



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 19, 1965 – 2, p. 8-14

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15656-7.p.0016](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15656-7.p.0016)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 1965. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

étrointe des amants « une seconde dans l'impossibilité », sans doute n'y aurait-il pas eu, tout au bout de l'amour et de la haine

« La détestable que j'aime  
O divine vérité ! »

Ceux qui dorment en paix ne sursautent pas au son de la trompette ; la pointe aigüe de l'Épée du Jugement ne fait pas crier grâce aux innocents avec tant d'impatience ni tant d'espérance aussi. La Vérité ne se comprend que par rapport au mensonge. Le soleil et l'or de la Justice ne brillent que pour ceux qui ont connu les ténèbres de la misère, mais qui avaient soif de cet absolu de Dieu pressenti au-delà des larmes de la conversion.

Françoise SIGURET.

---

## En marge des livres

Paul CLAUDEL : *L'Œil écoute*. Nouvelle édition illustrée. Gallimard, 1964.

Quelle joie que de retrouver ces évocations — toujours efficaces, parfois fulgurantes — dans un bel in-quarto aux marges spacieuses ; puis de s'apercevoir que décidément, après tant d'années, non, nous ne les avons guère oubliées. Et c'est une joie de plus que de pouvoir, cette fois, les confronter tout de suite avec ce qu'elles évoquent, même si nous sommes enclins à nier qu'elles l'exigent impérieusement. Sans doute sont-elles, en premier lieu, des créations valables en soi, des œuvres d'art se référant à d'autres œuvres d'art, sans qu'il en résulte un rapport de stricte dépendance. Toutefois, puisque les images nous y invitent, voici que nous sommes tentés d'en vérifier non pas la puissance mais la précision, voici que nous lisons cette prose de poète comme une prose d'interprète ; et certes nous n'éprouverons aucun regret de l'avoir lue ainsi. Ce que nous regretterons, c'est plutôt que le souci de la pourvoir d'images ne se soit point étendu à la seconde moitié du livre, où il n'y en a qu'une seule et où l'on chercherait (entre autres) en vain la reproduction d'un tableau de Jordaens, à laquelle le texte (p. 171) nous renvoie explicitement.

Les historiens de l'art (surtout ceux de langue allemande) semblent avoir fini par comprendre que le point de départ comme le point d'arrivée de leurs recherches ne saurait être autre que l'œuvre d'art elle-même, envisagée dans son irréductible et glorieuse insularité. Elle n'est plus pour eux, comme naguère, un échantillon d'états ou de changements stylistiques et iconographiques. C'est, au contraire, l'étude de ces états et de ces changements, c'est l'Histoire tout entière qu'ils mettent au service d'une compréhension approfondie de l'œuvre d'art (étant entendu que la connaissance des chaînons enrichira à son tour celle de l'enchaînement). Mais tout en préconisant une méthode ainsi renouvelée, les meilleurs d'entr'eux n'ignoreraient nullement que l'œuvre d'art, même parfaitement comprise, reste intraduisible. Nous ne saurions redire ce qu'elle nous dit en un langage autre que le sien. Et ne serait-ce que pour décrire, dans sa *différence* essentielle, cet ineffable qu'elle nous communique et qui lui appartient en propre, il nous faut avoir recours à des procédés poétiques plutôt que scientifiques. Il est interdit à la science de l'art de devenir une science sans art. Un moment arrive toujours, où le chercheur, s'il ne s'arrête pas à mi-chemin,

se trouve forcé (souvent à son insu) de se mettre à l'école du poète. Qu'il choisisse alors, nous le lui souhaitons, de suivre Paul Claudel. Non point à l'aveuglette, bien sûr ; muni de toute sa capacité critique, — même lorsqu'il s'agit de pages aussi sublimes que celles consacrées aux derniers « Régents », aux ultimes « Régentes » de Frans Hals. Ce que le poète, ici, évoque, c'est ce que le peintre avait évoqué ; ce n'est pas le tableau mais le « sens », le contenu secret, invisible du tableau. Vérifions : est-ce bien cela exactement et en tous points ? Cette évocation, est-elle une réévocation parfaite ? Mais ne cherchons pas ailleurs un maître, lorsqu'il nous faut trouver des mots pour dire ce qui se laisse (peut-être) exprimer, mais ne se laisse point désigner.

Wladimir WEIDLÉ.

\*\*

André VACHON : *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*. Un vol., Paris, « Le Seuil », 1965. 448 pages.

Je n'hésite pas à dire que, de toutes les études sur Claudel parues depuis la mort du poète, celle-ci est, à coup sûr, la plus importante, non seulement par le volume, mais aussi par le contenu. Je ne crois pas, écrivant ceci, me montrer injuste envers le *Claudel* de Fumet dans la « Bibliothèque idéale », ni envers le *Paul Claudel* de Paul-André Lesort dans « Ecrivains de toujours ». Je ne pense pas non plus être injuste envers moi-même. Mais ce que nous avons fait, les uns ou les autres, était d'un ordre tout différent. À des degrés divers et à des dates fort distantes aussi, il s'agissait d'ouvrages d'*initiation*.

Ici, c'est tout autre chose. M. André Vachon suppose que son lecteur est déjà familier avec l'œuvre de Claudel. Son ouvrage n'est pas même un ouvrage de critique, au sens étymologique du terme, puisque critique signifie jugement. Claudel est déjà jugé, c'est-à-dire qu'il est un de ces classiques immortels qui sont créés pour traverser les siècles avec des fortunes diverses. M. Vachon tient pour acquis ce jugement de valeur. Ce qu'il nous propose, c'est une interprétation. Voilà ce qui fait d'abord le prix de son ouvrage.

Depuis une vingtaine d'années, la critique s'est transformée, sous l'influence de disciplines nouvelles, telles que la psychanalyse et la phénoménologie. Il y a eu Bachelard, Poulet, Jean Wahl, pour n'en citer que quelques-uns. Ces « grilles », M. Vachon les a appliquées à l'œuvre de Claudel tout ensemble avec intelligence et avec sympathie, car l'une n'est pas moins nécessaire que l'autre à la compréhension d'une œuvre d'art. Je crois savoir qu'il s'était d'abord donné pour tâche d'étudier l'influence de la liturgie sur l'œuvre de Claudel. Et puis chemin faisant, il a élargi son point de vue, ou plutôt il en a découvert les véritables assises et il s'est demandé quel traitement Claudel avait fait subir à ce que Kant appelait les formes *a priori* de la sensibilité : le temps et l'espace.

Il aurait pu se contenter, pour le faire, d'analyser et d'approfondir les traités de *l'Art poétique*, qu'avait déjà commentés minutieusement son compatriote canadien Pierre Angers. Mais, lorsqu'il s'agit d'un poète — et l'on ne répètera jamais assez ce truisme, que Claudel est avant tout un poète — on ne peut s'en tenir, pour lui rendre justice, à ses œuvres théoriques, même quand celles-ci s'intitulent, avec raison, du reste, « Art poétique ». Il faut, au contraire, remonter aussi loin qu'on le peut dans la biographie du poète, pour saisir en quelque sorte la poésie à l'état naissant, et non plus à l'état réflexif.

Alors nous faisons, en suivant Vachon, d'étranges, mais d'indéniables découvertes. Par exemple, nous avons toujours eu tendance à croire, parce que Claudel s'est converti un jour de Noël, parce qu'il a fini par fixer à Noël le troisième acte de *l'Annonce*, qu'il était avant tout un chrétien de Noël. Ce n'est pas faux, et il y aurait encore bien à dire là-dessus. Mais enfin Vachon nous montre que Claudel fut essentiellement un chrétien de Pâques, parce que la liturgie pascale est une liturgie de mort et de résurrection. Pour naître de nouveau des eaux baptismales, il faut être mort. Et Vachon de commenter admirablement le mot de Claudel dans *Ma conversion* : « La pensée de la mort ne me quittait pas. » Cette pensée de la mort que les pluies et les brumes de novembre, au lendemain du jour des morts, lorsque l'Eglise vit dans l'espérance de l'Avent, enfoncent dans les âmes pénitentes. Il s'agit d'un univers qui se détruit afin de renaître. C'est ainsi qu'aux diverses étapes de la vie et de l'œuvre de Claudel, nous assisterons à une série de destructions et de reconstructions.

Sur ces étapes aussi Vachon apporte des vues originales et nouvelles. Par exemple, on serait tenté de voir dans les quatre années de combat intérieur qui s'écoulent de 1886 à 1890 une première période. Mais Vachon la prolonge en réalité jusqu'en 1895, c'est-à-dire jusqu'au premier contact avec la Chine. Il ne s'agit donc plus de quatre, mais de neuf années, au cours desquelles justement le monde, du reste étouffant, dans lequel Claudel vivait à l'heure de sa conversion s'effondre, pour faire place à un monde nouveau, dont les structures sont celles même de la liturgie. Je vous recommande en particulier les pages consacrées à la première version de *La Ville* et celles qui concernent la liturgie de la Dédicace. Si étrange que cela puisse d'abord paraître, c'est également dans la liturgie, au moins autant que dans la Bible que Claudel a trouvé le « mystère de la femme » et ses quatre sens : Femme, Sagesse, Eglise, Ame humaine.

L'événement de 1900 a paru, à beaucoup de biographes et d'exégètes, à moi entre autres, marquer une coupure indéniable. Ceci reste vrai, mais on peut voir les choses autrement et considérer, avec Vachon, que les dix années qui s'écoulent de 1895 à 1905 constituent des années « d'attention ». Ce qui est évident pour *Connaissance de l'Est* et ne l'est pas moins pour *L'Art poétique*. L'auteur marque, en particulier, d'une manière étonnante, ce qu'il nomme « l'identité entre les pages les plus abstraites de *L'Art poétique* et les passages les plus passionnés de *Partage de Midi* ». Il y a là un point de vue entièrement nouveau, que l'on peut discuter tant qu'on voudra, mais qui a précisément le mérite d'appeler la discussion, de la provoquer même, ce qui est, je crois, la meilleure façon de faire avancer la connaissance de Claudel. Pour la vraiment pénétrer, il faut soumettre cette œuvre à plusieurs espèces d'éclairage.

Celui qu'a choisi Vachon lui permet de donner sa juste place et toute son importance à l'établissement de Claudel dans le mariage, et c'est précisément la troisième époque, les dix années de maturité, qui vont des *Odes à La Messe là-bas*, de 1907 à 1917. On peut encore critiquer ce découpage de dix ans en dix ans, qui laisse d'ailleurs tomber deux années, 1905-1907 (1). Ce sont là les inconvénients habituels d'un point de vue un peu systématique. Mais il faut les accepter, car les avantages d'un tel parti-pris sont également évidents. Il permet, en particulier, de situer à sa vraie place, qui est tout à fait centrale, *la Cantate à trois voix*. Il faut observer, du reste, que *la Cantate* est de 1911, c'est-à-dire du milieu de la période considérée et qu'elle se situe presque exactement à la moitié de la vie de Claudel.

---

(1) Bien entendu, Vachon ne les oublie pas, mais elles ne s'insèrent pas facilement dans son système.

Nous voici parvenus presque à la fin du volume, à la page 373 exactement. Or l'auteur ne peut s'empêcher d'observer que Claudel, au moment où il écrit la *Cantate* « a à peine derrière lui la moitié de son œuvre ». Nous nous trouvons au seuil du *Soulier de Satin* et déjà Claudel vit « face aux portes éternelles ». La quatrième partie se nomme, en effet, « les portes de l'éternité », et elle va s'étendre sur près de quarante ans, de 1917 à 1955. Cette dernière partie, la plus longue en réalité, la plus brève dans le livre, comporte, il est vrai, un sous-titre : « Du *Soulier de Satin* au *Commentaire de l'Apocalypse* ». Or on sait que le premier *Commentaire de l'Apocalypse* fut entrepris peu après le *Soulier de Satin* et préluda à toute la série des grands commentaires bibliques. C'est dire que cette dernière partie n'est qu'une esquisse, très riche, d'ailleurs, mais qui demanderait à être complétée. Espérons que M. André Vachon nous donnera un jour un second ouvrage, et qui porterait sur cet autre versant de la vie et de l'œuvre de Claudel.

En attendant, il faut féliciter sans réserve M. André Vachon pour le livre qu'il vient de nous donner. Il mériterait d'être discuté dans le détail. Je n'ai pu qu'indiquer ici, très sommairement, le plan d'ensemble et l'esprit qui l'anime. Tous ceux qui ont quelque peu pénétré dans l'univers claudélien gagneront beaucoup à l'explorer sous la conduite d'un tel guide. Ils se rendront compte, en particulier, de l'importance capitale de la liturgie et que, jusqu'au bout, c'est à travers la liturgie que Claudel a exploré la Bible, ce qui explique beaucoup de ses parti-pris concernant le texte de la Vulgate. Il n'y a, je crois, pas d'exemple, dans toute la littérature chrétienne, d'un grand écrivain qui ait été aussi constamment et aussi profondément inspiré par la liturgie.

Si le premier propos d'André Vachon avait été d'étudier l'œuvre à la lumière de la liturgie, on peut affirmer qu'il a été rempli au-delà même de ce que l'auteur en avait attendu d'abord. Le sujet qu'il avait choisi l'a conduit, en effet, à renouveler tout ce que nous pouvions savoir sur la nature et sur la portée des images claudéliennes. Je dis bien, comme Vachon lui-même, les images, et non pas les symboles, car le symbole renvoie à autre chose que lui-même, tandis que les images se renvoient l'une à l'autre, à l'intérieur d'un univers qui est précisément celui du poète. C'est, en définitive, cet univers, tout ensemble intérieur et extérieur, dont la clef est liturgique (au sens où l'on parle aussi d'une clef de voûte), mais dont les fondements plongent dans l'inconscient du poète singulier, que M. André Vachon nous a décrit. Il nous a mis dans la main un fil d'Ariane pour explorer ce qui a toujours un aspect quelque peu labyrinthique. Je ne dis pas que, désormais, l'exploration soit devenue sans risques, ni sans surprises. Bien au contraire. « Le monde poétique de Claudel », écrit l'auteur à la fin de sa conclusion, « est chrétien, non pas tellement parce qu'il a la solidité même de l'univers cosmologique, mais plutôt parce qu'en y pénétrant, le lecteur est « guéri du repos et de la pensée qu'il a trouvé ». Cette inquiétude qui est l'apanage de la condition humaine, Claudel n'en a guéri que la nuit de sa mort. Remercions M. Vachon de nous l'avoir magistralement rappelé, en attendant que les travaux de M. Espiau de la Maëstre sur Claudel et le Livre de Job ne viennent encore mettre l'accent sur ce point capital et méconnu.

Jacques MADAULE.

\* \*

Paul CLAUDEL (première série) : *Quelques influences formatrices*. Un vol. de 160 pages. Paris. Ed. J. Minard (Lettres Modernes), 1964.

Une jeune équipe, autour d'un jeune maître, Jacques Petit, et d'un jeune

éditeur, M. Michel J. Minard, le metteur en œuvre des *Lettres Modernes*, vient de lancer les séries *Paul Claudel* qui doubleront mais ne troubleront pas le Bulletin — livre de raison de la famille claudélienne — et les *Cahiers Paul Claudel*, dossiers annuels de documents situés aux centres nerveux de l'œuvre, de la vie, des amitiés, des problèmes. Les séries inaugurées par ces *Influences formatrices* répondront à une autre attente : celle des études analytiques, des explications de textes et des recherches de sources. Dans ce dessein commun, les tempéraments divers s'expriment avec liberté, selon leurs méthodes respectives et leurs points de perspective. Il en résulte un de ces entretiens auxquels se plaisait Claudel, une de ces « conversations » où les caractères se confrontent et se complètent sans confusion.

Pierre Aquilon (*Claudel et Eschyle*) en grammairien rigoureux et en métricien sensible ; Jacques Petit (*Claudel et Virgile, et Homère*) en sourcier ingénieux, habile à saisir la parenté des génies et le jeu des nuances ; Mme Odile Vetô avec cette ferveur et cet accent de dévotion qui conviennent à la rencontre de Claudel et de Dante ; Pierre Brunel avec la subtilité que demandent les sujets difficiles, presque insaisissables (*Claudel et Poe, et Pindare*) discernent et cernent l'une après l'autre les influences formatrices, qui ne sont ni l'influence séminale de Rimbaud, ni l'influence dominatrice de la Bible.

Si divers que soient les chemins et les sites, le lecteur dégagera des conclusions d'autant plus convaincantes qu'elles ne sont pas concertées, et même ne sont pas exprimées : qu'un poète est un monde enfermé dans un homme, comme l'a dit un autre poète ; que l'on ne passe pas de l'un à l'autre sans s'expatrier ; qu'à se heurter aux obstacles presque insurmontables de la traduction et de l'assimilation une force exigeante et impatiente comme celle de Claudel exerce et durcit sa musculature d'athlète. Un Paul Claudel oblige l'iambe à devenir un rythme respiratoire en dépit des principes scolaires d'une prosodie formelle ; il métamorphose en torrents la *lactea ubertas* de Virgile. Influences formatrices, assurément, mais comme sont formateurs les combats de « l'Ovale » chantés dans les « Grandes Odes ».

Pierre MOREAU.

\*\*

*Claudel et l'Amérique*. Cahier Canadien Claudel 2. Editions de l'Université d'Ottawa, 1965. 165 pages.

De 1893 à 1933, l'Amérique joue un grand rôle dans la vie et l'œuvre de Claudel. Jeune consul, il y fait ses premières expériences diplomatiques, tandis qu'il écrit *L'Echange*. En 1917 et 1918, il est ministre au Brésil ; de 1927 à 1933, ambassadeur à Washington. Très habilement construit, ce cahier étudie tout particulièrement les deux séjours aux Etats-Unis. *L'Echange* est au centre du premier, vu ici dans ses sources littéraires et dans les impressions qu'il traduit. Une grande amitié domine la seconde période ; Eugène Roberto, qui dirige ces cahiers l'étudie et nous révèle des fragments de la longue et passionnante correspondance du poète avec Mme A. Meyer. Pierre Brunel situe Claudel dans le monde anglo-saxon, tandis que Mme Eva Kushner tente d'analyser la vision qu'il eut de l'Amérique. Un ensemble riche, vivant et qui fait espérer beaucoup de ces Cahiers Canadiens.

Jacques PETIT.

\*\*

Lucien GOLDMANN : *Le problème du mal à propos de Rodogune et de L'Annonce faite à Marie*. « Médiations » - Automne 1961, n° 3, pp. 167-175.

Les quelques réflexions que M. Goldmann consacre au problème du

mal chez Claudel à propos des représentations de « L'Annonce » (Théâtre de l'Œuvre, 1961) n'apportent sans doute aucune contribution à l'intelligence de la pièce elle-même. Il faut même dire qu'elles en ignorent la signification fondamentale, en enlevant toute signification religieuse symbolique à la lèpre qui frappe Pierre de Craon et Violaine, en sécularisant l'idée même de vocation, enfin en monopolisant l'attention sur le personnage de Pierre de Craon, qui devient sous la plume de M. Goldmann le représentant claudélien caractéristique de ce qu'il appelle « la créativité de la négativité ».

Mais si déformante qu'elle soit dans la perspective de la pièce, l'analyse de M. Goldmann touche et met en valeur un point essentiel de la pensée religieuse de Claudel : la « com-position » du mal dans la réalisation du bien. L'utilisation du mal, par Dieu et par l'homme, pour l'accomplissement du destin. C'est une idée qui, on le sait, constitue l'armature fondamentale d'une grande partie du théâtre, sinon l'idée-force de toute l'œuvre de Claudel. M. Goldmann la rapproche non sans raison du « schème faustien », de la collaboration qu'apporte au « Faust » de Goethe l'Esprit essentiellement négateur. « Ich bin der Geist der stets verneint. »

« Faustien » ou non d'origine, le schème de la « créativité de la négativité » est en tout cas exploité par Claudel de façon plus radicale et conséquente que par Goethe. Car Claudel, qui n'a pourtant rien d'un dualiste ou d'un manichéen, insère le mal dans un plan de providence où Satan joue le rôle de provocateur, de coopérateur obligé. C'est la chute des anges qui, aux yeux de Claudel, a pour ainsi dire « forcé la main » à Dieu et lui a imposé toute l'économie de la sotériologie chrétienne. Il y a donc chez Claudel, et plus encore que ne l'indique M. Goldmann, une « créativité de la négativité ». Il lui donne surtout une troisième dimension que la pensée ne peut qu'ignorer.

On pourra néanmoins se demander pourquoi M. Goldmann a choisi exclusivement Pierre de Craon pour faire le symbole de ce finalisme du mal. Il ne semble pas qu'il incarne un type de promotion prolétarienne. La pièce elle-même, sans parler du reste du théâtre claudélien, n'offre-t-elle pas en Mara, en qui Claudel a vu le héros principal de « L'Annonce », un type « faustien » autrement significatif et intéressant ?

André ESPIAU DE LA MAESTRE.

\*.\*

Alexandre MAUROCORDATO : *Anglo-american influences in Paul Claudel : (I) Coventry Patmore* (Droz, 1964 ; diffusé par M.-J. Minard). 161 pages.

M. Maurocordato nous présente cette importante étude sur les rapports qui existent entre Claudel et Patmore comme une introduction à une étude générale à venir des influences exercées sur Claudel par les écrivains de langue anglaise. Après avoir analysé l'histoire de la découverte de Patmore par Claudel à partir de 1900, un peu succinctement, à notre goût (le rôle d'Algar Thorold, celui de Larbaud même — dont la correspondance avec Claudel ne semble connue qu'à travers la biographie de Jean-Aubry — auraient du être davantage soulignés), il s'étonne de la brusque désaffection qui a suivi, après 1911. Patmore n'apparaît que comme un tremplin d'où Claudel s'est élevé vers certains thèmes « mystiques » fondamentaux chez lui (« points of impact », ch. III). M. Maurocordato s'interroge sur les raisons et la signification du choix opéré par Claudel traducteur dans l'œuvre de Patmore, avant de pénétrer, avec beaucoup de subtilité et de

science dans le « laboratoire poétique ». Trois importants appendices viennent enrichir heureusement nos connaissances à ce sujet : un article du *Mercur* où Davray s'attaquait à ces traductions ; les trois traductions insérées dans la revue *Antée* en 1906 ; les traductions inédites de *De Natura Deorum*. Une édition critique des traductions parues dans la N.R.F. aurait agréablement complété ces documents.

Avec beaucoup de lucidité, M. Maurocordato envisage, au terme de cette remarquable étude, la disproportion entre le talent, très personnel d'ailleurs, de Patmore et l'immense génie de Claudel. Il finit par avancer cet ingénieux et hardi paradoxe : « sub specie æternitatis », on a l'impression que Claudel a plus « influencé » Patmore que Patmore Claudel.

Pierre BRUNEL.

\*.\*

Pierre BRUNEL : *Le Soulier de satin devant la critique*. Lettres Modernes, « Situations », n° 6, Minard, 1965, 127 pages.

Le nouvel ouvrage de Pierre Brunel tient plus qu'il ne promet. Que ce lecteur exigeant ne se défende point d'avoir cédé à la tentation du « sottisier » : l'humour en tempère la malice. Mais plus encore qu'un minutieux répertoire des réactions et interprétations suscitées par le drame de Claudel — de l'indifférence à l'indignation, de l'enthousiasme à la consternation, et de la glose... au contresens —, cette revue de la critique est l'esquisse d'un « mythe » du *Soulier de Satin*, mettant en pleine lumière les infinies virtualités d'une œuvre qui déconcerte, stimule et divise les esprits. Mieux encore : en osant « prendre la parole pour exposer une opinion personnelle », ce « critique des critiques » s'expose lui-même courageusement à la critique. Dans la controverse soulevée par *Le Soulier de Satin*, Pierre Brunel n'est ni l'arbitre qui compte les coups ni le juge qui départage les combattants ; il n'est pas même, comme il l'assure trop modestement, un « meneur de jeu » : il est un joueur, des plus habiles et des plus fougueux. Nul doute que sur les délicats problèmes de la « mystique de l'amour » (ch. III) ou de l'esthétique « baroque » (ch. IV) dans *Le Soulier de Satin*, ses propres conclusions ne provoquent une nouvelle vague d'objections et de contradictions. Mais n'est-ce pas là l'immense mérite du livre ? Loin de clore une discussion artificielle et périmée, il ranime un débat actuel et vivant, mais qui se déroulera désormais sur un terrain dont Pierre Brunel a nettement jalonné les lignes de faite et charitablement repéré les pierres d'achoppement.

M. LIOURE.