

TOME LXXV

N^{os} 3-4

Année 1997

BULLETIN

DE

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

Journée du Surréalisme

Georges THINÈS - Gérard DUROZOI

Lionel RAY - Jean-Luc STEINMETZ

Philippe ROBERTS-JONES

Robert WANGERMÉE - Daniel LAROCHE

Cyrano de Bergerac

un centenaire juvénile

Raymond TROUSSON - Jean PIAT

Communications

Georges-Henri DUMONT - Raymond TROUSSON

Claudine GOTHOT-MERSCH

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*

1997

TOME LXXV
N^{os} 3-4

Année 1997

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	
Paul Willems par M. Raymond Trousson	253
Journée du Surréalisme, 25 octobre 1997	
Réalité du surréalisme par M. Georges Thinès	257
L'« Affaire Aragon » : il existe bien une frontière	
par M. Gérard Durozoi	263
Ce que je dois au surréalisme par M. Lionel Ray	273
1^{er} juin 1934, André Breton parle à Bruxelles	
par M. Jean-Luc Steinmetz	285
Breton et Magritte : automatisme et recherche	
par M. Philippe Roberts-Jones	293
Surréalisme et musique à Paris et à Bruxelles	
par M. Robert Wangermée	307
Les contradictions du surréalisme en Belgique francophone par M. Daniel Laroche.....	325
Séance publique du 29 novembre 1997	
<i>Cyrano de Bergerac</i> (1897) d'Edmond Rostand : un centenaire juvénile	
Discours de M. Jean Piat.....	339
Discours de M. Raymond Trousson.....	355
Communications	
À propos de Valère-Gille	
Communication de M. Georges-Henri Dumont à la séance mensuelle du 13 septembre 1997	373
Daniel Halévy et l'<i>Histoire de quatre ans</i>	
Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 11 octobre 1997	383
Autour de la philanthropie. Réseaux de motifs obsessionnels chez Flaubert	
Communication de M ^{me} Claudine Gothot-Mersch à la séance mensuelle du 13 décembre 1997	397
Texte	
<i>L'homme qui s'efface</i> de Jean Muno ou <i>De la nature morte à la fiction vivante</i> par Heinz Klüppelholz	411
Chronique	
L'adieu à Paul Willems	435
Élections	436
Séances publiques	437
Séances mensuelles	437
Prix de l'Académie en 1997	438
Activités des membres	438
Ouvrages publiés par l'Académie.....	443
Table des matières	453

CEUX QUI NOUS QUITTENT

Paul WILLEMS (1912-1997)

par M. Raymond TROUSSON

Depuis plusieurs mois déjà, Paul Willems, naguère si attentif à nos travaux, n'était plus présent à nos séances mensuelles et l'absence de ce fidèle se faisait sentir. Nous nous souvenons de son sourire toujours un peu timide, expression d'une gentillesse spontanée et d'une cordialité, non pas expansive mais sincère. Discret, il aimait écouter, jamais sans profit, n'intervenant dans les conversations qu'avec mesure et réflexion.

Il était né le 4 avril 1912 et avait passé son enfance dans le légendaire domaine familial de Missembourg, non loin d'Anvers, où sa mère, la romancière Marie Gevers, à qui il devait succéder à l'Académie, n'avait pas tardé à l'initier à la magie des lieux qu'elle-même avait célébrés. Docteur en droit maritime de l'Université libre de Bruxelles, il est surtout attiré par la littérature. Est-ce l'influence de Marie Gevers qui l'oriente d'abord vers le roman et la narration ? En 1941 paraît *Tout est réel ici*, où déjà s'affirme sa manière très personnelle : l'œuvre procède d'une transfiguration de la réalité dans un univers parallèle, mais consiste aussi dans une cruelle confrontation du rêve et du réel qui se retrouvera dans le théâtre, tout comme, en 1945, *L'Herbe qui tremble*, dominé par un animisme conduisant au rêve et à la contemplation, à la découverte intuitive de l'indicible, ou *La Chronique du cygne*, parue en 1949, qui se voulait, selon les termes mêmes de l'auteur, « un adieu à l'adolescence et au rêve en même temps qu'une éducation au rêve ». Ces récits, un peu noyés dans la vague existentialiste de l'après-guerre, n'ont peut-être pas reçu toute l'attention qu'ils méri-

taient, même s'ils ont fait l'objet de plusieurs analyses, en 1988, dans un numéro de la revue *Textyles*, qui se proposait de faire le point sur l'ensemble de la création de l'écrivain.

Il est vrai que Paul Willems s'est avant tout illustré dans le domaine du théâtre, où il devait pénétrer un peu par hasard. Devenu secrétaire général du Palais des Beaux-Arts, il reçoit de Claude Étienne commande d'une pièce destinée au Rideau de Bruxelles : ce sera, en 1949, *Le bon vin de Monsieur Nuche*, un conte coloré et fantaisiste qui sera suivi, dans la même ligne, de *Peau d'Ours* (1951), d'*Off et la lune* (1958) ou de *La Plage aux anguilles* (1959). Déjà on pouvait y apprécier le charme, la fluidité, la poésie de sa conception théâtrale comme le brillant et la drôlerie de son écriture.

Il ne trouve cependant sa véritable voie, en 1962, qu'avec sa pièce sans doute la plus célèbre, jouée un peu partout dans le monde, *Il pleut dans ma maison*, où domine le refus du matérialisme et où s'effondrent les barrières entre le rêve et le réel : « Oui ! Reflets ! Clef des choses !... Je dis reflet qui vient, part, revient, s'évanouit, grandit, sèche, se mouille, scintille, s'estompe, et nous, les vivants, en avons encore plus besoin que de chaleur. » Une écriture souple, l'art d'évoquer l'indicible, un mélange de tendresse et de gravité caractérisent ce théâtre. Chez lui, la rêverie peut cependant se faire nostalgie et le rejet du réel devenir pathétique : avec *Warna ou le poids de la neige* (1963) où, dans un Moyen Âge imaginaire, une femme vieillie et oubliée de son amant veut persister à croire que le temps n'a pas passé ; avec *La Ville à voiles* (1966), où l'âge mûr s'efforce en vain de rattraper la jeunesse et les rêves d'autrefois. Après *Le Soleil sur la mer* (1970), sur le thème de la tyrannie qui le trouve peut-être moins à l'aise, Paul Willems revient, avec *Les Miroirs d'Ostende* (1974), à cette hantise de la poursuite du temps et de l'authenticité de l'Être ; non sans mélancolie, car les personnages échouent à « inventer leur vie », à lui donner ces assises de rêve que ruine une inéluctable réalité. Théâtre de poète, qui récuse le matérialisme et demande au bonheur de naître d'un peu d'imagination.

Devenu directeur général du palais des Beaux-Arts, Paul Willems, ce rêveur immobile, a passé des années à parcourir le monde à la recherche des réalisations artistiques les plus diverses, de l'Autriche à la Russie, de la Chine à la Hongrie. En 1969, c'est lui qui crée le désormais classique festival Europalia. Cette activité ne le détourne nullement de l'écriture. Plusieurs pièces se succèdent, composant

un ensemble homogène, jusqu'à *Nuit avec ombres en couleurs*, en 1983, ou la seconde version de *Warna* l'année suivante, sans oublier *Elle disait dormir pour mourir* (1983) ou, enfin, *La Vita breve* (1989). Titulaire du prix Marzotto et du Prix triennal de littérature dramatique, puis, en 1980, du Prix quinquennal de littérature pour l'ensemble de son œuvre, Paul Willems s'est affirmé comme l'un des dramaturges les plus marquants et les plus originaux de son temps.

Peu à peu retiré dans le Missembourg de son enfance, il ne cessera pas d'écrire pour autant, l'homme âgé se plaisant à exercer ce qu'il nomme la « mémoire profonde » pour rappeler ses souvenirs dans des récits autobiographiques qui sont aussi une réflexion sur son œuvre et les mécanismes de sa propre création. De cette retraite de sage naîtront les contes de *La Cathédrale de la brume* (1984), *Le Pays noyé* (1990) ou *Le Vase de Delft* (1995), sans oublier *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire* (1989), conférences faites devant les étudiants de Louvain-la-Neuve, dont le sous-titre à la Rousseau invite autant à la méditation qu'à la réflexion. Willems, qu'on a pu définir comme un Maeterlinck qui aurait fréquenté Musset, était peut-être aussi le plus « germanique » de nos dramaturges : n'avait-il pas séjourné en Bavière pendant sa jeunesse et découvert avec ravissement le romantisme allemand chez Novalis, Kleist ou Brentano ?

Paul Willems avait été élu à l'Académie il y a vingt-deux ans, jour pour jour, le 13 décembre 1975. Après une pénible maladie, il nous a quittés dans la nuit du 28 au 29 novembre 1997.

JOURNÉE DU SURRÉALISME

25 OCTOBRE 1997

Réalité du surréalisme

par M. Georges THINÈS

I

Aux yeux de l'observateur superficiel, le surréalisme n'est que la manifestation de l'étrange, un délire contrôlé qui, dans les œuvres qu'il inspire, qu'il s'agisse de la peinture ou de la littérature, met à profit, avec un génie de composition rarement atteint, les procédés d'expression les plus classiques. Et c'est sans doute pour cette raison qu'il peut apparaître comme une mystification et, à la limite, passer pour une entreprise de distorsion plutôt que comme une révolution. Et pourtant, si après quatre-vingts ans nous le regardons encore comme le mouvement le plus original et le plus dérangeant de notre siècle, c'est parce que la révolution a eu lieu et a laissé des traces durables, mieux, a profondément marqué notre vision de l'art, de la poésie et de la peinture en particulier. Mais une telle mutation dans les domaines de la création ne pouvait exercer des effets aussi puissants s'il s'était uniquement agi d'une transformation intérieure de l'art, voire d'une querelle d'école qui aurait pris des proportions inattendues. Dès ses premiers moments, le ton surréaliste est celui de la provocation, de l'accusation et de l'émeute. C'est aussi celui de l'étonnement coléreux face à l'effondrement de valeurs traditionnelles que l'on croyait solides et qui avouaient cruellement leur impuissance.

Les révolutions littéraires n'ont pas toujours une facette idéologique et, quand celle-ci existe, elle oblitère presque toujours l'aspect littéraire proprement dit, encore que la distinction ne soit pas

si tranchée. La querelle des anciens et des modernes concernait exclusivement la littérature ; les lumières concernaient avant tout l'image de l'homme face à la société et à la connaissance ; le romantisme français fut une mutation profonde de la sensibilité, le romantisme allemand étant en outre animé par l'angoisse de la réalité face au rêve et de la conscience face à la nature. Le symbolisme ne se limita pas aux seules questions soulevées par l'écriture poétique ; il se souvint en plus d'une occasion que Rimbaud exigeait du poète qu'il fût un voyant et les proses les plus secrètes de Mallarmé — je songe à *Igitur* et au *Coup de dés* — traduisent dans leur mystère les plus profondes angoisses métaphysiques que peuvent susciter les incertitudes du poète confronté avec le sens de sa création.

La crise morale des années vingt, conséquence immédiate de la guerre de 14-18, est une crise du sens. La guerre démontrait, aux yeux de ceux qui s'efforçaient de penser, que l'homme capable des plus hautes réalisations de la pensée était également capable d'organiser le non-sens. Les fondateurs de Dada, Duchamp, Picabia et Tzara, démontraient à leur tour — en 1916, en pleine guerre — que le non-sens pouvait être lui-même organisé en un mode expressif d'une étonnante puissance. Dada fut un provocateur face au non-sens du destin. Mais Dada fut aussi une mystification dont le négativisme agressif s'apparente plus à Ubu qu'aux préoccupations du surréalisme qui prendra le relais de la révolte, car dans la perspective de celui-ci la subversion des valeurs traditionnelles n'entend pas se limiter à l'insulte et à la vitupération ; elle vise à « changer la vie » selon la formule de Rimbaud. Le surréalisme est animé par une volonté révolutionnaire de mise en cause du réel et cette volonté s'enracine dans une conviction philosophique, dont le théorème central affirme le « peu de réalité » du monde et de l'Homme lui-même - conviction dont les manifestations visibles et provocantes ne parviendront pas à masquer la fragilité.

Le *surréal* qu'il s'agira de définir et de construire trouvera en effet une inspiration passagère et contestable dans le marxisme pour ce qui concerne le monde et la société et dans la psychanalyse pour ce qui concerne l'individu — ce sujet conscient à propos duquel Breton dira avec dédain qu'il est « inadmissible qu'un homme laisse une trace de son passage sur la terre », mais que l'on s'ingéniera à récupérer dans l'inconscient par l'entremise du rêve et de l'écriture automatique. Le dadaïsme s'en était d'ailleurs pris à la littérature considérée comme inauthentique au départ parce qu'elle

est asservie à un langage rationnel qui est incompatible avec une expression entièrement spontanée.

Valéry dira dans ses *entretiens avec Frédéric Lefèvre* : « Une œuvre est toujours un faux (c'est-à-dire une fabrication à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement), elle est le fruit d'une collaboration d'états très divers » et il ajoute : « La moindre rature violente le spontané ». De telles déclarations étaient faites pour plaire à ceux qui mettaient en cause l'idée même de création d'une *œuvre*, quelle qu'en fût la nature.

Toutes pertinentes qu'elles soient, les paroles de Valéry sont paradoxales, venant d'un des poètes les plus rigoureux et les plus attentifs qui soient aux mécanismes d'élaboration de l'œuvre. Mais peut-être cette attention même apportée à l'acte créateur du poète aboutit-elle à en mettre en évidence le caractère relatif et la difficulté à atteindre à un degré suffisant de perfection de l'écriture. La subversion à laquelle se livrent Tzara et ses amis a toutefois des ambitions qui dépassent la seule question de la création poétique et la poésie n'est pour eux qu'un moyen parmi d'autres pour réaliser l'affranchissement de l'homme à l'égard de tous les interdits destructeurs. C'est proprement de *détruire ce qui détruit l'homme qu'il s'agit*. Que la poésie soit invoquée comme moyen essentiel permettant d'atteindre ce but signe le changement d'ordre qu'elle subit et la radicalité à laquelle elle accède nécessairement dans la mesure où elle devient l'instrument d'une poussée métaphysique prenant désormais la place de l'effusion, de la célébration et de tous les modes discursifs qui n'ont pas pour objet « La vie au sens dramatique du mot ». Cette dernière formule est due à Georges Politzer, un philosophe trop tôt disparu et qui, dans sa *Critique des fondements de la psychologie*, parue en 1928, rejoint sur le plan de l'épistémologie la préoccupation de l'affranchissement de l'Homme vers laquelle tendait à la même époque le surréalisme désormais détaché de son prédécesseur dadaïste. La poésie se voit donc assigner un rôle dans lequel la lamentation fait place à la colère, au-delà de l'indignation et de la plainte.

« Nous croyons à l'*efficacité* de la poésie de Tzara, écrit André Breton, et autant dire que nous la considérons, en dehors du surréalisme, comme la seule vraiment située. » Elle est, à ses yeux, « un pas marqué aujourd'hui dans le sens de la délivrance humaine... quand je dis qu'elle est *située*, on comprend que je l'oppose à toutes celles qui pourraient être aussi bien d'hier et d'avant-hier : au pre-

mier rang des choses que Lautréamont n'a pas rendues complètement impossibles, il y a la poésie de Tzara ».

II

Si telle est vraiment la mission de la poésie, si elle est appelée à mettre en œuvre l'expression de l'homme authentique, débarrassé de tous les travestissements d'une société suicidaire, le désaveu de l'œuvre clamé par Dada est de toute évidence en contradiction avec celle-ci. Elle appelle en effet, au-delà de l'invective pure et de la destruction sauvage du passé, une volonté constructive capable de donner forme à une poésie transcendant le monde à l'ordre du surréel, accomplissant le vœu d'une expression dégagée de l'occasionnel et donnant au concret la plénitude de son sens. La volonté d'authenticité dans l'expression peut mener à une profonde soumission à l'obscurité de la vie intérieure ; elle peut aussi, comme ce fut le cas chez Tzara et chez Soupault, par exemple, faire accepter de purs jeux verbaux et culminer dans les petits non-sens du cadavre exquis. La question, on le voit, se résume à concilier l'imprévu de la spontanéité et l'ordre du langage qui génère le poème, le rêve avec son capital d'images et de messages non déchiffrés avec l'expression structurée de l'expérience. « Peut-être, écrit Marcel Raymond, a-t-on le droit de chérir ces associations verbales pour la satisfaction désintéressée qu'elles procurent, pour les précipités psychiques nouveaux qu'elles forment dans la pensée en invitant à jouir de soi et à étendre sa puissance de rêve... En somme, dans le cas particulier, il s'agit toujours de savoir si les accidents linguistiques qui se produisent chaque fois que l'on brise les associations traditionnelles, sans souci de reproduire un modèle ou d'exprimer un sentiment, ne sont que des jeux sans conséquence, ou s'ils peuvent, en certaines circonstances, et presque à notre insu, correspondre à quoi que ce soit ayant une existence authentique¹. »

On en arrive dès lors à privilégier dans l'analyse de cet immense phénomène l'aspect positif d'un mouvement qui s'est voulu révolutionnaire et qui, pour la première fois peut-être dans l'histoire de la création poétique, affirme, sans toutefois le formuler de façon explicite, que la vision de l'art est indissociable d'une vision de la réalité ultime du monde, plus exactement que, pour arriver à changer le monde, il faut — et c'est une évidence — arriver à modifier avant toute chose l'image que l'on s'en forme. La volonté d'instaurer le

¹ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, p. 324.

surréel au moyen d'une langue entièrement nouvelle s'apparente étroitement, il est essentiel de le souligner, à la volonté qui anime l'homme de science lorsqu'il tente d'élaborer une image cohérente de la réalité au moyen du langage mathématique. Cette image n'est pas moins *surréelle* que celle que le poète s'évertue à tracer et nous savons que l'image de l'univers construite par la cosmologie est aussi éloignée de nos perceptions ordinaires que les images qui peuplent la surréalité poétique au sortir du rêve et au terme de la création du poème.

Le bilan essentiel du surréalisme est donc finalement d'avoir situé la création poétique dans l'ordre de la connaissance. Il en résulte que l'exigence de rigueur de toute poésie digne de ce nom doit plus qu'on ne serait tenté de le croire à l'exploitation systématique des données du rêve dans l'écriture poétique. L'irruption de l'inattendu et de l'onirique dans l'élaboration du texte rejoint la tentative de Magritte de peindre l'impossible. Le poète, le peintre et le savant partagent désormais l'aventure qui consiste à violenter la réalité ordinaire pour la forcer à livrer le secret de son essence.

Il faut également rappeler, à propos de cette mutation de la poétique qui se fit jour dans les années vingt, que quinze ans plus tôt les imagistes anglo-saxons, animés par Ezra Pound, Hilda Doolittle et quelques autres, travaillaient à l'instauration de ce que Pound appelait une poésie objective, c'est-à-dire capable d'un « traitement direct de la chose » à l'exclusion de tout mot superflu ou purement ornemental. Le terme *objectif* est celui qui répond à l'exigence de rigueur et de justesse et pour la découverte duquel il n'existe apparemment aucune recette. Valéry pensait que « le premier vers est donné ». Les disciples de Breton ont cru trouver le mot adéquat à l'expression dans l'inconscient du rêve mis en mouvement par la technique des sommeils, proche de celle du médium. « Breton, écrit Sarane Alexandrian, a éprouvé le besoin de se référer au rêve pour expliquer l'écriture automatique : il a vérifié que c'était l'envers et l'endroit de la même réalité psychique². » Sans verser dans un inutile psychologisme, il n'est pas téméraire d'affirmer que l'écriture *libérée* de la sorte devient bientôt une écriture *délibérée*, celle que pratique dans l'autonomie ce *faber* obligé qu'est le créateur. Et cette autonomie du poète doit plus aux tentatives surréalistes qu'à celle de tous les autres courants de la poésie contemporaine.

² Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, p. 145.

L'« Affaire Aragon » : il existe bien une frontière

par M. Gérard DUROZOI

Les organisateurs de notre rencontre nous ont laissé toute indépendance pour choisir le thème de nos interventions, pourvu que nous y abordions le surréalisme, tel qu'il a existé en France et en Belgique — ce qui m'a indirectement invité à chercher à en souligner quelques différences. Et puisque cette année correspond au centenaire de la naissance d'Aragon — ce qui n'aura pu échapper à personne tant les publications et manifestations sont nombreuses à célébrer cet anniversaire —, il m'a semblé intéressant, sinon utile, de rappeler au début de notre rencontre certains aspects de ce que l'on nomme ordinairement l'« Affaire Aragon », dans la mesure où cette « affaire » a suscité, dans le groupe parisien et à Bruxelles, des réactions où se réaffirment certaines de leurs différences, qui ne sont pas forcément les moins importantes.

Lorsqu'en juillet 1931, Aragon publie dans *Littérature de la Révolution mondiale* (revue de l'Union internationale des Écrivains révolutionnaires), son long poème de quatre cents vers intitulé *Front rouge*, on sait que sa position à l'intérieur du Groupe parisien n'est pas des plus confortables. Depuis son retour du Congrès de Kharkov — où il est allé pour défendre les thèses du surréalisme et montrer leur compatibilité avec les choix du parti communiste, mais dont il est revenu après avoir dû reconnaître ses propres défaillances (il a développé son propre travail en dehors de tout contrôle du Parti, il n'est pas encore un militant assez sérieux, et il a laissé cri-

tiquer la presse communiste dans les revues surréalistes), et avoir dû complémentaiement, ce qui est sans doute plus grave, s'engager à renoncer à tout idéalisme (ce qui englobe évidemment le « freudisme ») et à combattre désormais par tous les moyens le trotskisme, en se désolidarisant notamment du *Second Manifeste* du surréalisme de Breton : on admettra que cela, pour ses amis parisiens, fait beaucoup ! — Aragon tente de regagner la confiance des membres du Groupe surréaliste.

Avec Sadoul, il signe une déclaration « Aux Intellectuels révolutionnaires » — qui essaie d'annuler les positions qu'on les a obligés à prendre avant leur départ d'U.R.S.S., en réaffirmant que les surréalistes sont décidément les mieux placés pour hâter l'union de tous les intellectuels révolutionnaires, et que la psychanalyse constitue toujours « une arme aux mains des révolutionnaires » ; c'est ensuite sous sa seule responsabilité qu'il fait paraître dans *Le Surréalisme A.S.D.L.R.* un article intitulé « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire », qui entend démontrer la possibilité, sinon la réalité immédiate, d'un accord entre le surréalisme et le Parti communiste. Cet accord peut être triplement établi : sur l'adhésion à une philosophie commune (le matérialisme dialectique), sur une communauté des buts poursuivis (de part et d'autre, il s'agit bien de mener une action révolutionnaire), et aussi sur le fait de partager une situation semblable, la répression de la bourgeoisie s'exerçant également contre les surréalistes et contre les purs politiques.

De cette répression, *Front rouge* va d'ailleurs rapidement proposer une excellente occasion : en novembre 1931, le numéro de *Littérature de la Révolution mondiale* où le poème a été publié est interdit et saisi par la police, et le 16 janvier 1932, Aragon se trouve inculpé d'incitation de militaires à la désobéissance et de provocation au meurtre. On devine aisément pourquoi, à la seule lecture des vers suivants, célèbres sans doute — mais que je ne résiste pas au plaisir un peu pervers de citer une fois de plus, parce que s'y met en place une rhétorique qu'Aragon exploitera dans les années suivantes :

*Ohé Belleville et toi Saint-Denis
où les rois sont prisonniers des rouges
Ivry Javel et Malakof
Appelle-les tous avec leurs outils
les enfants galopeurs apportant les nouvelles
les femmes aux chignons alourdis les hommes
qui sortent de leur travail comme d'un cauchemar*

*le pied encore chancelant mais les yeux clairs
Il y a toujours des armuriers dans la ville
des autos aux portes des bourgeois
Pliez les réverbères comme des fétus de paille
faites valser les kiosques les bancs les fontaines Wallace
Descendez les flics
Camarades
Descendez les flics
Plus loin plus loin vers l'ouest où dorment
les enfants riches et les putains de première classe
Dépasse la Madeleine Prolétariat
que ta fureur balaye l'Elysée
Tu as bien droit au bois de Boulogne en semaine
Un jour tu feras sauter l'arc de Triomphe
Prolétariat connais ta force
Connais ta force et déchaîne-la
Il prépare son jour il attend son heure
sa minute la seconde
où le coup porté sera mortel
et la balle à ce point sûre que tous les médecins social-fascistes
penchés sur le corps de la victime
auront beau promener leurs doigts chercheurs sur la chemise de dentelles
ausculter avec des appareils de précision son cœur déjà pourrissant
ils ne trouveront pas le remède habituel
et tomberont aux mains des émeutiers qui les colleront au mur
Feu sur Léon Blum
Feu sur Boncourt Frossard Déat
Feu sur les ours savants de la social-démocratie
Feu feu j'entends passer
la mort qui se jette sur Garchery Feu vous dis-je
Sous la conduite du Parti Communiste*

Ce que risque Aragon à cause de vers d'une telle « qualité », c'est quand même cinq ans de prison. Aussitôt, le Groupe parisien publie un tract, intitulé *L'affaire Aragon*, qui se trouve signé de douze membres, et résulte sans doute d'une élaboration collective, même si son argumentation doit beaucoup à Breton. Ce dernier avait bien, dès le premier *Manifeste* de 1924, souligné dans une note qu'aucune responsabilité n'était imputable à l'auteur d'un texte surréaliste (autrement dit automatique) : « L'accusé a publié un livre qui attente à la morale publique (...) Il se borne pour sa défense à assurer qu'il ne se considère pas comme l'auteur de son livre... qu'il s'est borné à copier un document sans donner son avis, et qu'il est au moins aussi étranger que le président du Tribunal au texte incriminé » (*Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 344).

L'affaire Aragon reprend le même principe : la phrase poétique, commence par affirmer le texte, « court ses risques propres dans le

domaine de l'interprétation où ne parvient aucunement à l'épuiser la considération de son sens littéral ». Elle peut, comme le rêve, prêter à la distinction entre son sens manifeste (le sens littéral) et son, ou plutôt ses sens latents, qui ne sont aucunement imputables au scripteur puisqu'ils ne dépendent en rien de sa volonté ou de sa lucidité. Dans cette optique, Aragon n'a fait « qu'acte de représentation visuelle », en étant simplement « l'interprète objectif de l'épisode terminal d'une lutte qu'il lui appartient à peine de passionner ». Profitant de l'occasion, *L'affaire Aragon* rappelle au passage que le surréalisme n'a jamais cessé de s'élever contre la conception « bourgeoise » de la poésie, qui entend démontrer ou imposer aux poètes « qu'ils doivent éprouver un dégoût invincible pour les luttes sociales, se livrer à l'expérimentation pure dans leur "tour d'ivoire" et se réclamer uniquement de "l'art pour l'art" ».

Le moins que l'on puisse dire à ce propos, c'est que la distinction admise par le tract entre sens littéral et interprétation ouverte d'un poème, si elle peut avoir du sens lorsqu'il s'agit d'un texte automatique, porte totalement à faux dans le cas de *Front rouge*, qui n'a rien d'automatique et peut, au plus, se réclamer de simples associations d'idées, soigneusement retravaillées dans le cadre d'un récitatif très consciemment orienté.

Le tract est suivi d'un second feuillet détachable, qui invite ses lecteurs à signer et à renvoyer au siège du *Surréalisme A.S.D.L.R.* la protestation suivante :

L'inculpation d'Aragon pour son poème « Front rouge » paru dans la revue *Littérature de la Révolution mondiale*, inculpation qui l'expose à une peine de cinq ans de prison, constitue en France un fait sans précédent.

Nous nous élevons contre toute tentative d'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires et réclavons la fin immédiate des poursuites.

On constate que, dans ces lignes, la distinction entre le manifeste et le latent n'apparaît plus...

Bien entendu, à Bruxelles, Nougé et ses amis reçoivent *L'affaire Aragon*. Marcel Mariën a publié dans son ouvrage *L'activité surréaliste en Belgique* la reproduction d'un feuillet de protestation que Nougé a d'abord signé, mais dont il a ensuite biffé la signature. Il reproduit également un projet de lettre à Breton, qui témoigne d'un désaccord en fait fondamental : « Il est évident que si je joins ma signature à la vôtre, c'est pour des raisons purement opportu-

nistes. Nous serions mal fondés à mon sens, de protester contre l'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires... L'on ne peut que se réjouir, il me semble, de voir les textes poétiques que nous tenons pour valables jugés *avant tout* sur leur contenu immédiat, au *pied de la lettre*. À l'heure qu'il est, voilà je pense la plus forte garantie de leur efficacité. »

À cette lettre, Nougé substitue finalement quelques lignes : « Nous avons estimé que le fait de vous faire parvenir quelques signatures à peu près inconnues en France servirait bien médiocrement notre cause »... mais annonce la parution prochaine, et à Bruxelles, de deux textes consacrés à l'« affaire Aragon ». Ainsi accompagne-t-il une déclaration de feinte modestie par l'affirmation de réactions tout autonomes à l'inculpation d'Aragon.

Les deux textes annoncés, *La poésie transfigurée*, daté du 30 janvier 1932, que suivra *Protestation* le 22 mars, méritent d'être lus avec soin : ils développent en effet une tout autre tactique que le tract émanant de Paris. Très clairement, *La poésie transfigurée*, que signent Magritte, Mesens, Nougé et Souris, mais dont la rédaction est due au seul Nougé, n'attribue que des « avantages locaux » à la volonté de soulever l'opinion contre « l'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires ». Façon de dire que cela a peut-être du sens ou de la portée à Paris, mais qu'à Bruxelles, les choses peuvent et doivent aller d'une autre façon. Et cette autre façon consiste, en laissant de côté tout débat sur la poésie elle-même, à ne considérer l'affaire Aragon que par ce qu'elle révèle concernant l'idéologie bourgeoise.

Cette dernière ne s'est pas privée d'anesthésier la poésie, de lui retirer tout pouvoir efficace en privilégiant la seule contemplation esthétique : de ce point de vue, le poète bénéficie d'une liberté complète (mais évidemment abstraite, ou vide) pourvu que son texte reste à bonne distance de la réalité. Or il se trouve, affirme Nougé, que le poème « prend corps dans la vie sociale ». Dès lors, cette intrusion révèle une contradiction de l'idéologie bourgeoise, qui se trouve obligée de porter atteinte à une liberté (celle de la poésie) qu'elle prétend encourager globalement. Ainsi replacée dans le contexte d'une lutte idéologique, « l'affaire Aragon ne fait que pousser jusqu'à l'évidence un processus qui se manifeste chaque jour, à divers degrés, et un peu partout » (à l'inverse, le tract parisien lui reconnaissait un caractère unique).

La conséquence d'une telle analyse s'impose : *La poésie transfigurée* s'achève par un appel à mettre la volonté de révolte au service des forces politiques capables de briser la domination bourgeoise. Si une telle conclusion semble en accord avec la position « révolutionnaire » du groupe parisien, on ne doit pas oublier que, du point de vue de Nougé, il ne s'agit aucunement de mêler l'activité poétique et la lutte politique, comme on s'obstine à vouloir le faire à Paris ; bien au contraire, les deux domaines doivent être soigneusement séparés, et l'on peut sans doute considérer qu'il attend davantage, pour ce qui est des perturbations véritables, de ce qui peut s'opérer du côté de la poésie que de l'action strictement politique, car il n'éprouve que méfiance, et ce depuis longtemps, à l'égard de toute métaphysique de l'action se rattachant au matérialisme dialectique.

Dans *Protestation*, c'est bien la même argumentation qui se trouve résumée en quatre brefs paragraphes, où se donnent d'ailleurs à relire des extraits de *La poésie transfigurée*. Mais la nouveauté est ici que le texte est signé de cinquante-cinq noms¹, parmi lesquels ceux des surréalistes de Belgique sont évidemment minoritaires. Le titre n'est pas innocent : il signale clairement que telle est bien la version bruxelloise de la protestation initiée à Paris. Or, elle met à son tour l'accent sur la façon dont le « cas Aragon » constitue « une nouvelle preuve du fait que la bourgeoisie capitaliste n'hésite jamais à priver en fait ses adversaires du droit qu'elle leur reconnaît en théorie ». Comme dans *La poésie transfigurée*, la question est ainsi déplacée du poétique ou de l'esthétique vers le politique ou l'idéologique.

Dans ces deux textes, on ne trouve aucun écho à la distinction opérée par Breton entre le manifeste et le latent. Et pour cause ! La possibilité de l'automatisme, et surtout l'intérêt de ses apports,

¹ Parmi lesquels Franz Hellens, qui se montre lui aussi très réservé à l'égard de l'automatisme et de ses résultats poétiques, dans lesquels il perçoit une tentative pour reconstituer l'ambiance du rêve. Dans *La Vie seconde ou Les songes sans la clef*, il juge notamment que les textes publiés par Breton dans *Poisson soluble* ne suggèrent « ni le rythme, ni les images, ni la couleur, ni l'atmosphère du rêve », apparaissant plutôt « comme une sorte de devoir littéraire d'assez mauvais goût, plein de convention, d'artifice » (Éd. du Sablon, 1945, p. 107. La couverture de l'ouvrage est illustrée d'une reproduction de Magritte de la « période Renoir », ce qui instaure, même involontairement, une double mise à distance de Paris...). Si le jugement de Franz Hellens ne peut être confondu avec celui de Nougé et de ses proches, on en retiendra au moins que, décidément, l'automatisme ne passe pas en Belgique...

constituent depuis les débuts du Mouvement un point de désaccord fondamental entre Paris et Bruxelles. La série des tracts de *Correspondance* par laquelle le surréalisme s'initie à Bruxelles autour de Nougé, on sait qu'elle implique une écriture d'une totale maîtrise, où chaque mot est calculé avec le plus grand soin, dès lors qu'elle s'élabore comme une écriture de second degré, en réponse à des textes préexistants et qu'elle entreprend précisément d'indiquer les failles inaperçues ou les limites inavouées de ces derniers. Aussi *Rouge 16* (20 avril 1925) est consacré à une critique sévère de l'automatisme, qui ne se prive pas de prendre appui sur ce que Breton lui-même a constaté dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* : que « les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer le monde sur son vieux modèle ». Déclaration qui suscite de la part de Nougé les remarques suivantes : « Si le drame que l'on soupçonnait franchir ces lèvres obstinément serrées, s'il en vient à se dénouer dans la clarté trompeuse des confessions sans réticences, comment alors ne pas s'émouvoir. Pareille surprise du langage, il semble qu'intervienne une habitude mal conjurée. Nous faudrait-il songer à l'audace malheureuse, aux révoltes sans lendemain ? »

« Clarté trompeuse », « habitude mal conjurée », « révoltes sans lendemain » : de telles expressions suffisent à énoncer une méfiance extrême, et c'est bien en raison de cette dernière que Nougé pratique une écriture d'une lucidité totale, tant dans ses moyens que dans ses buts. Au lieu de vouloir saisir la « dictée de l'inconscient », il s'agit, pour obtenir une crise authentique, non seulement des conventions formelles ou stylistiques, mais aussi et plus profondément des conventions qui régissent la pensée, d'opérer de façon expérimentale, c'est-à-dire en choisissant ses matériaux avec le plus grand soin et en leur infligeant des modifications ou des détournements susceptibles d'en révéler des potentialités inhabituelles.

Cette méfiance à l'égard de l'automatisme a précisément permis aux Bruxellois des productions qui n'ont pas d'équivalent à Paris. Je pense aux célèbres « catalogues Samuel » (Goemans et Magritte en 1927, Nougé et Magritte en 1928), mais aussi à l'impact visuel des textes « pauvres » de *La publicité transfigurée* que propose Nougé en 1925 (et qui esquissent en effet une « transfiguration » de la poésie par son intrusion dans le quotidien, l'écho entre les titres en disant long sur la continuité de l'attitude qui est celle de Nougé). Ou encore aux photographies de *La subversion des images* (1929-1930), qui transfigurent cette fois les gestes et les objets les plus ordinaires.

De ce point de vue, il existe une incontestable originalité du surréalisme tel qu'il s'est développé en Belgique, et rien ne permettrait d'affirmer, pour peu qu'on se donne la peine d'examiner les œuvres et de lire les textes, que ses productions seraient secondaires relativement aux productions du groupe parisien. Si la nécessité de la révolte est partagée des deux côtés de la frontière, ses résultats diffèrent.

On en trouverait la preuve complémentaire dans le domaine de l'engagement politique ou révolutionnaire, où Nougé et ses amis montrent des scrupules que l'on n'a pas nécessairement à Paris. À peine Goemans et Nougé ont-ils par exemple signé avec les Parisiens le célèbre tract *La Révolution d'abord et toujours* (août 1925) qu'ils regrettent, dans *À l'occasion d'un manifeste* (28 septembre 1925), « que le mot RÉVOLUTION suffise à brouiller tant de têtes que l'on imaginait moins faciles », et affirment que, si un individu est tenté fortement par une révolution sociale, il lui appartient de s'adonner totalement à un tel engagement, en ne prétendant pas se partager entre un engagement surréaliste et un engagement communiste. Pour ce qui les concerne, ils considèrent que leur activité « ne se ramène pas à l'activité des partis qui travaillent à la révolution sociale » et s'opposent à ce que l'on situe leur propre activité « sur le plan politique qui n'est pas le nôtre ». Cette précision, qui est en même temps un avertissement aux Parisiens (qui n'en tiendront pas compte, et n'en auront pas fini de débattre avec le parti communiste !), est rédigée en parfaite connaissance de cause, et Nougé est particulièrement bien placé pour évoquer « la décomposition profonde des partis communistes occidentaux », puisqu'il fut de ceux qui fondèrent en 1919 la section belge de la III^e Internationale... Lorsque Goemans, à Paris, participe aux débats qui préparent l'adhésion des Français au Parti communiste, il peut alors souligner que, en Belgique du moins où le parti communiste a une grande importance, on peut être d'accord avec ses dirigeants — même s'ils effectuent de nombreux contresens sur les activités surréalistes — pour considérer que « les services que nous pouvons rendre à la révolution par notre activité littéraire sont plus grands maintenant que si nous adhérons ».

Lorsqu'Aragon publie *Front rouge*, il a adhéré au Parti communiste — et l'on sait que cette adhésion sera durable, et déterminante pour la suite de sa carrière. Faut-il, à la lumière de ce que disait Goemans, en déduire que les services qu'il peut désormais rendre à la révolution sont moindres que s'il était resté en dehors du Parti ?

Avec davantage de prudence, j'affirmerais plus volontiers que son adhésion n'a guère rendu de services à son « activité littéraire » immédiate. Que *Front rouge* soit littérairement peu défendable, c'est aussi ce que suggèrent *La poésie transfigurée* et *Protestation*, en ne considérant ce « poème » que comme le symptôme d'une contradiction idéologique, et jamais en termes esthétiques. Raison de plus, pourrait-on dire, et puisqu'Aragon y renonce à l'automatisme dont on se méfie tant à Bruxelles, pour que son auteur assume le sens de ses déclarations, et bien « au pied de la lettre ».

En novembre 1930, Nougé a préfacé une exposition de Magritte, et son *Avertissement* s'achève ainsi :

Certaines peintures atteignent en virulence, et par les voies qui leur sont propres, les plus ardentes provocations à la révolte. Il ne leur manque que d'être entendues.

Il conviendrait, et l'on y viendra, que leurs auteurs fussent traqués et châtiés aussi haineusement que le sont de nos jours, aux points sensibles de notre société, les agitateurs communistes.

L'on y viendra. Tout sera net, alors. Et sans doute, à ce signe, pourra-t-on juger que la révolte est bien près de bouleverser jusqu'aux fondements le monde infâme où nous nous débattons.

Qu'il soit ainsi question de peinture ou de poésie (et quelle que soit la valeur de cette dernière), on voit que Nougé les considère comme susceptibles de bouleverser en profondeur la pensée, la conception de l'existence, et, globalement, la société. L'impact potentiel qu'il leur attribue de la sorte a pour conséquence une responsabilité pleine et entière de leur auteur, qui correspond parfaitement au calcul méticuleux présidant à la mise au point de chaque œuvre (qu'il s'agisse d'un de ses textes ou d'une toile de Magritte). Ce qu'il reproche, au moins implicitement, mais pas toujours, aux Parisiens, c'est de rétablir l'œuvre dans une satisfaction ou jubilation esthétique inefficace dès lors que son « auteur » ne s'en conçoit pas comme responsable sous prétexte d'automatisme. De la sorte, Breton et les siens se retrouveraient piégés par l'idéologie bourgeoise alors même qu'ils prétendent la contester, et l'on pourrait considérer qu'il est trop facile de se proclamer « artistes » mais d'accord avec les révolutionnaires, tout en refusant d'assumer la responsabilité qu'endossent ces derniers...

Si l'« affaire Aragon » cristallise de telles dissemblances, celles-ci ne manqueront pas d'évoluer. Jusqu'à presque s'inverser, notam-

ment en 1946, lors de la tentative dite du « Surréalisme en plein soleil ». C'est toutefois en reprochant au surréalisme de prendre une tournure uniquement artistique, et en soulignant que les enfants et les fous, comme le facteur Cheval ou le douanier Rousseau que l'on apprécie tant à Paris, restent « misérablement dominés par leurs moyens dans un monde si misérable » (où l'on retrouve l'ancien reproche concernant l'absence de contrôle sur la production) que le « Surréalisme en plein soleil » appelle à l'élaboration d'« objets de l'esprit » susceptibles d'être « restitués à la vie intense des lumières vives dans l'isolement de l'univers mental ». Comme une telle recherche de « positivité » est alors bien proche de ce que cherchent à imposer les partis communistes (et c'est le moment où Magritte adhère en effet brièvement), Breton réplique par le télégramme : « Anti-dialectique et par ailleurs cousu de fil blanc », auquel Magritte et Nougé répondent par la même voie : « Le fil blanc est sur votre bobine. Mille regrets ». Ce qui n'empêchera pas Magritte de s'éloigner rapidement des communistes, et, après la parenthèse de sa « période vache », de se retrouver en grâce à Paris, tandis que Nougé restera plus durablement sur ses positions.

Le rappel de tels différends, au-delà de leur intérêt historique, montre que le Surréalisme n'a rien de monolithique. De ce point de vue, sa « version » en Belgique est exemplaire de la variété qu'il a prise en fonction des différents pays où il s'est développé. En mai 1927, Nougé écrit à Breton : « Il se peut que souvent encore nous constatons un désaccord sur quelque point défini », mais il ajoute aussitôt : « L'essentiel ne saurait en souffrir ». Qu'est-ce que cet essentiel qui, par-delà les anecdotes et les incompréhensions ponctuelles, unissait Parisiens et Bruxellois ? Rien d'autre sans doute que la révolte, la volonté de changer simultanément « la vie » et « le monde », le désir de supprimer un maximum de contraintes, tant mentales que sociales, pour que l'existence de l'homme bénéficie d'un surcroît de sens et de liberté. Si ces valeurs furent bien communes, il appartenait à chaque groupement de les atteindre par des voies que déterminaient partiellement les circonstances et le contexte, notamment politique, qui étaient ceux auxquels il devait en priorité faire face. De ce point de vue, le surréalisme ne pouvait se concevoir comme unifié dogmatiquement : dans ce domaine comme ailleurs, l'activité commune n'est possible qu'en rassemblant des différences, même au prix de leur confrontation.

Ce que je dois au surréalisme

par M. Lionel RAY

Lorsque j'arrivai, jeune étudiant de Lettres supérieures, au lycée Henri IV en 1953, j'y apportai pour tout bagage poétique le choix des *Poésies* de Supervielle paru chez Gallimard et la monographie que Jean Rousselot consacra chez Seghers à Milosz : entre toutes, les œuvres de ces deux poètes me tenaient sous le charme, me captivaient, me plongeaient dans des abîmes d'étonnement. Lectures délectables, non dérangeantes : mes rêveries d'adolescent y trouvaient leur compte, une satisfaction pleine, sans l'ombre d'un doute quant à l'essence de la poésie, ses prises, ses pouvoirs. J'avais lu aussi, parallèlement, et cela s'accordait à une tendance ou une tentation enfouie mais autrement exigeante de mon tempérament, j'avais lu, fasciné, *Une saison en enfer* et je m'étais laissé emporter sur l'aile des *Grandes Odes* de Claudel, « tout fulgurant (moi aussi) de la jubilation orchestrale » ! Du côté de Milosz-Supervielle, la douceur élégiaque et les errances de la rêverie, du côté de Rimbaud-Claudiel, les déchirements et les violences de la liberté, l'énergie, l'appétit de monde. En revanche j'ignorais tout de Breton, d'Éluard, de Magritte ou d'Aragon alors au faite de sa notoriété, Aragon dont je devais, plus tard, bien plus tard, faire la connaissance et avec qui j'entretins entre 1970 et 1974 des relations suivies.

Mais revenons à l'année 1953, j'avais 18 ans, au lycée Henri IV. L'un de mes condisciples, un grand type d'origine ardennaise, Jacques Saulx, d'allure massive, aux yeux bleus et vifs, on aurait dit un arrière-petit-neveu de Rimbaud, entreprit de faire mon éducation surréaliste. Il me semblait tout connaître de Gracq, de Bataille, de

Breton, de René Char, d'Éluard, dont il me vantait l'écriture déliée (« j'ai la beauté facile / et c'est heureux ») et aussi d'Achille Chavée, qu'il me proposait pour modèle, ses images imprévisibles, sa virtuosité. Comme tout cela était loin de mes premiers essais d'écriture poétique !... Jacques Saulx ne se faisait pas faute d'en relever les naïvetés et les pesanteurs d'expression, tout ce qui lui semblait compliqué, contourné, laborieux. Il me convainquit d'écrire en duo, un vers chacun, en alternance, sans réflexion préalable, sans rature, sans correction aucune, des poèmes dont je n'ai gardé hélas ! aucune trace, sinon dans mon souvenir le titre de l'ensemble, *Les silences du soleil*. Nous écrivions sur des bancs, au hasard des promenades en bord de Seine, dans le jardin des Tuileries, l'île de la Cité ou l'île Saint-Louis. À chaque station un poème, deux minutes suffisaient sans l'ombre d'un remords, au mépris de tout regard critique sur ce qui venait d'être écrit, il fallait aller de l'avant, faire confiance à la vitesse d'écriture, laisser aux mots l'initiative. De quoi parlions-nous ? Tout était prétexte à donner l'élan du prochain poème, le mot-seuil, le mot augural, c'était n'importe quoi, et ainsi de suite, le bruit aveugle des excavateurs, la cohue des pigeons, un regard surpris, une colère, une jambe de jeune fille, un chapeau trop sage, la pelle du boulanger, une abeille en plein décembre, une vitrine ; la danse des paroles emportait tout cela où elle voulait, où elle pouvait ; et nous avions l'impression de vivre une vie toujours nouvelle, de prêter l'oreille au désert des autres, nous construisions des objets verbaux, nos songes, comme certains maçonnent des arches. J'eus le tort après quelques séances d'écriture de ne pas persévérer dans cette voie. Je ne sais après cette unique année au lycée Henri IV ce que devint mon initiateur en écritures automatiques. Je retournai à mes premières émotions de lecture, Supervielle, Milosz, fit la rencontre de poètes fort éloignés de l'esprit surréaliste, Le Quintrec, Laugier, Sabatier. Des amitiés qui me tinrent à distance de Breton, d'Éluard, d'Aragon, dont les œuvres décidément me restaient toujours étrangères. J'écrivis trois recueils, obtins des prix, Nerval, Apollinaire ; je croyais satisfaire à la demande d'une poésie en vogue entre 1955 et 1965... ignorant tout encore des exigences d'une nécessité intérieure, faute de me mettre à l'écoute de mon propre désir. Le chemin me semblait tout tracé, balisé qu'il était par de tranquilles références à ce qu'on donne complaisamment pour poétique dans le sens le plus élégiaque et symbolard du terme.

Puis ce fut le séisme, 1968. On affichait à Paris qu'il est interdit d'interdire, que les temps sont venus de prendre ses désirs pour des

réalités, l'imagination prenait le pouvoir, elle donnait à voir « sous les pavés la plage », etc. Aragon vint parler aux foules enflammées délirantes et hostiles de la Sorbonne, leur consacra un numéro des *Lettres françaises*, fit acte d'allégeance à une jeunesse contestataire et utopique dont les subites turbulences lui rappelaient sans doute la superbe insolence de la sienne, les années vingt, l'époque Dada, la naissance exaltée du surréalisme, les rêves de révolution, tout ce à quoi il avait cru et qu'il dénonça dans *Le Roman inachevé*, avec quelle nostalgie pourtant, lui qui en gardera jusqu'à sa fin, quatorze ans plus tard, l'obsession lancinante. Le mois de mai 1968 eut de beaux effets de réveil, quelle fraîcheur tout à coup, la bonne tempête ! Ce fut pour moi une révélation. Je venais de lire les premiers livres de la nouvelle génération des poètes français, Denis Roche, Jacques Roubaud, Michel Deguy. J'opérai un revirement total, changeai d'identité, m'inventai un nom nouveau, Lionel Ray, inversant les initiales de mon nom de naissance, Robert Lorho. Et, coïncidence, je tombai par hasard sur un livre récent d'Achille Chavée dont il me reste toujours présente à l'esprit la série fabuleuse des alexandrins du poème *Identité* où cet étonnant poète se voyait avancer vers lui-même, « à la découverte d'une preuve éblouissante » :

Je suis le grand seigneur d'un orage latent
Le sténographe pur du murmure océan
Le magistrat secret des hautes hérésies
La robe de silex abreuvé de patience
Je suis un grand seigneur du sang de l'éphémère
Je suis un vieux péché de gloire morte
Je suis je suis je suis ce que je ne sais pas... etc.

Le souvenir des écritures du lycée Henri IV était revenu frapper à la porte. J'écrivis dans la foulée mes deux premiers livres, dont Aragon assura la publication, d'abord par larges extraits dans son journal hebdomadaire, ensuite aux Éditions Gallimard pour *Les Métamorphoses du Biographe* et aux Editeurs Français Réunis pour ma *Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité*. Il voyait en moi une sorte d'iconoclaste, un « grand devastateur » du langage ainsi qu'il l'écrivit en plaçant mes poèmes — excusez du peu ! — sous le signe de Lautréamont. L'un de ses articles eut pour titre « Le Quatrième chant ». Sa rêverie passait allègrement de « Circeto des hautes glaces » de Rimbaud, une femme, certes, et pourquoi pas une ville ? à Nerval (Rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule), à Maldoror enfin : « C'est un homme ou une pierre, ou un arbre qui va commencer le quatrième chant » pour en venir au bout du

compte à mon « bon usage de la réalité » et aux collages d'Alain Le Yaouanc qu'il venait de découvrir et dont la galerie Maeght assurait la première exposition. C'est aussi que mes deux premiers livres utilisaient la technique toute surréaliste du collage empruntant à toutes sortes d'articles d'actualité concernant le cinéma, les arts plastiques, la musique ou les affaires de mœurs, utilisant par bribes des lignes de *Blanche ou l'oubli* ou de *La mise à mort* tout en brouillant les pistes, conformément au procédé d'Isidore Ducasse. Aragon songeait à l'effervescence des années vingt. « Et je rêve en arrière à ce printemps des mots (...) J'imagine André Breton devant ces blés de ses désirs... » À cette époque je lisais, relisais, cette fois dans l'adhésion la plus ivre, même si elle était parfois irritée, *Le Paysan de Paris*, *Le Con d'Irène*, *L'Amour fou*, *Nadja*, les œuvres de Péret, Desnos, et dans une moindre mesure celles de Soupault et de René Char. Les images de Magritte, présentées par Patrick Waldberg ou par René Passeron m'étaient devenues familières ; les rapports de contradiction et de ressemblance entre les objets, ici dévoilés, la désorganisation du visible, cet examen fabuleux de l'absurdité du monde, j'essayai moi-même, dans la mesure de mes moyens, d'en donner l'équivalent selon les techniques d'écriture que je m'appropriais, les assouplissant, les adaptant à mon usage. Belle période de fête, d'ouverture, vertigineux renouvellement : j'étais devenu « un autre ».

Cette période fut en ce qui me concerne celle d'une poésie éclatée dénonçant comme suspecte la pose littéraire, esthétisante, en prenant le contre-pied, l'entraînant par la parodie dans la dérision. Je faisais mes délices d'un apoétisme provocant. Du moins je le croyais. Car enfin, quoi que je fisse, le lyrisme revenait de toutes parts subrepticement ou de façon plus repérable. À tel point qu'il arriva à Hubert Juin, rendant compte avec générosité dans un article du journal *Combat* de l'un de mes livres, de parler de *bel canto*. Il fallut m'en accommoder : une nouvelle métamorphose se mettait en place, ouvrant les voies du chant et du charme, le lyrisme réunifié de mes derniers livres en porte clairement témoignage. Dans un idéal de dépouillement célébrant une substantielle ingénuité qui n'est certainement pas dans la manière de l'auteur des *Manifestes du Surréalisme* :

*Tu n'écris pas pour obscurcir
ce qui est clair :
tu es venu de la source
...et de la transparence.*

Pourtant... Le surréalisme n'est jamais absent, on croit l'avoir quitté quand il vous rattrape et vous ressaisit de la façon la plus inattendue, la moins prévisible. Voici à ce sujet une anecdote plaisante et troublante.

Lorsque j'écrivis *Comme un château défait* — ce fut pendant l'été 1992 —, j'arrêtai une forme brève à la fois contraignante et souple et qui me semblait adaptée à une nécessité, à ce désir impérieux qui me reconduisait chaque matin à ma table de travail, à heure fixe. Il s'agissait de séquences de huit vers : deux, puis trois, puis deux, forme que je respectais à quelques exceptions près sur toute la longueur du livre. Cette longueur justement fut d'avance arrêtée : je m'étais proposé d'achever mon travail au 141^e poème, nombre que je n'ai en aucune façon choisi de façon délibérée — il ne correspond à rien selon moi de prémédité, sauf qu'il me semblait que la trajectoire devait, je ne sais pourquoi, trouver un aboutissement au 141^e poème. Il en fut bien ainsi. La 141^e séquence-poème marquait la fin du parcours et comme la résolution des problèmes posés dans les pages antérieures. Une fois opérées la révision et la mise au point définitive de l'ensemble, je téléphone à Jacques Réda, alors directeur de la N.R.F., conseiller littéraire de mon éditeur, habituel premier lecteur de mes manuscrits. Je lui annonce la naissance de l'objet. Il m'invite à le lui remettre le jour même, ce que je fis dans l'après-midi. La maison Gallimard est labyrinthique, avec ses niveaux différents, ses nombreux escaliers et couloirs dont je n'ai jamais compris en quinze ou vingt ans de pratique la disposition avec ses enfilades de bureaux obscurs, pour moi presque tous anonymes et mystérieux ; je demandai donc à la standardiste de m'indiquer le chiffre du bureau de Jacques Réda ; elle consulta sa liste : c'était le numéro 141 ! Tout était soudain devenu clair ! Je m'étais rendu auparavant au bureau de Jacques Réda, que j'avais quinze fois plutôt qu'une cherché dans le dédale des infinis couloirs et escaliers aux issues incertaines de la grande maison. Le jeu inconscient de mon oublieuse mémoire avait donc fonctionné à merveille, 141 n'était pas le fruit du hasard mais je l'avais probablement choisi afin de mémoriser une fois pour toutes le bon numéro. Soit ! Encore que je doute qu'une cause aussi anecdotique ait pu présider au choix de la limite que je m'étais imposée. Je ne travaille jamais qu'à l'intérieur de quelques frontières, évitant ainsi toute dérive et que le langage et la pensée ne débordent ; j'ai besoin de contraintes. Quoi qu'il en soit de cette première coïncidence, la série qui va suivre, elle, ne trouve aucune explication rationnelle. Lorsque le livre parut, je me rendis à nouveau rue Sébastien-Bottin pour signer les

exemplaires réservés à la presse. L'attachée de presse, Hélène de Saint-Hippolyte, fit déposer sur ma table tous les exemplaires disponibles ce jour-là en magasin, en retira quelques-uns pour elle-même, m'invita aux habituels babillages dédicatoires. Je signais à tour de bras, arrivé au dernier exemplaire je me plaignis de n'avoir pu servir tel ou tel de mes amis poètes... Hélène de Saint-Hippolyte me fit remarquer que mon contrat m'accordait beaucoup d'exemplaires de presse... Combien en avais-je signés ? Nous en fîmes le compte : 141, ni plus ni moins. Il n'y avait pas ce jour-là d'autres exemplaires dans la maison, hormis ceux qu'Hélène s'était réservés pour les besoins de sa distribution personnelle. Donc, deuxième coïncidence qui défie, celle-là, toute logique. J'avais ajouté en dernière minute à la liste préparée par l'attachée de presse un nom nouveau, celui de Jean-Claude Pinson, qui avait rendu compte je ne sais plus dans quelle revue de mon livre précédent en des termes qui m'avaient surpris, tant ils témoignaient d'une rare intelligence du phénomène poétique (je devais plus tard apprendre qu'il est professeur d'esthétique à l'université de Nantes). En remerciement de mon envoi, Jean-Claude Pinson m'adressa une longue lettre, analyse éclairante de mon livre, une seule référence dans cette lettre était chiffrée, il s'agit de la page 141 : troisième coïncidence. Voici la quatrième : mon ami Alain Lance, alors directeur de l'institut français de Sarrebruck, m'invite dans cette ville pour y faire une lecture de mon livre, il m'adresse un billet de train, classe de première, il y a moins de cent sièges dans un wagon de première classe, mon billet m'indique le mien, place numéro 41 ! Invité peu après à Aubigny-sur-Nère, château des Stuart, non loin de Bourges, dans le cadre d'une exposition de poésie murale et pour la remise du prix Tristan Tzara, je lis quelques-uns de mes poèmes, dialogue avec le public et pour le divertissement de mon auditoire rapporte cette singulière série de coïncidences. Un papier aussitôt m'est transmis, venant de la salle, ainsi libellé : « Cher Monsieur Ray, nous sommes le samedi 21 mai 1994, c'est le 141^e jour de l'année. » Crainte de vous lasser, je passe sur deux autres coïncidences tout aussi étranges mais sans rapport direct avec mon livre, pour en arriver à la toute dernière, vraiment conclusive et « stupéfiante » pour reprendre un mot qu'André Breton utilisa pour qualifier ces sortes de signes mystérieux. Nous sommes en 1994, en octobre, professeur pour un an encore en classe de *khâgne*, je dois préparer des cours sur programme imposé ; cette année-là Nerval et Breton sont les auteurs principaux. De Breton, *Nadja*, livre où il parle pour la première fois, me semble-t-il, de ces phénomènes déroutants qui ouvrent à l'esprit de si étonnantes perspectives. Les diverses études

concernant *Nadja* mentionnent pour la plupart une phrase prononcée par lui au sujet de sa relation à la personne de Nadja : « Toutes les séductions qu'elle exerce sur moi restent d'ordre intellectuel, ne se résolvent pas en amour. » Je voulus connaître le contexte de cette phrase, contexte négligé dans les études que je pratiquais. La phrase fut dite au cours d'un des entretiens radiophoniques d'André Breton avec André Parinaud. Le hasard — mais s'agit-il de hasard ? — me conduisit chez un bouquiniste qui mettait en vente justement un exemplaire du livre où sont consignés ces entretiens. Le voici. Nouvelle édition revue et corrigée en 1969 de ces entretiens de l'année 1952, collection Idées/Gallimard. La table ne fait pas apparaître *Nadja*, rarement évoqué au cours des dialogues, mais je remarquai que le dixième entretien parmi d'autres thèmes parle des phénomènes du hasard objectif. Je lis le passage en question pour aboutir enfin à ma fameuse phrase, elle se trouve précisément, j'aurais dû m'en douter, à la page 141...

Quelle leçon retenir de cette suite bizarre de coïncidences ? Je dois préciser qu'elle s'est interrompue après ma dernière découverte, et aussi que chacune d'entre elles concerna mon livre, *Comme un château défait*, exclusivement. Depuis lors dans aucune circonstance de ma vie je n'eus l'occasion de rencontrer à nouveau ce chiffre-clef. Le mot *clef*, peut-être est-il de trop ? Pour quelle porte ? Je ne prétends pas à la récupération de pouvoirs perdus non plus qu'à la conquête de ce « point suprême » de l'esprit où selon Breton les extrêmes coïncideraient, ce qui serait l'ultime visée de la recherche surréaliste. Mes coïncidences numériques signalent peut-être (dans la mesure où l'on voudrait leur trouver un sens) quelque fissure dans le cours ordinaire de la vie. Rien de plus qu'une indication mineure sur le chemin de cette synthèse en acte du subjectif et de l'objectif qui est au principe du surréalisme. Y voir comme certains ne manqueraient pas de le faire une manifestation du supranormal ? Je ne me laisserai pas glisser vers cette tentation. Mais peut-être à quelques étapes rapprochées de mon existence, le chiffre 141 avait-il eu la même fonction d'orientation que certains mots conducteurs que relève André Breton, tels que « Bois-Charbons ». Allez savoir ! Nulle électricité mentale néanmoins. La pure singularité d'un merveilleux auquel je n'ai jamais prétendu accéder par ce moyen imprévu.

« Il y avait une fois la réalité », cette phrase d'Aragon à la fin du *Paysan de Paris* que j'avais citée en marge de ma *Lettre ouverte...* me revenait en mémoire : la féerie du banal quotidien avait pour

moi son code chiffré, son code indéchiffrable. Après tout il est bon qu'il en soit ainsi. « Il faut toujours qu'il y ait énigme en poésie », disait Mallarmé.

Quelle que soit l'évolution de mon travail, le surréalisme ne m'a jamais quitté tout à fait. J'entretiens avec Louis Scutenaire, avec Paul Nougé, avec Mesens, avec Paul Colinet, des relations secrètes et de bon voisinage. Je les relis toujours avec un doux étonnement. Lequel écrit « Nous sommes infatigables jusque dans le sommeil » ? Lequel me fait songer à Michaux comme à Magritte : « Le maçon avait oublié de construire les murs et la maison était pleine de nuages » ? Lequel disait : « blanc partout crie vengeance » ? Lequel tourne « la manivelle du château » ? Et qui « se pendait partout / Son cœur se remplissait de ciseaux » ? Ils ont un air de famille, ces poètes, nos voisins de Belgique dans le cousinage de Desnos ou de Péret ou de Crevel.

Non, le surréalisme ne m'a pas quitté, pas plus que je ne l'ai quitté depuis la période estudiantine où l'on me recommandait de lire Éluard ou Achille Chavée. En dépit de quelques éclipses. En témoignent, dans *Approches du lieu*, livre paru en 1986, mes hommages à Soupault, Breton, Péret, dans la section du livre intitulée « Emprunts/Empreintes » : il s'agit d'approches particulières, de manipulations ou d'appropriations selon des procédures précises. L'exemple le plus net en est donné par mes lectures ou réécritures de plusieurs poèmes de Benjamin Péret, dont j'avais donné antérieurement, dans la revue *Action Poétique*, les variantes, les différentes étapes, les résultats en les assortissant d'hypothèses et de conclusions tendancieuses sur le mécanisme formel de « l'art magique » de Péret. Un jeu, certes, ou un exercice de style. Entre autres exemples, les débuts et les fins des quatre premiers vers de « Souffre-douleurs » dans *Le Grand jeu* s'organisent en deux quatrains d'une cohérence parfaite :

<i>Robes courtes</i>	<i>Revenez</i>
<i>dites</i>	<i>des yeux</i>
<i>les détours</i>	<i>des nébuleuses</i>
<i>les danses</i>	<i>des métaux nus</i>

Pour l'ensemble du poème de Péret, les fins de vers constituent aussi deux quatrains cohérents ; les terminaisons des deux vers indiquant le thème de cette haïkaisation du thème initial :

*Revenez
des yeux
des nébuleuses
des métaux nus
Un prélat
sur le bateau
décomposé
les avait mangés :
combat
primaire*

Le même système de haïkaïsation, appliqué aux douze premiers vers d'un autre poème intitulé « Le plus lointain visage », donne le résultat suivant avec disposition de quatrains :

*Un soleil
une outre
l'avenue
une fourmi
Enfant
dans sa gaine
l'hirondelle
blanchit
La menace
d'amour
noircit
son tombeau.*

Cette réduction fait apparaître l'existence de poèmes cachés dans le poème, tout aussi surréalisants que le poème original dont le sens exhibé apparaît alors dans une claire et subite évidence.

J'ai par ailleurs rendu un hommage insistant à Reverdy, dont on sait tout ce que le surréalisme lui doit, essentiellement au niveau des images analogiques.

On se souvient de son fameux article de *Nord-Sud* : « L'image est une création pure de l'esprit. / Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. / Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique (...) L'Analogie est un moyen de création — c'est une ressemblance de rapports ; or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée (...) On crée... une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rap-

ports. » On se rappellera aussi cette remarque toute d'ironie : « On n'a jamais demandé à personne de croire que l'aurore a des doigts de rose. » Certes ! mais, tant de siècles après Homère, il ferait beau voir que l'aurore n'eût pas de doigts de rose ! quelle outrecuidance ce serait ! Les poètes créent des objets verbaux dont il nous est donné de faire un bon usage et qui entrent dans la composition et la construction de notre réalité, pour l'augmenter et pour la magnifier. Mais voici trois séquences de cet hommage à Reverdy publié en 1993 dans *Une sorte de ciel* :

Ainsi le poète

*Interpelle des noms premiers, dialogue
Avec la poudre des absents,
Tendu entre la rive et la rumeur,
Il maçonne des arches,
Fixe dans son regard l'eau du temps,
Tient la balance égale entre l'ombre et la foudre,
Par cérémonies et proverbes, fragments, mythes et almanachs,
Par franchissements erratiques,
Dans l'écart et le détournement, il traverse la négation
Et si la déception est sa demeure c'est qu'
Il rend l'impossible par effraction habitable*

.....
*Volets refermés, portes franchies,
La maison au verso de la page,
Et nous en notre lieu
De sang de paroles et de plumes.
Nous dédions à la nuit ces forêts mentales
Sans voix sans nom
Archives d'en deçà toute naissance
Ces abîmes de silence insondable.
Comme invisiblement
Entre songe et patience
Circulent des signes
Selon le sens obscur du vent.*

.....
*À la place de porte j'ai lu : forêt
Au lieu de temps j'ai lu : jonquille
J'ai lu silence au lieu de fourrure calcinée
Puis je revins à la page antérieure
À la place de souffrance j'ai lu : désir
Et prose au lieu de poème
Au lieu de presque simplement déjà
Puis mes yeux ont tout oublié
Rappelle-toi disais-je les mais les pourquoi
Rappelle-toi ces morts infimes
La bonne pluie comme une vieille roue dans un pré
À la place d'ici j'ai lu : là-bas
Au lieu de solitaire : toujours*

*J'ai lu : présence au lieu d'obscurité
Puis le feu éteint s'est rallumé*

Ainsi l'une des leçons de l'entreprise surréaliste, celle du poète comme celle du peintre, persiste, soulignant la distance entre les mots et les choses, entre l'air et la chanson : quel rapport — ô Magritte — entre la neige et un chapeau, entre une bougie allumée et le plafond, entre l'acacia et un œuf, entre l'orage et un verre vide, etc. ? Le songe, lui seul pourrait en donner la clé, si toutefois, il en existe une. Et Henri Michaux « rêvant à partir de quelques peintures énigmatiques » :

*Rien n'est sûr — mais tout revient.
Tout désigne autre chose
Toute chose quoique là,
par trahison est
soustraite*

À quoi j'ajouterai pour conclure cette petite phrase d'Aragon sensible toujours au soir de sa vie à ces « produits maléfiques de l'esprit humain », comme il disait, parlant des poèmes : « *Oh que sont pauvres les mots parmi lesquels on ne peut pas se perdre...* »

1^{er} juin 1934 : André Breton parle à Bruxelles

par M. Jean-Luc STEINMETZ

C'est le 1^{er} juin 1934 à Bruxelles que Breton prononce à la maison des Huit Heures une conférence sur le surréalisme. Durant le printemps, une exposition sur la belle revue de Tériade, *Minotaure*, s'est ouverte. Le groupe surréaliste belge a bien fait les choses. Depuis l'année 1925, Goemans, Mesens, Nougé, Scutenaire, Eemans, Magritte, Souris, Hooremans sont liés à ceux qui à Paris ont lancé ce nouveau mouvement dont le domaine dépasse beaucoup le domaine de la littérature. D'emblée Breton tient à rappeler ces compagnons des premiers jours, en prenant soin immédiatement de signaler dans cette période particulière que les réunit une même « volonté révolutionnaire ».

Cette conférence attendue, souhaitée, est un évènement, même si elle répète les données fondamentales du mouvement. Elle veut se situer historiquement et ne néglige pas l'endroit où elle est prononcée, puisqu'elle parle de la catastrophe du puits de Lambrechies et de la Fédération des Associations charbonnières de Belgique. Rien, cependant, qui fasse une référence précise à l'activité des surréalistes belges. Ceux-là présents, il était évidemment délicat de décerner en toute équanimité de quelconques éloges.

Breton a décidé de présenter un patchwork des idées qu'il a défendues, à travers vents et marées, depuis une bonne dizaine d'années, avec ce souci (qu'on lui connaîtra toujours) de ne pas se contredire et d'expliquer ses positions le plus clairement possible. Il s'ensuit

un texte que l'on ne peut dire majeur, car rien n'y est avancé qui ne soit déjà connu, mais qui paraît indispensable désormais en raison du bilan qu'il comporte.

Le propos est, en grande partie, citationnel : le *Manifeste* de 1924 et le *Second manifeste* sont mis largement à contribution et repris dans leurs arguments principaux. Formé d'un préambule et de quatre mouvements, il veut avant tout « *aider à comprendre* ». Le titre, simplificateur : *Qu'est-ce que le Surréalisme ?* laisse attendre un commentaire étendu (récapitulation historique et précisions idéologiques), là où le *Manifeste* de 1924 cherchait d'abord à établir une définition première du mot. Cette définition est ici redonnée et il est bon sans doute de la restituer à son authenticité à une époque, la nôtre, où le mot *surréaliste*, comme adjectif superlatif, est employé en toute méconnaissance de ses origines, pour qualifier tout ce qui relève de la pure extravagance. « Automatisme psychique pur », rappelle bien Breton, « par lequel on se propose d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée » ou encore « dictée de la pensée ». Le surréalisme ne consiste donc pas en un phénomène extraordinaire. Au contraire, il renvoie à une forme de réel commune, mais un réel inscrit en chacun et qui, toutes les forces de la censure levées, permettrait enfin de toucher ce qui s'étend, en deçà de la raison, et nommément « la toute-puissance du rêve ». La difficulté que l'on éprouve toujours à entretenir un rapport de familiarité avec ses rêves, l'éviction que, pour des motifs de sécurité psychique, nous nous hâtons de faire de l'inconscient, ont transformé le surréalisme, d'abord mis au ban de la société (qui, maintenant, l'admet et l'accueille), en une sorte de dépôt, de déchetterie, d'arsenal ou de friperie de la folie ou de l'étrangeté. Pour les sociétés occidentales avancées, il fournit un parfait alibi artistique de l'inacceptable accepté.

James Ensor a peint — on le sait — *l'Entrée du Christ à Bruxelles*. Assurément la parole de Breton ne répand aucune parabole évangélique, elle ne conseille pas la paix des cœurs pour les hommes de bonne volonté, mais proclame, avec plusieurs nuances, la nécessaire Révolution. Son discours de 1934 s'adresse non seulement à des personnes, mais à des individus de classe ; il commence par un « Mesdames, Messieurs, camarades ». Tout le développement précise d'une part le réel découvert par le surréalisme, de l'autre l'angoissante conjoncture politique, la montée des différents fascismes. La confrontation en pareille circonstance est inéluctable (du moins en juge-t-il ainsi) entre une démarche de la pensée qui vise à la libé-

ration de l'esprit et l'urgence d'une libération de l'homme pour laquelle Breton ne voit qu'une solution, à court terme, la révolution prolétarienne. Cette ambition n'est pas extrême. Elle repose sur une logique qui tient dans ce mot : liberté, qu'il revendique comme l'avaient déjà revendiqué les romantiques.

« De nouveaux frissons parcourent l'atmosphère intellectuelle », assure-t-il en citant la fin du premier des *Chants de Maldoror*. Isidore Ducasse et Rimbaud forment pour lui des références constantes, mais les nommer en Belgique revêt l'importance d'un hommage indirect puisque la Belgique fut la terre d'élection pour l'un et pour l'autre de ceux-là, si l'on considère que l'œuvre est la véritable élection du poète.

Par une raison qui n'est pas de pure coïncidence, l'ensemble des *Chants de Maldoror* édité à compte d'auteur par le célèbre Albert Lacroix fut, en effet, imprimé à Bruxelles. Pendant l'été 1869, les *Chants* sortent des presses de l'imprimeur de Lacroix et de son associé Verboeckhoven, au 42, boulevard de Waterloo. La plupart des exemplaires resteront là, excepté le mince service de presse fait par Ducasse ; et il est permis de dire que la Belgique longtemps conservera en elle cet explosif inventé par celui que Julien Gracq surnomma, à bon escient, le « dynamiteur archangélique ». C'est en Belgique que Poulet-Malassis réfugié rendra compte de ce volume interdit en France et c'est à ce premier éditeur des *Fleurs du Mal* que Ducasse s'adressera à plusieurs reprises. En Belgique encore que le libraire-éditeur Jean-Baptiste Rozez, installé au 87, rue de la Madeleine à Bruxelles, rachètera les volumes des *Chants* et les remettra en circulation dans le commerce sous une nouvelle couverture — pour un résultat nul, on s'en doute. La suite est intéressante, toutefois, puisque, onze ans plus tard, Max Waller, le directeur de la *Jeune Belgique*, nouvelle revue moderne, découvre le volume des *Chants*. Il fait bientôt partager sa trouvaille aux trois G : Giraud, Valère Gille et Gilkin ; et le livre suivant sa voie touchera bientôt en France : Huysmans, Bloy, puis Rémy de Gourmont. Le détour aura été essentiel. Ducasse, Français né à Montévidéo, édité par un Parisien, mais imprimé par un Belge, se trouvait ainsi rapatrié au terme d'une quarantaine que l'on peut également considérer comme une authentique gestation.

En préambule à sa conférence, il nomme également Rimbaud. Par une conjoncture presque admirable, Rimbaud, à compte d'auteur lui aussi, mais chez un éditeur moins brillant, avait fait publier le livret

fabuleux de sa *Saison en enfer*, chez Jacques Poot, imprimeur judiciaire, 37, rue aux Choux. À quatre ans de distance, les *Chants* et la *Saison* voient le jour dans la même ville, y reposeront pour une longue maturation de plus d'une décennie. Ces deux livres-clefs du XX^e siècle attendront, comme un trésor, leurs inventeurs.

Certes, le Rimbaud de la *Saison* n'est pas celui qui, en 1934, retient Breton, puisqu'il en perçoit alors — et il n'a pas tort — l'inquiétude religieuse, même si le précieux opuscule offre souvent l'aspect d'un contre-évangile. Des évictions prononcées dans le *Second manifeste*, Rimbaud, en effet, ne ressortait pas indemne et seul Ducasse, tout à la fois pur et paradoxal, tirait son épingle du jeu.

Le Rimbaud aimé du Breton de la Conférence prononcée en 1934 est, bien davantage, celui des poèmes rebelles et communards, des lettres de révolte contre Charleville, « cité supérieurement idiote ». *Défaitisme* de guerre (1871 ou 1916) qui n'a rien à voir avec une trahison, mais traduit l'écœurement historique d'une génération, devant le sang versé et, pour les jeunes appelés que furent les surréalistes, l'absurde nécessité de revêtir « l'abjecte capote bleu horizon ».

Qu'est-ce que le surréalisme ? pose évidemment question pour mieux y répondre et se place dans l'Histoire — seulement celle des idées —, ce qui conduit Breton à simplifier par didactisme en distinguant dans l'évolution du mouvement une époque intuitive et une époque raisonnante, comme Picasso eut une période bleue puis une période rose ! On n'est pas forcé de s'accorder avec cette analyse ; du moins, rien n'assure qu'il y eut en l'occurrence progrès — l'intuition valant plus, peut-être, que la réflexion sur l'idéologie dont le surréalisme s'est parfois embarrassé. L'intuition, en effet, revêt un caractère décisif ; elle suscite la découverte première que ne verrouillera jamais, par la suite, la réflexion rétrospective. Et l'inversion des valeurs (chère à Ducasse) ou un certain changement de signe que Breton a cru lire dans l'évolution du surréalisme — le passage de l'idéalisme absolu au matérialisme dialectique — ne prouve pas nécessairement que Breton ait trouvé la bonne voie. Plutôt a-t-il produit la préoccupation d'une telle bonne voie et l'inquiétante éventualité d'une orthodoxie. Ce souci de bien penser, de trouver la ligne juste alourdit *Qu'est-ce que le surréalisme ?* malgré l'esprit d'aventure dont il se réclame, ce qui ne l'empêche pas de réfuter l'accusation de *blanquisme*, autrement dit *d'aventurisme* politique, dont il fut parfois l'objet.

À l'heure du bilan nécessaire, Breton n'hésite pas à rappeler, en termes quasi politiques, une suite de mises à l'écart auxquelles il procéda, sans qu'intervînt — prétend-il — une *question de personnes*. Comme un Lénine (qu'il lisait à l'époque) il discerne des déviations *de droite* ou *de gauche*, ceux qui sont trop littéraires et ceux qui sont trop politiques ; il pose ainsi les bases d'un débat qui ne prendra pas moins d'un demi-siècle pour être balayé de la scène intellectuelle, le temps que la référence au marxisme et plus encore son application s'effondrent. Marx et Engels ne règnent plus guère sur les pensées pensantes ; mais en 1934 l'honnêteté d'un Breton manifeste encore pleinement l'illusion qui fut celle des artistes croyant pouvoir rejoindre le camp des « travailleurs ». Question d'une culpabilité plus ou moins ressentie par les intellectuels, autant que d'un possible affrontement de classes que Mallarmé avait déjà abordé dans les termes assurément humoristiques de son texte-anecdote intitulé *Conflit*.

Le surréalisme, que Breton s'emploie à situer dans ce qui lui était contemporain, valait et vaut surtout — et nul n'en doute aujourd'hui — par l'autre perception du réel qu'il propose. Le surréel ne rompt évidemment pas avec le réel (qui en est la condition même). Encore faut-il saisir ce qu'est le réel, dont on perçoit l'immanence, mais qui pourrait bien être aussi — comme le pensait Lacan — ce qui ne se dit pas. Rappelant les origines du mot *surréalisme*, Breton l'attribue dans cette conférence — comme ce fut le cas dans son *Manifeste de 1924* — à Guillaume Apollinaire. Il passe sous silence sa dette envers le *supernaturalisme* de Nerval. Une forme de critique, en effet, avait tendu à rapprocher le surréalisme du romantisme — façon de l'appivoiser. Breton alors concède ironiquement : « le romantisme, dont nous voulons bien historiquement passer aujourd'hui pour la queue, mais alors la queue tellement préhensible ». Comprendons bien que dans cette histoire de lézard il s'agit bien de se séparer quand on veut du grand corps traditionnel du Romantisme, et d'échapper ainsi aux chasseurs de l'histoire littéraire.

Dans la nouvelle liste qu'il dresse de ceux qui jadis ou naguère firent preuve de surréalisme, Breton maintenant retire du nombre des élus Constant, Chateaubriand, Hugo et même Aloysius Bertrand, mais ajoute Héraclite, Nicolas Flamel, Carrier l'auteur des « noyades » de Nantes — ce qui fait frémir, quand même ! —, Amim, Hervey Saint-Denys, etc., une rénovation complète où chaque arrivant mériterait dûment un commentaire. Certains de ces

noms étaient apparus en 1932 dans l'article qu'il avait donné dans la revue américaine *This Quarter* ; on les retrouvera en 1940 dans l'*Anthologie de l'humour noir*. Ils prouvent la continuité du surréalisme, mais aussi ses réestimations constantes. La liste devient palimpseste ; des places sont définitivement acquises alors que d'autres, au gré de l'histoire, personnelle ou collective, apparaissent, témoignant de nouvelles hantises.

Qu'est-ce que le surréalisme ? ne saurait être réduit à une rétrospective. La vraie poésie sera « en avant », avait dit Rimbaud ! L'expérimentation se poursuit ; deux nouveaux champs expérimentaux sont signalés par Breton : la méthode paranoïaque-critique et la réflexion sur les pouvoirs de l'objet. Voies inédites et qui, de nos jours encore, demeurent méconnues.

La méthode paranoïaque-critique est alors entièrement référée à Dali, bien que cette « connaissance irrationnelle » soit redevable aussi aux travaux de Lacan ; mais Breton ici reste discret sur l'importance de la psychanalyse en raison même de la conjoncture toute spéciale qui venait de poser l'hypothèse (destinée à resurgir en mai 68 sous d'autres avatars) d'un freudo-marxisme.

La réflexion sur l'objet que souligne ensuite Breton représente assurément l'un des apports les plus modernes et les plus déterminants du surréalisme dans la réflexion esthétique contemporaine. Elle était loin cependant de présenter le caractère d'urgence qu'elle offre de nos jours, au seuil d'un XXI^e siècle où il n'est que trop clair que l'objectal l'emporte au point d'amorcer une défection de l'homme surpassé par la technique. La crise fondamentale de l'objet signalée par Breton consiste moins à dénoncer un développement métastatique qu'à tenter de délivrer les objets de leur stricte valeur d'usage afin de redonner sa pleine force au subjectif de plus en plus menacé. Les objets fabriqués par les surréalistes rendent ainsi étrangers à leur fonction la plus évidente les ustensiles ; ils les muent en objets transitionnels prenant position sur l'axe du désir.

Qu'est-ce que le surréalisme ? conclut en s'interrogeant implicitement sur l'opportunité d'une mission de l'art, notion où compterait moins, en ce cas, la recherche de la beauté que l'exigence morale (à condition de comprendre que Baudelaire et Sade, par exemple, furent de profonds moralistes). Breton, de tous ceux du groupe qu'il créa, fut sans doute celui que retinrent le plus des questions éthiques (en dépit du cynisme parfois affiché). Il ne refuse donc pas une tra-

dition sur laquelle purent se développer plusieurs expériences novatrices, et va jusqu'à parler du « legs spirituel » qui lui a été transmis. À l'opposé de Dada négateur, le surréalisme assure un héritage, se veut continuité autant qu'aventure, le parti du rêve immémorial qui triomphe d'époque en époque sur celui de la logique limitée. Breton assure l'existence d'un « élément lyrique » (je le cite) qui pour une part conditionne la structure psychologique et morale des sociétés humaines — ces derniers mots rappelant sans doute le titre de la récente étude de Georges Bataille sur « les structures psychologiques du fascisme » publiée dans un numéro de la *Critique sociale*. Le « lyrisme » dont il parle renoue certes avec l'ancienne image de la poésie « expression du moi ». Et que l'écriture automatique puisse ainsi rejoindre cette image ne manque pas, au sein même d'un projet révolutionnaire, de conforter une représentation décidément inébranlable du « poète ».

Moderne détenteur du lyrisme dont il offre cependant une version inouïe connectée à la découverte la plus intime de l'infra-pensée, le surréalisme entend bien ne pas laisser aux mains de l'ennemi (à savoir d'une certaine classe sociale) le pouvoir de l'expression, car il s'agit avant tout de cela, et non pas de la circulation des marchandises ou de l'exploitation du travail humain. En ces dernières pages, Breton souhaite toucher un lieu non de conciliation mais de distinctions opérantes, sans qu'un assujettissement quelconque nuise à ce lyrisme qui traduit une nouvelle connaissance de l'homme ; la référence à la brochure *Les paris sont ouverts* de Claude Cahun, jeune photographe lié au groupe, avive *in extremis* la réflexion sur la pratique artistique en tant qu'elle doit servir la libération de l'homme indépendamment de toute application de mot d'ordre, au seul bénéfice d'une *démythification générale* qui corresponde ni plus ni moins à une analyse de la société tentée activement par le surréalisme et non point décrite avec les moyens d'un réalisme imitatif.

Les dernières phrases de l'intervention de Breton n'ont rien d'une conclusion artistique ; elles actualisent délibérément le propos et s'ouvrent sur un *Appel à la lutte* dont le paradoxe est bien de traduire un alignement final au sein de ce qui se donnait pourtant comme démarche libre. Partisan de la révolution prolétarienne, Breton et les siens se sont continuellement révoltés contre ceux qui ont tenté de réduire leur parole ; mais, en 1934, leur lucidité ne s'écarte pas de l'attachement politique, autre voie de salut. Parvenues en ce point, les paroles de Breton, désireuses d'être offensives, revê-

tent désormais pour nous l'aspect caduc d'un certain type d'engagement pour une cause non pas perdue, mais dépassée — tout en maintenant la cause du rêve ou celle de l'interprétation, les seules durables, les seules vraies.

Quand, le mois suivant, en juillet 1934, la conférence de Breton paraît chez l'éditeur René Henriquez, 13, rue d'Édimbourg à Bruxelles, la brochure porte sur sa couverture un dessin de Magritte, devenu célèbre depuis : *Le Viol*. On y voit un visage de femme, immédiatement perceptible à sa chevelure. Or ce visage est fait d'un corps, la pointe de ses seins figurant les yeux, le nombril indiquant le nez et le pubis formant la bouche. Cette couverture provocatrice semblait ainsi illustrer le scandale à la fois latent et patent du surréalisme. Viol de celui qui regarde plus que de ce qui est regardé. L'ostentatoire teneur révolutionnaire du propos troublait certes moins les consciences que la revendication nouvelle du surréel.

Breton et Magritte : automatisme et recherche

par M. Philippe ROBERTS-JONES

André Breton et René Magritte sont tous deux d'immenses créateurs. Ils ont en commun l'invention de l'image. Pour Breton, celle-ci jaillit « du rapprochement en quelque sorte fortuit » de deux réalités distantes¹ ; pour Magritte, elle est « le résultat de la recherche systématique d'un effet poétique bouleversant² ». Lorsque Julien Gracq définit le monde de l'art surréaliste, « où dominent absolument les images et les *objets élus* sous toutes leurs formes », il ajoute : « le *corpus* surréaliste se compose donc, et de ce que le surréalisme a fait naître, et en partie de ce qu'il a rebaptisé³ ». André Breton et René Magritte sont, tous deux, citoyens de cet univers. Et pourtant leurs cartes d'identité diffèrent, plus encore leurs gènes, leur modèle intérieur.

Dans chacune des définitions retenues de l'image, deux termes divergent, s'opposent même en profondeur : pour l'un, il s'agit de « rapprochement fortuit » ; pour l'autre, de « recherche systématique ». Or, ils s'inscrivent tous deux parmi les plus grands magiciens de l'imaginaire et du surréalisme de notre siècle. Sans doute sont-ils, dès le départ, très distincts l'un de l'autre. Breton est poète, Magritte peintre, mais le premier est le plus visuel des poètes et le

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, I, Pléiade, 1988, p. 337.

² R. Magritte, *La ligne de vie I*, in *Écrits complets*, Flammarion, 1979, p. 110.

³ J. Gracq, *Introduction au cat. André Breton. La beauté convulsive*, Paris, Centre Pompidou, 1991, pp. 11 et 12.

second le plus poétique des plasticiens. Par ailleurs, Breton n'est pas l'inventeur de la surréalité, il est le théoricien du mouvement surréaliste, son magister dans le domaine du législatif, du judiciaire et de l'exécutif. Faut-il rappeler sa définition : « Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale⁴ » ?

En la reprenant et réaffirmant le 1^{er} juin 1934, à la maison des Huit Heures à Bruxelles, Breton ajoute que, au-delà des formules, « c'est un *tour de pensée*, vraiment expressif de notre époque, qui aspire à se faire homologuer, tant bien que mal⁵ ». Petite parenthèse, la couverture du texte de la conférence, publiée à Bruxelles la même année par René Henrquez, était illustrée d'un dessin de Magritte figurant *Le Viol*. Breton rappelait aussi, dans cette conférence, qu'il avait traité de l'expression plastique de son mouvement en 1928 dans *Le surréalisme et la peinture*. Son rôle dans le domaine de l'histoire de l'art est loin d'être négligeable et s'affirme à travers la critique dès 1917, comme le fit Guillaume Apollinaire à la fin du XIX^e siècle. Esprit d'avant-garde — ce qui à l'époque voulait dire quelque chose — et découvreur, il ne se limite pas aux artistes de son temps ou de Paris, mais se révèle un connaisseur des arts non européens et de l'art magique. Il portera des jugements prémonitoires lorsqu'il écrit, le 2 décembre 1924, au collectionneur Jacques Doucet, dont il est le conseiller : « On ne songe jamais assez que Picasso est le seul génie authentique de notre époque, et un artiste comme il n'en a jamais existé⁶. » La seconde partie de la phrase est peut-être excessive, mais il s'efforce de convaincre Doucet — et y réussira — d'acheter *Les Demoiselles d'Avignon*, aujourd'hui céléberrime.

Breton entame son ouvrage sur la peinture par la phrase célèbre : « L'œil existe à l'état sauvage⁷. » Va-t-il réserver un accueil vif à René Magritte ? La question se pose en effet. Qui est Magritte ? D'où vient-il dans ces années vingt ? Il cherche sa voie. Après des

⁴ A. Breton, *Manifeste...*, op. cit., p. 328.

⁵ A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme*, in *Œuvres complètes*, II, Pléiade, 1992, p. 241.

⁶ Id., lettre à Jacques Doucet, citée in cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 174.

⁷ Id., *Le surréalisme et la peinture. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965*, Gallimard, 1965, p. 1.

études à l'Académie de Bruxelles, des essais dans les registres cubiste, futuriste et jusqu'aux limites de l'abstraction, Magritte « trouve son premier tableau » en 1924⁸. La première œuvre réellement magrittienne, néanmoins, date de l'année suivante, *Le Jockey perdu*. La découverte n'est pas le fruit de la lecture du *Manifeste* de Breton, elle est la conséquence de la gestation d'une image de Giorgio de Chirico, *Le Chant d'amour*, vue en 1922, le maître de l'Art métaphysique lui révélant « ce qui doit être peint⁹ ». Il n'y a donc pas, au départ, une rencontre déterminante entre les deux hommes, ou entre la théorie de l'un et les recherches de l'autre.

Nulle trace, de plus, dans les publications de Breton, ni de mention, en 1928, dans *Le surréalisme et la peinture*, où l'auteur avait cependant ajouté au texte, déjà publié dans *La révolution surréaliste*, un paragraphe sur Jean Arp. Le silence perdure jusqu'en 1942. À cette date, pendant la guerre et aux États-Unis, s'ouvre à New York une exposition intitulée *Art of this Century* à la Peggy Guggenheim Gallery. Le catalogue est préfacé par André Breton : il s'agit du texte *Genèse et perspectives artistiques du surréalisme*¹⁰, qui sera repris en français dans la revue *Labyrinthe* par Albert Skira à Genève en 1945. La même année, chez Brentano's à New York, la réédition du livre de 1928 est complétée par ce nouveau texte et quelques autres préfaces publiées depuis lors. La couverture sera ornée, à la suggestion de Marcel Duchamp, d'une illustration : « prendre les pieds nus, chaussures de Magritte », c'est-à-dire *Le modèle rouge* de 1935¹¹.

Que disait le texte ? Il est bref, mais sans défaut. « La démarche non automatique mais au contraire pleinement délibérée de Magritte étaye, d'autre part, dès ce moment le surréalisme. Seul de cette tendance, il a abordé la peinture dans l'esprit des *leçons de choses* et, sous cet angle, a instruit le procès systématique de l'image visuelle dont il s'est plu à souligner les défaillances et à marquer le caractère dépendant des figures de langage et de pensée. Entreprise unique, de toute rigueur, aux confins du physique et du mental, mettant en jeu toutes les ressources d'un esprit assez exigeant pour concevoir chaque tableau comme un lieu de résolution d'un nouveau problème¹². »

⁸ R. Magritte, *Esquisse autobiographique*, in *Écrits...*, op. cit., p. 367.

⁹ Id., cité in : Ph. Roberts-Jones, *Magritte poète visible*, Bruxelles, 1972, p. 14.

¹⁰ Cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 352.

¹¹ *Ibid.*, p. 363 et Ph. Roberts-Jones, op. cit., pp. 50-52.

¹² A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 72.

Tout est dit, la démarche magrittienne est définie en quelques lignes. Acte de reconnaissance donc d'une recherche « délibérée », « d'un procès systématique » qui aboutit à la « résolution » d'un « problème » et qui « étaye le surréalisme », « dès ce moment », c'est-à-dire en 1927-1931, si l'on tient compte du texte qui précède¹³. Breton ne renonce pas pour autant à la primauté de l'automatisme : « La grande circulation physico-mentale dans le surréalisme, écrit-il *in fine* de ce texte daté 1941, continue à s'opérer par l'automatisme¹⁴. » Magritte est donc bien le « seul ».

Si le texte sur Magritte est concis, il n'épuise pas le désir de Breton d'en dire davantage. En voici un indice dans la dédicace de l'édition de 1945 envoyée par l'auteur au peintre : « À René Magritte, à peine silhouetté ici sur fond de ciel à travers une brèche du mur [image magrittienne s'il en est], en attendant plus impatiemment l'occasion de parler de lui, très affectueux souvenir d'André Breton, New York octobre 1945¹⁵. » L'attente durera une quinzaine d'années. L'occasion sera une préface en réponse à la demande de Magritte pour une exposition à Londres, à l'*Obelisk Gallery*¹⁶. Breton souligne qu'« il n'est pas aujourd'hui d'œuvre plus exemplaire » en un temps « qui compose avec la mode et avec la routine ». « L'intervention totalement originale et capitale de Magritte », précise-t-il, crée le « grand pont sémantique qui permet de passer du sens propre au sens figuré et de conjuguer d'un même regard ces deux sens en vue d'une pensée parfaite, c'est-à-dire parvenue à sa complète émancipation. » Et de conclure : « Le surréalisme lui doit une de ses premières — et dernières — dimensions¹⁷. » À nouveau, au-delà des éloges, le texte retrace l'essentiel avec pertinence. En réponse à une enquête de *Connaissance des arts*, en 1961, demandant de citer les dix peintres vivants les plus remarquables, José Pierre rappelle que Breton cite : Brauner, Degottex, Hartung, Lam, Lapicque, Magritte, Matta, Miró, Svanberg, Toyen¹⁸.

¹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ Nous avons retrouvé cette dédicace dans le catalogue de la firme Sotheby's, *The Remaining Contents of the Studio of René Magritte*, Londres, 2 juillet 1987, n° 992.

¹⁶ Cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 424.

¹⁷ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, op. cit., pp. 269-270.

¹⁸ J. Pierre, *Le parcours esthétique d'André Breton : une quête permanente de la révélation*, in Cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 29.

Un dernier écrit, en 1964, *Envergure de René Magritte*, est destiné à préfacier une rétrospective à l'Arkansas Art Center de Little Rock aux États-Unis ; il sera réutilisé pour l'exposition *Le sens propre*, organisée par le marchand Alexandre Iolas en 1964-1965 à Genève, Paris et New York. Le texte du poète est important. Plus long que le précédent, il confirme, par d'heureuses comparaisons, son admiration pour celui qui œuvre « depuis quarante ans, seul, en toute rigueur ». Si certaines références peuvent être discutées et furent, dit-on, reçues avec réticence par Magritte¹⁹, Breton insiste à nouveau sur la spécificité du peintre, « Magritte, tout en flattant de la main ces choses qui relèvent de la *réalité relative* s'il en fut, trouve le moyen de libérer les énergies latentes qui couvent en elles », et, comble de louange, conclut : « Dans toute la démarche de Magritte culmine ce qu'Apollinaire a appelé *le véritable bon sens, s'entend, celui des grands poètes*²⁰. »

Tels sont les textes, quels sont les faits ? Si les premiers témoignent de la reconnaissance du génie de Magritte, ils sont relativement tardifs et muets quant aux contacts et épisodes d'une activité que le peintre exerce « depuis quarante ans », souligne Breton en 1964. La première rencontre entre les deux hommes ne semble pas devoir se situer avant 1927. Peut-être se sont-ils aperçus lors du voyage de Breton et d'Éluard à Bruxelles, fin juillet-début août 1925, pour s'entretenir avec Paul Nougé et Camille Goemans²¹, mais, dès l'installation de Magritte à Paris, en août 1927, ou plus précisément à Perreux-sur-Marne, cela devient réalité au mois d'octobre²².

Dans son *Esquisse autobiographique*, en mai 1954, Magritte précise : « Pendant son séjour en France, il [c'est-à-dire Magritte] fréquente les surréalistes et participe à l'activité qu'André Breton a créée²³. » Cette collaboration se concrétise dans le dernier numéro daté du 15 décembre 1929 de *La révolution surréaliste*, que Breton dirigeait seul depuis juillet 1925, sous la forme de ce qui fut nommé « *La grande icône surréaliste*²⁴ ». Il s'agit d'une toile de Magritte figurant une femme nue dans une forêt avec l'inscription « Je ne vois pas la / cachée dans la forêt », encadrée de photos d'identité

¹⁹ R. Magritte, *Écrits...*, op. cit., p. 598 ; Cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 426.

²⁰ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, op. cit., pp. 402-403.

²¹ Cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 177.

²² *Ibid.*, p. 185.

²³ R. Magritte, *Esquisse autobiographique*, in *Écrits...*, op. cit., p. 368.

²⁴ Cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 192.

des membres du groupe, les yeux clos : en haut Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, Luis Buñuel, Jean Cauenne, puis à gauche et à droite Salvador Dali et Paul Éluard, Max Ernst et Marcel Fournier, Camille Goemans et René Magritte, en dessous Paul Nougé, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Albert Valentin.

Le numéro comportait également un photomontage de Magritte, *La place de l'Opéra*, montrant des vaches dans un champ devant l'édifice, et le texte illustré, devenu célèbre, *Les mots et les images*, où l'interversion des mots et des images précise et développe le thème de « Je ne vois pas la [femme figurée] cachée dans la forêt ». Magritte reprendra fréquemment, on le sait, cette technique. Un exemple mérite d'être cité ici : lors d'une conférence, faite à Londres en 1937, il étaye sa démonstration « en me servant d'un texte d'André Breton où je remplace un mot par une image : "Si seulement il faisait du soleil cette nuit²⁵" » et un dessin se substitue au terme *soleil*. Curieusement, le vœu du poète s'accomplira quelque quinze ans plus tard dans *L'Empire des lumières*, œuvre majeure du peintre. En serait-ce le germe premier ? Pourquoi pas ? En tout état de cause, Breton écrit en 1964 : « Il lui a fallu toute son audace pour s'attaquer à ce problème : extraire simultanément de l'ombre ce qui est clarté et de la clarté ce qui est ombre (*L'Empire des lumières*, 1952)²⁶. » Se souvenait-il alors de son souhait ?

Le numéro de la *Révolution surréaliste* auquel Magritte collabora est important puisqu'il comprend entre autres la publication du *Second manifeste du surréalisme*, *l'Enquête sur l'amour*, une contribution de Dali, dont le scénario du *Chien andalou*. La place que Magritte a acquise dans le groupe de Breton devenait donc notable. L'artiste cependant quitta Paris en août 1930 pour revenir à Bruxelles. La petite histoire évoque à ce sujet une dispute entre le peintre et le poète au sujet d'une croix en or que Georgette Magritte portait au cou, un bijou de famille auquel elle tenait. L'objet est pris à partie par Breton et les Magritte quittent les lieux qui, selon les sources, étaient soit le salon du poète ou le café Cyrano. Que cet incident se soit produit et qu'il fût mal vécu, ne fait pas de doute. Il n'en demeure pas moins confus²⁷.

²⁵ R. Magritte, *Conférence de Londres*, in *Écrits...*, op. cit., p. 96.

²⁶ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 403.

²⁷ J. Vovelle, *Un surréaliste à Paris : Magritte (1927-1930)*, in *Revue de l'art*, n° 12, 1971, pp. 56-57.

La raison profonde du départ relève, en fait, de problèmes matériels. La galerie le Centaure à Bruxelles est au bord de la faillite et ne verse plus à Magritte sa mensualité, et la galerie de Camille Goemans à Paris ferme ses portes au printemps 1930. Or Goemans, ami de Magritte et instigateur du séjour parisien, était aussi son marchand rue de Seine. Les ponts d'ailleurs ne sont nullement rompus avec Breton et les relations restent nouées entre les deux hommes. En voici quelques preuves : Magritte participe, en juin 1933, à l'*Exposition surréaliste* à la galerie Pierre Colle à Paris ; l'année suivante est celle de la conférence de Breton à Bruxelles, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, qui clôt la célèbre exposition du *Minotaure* au Palais des Beaux-Arts, où Magritte a un envoi important. Suite sans doute à cette exposition et à une possible rencontre, Breton envisage une mise à jour du *Surréalisme et la peinture*. Magritte lui commente, par lettre, certains de ses principaux tableaux, tels *Les Affinités électives*, *La Réponse imprévue*, *La Condition humaine*, et ajoute : « Je suis très curieux de savoir comment vous allez situer l'intérêt que vous montrez pour ce genre de recherches ? J'ai l'impression que je pourrai tirer grand profit de ce que vous dites²⁸. » Magritte figure la même année dans le photomontage de Man Ray, *L'Échiquier surréaliste*, avec Breton et les autres.

En 1935 les Belges Mesens, Nougé, Souris et Magritte signent le tract *Du temps que les surréalistes avaient raison*, rédigé en juillet par Breton contre le stalinisme. La même année Breton acquiert *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*. L'intérêt du poète pour le peintre est donc bien réel²⁹. David Sylvester note d'ailleurs que Breton aurait possédé quatre tableaux de Magritte, datés de 1928, dont deux dès l'été de cette année-là³⁰. En 1936 Magritte participe, à la demande de Breton, à l'*Exposition surréaliste d'objets* que celui-ci organise chez Charles Ratton en mai. Magritte lui écrit : « Je vous fais parvenir par colis postal le petit tableau qui devra être exposé sous un globe à fromage et un autre objet qui est une petite reproduction en plâtre de la Vénus de Milo [il s'agit de *Ceci est un morceau de fromage* et des *Menottes de cuivre*]. Je me permets de vous offrir ces deux objets et de vous demander en retour de compléter le premier en achetant une cloche de verre assez grande pour recouvrir le tableau et aussi de trouver un titre pour la Vénus, ce qui

²⁸ R. Magritte, cité in cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 215.

²⁹ Cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 221.

³⁰ D. Sylvester, in *ibid.*, p. 193, note 1.

sera le genre de surprise auquel je tiens le plus³¹. » Cette année-là, Magritte participe également à Londres à la *Seconde Exposition internationale du surréalisme*, comprenant trois cent soixante tableaux et objets choisis par Breton, Éluard et Mesens.

En mai 1937, Breton ouvre, au 31 rue de Seine, la galerie Gradiva et Magritte lui écrit : « Je prépare quelques toiles pour l'exposition que vous projetez de faire de moi. Mesens m'a dit que vous aviez l'intention d'écrire un texte à mon sujet. J'en suis enchanté, vous pensez bien. J'aimerais si c'est possible, que vous réfutiez l'appréciation un peu trop facile que Max Ernst donne de ma peinture, *elle serait des collages entièrement peints à la main*. Dans mon cas, il s'agit d'une opération mentale sur les objets³². » Cette phrase mérite d'être soulignée, on se trouve loin de l'automatisme ! Les mois passent et l'exposition ne se fait pas. En janvier de l'année suivante l'*Exposition internationale du surréalisme*, chez Wildenstein à Paris, Galerie des Beaux-Arts, fait le point du mouvement. Soixante artistes de quinze pays sont exposés, et l'événement présente, selon André Breton, la « consécration d'Ernst, Masson, Miró, Magritte, Tanguy, Dali³³... ». Magritte est inclus dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Breton et Éluard sous l'entrée à son nom : « L'œuf de coucou. Peintre et théoricien surréaliste depuis 1924³⁴. » La référence à l'œuf de coucou ne manque pas d'humour et mériterait développement et digression. Le peintre participe à l'illustration, en mars, de textes réunis par Breton, *Trajectoire du rêve*, publiés chez G.L.M. et aurait rencontré le poète en avril : « J'ai vu Breton assez longuement... Il a dit des choses très intéressantes sur ma nouvelle peinture. Il est évident qu'il comprend très bien, qu'il commence à comprendre au point d'en parler avec beaucoup d'intelligence, de là à aimer il n'y a plus qu'un pas je crois. Demain, j'aurai avec lui seul une dernière explication³⁵... »

Hélas, c'est bientôt la guerre et, dès mars 1941, Breton part pour les États-Unis. L'exilé n'oublie pas pour autant Magritte, puisque

³¹ R. Magritte, cité in *ibid.*, p. 229.

³² *Ibid.*, p. 236.

³³ Cat. *André Breton. La beauté...*, *op. cit.*, p. 237.

³⁴ A. Breton, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, in *Œuvres complètes, II*, *op. cit.*, p. 821. « Depuis 1924 » est à souligner car le *Dictionnaire* fut publié en 1938.

³⁵ R. Magritte, cité in cat. *André Breton. La beauté...*, *op. cit.*, p. 237 ; sans doute lettre du 18.06.1938 à Georgette Magritte, cf. D. Sylvester, *René Magritte. Catalogue raisonné*, I-IV, Menil Foundation-Fonds Mercator, 1992-1994 ; II, p. 129.

Genèse et perspectives artistiques du surréalisme date de cette année-là. Il a donc compris et, sans doute, aime-t-il.

Magritte, quant à lui, mesure l'importance et l'ampleur du surréalisme. En 1938, lors d'une conférence au Musée d'Anvers, dans un texte essentiel qu'il intitulera *La Ligne de Vie*, voici quelques déclarations : « le Surréalisme, qui apporte à l'humanité une méthode et une orientation de l'esprit propres à poursuivre des investigations dans les domaines que l'on a voulu ignorer ou mépriser et qui cependant intéressent directement l'homme. Le Surréalisme revendique pour la vie éveillée une liberté semblable à celle que nous avons en rêvant. » — « La pensée surréaliste est révolutionnaire sur tous les plans, et s'oppose nécessairement à la conception bourgeoise de l'art. » — « De toute façon, les surréalistes savent être libres. *Liberté couleur d'homme*, crie André Breton³⁶. » En mars 1940 Magritte informe Achille Chavée qu'il a reçu un poème de Breton, « juste à temps », pour le deuxième numéro de *L'Invention collective*³⁷.

Breton retourne à Paris en mai 1946. Magritte le revoit en juin. « Il est à remarquer que sa seule présence à Paris a suffi pour réunir déjà un groupe imposant de peintres, écrivains et curieux. Il en sortira quelque chose³⁸... » Magritte peut-il se douter qu'il s'agira d'une brouille ? Mais, depuis 1943 environ, Magritte, sans changer ses thèmes en profondeur, a modifié sensiblement sa technique et développe d'août 46 à septembre 47 sa période dite « plein soleil », parfois nommée aussi « impressionniste » ou « à la Renoir ». Ces recherches, qui privilégient la lumière et les effets de touches, auxquelles il croit et qu'il explicite par divers écrits³⁹, n'éveillent pas que des louanges. Magritte s'en explique auprès de Breton le 24 juin dans une lettre : « La peinture de ma "période solaire" s'oppose évidemment à beaucoup de choses auxquelles nous avons tenu avant 1940. C'est je crois la principale explication de la résistance qu'elle provoque. Je crois cependant que nous ne vivons plus pour prophétiser (toujours dans un sens désagréable, il faut le constater) ; à l'exposition internationale du surréalisme de Paris il fallait trouver son chemin avec des lampes électriques portatives. Nous avons connu cela pendant l'Occupation et ce n'était pas drôle. Ce désar-

³⁶ Id., *La Ligne de Vie I*, in *Écrits...*, op. cit., pp. 104, 108.

³⁷ *Ibid.*, p. 147.

³⁸ Id., lettre à Gaston Puel, in *Écrits...*, op. cit., p. 165.

³⁹ *Ibid.*, pp. 194 à 220.

roi, cette panique que le surréalisme voulait susciter pour que tout soit remis en question, des crétins nazis les ont obtenu (*sic*) beaucoup mieux que nous et il n'était pas question de s'y dérober (...) Cela et le besoin de changement qu'il n'est pas nécessaire de tenir pour "le progrès" me semblent justifier cette "irruption" d'une nouvelle atmosphère dans mes tableaux et le désir de la connaître réellement dans la vie. Contre le pessimisme général, j'oppose la recherche de la joie, du plaisir. » Il ne faut pas, écrit-il, « abandonner la science des objets et des sentiments que le surréalisme a fait naître », mais en modifier l'usage, sinon « on s'ennuyera ferme dans les musées surréalistes aussi bien que dans les autres ». Tout en sachant Breton réticent, il lui demande de préfacer l'exposition projetée à Paris en octobre⁴⁰.

Breton reste sourd à l'appel, il écrit le 14 août à Magritte : « Soyez assuré qu'aucune de vos dernières toiles ne me donne l'impression de soleil (Renoir, oui) : vraiment pas la plus petite illusion (...) Contrairement à ce que vous pensez, je suis aussi amoureux de la lumière, mais seulement de la lumière créée. (...) Je vous le dis sans crainte, à vous qui avez su tant de fois "trouver du nouveau" et le "rendre sensible"⁴¹. » Abstraction faite de tout jugement esthétique sur la période « plein soleil », il y a, dans le désaccord Magritte-Breton, le non-vécu chez ce dernier de l'occultation des années 1940-1944. Breton n'a pas connu l'Occupation nazie à laquelle Magritte se réfère. Le peintre aura beau insister, disant, en réponse à Breton : « J'ai le sentiment déprimant que la vie s'écoule par les lézardes du "surréalisme cristallisé" et qu'il faut prendre des mesures énergiques. Le moyen m'a paru être cet éclairage nouveau pour nous qui est assez bouleversant pour redresser et rajeunir un univers mental actuellement insuffisant⁴². » L'argumentation ne porte pas.

La publication du manifeste *Le Surréalisme en plein soleil*, en octobre à Bruxelles, provoque la rupture et l'échange de deux télégrammes. « Votre surréalisme en plein soleil est cousu de fil blanc » signé Breton, auquel Magritte et Nougé répondent : « Mille regrets le fil blanc est sur votre bobine⁴³. » Le second manifeste, en

⁴⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁴¹ A. Breton, cité in cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 394.

⁴² R. Magritte, in *Écrits...*, op. cit., p. 202.

⁴³ Cité in cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 395, et R. Magritte, *Écrits...*, op. cit., p. 211 ; il y a discussion pour les termes exacts du télégramme de Breton, mais non sur le sens, cf. R. Magritte, *ibid.*, p. 215, note 9.

novembre, souligne la scission : « Nous sommes quelques-uns à avoir quitté les sentiers battus des formes fixes du surréalisme », et insiste sur un point important : « Il est une autre valeur qui, aujourd'hui, semble avoir perdu de sa force : l'automatisme (...), comme moyen poétique, il est devenu fort inefficace par l'accoutumance et ses effets singulièrement indifférents, dénués de tout charme⁴⁴. » N'est-ce pas là le nœud du problème, la source même du malentendu ou de la divergence entre les deux hommes, mieux : entre les personnalités des deux créateurs ? La rupture connaîtra divers autres échos dans les écrits de Magritte, mais surtout son absence à l'*Exposition internationale du surréalisme*, Galerie Maeght à Paris en juillet 1947, où il subit d'ailleurs une vive attaque de Breton dans le catalogue. Alain Bosquet n'écrira-t-il pas un jour : « Il n'est point aisé de séparer chez un homme comme André Breton, la fascination de la rigueur, la séduction du parti pris⁴⁵ » ?

Il va de soi que l'automatisme ne gouverne pas exclusivement l'œuvre de Breton, ni la seule recherche celle de Magritte. La réflexion chez l'un, la découverte chez l'autre sont également agissantes. *In medio virtus*, disait Horace, et nul ne dit que la vertu doit être consciente. Mais des options ou des prédominances peuvent s'avérer fondamentales et faire naître les divergences.

Qui renoue et quand ? Y a-t-il eu des intermédiaires ? Des signes se manifestent, de part et d'autre, en décembre 1952. Magritte, qui avait demandé une préface à Breton, le remercie de sa réponse et de sa promesse : « Je ne doutais pas de l'intérêt que vous avez pour mes travaux qui ne seraient pas ce qu'ils sont s'ils n'étaient pas entrepris comme une sorte d'obligation pour quelques rares personnes dont vous êtes l'une des plus chères⁴⁶. » Quant à Breton, il demande au peintre le texte de *Leçon de choses* destiné à un Almanach du Surréalisme, pour publication dans la revue *Flair* aux États-Unis. Les liens sont donc relancés, les épisodes magrittien de la période « plein soleil » et de la période « vache » appartiennent au passé. En 1959 d'ailleurs, le peintre réalise la décoration du casino de Knocke, sous le titre *Le Domaine enchanté*. Magritte figure dans — et collabore à — *L'Art magique* que Breton publie en

⁴⁴ R. Magritte, *Le Surréalisme en plein soleil, Manifeste n° 2 - Novembre 1946*, in *Écrits...*, op. cit., pp. 217-219.

⁴⁵ D. Sylvester, op. cit., II, pp. 147-148 ; A. Bosquet, *La mémoire ou l'oubli*, Paris, 1990, p. 344.

⁴⁶ Id. cité in cat. *André Breton. La beauté...*, p. 410.

mai 1957, mais Magritte accueille l'ouvrage d'un œil critique : « Typographique recherchée et emmerdante. Deux reproductions de tableaux anciens de moi (comme si j'avais cessé de peindre depuis)⁴⁷... » Comme tous les créateurs, il aime mieux l'aujourd'hui que le passé.

Le texte remarquable de Breton sera écrit en septembre 1961 suite, entre autres⁴⁸, à la vision, en mai de cette année-là, du film de Luc de Heusch. Le poète écrit alors au peintre : « Jamais à mon sens vous ne vous êtes montré plus grand⁴⁹. » Magritte en profite pour lui offrir une œuvre et souhaite que « *L'Image en soi* s'accorde à toutes vos préférences et qu'elle puisse remplacer *La femme que l'on ne voit pas dans la forêt*⁵⁰ », cette icône surréaliste de 1928 qui s'était détériorée avec le temps⁵¹ et dont Breton avait dû se défaire.

Lorsqu'il voit l'œuvre nouvelle du peintre, le poète marque son plaisir devant *L'Image en soi* en écrivant : « Rien n'était mieux fait, d'ailleurs, pour me confirmer dans mon idée de toujours que c'est précisément l'indescriptible, aussi bien dans le 'sujet' que dans les moyens de la peinture, *qui fait tout* comme en poésie c'est *l'indicible en d'autres termes*. L'indescriptible, ici, c'est le sentiment de la vie, de son mystère propre à un homme totalement exceptionnel qui se nomme René Magritte et de qui je m'honore d'être le vieux compagnon et, par delà de rares orages tout à fait indépendants de lui et de moi, l'ami⁵². »

L'auteur de *L'Amour fou* renouvellera son éloge au peintre en 1964, on le sait, sous le titre *Envergure de René Magritte*. L'année suivante, en décembre, la *XI^e Exposition internationale du surréalisme* à la galerie L'Œil à Paris présente évidemment Magritte et, pour la première fois, Alechinsky. Au même moment, paraît chez Gallimard *Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et*

⁴⁷ Id., lettre à Paul Colinet, in *Écrits...*, *op. cit.*, p. 445.

⁴⁸ Cat. *André Breton. La beauté...*, *op. cit.*, p. 424. (Magritte écrit à deux reprises en juillet et septembre pour rappeler à Breton sa promesse.)

⁴⁹ A. Breton, cité in R. Magritte, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 499. Ce film, projeté pour la première fois en avril 1960, fut montré à Paris en mai 1961. L'appréciation de Breton pour ce film, dont nous avons plaidé la cause auprès du ministre Charles Moureaux pour l'obtention de subsides du ministère de l'Instruction publique, est parfaitement justifiée. Cf. D. Sylvester, *op. cit.*, III, p. 97.

⁵⁰ R. Magritte, cité in cat. *André Breton. La beauté...*, *op. cit.*, p. 423.

⁵¹ D. Sylvester, *op. cit.*, I, p. 302.

⁵² A. Breton, in D. Sylvester, *op. cit.*, III, p. 346.

corrigée 1928-1965, qui reprend donc les divers écrits sur Magritte. L'écrivain meurt quelques mois plus tard, le 28 septembre 1966.

Breton avait donc rendu un verdict positif en faveur de Magritte. Celui du peintre à l'égard du chef de file fut parfois réservé. Ainsi en 1946 : « Pour ma part j'ai enterré le surréalisme, mon surréalisme depuis quelque temps déjà et à plus forte raison celui de Breton » ; en 1955, il écrit encore à Gaston Puel : « Je trouve comme vous que Breton est attristant. Il ne cherche plus la *pierre philosophale*⁵³. » Mais en 1962 il déclare : « Breton est toujours resté un ami⁵⁴. » Telle est certainement la vérité, et Jean Dyréau, à la mort de Breton, témoigne de la grande émotion de Magritte, de « la fidèle et profonde estime qui unirent le poète et le peintre, malgré la différence des tempéraments, les brouilles et les malentendus⁵⁵ ». René Magritte décédait à son tour le 15 août 1967, moins d'un an plus tard.

Si des divergences les distinguent, la gloire du poème les réunit.

⁵³ R. Magritte, in *Écrits...*, *op. cit.*, pp. 206, 207.

⁵⁴ Interview Michel Georis, 5 juin 1962, in R. Magritte, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 561.

⁵⁵ J. Dyréau, cité in R. Magritte, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 634.

Surréalisme et musique à Paris et à Bruxelles

par M. Robert WANGERMÉE

Entre le groupe surréaliste de Paris et le groupe qui s'est constitué au même moment à Bruxelles autour de Paul Nougé, il y avait en commun l'idée fondamentale que l'activité artistique était subordonnée à une vision éthique et un sentiment profond de révolte qui visait à changer la vie. Mais les désaccords ont été nombreux dès l'origine : à propos de l'écriture automatique, tout particulièrement, ainsi que de la stratégie à adopter en liaison avec le Parti communiste ou en opposition à lui pour la réalisation d'une révolution plus ou moins radicale. La musique a été aussi un thème d'opposition entre eux.

À Paris

À la différence de la peinture et, bien entendu, de la poésie, on ne trouve mention de la musique ni dans le *Manifeste du Surréalisme* de Breton ni dans *Une vague de rêves* d'Aragon, textes fondateurs du surréalisme français. Il n'y a aucun musicien parmi les précurseurs que se sont reconnus à l'occasion les surréalistes, alors qu'à côté de Lautréamont, de Sade ou des romantiques allemands, apparaissent des peintres comme Goya, Blake, Turner, Böcklin ou Gustave Moreau. Par ailleurs, aucun musicien ne figure à côté d'Aragon, Desnos, Éluard, Péret ou Soupault, parmi ceux qui dans le premier *Manifeste* sont cités par Breton comme ayant fait acte de « surréalisme absolu » et il n'y a pas de musicien dans la liste¹ des

¹ Georges Auric est cité dans le *Manifeste* non comme surréaliste, mais comme hôte du château imaginaire que Breton réservait à ses amis. C'est aussi par amitié

hommes qui ont été ou qui sont surréalistes « d'un certain point de vue » (attitude devant l'amour, la vie, le suicide, etc.).

Pourtant, dans la phase préparatoire au surréalisme, les musiciens n'avaient pas été rejetés par Breton et ses amis. Darius Milhaud et Georges Auric ont collaboré par quelques pages critiques aux premiers numéros de la revue *Littérature*, en 1919, lorsque celle-ci était encore éclectique et qu'elle accueillait aussi André Gide ou Paul Morand ; Igor Strawinsky y a vu publier dans la traduction de Ramuz les petits poèmes de ses *Berceuses du chat* et de ses *Chansons plaisantes* (n° 10, décembre 1919).

Lors du premier spectacle organisé par *Littérature*, le 23 janvier 1920, un petit concert avait été prévu en intermède à la lecture de poèmes et à la présentation de peintures ; l'avant-garde parisienne d'alors figurait au programme de la pianiste Marcelle Meyer avec Satie, Auric, Milhaud, Poulenc et Cliquet-Pleyel.

Leur musique a paru fort sage à côté du reste du spectacle qui, sous l'impulsion de Tristan Tzara, tout juste arrivé de Zurich, a délibérément cherché le scandale et qui a été considéré comme la première manifestation dada à Paris.

Dans les démonstrations auxquelles Breton a participé alors - le 27 mars 1920 au théâtre de la Maison de l'Œuvre, le 26 mai suivant au « festival Dada » de la salle Gaveau - la musique a été présente mais dans la dérision, notamment par une partition établie à la roulette par Georges Ribemont-Dessaigne, selon le hasard absolu, comme l'avait fait Marcel Duchamp dès 1914 dans un *Erratum musicale*.

Par ailleurs, des chahuts ont été systématiquement menés contre la pointe avancée de la création musicale et littéraire.

Le musicien qui, sans adhérer formellement à Dada, a paru exprimer le mieux son esprit est Erik Satie par son comportement, ses œuvres aux titres bizarres, ses textes publiés dans des revues d'avant-garde et dans une bonne partie de ce qu'il a conçu aux dernières années de sa vie. Sa musique n'est pas perturbante dans son

qu'Auric a accepté de figurer parmi les organisateurs du Congrès de Paris (« Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit moderne ») proposé par Breton en 1922 et occasion d'un premier clivage au sein du mouvement Dada.

langage, mais, dans certains cas, elle met en cause la notion d'œuvre d'art et la manière trop sérieuse de l'appréhender que Wagner après Beethoven avait imposée à toute création musicale et que Debussy n'avait pas mise en question. Ainsi, la « musique d'ameublement » qu'il a prônée et qu'il avait fait jouer à l'entracte d'une pièce de théâtre n'avait d'autre ambition que de servir de fond sonore aux conversations ; elle souhaitait ne pas être écoutée attentivement. Sa partition pour *Relâche*, « ballet instantanéiste » imaginé par Picabia, était d'une volontaire et totale banalité ; elle n'était faite que de bribes de chansons populaires et de formules mélodiques très simples, inlassablement répétées.

Au moment où Satie se manifestait ainsi, Breton avait renié Dada et s'était lassé de la recherche gratuite du scandale. S'il détestait Satie, c'est, notamment, parce que dans les conflits au sein des avant-gardes parisiennes, celui-ci s'était généralement placé dans le camp de ses adversaires, Cocteau d'abord, Tzara et Picabia ensuite. Lorsque les surréalistes français ont chahuté la musique de Satie pour le ballet *Mercur*, c'est l'homme et sa position dans le débat qu'ils visaient. Au vrai, ils ne s'intéressaient ni à la musique de Satie, ni à la musique en général.

Déjà dans le numéro de mars 1921 de la revue *Littérature* où onze collaborateurs avaient classé près de deux cents « noms célèbres » d'artistes, écrivains, philosophes, personnages d'actualité, selon une échelle allant de -25 à 20 (-25 exprimant la plus grande aversion, zéro l'indifférence absolue, 20 l'admiration complète), les seuls musiciens retenus obtenaient les cotes suivantes en moyenne : Bach 5,09 (grâce à Aragon, Drieu La Rochelle et Gabrielle Buffet, alors qu'il obtenait zéro chez Breton et -24 chez Éluard), Satie 2,72 (avec zéro chez Breton et -25 chez Éluard), Strawinsky le zéro de l'indifférence absolue (18 chez Aragon mais 1 chez Breton et -25 chez Éluard), Beethoven -3,31 (1 chez Aragon, -8 chez Éluard, -25 chez Breton), Wagner -3,36 (12 chez Aragon, 1 chez Breton, -25 chez Éluard, Mistinguett -7,54 (zéro chez Breton, -3 chez Aragon, -25 chez Éluard), Debussy -9,18 (10 chez Aragon, -25 chez Breton et chez Éluard), Berlioz -10,27 (zéro chez Aragon, -1 chez Breton, -23 chez Éluard).

Pour une enquête sur les goûts des collaborateurs de la revue publiée dans le numéro d'avril 1922, à la question qui portait sur son musicien favori, Breton avait répondu « aucun ». Quelques années plus tard, en octobre 1928, à la première page de son essai

sur *Le surréalisme et la peinture*, paru dans *La révolution surréaliste*, Breton a même dénié à la musique toute possibilité d'expression. En fait, cet écrit était d'abord une réponse à Pierre Naville, qui, dans le numéro précédent de la revue, avait pris une attitude négative à l'égard de la peinture dans le souci d'exclure toute récupération esthétique de la révolte surréaliste, et avait écrit : « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste. Ni les traits du crayon livré au hasard du geste, ni l'image retraçant les figures de rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées. » C'est dans le débat interne au groupe parisien et en s'opposant à cette thèse radicale que Breton a reporté sur la musique les reproches de Naville : « À ces divers degrés de sensations correspondent des réalisations spirituelles assez précises et assez distinctes pour qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. » Breton ajoutait en note : « Les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur, et n'en déplaise à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. » Il concluait : « Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés — il fait grand jour — à ma contemplation silencieuse². »

On a pu se demander si, par de telles déclarations, André Breton n'avait pas théorisé à partir de son incapacité personnelle à comprendre la musique. Dans la discussion générale qui, en 1966, clôturait la décade de Cérisy-la-Salle sur le surréalisme, André Souris, le musicien du groupe de Bruxelles longtemps très proche de Nougé, a donné un témoignage à ce sujet : « ... Il y a une première chose, c'est la surdité musicale de Breton qui est caractéristique, et qu'il m'a avouée d'une façon très touchante, en 1928, quand des amis, Magritte, Nougé et les autres m'ont obligé à faire jouer devant lui *Clarisse*³. L'exécution durait dix minutes, et mes amis qui connaissaient déjà la chose étaient très intéressés, alors que Breton s'est déclaré absolument imperméable. Il m'a déclaré : "Je ne sais

² *Le surréalisme et la peinture* a paru d'abord en feuilleton dans *La révolution surréaliste*, à partir de 1925 (nos 4, 6, 7, 9, 10), puis en volume en 1928 (Paris, N.R.F.) ; ce texte a été réédité en 1945, à New York (Brentano's), avec divers compléments ; il a paru encore en 1965 (Paris, Gallimard), dans une « nouvelle édition revue et corrigée ».

³ Il s'agit de *Clarisse Juranville*, une œuvre de Souris sur un poème de Nougé.

pas reconnaître la différence entre deux sons. Pour moi, les rapports entre les sons, qui constituent la musique m'échappent totalement". » « C'est un cas bien connu — poursuit Souris — celui de Victor Hugo, de Léopold II, et qui s'appelle l'amusique comme on dit l'aphasie — Breton est atteint d'amusique. »

Plutôt que le terme d'amusique, Souris aurait dû utiliser celui d'amusie que les psychologues appliquent aux troubles de la fonction musicale, en relation ou non avec l'aphasie, relative aux troubles de la fonction linguistique. L'*Encyclopédie de la musique Fasquelle*, que Souris connaissait bien puisqu'il y avait collaboré, définit l'amusie comme une « déficience psycho-pathologique dont les symptômes sont un ensemble d'incapacités, de troubles auditifs : c'est en somme une sorte de surdité mentale ; on distinguerait des amusies motrices qui laissent la perception (musicale) intacte, mais gênent la mémoire (musicale), et des amusies sensorielles, où tout entendement musical a disparu⁴ ».

Si l'on prenait à la lettre l'observation d'André Souris, il faudrait admettre que Breton était affligé d'un véritable handicap mental qui ne lui permettait de percevoir dans un morceau de musique que des sons isolés sans liens entre eux, alors que la compréhension de la musique requiert de l'auditeur la faculté de regrouper les sons en segments relativement brefs qu'il enchaîne les uns aux autres pour former dans son esprit une séquence mélodique et, de proche en proche, prendre conscience d'une œuvre.

En fait, une brève incidente dans un texte ultérieur de Breton sur la peinture (*Genèse et perspective artistique du surréalisme*⁵) montre que sa compréhension de la mélodie n'était pas dénuée de subtilité. Dans une défense de l'automatisme comme mode de création privilégié des surréalistes, il compare la construction du nid chez l'oiseau « à une mélodie commencée qui tend vers un certain achèvement caractéristique » et il explique : « Une mélodie présente sa

⁴ *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, I, 1958, p. 275. Sur les troubles d'amusie, cf. Séverine Samson et Robert J. Zatorre, « Neuro-psychologie de la musique : approche anatomo-fonctionnelle », dans *Psychologie de la musique*, sous la direction d'Arlette Zenatti, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 291-316.

⁵ *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* a été publié d'abord en anglais à New York dans le catalogue d'une exposition organisée par Peggy Guggenheim ; il a paru pour la première fois en français en 1945 en complément à l'édition new-yorkaise de *Le surréalisme et la peinture* (Brentano's).

structure propre, en ce sens que nous distinguons, en dépit de leur interférence, les sons qui lui appartiennent et ceux qui lui sont étrangers et que, néanmoins, elle est perçue avec sa qualité propre, qui est tout autre chose que la somme des qualités de ses composantes. » Ce gestaltisme ingénu le prouve, Breton n'était pas incapable d'entendre la musique dans sa continuité. Mais il ne s'était jamais soucié de se donner une formation spécifique et il avait, dans la suite, justifié ses propres insuffisances en dénonçant les inaptitudes expressives de la musique.

En définissant le surréalisme comme un « automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement de la pensée », Breton n'entendait pas privilégier l'expression poétique ou picturale. Il n'y a pas de poésie ou de peinture surréaliste, disait-il, mais un usage surréaliste de la poésie et de la peinture, dans la mesure où les mots et les images, échappant au contrôle de la raison, expriment un imaginaire inconscient non refoulé et exaltent la volonté de changer la vie. Dans cette perspective, les hasards objectifs de la vie quotidienne, le rêve ou l'humour noir peuvent avoir les mêmes vertus. En revanche, Breton considérait qu'il ne pouvait y avoir d'usage surréaliste de la musique, parce qu'il lui manque la capacité de susciter des images et des rêveries et, dès lors, de provoquer des chocs émotifs par le rapprochement imprévu de significations différentes et de faire percevoir les pulsions de l'inconscient.

Une vingtaine d'années après *Le surréalisme et la peinture*, Breton est revenu sur la question de la musique dans un bref essai intitulé *Silence d'or*⁶. Il lui a paru alors qu'à certaines conditions, les antinomies entre la poésie et la musique pouvaient être surmontées ; non par la simple mise en musique de textes, mais « par la fusion en un seul des deux éléments en présence », cette fusion ne pouvant s'accomplir qu'« à très haute température émotionnelle » par l'expression automatique. Seule celle-ci permet, selon lui, d'atteindre au-delà de la conscience raisonnante « les profondeurs du champ psychophysique », où règnent « l'absence de contradiction, la mobilité des investissements émotifs dus au refoulement, l'intemporalité et le remplacement de la réalité extérieure par la réalité psychique, soumise au seul principe du plaisir ».

⁶ *Silence d'or* est daté de 1944 ; il a été intégré dans *La clé des champs*, Paris, Le Sagittaire, 1953, p. 76-80.

À l'époque où Breton écrivait, la musique savante n'accordait aucune attention à des pratiques d'improvisation qui auraient pu répondre à ses aspirations. Depuis des siècles, en effet, la musique occidentale avait basé sa spécificité sur une notation de plus en plus précise dans toutes ses composantes sonores (hauteur des sons, durée, timbre, intensité) et sur une élimination progressive des libertés laissées aux interprètes. L'improvisation n'avait survécu que dans des genres mineurs et des pratiques populaires.

Ce n'est pas avant les années 1950 qu'avec John Cage, et quelques autres, l'improvisation a été réhabilitée et qu'elle s'est imposée dans certaines musiques, restituant un pouvoir créateur plus ou moins contrôlé à l'interprète et faisant confiance à l'automatisme de l'expression. Peut-être Breton y aurait-il trouvé ce qu'il espérait confusément.

Pourtant il est un domaine de la musique où l'improvisation n'a cessé d'être pratiquée au XX^e siècle, celui du jazz. Mais celui-ci n'avait alors été pris en considération comme création artistique que par une minorité d'intellectuels pour qui l'improvisation était liée aux pratiques populaires de la société noire américaine. À leurs yeux, le jazz ne pouvait acquérir une respectabilité qu'en recourant à l'écriture et en se conformant à une exécution stricte.

Le poète belge Robert Goffin, cependant, après avoir reconnu que le jazz avait d'abord été pour lui comme pour beaucoup d'autres une musique qu'il « sentait européennement », a mis en évidence dans son livre *Aux frontières du jazz* que les grands *bands* à la Paul Whiteman ou Jack Hilton ne donnaient le plus souvent que des images dégradées du jazz ; que le vrai jazz n'avait rien à voir avec la musique écrite et qu'il reposait essentiellement sur l'improvisation⁷. En effet, qu'elle soit individuelle ou collective, qu'elle se borne à la paraphrase d'une mélodie préexistante ou qu'elle s'exprime librement en s'appuyant sur des harmonies préétablies dans des schémas formels stéréotypés ou encore qu'elle se libère de toute contrainte, l'improvisation est l'essence de la création dans le jazz.

Partant de cette constatation, certains n'ont pas manqué d'établir une assimilation entre le jazz et l'expression automatique souhaitée par Breton. Pour le critique Albert Bettonville, dans un essai qu'il a

⁷ Robert Goffin, *Aux frontières du jazz*, Paris, Le Sagittaire, 1932.

intitulé *Paranoïa du jazz*, l'improvisation dans le jazz peut se définir comme « l'expression d'un langage intérieur procédant par succession d'idées musicales associatives en dehors de tout contrôle ou préparation consciente exercée par la raison⁸ ». Dans son livre de 1932, Robert Goffin avait vu déjà dans le jazz une forme du surréalisme à travers « le besoin qu'éprouvèrent les nègres de neutraliser le contrôle raisonnable pour laisser le champ libre aux manifestations spontanées du subconscient », et même la manifestation idéale du surréalisme parce qu'il était réalisé « par des musiciens parfois anonymes et jamais cultivés qui ont abordé cette passion et s'y sont soumis sans avoir contrôlé d'abord leur assentiment définitif à ce lyrisme éperdu ». Revenant plus tard sur ce sujet, Goffin a fait le reproche à André Breton de ne pas avoir compris que le jazz, héritier des musiques africaines de transe, de frénésie et de possession était « dans sa vitalité dévorante » l'expression la plus adéquate de l'automatisme psychique⁹.

La mise en évidence de similitudes entre l'improvisation jazzique et l'automatisme psychique témoigne surtout des regrets de fanatiques du jazz, soucieux de considération littéraire, et des tentatives de récupération d'un type marginal d'expression musicale par un surréalisme tardif. En fait, le surréalisme bretonien ne s'est intéressé ni au jazz ni à la musique savante du passé ou du présent. Il n'a jamais accordé à la musique quelle qu'elle soit un intérêt que lui avait reconnu, par exemple, le romantisme allemand (si souvent son inspirateur) pour qui la musique était l'art qui exprime le mieux le non-rationnel, l'indicible, le rêve.

La musique n'est-elle pas, en effet, limite extrême de la poésie, puisque, refusant les mots et leur charge de signifiant-signifié, elle ne s'appuie que sur le jeu des sonorités : l'obscurité même de ce qu'elle dit, son caractère informulable en concepts précis, ne correspondent-ils pas le plus adéquatement au discours essentiel auquel aspiraient les surréalistes ? Certains ont osé le dire¹⁰ : si la musique a été refusée par les surréalistes français, ce n'est peut-être pas en raison de ses insuffisances propres, ni à cause des lacunes dans la formation d'André Breton, mais parce que sa nature lui donnait un tel pouvoir qu'elle rendait dérisoires les efforts des

⁸ Albert Bettonville, « Paranoïa du jazz (L'improvisation dans la musique de jazz) », *Les Cahiers du jazz*, Paris-Bruxelles, 1939.

⁹ Robert Goffin, « Jazz et surréalisme », *America*, Paris, n° 5 (*Jazz 47*), p. 61-63.

¹⁰ François-Bernard Mâche, « Surréalisme et musique, remarques et gloses », *La Nouvelle Revue française*, décembre 1974, p. 34-49.

autres arts, en particulier de la poésie, pour accomplir les objectifs d'expression du surréalisme.

À Bruxelles

À la différence du surréalisme centré sur André Breton, le mouvement qui, parallèlement à lui, s'est développé à Bruxelles a accueilli divers musiciens en son sein et a réservé une place significative à la musique. Le groupe bruxellois s'était formé, on le sait, autour de la publication à partir de novembre 1924 de textes littéraires et critiques, sous forme de tracts à diffusion limitée, portant en alternance les signatures de Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte. Mais, quelques mois plus tard, deux musiciens, André Souris et Paul Hooreman se sont joints à ce trio ; à la fin de 1926 le peintre René Magritte et E.L.T. Mesens, futur collagiste qui s'était présenté jusqu'alors comme compositeur, ont, à leur tour, été admis dans le groupe, suivis par Scutenaire, l'année suivante.

Littérateurs, musiciens ou peintres se voulaient en rupture avec le monde de l'art et des artistes. Le groupe refusait l'esthétisme, se défendait de rechercher le « plaisir de l'originalité ». Sa méfiance à l'égard des esthétiques d'avant-garde s'est manifestée par divers pamphlets, par des chahuts lors de manifestations théâtrales « modernes » (*Tam-Tam* de Géo Norge et *Les Mariés de la tour Eiffel* de Cocteau au Groupe libre) ou par un concert-spectacle provocateur, *Le dessous des cartes*, monté le 2 février 1926. Les musiques de ce spectacle symbolisaient bien un climat de dérision et d'anti-art dans la ligne des manifestations à scandale qu'avaient affectionnées à Paris dans les années 1920 et 1921 les dadaïstes menés par Tzara et de futurs surréalistes comme Breton lui-même. Elles étaient faites de petites pièces à la manière des Six, de rengaines, de fausses chansons populaires et surtout de *Trois inventions pour orgue*, dont le titre évoquait les compositions néoclassiques et le « retour à Bach », alors à la mode. Mais l'orgue était un orgue de Barbarie, le déroulement inversé des cartons perforés avait donné des allures polytonales à *La Brabançonne* clandestinement présente avec quelques airs d'opérettes.

Au sortir de ce dadaïsme tardif, la réhabilitation conditionnelle de l'activité artistique par le groupe bruxellois s'est exprimée pour la première fois en 1928 dans un texte de Nougé sur André Souris : « Les sons, les mots, les couleurs, matériaux inqualifiables, nous n'attendons que l'occasion de trancher le fil qui nous sert parfois à

les assembler. Qu'il nous soit donné de découvrir quelque instrument plus léger, plus efficace et nous abandonnerons pour jamais à qui en croit vivre cet outillage de peu de prix. Mais il reste cependant qu'à l'heure présente, les mots, les couleurs, les sons et les formes, quelque humiliation qu'ils aient à subir, nous ne pouvons encore leur refuser la chance d'une mystérieuse et solennelle affectation. »

Les préoccupations artistiques qui n'avaient jamais été étrangères au groupe « Correspondance » étaient désormais justifiées. Magritte pouvait faire de la peinture, Goemans de la poésie, Souris de la musique, mais pas n'importe laquelle : « une musique dont nous n'ayons pas à rougir », comme a dit Nougé.

À partir du moment où ils ont réhabilité la création artistique, les surréalistes bruxellois ont fréquemment utilisé des procédés identiques dans des disciplines différentes, poésie, peinture ou musique. André Souris a décrit ainsi la démarche : « prendre des lieux communs, non pour aller dans le fantastique, dans le rêve ou dans l'inconscient, mais pour tâcher de donner une affectation nouvelle et poétique à des objets tout faits, des objets qui existent¹¹ ».

Nougé a souvent conçu ses poèmes en partant de textes préexistants : des slogans publicitaires, un poème de Baudelaire, un récit érotique feuilletonnesque, des règles de grammaire ; l'œuvre nouvelle naît par des adjonctions, des suppressions, des interpolations. Des structures codifiées préexistantes, isolées de leur contexte ou quelque peu gauchies, génèrent ainsi des sens nouveaux.

Magritte a fait de ce procédé la base même de sa peinture à partir des années 1925-1926¹². Dans une conférence autobiographique prononcée à Anvers en 1938, il a reconnu que sa manière était issue des préoccupations qu'il avait en commun avec ses amis Nougé, Mesens et Scutenaire. Il explique que ses tableaux sont « le résultat de la recherche systématique d'un effet poétique bouleversant qui, obtenu par la mise en scène d'objets empruntés à la réalité, donne-

¹¹ (Colloque de Cérisy-la-Salle), *Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris-La Haye.

¹² Voir Ph. Roberts-Jones, « Magritte ou la leçon poétique », dans *L'Alphabet des circonstances, Essais sur l'art des XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Mémoires de la classe des Beaux-Arts, 1981, pp. 324-333.

rait au monde réel d'où ces objets étaient empruntés, un sens poétique bouleversant, par échange tout naturel¹³ ».

Ce procédé poétique n'est pas étranger au collage tel qu'il avait été pratiqué antérieurement déjà par Max Ernst ; il consistait à prélever des images dans une réalité préexistante et à les agencer dans un ensemble nouveau de manière à susciter des rencontres inattendues. Les images sont restituées sans aucune recherche d'originalité plastique, en une sorte de neutralité stylistique qui les harmonise et les unifie. Paul Nougé, qui a été un des premiers exégètes de Magritte, a souligné que les images jouaient ainsi dans la peinture le même rôle que les lieux communs pour le poète, lorsqu'ils étaient isolés de leur emploi habituel et intégrés dans un ensemble nouveau.

Souris a transposé ces procédés en musique. Il s'est appuyé dans la plupart de ses œuvres sur des schèmes empruntés à des musiques bien assimilées — musiques populaires, musiques folkloriques, musiques savantes d'un passé bien connu —, qui gardent quelque chose de leur pouvoir expressif d'origine à travers la nouveauté du langage dans lequel elles viennent s'insérer. « La seule solution que j'aie jamais trouvée, a-t-il expliqué au colloque de Cérisy-la-Salle sur le surréalisme, en juillet 1966, c'est de partir de formes musicales qui auraient déjà un sens pour tout le monde, c'est-à-dire des lieux communs musicaux ; il faut partir d'une chose reconnue comme réelle, et lui faire subir, par une opération très particulière, une transformation qui métamorphose cette réalité. C'est pourquoi l'emploi des lieux communs ou des formes toutes faites m'a paru la seule possibilité d'écrire une musique qui se situe dans un domaine particulier au surréalisme, disons celui de Magritte, là où les objets sont reconnus comme tels et sont métamorphosés par une sorte de magie qui joue par-delà les objets. »

Une œuvre met, particulièrement, en évidence les objectifs des surréalistes bruxellois et leur procédés communs. En octobre 1927, Nougé avait publié, avec des dessins de Magritte, une plaquette intitulée *Quelques écrits et quelques dessins de Clarisse Juranville*, dont les auteurs véritables gardaient l'anonymat. Il avait cherché dans une grammaire scolaire, *La conjugaison enseignée par la pratique*, les matériaux d'un long poème qu'il avait attribué à l'auteur de ce manuel, Clarisse Juranville, une institutrice française du XIX^e

¹³ René Magritte, « La Ligne de vie I », dans *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Paris, Flammarion, p. 110.

siècle. Il avait détourné, à ses fins, des règles de conjugaison aux divers temps, dans divers modes, à différentes personnes du singulier et du pluriel.

Magritte avait conçu des dessins attribués, eux aussi, à Clarisse Juranville, qui ne sont en rien des illustrations littérales des poèmes, mais des graphismes qui ajoutent au texte leurs commentaires propres. À partir de huit des onze strophes, Souris a composé une cantate pour une voix et quelques instruments, en adéquation spirituelle avec les poèmes de Nougé. Chacune des strophes est individualisée par un procédé qui se réfère à une musique savante ou populaire, récente ou lointaine, suffisamment caractéristique pour qu'elle suscite dans l'esprit de l'auditeur des réminiscences plus ou moins conscientes. Comme chez Nougé ou Magritte, les lieux communs cités gardent quelque chose de leur signification d'origine, mais, dans le milieu nouveau où ils sont plongés, acquièrent une expressivité qui les transforme profondément.

Lors de son exécution, le 20 janvier 1929, dans la salle de la Bourse à Charleroi, *Clarisse Juranville* a été chantée au milieu de toiles de Magritte et précédée de commentaires de Nougé. Avec des œuvres de Paul Hindemith, Fernand Quinet, Darius Milhaud, Igor Strawinsky et Arnold Schoenberg, le programme illustrait les tendances les plus significatives de la musique contemporaine. Mais Souris, qui avait conçu ce concert et le dirigeait, n'a pas hésité à publier dans le programme imprimé une note dévalorisante à leur propos pour mieux montrer la spécificité de *Clarisse Juranville*¹⁴.

L'accrochage de dix-huit tableaux de Magritte dans la salle de la Bourse n'avait pas d'objectif commercial ; limité à une seule journée, il visait à marquer symboliquement la solidarité du groupe surréaliste bruxellois. Le sens de l'entreprise a été explicité par les commentaires que Nougé a lus avant le concert et qui ont été publiés plus tard sous le titre *La Conférence de Charleroi*¹⁵. Souris lui avait fourni des éléments de réflexion et d'argumentation pour justifier l'importance de la musique dans le surréalisme. Il lui avait

¹⁴ Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979, pp. 184-185.

¹⁵ Paul Nougé, *La Conférence de Charleroi*, Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946 (réédition dans *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1946, pp. 171-212).

écrit un jour : « La matière musicale est plus propre qu'aucune autre à épouser fidèlement les mouvements intérieurs ; réciproquement, elle les nourrit, les développe dans leur propre sens, ce qui procure au musicien un plaisir sans limites, presque irrésistible, et lui donne l'illusion de la plus grande plénitude de vie. Mais cette activité se résorbe dans l'individu même et lui supprime tout contact avec le dehors. (La musique constitue probablement le moyen le plus conforme aux démonstrations surréalistes.) » S'interrogeant dans sa conférence sur la nature de la musique et ses possibilités d'expression, Nougé constate que certains ne voient en elle qu'un délasserment sans conséquence, tandis que d'autres lui attribuent une force quasi magique. Pour lui, la musique est puissante parce qu'elle engendre des états affectifs qui échappent au pouvoir de la raison. Mais toutes les musiques ne méritent pas que l'on s'abandonne à elles : « Il en est de médiocres, d'inutiles, de dérisoires. » Parmi les musiques plus ambitieuses, Nougé dit sa méfiance à l'égard des spéculations dans lesquelles s'est souvent engagé l'art moderne. Il rejette une musique qui ne peut satisfaire qu'« un certain goût que l'on serait tenté de nommer intellectuel, goût pour la nouveauté, la complexité, l'imprévu, l'élégance interne des combinaisons inventées et que l'inventeur partage avec un nombre plus ou moins grand d'esprits ». Il regrette que « ces qualités demeurent parfois insaisissables pour l'auditeur de bonne volonté, mais que dessert une ignorance technique ». Il dénonce une expérimentation par laquelle l'artiste, trop souvent, ne recherche qu'une vaine originalité.

Ayant ainsi fait table rase des a priori des avant-gardes, Nougé prend le contre-pied des conceptions dominantes de l'époque en refusant de considérer comme idéal le concept de musique pure. C'est par une expérimentation qui doit porter moins sur la forme que sur ses capacités d'émouvoir l'affectivité et en s'inscrivant dans la vie sociale que le musicien pourra créer les « objets bouleversants » par lesquels il agira sur le monde. « Il est temps de se rendre compte, dit-il, que nous sommes capables aussi d'inventer des sentiments et, peut-être, des sentiments fondamentaux, comparables en puissance à l'amour ou à la haine. »

Certes, la musique susceptible de réaliser ces objectifs n'est pas celle que l'on entend communément au concert ou au music-hall. Elle est encore à inventer. Nougé faisait confiance à André Souris pour la découvrir et la mettre en œuvre.

Pour Nougé et les Bruxellois, la création est un acte de raison qui requiert, certes, l'inspiration, mais elle doit être préparée, contrôlée, en partant du réel dans ses manifestations les plus quotidiennes.

Pour Souris, la création en musique correspond à l'irruption, dans une continuité familière à l'auditeur, d'un événement qui crée une surprise petite ou grande, sur le plan de la mélodie, de l'harmonie, du rythme, du timbre ou de la forme. La surprise résulte d'une attente d'abord frustrée dans la mesure où l'auditeur s'applique à situer ce qu'il perçoit en référence à ce qu'il vient d'entendre et en même temps à deviner ce qui va advenir ; l'émotion et le plaisir naissent de la surprise causée par un événement peu probable, mais possible dans le contexte où il s'inscrit. Souris a utilisé dans ses compositions des formules de rengaines plus ou moins récentes, des musiques populaires plus ou moins anciennes, des musiques savantes du passé ou du présent, pour y faire surgir les moments qui brisent la banalité et peuvent émouvoir l'auditeur.

Pour autant, cette musique pouvait-elle assumer la volonté d'agir sur le monde que Nougé lui avait assignée ?

Avec Magritte et Nougé, Souris s'est souvent interrogé sur les possibilités réelles d'une action artistique au-delà de l'esthétique. Dans son essai *Les Images défendues*, publié d'abord partiellement dans la revue de Breton *Le Surréalisme au service de la révolution*¹⁶, Nougé a développé l'idée que l'efficacité d'une telle entreprise, « transformer le monde à la mesure de nos désirs », est liée « à la croyance que les hommes dans leur ensemble sont animés à des degrés divers du même besoin profond d'échapper à l'ordre établi » et à la volonté pour l'artiste d'en tirer parti. Dans ce même texte, Nougé a repris une idée énoncée un an plus tôt par Magritte et développée ensuite par Souris¹⁷ : qu'en poésie, en peinture, en musique, la métaphore, artifice de langage et formule de rhétorique, peut être prise à la lettre. « ... On peut en venir à souhaiter une métaphore qui dure, une métaphore qui enlève à la pensée ses possibilités de retour. À quoi tend la seule poésie que nous reconnaissons pour valable. Et la peinture, qui confère au signe l'évidence concrète de

¹⁶ P. Nougé, « Les Images défendues », dans *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Les lèvres nues, 1956, pp. 253-254.

¹⁷ Lettre de Souris à Nougé, 25 avril 1932 et lettre de Magritte à Souris, [avril-mai 1932], dans *Lettres surréalistes (1924-1940)*, recueillies et annotées par Marcel Mariën, Les lèvres nues, coll. Le Fait accompli, 81-95, mai-août 1973, n° 198 et 199.

la chose signifiée, évidence à laquelle on n'échappe plus. » Il a dit aussi que son objectif majeur était de capter « l'étrange pouvoir de fascination que la musique n'a jamais cessé d'exercer sur l'homme pour en faire un instrument de connaissance à son service¹⁸ ». Il restait ainsi fidèle à la doctrine surréaliste selon laquelle l'activité artistique n'a de justification que si elle ne se borne pas à donner des satisfactions esthétiques : il faut qu'elle se propose d'agir sur l'homme et sur le monde.

Il a suivi Nougé dans une application rigoureuse de ce principe, en opposition à Breton et aux surréalistes français. Ainsi, il a approuvé et signé le tract rédigé par Nougé à propos de l'« affaire Aragon » et publié sous le titre « La poésie transfigurée¹⁹ ». On sait qu'Aragon était alors poursuivi en justice pour « provocation au meurtre dans un but de propagande anarchiste » après avoir publié *Front rouge*, un poème à la gloire de l'U.R.S.S. où il avait écrit notamment « Descendez les flics ». Nougé et ses amis ont refusé de se joindre à l'appel lancé par Breton contre toute lecture littérale d'un texte poétique à des fins judiciaires. Ils n'admettaient pas qu'un poème soit considéré comme une manifestation de l'inconscient ou soit relégué « dans le domaine fermé de la contemplation esthétique » ; ils voulaient lui restituer « sa valeur intrinsèque de provocation humaine ». Ils trouvaient normal, dès lors, qu'il « incite désormais les défenseurs de l'ordre établi à user envers le poète de tous les moyens de répression réservés aux auteurs de tentatives subversives ».

Le groupe de Bruxelles a maintenu une attitude du même ordre après l'arrivée de Hitler au pouvoir. Dans la revue *Documents 34* publiée à Bruxelles, alors que Breton s'associait à un appel à l'unité des socialistes et des communistes, Nougé, Magritte, Mesens, Scutenaire et Souris ont réclamé une *Action immédiate*. Mais dans un sens bien différent : ils ont donné la priorité à une prise de conscience révolutionnaire, en faisant confiance à cette fin à des moyens poétiques du type de ceux mis en œuvre par Lautréamont et Rimbaud, par exemple, complétés par quelques « propositions concrètes » d'un gauchisme caricatural²⁰.

¹⁸ A. Souris, « Le fil d'Ariane », dans *Documents 34*, n° 1, *Intervention surréaliste*, pp. 74-75 (réédition en fac-similé dans *L'Arc*, n° 37, 1969).

¹⁹ Tract du 30 janvier 1932. Cf. M. Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, pp. 213-215.

²⁰ *Ibid.*, pp. 233-255.

Les cinq du groupe de Bruxelles se sont alors unis à Chavée et au groupe du Hainaut, Rupture, pour former un « Groupe surréaliste en Belgique » dont l'objectif premier était de faire prévaloir leurs options subversives sur celles des communistes au sein de l'A.R.C. (Association révolutionnaire culturelle), premier rassemblement d'intellectuels dans la lutte antifasciste. L'année suivante, avec Breton, cette fois, ils ont signé divers textes dénonçant la subordination de la Troisième Internationale à la politique extérieure de l'U.R.S.S.

Souris s'est efforcé de concevoir des œuvres qui auraient la puissance d'émotion et de subversion annoncée dans *La Conférence de Charleroi*. Pendant des années, il s'est ainsi montré le disciple le plus fidèle de Nougé, jusqu'au jour où celui-ci lui a fait le reproche de sacrifier ses principes éthiques aux intérêts d'une carrière artistique et l'a fait exclure du Groupe surréaliste en Belgique.

La création dans un esprit surréaliste ne pouvait être un jeu formaliste, mais une « expérimentation nouvelle », qui, comme disait Nougé, devait être jugée selon une échelle de valeurs « à la mesure d'une certaine image du monde, d'une certaine notion de l'homme ; à la mesure des sentiments et des désirs, des intentions de celui qui recourt aux moyens musicaux pour agir sur le monde ».

Les ambitions mêmes du projet ont souvent paralysé Souris au moment de composer. Des lettres, des pages de journal donnent maints témoignages de ses hésitations, de son accablement devant la difficulté de traduire effectivement en expressivité nouvelle tout ce qu'il aurait voulu faire dire aux notes de musique. Souris a souvent remis en question ses méthodes de composition, se faisant, pendant un temps, l'apôtre de la musique sérielle, le défenseur de la musique concrète (ce qui lui a valu de vifs reproches de Magritte au cours d'une polémique significative), ne composant qu'avec parcimonie (de la musique fonctionnelle pour le film ou la radio, plus souvent que de la musique autonome), s'adonnant plus tard, à la recherche musicologique, pour finalement confirmer par quelques œuvres et par des textes, que la seule pratique créatrice conforme aux objectifs du surréalisme lui paraissait être l'exercice de métamorphoses qui transforme les lieux communs en ces « objets bouleversants » annoncés par Nougé. Mais ce constat devait l'amener à reconnaître avec lucidité que celui qui a usé avec le plus d'efficacité de cette technique, c'est Igor Strawinsky.

« À mes yeux — a dit Souris — il n’y a que lui qui puisse être étudié dans les perspectives du surréalisme, car la musique nouvelle, les nouveaux essais de sonorité qui ont lieu de nos jours sont la conséquence d’un mouvement qui, au contraire, donnait à la musique une expression extérieure à elle-même, je veux parler de l’expressionnisme allemand. La musique sérielle et toute la musique contemporaine est en deçà de Strawinsky sur le plan de l’évolution de l’esprit, telle que les surréalistes la manifestaient. » Th. W. Ardonno avait déjà montré les convergences entre Strawinsky et les techniques de montage et de collage du surréalisme, mais pour les dénoncer, car, en apôtre du radicalisme dans la création artistique, Adorno voyait dans le recours à des schèmes musicaux du passé comme dans le surréalisme une régression du langage musical.

Il est bien vrai que Strawinsky avait précédé Souris dans l’utilisation systématique du lieu commun ; il a pu créer ainsi des œuvres d’une haute qualité, mais, pour autant, il n’a pas été un « surréaliste sans le savoir », car il a toujours été profondément attaché à des valeurs d’ordre, à des normes morales et politiques respectueuses des traditions qui le situent fort loin du surréalisme. À Bruxelles comme à Paris, en effet, le surréalisme s’est toujours voulu d’abord un mode de vivre et de penser qui, refusant le monde tel qu’il est, se proposait de « changer la vie ».

Chez Nougé en poésie, chez Magritte en peinture, chez Souris en musique, le projet éthique n’est jamais perdu de vue ; les expériences formelles lui sont toujours subordonnées. Ce qui les distingue, c’est que, chez Magritte, l’expérimentation a vite abouti : la combinaison d’images qui tirent leur aura poétique de leur juxtaposition, de leur intégration, s’est révélée efficace ; sans que le peintre l’ait jamais cherché, ses œuvres sont entrées dans le monde de l’art en gardant, pour une part au moins, leurs vertus subversives.

On découvre aujourd’hui les qualités éminentes des écrits que Nougé, refusant toute carrière littéraire, ne s’était jamais préoccupé de livrer à la publication.

C’est pour André Souris que la tâche s’est révélée la plus ingrate, dans la mesure même où la musique — activité artistique « de toutes la plus confusionnelle » selon Breton, car à la fois la plus concrète dans son expression et la moins précise dans ses significations — ne pouvait que décevoir ceux qui mettaient en elle des

espoirs démesurés. Si, à travers les expérimentations qu'il n'a cessé de poursuivre à la recherche de la nouveauté subversive, mais non formaliste, André Souris a vécu dans une constante insatisfaction, c'est sans doute parce qu'il ne renonçait pas au projet éthique qui l'avait animé au départ, mais qu'au fond de lui-même, il devait reconnaître son caractère illusoire²¹.

²¹ Cf. Robert Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, 1995.

Les contradictions du surréalisme en Belgique francophone

par M. Daniel LAROCHE

Le titre de cette conférence a — volontairement — quelque chose de risqué.

D'abord, mais ce n'est pas l'essentiel, il laisse ouverte la question de l'existence d'une activité surréaliste en Belgique non francophone, existence qui pour le moins reste à démontrer.

Ensuite et surtout, le terme même de *contradiction* dénote habituellement quelque insuffisance de la pensée, quelque incapacité de l'esprit. Ce n'est pas, on s'en doute, l'acception qui convient ici. Comme l'ont montré les philosophes de la dialectique, la contradiction est un phénomène moteur et fécond. Elle est l'indispensable condition de la *relance* de la pensée, de sa vie. André Breton lui-même, on le sait, était profondément convaincu du pouvoir indépassable de la contradiction.

Bref, il semble judicieux d'aborder le surréalisme non sous l'angle de la cohérence et de l'homogénéité, mais par le biais plus souple de divergences et d'antagonismes névralgiques, autant externes qu'internes, qui ont marqué son activité et son histoire : question de l'engagement politique, rôle de l'action par rapport à la réflexion, stratégie communicative, et cetera.

Enfin, ce pourrait être l'occasion d'examiner dans quelle mesure les paradoxes et les conflits caractéristiques du surréalisme belge diffèrent

rent de ceux qui ont marqué le surréalisme français. Une fois encore, il nous paraît peu opportun de reconstituer a posteriori une unité forcément factice, alors que c'est le jeu des tensions qui révèle la véritable richesse du mouvement. On devine qu'une telle confrontation ne saurait être ici que hâtivement esquissée.

En 1925, Paul Nougé et Camille Goemans signent avec leurs camarades français le tract *La révolution d'abord et toujours*. Or, dans un mouvement d'auto-correction tardive, Nougé croira nécessaire de préciser : « Il importe de ne voir dans notre démarche que la confiance absolue que nous faisons à tel sentiment qui nous est commun, et proprement au sentiment de la révolte, sur quoi se fondent les seules choses valables¹. »

Révolution, révolte : malgré les traits communs à ces deux vocables, la nuance est de taille. Elle montre quelle attention, d'emblée, Nougé accorde au choix des mots, c'est-à-dire des concepts — influencé en cela, sans nul doute, par sa formation scientifique. Elle semble indiquer, surtout, que dans le fond Goemans et Nougé ne croient pas à un grand bouleversement de l'ordre social et moral, qui pré luderait à l'établissement d'un ordre nouveau, enfin satisfaisant. Le « sentiment de la révolte » qu'ils évoquent désigne quelque chose de plus personnel, de plus passionné, et de plus durable à la fois.

Se plaçant dès le départ sous le signe de la rébellion, les surréalistes belges auront grand-peine à respecter quelque discipline que ce soit, notamment dans le domaine politique. Co-fondateur de la section belge de l'Internationale communiste en 1919 et du Parti communiste belge en 1921, signataire de la déclaration du groupe *Clarté*, Nougé se refusera toujours à inféoder l'entreprise surréaliste à la doctrine et à l'action communistes. « L'on voit (écrit-il) tout ce que nos démarches en auraient à souffrir, et quelle confusion nouvelle elles ne manqueraient pas d'entraîner, ainsi maquillées². »

Cette position, en gros, est celle du groupe surréaliste bruxellois pendant une dizaine d'années. L'objectif qu'il s'assigne est de dénoncer tout ce qu'il peut y avoir de *convenu* dans la pensée, dans l'art, dans la morale de l'époque, tout ce qui peut s'y lover d'hypocrite ou de superficiel. Il s'agit aussi — et l'on voit l'étroite com-

¹ Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 28.

² *Ib.*, p. 30.

plémentarité entre les deux démarches — d'ouvrir à l'imagination créatrice des voies nouvelles, que ce soit par l'écriture, par la réécriture de textes antérieurs, ou par la production d'images, le rôle focal de René Magritte n'étant plus à démontrer dans l'évolution du groupe.

Rien de très étonnant, dès lors, dans l'hostilité que témoigneront aux surréalistes les promoteurs de la littérature prolétarienne, notamment Charles Plisnier et Albert Ayguesparse, lequel note en 1932 : « Toute la tragédie des surréalistes, c'est la tragédie d'une poignée de littérateurs petits-bourgeois qui s'efforce de s'intégrer au mouvement révolutionnaire, sans renier l'héritage de la culture bourgeoise finissante³. » On voit que l'antagonisme n'est pas mince, et que le terme de « malentendu », maintes fois utilisé à ce propos, relève plutôt de la litote. C'est la définition même de l'engagement politique qui est ici en cause, les prolétariens n'arrivant pas à concevoir une activité littéraire et artistique révolutionnaire qui soit étrangère au dogme du « réalisme socialiste ».

Les choses paraissent changer avec la fondation du groupe *Rupture* à La Louvière, en mars 1934. On se souvient que, sous l'impulsion d'Achille Chavée, les membres de *Rupture* sont tenus d'appartenir à une organisation socialiste, communiste ou anarchiste, et de soumettre toute activité politique au contrôle et à l'approbation du groupe. Les graves convulsions sociales qui secouent cette région industrielle depuis 1932 ne sont évidemment pas étrangères à cette orientation prioritairement politique. Entre-temps, les Bruxellois Mesens et Lecomte deviennent membres actifs de l'Association révolutionnaire culturelle, avec Nougé, Chavée, d'autres encore, tandis que Magritte se rapproche du parti communiste.

Il serait néanmoins hâtif de conclure à quelque forme de réconciliation. Car l'osmose ne se fait pas. D'une part, on ne trouve dans les documents politiques et syndicaux de l'époque aucune trace d'une quelconque influence surréaliste : ni dans l'écriture, on l'aura compris, ni dans les thèses relatives à la création littéraire et artistique. Inversement, les écrits littéraires des surréalistes restent peu marqués par le message social. S'il arrive que les mêmes hommes participent simultanément à ces deux combats, tout indique qu'il s'agit de deux logiques non miscibles.

³ Cité par Paul Aron, *Les groupes littéraires en Belgique et le surréalisme entre 1918 et 1940*, dans *Textyles*, n° 8, novembre 1991, p. 17.

Prétendre qu'il y a là deux méthodes distinctes, mais orientées vers un même but, paraît au moins hypothétique. Certes, entre toutes ces luttes, la haine de l'ordre bourgeois forme un lien puissant. Là où les choses divergent, c'est que les militants combattent une classe sociale, et la domination qu'elle exerce dans le système économique en place, avec l'oppression qui en résulte pour la classe ouvrière. Les surréalistes, quant à eux, combattent une culture et des valeurs qu'on peut certes qualifier de dominantes, ou même de bourgeoises, mais dont les liens avec la classe bourgeoise ne sont ni directs, ni simples.

Dans une conférence donnée à La Louvière en 1949, Camille Goemans dira ceci : « Depuis 1925 (cela ne remonte donc pas à hier), le surréalisme cherche une base d'entente avec le communisme. Il devait y arriver inévitablement dès qu'il ne donnait pas sa révolte pour gratuite, et pour n'être pas une position de l'esprit se repliant sur lui-même et niant l'objectif. Il s'agissait bien de traduire cette révolte dans les faits pour passer à la révolution. Cette base, à l'heure qu'il est, ne paraît pas encore avoir été trouvée, sinon sur le plan individuel. Ou du moins une base très solide⁴. »

On ne saurait clore ici la réflexion sur la question de l'engagement. Car il est un thème voisin, qui revient d'une manière insistante sous la plume des surréalistes : le thème de l'*action*. Dans un texte de 1934 intitulé *La solution de continuité*, Nougé évoque « des esprits qui placent l'essentiel dans l'activité, qui n'imaginent comme fondement, comme ressort de leurs démarches que cette possibilité de l'action, ce désir de l'action, cette volonté de l'action⁵ ». « Ces esprits ne sauraient négliger la connaissance mais s'ils la prennent en considération ce ne peut être que comme condition de l'action⁶. »

L'identité de ces « esprits » n'est guère incertaine : c'est évidemment de lui-même et de ses amis que parle Paul Nougé. Autrement imprécise est la nature exacte de cette « action » qui s'oppose à la connaissance. Il ne s'agit évidemment pas d'activités physiques, divertissantes ou professionnelles, mais d'une activité militante, qui se traduit par des écrits, des conférences, des expositions, des manifestations, dont les auteurs attendent quelque effet transformateur,

⁴ Camille Goemans, *Œuvre 1922-1957*. Bruxelles, De Rache, 1970, p. 210.

⁵ Paul Nougé, *op. cit.*, p. 110.

⁶ *Ib.*

sinon subversif. Ainsi Goemans évoque-t-il un jeune peintre « qui présentait son surréalisme comme une évasion, comme la création d'un monde personnel où il imaginait de pouvoir s'abriter contre les coups et la confusion actuelle de l'existence. Alors que le surréalisme s'est toujours présenté au contraire comme une prise sur l'existence et comme doué des moyens d'action les plus directs sur elle⁷ ».

Revenant au texte déjà cité de Paul Nougé, nous lisons : « L'on n'agit pas autrement que sous le coup de la *menace*. Un monde menacé (...), voilà ce qui vaut la peine d'agir. La menace (...) est dans nos habitudes, dans cette cristallisation qui atteint, il faut bien le constater, les meilleurs d'entre nous. Elle est dans notre paresse et dans notre renoncement⁸. »

Ce que paraît viser Nougé sous l'espèce de la « menace », ce sont essentiellement certaines attitudes morales, certaines positions idéologiques, certaines convictions plus ou moins raisonnées, qui comportent à la fois un aspect de *figement* et une fonction d'alibi. Ailleurs, il dénoncera « la complaisance envers soi-même (...), l'asservissement de l'ouvrier à l'outil, du peintre à la technique picturale, de l'écrivain à l'écriture, de l'artiste à ses tics (...). D'où cette fureur que (les surréalistes) n'ont cessé de déployer contre l'art, les esthètes⁹ ».

On aura compris que l'intervention surréaliste, pour le groupe bruxellois, ne saurait prendre une forme philosophique, généralisante, a fortiori intemporelle. Jamais il n'entreprendra un exposé systématique de ses positions, fût-ce sous forme pamphlétaire. Il n'y aura pas, en Belgique, de *Manifeste du surréalisme*. Au contraire, l'action est étroitement asservie à la circonstance. « Nulle entreprise, nulle démarche qui ne soit de circonstance », dit Paul Nougé en 1928 à propos d'André Souris¹⁰. L'action, ici, est plutôt une *réaction* : réaction à tel événement, à tel texte fraîchement paru, à telle déclaration publique.

Bizarrement, Nougé précisera pourtant, dans une lettre adressée à Louis Aragon : « J'adhère mal à l'immédiat et l'événement m'ap-

⁷ Camille Goemans, *op. cit.*, p. 205.

⁸ Paul Nougé, *op. cit.*, p. 111.

⁹ *Ib.*, p. 143.

¹⁰ *Ib.*, p. 56 (texte daté du 1^{er} janvier 1928).

paraît un peu trop souvent sous l'aspect de cas particulier, d'effet second et non, comme cela devrait être, d'occasion sans cesse renouvelée de manifester en (les) accentuant notre pensée et notre volonté communes¹¹. » On pourrait certes alléguer que tout événement d'actualité ne constitue pas une circonstance propice à l'intervention surréaliste, et que seuls des événements d'une teneur particulière semblent s'y prêter. Il n'empêche : autant le vouloir-agir est proclamé, avec force, autant la difficulté d'agir est fréquemment invoquée.

À ces témoignages, il n'est pas inutile d'ajouter celui de Marcel Lecomte. À propos des tracts de *Correspondance*, qualifiés plus tard par Goemans d'« hostilités ouvertes contre l'extérieur¹² », Lecomte précisera : « Il y avait une optique en nous, à ce moment-là, que je ne partageais pas tout à fait mais qui était tout de même un peu mon cas aussi ; nous nous considérions non pas comme des gens marqués par la littérature, mais par un souci d'extra-littérature¹³. » Quand on se souvient de l'influence, sur Nougé, des œuvres de Paul Valéry, et de l'exceptionnelle culture littéraire de Lecomte lui-même, cette phrase prend une forte résonance d'auto-endoctrinement...

Une autre phrase du même, en 1964, vient toutefois donner un autre son de cloche : « Nous fûmes ainsi quelques-uns à vouloir sortir de la littérature, mais je crois que pendant tout un temps, je fus seul à penser que l'on ne pouvait guère en sortir que par elle-même¹⁴. » Est-ce là ce qui lui valut d'être exclu de *Correspondance*, dès le 21 juillet 1925, jour de la Fête nationale ? Cela paraît probable, au moins en partie, car les motifs exacts de cette exclusion restent mal connus. L'aventure, en tout cas, nous confirme — si besoin en était — combien on pouvait se sentir proche du *projet* surréaliste, mais distant de sa stratégie.

De cette stratégie, et nonobstant le rôle crucial des expositions d'arts plastiques, il faut bien reconnaître le caractère foncièrement verbal. Revues, conférences, tracts, communiqués, courrier privé, tels furent les moyens privilégiés de l'intervention surréaliste, sorte

¹¹ Paul Nougé, lettre à Louis Aragon, 14 septembre 1930.

¹² Camille Goemans, *op. cit.*, p. 220.

¹³ Cité par Marcel Mariën, *L'aventure surréaliste en Belgique*. Bruxelles, Lebeer-Hossmann, p. 60.

¹⁴ Marcel Lecomte, *Les Instants*. Paris, Mercure de France, 1964.

de guérilla lancinante, mais confinée au champ du verbe et de l'écriture. À vrai dire, la contradiction pourrait n'être qu'apparente. Les linguistes ont bien distingué ce type de discours qu'à la différence des autres types ils qualifient de *performatif*, et par quoi ils entendent un énoncé qui vise à exercer sur la situation présente une transformation directe et effective.

Il s'agit, autrement dit, d'une parole agissante, pragmatique, faite pour provoquer un changement, une parole-action en quelque sorte. En ce sens, il nous faut alors admettre que le modèle de la pratique surréaliste, fondamentalement, n'est autre que ... le discours politique lui-même. Non dans sa thématique, il va de soi, mais comme stratégie discursive, dans un monde où le coup de poing et le coup de feu ont cédé la première place au coup de gueule.

L'antinomie n'est donc pas, comme on pourrait le croire, entre l'action et le verbe, même si d'aucuns ont pu, à l'époque, trouver les surréalistes trop tièdes dans le combat prolétarien. Non, le plus curieux, dans le surréalisme belge, tient à la discrétion de ses représentants, qui apparaissent fréquemment comme tiraillés entre la volonté de communiquer et la propension inverse. Tel est le point qu'il s'agit maintenant d'examiner de plus près. De Nougé, on sait quelle peine il a prise, avec une constance remarquable, à ne pas se mettre personnellement en valeur, suggérant à André Breton que s'effacent quelque peu les camarades qui lui paraissaient tourner à la vedette.

C'est Denis Marion qui l'affirmera en 1967 : « Paul Nougé aura déployé plus d'énergie et de persévérance pour empêcher la publication de ses écrits que d'autres pour assurer celle des leurs¹⁵. » Tom Gutt précise que « Clarisse Juranville, en 1927, a été tiré à 100 exemplaires, et Correspondance trois ans plus tôt à moins encore¹⁶ ». On sait, par ailleurs, quelle insistance Marcel Mariën a dû déployer pour convaincre Nougé de rééditer, ou même d'éditer ses textes dans la revue *Les Lèvres nues*, et pour publier les deux volumes *Histoire de ne pas rire* et *L'expérience continue*. À première vue moins timide, Lecomte a néanmoins attendu 1964 pour publier au Mercure de France *Les Instants*, composés dès 1924 !

¹⁵ *Le Vocatif*, n° 161-162. Bruxelles, avril 1978.

¹⁶ *Distances*. Réédit. Bruxelles, Didier Devillez, 1994. Introduction de Tom Gutt, p. 9.

Quant à Goemans, quand André De Rache rassemble ses écrits en 1970 sous le titre *Œuvres 1922-1957*, il avertit le lecteur qu'il s'imposait « de sauvegarder une œuvre qui, dans l'état de dispersion où elle se trouvait, risquait de se perdre », précisant : « son œuvre, qu'il sera sans doute impossible de rassembler tout entière et dont il est même difficile d'évaluer l'abondance, est en grande partie inédite : Camille Goemans écrivait "pour lui", — l'écriture, et non l'édition des textes, lui paraissant essentielle à sa vie¹⁷ ».

Dans le même volume, devenu lui-même d'une rareté insigne, Mariën indique en note que « rassembler ces textes, puis les (unir) par une sorte de préface, et les publier, voilà une entreprise qui paraît aussi simple qu'il est de le dire. L'auteur — celui-ci — voit autrement (l'ouvrage) qu'il s'impose. D'abord, il semble que rien ne le presse de procéder à cette publication. Même ses plus proches amis ignorent du moins les quelques objets plus précis sur lesquels a porté son application¹⁸ ».

Louis Scutenaire, tous ceux qui l'ont personnellement connu pourraient en témoigner, n'était pas moins modeste. « Il n'aurait pas été cité, qu'il n'en eût éprouvé certainement nul étonnement ni dépit, et qu'il n'eût jamais pensé à s'en plaindre », dit de lui Goemans, à propos d'une anthologie de Robert Guiette¹⁹.

On n'en finirait pas d'épingler de semblables indices. Tous nous ramèneraient à la même réticence collective, entêtée, devant la communication, devant, pour être plus précis, la publication et la diffusion — devrait-on dire la *publicité* ? — de leurs écrits. Réticence étonnante, s'agissant d'hommes qui éprouvèrent intensément l'urgence de transformer le monde où ils vivaient, de saper la mentalité bourgeoise et le système capitaliste.

De cette attitude, les surréalistes belges ont eux-mêmes avancé une apparence d'explication. Loin de s'adresser à un public large — ce qui n'eût engendré, ils le redoutaient, que malentendus et incompréhension —, ils préféraient se limiter à quelques interlocuteurs choisis, soit comme victimes, soit comme complices. « Il suffit, dit Nougé, que certains nous entendent. » Ou encore : « À ceux qui en

¹⁷ Camille Goemans, *op. cit.*, *Note de l'éditeur* (hors pagination).

¹⁸ *Ib.*, p. 245.

¹⁹ *Ib.*, p. 204. Il s'agit de l'anthologie *Poètes français de Belgique*, parue aux éditions Lumière, à Anvers.

valaient la peine, (le surréalisme) s'est efforcé de donner des mots d'ordre pertinents, d'assigner des rendez-vous à tous les points de l'univers intellectuel et sentimental²⁰. »

Mais, il est vrai, la justification ne convainc qu'à moitié. Une diffusion confidentielle, même soigneusement sélective, contredit l'objectif d'efficacité tant de fois proclamé. Sans aller jusqu'à chercher des éclaircissements dans la psychologie personnelle des protagonistes, on ne peut s'empêcher d'invoquer une certaine inhibition, voire une forme d'auto-censure, motivée par le sentiment profond que pouvaient avoir les surréalistes de la difficulté à se faire comprendre, du danger que leur pensée, une fois rendue publique, courrait de se dévoyer. Sentiment, si l'on veut, d'une certaine solitude. Citons une fois encore Goemans : « Ainsi, nous lâchâmes, chacun pour notre compte, tous les groupes avec lesquels nous avions conservé ne fût-ce que des relations amicales et le surréalisme commença-t-il en Belgique par une manœuvre d'isolement²¹. »

Sentiment de *modestie*, n'ayons crainte du mot, devant l'énorme disproportion entre la nature et les buts de l'entreprise surréaliste d'une part, les moyens disponibles d'autre part. La très brève existence des revues successives, notamment, illustre bien la modestie des ressources financières. Plus profondément, il est vrai que ces écrivains avaient accompli, dans l'ordre de la théorie et de l'esthétique littéraires, un cheminement considérable. Que ce cheminement ne pouvait que les amener à considérer comme dépassés ou intenable certaines pratiques ou certaines conceptions. Que, par conséquent, ceux qui n'avaient pas fait le même effort pouvaient difficilement les rejoindre dans leur intransigeance.

Cette répugnance à publier trouve un écho des plus significatifs dans le caractère généralement énigmatique, sinon crypté, de nombreux textes surréalistes. Usant du discontinu, du laconique, de la périphrase allusive, de la menace vague, ils s'ingénient à camoufler l'assaut polémique sous le couvert du sous-entendu. Un brouillage similaire estompe souvent les référents du discours — personnages, livres, événements —, longue cohorte de *supposés connus*, à laquelle s'ajoutent les non moins fréquentes tournures impersonnelles ou collectives. Les auteurs, manifestement, ne cherchent pas à se mettre à la portée du premier venu. S'ils consentent à commu-

²⁰ Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 143.

²¹ Camille Goemans, op. cit., p. 220.

niquer, c'est en prenant toutes les précautions phraséologiques pour ne pas risquer d'en dire trop.

Tout donne à penser que le groupe surréaliste de Bruxelles se représentait lui-même, fût-ce d'une manière subconsciente, comme une sorte de ferment ou de catalyseur, dont l'efficace immédiate importait moins que la maturation secrète ou du moins discrète des idées, gage d'un futur et redoutable pouvoir subversif. Le slogan de l'*action immédiate*, en ce sens, était sans illusion. Irait-on jusqu'à évoquer une sorte de procrastination, ou même de désespérance ? L'affirmation serait sans doute excessive. N'oublions pas que, à côté des écrits polémiques et pamphlétaires, sans oublier la place importante faite à la critique picturale, figurent de nombreux textes poétiques ou narratifs, ceux qu'il est convenu d'appeler proprement littéraires.

Or, rien ne dit que, pour Nougé et ses comparses, cette part proprement *littéraire*, c'est-à-dire artistique et imaginative, de leur travail, n'était pas entendue par eux comme une forme d'action. Qui, en effet, oserait prétendre qu'une œuvre littéraire digne de ce nom est sans effet durable et profond sur qui l'appréhende ? Comment, après avoir lu Breton, Lecomte, Soupault ou Dumont, pourrait-on encore lire Louis Veuillot ou Adolphe Hardy ? Telle phrase de Nougé, une fois de plus, nous donne à réfléchir : « Quel était donc le secret des surréalistes ? L'on ne peut que suggérer ici qu'ils ont ressenti plus que tout autre le terrible déchirement intérieur qui caractérisera sans doute pour l'avenir ces êtres dont nous sommes tous²². »

Les tiraillements des surréalistes sont donc considérables quant à ces questions névralgiques de l'action et de la communication. D'autres divergences, toutefois, méritent d'être soulignées : celles qui se font jour à l'intérieur de ce qu'on voudrait appeler la *communauté* surréaliste, et spécialement entre Belges et Français. On sait quelle méfiance Nougé pouvait éprouver et exprimer à l'égard des positions du groupe parisien. Goemans, entre autres, le rappelle : « Nul autant que lui n'a, depuis les débuts du surréalisme, mis en garde Breton et ses amis contre les confusions et les malentendus auxquels devaient donner lieu certaines de leurs démarches²³. »

²² Paul Nougé, *op. cit.*, p. 144. Le texte est daté de 1941.

²³ Camille Goemans, *op. cit.*, p. 212.

Assez curieusement, autant l'accord des exégètes se fait sur l'existence même de cette méfiance, autant sont rarement précisés les points d'accrochage. L'un des premiers apparaît dès le 20 avril 1925, dans le tract de *Correspondance* numéroté *Rouge 16*, où l'on peut lire : « la défiance des vertus qu'il lui faut bien reconnaître ». Cette entrée quelque peu énigmatique vise, à l'évidence, le dogme de l'écriture automatique. Et Nougé d'ajouter, en la qualifiant de clairvoyante, cette phrase de Breton lui-même dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* : « Les mots sont sujets à se grouper selon les affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer le monde sur son vieux modèle²⁴. »

Ce que Nougé a prestement deviné, avec une perspicacité peu commune quant aux mécanismes du langage et du verbe, c'est qu'écrire sous la dictée immédiate de l'inconscient, en dehors de toute censure et de toute contrainte culturelle, relève du leurre. Car le discours de l'autre est toujours déjà là, qui canalise a priori l'énonciation du sujet, rendant vain tout espoir d'une parole spontanément libre. Sur l'écriture dite « automatique » — et l'on sait qu'il n'est rien de plus téléguidé qu'un automate — pèse fatalement le poids des habitudes associatives et dissociatives héritées. Sans doute le jeu dit « des cadavres exquis » semblait-il propice à une émancipation efficiente envers de telles habitudes. Mais ce jeu n'occupait guère, quoi qu'on puisse en dire, qu'une position latérale par rapport à la création littéraire et poétique proprement dite.

Relisons un texte à cet égard essentiel, les *Notes sur la poésie*²⁵. Que dit Nougé ? « Les mots isolés sont généralement obscurs, inertes. Au contraire, les groupes de mots, lambeaux vivants de langage, gardent le pouvoir d'engendrer un mouvement ou d'esquisser un mouvement dans un sens presque toujours imprévisible par rapport au langage dont on les a séparés. Les mots isolés, il faut qu'on les force, et l'utilisation consciente que l'on veut en faire s'engage presque fatalement dans les voies toutes tracées de la logique habituelle à qui s'en sert. Et l'éloigne de la découverte. »

Aussi n'est-il pas surprenant de voir Nougé retravailler des slogans publicitaires, les exemples d'une grammaire scolaire, sans oublier

²⁴ André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, dans *Commerce*, n° 1, Paris, été 1924.

²⁵ Paul Nougé, *op. cit.*, p. 161-168.

ses commentaires pour le catalogue du fourreur bruxellois Samuel... Son matériau reste « le langage, et particulièrement le *langage écrit* tenu pour objet, objet agissant, sans doute, c'est-à-dire capable à tout instant de *faire sens*, mais objet *détaché de qui en use* au point qu'il devient possible dans certaines conditions de le traiter comme un objet matériel, une matière à modifications, à expérience²⁶ ».

Il convient, en second lieu, de rappeler la notion d'*objet bouleversant*, que Nougé propose aux surréalistes français de la première heure, et dont il précise la nature dans un texte consacré à Magritte. Cet objet, « d'où lui viendra cette vertu subversive ? On l'a vu : de la capacité d'occuper la conscience humaine au point d'en tarir le flux monotone, au point de forcer l'esprit à inventer de quoi passer outre. Mais comment conférer à l'objet pareille vertu de fascination, pareil charme ? Ici, l'opération fondamentale nous a paru être l'*isolement* et l'on pourrait se laisser aller à exprimer une sorte de loi : isolé, le charme d'un objet est en raison directe de sa banalité²⁷ ».

Si un enseignement doit être tiré de cette voie exploratoire que constitue l'élection d'objets bouleversants, c'est bien l'intérêt supérieur que les surréalistes bruxellois accordent à l'image, c'est-à-dire au langage visuel, alors même que la peinture surréaliste, en France, est essentiellement le fait d'artistes étrangers, ainsi que l'a souligné Paul Aron²⁸.

Comment, dans la même perspective, ne pas remarquer la réserve de Nougé envers l'engouement de Breton pour les manifestations de la folie, lesquelles paraissent annoncer des révélations inouïes quant au fonctionnement de l'esprit humain ? « Il semble que, mieux qu'ailleurs, l'on touche ici les ravages de la précipitation et de la légèreté dans un domaine difficile entre tous. Il court sur la folie et sur ce qu'il est convenu d'appeler le génie, une petite troupe de lieux communs dont il est par ailleurs difficile de faire justice²⁹. » Sans doute le rationalisme foncier de Nougé n'est-il pas étranger à tant de brusquerie. Mais on se souviendra que Freud lui-même éprouvait le plus vif agacement pour l'utilisation que les surréalistes parisiens faisaient des concepts psychanalytiques.

²⁶ *Ib.*, p. 166-167.

²⁷ *Ib.*, p. 239.

²⁸ Paul Aron, *op. cit.*, p. 20-21.

²⁹ Paul Nougé, *op. cit.*, p. 42.

D'autres que Nougé, en Belgique, tiennent à garder leurs distances à l'égard de ce qu'on nous permettra d'appeler la *version bretonienne* du surréalisme. S'ils le disent moins nettement, certains le manifestent implicitement dans leur création. Ainsi en va-t-il de Lecomte, nourri de lectures extrêmement variées, qui vont de Kafka et de Rilke à Hoffmannstahl en passant par toutes sortes d'écrits occultistes, Lecomte dont les récits insolites, minutieux et raffinés peuvent difficilement être étiquetés « surréalistes » sans autre forme de procès.

Que dire alors d'Achille Chavée, chef de file du surréalisme en Hainaut, et dont les poèmes n'ont, à strictement parler, pas grand-chose de surréaliste ? Car, si ces textes redisent de manière lancinante la révolte contre l'ordre établi, contre le poids des conventions et des institutions, et ce à grand renfort de métaphores inédites, nous sommes ici devant une œuvre foncièrement baudelairienne. L'œuvre d'un écorché vif, d'un anticonformiste, qui ne cesse de régler ses comptes avec sa propre enfance — et qui ne retient guère du surréalisme que sa rhétorique.

Il faudrait poursuivre l'investigation, si l'on voulait montrer par le détail toute la singularité du surréalisme belge à l'égard du mouvement français. Avant de conclure, cependant, un paradoxe peut-être plus singulier que les autres doit retenir notre attention. On a vu combien, dans le groupe de Bruxelles comme dans celui du Hainaut, la plus vive intransigeance est de règle envers la culture officielle, l'esprit artiste ou esthétisant, les faux-semblants et les compromissions de toutes sortes, auxquels s'abaissent nombre d'écrivains et d'intellectuels. Fréquemment apparaissent, sous la plume de Goemans, de Nougé et des autres, les formules « impitoyable lucidité³⁰ », « rigoureuse lucidité³¹ », « conscience vive³² », et bien d'autres de la même eau. Disons-le tout net : c'est d'une croisade qu'il s'agit.

Ce qui point ici n'est autre que le combat pour une certaine *pureté*, on voudrait dire une certaine *purification*, dans le champ de la pensée, sans aucun doute, mais aussi dans le champ du comportement. En fustigeant le laxisme et la désinvolture, en exigeant de leurs contemporains davantage de sens critique, de clairvoyance et

³⁰ Camille Goemans, *op. cit.*, p. 217.

³¹ Paul Nougé, *op. cit.*, p. 141.

³² *Ib.*, p. 142.

de rigueur, les surréalistes témoignent d'une forme d'ascétisme. La quête qu'ils mènent, en dernière analyse, n'est ni politique, ni philosophique, ni même peut-être artistique : elle est *morale*. Il y a là quelque chose qui ne peut manquer d'interloquer, même si l'éthique dont il s'agit n'a pas grand-chose à voir avec l'hypocrite respectabilité dont se pare trop souvent la classe bourgeoise tant stigmatisée.

Et d'ailleurs, que des institutions aussi officielles, aussi prestigieuses que l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises et l'Ambassade de France aient entrepris de consacrer au surréalisme une journée de colloque, n'y a-t-il pas là matière à réflexion, sinon à surprise ? Le surréalisme aurait-il tant perdu de son pouvoir urticant ? Aurait-on oublié les anathèmes lancés par lui ? Je préfère penser, dans la ligne de l'important courant de redécouverte, de réédition et d'étude dont il fait l'objet depuis quelques années, que l'on mesure enfin, aujourd'hui, l'extrême importance de ce qu'il nous a apporté, et que nous n'avons certes pas fini d'explorer.

SÉANCE PUBLIQUE
DU 29 NOVEMBRE 1997

Cyrano de Bergerac (1897)
d'Edmond Rostand :
un centenaire juvénile

Discours de M. Jean PIAT

Monsieur le Président,
Monsieur le Secrétaire perpétuel,
Mesdames, Messieurs,

La première difficulté quand on aborde le rôle de Cyrano n'est pas d'apprendre le texte, contrairement à ce que, Mesdames et Messieurs, vous pouvez penser. Et surtout ne croyez pas que je veuille cultiver le paradoxe, ce n'est pas mon dessein. Il n'est pas plus difficile d'apprendre le rôle de Cyrano qu'une fable de La Fontaine, c'est simplement un peu plus long. Chacun de vous, je peux vous le jurer, peut parfaitement apprendre les quinze cents vers — dit-on, je n'ai jamais vérifié — de Cyrano. Ce n'est pas une question de mémoire, c'est simple question de temps — j'oserais ajouter « et d'âge », car vous retiendrez plus facilement les quinze cents vers de Cyrano à vingt-cinq ans qu'à soixante-quinze. Il n'en est pas moins vrai que la mémoire exerce et exercera toujours une fascination dont tous les acteurs ont été les témoins. À savoir cette phrase souventes fois entendue : « Je n'aurais jamais pu faire de théâtre parce que je n'ai pas de mémoire. » On peut être un très grand acteur et n'avoir pas de mémoire. On met beaucoup plus de temps à mémoriser le texte, un point c'est tout. D'autant que, apprenant Cyrano, le rythme et la musique des vers vous aideront considérablement. Au lieu de vous contraindre.

De cette première observation découle le théorème suivant : n'allez jamais complimenter un acteur qui joue Cyrano en lui disant : « Mais quelle mémoire vous avez ! » Ce genre de congratulations, pas plus que le costume qu'il porte, ne le réjouira. Il pensera tou-

jours, avec plus ou moins de raison, que ses mérites sont ailleurs. Pour lui, la mémoire c'est l'intendance sur les champs de bataille : « Faut qu'elle suive ! » Voici à ce propos, et pour en finir avec la mémoire, une petite anecdote qui n'a d'autre mérite que d'être vraie. Un acteur modeste avait été contraint dans une pièce de Sacha Guitry de remplacer au pied levé, en tout cas en quarante-huit heures, un acteur dont le rôle était suffisamment important pour exister à côté du maître. Il n'était pas très bon et Sacha Guitry à l'issue de cette représentation se fait tout de même un devoir d'aller le féliciter : « Vous êtes admirable, dit-il, mais comment avez-vous fait pour apprendre tout cela si vite ? » Et l'acteur modeste lui répond : « Écoutez, maître, je me suis mis dessus jusqu'au moment où je le savais. » Sacha Guitry le regarde et lui répond : « Ah ! oui, les grands moyens, alors ! »

J'ai donc abordé Cyrano en me mettant dessus jusqu'au moment où j'ai cru le savoir. J'ai appris chez moi les principales tirades en cachant le texte avec un petit carton pour vérifier si ma mémoire fonctionnait. Les répétitions m'ont permis de mettre en place définitivement les syllabes et les mots, et leur sens surtout ! à la fois dans ma tête et dans la bouche. Car il ne suffit pas que les mots s'inscrivent dans la tête, il faut qu'ils en sortent ! Et pour que les dentales, les labiales et la musique des vers s'en échappent le mieux possible il faut évidemment assouplir la mâchoire par des répétitions nombreuses et renouvelées. En résumé : un mois pour apprendre chez soi, deux mois pour répéter au théâtre, et le tour est joué. Enfin, presque. Car il arrive souvent que l'on sache chez soi mais qu'on ne sache plus en arrivant sur scène. Ce qui fait dire à de nombreux metteurs en scène : « Qu'à cela ne tienne, on va aller répéter chez toi ! »

Avant de parvenir au sommet de cet Himalaya qu'est le rôle de Cyrano en 1964, j'avais eu droit pendant les années qui ont précédé à une distribution plus modeste : un rôle de cadet de Gascogne. Non pas le premier, soyons modeste, mais le second. Le meilleur d'ailleurs, celui qui au quatrième acte lance cette phrase héroïque : « Le canon des Gascons ne recule jamais. » Avec un tel vers on se fait déjà une excellente réputation. Il provoque un effet comique du meilleur aloi. J'ai donc placé mon canon avec tous les Cyrano que j'ai connus entre 1948 et 1958, c'est-à-dire Pierre Dux, Martinelli, Paul-Émile Deiber, Maurice Escande. Ce qui m'a permis sans trop de difficulté, quand je l'ai joué moi-même, de jongler avec les « non, merci » et avec la présentation des cadets

de Gascogne que j'avais entendus pendant ces dix années. De même, j'ai pu au quatrième acte faire pleurer ces mêmes cadets au son du fifre de Bertrandou :

Écoutez, les Gascons... Ce n'est plus, sous ses doigts,
Le fifre aigu des camps, c'est la flûte des bois !
Ce n'est plus le sifflet du combat, sous ses lèvres,
C'est le lent galoubet de nos meneurs de chèvres !...
Écoutez... c'est le val, la lande, la forêt,
Le petit pâtre brun sous son rouge béret,
C'est la verte douceur des soirs sur la Dordogne...
Écoutez, les Gascons : c'est toute la Gascogne !

J'en arrive alors à la première difficulté éprouvée : oublier ce que j'avais entendu des autres Cyrano pour les imiter le moins possible. Mais me rappeler tout de même ce qu'ils avaient fait, car il y avait souvent d'excellentes choses. Faire en somme un tri pour garder le meilleur et négliger le moins bon. C'est ce qu'on appelle tenir compte de la tradition.

Cette culture involontaire m'a permis, après avoir tout oublié, de nourrir et de guider ma propre recherche. En ce temps-là je n'avais pas encore entendu certaines déclarations nouvelles et fracassantes sur la nature du personnage de Cyrano, à savoir : Cyrano vit seul, Le Bret également. Ils sont amis tous les deux. Est-ce que cette amitié ne serait pas un peu particulière ?... Il faut parfois, pour paraître moderne, afficher des conceptions hardies sur les personnages. Ce n'est pas encore démontré, mais ça le sera peut-être un jour ! Il ne faut décourager personne. Peut-être est-ce à cause des vers de Ragueneau au premier acte parlant de Cyrano :

Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot
Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques...

Cyrano, cadet gascon, mais spadassin un peu « fol », dissimulant ses tendances en courtisant Roxane... Voilà de l'audace et toujours de l'audace ! Par bonheur, il y a trente-cinq ans, on échappait encore à ce besoin de dépoussiérer. On se contentait donc de dire le texte, rien que le texte et tout le texte. Je le jure !

Si je me suis permis cette petite parenthèse, c'est bien pour vous apporter la preuve que la mémoire n'est pas le premier obstacle à franchir pour jouer Cyrano. Mais qu'il faut parfois prendre garde aux conceptions.

Cette exigence première, à savoir de dire le texte, rien que le texte et tout le texte, me venait d'une expérience précédente. C'est une autre parenthèse et je la referme très vite, rassurez-vous. J'ai répété il y a bien longtemps avec Jules Romains le rôle principal de sa pièce *Donogoo Tonka*. Un jour où le maître avait très bien déjeuné, nous étions seuls lui et moi dans le foyer des artistes de la Comédie-Française et je lui ai dit : « Maître, j'ai le sentiment qu'au milieu du deuxième acte, Lamandin – mon personnage – évolue plutôt vers un... ceci, plutôt que vers un... cela. » Jules Romains, dont je contrariais visiblement la digestion, m'a regardé surpris, et, ignorant mes états d'âme, m'a dit simplement : « Écoutez, Piat, dites le texte, dites le texte. » J'ai compris la leçon. Cet avertissement ne m'a plus quitté.

*

* *

« Tout ce qui touche le cœur se grave dans la mémoire. » Ce mot de Voltaire est essentiel, me semble-t-il, pour interpréter Cyrano. C'est par le cœur que tout commence dans ce personnage, et c'est avec le cœur que son action s'éteint. Cyrano est amoureux, et de Roxane ! Soyons-en certains ! L'amour reste le meilleur guide qui soit pour la mémoire et pour réussir le parcours périlleux de la pièce. Je n'en veux pour preuve que la déclaration du premier acte de Cyrano à Le Bret, quand Le Bret l'interroge :

- [...] Le motif de ta haine

Pour Montfleury, le vrai, dis-le-moi !

- Ce Silène,

Si ventru que son doigt n'atteint pas son nombril,
 Pour les femmes encor se croit un doux péril,
 Et leur fait, cependant qu'en jouant il bredouille,
 Des yeux de carpe avec ses gros yeux de grenouille !...
 Et je le hais depuis qu'il se permit, un soir,
 De poser son regard sur celle... Oh ! j'ai cru voir
 Glisser sur une fleur une longue limace !

- Hein ? Comment ? Serait-il possible ?...

- Que j'aimasse ?...

J'aime.

- Et peut-on savoir ? Tu ne m'as jamais dit ?...

- Qui j'aime ?... Réfléchis, voyons. Il m'interdit
 Le rêve d'être aimé même par une laide,
 Ce nez qui d'un quart d'heure en tous lieux me précède ;

Alors, moi, j'aime qui ?... Mais cela va de soi !
J'aime – mais c'est forcé ! – la plus belle qui soit !

- La plus belle ?...

- Tout simplement qui soit au monde !
La plus brillante, la plus fine, la plus blonde !

- Eh ! mon Dieu, quelle est donc cette femme ?...

- Un danger

Mortel sans le vouloir, exquis sans y songer,
Un piège de nature, une rose muscade
Dans laquelle l'amour se tient en embuscade !
Qui connaît son sourire a connu le parfait.
Elle fait de la grâce avec rien, elle fait
Tenir tout le divin dans un geste quelconque,
Et tu ne saurais pas, Vénus, monter en conque,
Ni toi, Diane, marcher dans les grands bois fleuris,
Comme elle monte en chaise et marche dans Paris !...

- Sapristi ! je comprends. C'est clair !

- C'est diaphane.

- Magdeleine Robin, ta cousine ?

- Oui, – Roxane.

- Eh bien ! mais c'est au mieux ! Tu l'aimes ? Dis-le-lui !
Tu t'es couvert de gloire à ses yeux aujourd'hui !

- Regarde-moi, mon cher, et dis quelle espérance
Pourrait bien me laisser cette protubérance !
Oh ! je ne me fais pas d'illusion ! – Parbleu,
Oui, quelquefois, je m'attendris, dans le soir bleu ;
J'entre en quelque jardin où l'heure se parfume ;
Avec mon pauvre grand diable de nez je hume
L'avril, – je suis des yeux, sous un rayon d'argent,
Au bras d'un cavalier, quelque femme, en songeant
Que pour marcher, à petits pas dans de la lune,
Aussi moi j'aimerais au bras en avoir une,
Je m'exalte, j'oublie... et j'aperçois soudain
L'ombre de mon profil sur le mur du jardin !

- Mon ami !...

- Mon ami, j'ai de mauvaises heures !
De me sentir si laid, parfois, tout seul...

- Tu pleures ?

- Ah ! non, cela, jamais ! Non, ce serait trop laid,
Si le long de ce nez une larme coulait !
Je ne laisserai pas, tant que j'en serai maître,
La divine beauté des larmes se commettre
Avec tant de laideur grossière !... Vois-tu bien,
Les larmes, il n'est rien de plus sublime, rien,

Et je ne voudrais pas qu'excitant la risée,
Une seule, par moi, fût ridiculisée !...

- Va, ne t'attriste pas ! L'amour n'est que hasard !

- Non ! J'aime Cléopâtre : ai-je l'air d'un César ?
J'adore Bérénice : ai-je l'aspect d'un Tite ?

- Mais ton courage ! ton esprit ! – Cette petite
Qui t'offrait là, tantôt, ce modeste repas,
Ses yeux, tu l'as bien vu, ne te détestaient pas !

- C'est vrai !

- Eh bien ! alors ?... Mais Roxane, elle-même,
Toute blême a suivi ton duel !...

- Toute blême ?

- Son cœur et son esprit déjà sont étonnés !
Ose et lui parle, afin...

- Qu'elle me rie au nez ?

Non ! – C'est la seule chose au monde que je craigne !

Si tout commence par cette déclaration, tout s'achève par la lecture de la lettre, à l'acte V, quand Cyrano demande à Roxane : « N'aviez-vous pas dit qu'un jour, peut-être, Vous me la feriez lire ? » Ultime preuve de cet amour qu'il a porté toute sa vie à Roxane et qui n'a cessé de justifier la sienne. Il le lui a déjà avoué au début du deuxième acte en lui faisant observer — mais elle ne l'a pas compris — que « Roxane en jupon court s'appelait Magdeleine ». La voie royale qui s'ouvre donc devant l'interprète de Cyrano proche par instants de l'Alceste du *Misanthrope* et qui justifie leurs éclats, c'est bien cet amour, pour Alceste, contrarié, pour Cyrano, refoulé — comme il est dit de nos jours — par Cyrano lui-même. À cause d'un nez « qui d'un quart d'heure en tous lieux le précède ». C'est cette voie que j'ai tenté d'emprunter pendant les huit années où j'ai joué Cyrano et qui reste à mes yeux le fondement essentiel du rôle. La misanthropie d'Alceste et de Cyrano se fonde sur l'orgueil de leur nature et l'amertume d'un amour blessé. Voilà pour l'interprète.

À propos de la lecture de cette lettre, permettez-moi une seconde anecdote. Cyrano demande à Roxane la permission de la lire, cette lettre soi-disant écrite par Christian ; Roxane la lui donne. C'est l'instant sublime où Cyrano va être poussé à la faute, contraint à l'aveu : « Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas ! » Je vous demande à mon tour la permission de vous lire cette lettre pour que vous compreniez le désarroi qui s'est emparé de moi au cours

des premières représentations où un rire intempestif se produisait à un instant où vraiment ce n'était pas souhaitable. J'avais l'impression, j'en ignore encore la raison, que quelque chose ne se passait pas bien. Bousculé par Roxane, Cyrano lutte pied à pied. « Les lettres, c'était vous... — Non ! — Les mots chers et fous, C'était vous... — Non ! — La voix dans la nuit, c'était vous. — Je vous jure que non ! — L'âme, c'était la vôtre ! — Je ne vous aimais pas. — Vous m'aimiez ! — C'était l'autre ! — Vous m'aimiez ! — Non... — Déjà vous le dites plus bas ! — Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas ! » Et là : petit rire ! Je ne comprenais pas pourquoi. Je m'en étais ouvert d'ailleurs à quelques confrères qui m'avaient dit : « On est réellement ému, qu'on éprouve peut-être le besoin d'une espèce de relâchement, d'une petite détente, comme une soupape de sûreté. » Mais ça m'agaçait tout de même, parce que faire rire quand on meurt, ce n'est pas gai ! Un jour, en jouant cette scène je n'ai pas eu le souffle nécessaire. J'ai coupé le vers en deux : « Non, non, mon cher amour » — j'ai repris mon souffle — « je ne vous aimais pas ! » Silence, si j'ose dire, de mort. Ô surprise divine ! Récompense inattendue. Je n'ai jamais compris pourquoi, en coupant le vers en deux — ce qui n'était pas logique — j'évitais le rire. Et non seulement j'évitais le rire, mais j'avais l'impression, joie suprême, de faire alors passer une émotion presque sacrée sur la salle, de tenir en quelque sorte le public entre mes deux mains jointes sur cette lettre avant de mourir. Ce que Roxane évidemment ne sait pas, mais que vous, public, vous savez. Puisque par Ragueneau vous êtes dans la confiance de cette bûche tombée sur le front de Cyrano et qui lui a ouvert le crâne. Ce « Non, non, mon cher amour — virgule — je ne vous aimais pas » — silence profond : c'était ma petite médaille d'or du soir. Ce sont les découvertes qu'un acteur peut encore faire quand il a joué des centaines de fois un rôle. C'est une impression exquise que d'avoir fait un progrès parce qu'un petit détail a apporté à l'interprétation un bonheur supplémentaire.

*

* *

Venons-en à la vraie difficulté du rôle de Cyrano. Je ne dis pas à la seule, mais une difficulté à quoi sont confrontés tous les interprètes de Cyrano : résister à l'indifférence des autres. On a beau dire qu'il n'y a pas de petits rôles au théâtre, c'est une allégation totalement fausse. À part le Bret, de Guiche, Christian, Ragueneau, Roxane et Charbon de Castel-Jaloux, la plupart des rôles de *Cyrano* sont ce

que l'on appelle dans notre jargon « ceux qui servent la soupe ». C'est-à-dire les petits rôles des cadets, des marquis, des bourgeois, des tire-laine ! La foule, la foule anonyme. Et au bout d'un certain temps cette foule anonyme ne répond plus à l'obligation héroïque qui constitue l'essentiel de la pièce. Car le miracle de *Cyrano* c'est bien que tous les personnages sont héroïques. De l'ivrogne qui clame au premier acte : « Un ivrogne / doit boire son bourgogne... à l'hôtel de Bourgogne ! » Jusqu'à mon cadet : « Le canon des Gascons ne recule jamais ! », et jusqu'à De Guiche qui au quatrième acte s'écrie, bien qu'affamé : « Est-ce que vous croyez que je mange vos restes ! » Tous les personnages sont colorés de ce lyrisme grandiose.

Alors, même si un metteur en scène a convaincu, pour établir sa distribution, la plupart des acteurs qui entourent *Cyrano* que pour un acteur de talent il n'y a pas de petit rôle, cette affirmation totalement gratuite ne convainc guère. Il y a des petits rôles ! Et ce ne sont pas les petits rôles qui font les grands acteurs. Même si parfois de grands acteurs rendent grands des rôles petits. Très rapidement les petits rôles fatiguent. Il y avait d'ailleurs à la Comédie-Française avant que je ne joue moi-même le rôle de *Cyrano* un acteur chargé, en cas de défaillance des autres, de dire toutes les portions de répliques que nous appelons dans notre jargon « les hein-quoi-qu'est-ce ». Exemple : « Coquin, ne t'ai-je pas interdit pour un mois ? » c'est *Cyrano* qui attaque au premier acte ! Voix du tire-laine : « Hein ? » ; voix de l'ivrogne : « Quoi ? » ; voix d'un page : « Qu'est-ce ? » ; voix de Cuigy : « C'est lui ! » ; voix de Le Bret : « *Cyrano* ! » et la salle fait « Oh ! » ; un bourgeois fait « Mais... » ; une coquette fait « Chut ! » ; une autre fait « Assez ! » ; une troisième fait « Montfleury, jouez ! » ; une quatrième affirme « Ne craignez rien !... », d'autres disent « C'est inouï ! », d'autres encore « C'est scandaleux », d'autres encore « C'est vexatoire ! ». Et les pages concluent : « Ce qu'on s'amuse ! – Kss ! – Montfleury ! – *Cyrano* ! » C'était donc quelquefois le même acteur qui pour entraîner les autres disait : « Hein ? Quoi ? Qu'est-ce ? C'est lui, Chut ! Mais ! Assez ! Montfleury jouez ! Ne craignez rien ! C'est inouï ! C'est scandaleux ! C'est... » en changeant de voix bien entendu, prenant une voix de femme ou prenant des voix d'hommes. Il n'arrivait pas à faire à lui tout seul une quinzaine de personnages, mais il se débrouillait de façon telle que... ça entraînait les autres ! C'était obligatoire, paraît-il, pour réveiller les ardeurs de chacun. Car il est évident que quand on a à dire : « Kss, Montfleury, *Cyrano*, hi-han, bé, oua-oua, cocorico, miaou », ce n'est pas avec de telles tirades

qu'on arrive à se faire une réputation. À mesure donc que la pièce se joue, l'héroïsme s'émousse, la bravoure s'écaille, la passion s'éteint, Cyrano poireaute et la pièce s'écroule ! Il faut donc la remettre en répétitions d'urgence pour ranimer la flamme. Les flammes.

La démarche de l'acteur n'est pas aussi solitaire que celle du peintre, du musicien ou du créateur littéraire. L'acteur dépend de la réplique de l'autre, des autres. Ce sont des personnages autant que des égoïsmes qui s'affrontent, en scène bien entendu ; l'acteur qui joue Cyrano a besoin de la réplique ardente des autres, mais il est bien certain qu'au bout de quelques représentations les « oua-oua, cocoricos, miaous » sont jetés d'une lèvre molle et dédaigneuse par des partenaires qui ne voient pas là-dedans l'occasion d'exprimer leur exquise sensibilité. Nous sommes Français, donc individualistes, la discipline et l'esprit collectif ne sont pas nos qualités dominantes. Nous sommes acteurs, donc égocentriques et chacun pense : « Il a un grand rôle, moi j'en ai un petit » ou « De toute façon on ne voit que Cyrano, la pièce est faite pour ça », le chœur antique éprouve quelque difficulté à se passionner longtemps pour exprimer trois lignes. C'est théoriquement très pardonnable — même si pratiquement jamais on ne pardonne.

En outre, il y a souvent, parmi les acteurs qui jouent les cadets, les bourgeois, les pâtisseries, les mousquetaires..., un petit critique qui sommeille et qui pense à la manière des autres : « Cyrano, miroir où les Français se regardent complaisamment », « Cyrano, sorte de Bibi-Fricotin à panache », « Cyrano, mousquetaire romantique mêlé d'un rugbyman troisième ligne ». Ou encore : « Cyrano, une idée de faux génie. » Ça, ce sont les petits billets qu'on a pu lire dans la presse au cours des cent années où *Cyrano* a été représenté. Bref, au bout de quelques représentations le cadet ne répond plus avec toute la fougue requise à l'appel empanaché de Cyrano. Ce n'est plus la saine gaieté, bien gasconne, qui règne sur le plateau. Alors il faut réagir. Tant pis si la légende vous attribue ensuite et pour longtemps un très mauvais caractère. C'est un devoir devant les salles venues avec tant de ferveur assister aux exploits de Rostand que de maintenir une stricte et convenable discipline pour que la représentation de cette pièce qui réunit tous les publics, de tous les âges, qui est la plus publiée et la plus jouée dans le monde depuis sa création, soit donnée dignement. J'ai même reçu des programmes du Japon où l'on jouait la pièce envoyés par des acteurs de Tokyo — peau jaune et yeux bridés : « Écoutez les Gascons,

c'est toute la Gascogne. » C'est bien une preuve de l'universalité de l'œuvre.

Que ce soit *Cyrano* ou toute autre œuvre, les pièces se répètent toutes de la même façon. Répéter, c'est **apprendre** à mettre en ordre, à conduire la vie d'un personnage. Il y a des jours d'approche heureux, il y a des jours catastrophiques où l'on piétine. Ce n'est pas qu'on ne comprenne pas, c'est qu'on n'est pas encore capable d'exécuter ce que le personnage vous demande. Nous sentons que notre instrument — puisque l'acteur est à la fois instrumentiste et instrument — nous sentons que notre instrument fonctionne mal. Mais comment pourrait-on en changer ? Nous n'en avons pas d'autre !

Au cours de ces répétitions il faut mettre sa sensibilité au service du personnage et ne pas se laisser trop entamer par les conseils parfois rudes des metteurs en scène qui vous mènent au sommet de l'Himalaya. Et ce n'est pas toujours facile. On a appris le texte, on le sait, on l'a appris chez soi, on l'a appris en répétant, on l'a appris même dans la rue en redisant tout bas ce qu'on apprend tout haut chez soi ou aux répétitions (à ce propos, je vous signale que quand vous voyez un monsieur ou une dame parler seuls dans la rue, ne vous étonnez pas trop, c'est peut-être un acteur ou une actrice qui revoit son texte avant d'aller répéter au théâtre). J'ai un jour été surpris d'ailleurs par la concierge de mon immeuble qui s'est immédiatement demandé si je n'étais pas prématurément gâteux ou surmené.

Répéter, c'est synchroniser jour après jour le texte, les places, avec la manipulation des accessoires pour se donner la liberté, la possibilité d'exprimer au mieux tous les sentiments d'un personnage, toutes les situations créées et voulues par l'auteur. On répète donc pour s'approcher d'un personnage. On va vers lui, car lui ne viendra vers vous que si vous faites, vous acteur, les premiers pas.

Dans le cas de *Cyrano* on répète également pour augmenter la résistance physique. Car jouer *Cyrano* n'est pas autre chose que courir un cinq mille mètres avec, au cours de ce cinq mille mètres quelques sprints : les tirades, le nez, les non merci, la présentation des cadets, la lune, le balcon, etc. Donc on répète pour augmenter la résistance physique, la résistance nerveuse, « pour être disponible » afin d'être en mesure de traduire tous les paroxysmes exigés par le rôle. Les répétitions sont parfois éprouvantes et il est impor-

tant qu'elles le soient. C'est en allant au bout de soi-même qu'on obtient des résultats. C'est en quelque sorte l'entraînement de l'acteur, l'entraînement de l'athlète, — la représentation étant la compétition.

« L'acteur est un athlète du cœur », disait Antonin Artaud. Rien n'est plus vrai. La représentation-compétition de l'athlète-acteur du cœur exige cette apparente facilité qui donne confiance aux spectateurs. On ne doit jamais voir l'effort, comme pour l'acrobate. « Quand on frappe les trois coups il n'y a plus que des débutants », disait un grand acteur — c'était Lucien Guitry. C'est totalement vrai, car rien n'est jamais acquis.

Au début de toute répétition, tout apparaît difficile et confus. Nous n'avons pas le rôle « dans les jambes » tel que nous définissons l'état particulier qui est le nôtre à ces débuts. Cela prouve simplement que la synchronisation n'est pas encore établie entre l'intention clairement perçue et l'action qui s'exécute mal. Le corps ne suit pas. Le corps n'a pas encore épousé l'intention. Il n'est pas libre. C'est encore NOTRE corps qui se déplace, pas celui du personnage. Il faut du temps et beaucoup de travail pour que tout paraisse facile. D'autant plus que le personnage de Cyrano doit s'imposer d'emblée au public. Il n'a pas droit à une ouverture d'orchestre pour mettre le spectateur en condition ou au roulement de tambour qui précède le saut de la mort, comme au cirque par exemple. Dans le « Coquin, ne t'ai-je pas interdit pour un mois ? » adressé à Montfleury au premier acte, il y a toute la puissance de Cyrano à installer ! Il faut donc démarrer comme l'athlète démarre son cent mètres dans les starting-blocks, à cent vingt à l'heure !

Petite anecdote : le jour de la « générale », à ma première apparition, un figurant avait mal placé la chaise sur une costière — ces petits espaces qui séparent les plateaux à l'italienne, et la Comédie-Française est un théâtre à l'italienne. La chaise était branlante. Or j'étais contraint par la mise en scène de monter dessus ! Je ne m'en suis aperçu qu'en arrivant là-haut ! J'ai joué toute cette attaque qui dure jusqu'au duel en équilibre instable. Et, tout en disant mes mots, jambes flageolantes, je pensais à part moi : « Eh bien, ça commence bien ! » Ajoutez à ça le trac intense qui était également responsable de mes jambes chancelantes... J'ai passé cinq minutes extrêmement difficiles. On a beau avoir répété pendant des semaines et des semaines pour établir les équilibres nécessaires entre chaque réplique et chaque acteur, entre chaque état et chaque

personnage, une chaise mal placée vous fait prendre conscience que l'édifice reste encore fragile. Et il reste cinq actes à jouer !

C'était évidemment infiniment moins grave que ce qui est arrivé à d'autres Cyrano qui au cours des tournées, disons très modestes pour ne pas dire miteuses, étaient contraints de jouer leur rôle au milieu de trois ou quatre cadets de Gascogne ! Six au plus ! Pour raisons d'économie budgétaire ! On était alors contraint de modifier le texte. Carbon de Castel-Jaloux, souhaitant que sa compagnie soit présentée par Cyrano au comte de Guiche, lui dit en effet : « Puisque ma compagnie est je crois au complet, veuillez la présenter au comte s'il vous plaît. » Malheureusement la compagnie se résumant à trois, quatre ou six figurants le texte se transformait comme suit : « Bien que ma compagnie ne soit pas au complet, veuillez la présenter au comte s'il vous plaît ». Ou bien encore, quand Cyrano dans ces mêmes tournées, disons modestes, désirait au cinquième acte entendre les orgues ou l'harmonium qui va accompagner le chant des religieuses et qu'il murmure : « Il me fallait un peu d'harmonie... *en voilà*. » Comme il n'y avait ni orgue, ni harmonium, ni enregistrement à cette époque-là, car les magnétophones n'existaient pas encore, c'était un simple accordéon qui accompagnait le chant d'action de grâce des saintes servantes de Dieu ! Et le Cyrano de service était alors contraint lui aussi de modifier son texte et de dire : « Il me fallait un peu d'harmonie (avec un regard presque de honte)... *mais voilà !...* » On était loin, et on est loin, bien loin de cette recherche qui aux répétitions permet de trouver les intentions les plus délicates ! L'esprit avait conçu, la volonté s'était affirmée, mais le budget n'avait pas suivi !

*

**

Notre recherche n'est pas toujours patiente, les coups de colère sont nombreux ; ils proviennent toujours de cette impuissance à réaliser ce que l'animal qui vit en chaque acteur sent s'animer en lui mais qu'il est encore incapable d'exécuter.

Ce manque de liberté dans l'exécution est presque toujours dû à une mauvaise synchronisation, à un manque de concentration. Il y a tant de détails à soigner ! Au début, et même loin dans ces débuts, tout pose problème. Les places, le texte, mais les accessoires aussi. Le nez qui parfois se décolle. Le costume, la cape qui vous gêne, l'épée qui se prend dans les pieds. Alors on engueule — permettez-moi ce

mot — le costumier, l'accessoiriste ; on engueule aussi la souffleuse qui, aux répétitions vous « envoie » trop tôt, vous donnant ainsi le sentiment de ne pas savoir le texte ! On hurle : « Mais tais-toi, bon sang, là je prends un temps ! » Ou bien la souffleuse vous « envoie » trop tard et on lui hurle : « Eh ben alors, qu'est-ce que je dis ? » Ce à quoi la souffleuse répond : « J'croisais qu'vous preniez un temps. » Elles sont perfides dans ces cas-là, les souffleuses... Comme le sont d'ailleurs les partenaires qui au cours des représentations ont eu un trou de mémoire, et vous disent en sortant de scène : « Dis-donc, c'est toi qui t'es trompé ou moi ? »

*

* *

En sortant d'une des dernières répétitions de *Cyrano de Bergerac*, une de celles qui, en costumes, précèdent la première publique, je rencontre Henri Rollan. Pour les plus anciens d'entre vous ce nom rappelle peut-être le grand acteur qu'il fut. Henri Rollan, pour ma génération, reste sans doute le plus grand de tous les maîtres, le sociétaire le plus proche de la jeune troupe dont je faisais partie à cette époque-là. Professeur, au Conservatoire entre autres, de la plupart des acteurs de notre temps. Celui que Robert Hirsch adorait et qui d'ailleurs le lui rendait bien. Henri Rollan, homme d'une grande culture, lisant le grec ancien dans le texte — oui, il savait du grec, ma sœur —, remarquable Vadius dans *Les femmes savantes*, parmi cent autres rôles, diseur exceptionnel de Valéry, de Hugo, de Rimbaud, de Baudelaire... Qui ne l'a pas entendu dans *Le cimetière marin*, *Le bateau ivre* ou *Booz endormi* n'a jamais entendu de poésie, — je crois d'ailleurs qu'il en existe le témoignage sur disque. C'est lui qui, ce soir-là, me voit sortir de scène et me dit devant l'air fourbu qui était le mien : « C'est dur, hein ? » Et moi, presque fier, car au théâtre aussi la réussite, c'est 95 pour cent de transpiration pour cinq pour cent d'inspiration, je lui réponds : « Ah oui, Henri, c'est très dur ! — Ah ! oui oui, me dit-il, c'est dur, bien sûr, c'est dur... C'est beau mais c'est dur. Et tu te fatigues, hein ? — Ah oui, Henri..., Ça... je suis fatigué. — Oui, tu te fatigues... Et tu nous fatigues. » Un grand temps nous sépare alors, un grand temps de silence épais. J'ai l'air ahuri. Lui reste souriant et il me dit : « Pourquoi es-tu aussi agressif au dernier acte ? » Et je lui explique : « Henri, parce que Cyrano se rend compte que c'est lui qui a toujours été aimé, et malheureusement c'est quatorze ans trop tard. Il est blessé à mort. Son amour va mourir en même temps que lui. Il manque tout, — et il le dit plus tard — même sa mort... C'est si

injuste. Alors je crois qu'il est pris d'une espèce de colère jeune et forte. » Henri m'écoute tranquillement raconter ma petite histoire sur les états d'âme de Cyrano au cinquième acte, et brusquement m'interrompt : « Tu te trompes totalement. » Et devant mon air toujours ahuri : « Oui, me dit-il, Cyrano est un gassendiste. Gassendi renoue avec le monde d'Épicure. C'est le culte de l'esprit, la philosophie de l'acceptation qui permet de s'affranchir de la crainte de la mort. Alors *accepte ta mort*. » Et je lui dis : « Mais alors Henri, il faut que je mette tout par terre ? » Henri Rollan me sourit : « Mais non mais non, pas du tout. Ne lutte pas, c'est tout. *Accepte ta mort !* Au lieu de dire avec rage « j'aurai tout manqué, même ma mort », dis-le plus simplement, dans un sourire, « j'aurai tout manqué, même ma mort », avec sérénité. N'oublie pas que c'est le même homme qui va dire : « C'est bien plus beau lorsque c'est inutile ». Donc inutile de lutter contre le destin. *Accepte* tranquillement ta mort. Tu te fatigueras beaucoup moins. Et tu nous fatigueras moins aussi ! Et ce sera beaucoup plus beau. » Eh bien si mon cinquième acte, aux dires de ceux qui l'ont vu il y a quelques années, a été réussi, c'est à cette réflexion d'Henri Rollan que je le dois. C'est avec de telles phrases qu'on en apprend parfois le plus. Comme les petites phrases en politique, elles sont souvent plus révélatrices qu'un très long discours. C'est le coup de projecteur qui, brusquement, éclaire le chemin et le rend plus sûr.

Un soir de septembre 1972, un sociétaire saluait seul le public au quinzième rappel de Cyrano. J'étais ce sociétaire et je saluais seul cette salle d'où montaient les échos heureux d'une fin de soirée. Longue soirée. Fin de partie. Je venais de jouer Cyrano et je savais que c'était la dernière fois. Je savais aussi que c'était la dernière fois que je jouais sur cette scène de la Comédie-Française. Le public, lui, l'ignorait.

Je regarde à droite, à gauche, le parterre, les girandoles, les avant-scènes, les loges, le premier balcon, de rappel en rappel, puis le grand lustre et le « paradis », cet amphithéâtre où tant de passionnés aux moyens modestes assistent aux représentations. Je goûte à fond ces instants derniers, exceptionnels. Je les mâche. Je me les prolonge le plus déceimment possible. Et puis brusquement, je craque. Non, je n'ai pas envie de pleurer, je pleure vraiment. C'est ma dernière de *Cyrano* et je quitte la Comédie-Française. J'avais été engagé une première fois en 1945 comme figurant, au titre d'élève du Conservatoire — à cette époque-là on ne disait pas encore artiste de complément —, et j'avais joué un an plus tard mon deuxième

cadet. Je m'étais retrouvé à la fin du quatrième acte le nez dans le crottin de cheval — car il y avait de vrais chevaux sur la scène de la Comédie-Française et parfois l'un des deux — ou les deux — se laissait un peu aller. Et à la bataille d'Arras nous étions contraints, nous aussi, les cadets, de mourir sur la scène couverte quelquefois de... ce que ces diables de chevaux y avaient laissé ! J'avais aussi fait hurler de rire un soir, à l'entracte de *Cyrano*, mon habilleuse. J'avais pris l'habitude pour l'amuser de me casser un œuf dur sur la tête pendant cet entracte où je reprenais un peu de force entre le deuxième et le troisième acte. C'était presque devenu une tradition. Un certain soir mon œuf était cuit coque. Le jaune a coulé sur ma perruque ! L'entracte a été un peu plus long...

Tous ces souvenirs me montent à la tête tandis que je reçois la sanction heureuse de la salle. Je suis dans la joie et la peine. Je remercie dans mon cœur ce personnage qui m'a comblé et m'a donné de telles joies. Même si certains dimanches en matinée les grands-pères voulant montrer à leurs petits-fils l'excellence de leur mémoire finissaient les tirades avant moi. À l'exemple des « non merci » au deuxième acte. Moi : « Ne pas monter bien haut peut-être » ; les grands-pères aux petits-fils : « Mais tout seul ! ». Moi : « Et samedi 26, une heure avant dîner, Monsieur de Bergerac est mort » ; les grands-pères : « Assassiné ! » C'était une souffrance que cet assassinat manqué, mais, devenu grand-père à mon tour, je ne leur en veux pas. Même si ces dimanches-là ils me volaient ma chute.

Je vous ai parlé du bonheur de jouer et d'en recevoir les sanctions. Elles furent d'autant plus gratifiantes qu'ici même à Bruxelles, j'ai pu lire dans le journal *Le Soir* : « Enfin un Cyrano de vingt ans »... J'en avais quarante. Ce rajeunissement de moitié m'a apporté une joie dont je garde encore le souvenir. J'espère lire demain : « Enfin un conférencier de trente-six ans à l'Académie royale ! » Ce sera une preuve d'indulgence à laquelle j'aurai plaisir à me référer longtemps.

Permettez-moi, pour achever ce propos, de vous exposer aussi le bonheur de répéter. Voici comment Sacha Guitry raconte une répétition de *L'Aiglon*, avec Sarah Bernhardt. Si vous remplacez les volontés et les fantaisies, les caprices de Sarah Bernhardt par ceux des metteurs en scène actuels, vous pourrez constater que, quelle que soit l'œuvre, *Cyrano*, *L'Aiglon*, ou toute autre pièce, nos répétitions n'ont guère changé d'atmosphère. Elles révèlent le goût de

bien faire. Elles révèlent aussi l'amour du travail qui est, et qui reste, notre premier devoir. Afin que, suprême récompense, nous puissions longtemps entretenir l'espérance de vous apporter quelques heures de bonheur.

Discours de M. Raymond TROUSSON

Lorsque le rideau se leva, tout à la fin de 1897, pour la première représentation de *Cyrano de Bergerac*, il y avait belle lurette que la mode n'était plus à la comédie de cape et d'épée ni au drame historique. Émile Zola le claironnait déjà en 1875 : « Je défie les derniers des romantiques de mettre à la scène un drame à panaches. [...] Les grandes œuvres de 1830 resteront comme des œuvres de combat, des dates littéraires, des efforts superbes qui ont jeté bas le vieil échafaudage classique. Mais, maintenant que tout est par terre, les capes et les épées sont inutiles ; il est temps de faire des œuvres de vérité. » L'avortement mémorable des *Burgraves*, qui marque en 1843 la liquidation des entreprises romantiques, n'avait pourtant laissé la place à rien de décisif. À l'aube du Second Empire, *La Dame aux camélias* de Dumas fils avait fourni, à peu de frais, comme un fantôme de théâtre d'idées. Aux grandes machines hugoliennes avait succédé aussi la scène à la Watteau où Théodore de Banville rajeunissait la mythologie avec *Diane au bois* et s'exerçait à la rime dans *Le Beau Léandre*. On avait applaudi aux livrets de Meilhac et Halévy entraînés par les flonflons d'Offenbach, on s'était esclaffé au *Chapeau de paille d'Italie*, au *Gendre de Monsieur Poirier* ou à *Madame Sans-Gêne*, mais la lassitude gagnait. Éculé tout cela, usé jusqu'à la corde ! Il fallait du neuf.

Il y en eut, et selon des formules diverses : Théâtre libre d'Antoine pratiquant la « tranche de vie » selon les recettes de l'école réaliste et révélant Hauptmann, Léon Tolstoï ou Verga ; Théâtre d'art où Paul Fort, « prince des poètes », inaugure la dramaturgie symboliste, brumeuse et éthérée ; Théâtre de l'Œuvre où Lugné-Poe joue

Pelléas et Mélisande et impose Nordiques et Scandinaves, Ibsen et Strindberg, Gogol ou Bjørnson, voire, un an tout juste avant *Cyrano*, le provocant *Ubu roi* d'Alfred Jarry.

L'année même où triomphe la pièce de Rostand, que pouvait aller entendre un amateur de théâtre ? Selon ses goûts, sa culture ou sa morale, le bourgeois menait sa famille au *Passé* de Porto-Riche, au *Repas du lion* de François de Curel, aux *Mauvais bergers* d'Octave Mirbeau, au *Peer Gynt* d'Ibsen ou à *La Loi de l'homme* de Paul Hervieu. Dans tout cela, rien, assurément, qui puisse passer pour un prélude à *Cyrano*.

Ce fut donc une surprise, et de taille. Sans être une gloire, l'auteur, âgé de vingt-neuf ans, n'était plus un inconnu¹. Né à Marseille en 1868, après des études sans histoire au lycée de sa ville natale et à Paris au Collège Stanislas, Edmond Rostand avait entrepris, à la paresseuse, de s'initier au droit tout en rêvant de lauriers littéraires. Il demeure pourtant un franc-tireur. Il ne se frotte pas aux naturalistes et reste sourd à la muse symboliste ; on ne le voit ni chez les Hydropathes ni chez les Zutistes, il ne hante pas *Le Chat noir*, ne se mêle pas aux intellectuels de *La Plume* ou de *L'Ermitage*. En 1889, avec le demi-frère de sa fiancée, le voilà qui broche *Le Gant rouge*, vaudeville en quatre actes, assez mauvais pour accéder à l'honneur d'un éreintement par Francisque Sarcey, critique en vogue. Après l'intermède des *Musardises*, recueil de poésie dont l'éditeur Lemerre vendit trente exemplaires, il propose à la Comédie-Française, qui les refuse, *Les Deux Pierrots* — lesquels sentaient un peu trop leur Banville. La notoriété lui vient en 1894 avec *Les Romanesques*, qui lui valent le prix Toirac de l'Académie et l'encouragent à porter à Sarah Bernhardt sa *Princesse lointaine*, inspirée par l'amour mythique du troubadour Jaufré Rudel pour la comtesse de Tripoli, résurgence inattendue, en cette fin de XIX^e siècle, du médiéval *amor de lonh* de la poésie provençale. Rostand recueillit un succès d'estime, Sarah Bernhardt y perdit deux cent mille francs, ce qui ne l'empêcha pas d'accepter *La Samaritaine*, évangile en trois tableaux inspiré de la *Vie de Jésus* de Renan et joué le mercredi saint 14 avril 1897, où l'héroïne récitait en finale le fade Pater enseigné par un Christ pommadé :

¹ Pour les données biographiques, voir E. Ripert, *Edmond Rostand. Sa vie, son œuvre*, Paris, Hachette, 1968 ; M. Andry, *Edmond Rostand. Le panache et la gloire*, Paris, Plon, 1986.

Notre pain, aujourd'hui, supra-substantiel,
Donne-le-nous ; acquitte-nous des dettes nôtres,
Comme envers nous, des leurs, nous acquittons les autres...

Ce qui, huit mois à peine avant l'évènement, ne préluait pas non plus, fût-ce en mineur, à *Cyrano de Bergerac*.

C'est pourtant au début de la même année qu'il l'a proposé au grand acteur Coquelin, lequel, séduit, dénicha les commanditaires pour louer la salle de la Porte Saint-Martin. La réussite n'avait rien d'assuré : un héros inconnu, une pièce longue en vers, cinq décors, une profusion de figurants. Au fil des répétitions. Coquelin sentait s'effriter sa confiance et l'on raconte que, le jour de la générale, Rostand navré lui dit : « Ah ! pardonnez-moi, mon ami, de vous avoir entraîné dans cette désastreuse aventure². » Le soir de la première, le 28 décembre 1897, l'atmosphère d'abord est tiède, le public ne paraît pas conquis. Mais les premiers applaudissements crépitent après la tirade des nez, puis après la ballade du duel. Au deuxième acte, un chapelet de morceaux de bravoure — le douloureux entretien de Cyrano et Roxane, la présentation des cadets de Gascogne, la tirade éclatante des « Non, merci ! », enfin le récit du combat de la porte de Nesle interrompu par les provocations de Christian — confirme le succès, stimule les interprètes. Au troisième acte, la grande scène du balcon emporte les ultimes résistances. À la fin du cinquième, toute la salle, debout et en délire, acclame et réclame l'auteur. Le 1^{er} janvier 1898, Rostand est fait chevalier de la Légion d'honneur ; le 6, le président Félix Faure entouré de sa famille vient apporter au spectacle le salut officiel de la République ; en 1901, Rostand entre à l'Académie française et *Cyrano de Bergerac* dans la légende.

La preuve ? Aussitôt, comme jadis pour *Hernani*, on le raille, on le brocarde, on le parodie. Ç'aurait pu n'être qu'un feu de paille, mais il n'en fut rien. De décembre 1897 à mars 1899, la pièce est jouée quatre cents fois et l'on atteint en 1913 la millièème représentation. En 1983, à Paris seulement, on l'avait joué quatre mille fois, soit une moyenne de quatre fois par mois depuis sa création. Les comédiens les plus prestigieux ont depuis Coquelin endossé le grand manteau et brandi l'invincible rapière, de Victor Francen à Pierre Fresnay, tandis qu'André Brunot introduit *Cyrano* à la Comédie-

² Rostand confia plus tard à un journaliste : « Ni Coquelin, ni les autres interprètes ne comptaient sur un succès » (*Le Temps*, 17 juillet 1913).

Française en 1938, avec un égal bonheur. En 1956, ce sera Pierre Dux ; en 1964, aux côtés de Geneviève Casile, Jean Piat dans une triomphale reprise. Jean Martinelli l'emmène une fois de plus à l'extérieur et Jean Marais fait de même avec les Tournées Karsenty ; en 1976, on applaudit vingt séances à grand spectacle au palais des Congrès. Et il y aura Daniel Sorano, Jacques Toja, Jacques Weber, Denis Manuel, Pierre Santini, plus près encore Jean-Paul Belmondo... Et il n'y a pas que le théâtre. *Cyrano* devient comédie lyrique en 1936 avec Henri Cain, opéra aux États-Unis, comédie musicale à Broadway, lyrique encore en 1974 avec le compositeur estonien Eino Tamberg ou en 1980 au Festival de Liège avec Paul Danblon ; chez les Italiens, en 1909 et 1923, il devient film muet — curieux paradoxe pour pareille pièce ; il devient ballet en 1959 avec Roland Petit et Zizi Jeanmaire ; il passe à la radio dès 1938, à la télévision à la Noël de 1960 ; le cinéma français confie le rôle en 1945 à Claude Dauphin, en 1990 à Gérard Depardieu... Tout cela sans que jamais s'essouffle la ferveur du public³.

Le soir de la première, ce public avait applaudi à tout rompre, mais que disaient les critiques ? Comme toujours, mais plus tranchés que d'habitude, il y avait les *pour*, il y avait les *contre*. Chez les *pour*, on en bégayait d'émotion. « Hier, sur la scène de la Porte-Saint-Martin, dit Henry Bauër, devant le public transporté d'enthousiasme, un grand poète héroï-comique a pris sa place dans la littérature dramatique contemporaine ; et cette place n'est pas seulement l'une des premières parmi les princes du verbe lyrique sentimental et fantaisiste, c'est la première. » (*L'Écho de Paris*, 28 décembre 1897.) Francisque Sarcey y allait d'un grand cocorico pour se réjouir que l'esprit français eût enfin soufflé sur la scène : « Le 28 décembre 1897 restera, je crois, une date dans nos annales dramatiques. Un poète nous est né. [...] Cet auteur dramatique est de veine française. [...] Il est aisé, il est clair, il a le mouvement et la mesure, toutes les qualités qui distinguent notre race. Quel bonheur ! quel bonheur ! Nous allons donc enfin être débarrassés et des brouillards scandinaves et des études psychologiques trop minutieuses, et des brutalités voulues du drame réaliste. » (*Le Temps*, 3 janvier 1898.) Émile Faguet ne cédait pas d'un dièse : « [C'est] le plus beau poème dramatique qui [ait] paru depuis un demi-siècle, et un grand poète s'est décidément déclaré hier. [...] Comme on se sent

³ Sur les innombrables représentations de *Cyrano*, voir : E. Ripert, *op. cit.*, pp. 99-102 ; E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, texte présenté et commenté par J. Truchet, Paris, Imprimerie nationale, 1983, pp. 11-13, 387-391.

en France, dans la France idéale. [...] Comme c'est bon, quand l'occasion vous y autorise, d'être chauvin ! » (*Journal des débats*, 28 décembre 1897.) Lui aussi enregistrait la lassitude du public devant les sempiternelles histoires d'adultère et « tant de pièces féministes, socialistes, scandinaves » : Edmond Rostand, enfin, ressuscitait l'authentique génie français.

Mais les *contre* ne se montraient ni moins convaincus, ni moins éloquents. Ferdinand Hérold, poète à ses heures — « pas pour son bien », eût dit Cyrano — donnait le ton :

De *Cyrano de Bergerac*, [...] on ne peut dire grand-chose. À la représentation de cette œuvre, eût été préférable une reprise du *Bossu* ou de quelque autre mélodrame conçu dans la même poétique que la pièce de M. Rostand, mais plus ingénieusement imaginé et moins déplorablement écrit. [...] M. Edmond Rostand est le plus excellent cacographe dont puissent, aujourd'hui, s'enorgueillir les lettres françaises. [...] M. Rostand versifie aussi mal qu'il écrit [et] s'imagine que, pour faire des vers, il suffit de mettre une rime toutes les douze syllabes. [...] Il a, en écrivant *Cyrano de Bergerac*, écrit un chef-d'œuvre de vulgarité ⁴.

Ces critiques auront la vie aussi dure que le succès de la pièce. Rostand, dit René Doumic en 1900, a modelé « un fantoche lyrique ». Pas étonnant que son *Cyrano* plaise à tout le monde : « c'est la convention faite homme ». André Gide repousse du pied : « Chaque public a le Shakespeare qu'il mérite⁵. » En 1938 encore (23 décembre), dans *L'Action française*, Léon Daudet crache sur « ce héros en mie de pain flanqué d'une amoureuse en margarine » et, en 1949, Kléber Haedens parle d'un écrivain « au-dessous du néant⁶ ». Qui dit mieux ? Jehan Rictus peut-être, l'argotique poète dit « Bat-la-Crève » et « Fout-la-faim », dont le pamphlet de 1903 vaut son pesant d'anarchisme furibond :

J'ai le regret d'apprendre à Edmond Rostand que les masses sombres du prolétariat de plus en plus conscientes et organisées ne peuvent trouver dans son œuvre le reflet de leurs aspirations légitimes. [...] Véritablement, qu'est-ce que vous voulez que ça foute aux « Gueules-noires » de la mine et des hauts-fourneaux, aux étioilés des bureaux, aux serfs des magasins, des fabriques ou des usines, courbés chaque jour sous la fatigue écœurante du labeur automa-

⁴ *Mercur de France*, février 1898, pp. 593-595.

⁵ R. Doumic (23 mai 1900), dans *Le Théâtre nouveau*, Paris, Perrin, 1908, pp. 324-332 ; A. Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, p. 225, 27 novembre 1907.

⁶ K. Haedens, *Histoire de la littérature française*, nouv. éd., Paris, SFELT, 1949, p. 48.

tique sans amour et sous la loi inexorable du salariat, qu'est-ce que vous voulez que ça leur foute *Cyrano de Bergerac* ? [...] Comment ! À la veille d'un drame prodigieux qui va bouleverser le globe et qui aura pour protagonistes la Misère prolétarienne et ses succédanés révoltés contre la servitude de l'Argent, on s'amuse encore à des blagues comme Rostand en compose ? [...] Je ne veux pas qu'un Shakespeare à la manque m'escroque ma pitié pour des infortunes illusoires ou périmées. [...] C'est un de ces amoindris comme tant d'autres, qui titille... certain organe de la Bourgeoisie opulente dans l'unique but de lui faire suinter de l'or⁷.

Rictus n'en faisait pas moins voir que *Cyrano* n'était pas seulement un feu d'artifice verbal, mais qu'il surgissait aussi, en bien ou en mal, dans certaine conjoncture, comblait les désirs de certain public, s'inscrivait, dirait-on aujourd'hui, sur certain horizon d'attente. Ce n'est pas un hasard si Jules Lemaitre, d'ailleurs admirateur de la pièce, y entendait « une fanfare de pantalons rouges » annonçant « le réveil du nationalisme en France⁸ ». Jusqu'à l'opportunisme ? On a pu le penser. Car le fameux « panache » de *Cyrano*, son héroïsme, sa bravoure tombaient bien à une époque où la France, toujours pas remise de la défaite de 1870, aspire à la revanche et vient de flirter avec le boulangisme. On est au lendemain du ralliement des catholiques au gouvernement républicain laïc, mais on se querelle sur le statut des congrégations et l'on est à la veille de l'arrivée au pouvoir du Bloc des Gauches. Or *Cyrano* ménage la chèvre et le chou, brandit bien un peu l'anticléricalisme, mais sans pousser jusqu'à l'athéisme : « Ce soir, quand j'entrerai chez Dieu... » et l'impie frondeur expire près d'une chapelle. Syndicalisme et socialisme s'agitent, inquiètent le bourgeois ? On voyait le comte de Guiche malmené, le bon Ragueneau célébré dans ses qualités de cœur, celles du peuple. Mais Guiche est réhabilité à la fin, gauche et droite y trouvaient leur compte. Rostand, patriote, n'en était pas moins dreyfusard, et *Cyrano de Bergerac* est joué dix-sept jours avant la publication du retentissant *J'accuse* de Zola. Et au théâtre, tous applaudissent : aux nationalistes, les exploits du siège d'Arras ; aux dreyfusards écœurés des mensonges et des com-

⁷ J. Rictus, *Un « bluff » littéraire ; le cas Edmond Rostand*, Paris, 1903, p. 30.

⁸ J. Lemaitre, « Revue dramatique », *Revue des Deux mondes*, 1^{er} février 1898, p. 695. L'expression « fanfare de pantalons rouges » n'est pas de J. Lemaitre, mais d'un journaliste qu'il cite. J.-P. Sartre, dans *Les Mots* (Paris, Gallimard, 1964, pp. 95-96) la retrouve dans ses souvenirs : « Battue, la France fourmillait de héros imaginaires dont les exploits pansaient son amour-propre. *Cyrano de Bergerac* avait "éclaté comme une fanfare de pantalons rouges". [...] L'agressivité nationale et l'esprit de revanche faisaient de tous les enfants des vengeurs. Je devins un vengeur comme tout le monde : séduit par la gouaille, le panache, ces insupportables défauts des vaincus. »

promissions, les éclatants « Non merci ! » du deuxième acte et le « Que je pactise ! » du cinquième ⁹.

Et voilà. Pièce à message, fût-il ambigu : on tient la clé du succès. Non pas, car le message, si message il y a, pouvait bien électriser le public d'un soir, pas le public d'un siècle. Et l'on retrouve le paradoxe : *Cyrano de Bergerac* est une œuvre unanimement plébiscitée depuis cent ans, mais toujours marginalisée par les doctes — les mêmes qui, toutes proportions gardées, avaient reproché au *Cid* la méconnaissance des règles et de la grammaire, à *Hernani* d'insulter aux classiques et de prostituer la langue. On pouvait donc s'interroger. On s'interrogea.

Et d'abord, si M. Rostand n'était pas un inconnu, qui diable était ce Cyrano de Bergerac ? Depuis Boileau, qui avait parlé de sa « burlesque audace », tous l'avaient oublié, sauf quelques érudits. L'omniscient Charles Nodier l'avait cité dans un article, Théophile Gautier l'avait rappelé dans un chapitre de ses *Grotesques*, le Bibliophile Jacob avait édité ses œuvres. Rostand, il l'a dit lui-même, a découvert le personnage dès le collège, dans *Les Grotesques*. On n'en savait d'ailleurs pas grand-chose. Issu de la bourgeoisie de robe en voie d'anoblissement, Savinien de Cyrano est né à Paris en 1619 et pas plus gascon que vous et moi, puisque le nom de Bergerac, qu'il accolera au sien, était celui d'une propriété de son père dans la vallée de Chevreuse. Ses études achevées en 1638, il mène joyeuse vie avant de s'engager dans la compagnie des gardes. En 1640, blessé d'un coup d'épée dans la gorge au siège d'Arras, il quitte l'armée, suit les cours du philosophe Gassendi, fréquente les poètes Scarron, Tristan l'Hermite ou d'Assoucy, les maîtres du burlesque, peut-être Molière. Après avoir longtemps refusé un protecteur, il se donne au duc d'Arpajon. En 1654, une poutre — accident ou attentat ? — le blesse grièvement. Il meurt en 1655 à Sannois, chez un cousin. Il n'est pas exclu qu'il ait été homosexuel et qu'il soit mort de la syphilis plutôt que de la fracture du crâne. Athée et matérialiste, figure importante du mouvement philosophique libertin, il a donné une comédie, *Le Pédant joué*, dont se souvient Molière dans *Les Fourberies de Scapin*, une tragédie, *La Mort d'Agrippine*, qui fit scandale par ses tirades antichrétiennes, des mazarinades, des lettres. Son ami Le Bret publia en 1657 ses *États et Empires de la lune*, en 1662 ses *États et Empires du soleil*, les premiers romans d'investigation scientifique.

⁹ Voir *Cyrano de Bergerac*, édition de J. Truchet, p. 45.

Rostand s'est sérieusement documenté. À dix-neuf ans déjà, il avait participé à un concours de l'Académie de Marseille où il montrait une passion pour le siècle d'Honoré d'Urfé. Avait-il donc des sources savantes ? À revendre. Il connaît les œuvres, bien sûr, mais aussi le *Dictionnaire des Précieuses* de Somaize — rappelez-vous : Clomire, Barthénoïde, Grémione, Urimédonte, Cassandace, Félixérie —, le *Menagiana* bourré d'anecdotes, le *Recueil des vertus et des écrits de Mme la baronne de Neuville* du P. Cyprien. Dans la biographie de Le Bret, il a trouvé Carbon de Castel-Jaloux, le poète Lignière, dans le *Menagiana* les démêlés de Cyrano avec l'acteur Montfleury. Pour Roxane, il avait l'embarras du choix, puisqu'il y en avait deux : une baronne de Neuville, née Madeleine Robineau, bel et bien cousine de Cyrano, dont le mari avait été tué à Arras, et une précieuse du Marais surnommée Roxane, Marie Robineau. De la fusion des deux naît Magdeleine Robin, la Roxane de la pièce ¹⁰. Mais le nez, le fameux nez ? Le *Menagiana* le mentionne et en fait la cause de nombre de duels d'un Cyrano peu accommodant ¹¹. Rostand a-t-il surfait son courage, sa témérité ? Le Bret témoigne : « Les duels [...] le rendirent en si peu de jours si fameux, que les Gascons, qui composaient presque seuls cette compagnie, le considéraient comme le démon de la bravoure. » Oui, mais cent hommes... L'anecdote encore est chez Le Bret, qui parle de « combat surhumain » et rapporte : « Cent hommes attroupés pour insulter en plein jour à un de ses amis sur le fossé de la porte de Nesle, deux par leur mort, et sept autres, par de grandes blessures, payèrent la peine de leur mauvais dessein. » L'époque Louis XIII, Rostand la connaît bien, et il a lu *Marion Delorme*, *Cinq-Mars* et naturellement *Les trois mousquetaires* — d'Artagnan traversant d'ailleurs la scène au premier acte.

¹⁰ Sur l'ensemble des sources, voir l'introduction exemplaire de J. Truchet, *op. cit.*, pp. 35-43, 360-361.

¹¹ Th. Gautier l'évoquait aussi plaisamment au chapitre VI de ses *Grotesques* : « Je ne sais si la valeur de l'esprit et la passion dépendent de la configuration du nez : toujours est-il que Cyrano était vaillant, spirituel et passionné, et c'est la meilleure preuve qu'il put apporter de son système ; après cela reste à savoir s'il était vaillant, spirituel et passionné parce qu'il avait le nez grand, ou s'il avait le nez grand, parce qu'il était vaillant, spirituel et passionné : la poule naît-elle de l'œuf ou l'œuf de la poule ? — *that is the question* — de plus savants que moi décideront. » On se rappelle aussi le premier acte, où ce nez est donné pour l'apanage « D'un homme affable, bon, courtois, spirituel, / Libéral, courageux. » Ce qui sort tout droit d'un passage du roman de Cyrano lui-même. Il dit, dans *Les États et Empires de la lune* : « Un grand nez est à la porte de chez nous une enseigne qui dit : Céans loge un homme spirituel, prudent, courtois, affable, généreux et libéral. »

Mais l'érudit, soupçonneux de nature, ajuste ses besicles. On se pencha donc sur les erreurs et les emprunts de Rostand avec la minutie d'un vérificateur des comptes épluchant un bilan véreux, et Émile Magne, futur spécialiste du Grand Siècle, se donna le ridicule de dénoncer en grande pompe les erreurs de documentation de la pièce. D'abord, où sont, chez Rostand, le philosophe, l'athée, le gassendiste, éliminés au profit du bretteur et de l'amoureux ? Ensuite, on en frémit, la préciosité ne s'affirme vraiment que vers 1654, pas en 1640. Les dates, M. Rostand, les dates ! Comment Ragueneau serait-il moucheur de chandelles chez Molière en 1655, puisque Molière n'est revenu de province qu'en 1659 ? D'accord, Molière a bien emprunté le fameux « Qu'allait-il faire dans cette galère ? », mais *Les Fourberies de Scapin* sont de 1671, le 24 mai, s'il vous plaît. Et au début de la pièce, cette réflexion d'un spectateur : « Tenez, à la première du *Cid*, j'étais là ! » Eh ! non : *Le Cid* fut joué au théâtre du Marais, pas à l'hôtel de Bourgogne. On en conviendra, ces péchés n'étaient pas véniels. Rostand préféra sourire et fit à Magne une lettre qui servit de préface à la brochure et où il disait : « Soyez convaincu qu'il n'y a pas, dans *Cyrano*, un anachronisme que je ne connaisse parfaitement : je suis même certain, si complet que soit votre article, qu'il y en a un ou deux que je pourrais encore vous signaler. [...] Ceci est d'ailleurs, vous pensez bien, sans la moindre importance. [...] Votre étude n'en doit pas moins être intéressante et très amusante, et vous avez mille fois bien fait de saisir un prétexte de prouver une si jolie érudition¹². » Le poète ne mouchait pas que les chandelles.

Un dramaturge n'est pas tenu d'être un érudit, et l'on ferait mieux d'ailleurs d'admirer son savoir, sa connaissance de l'époque. Les noms des cabarets où s'enivre Lignière sont exacts, et le pâtissier Ragueneau « perchait » bien rue Saint-Honoré. Au lever du rideau, il serait difficile de rendre mieux le décor précis et l'atmosphère d'une représentation du temps, mal éclairée par des chandelles fumeuses. Ce va-et-vient, ces bavardages, ces tirelaines, ces bretteurs, ces rixes, ces ivrognes, ce tohu-bohu rappellent que l'hôtel de Bourgogne était un lieu assez mal famé, non le temple où se recueillait un public attentif. On en dirait autant des conditions du siège d'Arras ou de l'évocation des « bureaux d'esprit » des précieuses.

¹² E. Magne, *Les erreurs de documentation de « Cyrano de Bergerac »*, Paris, Éditions de la Revue de France, 1898, p. 6.

Après les erreurs, les emprunts, dont parlait déjà Jules Lemaitre. La confusion d'identité, à l'acte III, dans la scène du balcon, mais elle est dans *La suite du menteur* de Corneille, où une dame, abusée par l'obscurité, se trompe d'interlocuteur ! Et Cyrano retenant de Guiche par ses élucubrations lunaires pendant qu'on marie Roxane et Christian, c'est Figaro bernant Bartholo pour laisser les mains libres au comte Almaviva. Au *Ruy Blas* de Hugo, Rostand reprend, en l'adaptant, le thème du « ver de terre amoureux d'une étoile », sa Roxane est la doña Sol d'*Hernani*. Surtout, il y a le mouvement des scènes et les tirades, le ton, l'éclat, il y a, à l'acte I, le portrait enlevé de Cyrano par Ragueneau, copié de celui de don César de Bazan au début de *Ruy Blas*¹³. Passons. Ici encore, au lieu de dénoncer le centon, le patchwork, le manteau d'Arlequin, ne vaut-il pas mieux apprécier comment Rostand a su rassembler ces disparates en un tout organisé dans une œuvre romantique à la fois et baroque ? Quel que soit le talent des interprètes prestigieux qui ont servi la pièce, le génie des comédiens n'explique pas tout.

Des analystes comme Paul Vernois ou Jacques Truchet l'ont bien fait voir, la construction de l'œuvre est impeccable et rigoureuse, l'intrigue cohérente, les effets soigneusement préparés, jusque dans les moindres détails, les coups de théâtre — comme l'arrivée de Roxane au siège d'Arras — ou les tableaux — l'hôtel de Bourgogne, la rôtisserie Ragueneau, la mélancolie d'automne au couvent — sont répartis et disposés avec sûreté. L'auteur apporte tout son soin aux détails de la mise en scène, minutieusement exposés au début de chaque acte, des didascalies précises déterminent l'attitude et les mouvements des acteurs dans un texte où rien n'est laissé au hasard. Comme Hugo, Rostand sait animer les foules et les groupes et on ne lui dénierait pas l'art de la scène à faire sans rompre l'équilibre. Celle de clair-obscur, à la fin de la pièce, presque statique, s'oppose à celle, bruyante et animée, de l'ouverture, tandis qu'au premier acte les morceaux éclatants se succèdent — tirade des nez, duel en vers, départ de Cyrano exalté pour l'exploit de la porte de Nesle — accélérant ainsi le mouvement dans un irrésistible crescendo héroïque.

La cohésion de l'ensemble est aussi assurée par les thèmes et les personnages. Au centre, Cyrano lui-même. Il incarne, à la roman-

¹³ Voir J. Haraszti, *Edmond Rostand*, Paris, Fontemoing, 1913, p. 98 ; P. Vernois, « Architecture et écriture théâtrales dans *Cyrano de Bergerac* », *Travaux de linguistique et de littérature*, IV, 62, 1966, p. 116.

tique, le mélange du sublime et du grotesque, du grotesque et du pathétique. René Doumic l'appelait « une antithèse qui marche » et c'est bien ainsi qu'il se présente en effet ¹⁴ dans son amère confiance à Le Bret :

Qui j'aime ?... Réfléchis, voyons. Il m'interdit
Le rêve d'être aimé même par une laide,
Ce nez qui d'un quart d'heure en tous lieux me précède :
Alors moi, j'aime qui ?... Mais cela va de soi !
J'aime — mais c'est forcé ! — la plus belle qui soit ! (I, 5.)

L'intrigue, on s'en aperçoit vite, n'est que le développement d'un caractère généreux, idéaliste, en lutte contre le vulgaire, héros du panache et du défi, épris de beauté et de noblesse. Sa philosophie est simple : « J'ai décidé d'être admirable, en tout, pour tout ! » Un mondain enrubanné s'offense-t-il de sa tenue négligée, sa réponse est prête, qui transpose le débat du vestimentaire à l'éthique :

Moi, c'est moralement que j'ai mes élégances.
Je ne m'attife pas ainsi qu'un freluquet,
Mais je suis plus soigné, si je suis moins coquet ;
Je ne sortirais pas avec, par négligence,
Un affront pas très bien lavé, la conscience
Jaune encor de sommeil dans le coin de son œil,
Un honneur chiffonné, des scrupules en deuil.
Mais je marche sans rien sur moi qui ne reluise,
Empanaché d'indépendance et de franchise ;
Ce n'est pas une taille avantageuse, c'est
Mon âme que je cambre ainsi qu'en un corset (I, 4).

Parce qu'il est ce qu'il est, Cyrano est aussi — Ragueneau ou Le Bret jouant les utilités — le seul personnage qui ne change pas. On notera cette fois la différence avec Hugo. Chez celui-ci, ni Hernani, ni doña Sol, ni Ruy Blas n'évoluent : principe d'un théâtre épique, non psychologique. Chez Rostand au contraire, la transformation est sensible. Le séduisant et superficiel Christian mûrit en découvrant la vérité, s'efface et marche sans hésiter à la mort. Le comte de Guiche, au départ issu du mélodrame conventionnel et peu sympathique, se rachète à Arras et, à la fin du cinquième acte, le maréchal-duc n'est plus le séducteur sans scrupules disposé à donner Roxane à un époux complaisant et son retour sur lui-même montre assez quel changement s'est opéré en lui dans cet examen de conscience où l'alexandrin pour une fois alanguit son rythme :

¹⁴ J. Truchet, *op. cit.*, p. 20.

— Voyez-vous, lorsqu'on a trop réussi sa vie,
 On sent, — n'ayant rien fait, mon Dieu, de vraiment mal ! —
 Mille petits dégoûts de soi, dont le total
 Ne fait pas un remords, mais une gêne obscure ;
 Et les manteaux de duc traînent dans leur fourrure,
 Pendant que des grandeurs on monte les degrés,
 Un bruit d'illusions sèches et de regrets,
 Comme, quand vous montez lentement vers ces portes,
 Votre robe de deuil traîne des feuilles mortes (V, 2).

Non moins visible, le devenir de Roxane, au début simple bas-bleu, moins soucieuse d'amour véritable que de beaux discours et de carte du Tendre. La passion de Christian-Cyrano se communique à elle, jusqu'à l'expression, chez cette précieuse, d'une réelle sensualité soudain éveillée : « Oui, je tremble, et je pleure, et je t'aime, et suis tienne ! / Et tu m'as enivrée ! » (III, 7.) La scène du balcon, déjà, a amorcé son changement, que confirment les lettres brûlantes de Cyrano — « Ton âme commença de se faire connaître... C'est maintenant que j'aime mieux, que j'aime bien » — et sa retraite au couvent rappelle celle de la princesse de Clèves¹⁵. Ce mouvement d'élévation des personnages vers l'idéal, au contact de Cyrano, il n'est pas racinien, mais cornélien : Rostand savait ses classiques¹⁶.

Si la tragi-comédie, selon la définition de l'abbé d'Aubignac, est une tragédie qui finit bien, *Cyrano de Bergerac* est une comédie qui finit mal. Car, malgré le panache, le thème de l'échec la parcourt d'un bout à l'autre¹⁷. Qu'est-ce que la scène finale, par un soir d'automne jonché de feuilles mortes, sinon le constat d'un temps passé pour rien, l'évocation du *nevermore* et d'existences gâchées ? « Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle / D'être le vieil ami qui vient pour être drôle ! » Qui donc, dans cette pièce, a réussi sa vie ? Ni Roxane, ni de Guiche ni même Ragueneau, et surtout pas Cyrano. Le héros meurt assommé par un laquais : « C'est très bien. J'aurai tout manqué, même ma mort. » Christian lui a pris Roxane et Molière une scène ? « C'est justice, et j'approuve au seuil de mon tombeau : /

¹⁵ J. W. Grieve, *L'Œuvre dramatique d'Edmond Rostand*, Paris, Les Œuvres représentatives, 1931, pp. 57-60 ; J. Truchet, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁶ On a même voulu trouver dans la pièce un propos symbolique. Albert Dayrolles (« Lettres à M. Faguet », *Journal des débats*, 10 janvier 1898, cité par J. Haraszti, *op. cit.*, p. 126) y découvre « la toute-puissante et bienfaisante influence de l'intelligence sur la simple forme, sur l'enveloppe matérielle », puisque l'esprit de Cyrano vivifie Christian et enflamme Roxane. La mort de Christian illustrerait cette vérité que « toute forme qui n'est pas éclairée du divin rayon de l'intelligence ne saurait durer. » L'explication pêche peut-être par excès de platonisme.

¹⁷ J. Truchet, *op. cit.*, pp. 50-51 ; J. Haraszti, *op. cit.*, p. 129.

Molière a du génie et Christian était beau ! » (V, 6.) Il ne lui reste que la dignité suprême du « malgré tout », et à cet être tout de paroles, que quelques phrases : « Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul ! » et, en face de l'inexorable, l'attitude de l'ultime défi :

Que dites-vous ?... C'est inutile ?... Je le sais !
Mais on ne se bat pas dans l'espoir du succès !
Non ! non ! c'est bien plus beau lorsque c'est inutile ! (V, 6.)

Enfin, si *Cyrano* est une pièce à « effets », elle le doit, comme celles de Hugo, à la langue et au style, à l'éclat de la parole et au ruissellement verbal. Chez Rostand, arrangeur de mots exceptionnellement doué, toute une rhétorique est à l'œuvre, superficielle souvent mais brillante, qui joue sur le choc et le cliquetis des mots utilisés parfois pour eux-mêmes, sans souci sémantique. Rien de plus gratuit, par exemple, que l'énumération sonore des noms des Gascons présentés à Roxane par Carbon de Castel-Jaloux, pour le seul plaisir de la pétarade verbale :

Baron de Casterac de Cahuzac. — Vidame
De Malgouyre Estressac Lésbas d'Escarabiot. —
Chevalier d'Antignac-Juzet. — Baron Hillot
De Blagnac-Saléchan de Castel-Crabioules... (IV, 6.)

Un peu partout, l'attention du spectateur est comme fouettée par une rime agressive :

Non, ai-je dit deux fois. Faut-il donc que je trisse ?
Non, pas de protecteur... mais une protectrice ! (I, 4.)

Le genre de la comédie héroïque autorise aussi le mélange des tons, et *Cyrano* ne dédaigne pas le registre du trivial. Le voilà qui s'en prend aux flatteurs souriant « D'une bouche empruntée au derrière des poules ! » Trivial encore, mais inattendu, enté sur un début de parfaite urbanité et s'achevant sur un contre-emploi des termes nobles :

Si cette Muse, à qui, Monsieur, vous n'êtes rien,
Avait l'honneur de vous connaître, croyez bien
Qu'en vous voyant si gros et bête comme une urne,
Elle vous flanquerait quelque part son cothurne (I, 4.)

Certaines de ses apostrophes ou de ses colères rappellent en lui le *Matamore* ou le *Capitan* de l'ancienne comédie à la voix tonnante

et au geste théâtral. C'est bien Matamore qui menace : « Que Montfleury s'en aille, / Ou bien je l'essorille et le désentripaille ! » Les procédés sont visibles, mais soutenus par une étourdissante virtuosité fondée sur les changements de niveaux de langue, les recherches prosodiques, les rimes inattendues, la fête des mots : qui ne songe à la tirade des nez ou à celle des « Non, merci ! »

L'ensemble, loin donc de se cantonner dans le registre héroïque, forcément un peu grandiloquent ou ampoulé, est d'une extrême variété. Le poète sait faire suivre à l'œil, dans le cheminement pittoresque de la phrase, celui de la lumière : « Sur les cuivres, déjà, glisse l'argent de l'aube ! » (II, 1.) À l'éclat des scènes précédentes succède parfois l'apaisement d'une description, qu'on croirait empruntée au plein-air des impressionnistes :

Ah !... Paris fuit, nocturne et quasi nébuleux ;
 Le clair de lune coule aux pentes des toits bleus ;
 Un cadre se prépare, exquis, pour cette scène ;
 Là-bas, sous des vapeurs en écharpe, la Seine,
 Comme un mystérieux et magique miroir,
 Tremble... (I, 7.)

Ailleurs, c'est l'appel à la réjouissance sur le ton de la comédie italienne, évoquant en connivence *La Fête chez Thérèse* de Hugo, sur des rimes à la Banville :

Venez tous, le Docteur, Isabelle, Léandre,
 Tous ! Car vous allez joindre, essaim charmant et fol,
 La farce italienne à ce drame espagnol,
 Et sur son ronflement tintant un bruit fantasque,
 L'entourer de grelots comme un tambour de basque !... (I, 7.)

On s'est souvent accordé à reprocher à Rostand l'abus de la préciosité, non sans raison, à condition cependant de se souvenir qu'elle lui appartient moins qu'à l'époque mise en scène. En jongleur habile, il multiplie images, pointes, métaphores insolites ou forcées. Les exemples fourmillent, trop nombreux pour être cités tous. D'une lettre de Cyrano : « Croyez que devers vous mon cœur ne fait qu'un cri, / Et que si les baisers s'envoyaient par écrit, / Madame, vous liriez ma lettre avec les lèvres !... » (III, 1). De la scène du balcon, jusqu'au maniérisme et à la miévrerie : « Certes, et vous me tueriez si de cette hauteur / Vous me laissiez tomber un mot dur sur le cœur ! » Et par-dessus tout le passage fameux :

Un baiser, mais à tout prendre, qu'est-ce ?
Un serment fait d'un peu plus près, une promesse
Plus précise, un aveu qui veut se confirmer,
Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer ;
C'est un secret qui prend la bouche pour oreille,
Un instant d'infini qui fait un bruit d'abeille,
Une communion ayant un goût de fleur,
Une façon d'un peu se respirer le cœur,
Et d'un peu se goûter, au bord des lèvres, l'âme ! (III, 10.)

De quoi s'exclamer : affèterie, amphigourisme, gongorisme, comble du mauvais goût ! Peut-être, mais rien qui surprenne qui-conque a lu les poètes précieux du XVII^e siècle et vu s'affronter Voiture et Malleville sur le thème de « la belle matineuse ». Quant à celui du baiser, il est, et déjà sous cette forme recherchée, chez les élégiaques latins et les poètes de la Pléiade, chez Malleville encore ou chez Tristan l'Hermite.

Dans cette pièce à panache, toutes les ressources de la langue et du vers ont été utilisées. Rostand crée des mots — l'ébouriffant « Hippocampéléphantocamélos » ou le fameux « ridicoculise » —, sème, à la Hugo, les termes rares, accumule avec un clin d'œil les allusions savantes. L'humour y est aussi, comme il convient, et le presque membre de l'Académie ne manque pas, au début de la pièce, de railler les immortels dans un passage qu'on ne saurait taire ici :

Mais... j'en vois plus d'un membre ;
Voici Boudu, Boissat, et Cureau de la Chambre,
Porchères, Colomby, Bourzeys, Bourdon, Arbaud...
Tous ces noms dont pas un ne mourra, que c'est beau ! (I, 2.)

L'alexandrin, que Stendhal appelait un « cache-sottise », il le ramasse et, comme Hugo encore, le pousse avec jubilation jusqu'à l'outrance pour éviter la monotonie.

Ce vers se prête à un style parlé familier qui naît de la dislocation de la phrase, organisée alors selon les règles de la logique affective, non de la logique rationnelle, la construction brisée donnant, par ses saccades, l'illusion de la réalité¹⁸ : « Votre place aujourd'hui, là, voyons, entre nous, / Vous a coûté combien ? » (I, 2.) Elle servira à

¹⁸ On en trouvera nombre d'exemples, que nous lui empruntons, dans l'étude fouillée de F. Boillot, « La construction de la phrase dans *Cyrano de Bergerac* », *Le Français moderne*, VII, 1939, pp. 301-316.

exprimer, chez Roxane, la timidité, l'embarras de l'aveu : « Et figurez-vous, tenez, que, justement / Oui, mon cousin, il sert dans votre régiment ! » (II, 6.) Ou encore la passion, l'émotion qui rompt les digues et emporte au-delà de soi-même dans la scène du balcon : « Je vous aime, j'étouffe, / Je t'aime, je suis fou, je n'en peux plus, c'est trop. » (III, 7.) Rostand joue en virtuose de cette désarticulation du vers et des bouleversements du rythme. Quand il conserve l'alexandrin intact, il sait en tirer d'autres effets dans l'habile riposte à l'emporte-pièce, comme lorsque Cyrano salue le courage de Roxane arrivant au camp retranché : « Eh quoi ! la précieuse était une héroïne ? / Monsieur de Bergerac, je suis votre cousine. » (IV, 6.) Ou bien encore, flexible et souple, l'alexandrin permet le fameux portrait dont Rostand emprunte la manière au Victor Hugo de *Ruy Blas*. Il se plie alors au pittoresque, se fait coup de crayon pour camper cette silhouette de picaro mâtiné de Grand d'Espagne, dont l'évocation sonore et colorée s'achève de manière inattendue :

Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot
 Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques :
 Feutre à panache triple et pourpoint à six basques,
 Cape, que par derrière, avec pompe, l'estoc
 Lève, comme une queue insolente de coq,
 Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne
 Fut et sera toujours l'alme Mère Gigogne,
 Il promène, en sa fraise à la Pulcinella,
 Un nez !... Ah ! messeigneurs, quel nez que ce nez-là !...
 On ne peut voir passer un pareil nasigère
 Sans s'écrier : « Oh ! non, vraiment, il exagère ! »
 Puis on sourit, on dit : « Il va l'enlever... » Mais
 Monsieur de Bergerac ne l'enlève jamais (I, 2).

Bon connaisseur du théâtre classique, Rostand y récupère encore l'artifice, repris aux Anciens par Robert Garnier et pratiqué par Corneille, de la stichomythie, ce dialogue où les personnages se répondent vers par vers, mais en lui ôtant son caractère d'affrontement en crescendo pour la transférer dans le registre inattendu de l'idylle gracieuse et du souvenir nostalgique dans la scène où Roxane et Cyrano évoquent leurs années d'enfance (II, 6).

Non, le talent des interprètes n'explique pas tout, ni le message. Oubliées depuis longtemps les difficultés de la Troisième République et l'affaire Dreyfus, mais *Cyrano de Bergerac* agit toujours. Sans doute, l'œuvre flatte ce qui subsiste en nous d'éternel romantisme, de compassion émue pour le contraste de la laideur physique et de la beauté morale, de sympathie pour les destinées

intrépides et manquées, d'enthousiasme pour l'alliance de la verve et du panache, pour l'éclat du mot, le brio des vers, la fougue des dialogues. Après tout, disait Musset, « Vive le mélodrame où Margot a pleuré ». Et aujourd'hui comme hier, Margot pleure sur Cyrano qui fait rêver d'amours sans pareilles des Roxanes esseulées. Tour à tour grisant et pathétique, bouffon et émouvant, héroïque toujours, avec sa sentimentalité anachronique et son intrigue artificielle, l'ouvrage de Rostand réalise l'union baroque et surprenante du romantisme 1830 avec le burlesque de Scarron et l'héroïsme cornélien. Quoi qu'il en soit, les doctes n'ont pas raison de faire la moue, François Mauriac le leur disait en revenant d'applaudir Jean Piat : « À vingt ans, sur la foi d'André Gide, et de Claudel, je croyais que ce théâtre-là était méprisable. [...] Il nous a fallu beaucoup de temps pour revenir de notre erreur, et j'aurais eu honte d'être vu par nos cadets à *Cyrano de Bergerac*, un soir qui n'était pas un soir de gala et où j'étais sans excuse de me trouver, puisque je n'y pouvais être que pour mon plaisir et que ce plaisir avait été jusqu'aux larmes¹⁹. » À tout péché miséricorde. Pourquoi ne pas laisser le mot de la fin à Théophile Gautier, qui écrivait, précisément dans la préface des *Grotesques* où il réhabilitait Saint-Amant, Théophile de Viau ou Cyrano de Bergerac : « Nul ne dupe entièrement son époque. Un public n'a jamais complètement tort d'avoir du plaisir. »

¹⁹ *Le Figaro littéraire*, 27 février 1964, cité par J. Truchet, *op. cit.*, p. 401.

COMMUNICATIONS

À propos de Valère-Gille

*Communication de M. Georges-Henri DUMONT
à la séance mensuelle du 13 septembre 1997*

À force de promener mon chien dans les jardins de l'abbaye de la Cambre et de passer, chaque fois, devant la plaque de bronze à l'effigie de Valère-Gille, j'ai fini par céder à la tentation de chercher à mieux connaître cet écrivain aussi célèbre que rarement lu. Je ne savais pas qu'à beaucoup d'égards, j'irais de déception en déception. À vrai dire, j'aurais dû m'y attendre. Dans leur *Anthologie de la poésie francophone de Belgique*, nos confrères Alain Bosquet et Liliane Wouters n'avaient-ils pas écrit que l'œuvre poétique de Valère Gille était celle d'un fonctionnaire de la poésie¹ ? Ils l'avaient simplement cité pour mémoire. Par acquit de conscience en quelque sorte. Je ne tardai pas à constater, à la lecture des recueils, que leur jugement iconoclaste était largement justifié, même s'il contredisait la pieuse notice de Gustave Vanwelkenhuysen².

Il m'est, dès lors, apparu que ce n'était pas grâce à ses poèmes que Valère-Gille mérite son renom, mais bien par le rôle important qu'il a joué à la *Jeune Belgique*, par ses amitiés littéraires et, surtout, par ses activités au sein de notre Académie.

¹ Liliane Wouters et Alain Bosquet, *La poésie francophone de Belgique*. 1804-1884, Bruxelles, 1985, p. 6 et p. 339.

² Gustave Van Welkenhuysen, *Notice sur Valère Gille*, dans *Galerie des portraits*, t. II, Académie royale de langue et de littérature françaises, Bruxelles, 1972, pp. 463-479.

La famille bourgeoise d'Anderlecht où il naît le 3 mai 1867 n'est guère friande de littérature. Le père, qui deviendra vice-président de l'Académie royale de médecine, ne se passionne que pour les sciences. Cela n'empêche pas son fils puîné, de versifier, dès le plus jeune âge. Il gardera le don des rimes jusqu'à la fin de sa vie...

En 1885, Valère-Gille entre à l'université de Louvain, où il se lie d'amitié avec Georges Virrès et Adolphe Hardy, mais c'est l'aventure de la *Jeune Belgique* qui le fascine. Il veut à tout prix rencontrer ses fondateurs. Il parvient à être reçu par Iwan Gilkin, devant qui il récite un poème de Lamartine, puis par Albert Giraud, qui le fait admettre à la table de la *Jeune Belgique* pour le porto de midi à la *Taverne royale* des Galeries Saint-Hubert, et même à l'absinthe de six heures au *Sesino*, sur le boulevard du centre.

Il est aux anges. À vingt ans, il collabore à la revue et publie sept poèmes dans son *Parnasse*. Ils sont plutôt médiocres. L'auteur cherche ses marques. Il a renoncé au romantisme et subit successivement l'influence d'Iwan Gilkin et celle de Charles Van Lerberghe. En ce qui concerne celui-ci, le mot *influence* est un euphémisme. Le poète de la *Chanson d'Ève* ne s'y trompe pas. Le 6 décembre 1888, après avoir lu trois poèmes de Valère-Gille publiés dans *La Jeune Belgique* du 20 novembre, il écrit à Albert Mockel : « Valère-Gille a sucé (sans que j'y fisse une particulière attention) une quantité assez grande de mon sang, pour finir par me ressembler. » Et il joint à sa lettre un tableau où sont juxtaposés des vers de Valère-Gille et les siens. Comme l'a observé Jacques Detemmerman, « Les emprunts sont difficiles à nier, mais leur importance est fort variable : tantôt un rythme, tantôt une image, tantôt un mot. Au total, il y a bien là du Van Lerberghe qui est devenu du Valère-Gille³ ».

C'est le point de départ d'une rupture avec *La Jeune Belgique* que Van Lerberghe notifie à Albert Giraud en la justifiant : « Le peu de ce qui est à moi dans mes vers ne m'appartient plus. Est-ce un hasard, une simple rencontre ? Je ne le crois pas. » Ses doléances sont évidemment transmises à l'accusé, qui s'empresse de nier tout plagiat et de protester de son amitié. Charles Van Lerberghe ne

³ Cf. Jacques Detemmerman, *Un différend littéraire en 1888 : Charles Van Lerberghe, Valère-Gille et l'affaire de plagiat*, dans *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75e anniversaire*, Bruxelles, 1978, pp. 125-133.

cherche pas le conflit ouvert ; il n'insiste pas mais souhaite : « En toute impartialité et en toute sincérité, je crois qu'un livre du genre des pièces que j'ai eues en vue vous ferait tort autant à vous-même qu'à moi... » L'affaire du *plagiat* est terminée, mais la rupture du poète gantois avec *La Jeune Belgique* est consommée.

L'année suivante, à la mort prématurée de Max Waller, à qui Henry Maubel n'a accepté de succéder que pendant quelques mois, Valère-Gille devient directeur de la revue avec, à ses côtés, les deux autres « G », ceux-là mêmes qui l'avaient accueilli lorsqu'il était étudiant : Iwan Gilkin et Albert Giraud. S'ouvre alors le temps des combats. On ne fait pas dans la dentelle dans le monde littéraire de l'époque. Dans le monde de la presse non plus, d'ailleurs. Valère-Gille feraille contre l'art social cher à la revue l'*Art moderne* d'Edmond Picard. Par fidélité à la théorie de l'art pour l'art assurément, mais aussi par atavisme bourgeois. Puis il se heurte à *La Wallonie* d'Albert Mockel, aux symbolistes, à la pratique du vers libre. « En somme, tranche-t-il, la question du vers libre n'existe pas. Elle a été inventée par quelques étrangers auxquels l'esprit latin était inconnu. »

Le 1^{er} juin 1891, Valère-Gille commence sa longue carrière administrative à la Bibliothèque royale. Il devient le fonctionnaire épinglé par Alain Bosquet et Liliane Wouters. La déontologie l'oblige, croit-il, à céder la direction de *La Jeune Belgique* à Iwan Gilkin, mais il n'abandonne pas sa collaboration. Edmond Picard demeure sa bête noire, mais c'est au *Coq rouge*, créé en 1895, qu'il réserve ses principales estocades. Certes elles n'ont pas la vigueur de celles d'Iwan Gilkin accusant Émile Verhaeren d'écrire « un baragouin d'Apache » ; elles sont plus policées, mais révélatrices d'un ressentiment à l'égard des sept anciens de *La Jeune Belgique* — Louis Delattre, Eugène Demolder, Georges Eekhoud, Hubert Krains, Maurice Maeterlinck, Francis Nautet et Émile Verhaeren — passés à l'ennemi. La querelle se prolonge jusqu'à la disparition des deux revues en 1897⁴.

Que dire des recueils de poèmes de Valère-Gille sinon que *Le château des merveilles* doit trop au *Pierrot lunaire* d'Albert Giraud, que *La Cithare* ne vaut pas les sonnets d'André Chénier dont l'au-

⁴ Cf. Georges-Henri Dumont, *Quand le « Coq rouge » plantait ses ergots sur la « Jeune Belgique » (1895-1897)*, dans *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1991, pp. 236-255.

teur s'est largement inspiré, que les clichés de l'esthétique parnassienne encombrant *Les Tombeaux* dont les sonnets célèbrent écrivains et peintres favoris ainsi que le cher Richard Wagner ?

J'ai vu sourire Iseult à son amant unie
Et goûter dans l'amour l'ivresse du néant.

Il y a toutefois dans *Le Collier d'opales* quelques jolies strophes :

Cet éventail, oiseau farouche
Qui bat de l'aile dans tes mains
Voudrait s'évader vers ta bouche
Et, prisonnier, palpite en vain.

ou, citée dans l'anthologie de Liliane Wouters et Alain Bosquet :

À l'avant du bateau qui descend la rivière
Sous un parasol blanc, debout dans la lumière,
Le jeune Tai-trun aux lèvres de corail
Agite en souriant un fragile éventail⁵.

C'est charmant, sans plus. En fait, Valère-Gille semble être un poète perpétuellement sous influence. Son *Coffret d'ébène* et sa *Corbeille d'octobre* rappellent son enthousiasme d'adolescent pour Lamartine. Quant à son *Joli mois de mai*, il contient quelques gracieuses chansons à refrain.

Mais Valère-Gille se croit aussi doué pour le théâtre. Le Parc joue de lui, en 1903 et 1907, deux comédies en un acte. L'une en vers, *Ce n'est qu'un rêve*, rapidement oubliée ; l'autre en prose, *Madame reçoit*, est qualifiée par l'auteur de comédie de paravent. C'est tout dire ! *Le Sire de Binche* est demeuré inédit. Réduit successivement de trois à deux actes, puis à un seul, la pièce a été soumise au comité de la Comédie-Française. Sans suite. Heureusement, car les répliques de cette comédie sont, tout au plus, dignes d'Offenbach. On songe au fameux couplet « Voici le sabre, le sabre de mon père » en lisant :

*Mais c'est la dague
De notre sénéchal ! C'est trop fort, il divague...*

⁵ Le thème de l'éventail est récurrent dans la poésie de Valère-Gille. Il écrivit sur un éventail sans doute offert à l'occasion d'un bal à la très jeune I.K. (1886-1974), fille du Dr Edouard Kufferath, médecin de la Cour :

Valère-Gille s'est-il senti dépassé par les courants nouveaux de l'écriture poétique et dramatique ? C'est probable. Ses critiques publiées dans *La Dernière Heure* révèlent, en tout cas, sa méfiance à l'égard des œuvres de Giraudoux et d'Anouilh.

Il renonce pratiquement à la création littéraire. Le 8 janvier 1921, il a été élu à l'Académie royale de langue et de littérature françaises par les quatorze membres désignés par le Roi. Et c'est désormais à cette compagnie qu'il donnera le meilleur de lui-même. C'est le grand tournant de sa vie. Le temps des polémiques est révolu, cédant à celui des réconciliations et des amitiés. Il siège, du reste, aux côtés des anciens militants du *Coq rouge* Georges Eekhoud, Hubert Krains, Albert Mockel, Maurice Maeterlinck (quand il se donne la peine de venir), Fernand Severin. Sa vraie nature de rêveur bienveillant l'emporte définitivement sur toute passion, sans étouffer toutefois son goût du mot caustique ou gaillard. Même lorsqu'il rédige ses précieux souvenirs sur *La Jeune Belgique* — il faudrait songer à les rééditer —, il édulcore les différends et les conflits d'antan.

Son atticisme, sa prodigieuse culture littéraire entretenue à la Bibliothèque royale, son culte de la langue française font merveille lors des séances publiques de l'Académie. Il adore l'exercice périlleux du discours de réception des nouveaux élus. Même quand ceux-ci se situent assez loin de ses convictions.

*Papillons, étoiles et roses
Décorent ce frêle éventail :
L'argent, la nacre et le corail
Y colorent les fleurs écloses.
Foin de tous les soucis moroses
Et de leur funèbre attirail !
Papillons, étoiles et roses
Décorent ce frêle éventail.
Mais tu l'ouvres de tes doigts roses
Pour en admirer le travail ;
Sur ton cœur soudain, en détail
Tombent comme des apothéoses,
Papillons, étoiles et roses.*

Valère Gile (sic)

7 n° (?) 1902

Irène Kufferath épousera le Dr Jules Gaudy et aura une fille, Suzanne Gaudy-Verhesen. L'éventail fait partie des collections de Fernand Verhesen, que je remercie vivement de m'avoir communiqué cette information.

Le 4 avril 1936, il reçoit Colette, élue au fauteuil d'Anna de Noailles. C'est un événement mondain autant que littéraire. Ce qui le ravit. Les cheveux légers et clairsemés au-dessus d'un large front, les yeux vifs sous la broussaille des sourcils à laquelle répond la moustache en crocs, il commence par ironiser à propos de l'antiféminisme de l'Académie française, puis évoque longuement la figure d'Anna de Noailles, non sans citer Leconte de Lisle et Racine. De Colette, il rappelle les liens avec la Belgique avant de célébrer avec finesse l'aspect poétique de son œuvre. « Vous aimez toute la vie de toute votre vie, note-t-il. Sans cesse vous voulez la palper, et en sentir le mouvement et la chaleur. Et si vous aimez les bêtes, les belles bêtes de proie et celles aussi qui ont le type humain, c'est parce qu'elles sont de la vie sauvage, instinctive, dominatrice et cruelle. »

« C'est vous-même qui êtes incarnée dans votre style, dit-il encore, c'est votre vie qui lui donne une telle intensité de vie que nous croyons voir s'animer tous les mots, et la phrase onduler et se redresser comme la souple échine d'un félin sous les caresses.

Votre style est une perpétuelle création, un perpétuel frémissement de flux vital, une perpétuelle sensualité. Ce sont des sensations faites mots⁶. »

Deux ans plus tard, recevant Charles Plisnier, Valère-Gille s'adresse à lui en mêlant à la formule d'usage un brin d'ironie, assorti d'une marque de respect :

« Monsieur,

Il y a quelques années vous eussiez sans doute souffert avec impatience d'être appelé *monsieur*. Autour de vous on se donnait communément du *citoyen*, du *compagnon*, du *camarade*. Ce n'était point des formules de politesse ; c'était des mots de passe ; c'était même des professions de foi faites d'une voix sourde, brève ou violente, et les yeux illuminés d'une foi fiévreuse. »

En Plisnier, l'orateur admire surtout l'humanisme. Et il en profite pour donner sa définition du concept.

⁶ *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1936, pp. 53-64.

« Humaniste ! Ah ! le beau nom ! Cela veut dire que la discipline classique a formé la raison et la sensibilité ; cela veut dire que, par l'étude des auteurs anciens, on est devenu un homme, un humain ; cela veut dire qu'on a pris conscience de son rang et de sa dignité dans la nature ; cela veut dire qu'on a conquis, par la force de l'esprit, la liberté d'être soi, de juger, d'examiner, de choisir, mais qu'en même temps on a développé cette sensibilité, mère de la pitié, par laquelle on communit avec l'humanité tout entière. Un humaniste c'est mieux qu'un homme instruit, c'est un homme éduqué. »

Parlant de la poésie de Charles Plisnier, Valère-Gille ne peut s'empêcher de reprendre la critique du poème en prose qu'il avait formulée, un demi-siècle plus tôt, dans *La Jeune Belgique*. Il s'obstine à le considérer comme « une forme élémentaire, inachevée [...] la forme primesautière que prend une émotion verbale avant de devenir des vers. Il est une ébauche. C'est la matière brute dont il faudra extraire l'or pur ». À 71 ans, il n'en démord décidément pas !

Quand, à la fin de son discours, Valère-Gille rappelle la rupture de Plisnier avec le parti communiste et la « rigidité géométrique » de ses dogmes, il voit dans ce drame spirituel l'explication de l'accent tragique de *Faux passeports*. « C'est, dit-il, un adieu à tout un passé d'espérances ; et vous fermez ce livre sur une page qui est une des pages les plus émouvantes de la détresse humaine. »

« *Mariages et Faux passeports*, ajoute-t-il, seront placés très haut dans la hiérarchie littéraire parce que vous y fréquentez les sommets terrifiants des âmes où l'on vit parmi les éclairs et les tonnerres des passions déchaînées. Vos livres ont une densité humaine que l'on ne rencontre que dans les grandes œuvres⁷. »

Beaucoup se demandaient comment Valère-Gille s'en tirerait pour le discours de réception de Paul-Henri Spaak. D'une envergure assurément exceptionnelle, le personnage n'était pas ce que les académiciens, entre eux, appellent un bon sujet. Mais, malgré ses quatre-vingts ans et sa sciatique persistante, Valère-Gille prononce l'un de ses discours les plus attachants. Il néglige allègrement les deux opuscules publiés par le récipiendaire et se livre à un brillant

⁷ *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1938, pp. 53-59.

éloge de l'éloquence comme genre littéraire, puisant ses arguments dans Fénelon, Lacordaire, Cicéron, Racine, Lamartine, Mirabeau, Danton, Jaurès et même Émile Vandervelde. Il appelle aussi à la rescousse Paul Janson et Paul Spaak, les ascendants immédiats du ministre.

Bien sûr, les auditeurs reconnaissent avec un sourire l'allusion à ce que les journalistes appellent les « retournements de veste », mais elle est si élégamment faite qu'elle prend l'allure d'un hommage. « L'orateur, explique-t-il, ne voit pas et ne doit pas voir les choses sous leur aspect d'éternité. Il ne les voit que mouvantes, éphémères et toujours nouvelles. Il est un homme d'action. Le spectacle de la fuite perpétuelle des choses, de leur perpétuel évanouissement, de leur perpétuelle renaissance l'excite comme la fuite du gibier excite le chasseur. [...] Pour lui il n'y a pas une vérité, mais des vérités d'un jour, des vérités momentanées qu'il faut saisir sur-le-champ. Car elles ne seront plus demain. Il n'envisage que d'avoir raison au moment où il parle, et le moment où il parle est déjà loin de lui⁸. »

Le 25 août 1947, quelques mois après cette mémorable séance publique, depuis le Musée Wiertz dont il est le conservateur — une sinécure que le gouvernement lui a attribuée après la mort d'Albert Mockel — Valère-Gille écrit une longue et émouvante lettre à Maurice Maeterlinck. Comme elle est inédite dans son intégralité, il me paraît judicieux de donner lecture de tous ses paragraphes parce que chacun d'eux éclaire l'état d'esprit de Valère-Gille, à la fin de son existence.

« Cher Ami,

Eugène Baie m'a annoncé votre retour à Nice et m'a donné votre adresse... et je vous écris. Je vous écris parce que ce désir était en moi depuis longtemps. Il s'est fait plus puissant ce jour où l'on m'a rappelé que j'avais 80 ans et qu'on m'a invité à jeté [sic] un regard derrière moi.

J'ai revu ainsi ceux qui avaient été ma jeunesse si ardente d'amitié, de foi et d'espérance et aussi si généreusement injuste, comme la vie elle-même. Je revoyais mon passé avec une intensité poignante, car le Temps se plaît à débroussailler notre vie et à y ouvrir de larges

⁸ *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1947, pp. 27-36.

perspectives où nous retrouvons, avec soudain un battement de cœur chaleureux, ceux qui furent de notre pensée et de notre cœur. Hélas ! ils ne sont plus que des ombres. Leur vie est désormais en nous et sans cesse nous craignons de voir s'évanouir le dépôt sacré. Je cherche autour de moi et je ne retrouve, parmi ceux qui furent de la génération des Jeunes Belgique, que vous et qu'André Fontainas revu, il y a quelques mois à Bruxelles mais si défiguré. Les autres... mais je les évoque pieusement : Émile Verhaeren aux grandes enjambées lyriques, Iwan Gilkin, le pessimiste conciliant, Giraud le pessimiste en révolte, Severin le rossignol solitaire, van Lerberghe si fin, si blond, si timide quoiqu'anglo-saxon, Le Roy dont j'occupe maintenant la demeure du Musée Wiertz après Mockel... Mais c'est à vous que je pense le plus souvent au moment où je m'approche de la Porte mystérieuse. Je vous revois penché avec Iwan sur les lithographies de Redon, angoissé par les origines de la vie. Et je songe que s'il doit rester quelque noblesse de notre attitude terrestre ce sera cette angoisse que vous avez connue et ce cri terrifiant devant la vie : Pourquoi ?

Pour quoi ? C'était le temps où toute une génération pensive interrogeait le mystère de toutes choses où, *Borné dans sa nature, infini dans ses vœux*, on se heurtait partout à sa limitation, à son « Être » qui n'était peut-être, comme le reste, qu'une illusion individuelle. Et nous répétions les vers du Poète hautain et monoclé que vous suiviez parfois sur les Boulevards de Paris, religieusement et avec une timidité respectueuse :

Et toi divine mort...

Affranchis-nous du Temps, du Nombre et de l'Espace

Et rends-nous le repos que la Vie a troublé.

Avons-nous changé depuis ces temps lointains ? et ne sommes-nous pas toujours devant une nouvelle Porte du Mystère après nos milliers d'efforts ? Ce « repos » quel est-il ? « *Omnia ad Unum tendunt* », nous dit saint Augustin et cet « *Unum* » que peut-il être autre que le Néant ? Celui dont le grand Évêque avait déjà dit : *Cor hominum est inquietum donec requiescat in Te*. Attendons ; peut-être, sera-ce notre dernière pensée qui sera éternelle. S'il en était ainsi vous seriez éternel. Mais je divague, cher Ami. Contentons-nous de vivre sans connaître et surtout sans chercher à connaître. Il faut être humble devant le Destin.

Je vous laisse, mais non sans vous prier de mettre aux pieds de la

Comtesse mes précieux et respectueux hommages et de lui rappeler que je garde toujours le souvenir de sa présence un jour à Bruxelles.

Très fidèlement,
Valère-Gille⁹. »

Un peu moins de trois ans plus tard, Valère-Gille franchissait les « Portes du Mystère », à Haasdonck, en Flandre orientale, le 1^{er} juin 1950. Il avait quatre-vingt-trois ans.

⁹ Archives et Musée de la Littérature, fonds Maeterlinck.

Daniel Halévy et l'*Histoire de quatre ans*

Communication de M. Raymond TROUSSON
à la séance mensuelle du 11 octobre 1997

Sans doute ne lit-on plus guère les nombreux ouvrages de Daniel Halévy, sinon peut-être la trilogie constituée par *La fin des notables*, *La République des comités* et *La République des ducs*, publiée de 1927 à 1937, qui demeure une passionnante analyse des origines et du devenir de la III^e République, depuis sa paradoxale instauration par les « notables », au lendemain de la chute de l'Empire, jusqu'au début des années 30 et la montée du parti radical-socialiste.

Essayiste et historien, Daniel Halévy était issu d'une famille où il était en quelque sorte de tradition de faire carrière dans la politique, les lettres ou les arts. Son arrière-grand-père, juif allemand, avait émigré de Würzburg à Paris à la fin du XVIII^e siècle. Il y était devenu chantre de la synagogue de la rue Sainte-Avoie, instituteur et traducteur et avait collaboré à *L'Israélite français*, un journal qui parut pendant quelques mois, du 1^{er} août 1817 au 1^{er} mars 1818¹, et prêchait l'assimilation. De ses deux fils, l'aîné, Jacques Fromental Halévy, élève de Cherubini, fut le compositeur de *La Juive*, le maître de Gounod et de Bizet, tandis que le cadet, Léon, auteur prolifique de comédies, de drames et de tragédies, se fit disciple de Saint-Simon et dirigea le journal socialiste *Le Producteur*. À son tour, Léon eut deux fils. L'un, illégitime, était le moraliste et philosophe Prévost-Paradol, professeur de littérature française à la

1 E. Hatin, *Bibliographie de la presse périodique française*. Paris, Didot, 1866, pp. 335-336.

faculté des lettres d'Aix et membre de l'Académie française, opposant à l'Empire autoritaire et champion de la grande bourgeoisie libérale ; l'autre, Ludovic Halévy, fut avec son compère Henri Meilhac l'inlassable créateur des livrets d'Offenbach et de la *Carmen* de Bizet et le premier librettiste à s'asseoir sous la Coupole.

Ludovic eut lui aussi deux fils. Élie, élevé dans le protestantisme par sa mère, devint professeur à l'École libre des sciences politiques et fut en 1898 l'un des fondateurs de la *Revue de métaphysique et de morale*. Quant à Daniel Halévy, il naît le 13 décembre 1872 dans ce qui est devenu, au fil du temps, un milieu plus qu'aisé, libéral et traditionaliste. Élève au lycée Condorcet, il est condisciple de Marcel Proust, de Fernand Gregh, de Robert de Flers, de Gaston de Caillavet, de Gabriel Trarieux, de Léon Blum et d'Henri Barbusse. Tout jeune encore, il hante, comme Proust, le salon de Geneviève Strauss, bien proche de lui puisqu'elle était la fille de Jacques Fromental Halévy. Veuve de Georges Bizet, elle avait épousé Émile Strauss, l'un des avocats des Rothschild. Son salon était brillant et elle-même, belle et pleine d'esprit, sera l'un des modèles d'Oriane de Guermantes². Dans ce monde qui nourrit la nostalgie du passé et le dédain d'une démocratie populacière et qu'évoquera *À la recherche du temps perdu*, le jeune Daniel fréquente, pêle-mêle, aristocrates, grands bourgeois et artistes.

Le jeune homme affiche volontiers — c'était un peu le snobisme du temps — des sympathies anarchistes et souscrit à *La Révolte*, la revue de Jean Grave, sans négliger la lecture de Taine et de Renan, dont il approuve la condamnation de 1789 comme responsable du chaos où végète la France moderne. Il se passionne aussi pour Nietzsche, dont il traduit, dès 1892, *Le Cas Wagner*, et à qui il consacrera en 1909 une biographie revue et complétée trente-cinq ans plus tard. À une époque où la propagande pour une démocratie niveleuse lui paraît menacer dangereusement l'héritage culturel, Halévy éprouve un penchant marqué pour une philosophie élitiste qui fustige le matérialisme et la médiocrité du nombre. À vingt-deux ans, après trois années d'études à l'École des langues orientales, il est titulaire d'une licence d'arabe, a donné à la *Revue blanche* quelques vers dans la ligne de Mallarmé, qui avait été son professeur d'anglais à Condorcet, et quelques articles à la *Revue de Paris*. Esthète, philosophe, il est alors, comme Proust, un intellectuel non engagé.

² G. D. Painter, *Marcel Proust*. Paris, Mercure de France, 1966, t. I, pp. 133-137.

Juif par son père comme Proust l'était par sa mère, Halévy n'était nullement attaché aux traditions ancestrales, mais le brutal anti-sémitisme suscité par l'affaire Dreyfus secoue son apathie politique. Il récolte des signatures — dont celle d'Anatole France — pour la révision du procès et assiste à la condamnation de Zola. Au lendemain de l'Affaire, le dreyfusisme se mue en une vaste contestation politique et sociale, en particulier sous l'impulsion de Jaurès, qui tente de rallier l'intelligentsia progressiste au mouvement ouvrier en donnant la défense de Dreyfus pour inséparable du refus de l'ordre social qui l'a condamné et oriente la lutte contre l'armée et le clergé. Un moment, Halévy se laisse tenter, collabore même à *L'Humanité*. Le socialisme l'attire et c'est l'époque où il publie ses *Essais sur le mouvement ouvrier* (1901) et les *Visites aux paysans du Centre* (1904).

Halévy est alors intimement lié avec Charles Péguy, qui lui ouvre ses *Cahiers de la quinzaine*. C'est là qu'en 1910 il publie son *Apologie pour notre passé*, où il désapprouve, comme Péguy d'ailleurs, la politique du Bloc des gauches et du ministère Combes. Dans une profession de foi libérale, il rappelle que les dreyfusards de la première heure ont milité pour le respect de la justice, non pour la victoire d'un parti, et qu'on se sert de l'Affaire pour saper l'autorité, déconsidérer l'armée et affaiblir le pays. Il exprime alors la même désillusion que Georges Sorel, en 1909, dans *La Révolution dreyfusienne*³. Pressentant déjà la guerre, il disait son regret d'avoir involontairement contribué à créer cette situation. Jean Guéhenno n'avait pas tort de déceler en lui des tendances contradictoires :

C'était un homme étrange, difficile à comprendre, impossible à résumer. C'était, par ses traditions familiales et par sa fortune, un grand bourgeois conservateur à qui La Gueuse était devenue toujours plus suspecte. [...] Une sorte de diablerie qui se lisait dans son regard le faisait souvent penser et agir contre lui-même. Il admirait beaucoup Louis XIV et M. Maurras, mais curieusement aussi bien Proudhon et Michelet⁴.

Cette « apologie » eut pour effet d'exaspérer Péguy qui demeurerait le mystique du dreyfusisme et souffrait d'en voir dénoncer la déperdition. Il répondit aussitôt, en juillet 1910, dans *Notre jeunesse*, où

³ P. Andreu, *Georges Sorel. Entre le noir et le rouge*. Paris, Syros, 1982, p. 58 ; Ch. Prochasson, « Du dreyfusisme au post-dreyfusisme », dans *Georges Sorel, Cahiers de l'Herne*, 1986, p. 65.

⁴ J. Guéhenno, *La Foi difficile*. Paris, Grasset, 1957, pp. 90-91.

il reprochait à Halévy son sacrilège. Il s'en voudra d'ailleurs, et fera la paix avec son ami en octobre, dans *Victor-Marie, comte Hugo*, où il écrit : « Si j'ai fait à Halévy cette offense que je n'ai point vue, je lui en demande pardon. Si j'ai offensé Halévy dans mon dernier cahier, je lui en fais, par les présentes, réparation⁵. »

Désormais admirateur de Maurice Barrès, dont il partage le mépris du philistinisme bourgeois et l'hostilité au positivisme et dont *le culte du moi* lui paraît le complément de l'élitisme nietzschéen, de plus en plus attiré par les questions sociales, Halévy s'oriente aussi vers le syndicalisme, plus ouvert au pluralisme que le marxisme. Il est d'ailleurs en rapport avec Georges Sorel, auteur des célèbres *Réflexions sur la violence* et propagandiste du mythe de la grève générale, et écrit une *Jeunesse de Proudhon* (1913). En 1921 et 1927, il dirigea chez Grasset les fameux *Cahiers verts*, tout en s'imposant comme critique, essayiste et historien. L'Académie française ne retiendra pas sa candidature en 1952⁶, mais il était de l'Institut depuis 1949 et recevra en 1960, deux ans avant sa mort le 4 février 1962, le prix de la Ville de Paris consacrant l'ensemble de son œuvre.

Les influences diverses qu'il subissait à l'époque de l'Affaire, les tensions auxquelles le soumettaient des maîtres très divers, son désenchantement devant la situation politique, le souci de proposer une autre conception du socialisme conduisirent Daniel Halévy à publier un singulier récit d'anticipation qui donne la mesure à la fois d'un pessimisme historique curieusement présent comme un mythe mobilisateur et d'un élitisme très particulier. *L'Histoire de quatre ans, 1997-2001* parut en novembre 1903 dans les *Cahiers de la quinzaine*, ce périodique que Péguy disait « socialistement socialiste », c'est-à-dire indépendant de toutes les institutions.

Elle s'inscrivait dans un contexte de dépression, car, après une longue période de confiance, la spéculation sur l'utopie et l'histoire à la fin du XIX^e siècle et dans les premières années du XX^e ne tend

⁵ Ch. Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*. Paris, Gallimard, 1934, p. 11.

⁶ Pour les sympathies d'Halévy à l'égard de Vichy et ses propos, au lendemain de la guerre, en faveur de Maurras et de Pétain, qui firent que l'Académie ne retint pas sa candidature, voir A. Silvera, *Daniel Halévy and his times. A gentleman-commomer in the third Republic*. Ithaca, Cornell University Press, 1966, p. 206. Le même ouvrage présente une biographie complète et l'historique de ses engagements. Voir aussi P. Guiral, « Daniel Halévy, esquisse d'un itinéraire », *Contrepoint*, 20 février 1976, pp. 79-95.

guère à l'optimisme et les utopies du bonheur se sont faites rares. Pour les tableaux positifs, on ne peut guère retenir que *Looking backward* (1888) d'Edward Bellamy, les *News from Nowhere* (1891) de William Morris et *Terre libre* (1908) de l'anarchiste Jean Grave. Les autres sociétés situées dans le futur témoignent au contraire d'une évidente méfiance devant les solutions optimistes d'autrefois et d'une grande inquiétude à l'égard de l'avenir. En 1898, dans ses *Lettres de Malaisie*, Paul Adam peint un monde d'où ont disparu famille et propriété et toute « dysharmonie sociale », mais dépourvu de sentiments et d'individualités. La même année, dans *L'Orient vierge*, Camille Mauclair évoque une société parfaitement matérialiste et déshumanisée. En 1899, Wells met en scène, dans *When the Sleeper wakes*, un avenir industriel où les classes dirigeantes délivrées de tout souci règnent égoïstement sur un prolétariat brutal et dégénéré travaillant jusqu'à l'abrutissement dans les sous-sols d'une Londres colossale. Parfois, c'est l'avenir même de l'espèce et du globe, l'une et l'autre promis au déclin et à la mort, qui fait l'objet de prévisions sinistres. Dans *The Time Machine* (1895), Wells annonce la catastrophe inéluctable, la décadence de la race et l'extinction de l'univers. Chez Gabriel Tarde, dans les *Fragments d'histoire future* (1896), les hommes du XXV^e siècle sont condamnés par le refroidissement du soleil à mener une existence artificielle dans les entrailles de la terre.

Si le socialisme nourrit les espoirs de certains utopistes, le temps n'est plus où on l'imaginait s'installant sans violence ni révolution et instaurant un paradis d'harmonie et d'égalité. Dans *Sur la pierre blanche* (1904), Anatole France laisse d'ailleurs percer son pessimisme quand il fait dire à ses Utopiens du XXIII^e siècle qu'« on n'est pas heureux sans effort et [que] tout effort comporte la fatigue et la souffrance ». En 1906, dans *The Iron Heel*, Jack London n'imagine le socialisme réalisé qu'au terme d'une lutte sanglante et sans merci épouvantablement meurtrière, insistant sur l'épreuve à vivre avant la récompense, tout comme l'Apocalypse précèdera le Paradis reconquis. Du reste, le socialisme lui-même n'est pas la panacée, ni la fin des injustices : d'autres utopistes le décrivent comme la dictature de l'avenir, fondée sur un collectivisme aveugle, destructeur des valeurs et des supériorités individuelles. Quelques-uns enfin dénoncent les pièges de la société de loisirs que les naïfs appellent de leurs vœux. C'était déjà le cas en 1871 dans *The Coming Race* de Bulwer-Lytton, où la satisfaction des besoins mène à l'apathie et à l'ennui. En 1894, Maurice Spronck, dans *l'An 330 de la République*, prévoyait une Europe désœuvrée, libérée de l'ef-

fort, énervée par une civilisation bouffie dans le confort de l'aisance, sombrant dans la drogue et le suicide, bientôt ravagée par un mal mystérieux venu d'Afrique et finalement retournant à la barbarie sous le joug de peuples demeurés plus vigoureux.

L'Histoire de quatre ans se situe dans cette ligne, en posant à la fois la question du sens de la civilisation et du progrès technique et celle de la nature d'un singulier socialisme élitiste.

Au début du XXI^e siècle, la découverte d'aliments synthétiques à base d'albumine et d'un prix de revient dérisoire a permis d'abaisser la durée du travail à deux ou trois heures quotidiennes. Bientôt les cultures inutiles sont abandonnées, les campagnes et les villages désertés, tandis que dans les villes s'entasse une population inactive, avide de plaisirs et de distractions, réclamant toujours davantage d'aisance. La nationalisation de la production de l'albumine calme l'agitation, mais celle-ci fait place à une rapide dégradation des mœurs due à l'oisiveté. Les avertissements des savants sont étouffés par les démagogues qui exploitent l'avidité des foules. Les essais de diffusion de la culture par ceux qui se désignent comme « socialistes libertaires » parce qu'ils n'attendent rien de l'État et de la démocratie parlementaire corrompue, échouent devant l'inertie, la paresse et le goût de la facilité. « Les sages disaient : "Il faut laisser à ce nouveau public le temps de faire son éducation". [...] Quelques-uns eurent l'idée d'organiser des concerts gratuits. [...] Ils croyaient que les ondes musicales auraient assez de pouvoir pour régénérer les masses. Quelle était leur illusion ! Cette élite travaillait pour une élite, son influence était imperceptible dans l'énorme dégradation ambiante » (pp. 18-19). La masse se rue en effet sur les spectacles vulgaires, s'enivre de violence, sombre dans l'alcoolisme, s'abandonne à l'opium, à la morphine et à un érotisme frénétique exacerbé par une drogue mortelle. « Il apparut alors, dit Halévy, que la suppression de la misère, loin de résoudre les problèmes de l'humanité, les posait tous au contraire. [...] Ces multitudes autrefois besogneuses, qu'allaient-elles faire de leurs âmes et de leurs corps oisifs ? L'utilisation des loisirs devint la plus pressante des questions sociales⁷. » Naît une philosophie de la jouissance, prônant « la supériorité [...] de la dissolution sur l'organisation », refusant tout effort comme toute hié-

⁷ D. Halévy, *Histoire de quatre ans, 1997-2001*. Paris, *Cahiers de la quinzaine*, novembre 1903, p. 18. Le récit fut réimprimé, avec *l'Apologie pour notre passé*, dans *Luttes et problèmes*. Paris, Rivière, 1911.

rarchie, et apparaît un art déliquescent, produit de « quelques individus névropathes, épileptiques, tuberculeux », qui accélère vertigineusement la dégénérescence d'une humanité qui compte bientôt des millions d'aliénés et a perdu toute énergie vitale.

Dans cette première partie s'esquisse déjà la pensée d'Halévy. Il prétend montrer que, le problème de la subsistance une fois résolu, un problème éthique demeure — non moins important. Il pense, comme Sorel, que, si l'homme est tributaire de ses conditions d'existence, il n'est pas pour autant le produit d'un déterminisme purement économique, soumis à un fatalisme marxiste qui rend illusoire la volonté humaine⁸. Conscient de la précarité de la civilisation⁹, Halévy n'imagine pas non plus que la victoire du prolétariat soit seulement une victoire sur les besoins matériels ou sur les forces d'exploitation, ni surtout qu'elle soit acquise une fois pour toutes et sans effort. La nécessité de la lutte des classes a pu doter le prolétariat d'un élan héroïque, mais, les obstacles éliminés, pourquoi ne se dégraderait-il pas à son tour comme l'aristocratie et la bourgeoisie ? Cette décrépitude en cours, quel serait encore le sens d'un parlementarisme inefficace, d'un suffrage universel aux mains d'une populace abrutie, menée par des démagogues et des charlatans et dépourvue en réalité de toute liberté de choix ? Aussi, s'écrie l'un des personnages, « quand l'aurons-nous maîtrisé, ce damné suffrage universel ? Pauvre France ! toujours menée par les alcooliques et les inconscients ! » (P. 12.)

Au cœur de la décadence, seuls les socialistes libertaires et les coopérateurs socialistes organisent la survie loin des villes dans des colonies indépendantes, aidés par une poignée de « catholiques sérieux », c'est-à-dire dissidents, car l'Église romaine est retournée à la sorcellerie et à la superstition. Ils constituent une élite dédaigneuse : « Animés par le mépris que la presque totalité des hommes leur inspirait ; heureux d'être si hauts, ambitieux de se hausser encore, ils cherchaient en eux seuls de nouvelles raisons de vivre » (p. 27). Dans ces colonies, des savants entourés de quelques jeunes issus des syndicats ouvriers, tentent de préserver la science et la culture. Parmi ces « positivistes » collaborant avec les socialistes libertaires, Vincent Tillier — inspiré par le chimiste Marcellin Berthelot, ami des parents d'Halévy¹⁰ — dirige un Collège de hautes études

⁸ A. Silvera, *op. cit.*, p. 189.

⁹ P. Guth, « Daniel Halévy », *La Revue de Paris*, janvier 1954, p. 142.

¹⁰ C. Mayran, « Histoire de quatre ans », *Contrepoint*, 20 février 1976, p. 102.

scientifiques où se sont réfugiés le savoir et l'intelligence. Ces hommes supérieurs sont en butte à la haine de la multitude : « À chaque consultation du suffrage universel, ils voyaient revenir une majorité plus haineuse, plus passionnée contre eux » (p. 30).

On retrouve à ce stade du récit d'autres idées chères à Halévy et qui procèdent de celles exposées par Georges Sorel en 1898 dans *L'avenir socialiste des syndicats*. Pour Sorel, le syndicalisme révolutionnaire n'était pas synonyme de violence, mais d'une volonté, dans la classe ouvrière, d'édifier ses propres institutions. Elle doit s'organiser comme un État dans l'État, à l'écart de toute ingérence parlementaire. Le résultat est l'exaltation d'un anarcho-syndicalisme à la manière de Proudhon, chez qui le mutualisme des associations volontaires s'opposait à la fois à l'État coercitif et à un régime parlementaire simple déguisement de l'autorité. « Tout l'avenir du socialisme, écrivait Sorel, lui-même nourri de Proudhon, réside dans le développement autonome des syndicats ouvriers¹¹. » Ce projet exige l'intervention de militants capables de foi, de dévouement, animés d'un élan constructeur. Le syndicalisme révolutionnaire est donc un syndicalisme, non de masses, mais d'élites, qui rejette, comme chez Proudhon, les manœuvres électorales et le rôle de l'appareil étatique, auquel se substituent les syndicats.

Ce sont bien les principes qu'on retrouve dans l'évocation, selon Halévy, d'une utopie prolétarienne. Ne faisant confiance qu'à « la démocratie organisée des associations ouvrières », son héros croit au rôle des chefs syndicalistes, appelés à devenir les dirigeants de la société future et représentant l'élite du prolétariat. En outre, Vincent Tillier rappelle les admirations nietzschéennes d'Halévy : philosophe et savant, syndicaliste et anarchiste, hostile à la démocratie de masse, il est le gardien des valeurs et d'un patrimoine culturel. Son discours aux dégénérés est significatif de son élitisme et de l'appel au surhomme¹² :

Vous avez choisi l'ivresse, l'extatisme ; subissez les conséquences. Tenez : je me souviens d'une forte idée qu'exprimait à la fin du dix-neuvième siècle l'Allemand Nietzsche. En certains cas, disait-il, une philosophie nihiliste peut être utile, comme un marteau puissant, pour briser les races mourantes, les rejeter hors du chemin et ouvrir les voies à un nouvel ordre de vie en satisfaisant les dégénérés dans leur désir de mort (pp. 58-59).

¹¹ Pour ce développement, voir G. Goriély, *Le pluralisme dramatique de Georges Sorel*. Paris, Rivière, 1962, pp. 188-196.

¹² A. Silvera, *op. cit.* p. 190.

Comme pour accomplir ce vœu purificateur, éclate en 1997 une terrible épidémie d'un mal inconnu qui semble annihiler les défenses immunitaires de l'organisme, permettant ainsi le retour de maladies qu'on croyait jugulées, tuberculose, cancers, syphilis. Sauf dans les colonies socialistes-libertaires mieux protégées par leur mode de vie naturel, les morts se comptent bientôt par dizaines, puis par centaines de milliers. Non seulement la maladie ravage la population, mais elle pousse au suicide ceux qui redoutent d'en être atteints, favorise le culte de l'irrationnel et le développement de sectes fanatiques. Il n'y a d'espoir qu'en ceux qui, à l'écart du pourrissement général, s'organisent et luttent contre le fléau. De nouveau, c'est la confiance placée dans une élite salvatrice : « Il y a dans la Bible, dit un des personnages, plusieurs histoires qui ressemblent à celle d'aujourd'hui : le Déluge, Babel, Gomorrhe ; souvenez-vous ! Les gens meurent par milliers et puis il y a un juste, qui sauve tout. Eh bien, il y a des justes aujourd'hui : ils survivront » (p. 82).

Pendant quatre années, la maladie sévit sans relâche, désorganisant l'Europe entière. Il n'y a plus de trains, plus de correspondance, les usines ferment faute de main-d'œuvre, les besoins élémentaires ne peuvent plus être satisfaits et l'on voit le retour des grandes famines oubliées, tandis que la partie de la population encore épargnée par le mal perd toute énergie, incapable de lutter contre la paralysie de la volonté. Une dernière malédiction s'abat alors sur ce monde condamné. De l'Asie au Maroc, de l'Inde à la Russie se lève une immense insurrection des musulmans, que leur mode de vie et les interdits de leur religion ont protégés, et qui se ruent à l'assaut de la civilisation agonisante. C'est l'invasion des « races vaincues », des peuples moins évolués mais aussi moins corrompus, auxquels l'Europe est impuissante à opposer une résistance : « Hélas, ils n'étaient plus, les Doriens de Timoléon, les légionnaires de Scipion, les Gaulois de César, les Francs de Théodose, les Côtes-de-fer de Cromwell, les Suédois de Gustave-Adolphe, les grognards de Napoléon : l'Occident avait perdu ses hommes » (p. 88). Amer, Tillier constate, à la suite de Wells, les tragiques et inéluctables effets d'un darwinisme à la fois biologique et social, d'une impitoyable et nécessaire sélection :

Les espèces disparaissent quand elles ont vaincu leurs ennemis, quand elles ont supprimé les dangers qui les tenaient en haleine... Et voilà pourquoi les Européens meurent, en plein triomphe : ils n'ont plus rien à combattre, et ils tombent... La force, la perfection pratiquée pour elles-mêmes, quelques-uns en étaient capables, mais quelques-uns seulement : c'était un rêve héroïque, et l'héroïsme... (P. 92.)

Devant le péril imminent, l'élite socialiste, préservée de la maladie par sa vie saine et active, organise la lutte. On ouvre des cités hygiéniques où l'on soigne les moins atteints, qu'on nomme les stagiaires, tandis que les autres, qu'on appelle les *astreints*, sont contraints au travail indispensable pour nourrir les masses affaiblies. Rien de moins égalitaire que cette reprise en main sur « le principe d'une réorganisation positive et durement aristocratique » (p. 104). La rénovation ne se fera qu'au prix d'une sévère sélection imposée par l'élite et la société issue du désastre ira jusqu'à se répartir, selon le degré de santé physique et mentale, en castes biologiques entre lesquelles les contacts sont interdits : « Tout sociétaire qui contracte union avec un stagiaire ou un astreint ; tout stagiaire qui contracte union avec un astreint, est aussitôt inscrit dans la classe du conjoint inférieur » (p. 109). Quant à ceux dont on désespère, ils sont internés, les hommes séparés des femmes afin d'arrêter la propagation d'un sang vicié. Les bienfaits de ces rudes exigences se font sentir d'abord dans les Pays-Bas, où elles ont été plus rigoureuses encore, écartant les masses de tout pouvoir réel : « Les associations ouvrières et savantes, maîtresses du pays, s'étaient formellement subordonné le suffrage universel, auquel n'avait été maintenu qu'un droit de contrôle extrêmement limité » (p. 104). Grâce à ces mesures draconiennes, l'espoir renaît, on songe à un congrès qui pourrait fonder les États-Unis d'Europe : « Délesté du poids mort de cent cinquante millions d'hommes, l'esprit occidental jaillissait » (p. 110).

La fédération européenne s'organise difficilement, malgré les périls menaçant l'Occident affaibli, mais la volonté de vivre l'emporte enfin, les nations s'unissent sous la houlette des meilleurs et Tillier se reprend à espérer en l'avenir :

Je crois que nous vaincrons, je le crois fermement. Sinon demain, du moins dans vingt, cinquante ou cent années... ou dix siècles ; mais nous vaincrons. Nous, je veux dire l'élite humaine, les races qui savent raisonner et coordonner, les races morales. Elles vaincront parce que leur tâche est liée. Leurs efforts, si distants soient-ils, se complètent. [...] C'est ma conviction, : la victoire de l'élite humaine est assurée. Il ne lui faut que du temps... mais il lui en faut beaucoup, une multitude de siècles imprévisible (p. 140).

Le monde qui naîtra de cet effort ne sera pas une démocratie vulgaire et niveleuse, mais celui de l'héroïsme, de l'élan créateur et d'une juste subordination aux vraies capacités dédaigneuses de la propagande et de la démagogie. Un des élèves de Tillier l'explique à sa femme :

Qu'elle est belle, dit-il, notre société ! Je la vois toute en hauteur, toute en activité. L'ancienne nivelait : et c'était sa justice. La nôtre connaît les inégalités vraies : c'est sa justice, à elle, et c'est la véritable. Et pourquoi donc l'égalité ? Claire, conçois-tu un niveau où tu veuilles fixer l'humanité ? Es-tu jamais plus heureuse que lorsque tu travailles avec un bon chef, lorsque tu lui obéis ? Pour moi, l'idéal, ce n'est pas l'égalité ; c'est la supériorité : des supérieurs qui m'ordonnent, et des inférieurs que j'ordonne. Et la liberté, Claire, pourquoi la liberté ? Qu'est-ce donc, ce grand mot ? La liberté d'un sot produit des sottises, celle d'un fort produit de la force ; et l'idéal, c'est cela : plus de force et de conscience (p. 117).

Curieusement, l'élan socialiste reconverti par la nécessité a mené à cette société fondée, non sur une impossible et inefficace égalité, mais sur la sélection des meilleurs : « Avoir pour maîtres, s'écrie l'un des personnages, Jean-Jacques Rousseau, tous les égalitaires, et aboutir [...] à ces organisations de castes ! » (P. 119.) Paradoxe en effet, mais fécond selon Halévy, pour qui la « dictature du prolétariat » n'est pas celle d'une majorité incapable, mais celle des meilleurs issus du prolétariat. Un monde qui n'est pas pour demain : à la fin du récit, Vincent Tillier est symboliquement abattu par un exalté mystique et morphinomane.

Une telle œuvre devait être diversement accueillie. Dans *Sur la pierre blanche*, où il laissait lui aussi percer un certain pessimisme, Anatole France la saluait au passage : « Daniel Halévy [...] veut surtout nous montrer que l'équilibre moral des peuples est instable et qu'il suffit peut-être d'une facilité introduite tout à coup dans les conditions de l'existence pour déchaîner sur une multitude d'hommes les pires fléaux et les plus cruelles misères. » Dans la première version, parue d'avril à mai 1904 dans *L'Humanité*, il disait plus nettement : « Daniel Halévy vient de faire un admirable conte prophétique tout exprès pour nous enseigner qu'il ne suffit pas d'avoir de la nourriture à bon marché et qu'il faut aussi être vertueux¹³ », ce qui revenait, pour lui aussi, à rappeler qu'une part de l'humain échappe au déterminisme économique.

La conception qu'Halévy se faisait de la démocratie ne pouvait passer pour orthodoxe. Son socialisme élitiste, fondé sur l'excellence des syndicats et la compétence de leurs militants, suppose un culte de la volonté et de la personnalité opposé à toute forme d'un électoralisme abandonné à une masse anonyme et incompétente qui ne

¹³ A. France, *Œuvres*. Éd. établie, présentée et annotée par M.-Cl. Bancquart. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, t. III, pp. 1076 et 1495.

se voyait guère flattée dans l'*Histoire de quatre ans*. Charles Péguy fit grand accueil au livre de son ami : « Qui autant que moi, lui dit-il, a su mesurer du premier coup votre merveilleuse *Histoire de quatre ans*, qui autant que moi en a vu, en a proclamé du premier coup la vertu comme singulière, les approfondissements mystérieux, les reculées presque invraisemblables, les troubles horizons d'inquiétude, les avenues infinies, les détresses, les grandeurs souvent uniques¹⁴ ? » En 1906, dans ses *Réflexions sur la violence*, Georges Sorel dit hautement son admiration pour un récit qui développait des principes qui lui étaient chers et un pessimisme historique qu'il tenait, non pour destructeur, mais au contraire pour bien plus générateur d'énergie que les traditionnelles peintures d'un socialisme une fois pour toutes triomphant au nom du bon droit et de la force des choses :

Mes *Réflexions sur la violence*, disait-il à Halévy, ont agacé beaucoup de personnes à cause de la conception pessimiste sur laquelle repose toute cette étude ; mais je sais aussi que vous n'avez point partagé cette impression ; vous avez brillamment prouvé, dans votre *Histoire de quatre ans*, que vous méprisez les espoirs décevants dans lesquels se complaisent les âmes faibles. Nous pouvons donc nous entretenir librement du pessimisme et je suis heureux de trouver en vous un correspondant qui ne soit pas rebelle à cette doctrine sans laquelle rien de très haut ne s'est fait dans le monde¹⁵.

Même si Halévy ne devait pas faire entière confiance à la grève générale comme mythe mobilisateur, Sorel lui conserva son estime et persista à découvrir dans le roman une haute illustration de sa théorie du nécessaire pessimisme historique. Parlant d'Halévy en juin 1912, il disait encore :

Il est l'auteur d'un très authentique chef-d'œuvre, son *Histoire de quatre ans*, qui est un des plus beaux livres écrits dans ces dernières années. Il y a, dans ce livre, quelque chose de prophétique. [...] L'*Histoire de quatre ans* a fait scandale ; pourtant Daniel Halévy, par scrupule, en avait changé la conclusion au dernier moment. Mais rien ne satisfait la gauche intellectuelle, avide de se tromper elle-même autant que de tromper le commun des mortels. Toute la valeur de l'*Histoire de quatre ans* n'apparaîtra que lorsque la catastrophe sera déchaînée. Une grande leçon est perdue. On s'est bien gardé de faire à cette œuvre, courte mais qui ira loin, la place qu'elle devrait tenir dans les esprits¹⁶.

À la manière de Proudhon, Halévy récusait la tradition rousseauiste et jacobine d'un pouvoir centralisé, donc aliénant, et entendait se

¹⁴ Ch. Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, p. 54.

¹⁵ G. Sorel, *Réflexions sur la violence*. Paris, Seuil, 1990, p. 8.

¹⁶ J. Variot, *Propos de Georges Sorel*. Paris, 1935, pp. 166-167.

définir comme un « démophile antidémocrate », adversaire de l'État-Léviathan, démocratique ou non, et favorable à l'action des groupements libres¹⁷. Il voyait donc les syndicats comme une aristocratie nouvelle et nécessaire. À ses yeux, la lutte prolétarienne exigeait l'action déterminante de meneurs héroïques et de minorités capables de comprendre leur projet et d'entraîner, dans leur élan, une masse inconsciente et amorphe, trop souvent la dupe de la politique et du parlementarisme¹⁸.

L'Histoire de quatre ans, qu'on ne lit plus, n'est donc pas, quoi qu'on en ait dit parfois¹⁹, un banal récit d'anticipation ou une mise en garde contre les périls engendrés par un emploi inconsidéré de la science et des techniques. Elle est prétexte à une méditation sur le sens de l'évolution sociale, refus d'un égalitarisme niveleur en rupture avec les traditions et réflexion sur l'indispensable dimension éthique d'un « vrai » socialisme formateur d'une nouvelle élite issue du prolétariat. On comprend pourquoi Halévy tenait avant tout au vitalisme héroïque de Nietzsche et s'avouait fasciné par cette formule du philosophe allemand, dont le code moral lui paraissait annoncer le principe d'un socialisme authentique : *Ist Veredlung möglich ? — L'ennoblissement est-il possible ?*

¹⁷ R. de Traz, « Daniel Halévy », *La Revue de Paris*, 1^{er} mai 1933, p. 82.

¹⁸ F. Rossignol, *La pensée de Georges Sorel*. Paris, Bordas, 1948, p. 237.

¹⁹ P. Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1972, p. 420.

Autour de la philanthropie Réseaux de motifs obsessionnels chez Flaubert

*Communication de Mme Claudine GOTHOT-MERSCH
à la séance mensuelle du 13 décembre 1997*

Que Flaubert soit hanté par des idées fixes, tout lecteur de la *Correspondance* le découvre rapidement. Il a par exemple ses têtes de Turc : ainsi Béranger. À dix-huit ans, il soutient à la table du préfet de la Corse, « devant le Conseil général assemblé », que Béranger n'est pas un grand poète — ce qui fait scandale, rappellera-t-il plus tard avec fierté. En 1853, il place en tête de la liste des « choses qui [lui] font juger les hommes à première vue » : « 1° l'admiration de Béranger ». Jusqu'à sa mort, vingt-deux ans après celle du chansonnier, il le poursuit de son mépris. « Chansonnier grivois et militaire », célébrant les amours faciles — celles des grisettes —, Béranger doit son succès au fait qu'il flatte le goût des médiocres par une littérature à bon marché qui fournit à la France « tout ce qu'elle peut supporter de poésie », et par un traitement vulgaire des grandes questions : « De quelle façon il parle de Dieu ! et de l'amour ! » Car (pour ne considérer ici que l'amour), si Flaubert est fasciné par les filles et les fréquente assez assidûment dans sa jeunesse, il n'a que mépris pour les ménages d'étudiants et de grisettes. Je renvoie sur ce point à *L'Éducation sentimentale*, où, après avoir décrit la liaison de Deslauriers avec une brodeuse, il conclut : « Frédéric [entendez : Gustave] n'aurait pas voulu d'un tel amour. » Dès le début du roman, il avait placé l'image classique de la grisette, celle qu'a immortalisée Gavarni : « Dans la lucarne d'un gre-

nier, entre des capucines et des pois de senteur, une jeune femme se montra, nu-tête, en corset, et appuyant ses deux bras contre le bord de la gouttière. » Gavarni, oui, mais sans nul doute il y a aussi pour l'auteur, derrière cette brève évocation, le vers de Béranger : « Dans un grenier, qu'on est bien à vingt ans. » Flaubert rétorquait avec quelque bon sens : « Je n'ai jamais compris que dans un grenier on fût bien à vingt ans. Et dans un palais, y sera-t-on mal ? » ajoutant, plus subtilement : « Est-ce que le poète n'est pas fait pour nous transporter ailleurs ? »

Liés dans l'esprit de Flaubert, Béranger et les grisettes vont s'appeler réciproquement dans son œuvre. Ainsi, dans la fameuse lettre sur « la grande question des Bottes comparées aux littératures¹ » : les bottes Louis XIII, « évasées et pleines de rubans », lui rappellent l'architecture de la Renaissance, les souliers Louis XIV à bouts carrés évoquent Boileau ou La Bruyère. Dans les lourdes phrases des écrivains bretons de son temps, Flaubert entend le bruit des galoches celtiques... et Béranger « a usé jusqu'au lacet la bottine de la grisette ».

Autre exemple. Dans le premier chapitre de *Madame Bovary*, Charles, devenu étudiant, s'émancipe peu à peu, prenant l'habitude dangereuse de passer ses soirées à jouer aux dominos dans un cabaret... « Alors », dit le narrateur, « beaucoup de choses comprimées en lui se dilatèrent ; il apprit par cœur des couplets qu'il chantait aux bienvenues, s'enthousiasma pour Béranger, sut faire du punch, et connut enfin l'amour. » Ce que je retiens de ce texte ironique, c'est que Béranger et les amours faciles s'y retrouvent associés, comme éléments de l'éducation de Charles à la médiocrité. Et il est aisé de continuer à suivre la chaîne des associations. Si Charles, dans les brouillons du roman, porte la barbe en collier, c'est un signe de sa médiocrité ; car cette mode est stigmatisée, sous le n° 4, dans la fameuse liste des choses qui permettent à Flaubert de « juger les hommes à première vue ». Sur cette liste, rappelons-le, figure en n° 1 « l'admiration de Béranger ». Voilà donc Béranger lié une fois encore à Charles Bovary, mais d'une façon toute différente, pour l'auteur uniquement, sans que l'affinité soit explicitée dans le roman.

C'est ainsi que se tisse à travers l'œuvre, autour d'un personnage, d'un objet honni (la barbe en collier) ou fascinant (la chaussure), tout une toile de relations. Je voudrais mettre ici en lumière un de

¹ Lettre du 26 août 1853.

ces réseaux, particulièrement riche, me semble-t-il, celui de la philanthropie.

À la lecture des œuvres de jeunesse de l'écrivain, j'ai été frappée du nombre des attaques lancées contre la philanthropie et les philanthropes. Et aussi de leur véhémence : au début des *Mémoires d'un fou* (1838), Flaubert annonce avec une verve coléreuse qu'on verra dans son livre « comment il faut croire au plan de l'univers, aux devoirs moraux de l'homme, à la vertu et à la philanthropie, mot que j'ai envie de faire inscrire sur mes bottes quand j'en aurai, afin que tout le monde puisse le lire et l'apprendre par cœur, même les vues les plus basses, les corps les plus petits, les plus rampants, les plus près du ruisseau ».

La philanthropie, étymologiquement, c'est bien sûr l'amour de l'humanité. Mais les choses sont un peu plus compliquées que cela.

Rapidement. Le mot est attesté depuis 1340. Fénelon en fait la fortune au XVII^e siècle. Au XVIII^e, l'article de l'*Encyclopédie*, signé des initiales de Jaucourt, définit la philanthropie comme « une vertu douce, patiente et désintéressée, qui supporte le mal sans l'approuver. » Le philanthrope, qui souhaite le bien de l'humanité, n'a pas pour démarche de partir en guerre contre les méchants : conscient de sa propre faiblesse, de compatir à celle d'autrui. Il s'emploie à se faire aimer des hommes pour ses vertus, afin d'« employer leur confiance à les rendre bons » (tandis que le faux *philanthrope* les flatte pour arriver à « leur plaire, les captiver et les gouverner ». Fénelon disait : « le faux *philanthrope* est comme un pêcheur qui lance un hameçon avec un appât ; il paraît nourrir les poissons, mais il les prend et les fait mourir² »).

Cette conception de la philanthropie se retrouve encore bien avant dans le XIX^e siècle. Le *Littré* (1863-1872) fournit d'abord une définition étymologique, et ensuite celle-ci : « 2^o disposition à être doux et patient envers les hommes ». Mais, à la même époque, le mot *philanthrope* s'accroît d'un sens nouveau : après avoir défini le philanthrope comme « tout simplement un homme vertueux³, un homme

² Cité dans le *Larousse du XIX^e siècle*.

³ Remarquons que Flaubert, lui aussi, fait l'équivalence vertu — philanthropie — morale dans le texte de *Mémoires d'un fou* par exemple, ou dans la lettre du 15 juillet 1839, où il s'indigne à propos de Jules Janin qui, parlant de Sade, « déclamaient pour la morale, pour la philanthropie, pour les vierges dépucelées ». Mais c'est dans la négativité qu'il les unit.

de bien », le *Bescherelle* (1843-1845, réédition de 1861) ajoute, en alinéa séparé, une définition plus technique : « Celui qui, non content d'éprouver un amour intime pour l'humanité, s'occupe activement des moyens d'améliorer la condition de ses semblables ».

La première utilisation du mot *philanthrope* que j'aie repérée chez Flaubert se trouve dans la note liminaire d'*Un Parfum à sentir* (1836). L'auteur de quatorze ans, ayant achevé la sinistre histoire d'une saltimbanque laide, pauvre, maltraitée et qui finit par se suicider, demande à son lecteur : à qui la faute ? et aux philanthropes : que faire ? « Je demanderai ensuite aux généreux philanthropes qui n'ont d'autre preuve du progrès intellectuel que les chemins de fer et les écoles primaires, je leur demanderai à ces heureux savants, s'ils ont lu mon conte, quel remède ils apporteraient aux maux que je leur ai montrés : rien, n'est-ce pas ? Et s'ils trouvaient le mot, ils diraient ἀναρχη. » De cette phrase ironique, on peut tirer d'abord que Flaubert considère la philanthropie dans son sens moderne, comme une activité : « que faire ? » Ensuite, que les philanthropes croient trouver le bonheur de l'humanité dans le progrès technique et l'instruction des masses (dont Flaubert, fort élitiste, ne voit pas l'intérêt) ; que cette idée fausse les remplit d'aise : ils sont « heureux », ils se trouvent « généreux » ; mais que les maux dont souffre l'humanité sont sans remède — la philanthropie, donc, est d'avance impuissante.

Dans *Quidquid volueris* (1837), Flaubert dessine le portrait de Paul de Monville tel qu'il est vu par le milieu bien pensant qui l'entoure : « Voilà l'homme sensé, celui qu'on respecte et qu'on honore ; car il monte sa garde nationale, s'habille comme tout le monde, parle morale et philanthropie, vote pour les chemins de fer et l'abolition des maisons de jeu. » La philanthropie apparaît ici dans un contexte fait de vertu conventionnelle : Paul est bon citoyen, il évite toute excentricité, il tient des discours sur les sujets les plus relevés, il est actif, homme de progrès (votant pour les chemins de fer) et se déclare pour la moralisation forcée de la société. Bref, il est le contraire de ce que Flaubert se sent être, de cet hurluberlu débraillé, aux discours à l'emporte-pièce, aux opinions paradoxales, aux déclarations flamboyantes en faveur de la prostitution, contre la vertu, etc. Paul a fait une expérience intéressante : il a fait violer une esclave par un singe pour provoquer la naissance d'un être mi-humain, mi-animal, Djalioh, le héros du récit et l'alter ego de l'auteur. Cette expérience est menée, notons-le, pour répondre à une

question de l'Académie des sciences, si bien qu'on pourrait considérer tout *Quidquid volueris* comme une démonstration des méfaits de la philanthropie qui confond progrès scientifique et progrès de l'humanité.

Dans *Ivre et mort* (1838), l'auteur se plaît à décrire une beuverie homérique, qui lui permet notamment de régler son compte au philanthrope incapable d'apprécier ce type de divertissement : « Le philanthrope, cet homme qui aime les autres comme un naturaliste aime un musée d'animaux, qui porte un chapeau bas, des habits noirs, des souliers larges, eût sans doute pleuré de douleur en voyant ces deux hommes entrant joyeusement au cabaret, lui qui est membre de la Société de tempérance et qui a des maux d'estomac ; et ce même homme, après avoir pendant quarante ans versé tout son argent aux pauvres, fait mettre son nom dans les journaux, pris des actions aux chemins de fer, correspondu avec toutes les académies savantes dont il se fait beaucoup d'honneur d'être membre, arrive un jour à voir que tout l'a trompé, à voir que les actions du chemin de fer ont baissé, que les journaux ont menti, que les académies sont sottes, que les hommes sont faux et que lui-même est un niais ; il se réveille de ce songe, et quel réveil ! »

Ici, le portrait va vers une *Physiologie* du philanthrope. De nouveaux traits apparaissent, ceux qui étaient déjà révélés s'enrichissent. Par exemple, le lien à la science : non seulement le philanthrope se veut — comme M. Paul — savant et lié aux sociétés scientifiques, et voit dans la technique ce qui sauvera l'humanité (notez une troisième allusion aux chemins de fer), mais — c'est ici que la satire devient profonde — il regarde les hommes en savant uniquement ; son « amour » pour eux n'est que l'intérêt que porte l'homme de science à son objet d'observation (le naturaliste aux animaux empaillés) : il est en réalité « froid comme la pierre d'un hôpital », dira Flaubert à la page suivante. Ses mœurs sont en accord avec cette froideur : vêtements noirs, austérité ; il ne boit pas, il verse tout son argent aux pauvres. Ce dernier trait, tout de même, ne mérite-t-il pas quelque considération ? Mais Flaubert n'est sensible qu'à l'emphase du geste, et à l'inadéquation des moyens employés par le philanthrope pour assurer le bonheur des hommes. À la fin du morceau, il rêve à une déconfiture de son personnage, déconfiture qui présuppose que tout était fait pour le profit : aux yeux de l'auteur, nous commençons à le comprendre, tout philanthrope est un « faux philanthrope » (je renvoie à Fénelon et à l'*Encyclopédie*).

Passons aux *Funérailles du docteur Mathurin* (1839), autre conte bachique. Le héros, sachant qu'il va mourir, réunit ses amis pour une soirée d'adieu où, littéralement saoulé à mort, il prononce avant de disparaître un long discours politico-philosophique. Le passage qui nous intéresse commence par s'en prendre à Montyon, fondateur, on le sait, de deux prix, l'un pour un ouvrage littéraire d'un caractère élevé et moral, l'autre, le plus connu, étant un prix de vertu.

Le prix Montyon est à cette époque une obsession secondaire qui s'est greffée chez Flaubert sur celle de la philanthropie : il évoque une vertu niaise, une moralité bornée (rappelons que morale, vertu et philanthropie étaient évoquées ensemble dans *Les Mémoires d'un fou*). Dans la lettre du 18 mars 1839 où il raconte à Ernest Chevalier le « mystère » qu'il est en train d'écrire (*Smarh*), le jeune auteur note fièrement : « Je fais des ouvrages qui n'auront pas le prix Montyon. » Et il écrira en tête de *Smarh* : « Cette œuvre inédite jusqu'à ce jour n'a pas obtenu le prix Montyon ; le curieux malheureux qui ouvrira ceci pourra s'en étonner, car sa bêtise semblerait devoir le lui décerner de droit. » On retrouve encore le fameux prix dans le *Cahier de 1840*, au milieu d'une énumération qui rappelle celle où Béranger voisine avec la barbe en collier : « Voici des choses fort bêtes : 1^o la critique littéraire quelle qu'elle soit, bonne ou mauvaise ; 2^o la société de tempérance ; 3^o le prix Montyon », etc. Souvenons-nous que, dans *Ivre et mort*, un trait du philanthrope est qu'il fait partie d'une Société de tempérance. Le lien entre Société de tempérance et prix Montyon, qui les fait ici s'appeler automatiquement l'un l'autre, réside bien sûr dans leur appartenance commune au cercle de la philanthropie.

Pour mémoire, je note encore un passage de la première *Éducation sentimentale* : « on parla [...] de la vertu des actrices, et des prix Montyon qu'elles obtiennent », et je reviens aux *Funérailles du docteur Mathurin*. En voulant couronner la vertu sans se soucier d'abord de la définir, Montyon s'est fourvoyé, explique Mathurin. Celui qui mériterait une récompense, c'est celui qui entreprendrait de « déterminer jusqu'à quel point l'orgueil entre dans la grandeur, la niaiserie dans la bienfaisance, [de] marquer la limite précise de l'intérêt et de la vanité ». L'esprit de philanthropie est ici présenté comme ce qui infecte les plus nobles qualités : la grandeur est pourrie par l'orgueil, la bienfaisance, par la niaiserie — et dans le troisième membre de la phrase la philanthropie ne se définit plus que par la concurrence de deux défauts : repose-t-elle plutôt sur la vanité, ou sur l'intérêt ?

C'est sur l'association bienfaisance/niaiserie que le texte rebondit. Les bien-pensants fondent leur hiérarchie des valeurs sur le principe que c'est la vertu qui fait le génie. Nabuchodonosor, Louis XI, Rabelais, Napoléon et Sade sont donc des imbéciles, fait remarquer ironiquement Mathurin ; tandis qu'à côté de Montyon, « l'homme au manteau bleu » (c'est-à-dire Edme Champion, joaillier devenu philanthrope), Parmentier et Pierre Poivre (qui adoucit le sort des esclaves⁴) sont considérés comme des grands hommes. Ces personnages jouent tous un rôle dans la constitution du réseau flaubertien de la philanthropie. À côté d'Edme Champion, qui distribuait personnellement la soupe aux indigents⁵, on peut ranger les philanthropes qui se rendent dans les prisons pour goûter la soupe, et dont Gustave se moque dans son *Voyage en Corse*. Avec le nom de Parmentier on note d'abord une seconde intervention de la question de la nourriture, qui intéresse personnellement Flaubert, on le sait. Les personnages qui ont sa sympathie traitent la nourriture avec respect : Mathurin dit qu'« il y a deux sciences éternelles : la philosophie et la gastronomie » ; au contraire les philanthropes ne sont pas en bon accord avec elle (dans *Ivre et mort*, le philanthrope a des maux d'estomac).

À côté du distributeur de soupes, l'inventeur de la pomme de terre occupe une place de choix parmi les philanthropes : voir par exemple l'enthousiasme que manifeste Pierre Larousse, ardent défenseur de la philanthropie (nous en reparlerons), pour « l'un des végétaux les plus intéressants à étudier du point de vue des services qu'il rend à l'homme », et pour celui qui a décidé l'Europe à s'en nourrir : Parmentier est un « bienfaiteur de l'humanité ». Les clichés ici reflétés exaspèrent évidemment Flaubert, qui les traduit avec une platitude méditée : dans *Les Funérailles du docteur Mathurin*, la philanthropie est décrite comme nourrissant « les hommes avec des pommes de terre et les vaches avec des betteraves ». Intervient sans doute aussi le mépris du grand bourgeois gastronome pour les ingrates nourritures prolétariennes. Dans *Agonies* (1838), Flaubert utilise le triste tubercule pour ridiculiser le prêtre auquel le narrateur a recours dans sa détresse : « Il m'introduisit dans une salle voisine ; mais à peine avais-je commencé, qu'entendant du bruit dans

⁴ Pierre Poivre (1719-1786), administrateur à l'île de France et à l'île Bourbon (note de G. Sagnes pour le t. I des *Œuvres complètes* de Flaubert dans la Bibliothèque de la Pléiade, à paraître).

⁵ Balzac, dans *L'Interdiction*, le présente passant sa vie « à porter des soupes dans les marchés et les endroits où sont les gens affamés » (note de G. Sagnes, *ibid.*)

la cuisine : “Rose, s’écria-t-il, prenez donc garde aux pommes de terre.” Et en me détournant, je vis, grâce à la clarté de la chandelle, que l’amateur de pommes de terre avait le nez de travers et tout bourgeonné. / Je partis d’un éclat de rire, et la porte se referma aussitôt sur mes pas. » D’un mangeur de pommes de terre, il n’y a rien à attendre... Et comment oublier le rôle que l’auteur de *Madame Bovary* fait jouer à la pomme de terre ? Lors de l’arrivée d’Emma à Yonville, nous apprenons que le bedeau-fossoyeur, Lestiboudois, tire profit de la partie inhabitée du cimetière en y cultivant des pommes de terre ; à la fin du récit, le jeune Justin escalade la grille pour venir pleurer sur la tombe d’Emma, et Lestiboudois l’aperçoit. « [II] sut alors à quoi s’en tenir sur le malfaiteur qui lui dérobait ses pommes de terre. » Nourriture triviale, la pomme de terre est utilisée par Flaubert pour des effets de trivialité ; et triviaux sont les philanthropes qui s’en occupent.

Quant à l’action humanitaire de Pierre Poivre, elle laissait Flaubert bien sceptique, s’il faut en croire cette « pensée » du *Cahier de 1840* : « Je ne vois pas que l’émancipation des nègres et des femmes soit quelque chose de bien beau »...

« Quand il fallut prendre un état, il hésita entre mille répugnances. Pour se mettre philanthrope, il n’était pas assez malin, et son bon naturel l’écartait de la médecine [...] Malgré ses folies, il avait trop de sens pour prendre au sérieux la noble profession d’avocat » etc. Dans *Novembre* (1842), la philanthropie n’est pas considérée comme une disposition de l’être ou une activité de bienfaisance, mais comme une profession que l’on peut embrasser ; si la qualité nécessaire pour y réussir est d’être « malin », c’est que la philanthropie consiste à rouler les autres : la revoilà assimilée à la fausse philanthropie de Fénelon.

L’énumération des professions envisageables juxtapose ici philanthropie et médecine. Il en sera de même dans *Bouvard et Pécuchet*, où les deux bonshommes commencent par accompagner Vaucorbeil dans ses tournées, puis visitent les malades tout seuls, « pénétrant dans les maisons, sous prétexte de philanthropie ». Alerté par ces rapprochements, on remarque alors, au détour d’une réflexion fugitive dans le *Cahier de 1840-1841*, que Flaubert ne supporte pas l’idée d’un médecin philanthrope ; il n’oubliera pas celui qui, à Bayonne l’air moral, le physique d’un agriculteur, lui a confessé : « Je fais la médecine par philanthropie. » Dans *Madame Bovary*, c’est par Homais, le pharmacien progressiste, que l’opération du

pied-bot est présentée dans un article grandiloquent comme « un acte de haute philanthropie ». Nul doute que la répugnance particulière de Flaubert devant le couplage médecine/philanthropie ne soit une pièce intéressante à verser au dossier de ses rapports avec son médecin de père.

Dans un passage bouffon de la première *Éducation sentimentale* qui n'est pas sans annoncer la visite de Frédéric Moreau au Club de l'Intelligence, Jules, l'un des deux jeunes héros, se rend à une séance d'une Société philanthropique dont les membres se poussent avec vigueur pour être près du poêle, et se disputent en hurlant quand il s'agit de savoir qui parlera le premier. Il entreprend aussi d'assister à la réunion solennelle d'une Société de tempérance, mais « presque tous les membres arrivèrent ivres » (troisième intervention de la Société de tempérance dans le contexte de la philanthropie, remarquons-le). Enfin, Jules essaie de la morale religieuse : « Il fit la connaissance d'un jeune écrivain catholique dont les livres de morale dogmatique étaient donnés en prix dans les couvents et dont les poésies religieuses étaient recommandées par les confesseurs à leurs belles pécheresses. Jules le rencontra chez les filles. »

En s'adressant à la religion, Jules est allé voir à l'autre pôle du domaine des bons sentiments. Car la philanthropie est laïque. On se rappelle que Don Juan, l'esprit fort, fait l'aumône, non « pour l'amour de Dieu » mais « pour l'amour de l'humanité » (ce qui veut dire, très exactement : par philanthropie). On connaît moins sans doute ce texte de Pierre Larousse dans son dictionnaire, sub *philanthropie* : « Le mot et la chose ont paru si ridicules aux partisans de la charité chrétienne, qu'ils n'ont cessé de cribler de leurs flèches plus ou moins acérées les philanthropes et la philanthropie [...] / Au lieu [...] de décourager par des sarcasmes les hommes généreux qui se préoccupent du paupérisme, des salaires, de l'instruction et des autres problèmes sociaux, encourageons-les. »

Devant l'opposition si nette mise en évidence par Larousse, on serait à première vue tenté de croire que Flaubert a adopté, sur la question de la philanthropie, le point de vue des catholiques de son époque : une « charité laïque » est une contradiction dans les termes, comme une « morale laïque » (*Cahier de 1840-1841* : « La morale sans religion est une absurdité »). Mais l'expérience de Jules, c'est que les catholiques sont aussi décevants que les philanthropes. Ce qui s'exprime aussi dans le *Cahier* : « Nous défendons bien [le catholicisme] par opposition à toutes les bêtises philantro-

piques et philosophiques dont on nous assomme, mais quand on vient à nous parler du dogme [...], nous nous sentons fils de Voltaire. » Plusieurs choses sont à remarquer. D'abord, qu'être chrétien n'est ici pour Flaubert, à la limite, qu'un moyen de s'opposer à l'esprit des philanthropes et philosophes. Ensuite, que le mot de *bêtise* est prononcé, et avec force : c'est manifestement une clé importante de la haine de Flaubert pour les philanthropes, et nous l'avons déjà rencontrée à plusieurs reprises. Et aussi que, dès 1840-1845, Flaubert exploite le procédé principal par lequel s'exprimera le nihilisme de *Bouvard et Pécuchet* : les contraires sont renvoyés dos à dos. En 1836 déjà, notons-le, la philanthropie était associée au cagotisme : « Le siècle du grand homme ne m'a pas échappé non plus, qui, avec son air de cagotisme et sa main de philanthrope, est une vieille courtisane qui revient de ses fautes et commence une autre vie », dit la Mort dans *La Femme du monde*.

Dans un autre passage satirique — mais plus réaliste — de la première *Éducation sentimentale*, Flaubert a fait la caricature du bourgeois moyen, de « l'homme du grand troupeau », en la personne de M. Gosselin : « Philosophe, philanthrope, ami du progrès et de la civilisation, enthousiaste de la culture de la pomme de terre et de l'émancipation des nègres, il déclarait sans cesse que tous les hommes sont égaux. Il eût été bien étonné pourtant si son épicier ne l'eût pas salué le premier, lorsqu'il passait devant sa boutique ; il tenait sévèrement ses domestiques, disait "ces gens-là" en parlant d'eux, et trouvait toujours que les ouvriers perdaient leur temps. »

Bien des traits déjà rencontrés se retrouvent dans ces lignes, et définissent la philanthropie alliée à la philosophie (de ce rapport-là aussi on pourrait parler longuement ; ainsi, à côté des médecins philanthropes qui font horreur à Flaubert, il y a le docteur Larivière de *Madame Bovary*, qui passe avec quelque raison pour incarner le propre père de l'auteur et qui est présenté comme un « praticien philosophe » : ici le terme « philosophe » semble tout à fait positif, mais nous venons de découvrir deux textes où philosophie et philanthropie sont mises dans le même sac).

Les traits retenus pour M. Gosselin sont l'amour du progrès (déjà mis en évidence, je le rappelle, dans la toute première de nos citations), l'intérêt pour la culture des pommes de terre, la campagne contre l'esclavage : ces deux derniers traits, rencontrés séparément jusqu'ici, ont fini par se lier par l'intermédiaire du motif de la philanthropie. Ce qui est neuf dans ce portrait est la remarque qu'un

fossé peut séparer les principes soutenus par quelqu'un et la réalité de son comportement. Psychologiquement, l'observation est fine. Mais remarquons qu'elle permet à Flaubert de stigmatiser d'abord le contenu du discours des philanthropes parce qu'il lui déplaît, et ensuite leur action parce qu'elle ne correspond pas à un discours pourtant blâmable... De même, il méprise le philanthrope parce qu'il appartient à une Société de tempérance, puis parce qu'il s'y saoule.

Je terminerai sur un motif déjà rencontré plusieurs fois, mais que j'ai négligé jusqu'ici, celui des chemins de fer. Nous les retrouvons dans une lettre envoyée d'Égypte le 13 mars 1850, lettre où Flaubert feint de donner son opinion sur le pays, et de reproduire les questions qu'on ne manquera pas de lui poser à son retour : « Mais on est si arriéré ici ! On y chante si peu Béranger ! (“Comment, Monsieur, on ne commence pas à civiliser un peu ces pays ? l'élan des chemins de fer ne s'y fait pas sentir ? quel y est l'état de l'instruction primaire ? etc.”). »

Voilà donc qu'en 1850 notre vieille connaissance Béranger entre dans la liste des progrès de la civilisation. Comme si tout ce qui hérisse l'écrivain était attiré dans la sphère d'influence de cette philanthropie avide de procurer aux hommes, malgré eux, un « bonheur » qui ne répond en rien à leurs aspirations. Quant aux questions qu'imagine Flaubert, on y retrouve, quatorze ans après *Un Parfum à sentir*, le même couple formé par les chemins de fer et les écoles primaires pour représenter ironiquement la civilisation occidentale en marche. Si ce n'est pas le lieu d'examiner l'attitude de Flaubert devant la généralisation de l'enseignement primaire (ce qui engagerait toute une réflexion sur sa pensée politique et sociale), la fixation dont le chemin de fer fait l'objet me paraît bien convenir pour terminer ce parcours d'un réseau d'obsessions.

Le chemin de fer commence à se développer pendant l'adolescence de Flaubert : il a vingt et un ans quand on inaugure en grande pompe la ligne Paris-Rouen. On ne parle que de cela : comme il l'écrivit, il en est *tanné*. Lettre à sa sœur Caroline, le 12 mai 1843 : « Il est impossible d'entrer n'importe où sans entendre des gens qui disent : Ah ! je m'en vais à Rouen, je viens de Rouen, irez-vous à Rouen ? » Et encore : « Je te prierai aussi, mon bon rat, de changer un peu votre manière de m'envoyer vos lettres. [...] Il est étonnant que, *maintenant qu'il y a le chemin de fer et que c'est si commode pour aller à Paris, car on peut y aller dîner [et] revenir le soir pour*

se coucher : Ah ! vraiment, c'est une chose incroyable ! etc.⁶ et que conséquemment les voies de communication sont si rapides, je reçoive des nouvelles de vous comme si vous habitiez au fond de la Basse-Bretagne. » Les conversations reçues, les évidences dont on s'émerveille en chœur mettent à rude épreuve son impatience, et la bêtise de ceux qui parlent du chemin de fer devient, chez cet intolérant, celle du chemin de fer lui-même. Bêtise qui se manifeste aussi dans le domaine esthétique et, dirait-on de nos jours, écologique : les « ignobles » voies de chemin de fer abîment la nature, profanent les lieux les plus sacrés (les Alyscamps par exemple). Une autre raison encore de la répugnance de Flaubert à l'égard des chemins de fer, c'est qu'il s'agit, à son époque, d'un domaine où la spéculation se révèle importante : le philanthrope de *Ivre et mort* achète des actions des chemins de fer, M. Dambreuse, dans *L'Éducation sentimentale*, évalue la clientèle que les compagnies de chemin de fer pourraient apporter au marché de la houille — et rappelons que cet homme d'argent, « un des *potdevinistes* les plus distingués du dernier règne », fait partie d'une société de philanthropie.

Je retiens enfin qu'après les journées de février 1848, jugeant prudent de donner des gages au socialisme, l'artiste Pellerin compose, et M. Dambreuse achète, un tableau au symbolisme on ne peut plus clair : « Cela représentait la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge. » La question du progrès, et spécialement du progrès par le chemin de fer, que nous avons vue jusque-là utilisée pour la satire de la philanthropie, sert ici à ridiculiser, dans la pensée socialiste de l'époque, à la fois les rêves philanthropiques et les emprunts au catholicisme le plus niais, que la correspondance de Flaubert ne cesse de dénoncer.

Et derrière tout cela, il y a l'aversion personnelle de Flaubert pour les voyages par rail. Lettre à Charles-Edmond (de 1864 ou 1867⁷) : « Je m'embête tellement en chemin de fer, qu'au bout de cinq minutes je hurle d'ennui. On croit, dans le wagon, que c'est un chien oublié ; pas du tout, c'est M. Flaubert qui soupire. » De toutes

⁶ Comme nous le fait remarquer Roland Mortier, c'est exactement le discours qu'on tient ces jours-ci à propos de l'inauguration de la ligne rapide Bruxelles-Paris.

⁷ 1867 d'après A. Dupuis, « Flaubert et les chemins de fer », *Les Amis de Flaubert*, 1960 n° 17 ; vers le 10 août 1864 d'après l'édition du Club de l'Honnête Homme, t. 14, p. 213. Nous n'avons pas retrouvé cette lettre dans l'édition de la Pléiade ; peut-être le nom du destinataire a-t-il été modifié par Jean Bruneau ?

les raisons qu'a l'écrivain de donner au chemin de fer cette place privilégiée parmi les erreurs de la philanthropie, c'est peut-être celle-là qui domine. Mais une fois tout de même Flaubert a avoué que le progrès technique représenté par le chemin de fer était aussi ce qui faisait entrer le XIX^e siècle dans la modernité : « La bêtise et la grandeur modernes sont symbolisées dans un chemin de fer », écrit-il dans le *Cahier de 1840-1841*. À cette époque, et sous la plume d'un garçon de dix-huit ans, ce n'était pas si mal vu.

*
* * *

J'ai essayé ici de suivre un élément thématique qui est riche en soi mais qui n'est nulle part central dans l'œuvre de Flaubert, alors pourtant qu'il s'y manifeste de façon obsédante (même là où il n'a que faire ; ainsi, dans *Passion et vertu*, au milieu d'un discours d'Ernest à Mazza : « il lui disait qu'ils ne devaient plus s'aimer [...], qu'il fallait respecter son mari [...], et il ajoutait qu'il avait beaucoup vu et étudié, et qu'au reste la Providence était juste, [...] la société une admirable création, et puis que la philanthropie, après tout, était une belle chose et qu'il fallait aimer les hommes »). La philanthropie est chez Flaubert un motif « libre », dirait le formaliste Tomachevski, par opposition aux motifs « associés », nécessaires au déroulement et à la signification du récit. Suivre dans leurs méandres les associations inattendues de données répondant aux goûts et aux répulsions de l'auteur, c'est s'intéresser à un autre mode de composition ou de fonctionnement de l'œuvre, c'est découvrir, sous le discours explicite des différents textes, une architecture souterraine qui renforce secrètement leur unité, un ensemble de connexions qui enrichit le sens.

Il est connu que les motifs libres en apprennent souvent beaucoup sur l'auteur, et nous avons trouvé ou retrouvé ici maint trait intéressant de la personnalité de Flaubert : son obsession de la bêtise, d'autant plus évidente qu'à première vue la thématique de la philanthropie n'a pas de raison d'en être le lieu privilégié ; son pessimisme, son côté bon vivant, sa hiérarchie des valeurs, sa propension à scandaliser les bien-pensants, etc. Mainte chose sur la pensée de l'époque aussi : pour que Pierre Larousse défende avec acharnement les philanthropes, il faut que ce ne soit pas uniquement Flaubert qui les ait attaqués. Voir également les remous autour de la pomme de terre : en négatif ou en positif, de Flaubert à Larousse, c'est la même façon d'évaluer les choses et de les lier entre elles.

Les sujets de réflexion de Flaubert sont largement les questions de l'époque : le chemin de fer (il intéresse même les poètes ; voir les strophes superbes que Vigny lui consacre dans *La Maison du Berger* : « Que Dieu guide à son but la vapeur foudroyante / Sur le fer des chemins qui traversent les monts »...), l'instruction primaire (la loi Guizot sur l'enseignement primaire dans toutes les communes est du 28 juin 1833⁸).

On me demandera peut-être s'il est licite de lire derrière les histoires de pommes de terre d'*Agonies* et de *Madame Bovary* un épisode de la guerre de Flaubert contre les philanthropes (et en même temps contre les catholiques, remarquons-le : ce sont des personnages d'Église, un curé, un bedeau, qui jouent le rôle d'amateurs de pommes de terre). Il est évident que cette signification seconde ne peut nullement être tirée du roman lui-même par le lecteur, et n'est peut-être pas consciente chez l'auteur. Mais, en tentant de remettre les mots et les concepts dans le contexte qui est le leur dans l'esprit de Flaubert, nous accroissons notre connivence avec lui, notre lecture suit de plus près les mouvements de sa sensibilité au moment de la création. Les étudiants qui ont entendu parler de la pantoufle de Louise Colet devant laquelle s'émut Flaubert, qui ont lu la lettre sur l'histoire littéraire vue à travers la forme des chaussures, et les confidences de Maupassant sur le soulier de soie pieusement conservé dans le tiroir aux souvenirs de son père spirituel⁹, à qui on a fait constater la mélancolie du héros des *Mémoires d'un fou* lorsqu'il repense au joli soulier d'une vieille châtelaine, et qui ont vu Emma rebutée par les « fortes bottes » de Charles et troublée par les « longues bottes molles » de Rodolphe, sont prêts à écouter sans rire, et même dans un silence ému, la lecture de l'avant-dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale* : « La pointe de sa bottine s'avancait un peu sous sa robe, et il lui dit, tout défaillant : "La vue de votre pied me trouble" ». Et tant mieux s'ils peuvent lire aussi, dans la scène du curé aux pommes de terre, la vulgarité de la vie moderne imposée, selon Flaubert, par ceux qui veulent organiser le bonheur de l'humanité.

⁸ G. Sagnes, éd. citée.

⁹ « Il trouva, tout à coup, au milieu des lettres, un mince paquet, noué avec un étroit ruban ; et l'ayant développé lentement il découvrit un petit soulier de bal en soie, et dedans une rose fanée roulée dans un mouchoir de femme, tout jaune en son cadre de dentelle » (« Gustave Flaubert », *L'Écho de Paris*, 24 novembre 1890).

TEXTE

***L'homme qui s'efface* de Jean Muno ou De la nature morte à la fiction vivante**

par Heinz KLÜPPELHOLZ

Cicéron passe pour le premier qui ait introduit, en littérature, la notion du *verisimile*, du vraisemblable, définissant ainsi la ligne de démarcation entre le reflet du réel et son simulacre. Il va sans dire que les écrits de l'ère chrétienne se tiennent à l'écart de cette différenciation entre réel et fictif, puisque leur enseignement vise, devant « l'évidence » du miracle de la résurrection du Seigneur, à démontrer l'interdépendance entre l'ici-bas et l'au-delà. Cette irréalité doit nécessairement infirmer, de par sa transcendance même, tout critère de « vraisemblable ». Dans la nouvelle littérature chrétienne, l'enchantement exercé par les belles apparences des écrits païens n'est plus méprisé, mais acquiert même progressivement droit de cité, puisque la chrétienté s'apprête à reconnaître le monde entier en tant que création divine. Selon le dogme de Platon, ce reliquat de beauté, originellement issue des belles apparences païennes, permet à l'âme de s'élever, par degrés, des simples apparences aux *idées*, modèles immuables d'un monde muable.

Dans le domaine des devanciers du « roman » moderne, la littérature populaire s'engage dans la voie du roman arthurien, dans lequel le principe de l'aventure contribue à créer un nouveau concept de fiction littéraire. Son merveilleux n'est plus le signe d'une transcendance quelconque, mais celui du conte de fées dans lequel le miracle n'est plus l'exception, mais la règle. Pour un auteur comme Chrétien de Troyes, c'est un moyen de transformer,

de façon littéraire tout au moins, un monde en déchéance en un monde en perfection. L'immoralité de la réalité se voit transportée dans la moralité de la fiction. La redécouverte de la fiction littéraire se fonde donc sur la prétention morale du *verisimile*.

Au début du XVII^e siècle, le *Don Quichotte* de Cervantès marque pourtant une rupture, son protagoniste se voyant confronté à un monde qui ne peut plus être expliqué à l'aide des concepts moraux légués par la tradition littéraire. Là, la particularité de l'expérience esthétique consiste à présenter le monde comme la fiction ou la fiction comme le monde. Ces rapports changeront encore une fois avec *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau vers le milieu du XVIII^e siècle. Le roman se sert de la fiction afin de s'en détacher ostensiblement ; ce faisant, Rousseau conçoit une image utopique d'une future société. La réalité est donc censée être le reflet de la fiction¹.

Du fictif au fantastique

Il n'est pas sans importance qu'à cette époque-là, l'esprit encyclopédique commence à bannir de la littérature l'ancestrale tradition des mythes et des légendes. Les frères Grimm transposent le mythique sur le plan du littéraire, tout en le détachant de son contexte social ainsi que de la voix du narrateur, il est vrai ; mais la lecture individuelle se substituera désormais à la perception collective. L'imagination du lecteur doit faire abstraction du style particulier d'un auteur². À partir de Cazotte, la littérature commence à se servir du fantastique pour aborder les tabous de la société. La *fonction sociale* du fantastique consiste désormais à instaurer le surnaturel là où la société ne tolérerait jamais une transgression de la loi. Paradoxalement, la transgression de la loi est accomplie. Seulement, elle se situe au niveau de l'invention langagière et de l'imagination fabulatrice. La *fonction littéraire* du fantastique convie le lecteur à décider de lui-même ce qui est réalité et ce qui est fiction, et ce sur la base d'une catégorie obsolète telle que le réel³. Le discours littéraire, tout en se servant des éléments

¹ Pour d'autres détails, on se reportera à l'article de H. R. Jauss, *Zur historischen Genese von Fiktion und Realität*, dans *Funktionen des Fiktiven*, éd. par D. Henrich et W. Iser. Munich, Wilhelm Fink, 1983, pp. 423-431.

² Cf. P. Willems, dans sa préface de *L'Hipparion* de J. Muno. Bruxelles, Les Épeironniers, 1984, pp. [1]-[6].

³ Cf. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970, pp. 165-184 (*Littérature et fantastique*).

du langage, tend à s'élever, s'il envisage la création d'un véritable chef-d'œuvre, au-dessus du contexte dont il est issu. Pour garantir une certaine auto-référence, il instaure sa propre *continuité*, en ce sens qu'il prévoit, pour la chronologie de sa lecture, de multiples allusions se rapportant à la fin du livre, alors que certaines solutions livrées en cette fin même ouvrent, pour l'*achronologie* de sa relecture, de nouvelles dimensions qui lancent le lecteur à la quête, sans cesse réitérable, d'autres implications poétiques. Il va de soi que ces oscillations interprétatives peuvent se poursuivre jusqu'à l'infini⁴. Le discours vit donc de la mort de ce qu'il décrit, même s'il s'enlève ainsi la base matérielle. « La littérature ne peut devenir possible que pour autant qu'elle se rend impossible⁵. » Rien d'étonnant à ce que, dans cette perspective, le fantastique puisse être défini comme hésitation du lecteur devant l'identification.

L'œuvre romanesque de Jean Muno

Au XX^e siècle, un auteur belge, Jean Muno, brassera les dimensions du réel et du fantastique dans un curieux mélange au centre duquel se trouvera le « petit homme seul » qui, toute sa vie littéraire durant, restera fidèle à lui-même. Dans ses nouvelles et ses romans, il n'est pas rare que le surnaturel surgisse, tout d'un coup, comme une conséquence logique de l'anodin.

À ses débuts, l'écrivain s'inspire de ses expériences de jeune enseignant gantois dans *Baptême de la ligne* (1955), continué dans *Saint-Bedon* (1958), auxquels s'associe encore *L'homme qui s'efface* (1963). S'il s'exerce encore aux diverses techniques propres au cinéma, la satire se fait déjà virulente pour attaquer le côté conformiste d'une société prisonnière de ses ambitions collectives et, de ce fait, mangeuse de rêves individuels. D'où l'importance accordée au thème d'une enfance qui constitue, pour l'auteur, l'atemporalité de l'homme, puisque celui-ci jouit encore d'une « disponibilité » dont le début de l'âge adulte marquera la fin. Dès que les obligations sociales telles que la responsabilité de ses actes, la prévoyance familiale, les soucis de l'avenir, s'emparent de lui, il

⁴ Nous essayons de démontrer le fonctionnement de cette auto-référence dans un article consacré à *L'esthétique de l'œuvre littéraire : Charles Bertin et son* Christophe Colomb, dans *Les lettres romanes*, t. 46, n° 4 (Louvain, 1992), pp. 121-137.

⁵ Todorov, *op. cit.*, p. 183.

s'insère en effet dans le temps qui, depuis la naissance, mène à la mort.

Suit la maturité de l'écrivain, qui, sous la thématique du regard, ira se confirmant avec *L'Hipparion* (1962), *L'île des pas perdus* (1967) et *Le Joker* (1972). Restant fidèle à son concept de l'homme rêveur, l'auteur présente toute une série de protagonistes hantés par un secret, une ambition, un désir. Dans deux de ces romans, il leur associe un « animal totémique » qui vient en aide à ces hommes en détresse : le miracle leur est présenté comme étant possible dans la mesure où on y prête foi. Seulement, ils doivent se ressouvenir de cette force archaïque qui réside en eux⁶. S'ils veulent fuir la mesquinerie de leur entourage, qu'ils s'adonnent à ce pouvoir qui leur fournit la chance d'enjamber l'espace et le temps. Si l'individu veut rester « civilisé » face à une société « cannibale », il doit renoncer, ne serait-ce qu'en apparence et pour sauvegarder son intégrité morale, à son extranéité. S'il veut survivre aux tendances conventionnalisantes, il a besoin d'un certain mimétisme.

Sur le tard, l'écrivain ne peut plus retenir la révolte. Celle-ci éclatera dans *Ripple-Marks*⁷ (1976) et sera prolongée dans *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* (1982). La fantaisie poétique, dont l'auteur truffe ces deux grands romans, se fait sentir jusque dans le style, la perpétuelle modification de perspective et la disposition typographique du texte. L'écriture devient ainsi un objet sinon de méditation, du moins de dilection. Pour véhiculer sa critique, Muno n'a plus simplement recours à l'habituel détour du rêve ou de l'humour. Le héros, sous l'habit duquel le lecteur reconnaît immédiatement l'écrivain, se fait le « témoin lucide » des petites manies de la vie quotidienne. Objet et sujet des romans se rejoignent, puisque l'auteur en personne se trouve être le « petit homme seul ». L'autobiographie finit par faire irruption dans la biographie⁸.

⁶ Dans un article consacré à *L'Hipparion* et au *Joker*, nous tentons d'analyser *La fonction de l'animal totémique dans l'œuvre romanesque de Jean Muno*, dans *Textyles*, n° 10 (Bruxelles, 1993) : *Fantastiqueurs*. Dossier éd. par Marc Lits (Bruxelles, 1993), pp. 165-181.

⁷ Voir notre article intitulé *L'éclatement de l'écriture dans Ripple-Marks de Jean Muno*, dans la *Revue générale*, n° 10 (Ottignies, 1993), pp. 73-79, au sujet des modes d'écriture de Muno.

⁸ R. Frickx, dans le volume collectif qu'il avait édité sous le titre de *Jean Muno (1924-1988)*, Lausanne, L'Age d'homme, 1989, pp. 19-41, se livre à une minutieuse présentation de l'œuvre (*Les jeux de rôles de Jean Muno*).

De ses nouvelles se dégagent les mêmes constantes que de ses romans, à savoir les thèmes du double et de la mort omniprésente. Que l'un déteigne sur l'autre, personne n'en doute⁹.

Le transfuge de la quotidienneté

Les romans qui marquent le début de Munro sont *Le baptême de la ligne*, *Saint-Bedon* et *L'homme qui s'efface*. S'ils forment une trilogie, c'est qu'ils s'inspirent plus ou moins des expériences scolaires faites par l'auteur, mais qu'ils se distinguent aussi par un penchant pour les techniques et le tragicomique du cinéma muet qui transforment la réalité en une farce. En conséquence, il n'est pas surprenant que le « petit homme seul » qui essaie de se faire remarquer par la réalisation d'un désir secret ou d'une ambition latente joigne à son habituelle timidité un amour-propre exceptionnel. Mais comment remplir son objectif en se soustrayant à une société mangeuse de ces rêves individuels ?

M. Rami, personnage principal de *L'homme qui s'efface*¹⁰, poursuivra son but avec le plus de conséquence possible. Pour retrouver Annabelle, la jeune fille d'une gravure scolaire autour de qui un dessinateur maladroit a réuni, dans un esprit de didactisme excessif, tous les moyens de transport imaginables, il ira jusqu'au bout de son plus profond désir. Excédé par une mère possessive, M. Rami s'envole, un jour de tempête, plus ou moins complice d'un énorme parapluie qui l'emporte, vers sa bien-aimée. Il atterrit dans le paysage démesurément agrandi du tableau qui décore sa classe. À la stupeur de ses collègues, lui et son parapluie noir s'inscrivent dans la gravure, en couleurs fraîches, à côté d'une jeune fille que les élèves ont coutume d'appeler Annabelle.

En accolant au titre de son livre le terme générique de *récit*, Munro s'apparente volontairement à une forme littéraire qui mène de la déstabilisation d'un équilibre initial au rétablissement d'un nouvel équilibre. Il va sans dire que le dernier stade, de par les expériences

⁹ Cf. *Lettres françaises de Belgique/Dictionnaire des œuvres*, éd. par R. Frickx et R. Trousson, 3 vol., Paris/Gembloux/Louvain-la-Neuve, Duculot, 1988-1989, t. I : *Le roman*, pp. 237-238 [*L'Hipparion*], p. 256 [*L'île des pas perdus*], pp. 268-269 [*Le Joker*], pp. 438-439 [*Ripple-Marks*], qui fournissent des détails sur l'œuvre romanesque de Jean Munro.

¹⁰ La seule édition de ce roman est celle parue dans la Coll. « Le cheval insolite ». Bruxelles, Brepols, 1963. Toutes les citations renverront à cette édition du texte.

conférées au lecteur, ne peut plus être le même que le premier¹¹. Si la critique réagit favorablement à la parution de *L'homme qui s'efface*, elle révèle tout au moins des problèmes de classification, allant de la « fable riche de sens¹² » à la « féerie douce-amère, d'une richesse d'invention exceptionnelle¹³ », en passant par le caractère simplement « envoûtant » du roman¹⁴. Peu importe qu'il s'agisse d'une fable ou d'un conte de fées, le commentaire vise à ancrer les qualités à l'intérieur de l'œuvre elle-même ; s'il porte pourtant sur sa puissance d'envoûtement, il les place à l'extérieur dans cette sphère limitrophe où seul le lecteur peut se porter garant de son succès.

L'histoire se déroule dans un village pittoresque où tout baigne dans une atmosphère sereine. Vue du chemin de ronde qui domine cette scène inoffensive, l'école primaire est une « maison de verre¹⁵ » que les vieux, pour toute distraction, se plaisent à observer des heures durant. Là enseigne M. Rami, être « chétif », à qui « le front chimérique » et « la barbe trop maigre » donnent « un air de poète¹⁶ ». Avec la concision et l'efficacité d'une exposition théâtrale, Muno prépare la voie à l'*aventure extraordinaire* que vivra son instituteur, car c'est comme par hasard qu'il dit à propos de ce personnage :

Il est aimable avec tout le monde, sa conduite n'alimente pas les médisances ; mais personne ne peut se vanter de bien le connaître. Il se dérobe aux confidences, il donne l'impression d'être attendu ailleurs. Il n'agirait pas autrement s'il avait une double vie. Bien sûr, cette éventualité est tout à fait improbable¹⁷.

Le mode de présentation suggère une double vie virtuelle de ce personnage « effacé », afin de mieux exclure cette éventualité par la suite, il est vrai ; mais gare à quiconque se laisse prendre à ce piège de la simplicité stylistique, car il apprendra vite que chacune des phrases de ce texte est porteuse d'un second sens. Ceci correspond

¹¹ Cf. Todorov, *op. cit.*, pp. 271-272, pour le « récit ».

¹² Cf. Y. Villette. *Jean Muno*. « *L'homme qui s'efface* », dans le *Flambeau*, t. 46, n° 5-6 (Bruxelles, 1963), pp. 337-339, v. p. 339.

¹³ J. Crickillon. *Muno, Jean*, dans J.-P. de Beaumarchais/D. Couty/A. Rey. *Dictionnaire des littératures de langue française*, 4 vol. Paris, Bordas, 1984, t. 2, pp. 1580-1581, v. p. 1580.

¹⁴ F. Kiesel. *Les romans - poésie de récit : Philippe Sollers - Denis Roche - Jean Muno*, dans le *Thyrse* (Bruxelles, 1963), pp. 254-255, v. p. 255.

¹⁵ Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, pp. 9-10.

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.* [C'est nous qui soulignons.]

aux intentions déclarées de Munno, qui aimerait bien écrire « un livre limpide en surface, mais qui se révélerait à la relecture d'une troublante profondeur¹⁸ ». Ce qui, au premier abord, porte toutes les marques de la gratuité, se métamorphose, à la lumière d'un second examen, en un énoncé chargé de sens. S'il arrive fréquemment à M. Rami, surtout au cours de ses leçons de sciences naturelles, de retrouver un « enthousiasme de débutant », il aime « montrer un peu son savoir et jongler un peu avec les mots étranges¹⁹ ». Cette jonglerie verbale, l'auteur la fera sienne au cours de la suite de cette histoire qui dépeint le départ et l'arrivée de ce voyageur qu'est M. Rami. Non seulement il s'identifie de la sorte à cet esprit apparemment farfelu, mais encore il veut mettre son lecteur en garde contre les conclusions trop hâtives, afin que celui-ci s'ouvre à de nouvelles expériences, si inouïes soient-elles. Et l'auteur d'enchaîner :

Il explique comment la Nature, que les écoliers imaginent sous l'aspect d'une *dame respectable*, se sert de cette minutieuse mécanique qu'elle a mise au point. Qu'elle a mise au point, dira-t-on, pour *le seul plaisir de M. Rami*. Que rien ne soit inutile, que tout ait une fin, que cela paraisse très compliqué d'abord pour s'avérer simple ensuite, ravit l'instituteur. Il a l'impression exaltante d'aller d'évidence en évidence sur la voie royale des *déductions infaillibles*²⁰.

Afin d'atteindre le tréfonds de l'écriture, il faut analyser l'apparente simplicité qui ne révélera toute sa complexité qu'au fil des pages. Lors de cette enquête, on découvrira que le texte regorge de connotations qui laissent le lecteur sur sa faim, au premier abord.

Il y a la *nature* évoquée dans ce contexte comme une dame raisonnable qui ne laisse rien au hasard. Le lecteur ne comprendra tout le poids de cette remarque que beaucoup plus tard. Viennent ensuite les prétendues *relations* entre le scientifique et son objet d'étude. La constatation selon laquelle la nature ferait plaisir à l'instituteur apparaît comme une supposition un peu ironique émise par un « cancre » à court d'arguments, mais elle vise un autre effet. Finalement, le chercheur va « d'évidence en évidence sur l'honnête échiquier des déductions scientifiques » pour expliquer les *lois* de

¹⁸ *Cent auteurs*. Anthologie de la littérature française de Belgique, éd. par A.-M. Trekker et J.-P. Vander Straeten. Nivelles, Éd. de la Francité, 1982, pp. 319-323 (*Jean Munno*), v. p. 320.

¹⁹ Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, p. 13.

²⁰ *Ibid.* [C'est nous qui soulignons.]

la nature²¹. Quoi qu'il en soit, ces trois temps forts de la description lient la raison de la nature aux découvertes de l'instituteur. C'est grâce à la nature que l'homme peut vivre tout son soûl la plénitude de ses connaissances.

À la question de savoir à quoi servent les aigrettes, il se hâte de répondre lui-même : « Pour que les graines soient emportées par le vent loin de la plante-mère²². » La phrase atteint son plus haut degré d'expressivité à partir du moment où l'on voit M. Rami exprimer sa joie d'assister à une véritable évasion :

Vraiment, il paraît heureux, heureux et fier que les *petites graines fragiles mais audacieuses*, se soient évadées avec la *complicité* de cette grosse bête qu'est le vent²³.

À y regarder de près, l'on commence à s'interroger sur l'*exaltation* avec laquelle cet instituteur apparemment inoffensif commente les moyens que la nature met à la disposition d'êtres aussi chétifs que lui-même pour leur permettre une évasion. Il sait que, pour ce faire, il faut uniquement appliquer les déductions scientifiques appropriées au problème en question. Ce qui frappe le lecteur attentif, c'est cette *complicité bienveillante* qui accompagne l'explication de certains phénomènes naturels. Autant dire que les prétendues leçons de biologie dispensées par cet être inoffensif révèlent son rêve de les vivre.

Il n'est donc pas surprenant qu'en plein cours, il s'arrête devant une gravure décorant sa salle de classe et représentant les divers moyens de transport possibles. Bien que ce soit là un « paysage de fantaisie » obéissant superficiellement à un didactisme à outrance, M. Rami est tout bonnement amoureux d'une « jeune fille blonde, assise sur un banc, dans le coin droit », laquelle a été baptisée Annabelle par les écoliers²⁴. À cette fille fragile de ses rêves vient faire pendant une mère-poule bien ancrée dans sa réalité quotidienne. À la surprise amusée de ses élèves et de ses collègues, c'est cette dernière qui vient le chercher à la sortie de l'école²⁵.

²¹ Cette citation littérale est empruntée à Jean Muno, *L'Hipparion*. Bruxelles, Les Éperonniers, 1984, p. 29, où elle explique l'irruption du merveilleux dans le domaine sacré des sciences.

²² *L'homme qui s'efface*, éd. citée, p. 14.

²³ *Ibid.* [C'est nous qui soulignons.]

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 15.

²⁵ Cf. *ibid.*, pp. 16-17.

Force a été d'effectuer ce tour d'horizon, car chacun, des composantes évoquées jouera son rôle dans la lente déstructuration du personnage principal.

Le voyageur céleste

L'exposition du roman tient en peu de pages qui décrivent les habitudes de cette petite vie de province dans laquelle peuvent seules faire irruption les *déductions logiques* permises par la nature. La complicité dont M. Rami truffe ses explications en dit long sur ses éventuels rêves d'évasion dans un monde situé au-delà des contraintes journalières, celles de la « bienveillance castratrice²⁶ » de sa mère incluses.

Et voilà que la *nature* lui vient en aide, car une longue rafale emportera le parapluie auquel il s'accroche, au moment même où sa mère lâche prise pour insulter quelques écoliers qui se moquent de son fils²⁷. Le fait est vite accompli, puisque M. Rami est déjà monté dans les airs. Muno, sans commentaire aucun, présente le *vol* de cet instituteur dont il a longuement expliqué l'aspect fluide comme la chose la plus normale du monde.

Cette technique d'insérer « un élément de rupture qui fait basculer l'ordinaire dans l'extraordinaire²⁸ » est plutôt caractéristique de l'époque médiane de ses activités littéraires, dont il prépare pourtant la voie dans *L'homme qui s'efface*. Comme plus tard dans *L'Hipparion* ou *Le Joker*, le fantastique naît de l'anodin qui se met à déployer tout son sens à travers l'aspect apparemment raisonnable des explications scientifiques fournies par le chétif instituteur. Petit à petit, la vérité enfouie sous l'apparence des choses commence à montrer sa vraie face. La dame respectable qu'est la nature pour lui se substitue à la force possessive de sa mère, le libère des contraintes imposées par son entourage, lui donne la chance d'un renouveau.

À ce point du récit, le lecteur comprend le parallélisme instauré par l'histoire apparemment superfétatoire des « aigrettes », car ce sont

²⁶ F. Andriat, *Jean Muno : la fantaisie du désespoir*, dans *Cyclope-Dem*, n^{os} 28-30 (Bruxelles, 1980), pp. 5-18, v. p. 8.

²⁷ Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, pp. 19-21.

²⁸ *Alphabet des lettres belges de langue française*. Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982, pp. 270-271 (*Jean Muno*), v. p. 270.

les cours de biologie qui préparent la compréhension du texte et font en sorte qu'il y ait le moins possible de surprise chez le lecteur. Si celui-ci a encore des doutes quant à l'éventuelle peur de M. Rami de lâcher prise, l'auteur se hâte de les dissiper immédiatement :

[...] M. Rami n'a pas perdu la tête : pour éviter une girouette, voyez-le donc qui écarte les jambes fort à propos... Il disparaît maintenant. Il est parti. À saute-mouton par-dessus les toits...²⁹.

Sans conteste, cet instituteur originellement apeuré s'habitue vite à sa nouvelle condition de voyageur céleste ; il comprend la chance qui réside en ce caprice de la nature et s'en sert à la manière d'un jeu. Et son esprit scientifique de s'enivrer de nouvelles perspectives qui s'offrent à lui grâce à ce vol originellement involontaire³⁰. Bien que le récit de ses aventures se fasse à la troisième personne, le lecteur est contraint de suivre toutes les *modifications de perspective*, parce que l'auteur se glisse dans la peau de ce « petit homme » bien volage. Ainsi laisse-t-il le lecteur partager les joies de ces nouvelles découvertes, ce qui n'est pas insignifiant pour la suite de l'histoire, le lecteur devant encore s'ouvrir à de nouveaux horizons, tout à fait insolites. Le caprice de la nature aidant, M. Rami a enfin le temps, pour la première fois dans sa vie, de se replier sur lui-même, de constater qu'une « impression d'aisance³¹ » se répand en lui. Mieux vaut la liberté de découvrir à son aise les lois de la nature. Après avoir atteint « la lisière de la forêt : le terme des excursions ordinaires », au-delà duquel les pieds de sa mère lui refusent le service³², l'instituteur doit prendre une décision définitive, car les règles du jeu commencent à s'estomper devant l'*inconnu*, à prendre la dimension du *sérieux*. Il ne prend pas seulement la décision de s'envoler vers un autre monde, mais il se libère aussi du même coup de l'accaparement de sa mère.

Un haut pylône qui croise son vol mettra sa décision à dure épreuve, car tout ce qu'il fait se passe toujours sous les yeux de sa mère, qui a mobilisé le garagiste du village pour suivre, dans la voiture de celui-ci, le vol de son fils. M. Rami parvient certes à s'agripper au pylône, mais il le fait, à la consternation de tous les assistants, pour grimper une échelle qui le mène à une plus haute plate-forme :

²⁹ *L'homme qui s'efface*, éd. citée, p. 21.

³⁰ Cf. *ibid.*

³¹ Cf. *ibid.*, p. 22.

³² Cf. *ibid.*

Il a les yeux tournés vers le ciel ; on dirait qu'il hume le vent. Il ouvre le parapluie et se penche un peu... Il saute, les pieds joints. [...] Il tourne lentement sur lui-même. Trois, quatre... dix fois de suite : il s'éloigne en valsant³³.

La libération par rapport aux contraintes de la vie quotidienne y est, il est vrai ; mais, en s'abandonnant aux forces du vent, le jeune homme témoigne d'une foi sans égale en la *force protectrice* de la nature. À ce point de non-retour, les leçons de la biologie et les aventures de la vie entrent en symbiose. Même au niveau du registre stylistique, le fantastique l'a emporté sur le scientifique. Ce n'est qu'à la fin de ce chapitre, qui jette les bases de la compréhension de *L'homme qui s'efface*, que commencent à s'accuser les contours connotatifs du titre. L'effacement qui se matérialise en une lente *érosion narrative* du sujet va son train, sans qu'on puisse capter l'instant par trop subjectif où se rejoignent la réalité et la fiction³⁴.

Le lecteur, rapidement acclimaté à cette atmosphère du *merveilleux*, ne trouvera plus rien d'étonnant à cette curieuse histoire d'un voyageur céleste. Muno procède à la manière de Kafka. Chez celui-ci, le fantastique acquiert droit de cité à partir de la première phrase de la *Métamorphose*, où Grégoire Samsa s'éveille un matin transformé en véritable vermine, sans que cela puisse être contesté par qui que ce soit. Le fait d'exclure toute une série d'indications indirectes qui mèneraient, en une perpétuelle gradation, jusqu'au point culminant de l'histoire, est le propre du style kafkaïen. Dès le début, s'instaure donc une *absence de surprise* et, jusqu'à la fin, le surnaturel perd tous ses attributs extraordinaires. Pour Kafka, l'irrationnel fait partie intégrante de sa vie. Dans sa logique cauchemardesque, le fantastique n'est plus l'exception ; il est la règle. Dépouillé de ses attributs effrayants, il peut même se présenter, par la détermination et la netteté à l'aide desquelles procède l'auteur, comme un état de fait logique. Et le surnaturel d'y inclure même le lecteur³⁵. Muno en fait autant, quand il présente sa vision du fantastique dans le chapitre initial de son livre, afin que le lecteur, aidé d'une description de personnage et surtout d'explications soi-disant scientifiques, puisse rapidement s'habituer à cette *évasion céleste*. Ainsi, il ramène ce phénomène extraordinaire au niveau de la normalité quotidienne qui relève, à la rigueur, du simple fait divers.

³³ *Ibid.*, p. 28.

³⁴ Cf. J.-B. Baronian, *La drache*, dans *Jean Muno (1924-1988)*, *op. cit.*, pp. 121-123, qui, rapporte, à propos d'une rencontre avec Jean Muno, une curieuse immixtion de la fiction dans la réalité.

³⁵ Cf. J.-B. Baronian, *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, pp. 33-39 (*Le fantastique kafkaïen*).

Vers une connaissance insolite

Mais c'est le texte qui rappelle métaphoriquement cette ligne de démarcation qui sépare communément la réalité et son reflet. En planant entre le ciel et la terre, M. Rami ressent, pour la première fois de sa vie, ce qu'il a enseigné à ses élèves. Théorie et pratique ne font plus qu'un pour se rejoindre en une confiance qui se manifesterait, tant que l'on « sera livré aux mains puissantes de la Nature » et que l'on « s'abandonnera passivement à ses desseins secrets³⁶ ». Il s'interroge même aux fins de savoir s'il rêve cette aventure, incitant le lecteur par là à se poser la même question, avant de démentir son impression par ses observations. Autant dire que Muno truffe cette fiction de tant de faits qu'il lui enlève son caractère fictif. Dans ce procédé de *défictionnalisation* ultime, le véritable irrationnel se trouve curieusement investi d'un apparent rationnel. Mais Muno ne fait pas appel à la raison ; par contre, il présente une dimension affective qui se traduit par du « calme », de la « confiance », du « bonheur » : voilà autant de termes destinés à chasser les éventuelles inquiétudes du lecteur. C'est le propre de cette *stratégie linguistique* de faire en sorte que le lecteur puisse participer à la vision de M. Rami, car c'est à travers les yeux de cet étrange voyageur qu'il a l'impression de découvrir, en même temps, un pays que l'instituteur appelle le « paradis³⁷ ». À nouveau, Muno table sur l'affectivité, car il a recours à une idée qui hante les grandes civilisations, celle d'un *paradis terrestre* dans lequel règneraient innocence et béatitude, qui se situerait temporellement avant le péché originel, qui aurait continué à exister en territoire inconnu. C'est dans le désir de l'homme de rechercher cet Éden terrestre que se matérialiserait donc une connaissance enfouie depuis l'âge biblique³⁸.

Avant de cerner ce procédé d'appropriation d'une réalité étrange, il faudrait se rappeler certains *principes herméneutiques* grâce auxquels s'acquiert toute connaissance humaine. Chacune des démarches mentales qu'un lecteur accomplit pour pénétrer davantage dans un texte relativise son expérience antérieure dans l'acte même de la lecture. Dès le titre, l'acquisition de connaissances se produit avec une rapidité vertigineuse. Dans sa plus stricte simplification, il s'agit là d'un dialogue au cours duquel les deux interlocu-

³⁶ Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, p. 29.

³⁷ Cf. *ibid.*, pp. 31-32.

³⁸ Cf. M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*. (Paris, 1957), pp. 40-43.

teurs reprennent, à tour de rôle, la fonction de locuteur et d'auditeur. En littérature, les procédés d'interaction acquisitionnelle se déroulent de façon analogue, l'auteur et le lecteur étant constamment conviés à prendre le rôle de l'autre³⁹. Muno se sert de ces principes d'acquisition, en réduisant l'information qu'il livre à son lecteur à un certain nombre de données susceptibles de l'orienter dans la voie voulue.

Le paysage que M. Rami survole ne lui est pas inconnu, même s'il ne parvient pas à le situer géographiquement. Tout au moins a-t-il la « certitude de l'avoir contemplé un jour⁴⁰ ». Un chemineau lui sert de point de repère, car même s'il n'a pas pu reconnaître tous les détails propres à cet homme vêtu comme un épouvantail, il est pourtant convaincu de leur « exactitude⁴¹ ». À force d'observer d'autres éléments de cette contrée, il se remémore lentement que ces « détails » sont exactement ceux que représente une gravure intitulée *L'été*, laquelle décore le préau de l'école⁴². Il se demande une nouvelle fois si cette *image* ne constituerait pas un simple prodige. Le doute persiste quant à la *réalité* de ce pays merveilleux, et l'auteur s'en sert afin d'interpeller, en compagnie de M. Rami, la véracité de la *perception humaine*. La transparence des choses dont il finit par se rendre compte le ferait pencher vers l'hypothèse d'un monde irréel. Il ressent même des problèmes d'orientation dans ce « pays merveilleux ». Il tente donc de s'en approcher de diverses manières. Son idée de souhaiter quelque chose afin que s'exauce le souhait s'avère inopérante⁴³. Un sentiment d'impuissance pénètre sournoisement en lui, quand il traverse l'espace et le temps, survolant deux illustrations scolaires, dont l'une représente toutes sortes d'industries et l'autre une scène préhistorique. Ce qui le trouble, c'est qu'il voit un haut fourneau en coupe⁴⁴. De toute façon, ce fantastique se situe en dehors de toute réalité, de tout espace et de tout temps.

À nouveau, le *visuel* domine toutes les autres tentatives de s'approprier l'étrange. L'homme est donc plutôt spectateur qu'acteur⁴⁵.

³⁹ Les observations rassemblées à ce endroit se trouvent dispersées dans H. G. Gadamer, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, Seuil, 1976.

⁴⁰ Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, p. 32.

⁴¹ Cf. *ibid.*, p. 34.

⁴² Cf. *ibid.*, p. 37.

⁴³ Cf. *ibid.*, p. 39.

⁴⁴ Cf. *ibid.*, pp. 40-43.

⁴⁵ Cf. *Cent auteurs, op. cit.*, p. 319.

Sous cet angle de vue, une reproduction de la réalité telle qu'elle s'opère communément en littérature n'est plus de mise, pour Muno tout au moins. Il s'agit là plutôt du procédé inverse, puisque les gravures fictives répondent à un besoin outré de la démonstration et réunissent à cet effet des phénomènes normalement séparés. Les régions survolées par M. Rami correspondent donc à des *unités didactiques* destinées à l'enseignement. Le monde qu'il traverse prend toutes les dimensions d'un programme scolaire, car il est structuré à son modèle. La réalité commence donc à basculer.

Un obstacle barre pourtant le chemin de M. Rami, et il doit interrompre son voyage. Il atterrit devant une grande villa dans laquelle une fête est en cours. On l'accuse d'avoir épié les assistants, mais M. Rami échappe à son persécuteur, avant d'être reconnu par M^{me} Bourton : celle-ci, une amie de longue date de sa mère, le présente à son entourage. Il ne se sent pas bien dans sa peau, parce qu'il craint que sa mère ne le reprenne, que ce ne soit le « danger » qui le guette lors de ce voyage fantastique⁴⁶. Dans ce lieu qui n'a pas de nom et qui semble situé *entre* les mondes, l'instituteur s'avoue que, lors de toute cette aventure, il a toujours agi selon ses plus intimes désirs ; il comprend que c'est lui-même « le faiseur de miracles » et que, pour les opérer, il suffit simplement de répondre à ses *plus profonds désirs*⁴⁷. Seulement, il faut se défaire de toute contrainte et se replier sur soi-même. Paradoxalement, c'est l'idéalisme qu'il éprouve pour son métier qui l'a déterminé au départ, et il le confesse à Berthe, jeune fille dont il fait la connaissance dans ce pays de nulle part, mais qui semble intuitivement connaître sa situation :

Pour expliquer le monde aux enfants, on m'avait mis dans une école. Pour dire des choses simples, mais vraies ; pour enseigner des vérités toutes simples. Ce n'est plus possible. Le jour où j'en ai été persuadé, j'ai pris la fuite. Le monde n'est plus tel que je l'explique, les gens ne parlent plus, ne pensent plus comme dans nos livres. Je dois tricher continuellement⁴⁸.

Comme il veut s'accrocher à tout prix à un idéalisme qui est devenu désuet, il est en train de « s'effacer⁴⁹ ». Les livres scolaires qui ont reflété l'état du monde faillissent à leur rôle, car le monde a changé. Qu'on ne s'y méprenne pas : M. Rami est loin d'être un de ces farfelus qui ne parviennent plus à s'adapter aux changements,

⁴⁶ Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, p. 52.

⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 57.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 59 [C'est nous qui soulignons.]

⁴⁹ Cf. *ibid.*, p. 58.

mais il cultive en même temps la *nostalgie* d'une humanité reposant encore sur un honnête échange d'idées. L'instituteur est donc un idéaliste désireux de refaire le monde par sa fuite, qui s'aventure au-delà de toute réalité connue afin de trouver une irréalité correspondant à ses rêves. Munro, pour sa part, offre ainsi à son lecteur une chance d'évasion. Le livre, en tant que rapport circonstancié de ces expériences inouïes, incite le lecteur à en faire autant, à se servir du fantastique dès qu'il s'offre à lui. Car l'irrationnel est une simple *virtualité d'existence* qui permet le renouveau total d'une vie. Seulement, il faut s'adonner au fantastique, car le rêve de ce voyage céleste n'existe que pour celui qui l'entreprend. Sans conteste, Munro procède, à cet endroit, à une *mise en abyme* du récit, tablant largement sur l'auto-réflexivité de cette technique littéraire⁵⁰. Selon son intention déclarée le monde devrait être conforme aux livres, et non l'inverse. La réalité devrait donc paradoxalement correspondre à son reflet.

Mais Munro réserve encore d'autres surprises à son lecteur au cours de ce voyage extraordinaire entrepris vers une connaissance insolite. Son héros, si héros il y a, préfère quitter ce lieu situé entre les mondes, bien que Berthe le mette en garde contre le « vide » qui règnerait au-dessous d'eux⁵¹. Son départ est pourtant prévisible, dès l'instant où il craint de se retrouver à nouveau écrasé sous la bienveillance de sa mère. Et sa volonté de repartir en dit long là-dessus. Malgré les instances de Berthe, il reprend ce voyage à travers l'espace et le temps, se dépouillant de ses dernières nostalgies terrestres, et préférant l'éventuelle *vacuité* à une existence angoissante. À la recherche de la réalisation de ses rêves, M. Rami quitte donc la halte située à mi-chemin entre la réalité et la fiction. Il ne peut pas en croire ses yeux, quand il atterrit assez bruyamment dans une contrée de carte postale :

À droite, une muraille sombre, les ténèbres d'où M. Rami venait de jaillir. Partout ailleurs, complaisamment étalé sous une lumière intense, le paysage qui lui était entre tous le plus familier et, sans doute, le plus cher [...], démesurément agrandi, un tableau de sa classe, ces *Moyens de transport* qu'il avait eus, durant des années, tous les jours, sous les yeux. Il se trouvait dans sa gravure ! Pas devant comme les autres fois, non ... *tout entier dans l'image* ! [...] In vraisemblable que ce paysage exemplaire pût vraiment exister⁵².

⁵⁰ Voir au sujet de la *mise en abyme* R. Hess, G. Siebenmann, M. Frauenrath, T. Stegmann, *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. 3^e éd. rev. et augm. Tübingen, Francke, 1989, p. 348.

⁵¹ Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, p. 65.

⁵² *Ibid.*, p. 68 [C'est Munro qui souligne.]

À sa façon typique, l'auteur éclaire dans cette description la surprise que les rêves de son personnage principal soient exaucés dans un pays réel et irréel à la fois. N'importe qui ne peut-il pas le contempler dans une classe sous la forme d'une gravure didactique à outrance, infirmant par là son intention de vouloir être le reflet fidèle d'une quelconque réalité ? Inversement, cette réalité doit bien exister du simple fait qu'on peut l'atteindre lors d'un *itinéraire onirique*. Et le rêve n'est-il pas du reste le moyen le plus efficace utilisé en littérature afin de rendre vraisemblable ce qui est invraisemblable⁵³ ? Qui plus est, Muno se joue des catégories de la réalité, du rêve et de la fiction, parce qu'il fait en sorte que son « petit homme seul » partage les doutes du lecteur quant à la véracité d'un récit qui, du même coup, dissipe tous les doutes par les faits. Le lecteur est laissé sur sa faim, quand il veut apercevoir cette ligne de démarcation traditionnelle entre la réalité et la fiction ; bien au contraire, Muno lui présente les moyens d'accepter le *fantastique* comme une force faisant partie intégrante de la vie. Ainsi, il s'insère dans cette nouvelle catégorie d'écrivains qui constituent cette fascinante « école du regard » selon la poétique de laquelle il faudrait montrer tout ce que dissimulerait une perception directe, même s'il faut emprunter pour cela les chemins les plus étranges de l'imaginaire⁵⁴. Pour ce faire, Muno n'a pas besoin de s'engouffrer dans l'angoisse : il préfère présenter les côtés enjoués d'un fantastique qui ne s'évade jamais de la légèreté du rêve. Avec *L'homme qui s'efface*, Muno semble réaliser ce dont il rêve depuis longtemps, à savoir ce « livre piège à niveaux multiples, du simple au plus compliqué, inépuisable⁵⁵ » comme un mythe. Néanmoins, il n'entend pas mener son entreprise à bonne fin, puisqu'il livre à son lecteur la certitude de certains parallélismes qu'il établit entre la réalité et la fiction, allant jusqu'à faire de la fiction le *modèle* de la réalité. Grâce à cette équation entre la simple gravure qui n'en est plus une et la réalité complexe qui s'en dégage, il double son récit d'une valeur initiatique, puisqu'il ouvre les chemins de l'insolite, afin que son lecteur s'en serve dans sa réalité quotidienne. Le procédé de *comparaison rétrospective* qui s'instaure à partir de cette prise de conscience force l'allure de la perception, puisque celle-ci se greffe sur le reste de l'action qui se déroule en dehors de ces similitudes flagrantes entretenues avec le début de l'action. À partir de cette équation, il y

⁵³ Cf. H. S. et I. Daemrich, *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen, Francke, 1987, pp. 318-321 (*Traum*), v. p. 319.

⁵⁴ Cf. Baronian, *op. cit.*, p. 97, qui clôt son étude en s'interrogeant sur *La raison du fantastique* (*ibid.*, pp. 93-101).

⁵⁵ *Cent auteurs, op. cit.*, p. 320.

a également *comparaison prospective*, en ce sens que le lecteur conscient de ces parallèles secrets attend la consécration totale des rêves de M. Rami⁵⁶.

La relativité de la perception humaine

Le lecteur ne sera pas déçu, car la gradation de ces similitudes intentionnelles n'a pas encore atteint son but. L'instituteur, ayant atterri *dans* sa gravure favorite, s'interroge sur son mode d'existence : Est-ce un rêve, ou bien la vie, ou encore la mort ? Troque-t-il un leurre contre un autre ? Toutes les questions que se pose son lecteur sont posées par le personnage, comme pour anticiper les éventuels doutes du premier⁵⁷. Une autre incertitude vient encore se greffer à ces questions ontologiques, car, dans son seul titre, Munro présente déjà son programme narratif. Le lecteur qui, au cours de sa lecture, assiste à cette *disparition progressive* de l'instituteur se pose bien la question de savoir où mènera encore cette fuite en avant. Et voilà que M. Rami se sert d'un curieux moyen d'orientation dans ce fouillis de sensations existentialistes, oniriques ou mortuaires.

Il était tout au bas de la gravure, dans le coin, près du cadre. La signature devrait être étalée là-bas, sur le champ labouré⁵⁸.

Il confirme d'abord sa position narrative dans une fiction didactique, montrant ainsi à son lecteur qu'il semble avoir atteint le but de sa vie où il n'est plus question de *tricherie pédagogique*, mais où la dimension du fantastique commence à se substituer à une réalité frustrante. De la façon la plus normale du monde, il se met à se servir de cette *catégorie fantastique* pour se retrouver dans ce monde inconnu. Il utilise sa mémoire pour se rappeler l'endroit précis où l'artiste a apposé sa signature. Du simple fait qu'il parle d'une « signature étalée sur un champ labouré », il mélange la réalité et la fiction afin d'inverser les rôles qu'on a coutume de leur attribuer, ceux du modèle et de son reflet. Ainsi *défictionnalise*-t-il la fiction au point d'en faire une *réalité nouvelle*. Que Munro suive le procédé décrit de l'appropriation de l'étrange, plus personne n'en doute, à voir M. Rami douter de l'*existence* des phénomènes qui l'entourent.

⁵⁶ Quant au fonctionnement de tels procédés littéraires, voir notre article consacré à *La découverte spirituelle de l'Europe dans le Christophe Colomb de Michel de Ghelderode*, dans *Revue d'histoire du théâtre*, t. 44, n° 2 (Paris, 1992), pp. 103-128.

⁵⁷ Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, pp. 69-70.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 71.

Il hésite à savoir si ces phénomènes ont une *vie* ou s'il s'agit simplement d'une *image*. Le tailleur de pierre qu'il rencontre sur son chemin à travers cette gravure lui servira d'épreuve, car il est « identique à son image⁵⁹ ». La manière de voir est à nouveau en cause, parce qu'il se peut que cette *reproduction fictive* de l'ancienne réalité serve de modèle à la nouvelle. Cette question a une importance capitale. Si les personnages restaient figés, toute évaison dans le rêve serait inutile. Le voyage entrepris par M. Rami n'aurait plus de sens. Mais, conformément à la logique narrative, le tailleur de pierre répondra à ses questions, connaîtra même les fonctions d'instituteur que M. Rami occupera dans l'image⁶⁰.

Grâce à ce brassage du réel et du fantastique, l'écrivain incite son lecteur à s'interroger sur le caractère de la perception humaine. À cet endroit, Muno s'approche au plus près de ces théoriciens du *nouveau roman*, qui considèrent le monde comme un ensemble d'éléments hétérogènes qu'il faut traduire en une « pure écriture », au détriment de la « matière⁶¹ ». Selon ce concept artistique, un personnage change sous l'influence d'un regard modificateur. Cette technique constitue le plus haut degré de subjectivité, car l'écrivain veut exprimer par là qu'un objet, un personnage ou un paysage peuvent être vus différemment selon la perspective du spectateur. Aussi l'auteur fait-il de cette « nature morte » qu'est la gravure scolaire une « fiction vivante » permettant une chance d'évasion.

L'accueil chaleureux que l'ancien instituteur réserve à M. Rami montre que celui-ci est arrivé au terme de son voyage onirique, puisqu'il le salue en ces termes : « Soyez le bienvenu chez *vous*⁶². » C'est le comble du bonheur, quand il découvre qu'Annabelle existe et qu'elle est identique à son image⁶³. Le vieillard et sa femme lui cèderont la maison où ont toujours habité les instituteurs, pour déménager dans « une petite ferme vue de trois quarts » qui se trouve presque à « l'arrière-plan⁶⁴ ». Après avoir énuméré les similitudes entre ce paysage imaginaire et l'illustration didactique, l'auteur laisse au lecteur la tâche d'opérer les inévitables rapprochements entre les deux modes d'existence grâce au rêve dont il lui

⁵⁹ Cf. *ibid.*, p. 74.

⁶⁰ Cf. *ibid.*, pp. 75-77.

⁶¹ Cf. *Dictionnaire Bordas de littérature française et francophone*, éd. par H. Lemaitre. Paris, Bordas, 1983, pp. 672-675 (*Roman*), v. p. 673.

⁶² *L'homme qui s'efface*, éd. citée, p. 81 [C'est nous qui soulignons.]

⁶³ Cf. *ibid.*, pp. 81-82.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 82.

offre tous les moyens. Les exemples de cette transmission virtuelle entre les mondes ne font pas défaut. C'est Annabelle qui relie les deux domaines apparemment incommunicables, quand elle décrit l'arrivée de la dépêche :

Elle est arrivée à la fin d'une matinée. C'était un télégramme comme tous les autres. Il s'est posé sur le portillon, il a ouvert ses ailes bleues et, puisqu'il nous était destiné, il s'est laissé prendre. Du premier coup d'œil, j'avais reconnu la belle écriture du tableau noir... Les mots que vous tracez ne trompent jamais⁶⁵.

Il convient de retenir que le télégramme lui parvient sous la forme d'un oiseau bleu. Toute la poésie de l'*envolée* des pensées de M. Rami tient dans cette équation qui explique, après coup, que ce voyage céleste n'avait pas été un simple caprice de la nature, mais que l'instituteur s'était volontairement abandonné aux forces de cette même nature. La gradation progressive dans l'enchevêtrement des domaines de la réalité et de la fiction atteint son apogée au moment où Annabelle reconnaît l'écriture de M. Rami. Autant dire que les personnages apparemment morts sont en état d'observer les personnages apparemment vivants. Munro exprime par là l'appartenance de l'un à l'autre monde. La ligne de démarcation qu'on a coutume de tirer entre les deux sphères de perception n'est que pure fiction. Au surplus, le personnage du *rêve* confirme à M. Rami que ses mots ne trompent jamais. Selon la jeune fille, la *vérité* serait donc de nature onirique. Il y a là une confirmation définitive du procédé auquel l'écrivain fait participer son lecteur.

Rien d'étonnant à ce qu'à partir de cette prise de conscience, le lecteur se mette à passer en revue, dans son for intérieur, les curieuses impressions qu'avait eues M. Rami de parler comme un acteur, de devoir se comporter comme une marionnette, d'être observé comme dans un miroir⁶⁶. Le mystère commence à se retirer des choses. Le fait de pouvoir enfin prendre place sur ce banc qui l'attend dans la gravure exprime le plus haut degré du bonheur et, partant, de l'effacement de l'instituteur. Au cours du récit, *L'homme qui s'efface* devient l'homme qui s'est effacé. Et Annabelle de comprendre que ce parapluie noir de François Rami est un « moyen de transport » comme les autres⁶⁷. Le cercle se referme, puisque le didactisme, même le plus outrancier, rejoint la réalité.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁶ Cf. *ibid.*, pp. 56 [acteur], 68 [marionnette], 77 [miroirs].

⁶⁷ Cf. *ibid.*, p. 89.

La réalité comme reflet de la fiction

Tout le long de son récit, Muno sensibilise, voire conditionne son lecteur afin qu'il s'aperçoive des analogies liant la valeur faciale des événements au sens secret qu'ils renferment. Ce qui apparaît simpliste au premier abord ne l'est plus du tout au regard ultérieur. Le voyageur céleste se révèle un transfuge de la quotidienneté, la nature l'aidant dans ses intentions libératrices face à une mère écrasante. Les procédés de connaissance insolites auxquels le lecteur a droit dans *L'homme qui s'efface* lui apprennent qu'il ne faut pas se fier aux apparences ; tout au contraire, il peut y avoir des illustrations didactiques grâce auxquelles l'homme en quête d'une nouvelle réalité peut, en leur sein même, trouver le reflet, si paradoxal soit-il, de cette réalité.

Ce n'est qu'en appliquant une *structuration rigoureuse* que l'auteur parvient à situer ses analogies cognitives dans le texte, afin de conférer à son lecteur la tâche du comparatiste. À l'instant, on comprend aisément l'affirmation de l'auteur selon laquelle il écrit « par besoin de cohérence⁶⁸ ». Il n'est pas surprenant que la structure extérieure des cinq chapitres dont se compose ce récit, reflète ses méthodes d'appropriation de l'étrange. Ce qui frappe particulièrement le lecteur attentif, c'est le simple titre qu'il accole au premier et au cinquième chapitre, à savoir *Au village*, constituant le départ et l'arrivée de ce curieux voyage à travers l'espace et le temps. Il correspond à cette dynamique presque théâtrale qui fait désigner le chapitre médian du nom de *Berthe*. Si ce troisième chapitre représente un point de repos, il exprime une dernière hésitation face à l'inconnu. À y regarder de près, il est prévisible que M. Rami, arrivé à cet éventuel point de retour situé en un pays de nulle part, n'a plus la chance de rebrousser chemin, puisqu'il ne fuit pas seulement les « tricheries » auxquelles les changements du monde réel le contraignent dans l'exercice de sa profession, mais qu'il veut surtout échapper à sa « mère surprotectrice », laquelle, comme le supposent le directeur de son ancienne école et son ancien collègue Dardelot, l'aurait décidé à faire une fugue avec une femme. Ce faisant, ils préférèrent tabler sur une explication raisonnable⁶⁹. Il faut se rappeler que cette arrivée au pays des merveilles marque la fin d'une *libération progressive* : à sa mère accaparante, il parvient enfin à substituer une femme libérale. Peu lui chaut que celle-ci vive dans un autre monde.

⁶⁸ *Cent auteurs, op. cit.*, p. 322.

⁶⁹ Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, p. 93.

Si libération il y a, elle se retrouve également pour le lecteur, qui doit commencer par se défaire de ses attentes réalistes pour finir par accepter les *données fantastiques* de ce petit livre. Il a pourtant besoin d'une certaine aliénation pour ne pas être pris au piège de l'irrationnel. À la fin du récit, il faut que l'écrivain effectue un retour dans le rationnel auquel, fait significatif, le « petit homme seul » avait cherché un exutoire. Le directeur n'en revient pas de sa surprise quand il constate qu'un homme qui avait disparu trois semaines auparavant se retrouve désormais dans une gravure. Ayant peur que cette mère ne lui fasse une scène à son tour, le directeur ordonne la disparition de l'illustration scolaire, mais se ravise devant les réserves faites par Dardelot et demande à celui-ci de mettre la gravure au grenier du bâtiment scolaire⁷⁰. À travers cette hésitation devant l'élimination d'une simple gravure, perce un archaïsme qui puise ses origines dans l'*animisme* des choses. De temps immémorial, celles-ci sont en effet investies d'une âme, d'autant plus reconnaissable qu'un être humain fait d'ores et déjà partie intégrante de cet objet apparemment inanimé. N'est-il pas, dans l'esprit tout au moins, des situations dans lesquelles se recourent la vie et la mort⁷¹ ? Cette *transposition métaphysique* laisse les deux collègues de M. Rami perplexes. Si le directeur parle d'une « série de coïncidences », Dardelot recourt à l'« illusion⁷² » pour expliquer l'étrange disparition et réapparition de ce voyageur céleste. Leur *cartésianisme* n'est plus à même de leur fournir les explications nécessaires à la compréhension de cette prétendue fuite. S'ils faisaient appel à l'ancestrale force onirique qui sommeille en eux, ils seraient capables de juger le phénomène à sa juste valeur. Dans *L'homme qui s'efface*, la mort constitue « le tragique substitut de la liberté impossible⁷³ ». À la lumière de cette prise de conscience, les deux collègues à court d'explications verraient surtout que l'individu ayant quitté la vie peut survivre à la mort dans une fixation fictive, car il est donné à la poésie d'éterniser les phénomènes les plus éphémères, tentant de soustraire, par là même, l'existence humaine à la déchéance générale. Autrement dit, c'est la copie, poétique en l'occurrence, qui garantit la survie de l'original⁷⁴.

⁷⁰ Cf. *ibid.*, pp. 94-97.

⁷¹ A. Richter, *Le regard de Jean Muno*, dans *Jean Muno (1924-1988)*, *op. cit.*, pp. 87-90, v. p. 90.

⁷² Cf. *L'homme qui s'efface*, éd. citée, pp. 96-97.

⁷³ Comme Muno le constate dans *Cent auteurs*, *op. cit.*, 322.

⁷⁴ Cf. R. Lachmann, *Doppelgängerei*, dans *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten. Festschrift für Karl Maurer zum 60. Geburtstag*, éd. par I. Nolting-Hauff et J. Schulz. Amsterdam, B. R. Grüner, 1988, pp. 323-342, qui éclaircit les mécanismes de ce dédoublement littéraire.

Muno rejoint à nouveau les constantes qui se dégagent de ses autres romans et nouvelles : les thèmes de la *mort omniprésente* et du *dédoublement libérateur*, deux domaines de sa poétique qui se trouvent intimement liés l'un à l'autre. Puisque toute vie constitue un échec, du fait que la commune condition de l'homme est la mort, il faut chercher une quelconque éternisation au-delà de la réalité quotidienne. M. Rami, pour échapper aux contraintes de cette temporalité, préfère la non-existence, si fictive soit-elle, au conformisme social. Métaphoriquement, c'est encore l'effacement de ce « petit homme seul » qui fait la matière du récit.

Si cet anéantissement est le sens du livre, il présente un paradoxe, car plus il en élabore le sujet, plus il le détruit de par cette élaboration même. Arrivée à son terme, l'écriture parvient à son plus haut degré d'auto-destruction, puisqu'elle a épuisé son sujet. Le seul fait que celui-ci est désormais fixé dans une sphère située au-delà de toute réalité dans la fiction lui garantit une survie. Le sujet, pour sa part, s'est expulsé hors du livre, en empruntant le trajet d'un voyage céleste.

Un fantastique de réaction⁷⁵

Dans l'école belge de l'étrange, Muno occupe une place en marge, parce qu'il plonge ses phénomènes surnaturels en pleine vie quotidienne. À partir d'un moment de rupture qu'il insère dans ses textes, il fait basculer l'ordinaire dans l'extraordinaire, certes ; mais il se sert à cet effet de maint mécanisme du *nouveau roman*, parce que le surnaturel y apparaît sous la forme la plus naturelle du monde, comme s'il était régi par les lois de la nature. Son style se fait plus feutré, retrouvant « le goût d'un insolite intimiste, bouleversant un destin, non menaçant celui de l'univers⁷⁶ ».

L'écrivain se détache par là de cette tradition belge qui avait débuté par le symbolisme et le réalisme, lesquels, chacun à sa manière, avaient frôlé le fantastique par l'analogie ou l'exagération. Franz Hellens essaie de sonder l'homme dans sa sensibilité la plus pro-

⁷⁵ Le terme est emprunté à J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, Stock, 1978, pp. 235-270 (*L'école belge de l'étrange*), v. p. 244.

⁷⁶ J. Van Herp, *Le fantastique en Belgique*, dans *Quaderni di Francofonia*, n° 4 : *Cheminevements dans la littérature francophone de Belgique au XX^e siècle*. Études recueillies et publiées par A. Soncini. Florence, Leo S. Olschki, 1986, pp. 185-192, v. p. 192.

fonde pour y atteindre le fantastique ; Jean Ray tente d'explorer une réalité intercalaire dont les strates terrifiantes ne sont pourtant plus accessibles à l'investigation ; Jacques Sternberg, Gérard Prévot, Gaston Compère et Jean-Pierre Bours constatent une déchirure générale qui traverse toute la société⁷⁷ ; Thomas Owen, pour sa part, joue sur le clavier de l'épouvante afin de mettre son lecteur en garde contre l'apparente banalité de la vie quotidienne⁷⁸ : mais avec ceux-ci, Munro n'a rien de commun.

Par contre, il fait acte de novateur en insérant dans son œuvre les inévitables suites d'un irréel, conséquence logique d'un réel tombé en désuétude. En l'espèce, il s'agit d'un certain *onirisme* qu'il faudrait retrouver en pleine quotidienneté. Comme l'aventure de s'envoler corps et âme paraît plus imaginaire que réelle, elle relève plutôt de la fable littéraire, même si l'auteur s'avise de s'approprier l'étrange par les voies d'un raisonnement scientifique. Pour y parvenir, il doit se servir de la pureté d'un cœur poursuivant avec hardiesse son but⁷⁹.

Mais ceci n'enlève rien à la vieille acception littéraire de la fable en tant que récit à base d'imagination. Dans *L'homme qui s'efface*, Munro décrit le paradoxe d'une émancipation fictive qui, arrivée à son terme, signifie la disparition réelle de celle-ci. L'irréalité peut ainsi prendre la dimension d'une nouvelle réalité. Étrangement, au fur et à mesure que ce protagoniste déjà fragile s'efface au fil des pages, sa volatilisation progressive accompagne l'avancée du lecteur en territoire fictif.

⁷⁷ Cf. le chapitre que Baronian. *Panorama...*, *op. cit.*, pp. 235-270, consacre à *L'école belge de l'étrange*.

⁷⁸ Cf. Frédéric Kiesel. *Thomas Owen. Les pièges du Grand Malicieux*. Ottignies, Quorum, 1995, pp. 123-125 (Conclusion : *Un poète du récit, un classique solitaire de l'étrange*).

⁷⁹ Cf. Kiesel, art. cité, p. 255.

CHRONIQUE

L'adieu à Paul Willems

Aux funérailles de Paul Willems, le 2 décembre 1997, seuls quelques intimes avaient été conviés à se joindre à la famille proche. Son fils Jan pour la famille, Charles Bertin au nom de l'Académie, Pierre Harmel comme ami personnel, ont dit quelques mots, avant que Marc Quaghebeur, lisant un extrait de La cathédrale de brume, fasse revivre cette parole inoubliable. Voici le texte de l'allocution prononcée par Charles Bertin.

Comment ne pas évoquer cette image ? Il y aura bientôt vingt-trois ans – c'était le 13 mars 1975, par un matin doux et gris d'avant-printemps, à peu près à cette heure-ci – nous nous tenions aux côtés de Paul Willems devant la tombe où l'on allait descendre le cercueil de sa mère. J'avais à la main quelques feuillets semblables à ceux-ci : l'Académie m'avait chargé, comme elle vient de le faire une nouvelle fois aujourd'hui, d'exprimer l'adieu de notre compagnie à celle qui était notre doyenne d'âge et d'élection, et qui, depuis trente-sept années, avait participé de tout son cœur à nos travaux, à nos soucis et à nos rêves.

Ce matin-là – la plupart d'entre nous, j'en suis sûr, s'en souviennent avec autant d'intensité que moi ! – c'était cependant moins une impression de tristesse qui nous étreignait le cœur que le sentiment chaleureux et grave d'être conviés à une passation naturelle de pouvoirs.

Bien sûr, nous n'ignorions pas que celle-ci s'était réalisée dans les faits bien avant ce jour-là. Une vingtaine d'œuvres de premier ordre dans le domaine du théâtre et dans celui du récit attestaient depuis longtemps que le génie de la connivence poétique s'était transmis de la mère au fils. Nous savions que le pouvoir d'apprivoiser les mystères, de donner voix à toutes les merveilles du monde visible et invisible et d'explorer par la vertu d'une lente appropriation amoureuse les secrets de la condition humaine figurait au nombre des talents innés de l'auteur de *La Ville à voile*.

Il n'empêche ! La solennité de l'instant accentuait les traits de la filiation et nous rendait par la même occasion plus attentifs à la dette d'amour contractée

à l'égard de Missembourg, la maison-fée et son jardin, « *ce paradis où il n'y avait pas de serpent* ».

Mais voici que l'heure est venue où le créateur retrouve le bonheur perdu. Voici que s'ouvre enfin librement devant toi ce royaume d'invention et de liberté qui t'appartient en propre, cette terre élue de la feinte et de la féerie où tu as toujours évolué en maître et où le spectateur ne cesse, en t'écoutant, d'avoir le sourire aux lèvres et les larmes aux yeux, – ce pays, où, comme tu l'as rêvé pour l'héroïne d'*Elle disait dormir pour mourir*, les mots vont désormais accourir en foule à ton appel, comme des amis.

Voici le domaine infini que tu aimais appeler la terre de ta « seconde âme », où le silence a une lumière, où l'ange gardien du vent protège les forêts, où le vieux Bulle ramènera désormais, à chaque sortie, son filet plein de reflets, où l'entreprise de Josty et celle du héros de *La Vita breve* cesseront d'être sans espoir, et où Louis Papelin-Bouture trouvera un personnage enfin digne d'incarner le nom que tu lui as donné.

Car te voici réuni pour toujours au cortège de ces créatures chères à notre imagination et à notre cœur, ces créatures aux noms improbables et enchantés à qui tu as offert la vie : Monsieur Nuche et Madame Pic, Don Vasouille et Pacottin, Astrophe et Paysage, Toune et Cérémonie Duvent. Tu les retrouveras dans cette patrie de ton esprit où la musique est à trous, où les méduses portent des muselières, où les domestiques s'appellent Agréable et les mannequins Fenêtre, et où les maisons de la ville à voile allument leurs croisées le soir pour se regarder dans l'eau.

Je n'ai pas souhaité, mon cher Paul, dans le cours des paroles ultimes que je viens de t'adresser au nom de tes confrères, évoquer la douloureuse épreuve familiale qui a assombri ta vie personnelle et celle d'Elza au cours de ces vingt dernières années.

Mais je ne puis oublier que j'ai eu le bonheur d'être ton ami, et que nous n'avons pas seulement été compagnons en poésie, mais aussi frères en toutes choses essentielles.

Sache donc que j'associe de tout mon cœur le souvenir de Suzanne à l'hommage d'affection, de respect et de compassion que j'adresse à Elza, qui fut pour toi, elle aussi, une manière de « seconde âme », à Jan, à tes petits-enfants, et à tous les êtres qui étaient heureux de savoir que tu existais sur la terre.

Charles Bertin

Élections

Dans la section de littérature, M. Guy Vaes a été élu au siège de M. Jacques-Gérard Linze, le 11 octobre 1997 ; M^{me} Claire Lejeune a été élue au siège de M^{me} Louis Dubrau le 8 novembre 1997.

Le bureau de l'Académie pour 1998 a été choisi le 13 décembre 1997 : M. Philippe Jones sera directeur et M^{me} Claudine Gothot-Mersch vice-directeur.

Séances publiques

La jeune tradition selon laquelle l'Académie organise chaque année une journée en amicale collaboration avec l'Ambassade de France s'est continuée en 1997. Le thème choisi était le surréalisme. Plus que les précédents (Claudel et Malraux), il invitait à voir à la fois ce qui s'est passé en France et en Belgique, à montrer les relations, les convergences et aussi les dissemblances. C'est à cela que se sont attachées le 25 octobre 1997 les communications, sous la présidence de M. Georges Thinès, qui introduisit le thème en le plaçant d'emblée à la hauteur voulue. Le lecteur a trouvé ci-dessus ce beau texte, suivi des six exposés, qui le concrétisaient de façons variées. Deux des orateurs venaient de France : M. Gérard Durozoi, agrégé de philosophie, et M. Lionel Ray, poète ; M. Jean-Luc Steinmetz, empêché par son état de santé, a envoyé son texte, qui a été lu par le secrétaire perpétuel. Trois orateurs étaient belges : pour la peinture, M. Philippe Jones, membre de notre Académie ; pour la musique, M. Robert Wangermée, de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts ; pour la littérature, M. Daniel Laroche, docteur en philosophie et lettres.

Les auditeurs qui se pressaient au Palais des Académies le 29 novembre 1997 pour notre séance publique traditionnelle de fin d'année en ont gardé un souvenir ébloui. Les deux orateurs ont séduit, chacun à leur manière. Le grand acteur qu'est M. Jean Piat, ancien sociétaire de la Comédie-Française, nous a fait partager une expérience vécue de l'intérieur ; nous le remercions d'autant plus que, jouant à Paris le soir même, il est venu à Bruxelles seulement pour l'après-midi. Notre confrère Raymond Trousson a montré une fois de plus son art de donner la vie à l'érudition.

Séances mensuelles

Valère-Gille mérite que l'on garde son souvenir, moins pour le qualité de ses poèmes, sans grande originalité, ou de son esthétique, opposée à la nouveauté (le symbolisme, le vers libre), que pour le rôle important qu'il a joué à la *Jeune Belgique*, dont il fut directeur, pour ses amitiés littéraires, pour ses activités au sein de l'Académie, notamment ses discours de réception. (Communication de M. Georges-Henri DUMONT, à la séance du 13 septembre 1997.)

Connu comme essayiste et historien, Daniel Halévy a publié aussi en 1903 un singulier récit d'anticipation, *Histoire de quatre ans, 1997-2001*. Dans les années où nous sommes, quelques-unes des prédictions se sont réalisées. Ce qui surprend le plus, c'est le remède proposé à la dégénérescence : un monde inégalitaire, la sélection des meilleurs, le pouvoir confié aux syndicalistes, aristocratie nouvelle, détentrice de la vertu et de la compétence. (Communication de M. Raymond TROUSSON, à la séance du 11 octobre 1997.)

Le cas de Jean de Joinville est assez particulier dans l'historiographie du Moyen Âge. Seigneur de faible importance, il a fait la connaissance de Louis IX, alias saint Louis, au cours de la septième croisade et a eu avec lui les rapports familiers

que permettaient les circonstances. Son témoignage sur le roi lui avait été demandé par la famille de celui-ci ; il est resté inconnu à l'époque et il n'a pas eu de modèle. Observateur du quotidien, Joinville donne des détails dont les autres chroniqueurs trouvent inutile de parler, tout cela avec une simplicité qui nous charme, sur un ton naturel, proche de l'oral. (Communication de M. Jacques MONFRIN, à la séance du 8 novembre 1997.) [Le texte ne nous a pas été fourni et n'a donc pu être publié dans notre Bulletin.]

Parmi les idées fixes de Flaubert figure la *philanthropie*, mot constamment péjoratif chez lui : il y inclut la foi dans la science et dans le progrès technique, dans le rôle bienfaisant de l'instruction publique, dans les vertus conventionnelles (comme la tempérance), mais implique aussi l'hypocrisie, l'orgueil, la niaiserie. La pomme de terre symbolise la vulgarité, comme les chemins de fer le modernisme, deux sujets honnis par Flaubert. (Communication de M^{me} Claudine GOTHOT-MERSCH, à la séance du 13 décembre 1997.)

Les prix de l'Académie en 1997

Prix Auguste Beernaert : Robert Wangermée, pour son essai *André Souris ou le complexe d'Orphée*.

Prix Ernest Bouvier-Parvillez : Émile Lempereur, pour l'ensemble de son œuvre.

Prix Henri Cornélius : Michel Lambert, pour son recueil de nouvelles *Les préférés*.

Prix Félix Denayer : André Beem, pour l'ensemble de son œuvre et, en particulier, pour son dernier roman, *Loxias*.

Prix Franz De Wever : Carino Bucciarelli, pour son recueil de nouvelles *L'inventeur de paraboles*.

Prix Nicole Houssa : Hubert Antoine, pour son recueil *Le berger des nuages*.

Prix Georges Lockem : Frédéric Saenen, pour son recueil manuscrit *Seul tenant*.

Prix Lucien Malpertuis : Nicole Malinconi, pour son recueil *Rien ou presque*.

Prix Auguste Michot : Yvan Dusausoit pour son essai *La mer du Nord du Zoute à La Panne. Les écrivains et l'imaginaire du lieu*.

Prix Léopold Rosy : Michel Meyer, pour son essai *De l'insolence*.

Prix Georges Vaxelaire : Marie Destrait, pour sa pièce *Écart*.

Activités des membres

Willy BAL a fait une conférence sur *Henri Pourrat conteur* à la Maison du conte de Namur (18 octobre). Il a publié un article intitulé *Standardiser, moderniser, la juste mesure à garder dans MicRomania*. Il a préfacé le recueil de proses wallonnes *Tièsses pèlées* d'Émile Lempereur. La très utile *Bibliographie de la linguistique française et romane* qu'il a rédigée avec des collaborateurs vient d'avoir une nouvelle édition, fortement remaniée (De Boeck).

Henry BAUCHAU a fait revivre une *Antigone* (Actes Sud) que la critique a déclarée inoubliable, jugement en quelque sorte entériné par le prix Rossel. Des lectures,

des rencontres-débats avec l'auteur ont été organisées à divers endroits (Paris, Charleroi, etc.)

Charles BERTIN a prononcé plusieurs conférences sur l'œuvre de Charles Plisnier et de Marcel Thiry et a participé à diverses rencontres organisées dans des écoles et des centres culturels autour de ces écrivains. Citons notamment un entretien sur Thiry le 13 octobre avec Jacques De Decker au Théâtre Poème ; nous y joindrons un second entretien le 14 novembre à la même tribune sur le thème de Don Juan. Charles Bertin a représenté l'Académie le 2 décembre aux funérailles de Paul Willems à Missembourg (voir ci-dessus). Il a rédigé un avant-propos pour le catalogue de l'exposition organisée par la Société générale de Belgique sur le thème *En Syrie, aux origines de l'écriture*.

Alain BOSQUET a fait paraître deux *récits* : *Portrait d'un milliardaire malheureux* (Gallimard) et *Un parc, une femme, quelques mensonges* (Éd. du Rocher). Il a publié, dans le *Monde* du 25 juillet, une très belle étude sur Max Elskamp à l'occasion de la réédition de *La chanson de la rue Saint-Paul* (Poésie/Gallimard).

Parmi les très nombreuses activités de Jacques DE DECKER, on notera particulièrement sa participation à l'hommage rendu à Marcel Thiry le 13 octobre au Théâtre Poème.

La synthèse sur *La Belgique* publiée par Georges-Henri DUMONT dans la collection *Que sais-je ?* a fait l'objet d'une traduction en japonais. Il a publié une belle *Histoire de Bruxelles* et un album illustré sur *L'Ardenne et la Meuse*.

André GOOSSE, comme secrétaire perpétuel, outre ses activités ordinaires (comme la tribune de l'Académie, à la radio, le dernier lundi du mois), a accueilli à l'Académie le 23 septembre le ministre de la Culture du Sénégal. Il a prononcé la conférence inaugurale, sur *La norme et la logique*, au 16^e congrès sur la grammaire et le lexique comparés des langues romanes (Louvain-la-Neuve, 24 septembre), d'autres conférences sur *Les origines du français et la francophonie* (aux clubs Richelieu de Saint-Malo et de Maubeuge), sur *L'orthographe et sa réforme* (rencontre avec des enseignants du Hainaut à l'abbaye de Bonne-Espérance, 17 novembre). Il a participé au débat *Grammaire et littérature* à l'Association des écrivains belges (23 septembre).

Philippe JONES a participé à la 319^e Soirée des lettres de l'Association des écrivains belges pour *L'angle de vue*. Il a présidé, à l'Université de Cluj Napoca (Roumanie), le colloque *Le fantastique au carrefour des arts* et y a fait une communication intitulée *Le fantastique et la permanence du signe*. Il a été élu membre d'honneur de l'Academia Romana de Bucarest ; il a été promu Officier de la Légion d'honneur. Il a publié : *L'art au présent, Regards sur un demi-siècle* (1960-1990), Bruxelles, La Lettre volée ; *Les nœuds du sens*, Ayeneux-Soumagne, Tetras Lyre ; une somme, *Pierre Breughel l'Ancien*, en collaboration avec Françoise Roberts-Jones (Paris, Flammarion) ; il a préfacé le livre *Gaston Bertrand*, de Serge Goyens de Heusch (Anvers, Mercator).

Ariane et Don Juan ou le désastre, de Claire LEJEUNE est publié aux Éditions de l'Ambedui. Cette pièce, qui avait été créée à Paris en juin, a été reprise en novembre par le Théâtre Poème.

Pierre MERTENS a été élu membre d'honneur de l'Académie des lettres du Canada français. Il est devenu collaborateur régulier de la *Nouvelle revue française*. Il a accompli des missions culturelles à Jérusalem et à Gaza, ainsi qu'à Valence (colloque sur la liberté de pensée à l'université). Il a participé à diverses émissions à France-culture, à la R.T.B.F., à la Radio-Suisse romande. Il a donné des conférences sur son œuvre et sur l'engagement de l'écrivain (notamment à l'Université de Reims). Il a publié des *Entretiens avec André Major* (Montréal, Leméac), un article sur *La marche blanche* dans *Transeuropéennes*. Une adaptation d'*Une paix royale* a été jouée au théâtre Marni à partir du 20 octobre. *Une paix royale* a fait aussi l'objet d'une table ronde à l'U.L.B. le 10 novembre.

Roland MORTIER a fait partie du jury, réuni à Rome, en vue de l'attribution du Premis Francesisti, prix attribué par l'Association universitaire des professeurs italiens de français.

De Thomas OWEN ont paru aux Éditions P. & T. : *Osmose*, en collaboration avec le peintre Pierre Wattiez Watch, « osmose entre littérature et peinture » ; des *Contes fantastiques*.

Dominique ROLIN a publié un nouveau roman chez Gallimard : *La rénovation*.

Les lecteurs de la *Revue générale* ont retrouvé chaque mois avec plaisir les chroniques de Georges SION.

L'Arbre à paroles a consacré son n° 94 à Georges THINÈS, reçu à cette occasion par André Doms à la Maison de la poésie d'Amay le 14 novembre. Georges Thinès a parlé de *Victor Hugo ou la vision du futur* aux Midis de la poésie (7 octobre).

Jean TORDEUR a fait, à l'Association des écrivains belges, au Centre culturel de Braine-le-Comte et à la Maison de la poésie de Namur, des conférences pour le centième anniversaire de la naissance de Marcel Thiry et la publication des *Œuvres poétiques complètes* de celui-ci. Il a donné une préface à la réédition de l'œuvre poétique de Liliane Wouters *Tous les chemins conduisent à la mer* (Les Éperonniers).

Raymond TROUSSON a participé, à Bologne, à un colloque consacré à la méthodologie de la littérature comparée. Il a prononcé, à la Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, la conférence d'ouverture du colloque Marquis d'Argens : *Aufklärer und Verklärer der Modernität*, et parlé de Jean-Jacques Rousseau à Bordeaux et à l'Université roumaine de Iasi, où il a donné aussi une conférence sur l'utopie comme genre littéraire. À Paris, il a fait, à l'École normale supérieure, une série de leçons sur Rousseau et l'autobiographie. Il a publié *Le Roman noir de la Révolution*, qui réunit cinq romans français (Bruxelles, Complexe ; Paris, Nathan), et *Images de Diderot en France 1784-1913* (Paris, Champion) et divers

articles dans la *Revista de Occidente*, les *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, le *Dictionnaire européen des Lumières*, le *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, *La Questione romantica*, les *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* ou les *Mélanges offerts à J.-D. Candaux*. Son *Histoire de la libre pensée* a été traduite en roumain (Iasi, Polirom), son *Histoire de la littérature utopique* et son *Jean-Jacques Rousseau* en espagnol et il s'est vu décerner le Prix des Amis des bibliothèques de la Ville de Bruxelles.

Marc WILMET a publié divers articles : *Marcel Proust grammairien* (*Revue générale*) ; *Notes de lecture* (*Travaux de linguistique*), *Imparfait et passé simple chez Gustave Guillaume : un couple mal assorti* (*Cahiers de proxématique*) ; *Communauté française ou francophone ?* (*Le Soir*, 26 novembre.) Il a fait plusieurs communications en Belgique et à l'étranger : *Adverbes, adverbiaux et circonstanciels* (conférence de clôture du VI^e colloque européen sur la grammaire et le lexique comparés des langues romanes, Louvain-la-Neuve) ; exposé de synthèse (colloque sur *Les fondements théoriques de l'analyse du discours*, Paris) ; *La fin des classes ?* (CLUB, Bruxelles) ; *Les poètes de Georges Brassens* (colloque *Musique et littérature*, Waterloo) ; *À propos des termes massiques : objet du monde, représentation mentale et restitution linguistique* (colloque *Le langage et la cognition*, Cracovie). Il a participé à un débat *Grammaire et littérature* organisé le 23 septembre par l'Association des écrivains belges. Il a fait aussi à divers endroits des conférences sur la grammaire, sur Brassens, sur Proust. Il a été membre de jurys de thèses de doctorat, à Paris IV et à Paris XIII.

À Hasselt, dans le cadre de *Connaissance et vie*, Liliane WOUTERS a donné une conférence intitulée *Une approche de la poésie*. Elle a présenté Anise Koltz au Café-Théâtre de la Brasserie, à Charleroi. Une soirée lui a été consacrée à Bruxelles, au Botanique, *Un écrivain, un metteur en scène*, présentation par Pietro Pizzuti. À Luxembourg, elle a participé aux travaux de l'Académie européenne de poésie qui avaient pour thème *Le poète et l'édition*. Sa pièce radiophonique *Le pari* a été diffusée à la R.T.B.F. le 26 décembre. Une nouvelle édition, revue et augmentée, de son anthologie de la poésie flamande, *Belles Heures de Flandre*, a paru dans la collection *Passé Présent* ainsi que l'ensemble de ses poèmes sous le titre *Tous les chemins conduisent à la mer*.

Ouvrages publiés par l'Académie

Nouveautés

- BERTIN Charles. — *Marcel Thiry*. 293 p., 16 x 24,5, 1997 850 FB
THIRY Marcel. — *Œuvres poétiques complètes*. Avertissement de Charles Bertin. Introduction de Bernard Delvaile. Corrections et variantes établies par Christian Delcourt. Trois vol. de 376, 441 et 555 p. 14 x 19,5, 1997. Chaque volume 500 FB

Sous presse

- COLLECTIONS DE POCHE 11,5 x 18.
GRAVIÈRE Caroline. — *Une Parisienne à Bruxelles*. Préface de Marianne Michaux. 123 p.
RENARD Marius. — *Gueule-Rouge*. Préface et notes de Paul Delseemme. 379 p.
SODENKAMP Andrée. — *Poèmes choisis*. Portrait par Carl Norac. Préface de Liliane Wouters. 266 p.
THINÈS Georges. — *Les effigies*. Portrait par José-Willibald Michaux. Préface de Jean-Luc Wauthier. 279 p.

I. La vie de l'Académie

Alphabet illustré de l'Académie. [Notices sur les 154 membres belges et étrangers depuis la création de l'Académie.] 324 p. 20 x 30, 1995 1 500 FB

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 vol., 350 à 500 p., 14 x 20, illustrés de portraits.

- Tome I, 1972 : Franz Ansel, Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura García Calderón, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble.
- Tome II, 1972 : Henri Davignon, Gabriele 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, George Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille.
- Tome III, 1972 : Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Långfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Kristoffer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency.
- Tome IV, 1972 : Mario Roques, Jean-Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiermet, 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, 1990 : Marthe Bibesco, Roger Bodart, Constant Burniaux, Lucien Christophe, Herman Closson, Fernand Desonay, Mircea Eliade, Marie Gevers, Robert Guiette, Adrien Jans, Géo Libbrecht, Jean Pommier, Paul-Henri Spaak, Edmond Vandercammen, Gustave Vanwelkenhuyzen.
- Chaque volume 600 FB
- L'Académie royale de langue et de littérature française célèbre son 75^e anniversaire. Trois quarts de siècle de lettres françaises en Belgique.* Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque royale Albert I^{er} rédigé par Jacques Detemmerman et Jean Lacroix. Avant-propos de Jean Tordeur. 328 p. 14,5 x 22, 1995 300 FB
- Annuaire de l'Académie.* 60 vol. 11,5 x 18, 1928-1995.
Chaque volume 250 FB
- Bulletin de l'Académie.* 74 tomes 16 x 24,5, 1922-1996.
De 1922 à 1988, chaque fascicule 275 FB
À partir de 1989, chaque fascicule 420 FB
Abonnement annuel : 1 000 FB (Union européenne), 1 100 FB (reste de l'Europe), 1 200 FB (reste du monde)
En outre, la plupart des communications et articles publiés dans le *Bulletin* sont disponibles en tirés à part. Chacun 100 FB
- Bulletin. Table générale des matières,* tomes I à XLVIII, 1922-1970, établie par René Fayt. 122 p. 16 x 24,5, 1972 250 FB
- Bulletin. Table générale des matières,* tomes XLIX à LXVIII, 1971-1990, établie par Jacques Detemmerman avec la collaboration d'Andrée Art et René Fayt. 64 p. 16 x 24,5, 1994 250 FB

II. Anthologie

- WOUTERS Liliane et BOSQUET Alain. — *Poésie francophone de Belgique*.
 Tome III (1903-1926) 475 p. 16 x 24,5, 1992 1200 FB
 Tome IV (1928-1962) 303 p. 16 x 24,5, 1992 900 FB
 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.

III. Bibliographie

- Bibliographie des écrivains français de Belgique, 1881-1960. 5 vol. 16 x 24,5.*
 Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie Culot. VII-304 p., 1958 .. 700 FB
 Tome 2 (Det-G) établi par René Fayt, Colette Prins, Jean Warmoes, sous la direction de Roger Brucher. XXXIX-217 p., 1966 700 FB
 Tome 3 (H-L) établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie, sous la direction de Roger Brucher. XIX-307 p., 1968 700 FB
 Tome 4 (M-N) établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie et Renée van de Sande, sous la direction de Roger Brucher. 374 p., 1972 700 FB
 Tome 5 (O-Q) établi par Andrée Art, Jeanne Blogie, Roger Brucher, René Fayt, Colette Prins, Renée van de Sande (†), sous la direction de Jacques Determmerman. 270 p., 1988 900 FB
- BEYEN Roland. — *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. 840 p. 16 x 24,5, 1987 1750 FB
- CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. 156 p. 16 x 24,5, 1958 350 FB
- DE SMEDT Raphaël. — *Bibliographie de Franz Hellens*. Extrait du tome 3 de la *Bibliographie des écrivains français de Belgique*. 36 p. 16 x 24,5, 1968 150 FB
- LEQUEUX Charles. — « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*. Introduction par Joseph Hanse. 150 p. 16 x 24,5, 1964 400 FB
- LEQUEUX Charles. — « *La Wallonie* ». *Table générale des matières* (juin 1886 à décembre 1892). 44 p. 16 x 24,5, 1961 250 FB

IV. Études : littérature belge

- 1920-1995 : un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*, par Raymond Trousson, Jacques Cels, Jacques De Decker, Vincent Engel, André Goosse, Paul Delsemme. 199 p. 14 x 19,5, 1995 550 FB
- Destrée le multiple*. Préface de Jean Tordeur. Textes de Raymond Trousson, Georges-Henri Dumont, Philippe Jones, Jacques Determmerman. 303 p. 16 x 24,5, 1995 900 FB

<i>Le centenaire de Maurice Maeterlinck.</i> [Discours et études de Carlo Bronne, Victor Larock, Edmée de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry.] 314 p. 16 x 24,5, 1964	700 FB
<i>Le centenaire d'Émile Verhaeren.</i> [Discours, textes et documents.] 89 p. 16 x 24,5, illustrations, 1956	300 FB
BERG Christian. — <i>Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente.</i> 372 p. 16 x 24,5, 1978	750 FB
BEYEN Roland. — <i>Michel de Ghelderode ou la hantise du masque.</i> Essai de biographie critique. 540 p. 16 x 24,5, 1971. Réimpressions 1972 et 1980	900 FB
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'esthétique de Georges Rodenbach.</i> 208 p. 16 x 24,5, 1942	450 FB
BRAET Herman. — <i>L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900.</i> 203 p. 16 x 24,5, 1967	500 FB
CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie.</i> 204 p. 14 x 20, 1952	500 FB
CHARLIER Gustave. — <i>Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850). II. Vers un romantisme national.</i> 546 p. 16 x 24,5, 1948	900 FB
CHÂTELAIN Françoise. — <i>Une revue catholique au tournant du siècle : « Durendal ». 1894-1919.</i> 90 p. 16 x 24,5, 1983	300 FB
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps.</i> 142 p. 14 x 20, 1960	500 FB
DAVIGNON Henri. — <i>L'amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (lettres inédites).</i> 76 p. 14 x 20, 1955	350 FB
DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis.</i> 184 p. 16 x 24,5, 1952	500 FB
DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer.</i> 468 p. 16 x 24,5, 1957	800 FB
FRICKX Robert. — <i>Franz Hellens ou Le temps dépassé.</i> 450 p., 16 x 24,5, 1992	1250 FB
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix.</i> 170 p. 14 x 20, 1957	300 FB
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880.</i> 342 p. 16 x 24,5, 1953	800 FB
GUILLAUME Jean. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La chanson d'Ève » de Van Lerberghe.</i> 303 p. 16 x 24,5, 1956	700 FB
GUILLAUME Jean. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe.</i> 108 p. 16 x 24,5, 1959	400 FB
HALLIN-BERTIN Dominique. — <i>Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry.</i> 226 p. 16 x 24,5, 1981	750 FB

HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 331 p. 16 x 24,5, 1928. Réédition, 1990	1250 FB
KLINKENBERG Jean-Marie. — <i>Style et archaïsme dans la « Légende d'Ulenspiegel » de Charles De Coster</i> . 2 vol., 425 et 358 p. 16 x 24,5, 1973	1200 FB
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie française. 352 p. 14 x 20, 1952	800 FB
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck</i> . Textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire. 332 p., iconographie, 16 x 24,5, 1974	1000 FB
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme</i> . 450 p. 16 x 24,5, 1978	1000 FB
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 248 p. 16 x 24,5, 1933	600 FB
RUBES Jan. — <i>Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché</i> . Essai d'analyse sémantique. 91 p. 16 x 24,5, 1984	400 FB
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 420 p. 16 x 24,5, 1962	700 FB
SKENAZI Cynthia. — <i>Marie Gevers et la nature</i> . 260 p. 16 x 24,5, 1983	600 FB
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier</i> . 162 p. 14 x 20, 1961	500 FB
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. Le poète et son art</i> . 212 p. 14 x 20, 1941	500 FB
WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 200 p. 16 x 24,5, 1978	500 FB

V. Études : littérature française

<i>Journées Baudelaire. Actes du colloque Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967</i> . [Allocutions et communications de 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, Jean Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet.] 248 p. 16 x 24,5, 1968	600 FB
<i>Pour le centenaire de Colette</i> , textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne. 57 p. 16 x 24,5, avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard, 1973	350 FB

<i>Visages de Voltaire</i> . Textes de René Pomeau, Haydn Mason, Roland Mortier et Raymond Trousson. 63 p. 14 x 19,5, 1994	300 FB
ANGELET Christian. — <i>La poétique de Tristan Corbière</i> . 145 p. 16 x 24,5, 1961	400 FB
BUCHOLE Rosa. — <i>L'évolution poétique de Robert Desnos</i> . 238 p. 14 x 20, 1956	500 FB
DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux</i> . 237 p. 14 x 20, 1963	500 FB
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour</i> , 3 vol. 16 x 24,5. I. <i>Cassandra</i> . 282 p., 1953. Réimpression, 1965	700 FB
II. <i>De Marie à Genève</i> . 317 p., 1954. Réimpression, 1965	700 FB
III. <i>Du poète de cour au chantre d'Hélène</i> . 415 p., 1959	700 FB
DOUTREPONT Georges. — <i>Les proscrits du coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 169 p. 16 x 24,5, 1938	450 FB
GODFROID François. — <i>Nouveau panorama de la contrefaçon belge</i> . 87 p. 16 x 24,5, 1986	350 FB
LATIN Danièle. — <i>Le « Voyage au bout de la nuit » de Céline : roman de la subversion et subversion du roman</i> . 500 p. 16 x 24,5, 1988 .	1500 FB
LEMAIRE Jacques. — <i>Les visions de la vie de Cour dans la littérature française de la fin de Moyen Âge</i> . 579 p. 16 x 24,5, 1994	1500 FB
MORTIER Roland. — <i>Le « Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle »</i> . 145 p. 14 x 20, 1972	450 FB
MOULIGNEAU Geneviève. — <i>Madame de la Fayette, historienne ?</i> 349 p. 16 x 24,5, 1989	1250 FB
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse. Choix et commentaire</i> . 1953. 2 ^e édition, 335 p. 14 x 20, 1973	700 FB
PAQUOT Marcel. — <i>Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 224 p. 16 x 24,5, 1932	400 FB
PIELTAIN Paul. — <i>Le Cimetière marin de Paul Valéry</i> . Essai d'explication et commentaire. 324 p. 16 x 24,5, 1975	650 FB
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust</i> . 213 p. 16 x 24,5, 1954	600 FB
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'esthétique française, 1930</i> . Nouvelle édition revue, 152 p. 16 x 24,5, 1966	400 FB
TERRASSE Jean. — <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or</i> . 319 p. 16 x 24,5, 1970	800 FB
THOMAS Lucien-Paul. — <i>Le vers moderne</i> . 274 p. 16 x 24,5, 1943 ..	700 FB
VANDEGANS André. — <i>Lamartine critique de Chateaubriand dans le « Cours familier de littérature »</i> . 89 p. 16 x 24,5, 1990	350 FB
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage : Turolid, Villon, Racine, Verlaine, Mallarmé</i> . 232 p. 14 x 20, 1954. Réimpression, 1970 ..	500 FB

- VIVIER Robert. — *L'originalité de Baudelaire*. 1926. Réédition avec note de l'auteur, 1952. Réimpression, 1965, avec préface de Jacques Dubois. 301 p. 16 x 24,5, 1989 1250 FB
- VIVIER Robert. — *Traditore*. 285 p. 16 x 24,5, 1960 500 FB

VI. Philologie et linguistique

- BASSE COURT Claude de. — *Trage-comédie pastorale* (1594), publiée avec une introduction et des notes par Gustave Charlier. 117 p. 16 x 24,5, 1931 260 FB
- BRONCKART Marthe. — *Étude philologique sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 306 p. 16 x 24,5, 1935 800 FB
- HAUST Jean. — *Médecinaire liégeois du XIII^e siècle et médecin namurois du XV^e* (manuscrits 815 et 2769 de Darmstadt). 215 p. 16 x 24,5, 1942 500 FB
- POHL Jacques. — *Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique*. 248 p. 16 x 24,5, 1962 600FB
- RENCHON Hector. — *Études de syntaxe descriptive*. 2 vol. 16 x 24,5.
Tome I : *La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales*. 200 p., 1967. Réimpression, 1969 600 FB
Tome II : *La syntaxe de l'interrogation*. 284 p., 1967. Réimpression, 1969 660 FB
- RUELLE Pierre. — *Le vocabulaire professionnel du houilleur borain*. 1953. 2^e édition, 213 p. 16 x 24,5, 1981 460 FB
- THIRY Claude. — *Le Jeu de l'étoile du manuscrit de Cornillon*. 170 p. 16 x 24,5, 1980 400 FB
- WARNANT Léon. — *La culture en Hesbaye liégeoise*. 255 p. 16 x 24,5, 1949 600 FB

VII. Œuvres

- BOUMAL Louis. — *Œuvres* publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot. Réédition, 211 p. 14 x 20, 1939 400 FB
- CHAINAYE Hector. — *L'âme des choses*. Réédition. 189 p. 14 x 20, 1935 400 FB
- DE REUL Xavier. — *Le roman d'un géologue*. Réédition. Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers. 292 p. 14 x 20, 1958 400 FB
- DE SPRIMONT Charles. — *La rose et l'épée*. Réédition. 126 p. 14 x 20, 1936 400 FB
- DESTRÉE Jules. — *Journal 1882-1887*. Texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson. 439 p. 16 x 24,5, 1995 900 FB

ELSKAMP Max et BOSSCHÈRE Jean de. — <i>Correspondance</i> . Introduction et notes de Robert Guiette. 64 p. 14 x 20, 1963	250 FB
FONTAINAS André. — <i>Œuvres</i> , publiées par Marguerite Bervoets. 238 p. 16 x 24,5, 1949	400 FB
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 187 p. 14 x 20, 1951	500 FB
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la vie de misère</i> . Réédition. 167 p. 14 x 20, 1942	400 FB
JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — <i>Correspondance (1898-1937)</i> . Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 238 p. 16 x 24,5, 1972	600 FB
LECOCQ Albert. — <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 336 p. 16 x 24,5, 1966	700 FB
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 116 p. 14 x 20, 1943	300 FB
MOCKEL Albert. — <i>Esthétique du symbolisme</i> . Précédé d'une étude par Michel Otten. 256 p. 16 x 24,5, 1962	600 FB
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 95 p. 14 x 20, 1939	300 FB
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de solitude</i> . Réédition. 351 p. 14 x 20, 1932	600 FB
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 216 p. 14 x 20, 1959	450 FB
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> . Introduction par Gustave Charlier. 212 p. 14 x 20, 1957	450 FB
SANVIC Romain. — <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour mesure. Le roi Lear. La tempête</i> . Introduction et notices de Georges Sion. 382 p. 16 x 24,5, 1967	450 FB
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 132 p. 14 x 20, 1960	400 FB
VANDRUNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 241 p. 14 x 20, 1935	450 FB
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 184 p. 14 x 20, 1969	500 FB

VIII. Collections de poche, 11,5 x 18

Romans et nouvelles

HELLENS Franz. — <i>Bass-Bassina-Boulou</i> . Préface de Robert Frickx. 274 p., 1992	385 FB
HEUSY Paul. — <i>Gens des rues</i> . Préface et notes de Paul Delsemme. 254 p., 1994	385 FB

- NIZET Henry. — *Les Béotiens* (1885). Préface de Raymond Trousson.
301 p., 1993 385 FB
- PLISNIER Charles. — *Figures détruites*. Préface de Charles Bertin.
327 p., 1994 385 FB
- THIRY Marcel. — *Passage à Kiew*. Roman. Préface de Dominique
Hallin-Bertin. 184 p., 1990 385 FB

Souvenirs

- DE BOCK Paul-Aloïse. — *Le sucre filé*. Préface de Jacques De Decker.
245 p., 1994 385 FB
- LEMONNIER Camille. — *Une vie d'écrivain*. Préface et notes de
Georges-Henri Dumont. 298 p., 1994 385 FB

Études

- DELBART Anne-Rosine. — *Charles Bertin, une œuvre de haut solitude*.
304 p., 1993 385 FB
- TROUSSON Raymond. — *L'affaire de Coster-Van Sprang*. Dossier.
165 p., 1990 385 FB

Poésie

- KAMMANS Louis-Philippe. — *Poèmes choisis*. Portrait par Alain
Bosquet. Préface de Jeanine Moulin. 184 p., 1992 385 FB
- KEGELS Anne-Marie. — *Poèmes choisis*. Portrait par André Schmitz.
Préface de Guy Goffette. 172 p., 1990 385 FB
- MOGIN Jean. — *Poèmes choisis*. Portrait par Jean Tordeur. Préface de
Michel Ducobu. 205 p., 1995 385 FB
- SCHEINERT David. — *Poèmes choisis*. Portrait par Liliane Wouters.
Préface de Jacques-Gérard Linze. 284 p., 1995 385 FB

Théâtre

- HELLENS Franz. — *Notes prises d'une lucarne. Petit théâtre aux chan-
delles*. Préface de Robert Frickx. 304 p., 1992 385 FB
- SOU MAGNE Henry. — *L'autre messie. Madame Marie*. Préface de
Georges Sion. 256 p., 1990 385 FB
- VAN LERBERGHE Charles. — *Pan. Les flaireurs*. Préface de Robert Van
Nuffel. Introduction de Georges Sion. 168 p., 1992 385 FB

Livres épuisés

BAYOT Alphonse : *Le Poème moral*.

- BRUCHER Roger : *Maurice Maeterlinck, l'œuvre et son audience* (Bibliographie).
- CHARLIER Gustave : *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)*. Tome I. *La bataille romantique*.
- COMPÈRE Gaston : *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*.
- DELBUILLE Maurice : *Sur la genèse de la Chanson de Roland*.
- DONEUX Guy : *Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme*.
- DOUTREPONT Georges : *La littérature et les médecins de France*.
- DUBOIS Jacques : *Les romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*.
- ÉTIENNE Servais : *Les sources de « Bug-Jargal »*.
- FRANÇOIS Simone : *Le dandysme et Marcel Proust (de Brummel au baron de Charlus)*.
- GILSOUL Robert : *La théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*.
- GUILLAUME Jean : *La poésie de Van Lerberghe*.
- GUILLAUME Jean : « *Les Chimères* » de Nerval.
- HOUSSA Nicole : *Le souci de l'expression chez Colette*.
- LEJEUNE Rita : *Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier*.
- LEMONNIER Camille : *Paysages de Belgique*.
- MICHEL Louis : *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*.
- REMACLE Louis : *Le parler de La Gleize*.
- SOSSET Léon-Louis : *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*.
- VANWELKENHUYZEN Gustave : *L'influence du naturalisme français en Belgique*.
- VERMEULEN François : *Edmond Picard et le réveil des lettres belges (1881-1898)*.
- WILMOTTE Maurice : *Les origines du roman en France*.

Les ouvrages figurant dans ce catalogue ainsi que les textes publiés dans le *Bulletin* peuvent être obtenus par commande écrite ou téléphonique à l'Académie royale de langue et de littérature françaises — Palais des Académies, rue Ducale, 1, 1000 Bruxelles.
Tél. : 02/550.22.74 ou 550.22.77. Fax : 02/550.22.75.
C.C.P. : 000-1311848-20 du Patrimoine de l'Académie, Bruxelles.

Table des matières

Tome LXXV - Année 1997

CEUX QUI NOUS QUITTENT

Georges Duby par M. André Goosse.....	5
Louis Remacle par M. André Goosse.....	9
Jacques-Gérard Linze par M. Raymond Trousson	13
Louis Dubrau par M. Raymond Trousson	17
Paul Willems par M. Raymond Trousson.....	253

SÉANCES PUBLIQUES

Journée Marcel Thiry à Liège le 13 mars 1997

Marcel Thiry à Liège par M ^{me} Lise Thiry	21
Marcel Thiry et l'Académie par M. Jean Tordeur	35
Marcel Thiry et ses amitiés littéraires par M. Théo Pirard .	45
Marcel Thiry, écrivain-citoyen wallon par M. Georges Goldine	57
Le poème et la Cité : à propos du « troisième métier » par M. Pierre Halen	65
Thiry poète moderne par M. Jean-Pierre Bertrand	79
Horizontalité et verticalité chez Marcel Thiry. L'écriture de l'allongement par M. Michel Métayer	89
Marcel Thiry critique littéraire par M. Nicolas Ancion	105

Journée du surréalisme, 25 octobre 1997

Réalité du surréalisme par M. Georges Thinès.....	257
L' « Affaire Aragon » : il existe bien une frontière par M. Gérard Durozoi	263
Ce que je dois au surréalisme par M. Lionel Ray.	273
1^{er} juin 1934, André Breton parle à Bruxelles par M. Jean-Luc Steinmetz.....	285
Breton et Magritte : automatisme et recherche par M. Philippe Roberts-Jones.....	293
Surréalisme et musique à Paris et à Bruxelles par M. Robert Wangermée.....	307
Les contradictions du surréalisme en Belgique francophone par M. Daniel Laroche	325

Séance publique du 29 novembre 1997

Cyrano de Bergerac (1897) d'Edmond Rostand : un centenaire juvénile	
Discours de M. Jean Piat	339
Discours de M. Raymond Trousson	355

SÉANCES MENSUELLES

Le génie du lieu ou l'écriture du voyage

Communication du R. P. Lucien Guissard à la séance mensuelle du 11 janvier 1997	113
--	-----

La guerre des fonctions n'aura pas lieu	
Communication de M. Marc Wilmet	
à la séance mensuelle du 8 février 1997.....	123
Il y a farde et farde	
Communication de M. André Goosse	
à la séance mensuelle du 8 mars 1997.....	133
Les Perles de la poésie française	
Communication de M ^{me} Dominique Rolin	
à la séance mensuelle du 12 avril 1997.....	151
Éléments d'une poétique (II) : la langue d'origine	
Communication de M. Georges Thinès	
à la séance mensuelle du 10 mai 1997.....	161
Schubert et les poètes	
Communication de M. Georges Sion	
à la séance mensuelle du 14 juin 1997.....	173
À propos de Valère-Gille	
Communication de M. Georges-Henri Dumont	
à la séance mensuelle du 13 septembre 1997.....	373
Daniel Halévy et l'<i>Histoire de quatre ans</i>	
Communication de M. Raymond Trousson	
à la séance mensuelle du 11 octobre 1997.....	383
Autour de la philanthropie. Réseaux de motifs	
obsessionnels chez Flaubert	
Communication de M ^{me} Claudine Gothot-Mersch	
à la séance mensuelle du 13 décembre 1997.....	397

ALLOCUTIONS

Linguistique et enseignement	
Séance organisée pour la publication de la	
<i>Grammaire critique du français</i> de M. Marc Wilmet.	
Allocutions de MM. Raymond Trousson, André Goosse,	
Jean-Marie Klinkenberg, Gérald Antoine et Marc Wilmet.....	183
Notre langue française : histoire et société	
Séance organisée pour la sortie de presse du livre	
<i>Le français en Belgique. Une langue, une communauté.</i>	
Allocutions de MM. Henry Ingberg, André Goosse et	
Jean-Marie Klinkenberg.....	211

TEXTE

<i>L'homme qui s'efface</i> de Jean Muno ou <i>De la nature</i>	
morte à la fiction vivante	
Texte de M. Heinz Klüppelholz.....	411

CHRONIQUE

L'adieu à Paul Willems.....	435
Élections.....	231 et 436
Séances publiques.....	231 et 437
Séances mensuelles.....	232 et 437
Les prix de l'Académie en 1997.....	438

TABLE DES MATIÈRES

Publications récentes de l'Académie..... 233
Activités des membres 234 et 438

Ouvrages publiés par l'Académie 237 et 443
Table des matières..... 453