faustienne, donjuanesque et colombienne. Même si l'agenda de l'auteur confirme l'année 1928 comme date de rédaction, sa « logique imaginaire » rapproche son message de celui des œuvres

8. Les observations faites à propos de cet ensemble de pièces se trouvent dispersées dans notre article « Der Einakter bei Michel de Ghelderode », à paraître prochainement dans *Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 24^e année, 1993.

de jeunesse écrites dans le style d'un « maeterlinck sardonique »⁹. Et la force corrosive dominant ce genre de textes de se retrouver significativement dans *Un Soir de Pitié*. Le contenu en est rapidement résumé : Le cabaret pauvre de banlieue sert, une de ces nuits lugubres, de décor aux rencontres tout à fait fortuites de Bacchus, patron du lieu, d'un jeune déserteur, d'une curieuse femme tenant un enfant apparemment mort dans ses bras, qui se plaignent tous de leur misérable vie ; dehors, il y a la fête de la banlieue, interrompue par un incendie et un chanteur nocturne ; seuls font irruption dans cette atmosphère apocalyptique un forain laissant son petit moulin lumineux tourner et un groupe de masques en cohue déclarant le moment du jugement dernier venu. La devise du cabaretier, lequel rassemble autour de lui toute une épave humaine incapable de se leurrer de quelque illusion que ce soit, est révélatrice : « Si l'univers entier était saoul, personne au monde ne serait triste »¹⁰. L'état d'ivresse n'est donc pas encore généralisé, comme le suggère le comportement du soldat et de la femme. Avec cette déclaration, Bacchus met cependant en doute les dires des autres personnages. Inutile d'ajouter que leur « état d'âme » ne permet plus au spectateur de s'identifier à l'un d'entre eux. Le public est donc contraint de prendre ses distances vis-à-vis du jeu scénique.

Même si *Bacchus* en tant que propriétaire du vieux cabaret est un personnage central, en ce sens qu'il confie ses intimes convictions à ses clients et qu'il occupe le centre des événements, la *bacchanale*, dont il croit détenir la responsabilité, est déçue de ses anciennes fonctions d'initier l'Homme à goûter à la plénitude de la vie. Bacchus, quant à lui, sait que son alcool « brûle comme le baiser »¹¹, bien qu'il n'en ait jamais bu lui-même ; dans son métier, il a commencé par laver la vaisselle, pour se retrouver par la suite propriétaire d'un palace, mais finir par laver la vaisselle¹² ; depuis qu'on a tracé une nouvelle route, son cabaret est à l'écart des pulsations de la vie et n'est plus fréquenté que par les conducteurs des « corbillards qui passent sur la vieille route en méandres »¹³ : voilà autant d'allusions

9. Cf. BEYEN, *Ghelderode*, p. 9.

10. *Un Soir de Pitié*, p. 16.

11. *Ibid.*, pp. 11-12.

12. Cf. *ibid.*, p. 14.

13. Cf. *ibid.*, pp. 14-15.

faites à l'ancien personnage mythique qui, pour comble de toute ironie, constitue plutôt l'envers de ce mythe même. Cette gaieté exubérante de la vie, véhiculée par les anciens mystères, est ravalée au niveau d'un pessimisme administré par un « dieu » qui, au détriment de sa chute sociale, a gardé une omniscience, incapable pourtant de ne récupérer pour lui que la vie mouvante. Si mythe il y a, il convient de noter qu'il est en voie d'extinction. Au lieu de suggérer une ancestrale vitalité, le nom de Bacchus n'est guère qu'un *prétexte dramaturgique*, afin de fournir un écho tant soit peu puissant aux paroles des hôtes. Bref, Ghelderode l'utilise afin de ramener une possible fin du monde à des dimensions humaines.

Si les thèmes de la Bible, de la Mort et de la Fatalité ont une certaine récurrence dans l'œuvre du dramaturge belge ¹⁴, le personnage de la *femme*, berçant son enfant dans ses bras, y est lié dans toute sa complexité. Bacchus, le dieu déchu, la présente en ces termes : « C'est la sainte qui protège la banlieue. Et son enfant, le plus extraordinaire qui soit » ¹⁵ ; alors qu'elle considère son enfant comme sage, le soldat découvre avec horreur qu'il est mort ¹⁶ ; au reproche de Bacchus d'entendre des choses que personne d'autre ne perçoit, elle répond qu'elle a entendu le chanteur nocturne à côté du cimetière, qu'elle a vu de la fumée rouge et des flammes, que son enfant s'est mis à gémir ¹⁷ ; quand un jour, le ciel s'est noirci, les fossoyeurs sont venus chercher son enfant apparemment mort mais elle a mis, à sa place, une grande poupée dans le cercueil ¹⁸ : le spectateur ne sait plus à quoi s'en tenir car les limites entre le réel et l'irréel s'estompent petit à petit. Est-ce là une véritable sainte, voire la Vierge à l'enfant ? Est-ce là une folle, incapable d'accepter la mort de son enfant ? Contre toute attente, ce portrait humain est porteur de connotations christiques, tel le noircissement du ciel à la prétendue mort de l'enfant, telle l'illumination apocalyptique de cette nuit, telle la curieuse résurrection de l'enfant. Le spectateur se sent donc confirmé, lors-

14. C'est grâce à R. TROUSSON, « L'œuvre et les thèmes de Michel de Ghelderode » dans *Le Flambeau*, t. 43, 1960, pp. 657-667, et *Le Flambeau*, t. 44, 1961, pp. 84-95, que le lecteur intéressé peut déceler une certaine récurrence thématique chez le dramaturge.

15. *Un Soir de Pitié*, p. 17.

16. Cf. *ibid.*, pp. 17-18.

17. Cf. *ibid.*, pp. 18.

18. Cf. *ibid.*, pp. 20.

qu'elle déclare, à la stupéfaction de tous : « Mon enfant n'est pas l'enfant d'un homme »¹⁹. Il s'agit là d'une technique chère au dramaturge qui, grâce à l'analogie des personnages, instaure une espèce d'interaction cognitive entre les diverses parties de sa pièce. Ce procédé de la *comparaison rétrospective* force l'allure de la perception, mais incite en même temps le spectateur à la *comparaison prospective* qui le convie à scruter la suite de l'histoire sous ce double angle²⁰. Il n'est pas sans importance que, dans un texte comme *Un Soir de Pitié*, Ghelderode applique un procédé littéraire qu'il ne commence à utiliser que dans sa « trilogie mythique » consacrée à Faust, à Don Juan et à Christophe Colomb. En déclarant que son enfant n'est pas de descendance humaine, la femme survenant dans ce cabaret de banlieue ne fait que confirmer tout ce qui, de près ou de loin, avait déjà connoté la Vierge à l'Enfant. De ce point de vue, la mort, qui règne dans la pièce entière, perd de sa puissance, ne constitue plus le point final d'une vie, est tout au contraire porteuse d'espoir. En effet, l'auteur visualise sur scène que l'enfant tenu pour mort arrive à gémir, même si ce gémissement n'est perceptible que pour sa mère. C'est l'Enfant qui l'a finalement emporté sur la Mort. La scène est chargée d'un symbolisme religieux, et Ghelderode réussit à y matérialiser le topos de *l'éternité* grâce à son réalisme pictural. Il faut pourtant rester aux aguets, car il y a toujours un léger doute qui subsiste : Cet enfant ne peut-il pas tout aussi bien être une poupée ?

III. Deuxième niveau de perception

A partir du moment où un groupe de *masques* déferle, en cohue, dans le cabaret, la femme entame un dialogue avec le masque de la Mort de gala. Avant de jeter un coup d'œil critique sur cette scène, il convient d'abord d'éclaircir le rôle que jouent les masques dans le théâtre ghelderodien. C'est un fait acquis que les éléments visuels jouent un rôle primordial chez le dramaturge belge et que, parmi eux,

19. *Ibid.*, p. 19.

20. Dans notre article intitulé « La *découverte* spirituelle de l'Europe dans le *Christophe Colomb* de Michel de Ghelderode » dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. 44, 1992, pp. 103-128, v. p. 118, nous tentons d'analyser ces procédés cognitifs dans le détail.

les masques occupent une position privilégiée. Inspirés des toiles de maîtres tels que Jérôme Bosch, Brueghel l'Ancien ou Vélasquez, ils évoquent pourtant avant tout l'univers halluciné de James Ensor avec l'art duquel Ghelderode s'était toujours senti une affinité intellectuelle²¹. Et *Un Soir de Pitié* de baigner justement dans cette atmosphère factice d'un soir de carnaval sordide : enseigne lumineuse, orgue de barbarie geignant, gaieté voulue²². Chez Ghelderode, prendre le masque correspond à une velléité de *libération* par rapport aux diverses contraintes individuelles ou sociales. Autrement dit, l'homme voulant fuir la grisaille de tous les jours, cherche l'évasion dans la *fête* au cours de laquelle il lui est donné de se soustraire à sa piètre existence. Le masque permet ainsi à l'individu de changer de mode de vie. Mais derrière le masque gai, il n'y a pas forcément un visage gai ; il peut même y avoir le néant. L'on peut en tout cas reprocher à son porteur de vouloir tromper l'instinct humain, car dès que l'homme choisit le déguisement, il veut signifier un passage du clair à l'obscur dans cette zone grisâtre où règne l'incertitude. D'où cette « évocation de métamorphose » qui réside en elle²³. Quant à l'auteur belge, c'est dans le masque qu'il fusionne la vie et la mort, et c'est cette fusion même qui crée une indétermination angoissante au sein même de ce changement²⁴. Quand dans *Un Soir de Pitié*, tout un cortège de masques, courtisant le masque de la Mort de gala, déferle dans le cabaret, les signes de l'apocalypse sont tout à fait imminents : le masque au nez ardent déclare avoir brûlé les maisons ; le masque fleuri annonce la misère du monde ; le masque trembleur évoque l'incendie éclaté ; le masque à la trompette signale la fin des ténèbres²⁵. Si les courtisans de la Mort de gala sont tous annonciateurs de la fin du monde, il est surprenant que leur seigneur et maître ne fasse guère que répéter : « Laissez-moi rire ! »²⁶. Avant de con-

21. Ces rapports ne sont pas sans problèmes, comme le démontre R. BEYEN dans son édition de la *Correspondance de Michel de Ghelderode*, t. 1 : 1919-1927, Bruxelles, Labor, 1991, pp. 403-404.

22. Voir E. BOGAERT, « Le masque dans le théâtre de Michel de Ghelderode » dans *Romanica Gandensia*, 12^e année, 1969, pp. 107-133.

23. Les observations faites ci-dessus résument en quelques lignes celles de R. L. DELEVOY, *Ensor*, Genève, Weber, 1981, pp. 129-134.

24. Cf. BOGAERT, « Le masque... », p. 110.

25. Cf. *Un Soir de Pitié*, pp. 20-21.

26. Cf. *ibid.*, pp. 21-25. Il le fait même cinq fois de suite.

vier ses camarades au départ, le seul véritable dialogue, si minime soit-il, qu'il mène avec l'un des assistants, c'est celui qu'il mène avec la femme et il a une importance de premier ordre :

LA FEMME : *Connais-tu, toi, le chemin que prennent les enfants morts ?*

LA MORT DE GALA : *Ils vont aux limbes, où règne la température des corps de femmes*²⁷.

Contrairement au concept chrétien du triomphe de la mort par la vie éternelle, il y aurait là la circularité de la vie humaine. Si l'on admet qu'avec cette femme, il s'agit de la Vierge Marie, son enfant ne serait pas mort et serait même revenu sur terre. Le *message chrétien* y est, il est vrai ; mais il se retrouve, chez Ghelderode, sous la forme d'un *panthéisme matérialiste*. Avec le dialogue entre la femme et la mort²⁸, le dramaturge déclenche chez le spectateur une réflexion sur la vie éternelle et lui confère ainsi pour la pièce entière un deuxième niveau de perception.

Par conséquent, *Un Soir de Pitié* ressemble à un triptyque dont les deux panneaux mobiles représentent une Antiquité mythique déchu de ses attraits et une Apocalypse chrétienne montant son pouvoir avec pour panneau central la Vierge à l'Enfant qui relativisent, à eux seuls, la connaissance humaine de la naissance et de la mort. Dans aucune des autres pièces, Ghelderode ne radicalise autant sa conception chrétienne. Il y a, dans ce texte, quelque chose comme une préoccupation religieuse qui fait qu'il reste lié à un Christ dont les autres ne font apparemment que dénaturer le message²⁹.

IV. La vision apocalyptique

Les connotations apocalyptiques sont légion dans *Un Soir de Pitié*. En tant que motif littéraire, l'apocalypse se sert d'un cadre nar-

27. *Ibid.*, p. 23.

28. Il ne faut pas perdre de vue cet aspect de « danse macabre » qui, de par sa mise en garde contre une mort subite, fait l'objet du carnaval. N'est-ce pas la fonction de ces mascarades carnavalesques de rappeler à l'homme qu'il ne lui est pas donné de mener une vie éternelle, mais qu'une mort subite pourrait mettre un terme à son éventuelle pénitence ?

29. Qui n'est indirectement perceptible qu'à travers les personnages, comme le constate J. GUERIN, « Le Diable et le bon Dieu dans le théâtre de Ghelderode » dans *Travaux de Linguistique et de Littérature*, t. 25, n° 2, 1987, pp. 197-209.

ratif pour enchâsser le récit proprement dit de la révélation. Celle-ci se présente sous la forme d'une vision dont le narrateur fait part aux autres. Ce qui confère une autorité nécessaire à son contenu, c'est qu'il est lui-même prophète ou un personnage connu du passé. La réaction du narrateur à la révélation correspond à la réaction de l'auditeur. Le cadre narratif est repris à la fin du récit et la révélation s'achève sur le réveil ou le retour d'un voyage du narrateur³⁰. Transposé dans un *jeu scénique*, le *texte écrit* doit subir certaines modifications, telles que l'absorption du narrateur par l'un des personnages, sous réserve bien sûr qu'il ne s'agisse pas du théâtre épique. La femme se porte garante d'une vision, certes ; mais en tant que telle, elle s'avère indigne de foi. Même si le rôle de la Vierge Marie lui confère une certaine autorité, celle-ci est minée par son aspect et son comportement de buveuse. A ce qu'il paraît, Dieu a perdu tout pouvoir, car c'est la Mort de gala qui révèle le secret du retour des enfants. Autrement dit, la vision chrétienne de la résurrection subit par là une modification. Seulement, la réaction de la femme à cette curieuse révélation ne trouve aucune expression dans *Un Soir de Pitié*. Il revient donc au spectateur de tirer lui-même toutes les inévitables conclusions. S'il n'y a aucune réaction chez cette femme, le dramaturge ne peut pas non plus décrire son prétendu réveil. Ceci n'est pas aussi surprenant qu'on ne le pense, puisque cette « pièce en un acte » obéit à des impératifs génériques qui ne prévoient justement pas la prise de conscience des personnages sur scène, mais celle des spectateurs dans la salle. C'est donc l'auteur qui, en fin de compte, fait figure d'*illuminé*. Que cette illumination passe ou non la rampe, peu importe, parce que Ghelderode fait tout pour éveiller l'intérêt de son spectateur. Si illumination il y a, que celui-ci en cherche les voies d'accès. Ce que l'auteur peut lui présenter, ce n'est que le résultat de sa recherche, même s'il ne s'agit purement et simplement que d'un *panthéisme matérialiste*. Et finalement, ce concept ne cadre-t-il pas parfaitement avec cette religiosité instinctive que d'aucuns croient dépister dans le théâtre de Ghelderode ?³¹ Quoi qu'il en soit, toute

30. C'est J. J. COLLINS qui, dans l'Introduction : « Towards a Morphology of the Genre » du numéro spécial de *Semeia*. An Experimental Journal of Biblical Criticism, Vol. 14 : *Apocalypse. The Morphology of a Genre*, éd. par lui-même, 1979, pp. 1-19, présente les caractéristiques littéraires de la « vision apocalyptique ».

31. Cf. GUERIN, « Le Diable et le bon Dieu... », p. 197.

vision apocalyptique se comprend comme une mise en garde visant à faire percevoir les signes du déclin. Et l'auteur de s'ériger en juge de la malveillance du monde, laquelle se matérialise, au niveau des rapports humains, en une massification, une réification ou une aliénation³². C'est le propre de ce motif littéraire de ne pas indiquer les causes du désastre imminent. En cela, le texte de Ghelderode se conforme encore au genre.

V. L'héritage littéraire et pictural

Bien que Ghelderode ait sans cesse affirmé ne pas connaître Pirandello, la critique littéraire remarque vite une réminiscence de l'illusionnisme pirandellien dans l'œuvre théâtrale du Belge. Petit à petit, il s'avère qu'avant son *Faust*, il a déjà connu le Sicilien³³. Comme son confrère italien, le dramaturge belge instaure bien souvent, dans ses pièces, un deuxième niveau de désillusion avec sa technique du « théâtre dans le théâtre », qui va au-delà du cadre restreint du jeu scénique, afin de ne pas seulement dédoubler l'illusion, mais qui, de par ce dédoublement même, tente de visualiser cette illusion. Ghelderode reprend cette thématique avant tout pour aborder le problème de l'identité humaine³⁴. Dans *Un Soir de Pitié*, il fusionne le carnaval, le « théâtre dans le théâtre » et l'usage de masques en un ensemble scénique au cours duquel, fait significatif, il fournit la clé de l'explication de la pièce. Seulement, ce *panthéisme matérialiste*, qui se dégage de cette conversation entre la Vierge Marie et la Mort de gala, montre combien l'enseignement de l'Église traditionnelle est sujet à caution. Et Ghelderode d'infirmer ce message insolite, puisqu'il le place en pleine scène carnavalesque.

Dans un recueil de contes que Ghelderode publie, en 1922, sous le titre de *La Halte catholique*, se trouve le texte « Paysage

32. Voir à ce sujet H. S. et I. DAEMMRICH, *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen, Francke, 1987, pp. 42-46 (« Apokalypse »).

33. On le sait grâce à A. VANDEGANS, « Aspects d'*Escorial* », dans *Marginales*, n°s 112-113, 1967, pp. 65-73, v. p. 69, n. 14.

34. Cf. R. BEYEN, « Les goûts littéraires de Michel de Ghelderode » dans *Les Lettres Romanes*, t. 24, 1970, pp. 34-72, 132-167, v. p. 61.

attristé »³⁵ qu'il dramatise au point d'en faire, en 1928, *Un Soir de Pitié*. Il va sans dire que la pièce en un acte constitue la seconde mouture du même sujet, à quelques détails près. Dans son conte qui dispose déjà du même décor forain, il dépeint plutôt la *misère* des gens : six masques noient leur détresse dans l'alcool ; un déserteur dépense l'argent dont il aurait besoin pour retourner dans sa caserne ; une jeune fille essaie de se prostituer pour quelques centimes. Seul le petit moulin, dont l'orgue « crache une musique souffreteuse et titubante », tourne pour « les enfants morts »³⁶. Aucun dialogue ne s'engage dans le conte ; ni Bacchus, ni la Vierge à l'Enfant ne sont connotés par le texte ; aucun des masques n'exprime une gaieté exubérante dans ce récit. Le mérite revient donc à Ghelderode, lors de sa dramatisation du conte, d'en revaloriser le texte, en le chargeant à la fois de connotations mythiques et christiques. Ainsi, le dramaturge propose de lui-même un jeu d'explications concurrentes qui se relativisent mutuellement. Il y a donc une évolution de l'équivoque qui va toujours croissant, à partir de *Piet Bouteille* jusqu'à *Un Soir de Pitié*. Alors que « Paysage attristé » est hautement descriptif et véhicule à la rigueur l'ambiance d'un quartier de pauvres marins, sa dramatisation est génératrice d'un dynamisme intellectuel qui fait de cette simple « nature morte » une « vision apocalyptique ». Il n'est pas sans importance que les masques entourant la Mort de gala manifestent, dans leur morbidité même, cette gaieté exubérante caractéristique de Bacchus. La vision est angoissante, en ce sens qu'elle représente celui qui détient à jamais le pouvoir. Le message chrétien, quant à lui, ne vaut plus rien, car il n'y aura désormais qu'un principe matériel auquel est réduite la progéniture humaine.

James Ensor fournit, certes, une influence picturale, mais elle est difficilement repérable, car l'énoncé de ses masques campant toute la plèbe marine d'Ostende est très proche des intentions de Michel de Ghelderode. Dans une lettre datant de juillet 1925, le dramaturge donne au peintre son sentiment sur les toiles de celui-ci :

« [...] J'en suis seulement épris, et j'ai un grand bonheur à pouvoir vous le confier. J'y trouve des substances spirituelles sans fin ; c'est un monde irréel, mais sans le mensonge du rêve, hors de l'existence

35. M. de GHELDERODE. *La Halte catholique*, Bruxelles, L'Édition, 1922, pp. 15-30 (« Paysage attristé »).

36. Cf. *ibid.*, p. 17.

attristante dont il ne garde nul reflet, et plus vrai, certes, que toutes les réalités. »³⁷

Si l'auteur reconnaît en le peintre le précurseur du surréalisme dont lui-même n'est pas loin³⁸, il adopte la même liberté que son maître pictural pour transcrire sa vision spécifiquement apocalyptique. Il y a donc affinité intellectuelle sur les plans tant descriptif qu'énonciatif de la mascarade. Le reste trouve sa parfaite expression dans cette admiration épistolaire de Ghelderode pour Ensor.

VI. Poéticité de l'équivoque

Après avoir fait le tour des problèmes afférents à l'exégèse de la présente pièce, force est d'en tirer un bilan final. Avant de ce faire, il faut revaloriser la structure de ce « triptyque » dont les panneaux mobiles servent de toiles de fond mythiques et christiques à l'énoncé du panneau central, obligeant le spectateur à réviser ses positions prises à propos de Bacchus, divinité originelle de la mythologie grecque, et à propos de la Vierge Marie, mère originelle de Dieu, tous les deux déçus pourtant de leur pouvoir. En eux se matérialisent, de temps immémorial, les deux antipodes de la vie humaine, à savoir l'extase de l'ici-bas et la spiritualité de l'au-delà. Les deux attitudes extrêmes que l'homme puisse avoir vis-à-vis de la vie humaine, se trouvent reflétées dans ces deux personnages. Comme dans ses autres œuvres, Ghelderode ne se fait pas faute de sauter des siècles entiers, pour que l'une des temporalités déteigne, de par cette simultanéité insolite, sur l'autre³⁹. Il n'y a plus aucun doute que le panneau central du « triptyque » apporte la solution à ce problème sous la forme de la Mort de gala qui mine un *enseignement chrétien* qui avait vite fait de l'emporter sur la *mythologie grecque*, mais qui est rabaissé, à son tour, au simple stade d'un *panthéisme matérialiste*.

Mais le dernier mot n'est pas encore dit à cet égard, car la Mort de gala représentée sur scène se dissimule derrière un masque. Si ce déguisement sert d'habitude à transcender la vie afin de lui enlever toute particularité humaine, ce n'est que la théâtralisation du *paraître*

37. *Correspondance de Michel de Ghelderode*, p. 119.

38. Cf. notre article réservé à son *Christophe Colomb*, p. 123.

39. Cf. QUAGHEBEUR, « Balises... », p. 120.

qui est de nature à révéler le véritable *être* du personnage en question ⁴⁰. Seulement, cette règle ne peut être appliquée à la présente pièce, puisque le dédoublement, qu'on a coutume de trouver dans le théâtre ghelderodien, n'est pas encore de mise à cette époque-là. Le dramaturge, en mettant à contribution des scintillements forains, fait part au spectateur de sa *vision apocalyptique* afin de véhiculer, de la sorte, les signes du déclin. Et les différents masques de cadrer parfaitement avec ce fusionnement de la vie et de la mort en un ensemble situé par-delà le bien et le mal, puisqu'ils préfigurent, à eux seuls, cette métamorphose potentielle.

A passer en revue les pièces en un acte de la trilogie écrite à la manière d'un « Maeterlinck sardonique », il convient de noter que *Piet Bouteille* et *Un Soir de Pitié* constituent les deux pôles de cette série dramaturgique, portant ainsi le nombre de ses œuvres de jeunesse à quatre. Alors que la première pièce place le salut dans un au-delà certain, la dernière pièce thématise un déclin dans un ici-bas incertain. Ceci est par ailleurs une raison pour laquelle il faudrait plutôt opter pour la « logique imaginaire » dans la datation des pièces. C'est elle seule qui rend le mieux compte du caractère unissant maintenant ces quatre œuvres de jeunesse. Apparemment, un auteur de la trempe de Michel de Ghelderode préfère opter pour *la poéticité de l'équivoque* ⁴¹, laissant à son spectateur toute latitude d'imagination, sans pour autant déchoir de sa fonction de « guide » littéraire. Même s'il y a profanation totale chez lui, celle-ci ne perd jamais de ses qualités poétiques.

40. L. GAUVAIN, « Masque et marionnette dans le théâtre de Ghelderode ou la radicalisation de l'apparence » dans *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Actes du Congrès international de Gênes, publ. par R. BEYEN/M. OTTEN/G. NICOLETTI/V. AMOROSO, Bruxelles, Société Internationale des Études sur Michel de Ghelderode, 1980, pp. 117-125, explique cette ultime théâtralisation.

41. Cette équivoque peut bien constituer la marque du chef-d'œuvre par excellence, en ce sens qu'elle peut déclencher, à l'intérieur du texte, une « circularité auto-référentielle » dont le mouvement se poursuit à l'infini. Pour tous les détails, on se reportera à notre article « L'Esthétique de l'œuvre littéraire : Charles Bertin et son *Christophe Colomb* » dans *Les Lettres Romanes*, t. 46, n° 4, 1992, pp. 321-337.

Chronique

Séance publique

La séance publique annuelle du 19 décembre 1992 fut vouée à la célébration d'un double anniversaire maeterlinckien : celui de la parution, en 1892, à Paris, de *Pelléas et Mélisande*, celui de la création, en 1902, de l'opéra que Debussy composa. Grand connaisseur de notre littérature, mais aussi de Baudelaire et de Nerval, M. Claude Pichois, professeur d'Histoire de la Littérature française aux Universités de Paris III et Vanderbilt (Nashville — U.S.A.), avait accepté l'invitation de l'Académie et intitulé son propos : *Maeterlinck aujourd'hui*. Propos on ne peut plus opportun et remarquablement argumenté, qui sut projeter sur cet anniversaire des lumières nouvelles sans faire l'impasse sur les ombres d'une renommée due, après le Nobel de 1911, plus largement à des œuvres « aux frontières des religions de substitution » qu'à la poésie et au théâtre prodigieusement novateurs de Maeterlinck. Rappelant, dans sa pérorason, que « Maeterlinck est notre maître d'inquiétude », M. Claude Pichois formula le vœu de voir l'œuvre maeterlinckienne bénéficier de la grande réédition qu'elle appelle.

Après ce discours magistral, celui de M. Georges Sion, intitulé : *Maeterlinck : le chant de la source et la source du chant*, allait être non moins brillant. On sait combien le Secrétaire perpétuel honoraire de l'Académie conjugue en lui la double passion du théâtre et de l'opéra, passion nourrie par une information et une expérience également inépuisables. Évoquant « la vitalité non doctrinaire, diverse et féconde, qui régénère le théâtre en Europe autour de la fin du siècle », c'est un extraordinaire panorama qu'il allait dessiner, de la Norvège avec Ibsen, à la Suède avec Strindberg, et de l'Irlande avec Shaw, à la Russie avec Tchekhov, sans oublier la phalange prodigieuse des grands metteurs en scène de cette époque. Cette « leçon d'Europe » à partir de Maeterlinck fut, elle aussi, un grand moment de civilisation.

Séances mensuelles

Comment un poème s'annonce-t-il à son auteur, comment son thème se précise-t-il après « la chiquenaude initiale », pourquoi le poète fait-il alors choix d'une forme d'écriture plutôt que d'une autre, quel genre de travail lui fait-il subir avant de le considérer comme achevé ? Autour de ces ques-

tions, le poète et le critique de poésie qu'est Alain Bosquet, venu de Paris pour l'occasion, trouve à nouer un propos riche en formules frappantes et en commentaires originaux (Séance mensuelle du mois de septembre 1992).

Victor Moremans fut, à *La Gazette de Liège*, un critique unanimement reconnu à la fois pour son attention aux jeunes écrivains, sa pondération et sa sagacité qui lui fit reconnaître avant tout autre l'originalité du premier livre de Nathalie Sarraute : « Tropismes ». Il entretint aussi des correspondances suivies avec Max Jacob, Francis Jammes, Simenon, Montherlant. M. Jacques-Gérard Linze, directeur, dont la famille fut en liens d'amitié avec V. Moremans, a évoqué celui-ci d'une manière très vivante au cours de la séance d'octobre.

Entendre Simon Leys, grand familier de la littérature chinoise, évoquer « l'expérience de la traduction littéraire », c'est bénéficier, de la part d'un des premiers spécialistes mondiaux en la matière, d'une réflexion qui ne laisse dans l'ombre aucun des aspects du sujet : de l'isolement dans une langue à la pratique de plusieurs, de la condition précaire du traducteur à la traduction considérée par lui comme un substitut à la création, etc... Un ensemble de propositions originales qui firent de cette séance de novembre un grand moment de communication.

Au mois de mai 1865, Charles De Coster se rend à Paris. Assez naïvement, il escompte y connaître le succès par la publication d'extraits de son *Uilenspiegel* dans *Candide*, une feuille fondée par Auguste Blanqui, le théoricien de la révolution permanente. Suivant pas à pas et lettre à lettre le déroulement de ce qui fut, à tous les niveaux, un pénible quiproquo, M. Raymond Trousson révèle ainsi un épisode assez navrant de la vie du « fondateur » de nos Lettres (Séance de décembre).

Les textes de ces communications figurent dans la présente livraison de Bulletin.

Divers

M. Willy Bal a publié : un article intitulé « L'article défini et ses combinaisons avec des prépositions dans le parler wallo-picard de Jamioulx » (Source Picarde — Hommage à René Debrie — Centre d'Études Picardes de l'Université de Picardie — Jules Verne, 1992) ; l'avant-propos de : « Les langues régionales romanes en Wallonie » (Collection Tradition wallonne, 4), ainsi que celui de Walo + « Lexique de référence du wallon dans ses composantes majeures » (Commission de normalisation du wallon de

l'Union Culturelle Wallonne, Namur, 1992); un article dans le livre « Mélanges Marcel Lobet » intitulé : « Jamioulx, ses mots, ses arbres ». Enfin, une traduction portugaise par Fernando Maura de son article *Mputu* est paru dans La Revue Générale.

M. Jacques-Gérard Linze a prononcé, à Waterloo, le discours inaugural du Foyer culturel Armand Bernier.

M. Roland Mortier a fait, à l'Université de Milan, une série de leçons et de séminaires de doctorat. Il a collaboré au Séminaire Est-Ouest sur le Siècle des Lumières qui s'est tenu à l'Institut de philosophie de Naples et y a fait la conférence d'introduction. Il a présenté une communication au colloque « Science, Techniques et Arts » de Kingston (Canada) et a fait une série de cours et de conférences à l'Université de Toronto. Le jeudi 3 décembre 1992, il a reçu le Prix annuel de l'Union Rationaliste de France qui lui a été remis au Centre Wallonie-Bruxelles, à Paris.

M. Georges Sion a présidé la délégation du Pen club francophone de Belgique au Congrès de Rio, en novembre.

M. Georges Thinès a fait, aux Biennales de Poésie de Liège, un exposé sur *Fernando Pessoa et la liberté du poète*. Il a été reçu Docteur *honoris causa* de l'Université de Lausanne le 24 octobre. Le 18 décembre, à la demande de M. Guy Lutgen, ministre de l'environnement, il a prononcé le discours inaugural des *Assises de la nature* tenues à l'abbaye de Floreffe sous la présidence du Ministre. Enfin, il a terminé deux ouvrages, *L'imperfection* (poèmes) et *L'amour aveugle* (nouvelles), à paraître au cours du premier trimestre de 1993.

M. Raymond Trousson a fait des conférences à Bruxelles et à Gand et a participé, en octobre, au colloque « Michel de Ghelderode » organisé par le Centre d'études de la littérature française de Belgique de l'Université de Cluj (Roumanie). Il a publié aux Presses Universitaires de Nancy un volume intitulé : *Jean-Jacques Rousseau. Bonheur et liberté*, ainsi que divers articles dans des revues scientifiques : « Quinze années d'études rousseauistes » (Dix-huitième siècle), « Utopie et utopisme » (Per una definizione dell'utopia. Ravenna 1992), « Le Prince de Ligne et la Révolution (Voyage et Révolution. Genève, 1992), « Busken Huet, lecteur de la *Nouvelle Héloïse* (Europa Provincia Mundi. Amsterdam, 1992). « Michel-Ange Marin et les *Pensées philosophiques* (Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 1992), « Charles De Coster journaliste » (Laïcité et classes sociales 1789-1945. Bruxelles, 1992).

Monsieur André Vandegans a été nommé officier dans l'Ordre des Palmes académiques de la République française. Il a été appelé à faire partie

du Comité français qui prépare le cent-cinquantenaire de la naissance d'Anatole France. Enfin il a fait les notices de Fernand Desonay et Albert Counson pour la *Nouvelle Biographie Nationale* t. 2. Il a également publié deux articles, d'une part « Sur Charles Nodier » dans *Les Lettres romanes*, d'autre part, « Georges Eeckhoud et Joris-Karl Huysmans » dans les *Mélanges Marcel Lobet*.

M. Marc Wilmet a été nommé membre du Comité scientifique de l'Institut National (français) de la Langue Française. Il a publié un article intitulé *La réforme de l'orthographe : après la bataille* (L'Artichaut, 10, 1992, p. 12-22). Il a fait une communication au Colloque de Dunkerke « Les noms abstraits. Histoire et théories », intitulée *La construction prépositionnelle des abstraits*. Il a donné plusieurs conférences en Belgique : *Georges Brassens libertaire* (Mons), *Terminologie grammaticale et passerelles français-latin* (Bruxelles), *Une langue, un peuple ?* (Mons), *La réforme de l'orthographe* (Charleroi). Enfin, il a assisté à divers conférences et colloques à l'étranger (Universités d'Helsinki, de Jyväskylä, de Turku (Finlande), de Paris, de Tel-Aviv, de Bar Hilan et de Haïfa (Israël).

Mme Liliane Wouters a présenté en compagnie de M. Alain Bosquet l'anthologie de « La Poésie francophone de Belgique », aux Midis de la Poésie. Le 15 octobre, dans le cadre de la semaine du « Théâtre européen aujourd'hui » *Charlotte ou la nuit mexicaine* a été représentée dans une adaptation espagnole de Luis Araujo. Un choix de ses poèmes traduits en suédois est paru dans l'anthologie de Marianne Jeffmar publiée à Stockholm. Enfin, elle a obtenu le Prix triennal de traduction décerné par la Communauté flamande pour l'ensemble de ses traductions.

Table des matières

TOME LXX – ANNÉE 1992

CEUX QUI NOUS QUITTENT :

Marcel Lobet et Joseph Hanse.....	143
Suzanne Lilar.....	146

SÉANCES PUBLIQUES

SÉANCE PUBLIQUE DU 30 MAI 1992

REMISE DU PRIX HENRI CORNÉLUS DE LA NOUVELLE FRANCO-PHONE

Allocution de M. Lucien Guissard.....	5
Remerciement de M. Sélim Nassib.....	9

RÉCEPTION DE M. SIMON LEYS

Discours de M. Pierre Mertens.....	12
Discours de M. Simon Leys.....	31

SÉANCE PUBLIQUE DU 19 DÉCEMBRE 1992

Maeterlinck. Pelléas et Mélisande (1892-1992)

Discours de M. Claude Pichois.....	149
Discours de M. Georges Sion.....	161

SÉANCES MENSUELLES DE L'ACADÉMIE

OÙ EN EST LE ROMAN « CATHOLIQUE » ?

Communication de M. Lucien Guissard à la séance mensuelle du 11 janvier 1992.....	42
---	----

ANATOLE FRANCE ROMANTIQUE

Communication de M. André Vandegans à la séance mensuelle du 8 février 1992.....	55
--	----

THÉODORE HERZL ET L'UTOPIE D'ISRAËL

Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 14 mars 1992.....	62
---	----

PAUL PALGEN ET LA MODERNITÉ

- Communication de M. Georges Thinès à la séance mensuelle du
11 avril 1992..... 82

UNE CERTAINE IDÉE DE LA NOUVELLE

- Communication de M. Jacques-Gérard Linze à la séance men-
suelle du 9 mai 1992..... 93

PETIT CHRONIQUE YOURCENARIENNE

- Communication de M. Georges Sion à la séance mensuelle du
13 juin 1992 108

TEXTE

- Le sablier du temps* ou la temporalité dans *Le Voyage d'hiver* de
Charles Bertin par Françoise González-Rousseaux 115

PROPOSITION POUR L'ITINÉRAIRE D'UN POÈME

- Communication de M. Alain Bosquet à la séance mensuelle du
12 septembre 1992 173

VICTOR MOREMANS, UN DEMI-SIÈCLE EN LITTÉRATURE

- Communication de M. Jacques-Gérard Linze à la séance men-
suelle du 10 octobre 1992..... 181

L'EXPÉRIENCE DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE — QUELQUES OBSER-
VATIONS

- Communication de M. Simon Leys à la séance mensuelle du
14 novembre 1992 197

L'AVENTURE BLANQUISTE DE CHARLES DE COSTER

- Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle
du 12 décembre 1992 214

TEXTE

VERS UNE POÉTICITÉ DE L'ÉQUIVOQUE : *UN SOIR DE PITIÉ* DE
MICHEL DE GHELDERODE

- par Heinz Klüppelholz..... 229

CHRONIQUE

- Chronique.....126, 242
Catalogue des ouvrages publiés 248

OUVRAGES PUBLIÉS
PAR
L'ACADÉMIE ROYALE
DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

Nouveautés :

Poésie francophone de Belgique

Tome III (1903-1926) in-8° de 475 pages	1.200,—
Tome IV (1928-1962) in-8° de 303 pages	900,—
Les tomes I et II (1804-1884) et (1885-1900), publiés par les Éditions Traces respectivement en 1985 et 1987 sont également en vente à l'Académie, au prix de 700 F le volume.	

Collections de poche :

Poésie-Théâtre

KAMMANS Louis-Philippe : Poèmes choisis, Portrait par Alain Bosquet, Préface de Jeanine Moulin, 1 vol. 18 × 11,5 cm de 184 pages, 1992	400,—
VAN LERBERGHE Charles : Pan, Les Fleureurs (Première réédition, Introduction de Georges Sion, préface de Robert Van Nuffel) 1 vol. 18 × 11,5 cm de 168 pages	400,—

Histoire littéraire

DELBART Anne-Rosine : Charles Bertin, une œuvre de haute solitude. 1 vol. 18 × 11,5 cm de 304 pages	400,—
NIZET Henry : Les Béotiens (1885) (Réédition, Préface de Raymond Trousson) 1 vol. 18 × 11,5 cm de 301 pages	400,—

I. Histoire et critique littéraire

ACADÉMIE. — <i>Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie</i> , par René Fayt. Années 1922 à 1970. 1 vol. in-8° de 122 pages. — 1972	250,—
<i>À paraître</i> : Années 1970-90, par Jacques Detemmerman.	

- 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. 300,—
- 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. 700,—
- ACADÉMIE. — *Galerie des portraits*. Recueil des 89 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1990 dans l'*Annuaire* par les membres de l'Académie. 5 volumes 14×20 de 350 à 500 pages illustrés de 89 portraits.
- Tome I : 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
- Tome II : Henri Davignon, Gabriel d'Annunzio, Eugenio de Castro, Louis Delattre, Anna de Noailles, Jules Destrée, Robert De Traz, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille
- Tome III : 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
- Tome IV : 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
- Tome V : Marthe Bibesco, Roger Bodart, Constant Burniaux, Lucien Christophe, Herman Closson, Fernand Desonay, Mircea Eliade, Marie Gevers, Robert Guiette, Adrien Jans, Géo Liebrecht, Jean Pommier, Paul-Henri Spaak, Edmond Vandercammen, Gustave Vanwelkenhuyzen.
- Chaque volume 600,—

- ACTES du Colloque Baudelaire, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebvre, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, 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 600,—
- ANGELET Christian. — *La poésie de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 400,—
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 1 vol. in-8° de 372 p. — 1978 750,—
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 400,—
- 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. 900,—
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*. 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942. 450,—
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*. 1 vol. in-8° de 203 p. — 1967 500,—
- BUCHOLE Rosa. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*. 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 500,—
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. *Sa vie*. 1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 500,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique, (1815-1850)*. II. *Vers un Romantisme national*. 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948 900,—
- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594)*. 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959 260,—
- CHÂTELAIN Françoise. — *Une Revue : Durendal. 1894-1919*. 1 vol. in-8° de 90 p. — 1983 300,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 500,—
- Pour le Centenaire de COLETTE*, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard ... 350,—
- DAVIGNON Henri. — *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites)*. 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955 350,—
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 500,—
- DAVIGNON Henri. — *De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux*. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 500,—

DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957.....	800,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour</i> . I. <i>Cassandre</i> . 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965.....	700,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour</i> . II. <i>De Marie à Genève</i> . 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965.....	700,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour</i> . III. <i>Du poète de cour au chantre d'Hélène</i> . 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959	700,—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938	450,—
DUBOIS Jacques. — <i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle</i> . 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963.....	600,—
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix</i> . 1 vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957.....	300,—
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953.....	800,—
GODFROID François. — <i>Nouveau panorama de la contrefaçon belge</i> . 1 vol. in-8° de 87 p., 1986.....	350,—
GUIETTE Robert. — <i>Max Elskamp et Jean de Bosschère</i> . Correspondance. 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963.....	250,—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956.....	700,—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959.....	400,—
HALLIN-BERTIN Dominique. — <i>Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry</i> . 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981.....	750,—
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . Réédition (1990) de l'essai fondamental sur l'auteur et le livre fondateurs des Lettres françaises de Belgique. 1 vol. in 8° de 331 p.....	1.250,—
« <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.....	400,—
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.....	600,—
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.....	1.200,—
LATIN Danièle. — <i>Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman</i> . 500 p., 1988.	1.500,—
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952.	800,—
MORTIER Roland. — <i>Le Tableau littéraire de la France au XVII^e siècle</i> . 1 vol. de 14 × 20 de 145 p. — 1972.....	450,—

- MOULIGNEAU Geneviève — *Madame de la Fayette, historienne ?*. 1 vol. in-8° de 349 p. — 1989 1.250,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck, textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, iconographie* — 1974. 1.000,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*. 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978. 1.000,—
- NOULET Émilie. — *Le premier visage de Rimbaud, nouvelle édition revue et complétée*. 1 vol. 14 × 20, 335 p. — 1973 700,—
- OTTEN Michel. — *Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme*. 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962 600,—
- PAQUOT Marcel. — *Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*. 1 vol. in-8° de 224 p. 400,—
- PIELTAIN Paul. — *Le Cimetière marin de Paul Valéry (essai d'explication et commentaire)*. 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975 650,—
- REICHERT Madeleine. — *Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933 600,—
- REMACLE Madeleine. — *L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust*. 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954 600,—
- RUBES Jan : *Edmond Vanderammen ou l'architecture du caché (Essai d'analyse sémantique)* 1 vol. in-8° de 91 p. — 1984 400,—
- SANVIC Romain. — *Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure. Le Roi Lear. La Tempête*. Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p. 450,—
- SCHAEFFER Pierre-Jean. — *Jules Destrée*. Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962 700,—
- SEVERIN Fernand. — *Lettres à un jeune poète, publiées et commentées par Léon Kochnitzky*. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960 400,—
- SKENAZI Cynthia. — *Marie Gevers et la nature*, 1 vol. in-8° de 260 p. — 1983 600,—
- SOREIL Arsène. — *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française (troisième édition revue et augmentée)*. 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966. 400,—
- TERRASSE Jean. — *Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or*. 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970 800,—
- THIRY Claude. — *Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon*. 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980. 400,—
- THOMAS Paul-Lucien. — *Le Vers moderne*. 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943. 700,—
- VANDEGANS André. — *Lamartine critique de Chateaubriand dans le Cours familier de littérature*. 1 vol. in-8° de 89 p. — 1990 350,—
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *Histoire d'un livre : « Un Mâle », de Camille Lemonnier*. 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961 500,—
- VANZYPE Gustave. — *Itinéraires et portraits*. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969 500,—

VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970.	500,—
VIVIER Robert. — <i>L'Originalité de Baudelaire</i> . 1 vol. in-8° de 301 p. — 1989. Réédition.	1.250,—
VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960.	500,—
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949.	600,—
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin</i> . — <i>Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941.	500,—
WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1978.	500,—

II. Philologie

BRONCKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Hanyn</i> . 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933.	800,—
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e Siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e</i> (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1942.	500,—
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlars français de Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962.	600,—
RENCHON Hector. — <i>Études de syntaxe descriptive</i> . Tome I : <i>La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1967. Réimpression en 1969.	600,—
Tome II : <i>La syntaxe de l'interrogation</i> . 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969.	660,—
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953. Réédition en 1981.	460,—

III. Bibliographie

BEYEN Roland. — <i>Bibliographie de Michel de Ghelderode</i> . 1 vol. in-8° de 840 p., 1987.	1.750,—
BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique, 1881-1960.	
Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1 vol. in-8° de VII-304 p. — 1958.	700,—
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.	700,—
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.	700,—

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	700,—
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, 1 br. in-8° de 36 p. — 1968	150,—
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren</i> . 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958	350,—
« LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961 .	250,—

IV. Œuvres

BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939	400,—
CHAINAYE Hector. — <i>L'âme des choses</i> . Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935	400,—
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958	400,—
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 p. — 1936	400,—
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951	500,—
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. — 1942	400,—
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. — 1935	700,—
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 p. — 1943 .	300,—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939	300,—
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 p. — 1932	600,—
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959	450,—
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957	450,—
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935	450,—

V. Collections de poche

Histoire Littéraire

THIRY Marcel. — <i>Passage à Kiew</i> . Roman. Préface de Dominique HALLIN-BERTIN. 1 vol. 18 × 11,5 de 184 p. — 1990.	340,—
TROUSSON Raymond. — <i>L'Affaire De Coster-Van Sprang</i> . Dossier — 1 vol. 18 × 11,5 de 165 p. — 1990.	340,—
HELLENS Franz. — <i>Bass-Bassina-Boulou</i> . Préface de Robert FRICKX. 1 vol. 18 × 11,5 de 274 p. — 1992.	400,—
DELBART Anne-Rosine. — <i>Charles Bertin, une œuvre de haute solitudo</i> . 1 vol. 18 × 11,5 de 304 p.	400,—
NIZET Henry. — <i>Les Béotiens</i> . (1885) (Réédition, préface de Raymond TROUSSON) 1 vol. 18 × 11,5 de 301 p.	400,—

Poésie-Théâtre

KEGELS Anne-Marie. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par André SCHMITZ. Préface de Guy GOFFETTE. 1 vol. 18 × 11,5 de 172 p. — 1990.	340,—
SOUAGNE Henry. — <i>L'Autre Messie, Madame Marie</i> . Préface de Georges STON. 1 vol. 18 × 11,5 de 256 p. — 1990.	400,—
HELLENS Franz. — <i>Notes prises d'une lucarne</i> . — Petit théâtre aux chandelles. Préface de Robert FRICKX. 1 vol. 18 × 11,5 de 304 p. . .	400,—
KAMMANS Louis-Philippe. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Alain BOSQUET. Préface de Jeanine MOULIN. 1 vol. 18 × 11,5 de 184 p., 1992.	400,—
VAN LERBERGHE Charles. — <i>Pan, Les Fleureurs</i> (Première réédition, préface de Robert VAN NUFFEL, introduction de Georges STON. 1 vol. 18 × 11,5 de 168 p., 1992.	400,—

De nombreux textes publiés dans ce Bulletin depuis sa création peuvent être obtenus en tirés à part au prix de 100 F.

La table générale des matières du Bulletin pour la période de 1922-1970 peut être obtenue au prix de 250 francs. La table relative à la période 1971-1990 sera disponible à partir de janvier 1994.

Le présent tarif annule les précédents.