

BULLETIN

DE

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



BRUXELLES
PALAIS DES ACADÉMIES

Bulletin
de
l'Académie Royale
de
Langue et de Littérature Françaises
1967

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



BRUXELLES
PALAIS DES ACADÉMIES

SOMMAIRE

	Pages
Le Larron : Apollinaire et la voix ligure (<i>Communication de M. Marcel Thiry, à la séance du 17 décembre 1966</i>)	5
Baudelaire et la beauté des laides (<i>Communication de M. Roger Bodart, à la séance du 11 février 1967</i>)	19
La littérature belge vue par M. Vernon Mallinson, par M. David Scheinert	34
Une lettre de Fernand Severin à Léon Kochnitzky, par M. Robert O.J. Van Nuffel	38
 CHRONIQUE	
Séances mensuelles de l'Académie	47

Le Larron :
Apollinaire et la voix ligure

**Communication de M. Marcel THIRY, à la séance
du 17 décembre 1966.**

Même après le savant commentaire de M^{me} Marie-Jeanne Durry, même après la publication du dossier d'*Alcools* par M. Michel Décaudin, le poème du *Larron*, si on veut en déchiffrer tous les symboles et toutes les allusions et le transposer en discours entièrement logique, est comme une carte d'atlas où demeurerait de nombreux blancs de terres inconnues. Mon propos n'est certes pas de tenter ici l'exploration d'aucune de ces significations soigneusement « ésotérisées » et dont beaucoup ont résisté aux travaux d'approche d'apollinariens autrement armés d'érudition que je ne le suis. Devant les obscurités voulues d'Apollinaire, et surtout de l'Apollinaire de la première époque, l'attitude confortable — et pourquoi ce confort ne serait-il pas digne de s'appeler le plaisir poétique ? — est d'écouter les vers sans trop se prêter au jeu du jeune faiseur d'énigmes, sans trop longtemps s'ingénier à résoudre ses devinettes, et surtout sans vouloir à tout prix découvrir une référence savante ou une intention de langage rare là où, peut-être et quelquefois, il n'y a eu qu'inachèvement verbal, par indolence naturelle ; ainsi, dans le célèbre quatrain 5 du poème qui va nous occuper, et dans les vers

*Puisqu'ils n'eurent enfin la pubère et l'adulte
De prétexte sinon de s'aimer nuitamment*

j'ai pris mon parti de considérer avec M^{me} Durry que « prétexte » peut être pris dans le sens de motif de vivre. Il semble bien en effet que pour les deux amants les amours nocturnes furent tout le contraire d'un prétexte : ce fut leur raison profonde. Le terme de « prétexte » n'aurait probablement pas satisfait le poète s'il n'avait été, quand il l'admit, dans un de ces instants de moindre rigueur dont s'accommode sa nonchalance.

Plutôt que de tenter la divination des oracles apollinariens, ce que je voudrais, c'est me complaire à manier, à exercer avec vous le poème dans son ensemble, avec l'espoir, par là, de mieux accéder à sa poésie. Je dirai tout de suite que *Le Larron*, avec ses difficultés, ses inégalités, ses mystères et ses illuminations brusques, est un des poèmes d'*Alcools* auxquels je reviens avec le plus d'attachement, sans le placer, bien entendu, en hiérarchie objective, au niveau des grands sommets, de *Zone* ou de l'*Émigrant de Landor Road*, du *Voyageur* ou de *Vendémiaire*. J'y reviens ainsi malgré ses équivoques en chausse-trappe et malgré ses taquineries de nous infliger volontiers des casse-tête ; j'y reviens même peut-être en partie pour cela, sans que cette raison, je l'avoue, puisse plaider en faveur de la réelle valeur poétique de la pièce. Mais, bien entendu, il y en a d'autres, et autrement solides.

Reconnaissons cependant que *Le Larron* est fortement marqué par les défauts de ce premier âge poétique d'Apollinaire. Publié en août 1903 dans le deuxième supplément littéraire de *La Plume* (avec la ponctuation, qu'Apollinaire pratiquera jusqu'à l'automne de 1912), le poème, d'après la note de l'édition de la Pléiade, est probablement antérieur au voyage d'Allemagne ; je n'aperçois pas qu'aucune trace d'ébauche en ait été décelée dans le Cahier de Stavelot, où notre confrère M. Maurice Piron a identifié des vers tout accomplis qu'on retrouve dans plus d'un poème d'*Alcools*. *Le Larron* aurait donc été créé entre les deux événements nordiques, la saison ardennaise (juillet-octobre 1899) et l'année allemande (août 1901-août 1902) sans que s'y fasse sentir cette vocation du Nord que je crois naturelle chez Apollinaire et qui s'atteste notamment par une orientation des lectures médiévales à Lyon et à la bibliothèque Mazarine, dès avant le départ pour Spa en 1899 ; ce qui m'a fait souvent penser

à une sorte de magie qu'aurait apprise le jeune Kostrowitzky par l'instructive et précoce fréquentation de Merlin l'enchanteur et de Lancelot du Lac, et qui aurait obligé les soi-disant hasards de la vie à servir cette aspiration natale vers les latitudes de l'origine maternelle...

L'imagerie bariolée du *Larron* n'a rien de septentrional. Elle s'alimente aux sources des mythologies et des mœurs de la Grèce et de l'Asie mineure et à celles des deux Testaments, avec une seule apparition, mais elle est frappante, du climat boréal ; c'est au quatrain 14, dans cette apostrophe au Larron, apostrophe qui nous aide à identifier celui-ci avec Apollinaire, lequel, par les Kostrowitzky, provient bien des plaines de Scythie :

Qui donc es-tu toi qui nous vins grâce au vent scythe...

La faiblesse très apparente du poème, c'est qu'il se fie excessivement à cette poésie du dictionnaire sur laquelle s'étaient abattues, dès le collège, les voraces curiosités intellectuelles du jeune garçon qui s'inventait alors son nom de Guillaume Apollinaire. Depuis les cinyres et les alcancies jusqu'au gnou, d'un exotisme hottentot bien surpris de s'être fourvoyé dans cette compagnie antique, et jusqu'à des abstractions jargonantes comme l'aséité (c'est-à-dire la qualité d'exister par soi-même, *a se*) tout un vocabulaire fraîchement récolté et d'une richesse clinquante se déverse dans ces cent vingt-quatre alexandrins. Quelquefois, comme le remarque M. Décaudin, les sons l'emportent sur le sens ; « les autans langoureux » méconnaissent, à dessein ou non, que l'autan n'est pas du tout un vent de langueur. Mais presque toujours Apollinaire sait de quoi il parle, et tout le spectacle des idées s'organise en cohérente parade métaphysique derrière le défilé des mots somptueux. Si c'est le grand pillage du dictionnaire, ce n'est pas du tout le seul jeu des mots pour les mots. Même s'il n'y a pas réussi et même si pour une autre part il est simplement et merveilleusement le poème d'un aveu lyrique, *Le Larron* a peut-être ambitionné d'être le poème d'une idée ; il est en cela bien loin encore de penser au surréalisme, auquel son auteur va bientôt donner des gages.

N'y aurait-il dans ces trente-et-un quatrains qu'un brassage opulent de thèmes et de vocables, organisé en grands mouvements

dramatiques, il n'en faudrait pas moins admirer le poète de vingt ans capable de créer une composition d'une telle ampleur et d'une telle variété de couleurs. On a voulu y voir une profession de foi anti-parnassienne, une proposition de rejeter les imitations mythologiques pour en revenir, du point de vue esthétique, à la simplicité de l'inspiration chrétienne, considérée comme la victoire du moderne ; ce serait donc une préfiguration du bout de doctrine esquissé dans *Zone : Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine... La religion seule est restée neuve la religion — Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation*. Les tendances religieuses d'Apollinaire sont difficiles à estimer en profondeur et en constance. Mais quant au procédé d'art il me paraît bien qu'au contraire de cette proposition on pourrait voir ici, dans la plupart des strophes, qui ne sont d'ailleurs pas les plus poétiques, un exercice parnassien sur des images et des mots de l'antiquité gréco-asiatique, exercices où les dérogations occasionnelles à la règle de la rime n'apparaîtraient que comme une facilité nonchalamment empruntée aux techniques nouvelles.

Bien au-dessus de cette valeur — indéniable — d'une longue orchestration poétique conduite avec puissance et avec art par un chef d'orchestre de vingt ans, bien au-dessus de l'élément artistique se place, bien entendu, l'élément poétique en lui-même. Il apparaît dès le premier vers, *Maraudeur étranger malheureux malhabile*. Non pas que l'allitération soit particulièrement heureuse ; le procédé nous ferait plutôt sentir, lui aussi, la jeunesse du poète et sa trop grande docilité devant les préciosités harmoniques du symbolisme et du postsymbolisme ; il faut dire pourtant, quant à la technique, que la reprise d'autres allitérations au quatrième vers (*Il pleure il est barbare et bon pardonnez-lui*) vient parachever l'effet en l'élevant à la qualité d'un contrepoint. Mais ce qui fait que la poésie est là, irréfutable, dès ce premier coup d'archet, c'est l'accent, c'est le timbre, c'est la résonance, c'est l'extraordinaire pouvoir d'affirmation de cette voix qui s'empare de nous dès la première parole et qui plante profondément celle-ci, vibrante à jamais, dans notre mémoire. Les « vers donnés » sont certainement très nombreux chez Apollinaire, qui souvent même se contentera plus tard de les assembler sans se

prêter au travail de leur chercher des vers auxiliaires, mais il me paraît remarquable que le plus fréquemment, et plus fréquemment que chez beaucoup d'autres, c'est le premier vers du poème qui est le vers donné. Rappelez-vous tous ces *incipit* magnifiques qui tous, sur des tons différents, allant de celui de la grande ode à celui de l'élégie, se lèvent avec une autorité sans pareille et dans une dimension telle qu'ils paraissent reculer les limites spatiales de l'alexandrin. Tous imposent à la poitrine de se gonfler de lyrisme pour les dire, nous communiquant en cela cette « respiration triomphante » par laquelle Tzara ¹ définit le rythme d'Apollinaire. Chacun d'eux commande à notre mémoire l'évocation de tout le poème dont il est virtuel : *Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi... A la fin tu es las de ce monde ancien... Je suis soumis au chef du signe de l'automne... Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit...* Et les accords d'attaque des poèmes en vers libres montrent d'ailleurs la même vertu de dépasser leur mesure physique et de paraître se développer bien au-delà de leur réel nombre de syllabes : *Tu chantes avec les autres pendant que les phonographes galopent...*

Dans *Le Larron*, c'est tout le premier quatrain qui fournit une mesure musicale dont la résolution va faire apparaître le sens, ou du moins un des sens, de la symphonie entière ; ce sens étant celui de la bonté pardonnante des possesseurs de fruits, qui disent au quatrième vers, avec un mouvement dramatique dans le passage de la deuxième personne à la troisième pour parler du Larron : « *Il pleure il est barbare et bon pardonnez-lui* ». Le changement de la personne grammaticale marque un changement dans l'attitude et l'orientation du chœur : celui-ci s'en est pris d'abord au Larron avec une véhémence tournant vite au débonnaire, le troisième vers énonce déjà des motifs de clémence, et au quatrième le chœur se détourne du voleur en jugement pour une sorte de délibération apitoyée sur son sort, délibération qui appelle aussitôt l'invitation mutuelle à faire grâce.

Ainsi, en quatre vers d'ouverture, est exposé l'un des motifs de l'opéra qui va se dérouler ; l'un des motifs seulement, car cet opéra est complexe, il est construit sur deux thèmes au moins.

1. Cité par M^{me} M. J. Durry.

C'est un opéra, genre fastueux et vaste où une certaine italianité d'Apollinaire et son *bel canto* naturel peuvent se donner libre cours. Je vois assez bien les six quatrains 15 à 20 figurer le classique ballet du troisième acte, avec ces entrées successives de toute une mascarade qui représente l'univers des rites et des mythes et où l'on a pu voir un héritage de la *Tentation de Saint-Antoine*. Et l'agencement arbitraire du dialogue, la désinvolté évolution du chœur et des personnages accentuent le rapprochement avec un théâtre chanté.

Car nous avons affaire à un poème dialogué, à un poème à personnages. Le cas n'est pas unique chez Apollinaire ; *Chant de l'honneur*, dans *Calligrammes*, et *L'ignorance*, dans *Il y a*, sont ainsi parlés, le premier par le poète, la tranchée, les balles, la France, le second par Icare, le pâtre, le batelier qui le regardent tomber du ciel. Originellement, c'est-à-dire dans le texte de *La Plume*, en 1903, les acteurs du *Larron* n'étaient pas nommés comme ils le sont dans *Alcools*. Il y a là une certaine concession à la clarté, une explication consentie de la ligne générale du poème, alors qu'au contraire la ponctuation supprimée rend cette ligne plus difficile à discerner et a pu faire naître, nous le verrons, au moins une équivoque.

Mais le côté théâtral du *Larron* a beau avoir été ainsi souligné, dans le texte d'*Alcools*, par l'insertion des noms des personnages à qui les discours sont attribués — Chœur, Larron, Vieillard, Acteur, Femme, dans l'ordre de leur entrée en scène — le poème n'en est pas moins marqué, et, à mes yeux, dominé par un tout autre élément : celui de la confession lyrique, de l'aveu personnel. C'est l'entrelacement de ces deux voix, la voix du théâtre lyrique et celle du lyrisme intime, la première donnant à l'autre toute sa résonance mais peut-être aussi, quelquefois, la déguisant ou l'absorbant, c'est cette dualité des accents et même des genres dans le même poème qui revêt celui-ci d'une diversité protéiforme. On reconnaît ici un des premiers signes de cette liberté souveraine avec laquelle, dans toute son œuvre, Apollinaire va admettre et solliciter la rencontre et même le choc des tons et des thèmes ; ses paradoxales réussites de composition seront de réaliser l'unité du poème dans le discontinu. Dans ce chant alterné du chœur païen et du voleur chrétien il est d'autant

plus difficile d'interpréter les deux voix que, si d'une part on s'accorde à penser que le Larron c'est souvent Apollinaire (dans le tableau de la tentation par les fruits, dans le recours à la mère, et aussi dans la confession de la foi chrétienne, du moins si l'on veut bien entendre que cette confession n'est pas actuelle pour le poète de 1900, qui se replace dans son expérience d'hier) il est clair que ce poète de 1900, qui venait de secouer comme un poulain échappé l'endoctrinement catholique de ses années de collège, est avide d'éprouver les philosophies d'ailleurs très rhétoriques déclamées par le chœur. Il y a là par moments une interversion des personnages, l'un passant dans le rôle de l'autre, l'un et l'autre parlant pour Apollinaire ou bien pour deux Apollinaire différents dans le temps, et ce n'est pas pour simplifier les choses au lecteur, à moins qu'il ne se laisse aller tout simplement au plaisir d'écouter les vers et de regarder l'opéra sans prétendre y démêler des significations trop logiques.

Essentiellement, et sauf par endroits ce changement de masque, Apollinaire est donc le Larron. D'abord pardonné d'avoir voulu voler les fruits « tout ronds comme des âmes », quand il a dit qu'il est chrétien il voit aussitôt ses hôtes — car il est devenu leur invité — se tourner avec acrimonie non contre lui, mais contre sa foi, et le bannir, tout en laissant paraître une sorte de regret amoureux qu'il faille le rejeter. Pour M^{me} Marie-Jeanne Durry, l'allégorie montre un Apollinaire chrétien qui aurait voulu goûter aux fruits du paradis, alors que selon sa religion, qu'il ne peut dépouiller, qu'il a seulement voulu — vainement — concilier avec la possession des biens terrestres, le paradis n'est pas de ce monde. L'interprétation est très belle, elle paraît fidèle au sens de la fable, qu'elle enrichit d'un commentaire inégalable. Mais cette fable est-elle autre chose qu'une fable, est-ce qu'elle témoigne véritablement sur la position philosophique d'Apollinaire en 1900 et sur son attitude devant la religion ? Cela me paraît plus douteux.

Cette attitude semblerait plutôt avoir été, me semble-t-il, celle d'un affranchi de fraîche date. Il était alors pleinement, du point de vue religieux, dans cette humeur d'émancipation qui devait animer sa vie et son œuvre. Affranchi nostalgique, cependant, de cette nostalgie qui chantera plus tard dans *Zone*

(*Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize — Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église...*) mais affranchi, qui note dans un de ses cahiers : « Je me réjouis parce que j'ai le droit de ne plus rien croire ». Ce néophyte du rationalisme tranche absolument, comme tous les néophytes. Maintenant, qu'il y ait une certaine forfanterie dans cet athéisme tout neuf où il s'ébat avec les gaietés ostentatoires d'un premier matin de libération, qu'en réalité il sente encore profondément les attaches qu'il vient de rompre et qu'il se reconnaisse marqué par un christianisme dont ne le lavera pas la traversée de tous les courants des théologies de tous les pays, c'est chose fort possible. Il est fort possible que dans les notes de ses cahiers ce soit le libre-penseur très novice qui parle, tandis que dans ses vers il traduirait la déception — un peu naïve — du catholique qui au fond de lui-même aurait voulu rester dans le giron maternel de son église tout en s'en allant jouir des fruits de l'hédonisme spirituel et matériel. Une nature aussi évoluée est pleine de replis capricieux, et chez elle tous les contraires sont compatibles.

Il est cependant un autre sens plus terrestre à la fable du Larron, et dans ce sens-là, plus indubitablement encore, Apollinaire correspond au héros du poème. Le Larron est pauvre, Apollinaire est pauvre ; et c'est un pauvre d'autant plus dévoré d'appétits devant la vie qu'il est plus apte à en savourer toutes les valeurs. Non pas le pauvre qui attend son tour, comme celui de Grégoire Le Roy, mais celui qui brûle de prendre sa part, une part dont il dévore d'avance les délices. L'admirable description des fruits à voler, aux quatrains 6 et 7, découvre une des provinces poétiques sur lesquelles régnera le poète d'*Alcools*, la province des succulences. Fruits matériels, fruits spirituels ? Les exégètes ont agité la question. En réalité, comme pour tous les voluptueux, pour Apollinaire la matière et l'esprit se confondent, et « ces plaisirs qu'on appelle physiques » sont intimement intellectuels ; ce sont peut-être ces *humides fleurs morales* dont les vases sont pleins, dans un des vers-devinettes du *Larron*, au quatrain 26. Et le signe de cette pacification du corps et de l'esprit réunis dans le plaisir ne nous a-t-il pas été proposé par le

poète dans ce vers où il est arrivé à fondre deux aspirations, l'éthérée et la matérielle :

Le ciel que l'on médite et le miel que l'on mange?

Cette convoitise des fruits traduite en lyrisme n'est malheureusement, pour Apollinaire, qu'une sublimation d'une faim trop réelle. 1900, c'est la période de misère, où pour gagner son maigre repas Guillaume Kostrowitzky en est réduit, certains jours, à « faire des bandes » dans un bureau de publicité. Des profondeurs de cette détresse, quelle puissance d'appel ne devaient pas développer les images des paradis de la possession, ces jardins où, gonflées de suc, *presque toutes les figues étaient fendues* (comme ces reine-claude presque trop juteuses qu'à Liège on appelle des crottées) et où *les citrons couleur d'huile et à saveur d'eau froide — Pendaient parmi les fleurs des citronniers tordus !*

Voilà le mobile du vol ; le Larron avait faim. C'est considéré au XX^e siècle comme une excuse sinon légale, du moins morale, et Apollinaire veut que ce l'ait été aussi aux yeux des « possesseurs de fruits mûrs », aussitôt pardonnants, du jardin marin où est venu aborder le barbare. L'idée du vol légitime, c'est-à-dire d'un partage légitime avec les possédants et d'une « reprise » sociale, peut bien avoir été quelque peu nourrie par la doctrine anarchiste où l'on nous dit qu'Apollinaire aurait trempé en 98 et 99 ; mais cette doctrine-là est violente et même, dans sa phase active, assez haineuse, et rien n'est plus loin d'Apollinaire que la haine. N'en ayant point, il est bien incapable d'en prêter aux autres. Cette société qu'il nous montre, à peine un instant offusquée (au deuxième vers) par le geste du larcin, fait au voleur une large part de ses nourritures terrestres. Il y a un vers sur lequel je m'écarterai d'une interprétation proposée : c'est au 3^e quatrain, *Vous parlerez d'amour quand il aura mangé*. Carmody y trouve un rappel d'une phrase de *Thaïs* signifiant qu'on ne peut passer aux choses de l'amour, de l'amour physique, qu'après avoir dîné. Je crois sentir dans le vers d'Apollinaire l'accent d'une autre expérience : la charité est d'abord de donner à manger, et puis de parler de charité et d'amour !

Aussi bien, après avoir invité le Larron au banquet des corps, va-t-on lui offrir le festin des sagesse. On lui en donne le spectacle,

le défilé, — le ballet. Et une fois que le larron a crié scandaleusement qu'il est chrétien, après un bref tumulte ce n'est pas avec colère qu'on va le laisser retourner « dénudé » à sa contrée, c'est comme en déplorant que le Christ n'ait pas été chanteur, qu'il n'ait pas eu les jupes d'Orphée, et avec comme un regret que la parole chrétienne ne puisse prendre place parmi tant de légendes luxueuses qui viennent d'être montrées : *et puis aucun de nous ne croirait tes récits*. Je passe ici du Larron social, venu voler les fruits matériels parce qu'il avait faim dans son Paris de 1900, au Larron chrétien, personnage de fable même si pour l'inventer Apollinaire s'est inspiré de sa propre émancipation religieuse, personnage venu vers le jardin du paganisme par appétit de luxuriantes nourritures philosophiques. Mais c'est que je crois que cette double face du héros ressortit bien au génie d'Apollinaire, et spécialement au génie de ce poème, qui chatoie de plusieurs lumières.

Nous rappeler la dure période pendant laquelle aurait été créé *Le Larron* peut nous aider aussi à mieux entendre ces passages où, au-dessus du thème d'un opéra métaphysique, monte le chant, le cri, la plainte pathétique de blessure personnelle. *Le Larron* est le poème d'Apollinaire où se trouvent en plus grand nombre des vers que l'on a pris, avec raison selon moi, pour des allusions à son ascendance. Quant à la mère, il n'y a pas de doute qu'au long des poèmes d'*Alcools* elle est nommée et littéralement appelée plus d'une fois : ici même, *Oùir ta voix ligure en nénie ô maman* ; et, dans *La Porte*, avec ce pronom possessif qui vient renforcer le vocatif de façon si intense : *Qu'est-ce que cela peut me faire ô ma maman — D'être cet employé pour qui seul rien n'existe...* Dans *Le Larron*, nous avons vu qu'au quatrain 14, quatrain dont M^{me} Marie-Jeanne Dury a si bien fait ressortir la puissance d'invention poétique, le *vent scythe* peut passer pour le vent d'aventure qui a fait échouer les Kostrowitzky en Italie ; on considère généralement que, de plus, dans le quatrième quatrain, *Ton père fut un sphynx et ta mère une nuit...* concernerait bien le père et la mère du poète. Remarquons que, s'il en est ainsi, nous ne trouverions là aucune confirmation, au contraire, de ce qui nous est rapporté sur la parfaite connaissance qu'Apollinaire aurait eue de sa filiation paternelle ;

un père sphynx, c'est bien un père inconnu. Mais, cela faisant partie de problèmes biographiques qui ne sont pas mon sujet, remarquons surtout la vive réaction du héros quand on vient ainsi lui citer ses origines (en une strophe qui s'écarte de la donnée narrative ou théâtrale : car, si nous étions restés dans la convention du récit ou du théâtre, comment les habitants de ce rivage auraient-ils su de qui était le fils le barbare qui venait de débarquer ?) Toujours est-il que le Larron change brusquement de ton pour s'écrier :

Possesseurs de fruits mûrs que dirai-je aux insultes...

Aux insultes ? On ne vient pas de l'insulter ; c'est à la première strophe qu'on l'a traité de voleur, il l'a admis, il a confessé ; il a bien dit qu'il ne venait pas simuler l'exil, c'est-à-dire, je crois, qu'il ne voulait pas faire croire qu'il demandât à se fixer dans le pays — et dans les religions — des Possesseurs païens, mais il a, en somme, sollicité une peine mitigée, *de moyennes tortures*, et promis de restituer. Alors, après cette humilité, pourquoi la brusque rebuffade parce qu'on a dit qu'il était fils d'un sphynx et d'une nuit lumineuse sur Zante et les Cyclades ? Ce ne serait pas là, après tout, une extraction si basse, et se la voir imputer ne devrait pas offenser même quelqu'un qui selon des états-civils plus formels pourrait se targuer que son grand père eût été camérier d'honneur de cape et d'épée de Sa Sainteté Pie IX. Oui, pourquoi, sinon parce que tout au moins en ce passage le Larron c'est bien Apollinaire, qui crie sous l'insulte de s'être rappelé à lui-même sa naissance irrégulière ; car c'est lui qui vient de parler en prenant soudainement le masque du chœur, lequel, si nous étions vraiment au théâtre, n'aurait dû rien connaître de cette naissance du nouveau-venu.

M^{me} Marie-Jeanne Durry a tenté avec beaucoup d'ingéniosité de rétablir une syntaxe continue de ce quatrain, qui est si important, et que je rappelle ici :

*Possesseurs de fruits mûrs que dirai-je aux insultes
Oùir ta voix ligure en nénie ô maman
Puisqu'ils n'eurent enfin la pubère et l'adulte
De prétexte sinon de s'aimer nuitamment*

M^{me} Durry propose que dans *que dirai-je* le mot *que* ne soit pas un pronom complément direct, mais soit accepté dans le sens de « pourquoi ». Et selon elle le sens serait : « Pourquoi, aux insultes, répondre que j'entends ta voix italienne en lamentation, ô maman, puisqu'ils — la pubère et l'adulte, ma mère et mon père — ne purent faire autrement que de s'aimer dans la clandestinité de la nuit ? »

J'avoue que j'avais toujours eu de cette strophe, je ne dirai pas une autre compréhension, car vouloir tout comprendre logiquement est souvent vain avec Apollinaire, mais un autre sentiment. J'entendais le deuxième vers comme une exclamation incidente : *ouïr ta voix ligure* est un cri inséré dans la strophe. Ainsi il n'y a plus la moindre difficulté syntaxique. La précieuse publication du dossier d'*Alcools* par M. Michel Décaudin montre que telle est bien la structure voulue par Apollinaire : la première publication du poème, dans *La Plume*, porte un point d'interrogation après *insultes* et un point d'exclamation après *maman*.

Ouïr ta voix ligure en nénie ô maman. La Ligurie, dans un sens étroit c'est le pays côtier entre le Var et la Trébie, qui comprend donc Nice et Monaco ; dans un sens plus large c'est toute la région méditerranéenne jusqu'à l'Arno. La nénie, à Rome c'est le chant funèbre, et tel est le sens qu'on donne habituellement au mot dans les explications du vers d'Apollinaire. Mais les dictionnaires indiquent que le mot latin a glissé vers une autre signification, celui de berceuse. Et j'entends alors ce vers, si on l'isole dans la strophe ainsi que le faisait la ponctuation de 1903, comme un déchirant recours à la tendresse maternelle. J'entends le poète qui battait le pavé de Paris à la recherche de besognes misérables se rappeler et appeler, comme on appelle au secours, la voix méditerranéenne de sa mère qui lui était autrefois comme une nénie, une berceuse. (Et est-ce qu'en russe, la langue du pays d'où est venu le vent scythe, *nania* ne veut pas dire nourrice ?)

Ta voix ligure, est-ce que cela signifie ta voix italienne, bien qu'Angelica Kostrowitzky, née à Helsingfors, eût été élevée à Rome et que Rome ne soit pas en Ligurie ? M^{me} Kostrowitzky parlait le français sans accent, mais elle devait bien avoir conservé de son origine italienne par sa mère et de son éducation romaine quelques inflexions révélatrices. Ou bien, la voix ligure, est-ce

la voix entendue sur la côte d'Azur où le jeune Guillaume fut élevé de sept à dix-huit ans, en pension, mais, semble-t-il, jamais très loin de sa mère pour très longtemps ? Le mot « ligure », en tout cas, a quelque chose de métallique et de somptueux à la fois où j'ai toujours trouvé, quand je relis *Le Larron*, une affinité avec l'image que nous nous faisons de cette dévoyée héroïque, la fille noble séduite à dix-sept ans, qui ne se laissera pas accabler par l'opprobre et qui gardera près d'elle ses deux fils naturels à travers toutes les difficultés de sa vie irrégulière ; cette Angelica devenue Olga sur les registres des hôtels de villes d'eaux parce qu'un prénom angélique est difficile à porter dans une carrière de casinos et d'aventures, et devenue *de* Kostrowitzky par un décret de sa propre et impérieuse volonté exercée à tous les risques...

Cependant le mot va reparaître deux fois encore dans notre poème. Dans la scène du banquet, au quatrain 8, le Larron est invité à s'asseoir pour mieux écouter les voix ligures au son des cinyres — des lyres hébraïques — des Lydiennes nues. Il pourrait bien n'y avoir là qu'une reprise du mot sonore, en écho ou en leitmotiv, pour une raison purement musicale ; à moins qu'on ne puisse entendre : « Assieds-toi pour mieux écouter ces souvenirs d'enfance, ces voix ligures que tu appelais tantôt ». Le deuxième retour de *ligure* a peut-être plus certainement sa signification dans le récit fabuleux. *La voix ligure était-ce donc un talisman ?* Quand tu as fait appel à cette voix, ce que nous ne pouvions comprendre, était-ce comme à un talisman chrétien, est-ce grâce à ce talisman que tu restes insensible aux séductions de nos religions à nous ? Car le Larron demeure sourd à l'énoncé des maximes et symboles pythagoriciens, comme d'ailleurs à l'évocation de ce qu'aurait pu être un christianisme orphique, d'un asiatisme oriental ; il ne dira plus rien, acceptant d'aller *errer crédule et roux avec son ombre*.

Les irruptions de la personnalité du poète dans le récit ont été vite réprimées, le cri lyrique vers la voix ligure n'aura monté qu'une fois, par une pathétique rupture de ton, au-dessus des jeux scéniques du Larron, du chœur et des autres personnages ; mais, par sa répercussion en deux échos à travers le poème, c'est peut-être ce cri et cet accent en dehors du sujet qui donnent

au poème son unité complexe, son relief et sa vie. La voix ligure, je me demande même si après l'avoir entendue on peut cesser de l'entendre à travers tout Apollinaire, en tout cas à travers tous les poèmes d'*Alcools*, comme un rappel de cette chaude et chantante beauté méditerranéenne qui habite à jamais en arrière-plan la mémoire du poète et qui par contraste lui rend plus sensible la poésie de l'Ardenne, du Rhin, de Prague, des légendes calédoniennes, armoricaines ou allemandes. J'ai souvent pensé qu'*Alcools* était un mauvais titre, et que les griseries que nous verse Apollinaire en méritaient un autre. Et si *Alcools* s'était appelé *La voix ligure* ?

Baudelaire et la beauté des laides

Communication de M. Roger BODART
à la séance du 11 février 1967.

*« Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes. »*

... Voici des vers célèbres et qui, cependant, — du moins pour ce qui concerne les trois derniers — ne relèvent pas de ce que l'abbé Brémond nomme la poésie pure. Rien de plus banal que ces charmes si mystérieux rimant avec de traîtres yeux. On peut, dès lors, se demander ceci : pourquoi ces vers mélodramatiques, les connaissons-nous par cœur ? Pourquoi prenons-nous plaisir à nous les redire comme s'ils contenaient, sous leur apparente banalité, une originalité, une beauté cachées ? Peut-être parce qu'ils sont les mauvais vers d'un grand poète, et que la phosphorescence du génie baudelairien finit par transfigurer ces vers pauvres. On peut aimer une femme malgré sa laideur, et même en raison de sa laideur.

Beauté des Laidés est le titre d'un curieux roman de Charles Plisnier où l'on voit une femme disgraciée mais aimée qui cesse d'être aimée le jour où, par l'effet d'une opération, elle cesse d'être laide. Elle n'est plus elle-même. Il ne lui reste plus qu'à mourir.

Certains vers de Baudelaire sont ainsi. Ils grimacent, ils grincent, ils boitent. Non comme le font magnifiquement les monstres et les masques d'un Breughel, d'un Bosch, d'un Ensor ;

c'est d'une autre façon qu'ils sont laids. Leur laideur, au lieu d'être éclairée d'en dedans, par les entrelueurs de l'enfer, leur laideur est engluée dans sa propre viscosité. Elle nous regarde comme l'œil glauque de la méduse emprisonnée dans sa masse vibratile et molle. Des vers comme « Saint-Pierre a renié Jésus, il a bien fait ! » ou n'importe quel vers de *la Charogne*, ces vers ont le relent morbide d'une adolescence qui en se prolongeant dans l'homme, devient de plus en plus putride et ne trouve pour s'exprimer que les éclats d'une violence absurde et grotesque. Le prurit de la provocation pour la provocation, du défi qui cherche le scandale pour affirmer une virilité sans doute défaillante, ces tics défigurent une grande part de l'œuvre de ce poète en qui Sainte-Beuve voyait un Boileau hystérique.

Il est vrai qu'il y a en lui une sorte d'hystérie, c'est-à-dire une certaine manière d'être et de s'exprimer qui passe à côté de ce que l'on est vraiment. Il est vrai aussi qu'il y a en lui un didactisme qui l'apparente à l'auteur de *l'Art Poétique*. Son vers explique souvent, il marche au lieu de danser. Il marche lourdement comme l'albatros non parce que ses ailes de géant l'empêchent de marcher mais parce qu'un pesant réalisme lui colle au corps des vêtements de plomb. Lisez les deux derniers vers du *Crépuscule du Matin* :

*« Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Reprenait ses outils, vieillard laborieux. »*

Il faut bien reconnaître que ces vers sont d'un goût douteux. Ce vieillard laborieux qui se frotte les yeux en reprenant ses outils est le frère du Forgeron de la Paix de la chanson bien connue :

*« C'est pour la paix, dit-il que je travaille :
Loin des canons, je vis en liberté. »*

Si ces vers sont d'un goût incertain, il est certain, cependant, que ceux-là aussi, nous les connaissons par cœur, *comme s'ils avaient à nous dire quelque chose*. Nous savons bien qu'ils sont aux antipodes d'autres vers qui, eux, sont admirablement « donnés » :

*« C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ! »*

mais ces antipodes doivent être reliés l'un à l'autre, il doit y avoir une communication secrète, de longues galeries souterraines, qui mènent de la plus haute incantation à la provocation la plus offensante. Il semble que par ces galeries souterraines une certaine grâce, la grâce par le chant, dirait O. J. Périer, chemine longtemps pour apporter en secret à la Disgrâciée enfermée dans ses basses-fosses, un peu d'eau claire et d'air pur.

Car les vers « disgrâciés » de Baudelaire ne sont pas tellement disgrâciés. Ils le sont même beaucoup moins qu'il ne paraît à prime abord. Il semble qu'à certaines minutes heureuses, leur plomb prenne des reflets d'or. L'horreur devient fascinante ; la platitude devient plain-chant. Le cœur mis à nu (« ô Seigneur, donnez-moi la force et le courage — de contempler mon cœur et mon corps sans dégoût ! »,) cet étal de tripes que Paul Valéry refusait absolument de considérer, tout cela prend soudain des irisations d'arc en ciel ou jette des feux comme un amas de pierreries ; et l'on se redit :

*« ... Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traitres yeux
Brillant à travers leurs larmes. »*

avec une autre voix. On considère ces vers avec l'œil intérieur, le troisième œil qui, lorsque sa lampe secrète s'allume, opère tant de renversements parmi nos idées reçues.

*« Ni vu compris
Pour les beaux esprits,
Que d'erreurs promises ! »*

A partir de ce moment-là, nous comprenons comment une route mène de Baudelaire au surréalisme, et même au delà.

Avec lui surgit le monde de l'Iconoclastie où l'on pense à coups de marteau. De Baudelaire à L. F. Céline, de Lautréamont à Antonin Artaud, de Van Gogh à Picasso, le visage de l'homme et de toutes choses éclate en morceaux. Interdiction est faite à la beauté d'être belle, à la poésie d'être poésie, à la peinture d'être peinture, et même aux sévères mathématiques de poursuivre leur droit chemin traditionnel. En réalité, la laideur de certains vers baudelairiens, est la semence de la bouleversante laideur

de la Beauté d'aujourd'hui. Un poème comme la *Charogne* est plus près du Pop Art que des grâces de Bougereau ou de Meissonnier.

Pourtant tout n'est pas que beauté des laides chez Baudelaire. Loin de là. L'ancienne et toujours jeune beauté occupe une place éminente dans son œuvre. La grâce par le charme règne à la pointe de sa pyramide.

*Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
et revis mon passé blotti dans les genoux.*

...

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon...

tous ces vers

... et le vert paradis des amours enfantines...

et tant d'autres font de Baudelaire avec Nerval, plus que Hugo et Mallarmé, l'incomparable troubadour du Troublant XIX^e siècle.

*Et c'est merveille que je chante
bien mieux que tout autre chanteur...*

Oui, c'est merveille qu'il chante ainsi. C'est vrai qu'il sait l'art d'évoquer les minutes heureuses. C'est même vrai qu'alors il atteint la pointe de lui-même — à moins qu'il ne soit au cœur de son cœur. Non le cœur si douloureusement mis à nu, mais le cœur chaudement protégé par le cocon de l'instant parfait. Ah, ce douloureux Baudelaire, comme il a, plus que Ronsard et tant d'autres qui firent métier d'aimer la vie et l'amour, comme ce sombre Baudelaire a dit plus que nul autre, mieux que nul autre, le charme inattendu de ce bijou rose et noir qu'est un instant délicieux.

Nous touchons ici à une chose importante, et même capitale. Nous ne sommes venus sur cette Terre que pour connaître deux choses rares très rares, qui n'en font qu'une, l'une étant l'avvers de l'autre, quelques instants terribles et quelques instants délicieux.

Nous sommes des grappes murissant sur l'arbre du destin. Cette grappe, un jour, doit donner une larme, une larme de sang.

Un autre jour, elle doit donner son vin. Baudelaire a donné l'une et l'autre, c'est pourquoi il est un poète total.

On parle trop, me semble-t-il, du Baudelaire noir. Parlons un instant du charme inattendu du bijou rose et noir, je veux dire de ce vieil enfant qu'il fût toute sa vie et qui ne songea vraiment qu'à une chose : trouver, retrouver dans le giron de sa mère, de sa mère la Vie, cette marguerite entre les marguerites = l'instant délicieux.

Permettez-moi d'abandonner un instant Baudelaire et de me demander avec vous ce qu'est cet instant rare entre tous. Quelqu'un va nous répondre et nous définir en quelques lignes la Délice, comme ose dire un poète de chez nous qui en féminisant le singulier de ce nom, le restitue à son véritable empire. Ce définisseur de la Délice est le délicieux Diderot :

« Qu'est-ce qu'un repos délicieux ? Celui-là seul en a connu le charme inexprimable dont les organes étaient sensibles et délicats ; qui avait reçu de la nature une âme tendre et un tempérament voluptueux ; qui jouissait d'une santé parfaite ; qui se trouvait à la fleur de son âge ; qui n'avait l'esprit troublé d'aucun nuage, l'âme agitée d'aucune émotion trop vive ; qui sortait d'une fatigue douce et légère, et qui éprouvait dans toutes les parties de son corps un plaisir *si également répandu*, qu'il ne se faisait distinguer dans aucune. Il ne lui restait dans ce moment d'enchantement et de faiblesse, ni mémoire du passé, ni désir de l'avenir, ni inquiétude sur le présent. *Le temps avait cessé de couler pour lui*, parce qu'il existait tout en lui-même ; le sentiment de son bonheur ne s'affaiblissait qu'avec celui de son existence. *Il passait par un mouvement, imperceptible de la veille au sommeil* ; mais sur ce passage imperceptible, au milieu de la défaillance de toutes ses facultés, il veillait encore assez, sinon pour penser à quelque chose de distinct, du moins pour sentir toute la douceur de son existence ; mais il en jouissait d'une jouissance tout à fait *passive*, sans y être attaché, sans y réfléchir, sans s'en réjouir, sans s'en féliciter. Si l'on pouvait fixer par la pensée cette situation de pur sentiment, où toutes les facultés du corps et de l'âme sont vivantes sans être agissantes, et attacher à ce quiétude

délicieux l'idée d'immutabilité, on se formerait la notion du bonheur le plus grand et le plus pur que l'homme puisse imaginer.»

S'il fallait enfermer dans un mot l'exquise définition de Diderot, je dirais qu'elle parle d'un *regroupement*. L'homme malheureux, ou, plus largement, l'homme quotidien, qui n'est rien et qui est tout, ne trouve pas l'instant délicieux parce qu'il se distribue d'un côté et de l'autre, parce qu'il est distrait, éparpillé. Il n'aime pas assez la vie. S'il aimait, il cristalliserait. Il ne se désintégrerait plus. Il réintégrerait son moi. Ainsi regroupé, il ferait un avec le monde, avec lui-même.

Voilà ce que dit Diderot. Voilà ce que dit Baudelaire, non quand il proteste et annonce notre monde concentrationnaire, mais quand il adhère, quand il fait un pèlerinage aux sources, quand il retrouve ce refuge des refuges qu'est pour lui la Femme.

*Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
et revis mon passé blotti dans tes genoux.*

Il ne faut pas être psychanaliste pour mettre le doigt sur des mots clés : l'âge d'or est dans le passé, dans une sorte de *Vie antérieure*.

L'instant parfait le ramène à une réduction de lui-même. « Dans tout l'homme, il y a un petit homme », dit le proverbe bantou. Baudelaire retourne au petit homme, à l'enfant cerné, porté par la mère.

Par la mère, ou par la femme, — la femme qu'il voit plus puissante, plus forte que lui et qui exige qu'il soit à ses ordres, à sa merci :

*« Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges
Rien ne vaut la douceur de son autorité. »*

Ce mot *autorité* revient souvent sous sa plume quand il parle de la femme aimée. Quand elle lui parle, c'est sur un ton d'autorité :

*« ... Je suis belle et j'ordonne
que pour l'amour de moi, vous n'aimiez que le beau. »*

Il la voit non à sa dévotion mais lointaine, hautaine, insensible :

« Comme le sable morne et l'azur des déserts,
 Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
 Comme les longs réseaux de la houle des mers,
 Elle se développe avec indifférence. »

Il lui avoue qu'il l'aime « d'autant plus qu'elle le fuit » :

« Et je chéris, ô bête implacable et cruelle,
 Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle ! »

Il la voit d'une force quasi monstrueuse :

« Tes bras qui se joueraient des précoces hercules,
 Sont des boas luisants les solides émules. »

Et il en vient même à rêver qu'elle soit une jeune géante qui ferait de lui son jouet et qui lui permettrait de

« Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;
 Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
 Et parfois, en été, quand des soleils malsains,
 Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
 Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
 Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. »

On pense, en lisant ceci à certaines pages de Swift, à Gulliver, lui aussi, devenu le jouet ou l'objet de géantes qui disposent de lui d'étranges façons, — façons qui d'ailleurs, indisposent ce mâle qu'est Gulliver tandis qu'elles conviennent fort bien à Baudelaire, j'oserais même dire qu'elles le circonviennent puisqu'aimer pour lui, c'est être maîtrisé, enveloppé par la femme.

« La très chère était nue et connaissait mon cœur »

Ce « connaissait » annonce déjà l'enveloppement, une prise de possession que demande, dont a profondément besoin cet enfant éternel. Les bijoux sonores dont se pare celle qu'il connaît ajoutent à cette prise de possession : ils ne sont pas les bijoux d'une esclave, ils sont ceux d'une reine qui se dispose à disposer de lui, qui prépare avec une lenteur savante les sortilèges et les rites qui l'enfermeront dans leurs puissantes bandelettes. Qui le feront sans combat aucun, la victime de cette Mante Religieuse, victime qui accepte dès le départ le déroulement du sacrifice ;

qui appelle ce sacrifice comme certaines femmes appellent de tout leur être l'abandon total, mais ici c'est l'homme qui s'abandonne, qui aspire à être dévoré.

Pensez à ce qu'est la beauté pour Baudelaire. Elle est femme, évidemment, mais femme inflexible, ordonnatrice, sévère.

*« Je hais le mouvement qui déplace les lignes
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris. »*

Ce n'est pas tellement une femme de pierre, mais c'est une femme qui ne peut plier, qui ne veut bouger, ce n'est pas une grâce, c'est une Loi.

« Je suis belle, ô Mortels, comme un rêve de pierre »

Michel-Ange avait déjà parlé ainsi, Michel-Ange qui semble avoir inventé pour Baudelaire cette longue femme de marbre accoudée sur le puits de sa propre nuit :

« Dormir, dormir, ou bien être de pierre »

Hiératique, telle semble être la femme pour Baudelaire. Hiératique, ou Charogne,

« jambes ouvertes comme une femme lubrique »

Belle de loin, putride de près, sauf à cette minute brève, où la délice naît d'on ne sait blessure insoupçonnée comme une perle au fond des mers. Entre l'amour de loin et l'horreur de près, un éclair, un abandon qui s'impose, où la grâce fait sa loi :

*Que ton sein m'était doux ! que ton cœur m'était bon !
Nous avons dit souvent d'impérissables choses
Les soirs illuminés par l'ardeur de charbon !*

Parfois Baudelaire ne découvre le repos délicieux que dans l'immobilité de la mort, et il dit alors la Mort des Amants, ou celle, si riche, des Pauvres :

« C'est la Mort qui console, hélas, et qui fait vivre... »

...

« C'est le portique ouvert sur des cieux inconnus ! »

Mais souvent aussi, il rentre dans le grand jeu de la vie, où l'action est la sœur du rêve, où tout renaît, où tout sort, renouvelé,

de l'ombre « comme montent au ciel les soleils rajeunis, après s'être lavés au fond des mers profondes ». A ce moment-là, il retrouve l'existence, il touche la Délice, l'approche de l'Éternité. Le soir peut tomber. « Voici venir le soir, ami du criminel ». Non ! Pas ce soir-là. « Entends, ma chère, entends... » Oui, entendez c'est la douce nuit qui marche. L'homme épars a retrouvé son centre, son ordonnance, il est réconcilié avec chacun de ses atomes. Les bras d'une nuit maternelle nouent autour de son cou leur écharpe. Il va vivre. Il peut mourir. Il a trouvé l'instant parfait.

Alors il écrit ses vers les plus heureux, dans les deux sens du mot. Le bonheur de l'expression lui est donné dans l'expression du bonheur.

Dans ses lettres, il lui arrive souvent d'identifier beauté et bonheur et il va même plus loin, il identifie aussi beauté et bonté, beauté et amour, beauté et vertu.

A certaines heures qui sont peut-être des intervalles lucides, ce débauché devient un professeur d'énergie, un homme profondément moral. On pourrait composer une anthologie des écrits édifiants de Baudelaire auxquels l'Académie française se devrait d'attribuer le Prix Montyon.

Voici ce qu'il écrit le 26 août 1851 (il a trente ans, il publiera les premiers poèmes de *Fleurs du Mal* quatre ans plus tard) :

« A mesure que l'homme avance dans la vie, et qu'il voit les choses de plus haut, ce que le monde est convenu d'appeler la beauté perd bien de son importance, et aussi la volupté, et bien d'autres balivernes. Aux yeux désabusés et désormais clairvoyants toutes les saisons ont leur valeur, et l'hiver n'est pas la plus mauvaise ni la moins féérique. *Dès lors la beauté ne sera plus que la promesse du bonheur, c'est Stendhal, je crois, qui a dit cela. La beauté sera la forme qui garantit le plus de bonté, de fidélité au serment, de loyauté dans l'exécution du contrat, de finesse dans l'intelligence des rapports.*

La laideur sera cruauté, avarice, sottise, mensonge. La plupart des jeunes gens ignorent ces choses, et ils ne les

apprennent qu'à leurs dépens. Quelques uns d'entre nous les savent aujourd'hui, *mais on ne sait que pour soi seul.*

Quels moyens pouvais-je efficacement employer pour persuader à un jeune étourdi que l'irrésistible sympathie que j'éprouve pour les vieilles femmes, ces êtres qui ont beaucoup souffert par leurs amants, leurs maris, leurs enfants et aussi par leurs propres fautes, n'est mêlée d'aucun appétit sexuel?

Si l'idée de la vertu et de l'Amour universel n'est pas mêlée à tous nos plaisirs, tous nos plaisirs deviendront tortures et remords ».

Il parle ainsi en 1851. Les années passent, et de plus en plus pour lui, les plaisirs deviennent tortures et remords. L'amer visage de Baudelaire que nous connaissons par Nadar avoue le prix qu'il a payé en fuyant le vert paradis des amours enfantines pour pénétrer dans ces paradis artificiels dont il va découvrir qu'ils ne sont que l'antichambre de l'Enfer.

Ses lettres à sa Mère, ses poèmes, ses rapports précis sur les degrés de l'ivresse que l'on gravit dans la pyramide du Haschich, le récit de cette gradation d'abord, qui devient une dégradation ensuite, tous ces constats aboutissent à cette seule conclusion : la condamnation de « toutes les joies solitaires qui rendent l'individu inutile aux hommes et la société superflue pour l'individu ».

Il se condamne, mais il ne se corrige pas. Et sa rage contre lui-même va bientôt se retourner contre les autres.

Il tombe et déteste qui le voit tomber. Il l'insulte comme on brise le miroir qui renvoie une image ingrate de soi. Lucide, il s'accuse. Irrité, il accuse autrui et l'humaine condition qui humilie.

Ne pas être soi est le pire enfer. Baudelaire n'est plus lui-même. Personne autour de lui n'est celui qu'il devrait être. Il vomit l'hypocrite lecteur, son semblable, son frère, qui se débat comme lui dans le feu où le plus dur métal ne peut se tenir droit.

La distorsion de l'être entraîne celle de la forme. Dire la torture torture le dire. Baudelaire n'ignore pas qu'on ne peut exprimer le laid qu'en s'exprimant laidement, la laideur sort par

tous les pores de son langage. Non que les mauvais sentiments fassent les mauvais livres, mais le vice du fond vicie la forme. L'instant parfait transfigure ; l'instant de chute défigure. Il n'y a pas de beauté du Diable, il y a tout au plus, à certains moments, une diablesse de beauté qui se flétrit vite et que l'on se repent d'avoir adorée.

Baudelaire se repent, et s'accuse. Il sait qu'il agit mal, qu'il écrit mal, que ce qui lève sous ses pas est fleur du mal. Le procès que lui fera la société est un procès qu'il mène contre lui-même. Un certain Baudelaire dresse un impitoyable réquisitoire contre un autre Baudelaire, le Procureur reprochant à l'accusé d'avoir sapé les bases de son propre monde, d'avoir commis l'unique péché qui consiste à se détruire soi-même en ne prenant plaisir qu'à soi-même, de s'être désintégré parce qu'on refuse l'intégrité, d'avoir perdu sa force, sa vertu, d'avoir inauguré le règne de la pesanteur, de l'homme cassé.

Cassé parce qu'en lui le seul ressort qui fasse de l'homme un homme, la volonté, s'est détendu. Parce qu'il a perdu la joie en cherchant ce suicide lent qu'on nomme le plaisir. Il a, à diverses reprises, montré comment le haschish en procurant l'intensité du plaisir d'un instant détruit dans l'être le chemin qui mène au véritable bonheur.

Le haschich accorde d'un côté ce qu'il retire de l'autre. Il donne des visions géniales mais il enlève la faculté de les dire. Sortant du haschisch, ou de quelque autre magie automatique et sensuelle, Baudelaire se sent vidé de son être.

Est-ce à la faveur de ce vide que la laideur s'introduit dans son œuvre? On peut se le demander, tout d'abord si cette laideur n'est pas défendable, si elle n'est pas une forme inédite de beauté, et ensuite, dans le cas où elle serait une misère de son génie, si cette misère n'est pas ce que lui-même nomme « le sigmate infernal » d'un homme qui a voulu acheter avec un peu de monnaie, le bonheur et le génie, ces trésors que (et je cite ici encore Baudelaire) on ne peut gagner « que par la bonne intention assidue ».

Quand il écrit

*« L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau. »*

Ces vers macabres touchent-ils au sublime, ou sombrent-ils dans le grotesque? ou hésitent-ils dans l'entre-deux, dans ce monde larvaire où sont condamnés à attendre devant les portes de l'existence les chefs d'œuvre avortés, les grandes œuvres inaccomplies?

Certes quand Baudelaire s'aventure à écrire des vers grimaçants, il sait ce qu'il veut faire sinon ce qu'il fait. Il va volontairement à la conquête de l'horrible, il veut l'installer au cœur même du monde de la Beauté. Cela il l'a dit bien souvent.

*« Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
De tes bijoux l'horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureuxment ».*

...

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !*

Il fait en poésie ce que vers le même moment un Wiertz s'efforce de faire en peinture quand il montre le cauchemar de l'inhumation précipitée.

Mais il ne suffit pas qu'un créateur, eût-il du génie, veuille faire de la beauté, avec de la laideur pour que la laideur devienne belle.

Quand d'après le dessin d'un maître inconnu, il nous montre une martyre, un cadavre sans tête, dont l'oreiller boit le sang rouge et vivant « avec l'avidité d'un pré », dont la tête repose, vide de pensées, « sur la table de nuit, comme une renoncule », quand il ne nous épargne pas le détail de la jarrettière, « œil secret qui flambe, et darde un regard diamanté », qu'il y ajoute la hanche un peu pointue et la taille fringante « ainsi qu'un reptile irrité », quand nous nous trouvons placés devant l'insolite appareil de ces noces funèbres plusieurs questions se posent à qui s'efforce de comprendre : ce poème-ci relève-t-il de la poésie ou bien du Grand Guignol, ou bien, s'il faut nuancer, et il faut certainement le faire, s'agit-il d'une poésie nouvelle, la poésie grandguignolesque qui part de Sade passe par Baudelaire, traverse Lautremont, et Jarry pour exploser ensuite dans le surréalisme, et les autres expressions artistiques de notre temps,

qui se résument en cette seule formule : *la poésie sera convulsive ou ne sera pas.*

J'ai écrit jadis qu'il fallait repenser le cas Wiertz et se demander si ce peintre de l'insolite n'était pas l'annonciateur du monde de Paul Delvaux. On pourrait aussi se demander si la moitié ténébreuse de ce bijou rose et noir qu'est Baudelaire n'annonce pas Magritte, et d'une façon plus générale, tout l'humour noir de notre temps, tout son esprit de contradiction, sa découverte qu'il y a une sorte de parti-pris de choses en rébellion contre l'homme à quoi l'homme doit répondre d'urgence par un parti-pris de l'homme qui se rebellera contre l'univers, et peut-être même contre la vie.

Cette rébellion contre l'univers et contre la vie ne peut évidemment s'exprimer que par la laideur. Si l'art se met au service de cette insurrection, si au lieu d'adhérer à l'ordre des choses, il veut s'en prendre à l'absurdité de tout, l'art n'a plus désormais qu'à être défiguration de tout, iconoclastie consciente et organisée. Baudelaire, un certain Baudelaire, du moins, a été l'un des premiers à se poser cette question. Il a subi, comme il le dit lui-même, l'irrésistible attraction de l'horrible, cette attraction dont nous sommes presque tous ou bien les prêtres sacrificateurs ou bien les victimes. Un certain Baudelaire a renié l'ancienne Beauté. Un autre Baudelaire lui est resté fidèle : il a aimé le bonheur et le bonheur l'a mené à la beauté. Écoutez-le parler de Thomas de Quincey comme s'il parlait de lui-même : « Alors, ai-je dit, le mangeur d'opium était encore heureux ; vrai bonheur de savant et de solitaire amoureux du confort : un charmant cottage, une belle bibliothèque, patiemment et délicatement amassée, et l'hiver faisant rage dans la montagne. Une jolie habitation ne rend-elle pas l'hiver plus poétique, et l'hiver n'augmente-t-il pas la poésie de l'habitation ? Le blanc cottage était assis au fond d'une petite vallée fermée de montagnes suffisamment hautes ; il était comme emmaillotté d'arbustes qui répandaient une tapisserie de fleurs sur les murs et faisaient aux fenêtres un cadre odorant, pendant le printemps, l'été et l'automne ; cela commençait par l'aubépine et finissait par le jasmin. Mais la belle saison, la saison du bonheur, pour un homme

de rêverie et de méditation comme lui, c'est l'hiver, et l'hiver dans sa forme la plus rude. Il y a des gens qui se félicitent d'obtenir du ciel un hiver bénin, et qui sont heureux de le voir partir. Mais lui, il demande annuellement au ciel autant de neige, de grêle et de gelée qu'il en peut contenir. Il lui faut un hiver canadien, un hiver russe ; il lui en faut pour son argent. Son nid en sera plus chaud, plus doux, plus aimé : les bougies allumées à quatre heures, un bon foyer, de bons tapis, de lourds rideaux ondoyant jusque sur le plancher, une belle faiseuse de thé, et le thé depuis huit heures du soir jusqu'à quatre du matin. Sans hiver, aucune de ces jouissances n'est possible ; tout le confort exige une température rigoureuse ; cela coûte cher, d'ailleurs : notre rêveur a donc bien le droit d'exiger que l'hiver paye honnêtement sa dette, comme lui la sienne. Le salon est petit et sert à deux fins. On pourrait plus proprement l'appeler la bibliothèque ; c'est là que sont accumulés cinq mille volumes, achetés un à un, vraie conquête de la patience. Un grand feu brille dans la cheminée ; sur le plateau sont posées deux tasses et deux soucoupes ; car la charitable Electre qu'il nous a fait pressentir embellit le cottage de toute la sorcellerie de ses angéliques sourires. A quoi bon décrire sa beauté ? Le lecteur pourrait croire que cette puissance de lumière est purement physique et appartient au domaine du pinceau terrestre. Et puis, n'oublions pas la fiole de laudanum, une vaste carafe, ma foi ! car nous sommes trop loin des pharmaciens de Londres pour renouveler fréquemment notre provision ; un livre de métaphysique allemande traîne sur la table qui témoigne des éternelles ambitions intellectuelles du propriétaire. — Paysage de montagnes, retraite silencieuse, luxe ou plutôt bien-être solide, vaste loisir pour la méditation, hiver rigoureux *propre à concentrer les facultés de l'esprit*, oui, c'était bien le bonheur ou plutôt les *dernières lueurs du bonheur*, une intermittence dans la fatalité, *un jubilé dans le malheur* ».

Un jubilé dans le malheur voilà ce que fut la vie de Baudelaire. Lui qui si souvent fut chassé du territoire du bonheur commun, qui connut « une Iliade de calamités », lui dont l'existence fut « un vaste réseau de ténèbres, déchiré à intervalles par de riches et accablantes visions, » parfois quand il parlait, « c'était comme si un grand peintre eût trempé son pinceau dans la noirceur du

tremblement de terre et de l'éclipse » mais à d'autres moments, pendant de rares instants parfaits, quand le soleil se levait à travers ses larmes, c'était dans l'irisation de l'arc-en-ciel qu'il trempait son pinceau et je l'ai déjà dit l'expression du bonheur lui donnait le bonheur de l'expression. C'est pourquoi nul poète n'est plus complet que ce grand découvreur qui trouva la beauté au sein même de l'horreur et la joie au cœur même de la souffrance.

Roger BODART.

La Littérature belge vue par M. Vernon Mallinson

Dans la note qu'il nous adresse et qu'on lira ci-dessous, M. David Scheinert relève les omissions d'un récent ouvrage anglais sur « la littérature belge de 1830 à 1960 ». Ce n'est pas la première fois que nous avons à constater que des critiques de pays proches, écrivant sur les lettres françaises de Belgique, n'en sont pas très complètement informés, quel que soit l'intérêt de leurs avis.

Aux observations de M. Scheinert sur le cas particulier de l'ouvrage de M. Vernon Mallinson on voudrait ajouter celle-ci, plus générale. Ce vice de perspective ne proviendrait-il pas en partie de ce que le sujet de pareilles études est mal déterminé? Étudier « la littérature belge de 1830 à 1960 », en couplant ainsi deux littératures, l'une néerlandaise et l'autre française, qui n'ont de commun que l'appartenance des auteurs à la même nationalité politique, c'est prendre comme une entité deux faits littéraires entièrement distincts. Entre autres inconvénients, cette réunion arbitraire de deux littératures autonomes en une seule étude risque d'entraîner l'auteur à céder au souci d'une symétrie artificielle dont des publications officielles ou semi-officielles de l'État belge nous ont fourni des exemples en ces dernières années.

Si cependant l'ouvrage a pour objet d'établir un recensement de tout le fait littéraire pendant une certaine période sur le territoire d'un État, quelle que soit la langue où ce fait s'exprime, on doit constater qu'il manque un volet à cet inventaire géographique. Il existe en Belgique des écrivains néerlandais, des écrivains français, mais aussi une troisième littérature, celle des dialectes romans. Elle n'a pas trouvé place, ni même mention, dans le livre de M. Vernon Mallinson. Résultat d'une doctrine officielle et simpliste

de symétrie qui arrive à fausser même les vues d'un critique étranger aussi averti.

Le danger de l'admission, dans une étude littéraire, d'une notion belge, recouvrant les notions de deux littératures indépendantes, est démontré par cette proposition de M. Vernon Mallinson que Verhaeren aurait introduit, après De Coster, « une manière purement belge de penser, de parler et de sentir au nom du peuple ». De Coster et Verhaeren, fort heureusement, n'ont pas eu à penser et à parler d'une manière belge. Les poèmes de guerre de Verhaeren glorifient et soutiennent l'effort de la Belgique, en lutte, avec ses alliés, contre une agression anachronique. Mais, hors cette circonstance accidentelle, c'est « toute la Flandre », et non toute la Belgique, le domaine propre de ce grand poète français. Et si Tyl pense et parle au nom du peuple, c'est au nom du peuple flamand sans doute, mais surtout du peuple de partout et de toujours ; il serait vraiment difficile en tout cas d'alléguer que c'est au nom d'un peuple belge.

M. T.

M. Vernon Mallinson enseigne à l'Université de Reading. Sa formation, ses connaissances, son activité devaient normalement lui fournir les moyens de rédiger une histoire de la littérature belge moderne aussi documentée, aussi complète, aussi objective que possible.

Le livre qu'il nous donne ¹ a été écrit, précise-t-il, « dans l'intention délibérée de combler une lacune ». L'auteur a voulu faire connaître une littérature peu connue.

Avec beaucoup de mesure et de lucidité, M. Mallinson commence par montrer comment se sont développées les deux littératures de Belgique et ce qui les différencie. Évitant de se laisser entraîner sur le terrain brûlant des controverses nationales, il explique les tendances profondes par les vicissitudes de l'histoire.

Si ses formules ne sont pas brillantes, elles traduisent clairement la réalité. Qualité qui se fait rare dans le domaine de la

1. « Modern Belgian Literature 1830-1960 » (Heinemann, London 1966).

critique. Il rend, par exemple, à De Coster un hommage auquel plus de Belges devraient s'associer et définit « La Légende d'Ulenspiegel » comme « une épopée du peuple toujours opprimé, mais jamais brisé ni soumis ». De Verhaeren, il écrit que « ses vers vibrent à l'unisson avec les soucis et les espoirs de son pays et de son époque ». C'est le premier poète, après De Coster, « à imposer une manière purement belge de penser, de sentir et de parler au nom du peuple ». Il est vrai que cette « manière purement belge », M. Mallinson la définit d'une façon assez conventionnelle. C'est sans doute pourquoi il confond l'aspect naturellement ethnique et géographique de certaines œuvres avec le régionalisme étriqué de certaines autres. Il en arrive ainsi à réduire l'humanisme enraciné d'un Jean Tousseul ou d'une Marie Gevers à une littérature de « petites dimensions ». Venant d'un historien de lettres professionnel, un tel jugement paraît pour le moins étrange. M. Mallinson fait preuve de plus de rigueur dans les pages qu'il consacre au symbolisme belge, à ses caractéristiques et à son influence.

Cette rigueur, on aurait aimé la retrouver dans les portraits qu'il trace de disparus récents. Il est regrettable aussi qu'il ait jeté le voile sur le comportement de quelques écrivains entre 1940 et 1944. Sans doute ne s'agit-il là que d'une forme de pudeur britannique...

Il y a d'autres silences au moins aussi graves. M. Mallinson oublie de citer un grand nombre d'auteurs, tant flamands que français, dont certains de tout premier plan. Il y a des critiques qui passent leur temps à refaire la liste dressée par un essayiste ou un auteur d'anthologie. Le cas ici est différent. Il s'agit d'une histoire de la littérature rédigée par un universitaire. M. Mallinson ne pouvait pas citer tous les écrivains de Belgique. Fallait-il pour autant qu'il sacrifie Burniaux, Goffin, Libbrecht, Ayguesparse, Bernier, Sodenkamp, Dewalhens, Dubrau, Paron et tant d'autres ? Peut-être trouvera-t-on une explication de ce procédé surprenant dans ce qu'il écrit au sujet des prosateurs flamands d'après-guerre : « Si je ne choisis que deux écrivains de la génération plus ancienne, c'est tout simplement parce que ce sont les seuls que j'ai lus... et je les ai lus, parce qu'ils étaient recommandés chaleureusement comme prometteurs et *curieux* »...

M. Mallinson a écrit son ouvrage pour combler une « lacune ». Croit-il qu'il la comblera avec d'autres lacunes ?

La bibliographie qu'il nous donne est plutôt maigre, en particulier pour ce qui concerne la littérature d'après 1944. Il existe au moins trois ouvrages parus avant le sien, qu'il aurait pu consulter avec profit. Comment a-t-il procédé ? Est-il allé directement aux sources ? A-t-il lu lui-même — comme il aurait dû — les œuvres de la plupart des écrivains français de Belgique et a-t-il décidé lui-même — d'après quels critères ? — de consacrer, par exemple, deux pages d'exégèse à la seule partie théâtrale de l'œuvre d'un de nos poètes, alors que la prose et la poésie de M. Burniaux n'en méritaient aucune ? Ou bien a-t-il reçu des informations de certains milieux, informations dont il s'est trop commodément satisfait et qui ne lui ont montré que certains aspects des littératures néerlandaise et française de ce pays ? Questions pour le moment sans réponse. Il faut les poser pourtant. A M. Mallinson d'abord, étant entendu que nul ne méconnaît la valeur de son œuvre. Il a voulu servir les lettres belges. Qu'il en soit remercié. Tant qu'à faire cependant, il aurait mieux valu que les lecteurs anglo-saxons aient de notre littérature un aperçu plus rigoureux et plus objectif.

Il est enfin une question que nous devrions nous poser à nous-mêmes, en essayant d'y répondre aussi sincèrement que possible. M. Mallinson prétend que les écrivains belges se caractérisent par un grand individualisme. Cela me paraît évident pour tous les écrivains de valeur, d'où qu'ils viennent. Je crois plutôt que ce qui nous caractérise, c'est que chacun de nous vit replié sur lui-même et ne s'occupe que de ses propres affaires. Quant à la question, la voici : ne sommes-nous pas tous un peu responsables des faiblesses — très relatives — du livre de Vernon Mallinson ?

David SCHEINERT.

Une lettre de Fernand Severin à Léon Kochnitzky

En 1960, Léon Kochnitzky publiait, dans la collection de l'Académie, la série de lettres que lui avait adressées Fernand Severin. Dans sa préface, il notait : « On ne trouvera dans ce recueil qu'une seule partie de cette correspondance. Une voix, la plus mélodieuse de ce duo, peut encore être entendue. Les lettres du jeune poète ont disparu dans des circonstances qu'il est peut-être intéressant de rappeler. Elles lui avaient été remises en 1931, après la mort de Fernand Severin, tandis que lui-même restituait à Madame Severin les lettres reçues de son époux. Celle qui avait inspiré *La Solitude Heureuse*, conserva ce précieux dépôt avec un soin pieux ; c'est à la grande courtoisie de Mark F. Severin que nous devons la possession de ce trésor, retrouvé dans les papiers de sa mère. Quant aux lettres du jeune poète, elles ont été dispersées ou détruites, alors qu'il se trouvait aux États-Unis, en 1943, lors de la mise à sac de son appartement parisien par l'opération d'amis indécents ou négligents »¹.

Fort heureusement, le « jeune poète » se trompait et le Musée de la Littérature possède le volumineux dossier des épîtres adressées par Léon Kochnitzky à l'auteur du *Don d'Enfance*. Ce dossier contient aussi les minutes — il semble que Severin avait l'habitude de faire des brouillons — de trois réponses : la première ébauche, incomplète, de la lettre du 3 octobre 1917²

1. Fernand Severin. *Lettres à un jeune poète*. Publiées et commentées par Léon Kochnitzky, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature française de Belgique, 1960, p. 9.

2. *Id.* pp. 47-54. La minute n'est pas datée.

a été retouchée en maint endroit, pour en atténuer l'expression ; quant à celle du 27 juin 1921¹, Severin a, dans son texte définitif, expliqué les raisons pour lesquelles il n'avait « pas très bien compris » les vers de son correspondant.

La troisième de ces lettres est inédite et Kochnitzky nous en donne les raisons : « Il se souvient fort bien de trois ou quatre lettres reçues d'Angleterre, en 1918, et des deux autres écrites de Gand au début de 1919. Hélas, une lacune dont le jeune poète porte seul la responsabilité, le prive aujourd'hui de ces pages précieuses, perdues sans doute au cours des tribulations qui accompagnèrent son existence à Fiume, à Venise, puis à Rome, jusqu'à son retour en Belgique en janvier 1921... »².

Le texte qui nous est parvenu n'a pas été envoyé tel quel : Severin lui-même a indiqué, au crayon, sur la minute : « Réponse. A été adoucie ». Nous croyons pourtant pouvoir la publier sans altérations ni coupures : les avis que l'auteur émet sur certains de ses confrères ou sur certaines revues, quelque sévères qu'ils puissent paraître, n'ont rien d'excessif et telle opinion exprimée dans le recueil édité par l'Académie n'est certes pas moins nette.

Severin répond, le 8 août 1918, à une missive commencée le 21 avril et interrompue au beau milieu de la deuxième page ; reprise « plus de deux mois plus tard », elle est à nouveau abandonnée. Ce n'est que le 14 juillet que Kochnitzky — lequel, à ce qu'il nous semble d'après le contexte de la dernière partie, a reçu, dans l'entretemps, une « gentille lettre qui [lui] prouve qu'[on] ne [l']oublie pas — se décide à terminer enfin ce message décousu.

Le 5 février 1918, Kochnitzky avait envoyé à Severin des *Stances spencériennes*, auxquelles il manquait trois strophes : l'écrivain qui avait accompagné son poème de commentaires historiques et littéraires indiquait : « Ici trois strophes manquent. J'ai eu une angine et cinq jours de forte fièvre : je ne peux pas écrire aujourd'hui, par conséquent : Lacuna in MSS † comme l'indiquent les philologues ! »

1. *Id.* pp. 97-99. Ni la lettre ni la minute ne sont datées, mais le cachet de la poste indique 27 juin 1921.

2. *Id.* p. 67.

Ces stances étaient composées en décasyllabes, avec la césure au quatrième pied. Severin devait avoir censuré l'emploi de ce vers, dont son correspondant prenait la défense : « Vous m'avez adressé des critiques, *fort justes, trop indulgentes* peut-être, et je vous en remercie : mais il faut que je prenne la défense du vers de 10 syllabes : ce n'est pas parce que Béranger, Voltaire et La Fare en ont fait d'exécrables qu'il faut le déclarer impropre à la langue française : Villon, Marot, Ronsard en ont fait d'excellents. Et le seul poète lyrique que la France ait eu de Du Bellay à André Chénier, La Fontaine, en a écrit d'admirables »¹.

Dans la seconde partie de sa lettre, Kochnitzky annonçait qu'il était devenu fonctionnaire : « Je dois vous confesser une chose grave : celui que vous persistez à nommer « mon cher poète » n'est plus aujourd'hui qu'un fonctionnaire du Ministère de la Reconstitution Nationale et des Affaires Économiques ; ministérie van nationale reconstitutie etc... Je ne roulais pas sur l'or et cela m'est tombé du ciel ; ma nomination n'a pas encore paru au moniteur mais c'est chose faite ; je suis bombardé secrétaire du Comité d'études économiques italo-belge institué par le gouvernement belge... »².

Dans le fragment daté du 14 juillet l'écriture de Kochnitzky a brusquement changé : elle est devenue plus large, plus relâchée : on peut se demander si l'auteur n'imitait pas inconsciemment Gabriele d'Annunzio.

Le 31 décembre 1917, Kochnitzky avait annoncé la constitution, à Rome, d'une ligue italo-belge dont le but principal semble avoir été, du moins à ses débuts, d'obtenir l'extension des activités du Collège Jean Jacobs à Bologne³, de manière à en faire un pendant belge de l'Institut français de Florence. Les promoteurs de l'initiative auraient souhaité « mettre à la tête du Collège quelques professeurs des universités belges » et le « jeune poète » avait immédiatement pensé à son correspondant pour remplir

1. Musée de la Littérature, inédite.

2. *Id.*

3. Lorsque, en 1923-1924, les autorités belges prirent contact avec les responsables du Collège, Kochnitzky fut chargé, par le ministre Huysmans, d'une mission, qui fut assez mal accueillie en Italie. V. à ce sujet, notre étude : *Le Collège Jean Jacobs à Bologne in Alumni*, XXII, 1-2 (Novembre 1953) pp. 14-44.

ces fonctions : « Votre culture italienne et votre connaissance en Dantologie vous désigneraient pour diriger cette haute école ». En attendant, on invitait Severin à faire un peu de propagande puisqu'il était « très répandu dans les milieux où l'on bienpense » (sic) et on lui adressait la carte-circulaire demandant l'adhésion à la « Lega italo-belga ».

Sans doute avait-il décliné l'invitation, prétextant qu'il ne voyait pas les services qu'il pourrait rendre à cet organisme, car Kochnitzky rétorquait : « Vous pourrez faire énormément pour l'Italo-Belge. Vous êtes, comme toujours, d'une modestie inconcevable et, étant beaucoup plus jeune que vous, je me permets de vous le reprocher sans déguiser mon sentiment. Vous devez vous rendre compte qu'en acceptant de faire partie de nos comités c'est vous qui honorez l'Italo-belge. Je vous ai aussi inscrit pour le comité des « *échanges intellectuels* » destiné surtout à étudier le Collège de Bologne »¹.

A cette lettre, Kochnitzky joignait deux coupures de presse² relatant la cérémonie d'ouverture d'une exposition de dessins belges. Le poète y avait parlé de César Franck et y avait dit, selon un des journalistes, « cose molto intelligenti e commoventi ». Après avoir annoncé la publication prochaine, dans *la Revue de Hollande*, des *Stances spencériennes*, et avoir reproché à son aîné d'avoir donné un article au *XX^{me} siècle*, Kochnitzky insistait pour que son correspondant fit des démarches en vue de son envoi à Rome. Enfin, en post-scriptum, il donnait une information : « J'écris en ce moment trois dialogues d'esthétique. 1^o de l'archaïsme ; 2^o du luxe en art ; 3^o la mort de l'esthétisme symbolique-1890. C'est très amusant ; j'écris cela en bondissant comme si je jouais au tennis ; il m'arrive de m'arrêter pour rire ».

On le verra, Severin répond à chacune des questions soulevées par son jeune ami. Son mouvement d'humeur devant l'éloge — ou le reproche — d'excessive modestie révèle à quel point il était sensible sur ce chapitre. Le sujet semble l'avoir préoccupé : à plusieurs reprises il y revient dans son journal intime, auquel nous empruntons les passages suivants :

1. Inédite.

2. Ces articles portent la date, de la main de Kochnitzky : 12 juin 1918 ; mais nous n'avons pu identifier les journaux dont ils sont extraits.

— 8 octobre 1919. Suis-je modeste, ou ne le suis-je pas ? Assurément je me fâche lorsque l'un ou l'autre critique me loue de ce qu'il appelle ma modestie, et qui n'est en réalité que de la réserve. Si j'étais modeste, je ne protesterais pas quand on me cite d'un trait avec V. Gille ou A. Hardy. Mon apparente modestie est une forme de l'orgueil... J'en viens cependant à me demander si, réellement, je ne suis pas « modeste » au sens ordinaire du mot. J'éprouve un agréable étonnement lorsqu'un jeune poète m'appelle « maître » ou qu'un écrivain français réputé me traite en égal. Cela me dépite et m'humilie.

— 25 janvier 1924. Sois modeste, mais de cette modestie qui n'est que l'exact sentiment de ton mérite, voilé de réserve. Il ne faut pas que tu aies l'air, en entendant louer ton œuvre, d'en apprendre la valeur. Il ne faut surtout pas que tu paraisses ignorer ce qui en elle mérite vraiment d'être loué. Que la modestie ne soit pas de la stupidité [sottise] ¹.

Le document que nous publions ci-dessous nous semble intéressant à plus d'un titre : il nous donne de précieuses indications sur le caractère du poète du *Don d'Enfance*, mais il nous éclaire en même temps sur ses conceptions esthétiques et sur ses options poétiques.

Robert O.J. VAN NUFFEL.

The Glade Letchworth (Herts.)

8 août 1918.

Mon cher Poète,

(Je ne vois pas très bien comment je pourrais vous appeler autrement. Ce ne sont pas les trois ou quatre heures que vous passez chaque jour sur votre rond de cuir qui vous empêchent de faire des vers, je suppose. D'ailleurs vous persistez à m'appeler

1. Le fils du poète, Monsieur Mark F. Severin a bien voulu nous communiquer ces précieux cahiers. Nous tenons à lui exprimer ici notre reconnaissance.

Mr le Professeur, malgré ces quatre années de vacances. Cela ne m'a jamais beaucoup flatté, ceci soit dit en passant, et j'ai longtemps cru que vous m'appréciez (!) moins comme poète que comme barbacole. Je continue donc à vous appeler poète).

Il y a dans votre dernière lettre une phrase involontairement désobligeante. « Vous êtes toujours, me dites-vous, d'une modestie inconcevable ». On m'a dit cela souvent, croyant peut-être m'adresser un compliment en même temps qu'une critique. Mais je ne l'ai jamais pris ainsi, et rien ne m'agace comme d'entendre parler de ma « modestie », car je considère la modestie, cette « vertu », comme une sottise tout simplement, à moins que ce ne soit une hypocrisie.

Vous m'étonnez vraiment quand vous me parlez de ma « modestie », et je vous aurais cru plus psychologue. Si j'étais modeste, je ne viserais pas, dans mes vers, à la perfection (que je ne me flatte pas d'atteindre, du reste) et je me contenterais de la médiocrité d'un Valère Gille. Si j'étais modeste je ne dirais pas que « *la création artistique trouve dans la joie divine qui l'accompagne sa principale récompense et qu'un écrivain digne de ce nom se soucie peu d'avoir contenté le public, s'il ne s'est pas contenté lui-même d'abord* ». Si j'étais modeste je n'enverrais pas mes vers les plus soignés à des revues de jeunes qui tirent à 200 ex., convaincu que l'essentiel, pour un poète, est dans la joie divine de la création, et que le sort fait ensuite à ses vers n'a aucune importance ; au contraire je tâcherais de les pousser dans les grandes revues, et à mon âge, après 25 ans de production sérieuse, je serais un des fournisseurs de la *Revue de Paris* ou de la *R. Des Deux Mondes*, qui ont publié parfois des vers moins bons que les miens. Si ce n'est pas là de *l'orgueil*, au lieu d'être de la modestie, je ne m'y connais pas. Mais c'est un orgueil assez spécial et auquel la plupart des gens n'entendent rien. Quant à vous, vous êtes trop intelligent pour ne pas reconnaître, après une seconde de réflexion, que je ne suis nullement modeste au sens ordinaire de ce mot.

Remarquez que je le regrette ! Je regrette maintenant d'avoir envoyé mes meilleurs vers, avec une générosité de grand seigneur, à des revues telles que *Durendal* ou la *Vie intellectuelle*, ou moins encore, alors que, probablement, la *Revue de Paris* ou quelque

autre revue importante, aurait consenti à les publier. Je le suppose sans en être sûr, parce que, précisément, je n'ai jamais fait le moindre effort pour entrer dans une grande revue. C'est peut-être de la sottise, ce n'est assurément pas de la modestie. C'est une sottise résultant d'un excès de fierté littéraire.

Vous semblez trouver que je m'abaisse en envoyant un article au XX^{me} siècle. Mais, mon cher ami, j'envoie où je puis, et il est probable que si j'avais offert mon article à quelque grande revue française, le directeur, voyant ma signature inconnue, aurait jeté mon article au panier sans même l'avoir lu. Et puis, un article vaut ce qu'il vaut, même publié dans une feuille de chou. Et puis enfin mon article intéressant surtout le public belge, il était naturel qu'il parût dans un journal belge.

Je suis surtout modeste, paraît-il, parce que je me suis demandé ce que je puis faire pour l'*Italo-Belge*. Mais, je me le demande toujours, je ne puis pourtant pas lui consacrer des vers... Alors quoi? Étudier le mouvement littéraire italien, y consacrer des études dans des revues belges, traduire en français (j'allais dire en belge) les auteurs italiens (ceci me plairait)? Ou bien, au contraire, publier dans les revues italiennes des articles sur notre mouvement littéraire? (Cela m'intéresserait moins). Ou bien encore étudier les relations littéraires ou artistiques de la Belgique et de l'Italie? Ce serait intéressant, mais cela demanderait énormément de recherches en Italie et en Belgique... où je ne puis pas.

Vous me dites que « vous m'avez inscrit pour le comité des *échanges intellectuels* destinés surtout à *étudier* le Collège de Bologne ». *Étudier* n'est-il pas un lapsus calami? Je ne comprends pas très bien. En tout cas vous m'obligeriez en me faisant savoir plus en détail ce que je puis faire pour l'*Italo-Belge*. Dieu sait du reste si, dans deux mois d'ici, je pourrai encore m'occuper de toutes ces belles choses. *Primum vivere, deinde philosophari*. Je vous ai dit que je cherche un emploi et, en même temps, les moyens de faire faire à Marc Severin ses études classiques. Il est possible qu'au début d'octobre je sois professeur (jusqu'à la fin de la guerre) dans un lycée ou un collège (voilà encore de la modestie, mais je ne demanderais pas mieux que d'entrer dans une faculté) de France, d'Algérie ou de Corse ; à moins que je

sois comme vous rond de cuir, « sur un bureau », mais... au Hâvre. Il ne faut pas songer à l'Italie. A supposer que je trouve à Rome un emploi me permettant de vivre avec ma femme et mon fils, il faudrait encore que ce dernier ait le temps d'apprendre l'italien avant de pouvoir entrer au collège. Or il est déjà en retard dans les études. D'ailleurs je me demande à quel titre j'irais en Italie ; et la perspective de démarches à faire en vue d'obtenir un emploi n'a rien d'engageant. Non, je crois qu'il faut en prendre mon parti. Ou bien je ne retournerai pas en Italie, ou bien j'y retournerai *plus tard*, après la guerre, quand le calme et l'aisance seront revenus, et que je serai vieux et incapable de jouir encore de ce que je verrai.

Pourquoi diable ne me parlez-vous jamais de ce que *vous voyez en Italie*? Vos lettres, tout amusantes qu'elles sont, n'appartiennent pas, décidément, au genre descriptif. Comment, vous êtes à Rome, l'endroit le plus glorieux du monde et l'un des plus beaux, et vous ne m'en dites presque rien ! Moi je suis resté longuement rêveur, dernièrement, devant une aquarelle de Turner représentant le lac de Némi. N'oubliez pas que je suis un professeur dont la vocation était d'être poète, et un poète dont la vocation était d'être peintre. Vos lettres, si charmantes d'ailleurs, rappellent un peu celles qu'écrivaient les épistoliers du 18^{me} siècle et où il n'est *jamais* question du paysage. Or moi je suis « un pour qui le monde extérieur existe », pour qui les rochers, les arbres, les tableaux, les statues, etc. ont du moins d'autant d'importance que les hommes. Vous ne m'avez jamais dit non plus si vous connaissiez les poètes italiens contemporains, quoique je vous aie questionné à ce sujet. J'ai une grande admiration pour Carducci. Et vous ? Avez-vous lu ses *Odes barbares* ? Connaissez-vous aussi Pascoli ? C'est un poète que je n'ai pas lu, mais qui, d'après ce que je sais de son œuvre, me plairait, je crois, certainement.

Vous m'annoncez la publication dans la *Revue de Hollande* des stances que vous avez eu la gentillesse de me dédier. Je serai très curieux de les relire, et spécialement de les lire imprimées. Pourra-t-on m'envoyer un exemplaire du n^o qui les contiendra ?

Vous ne me convaincrez pas en ce qui concerne le vers décassyllabique français, surtout partagé en deux membres inégaux

(4-6). Il est plutôt joli, spirituel, amusant que vraiment beau et majestueux, et l'un des grands mérites de la Pléiade est précisément d'avoir « lancé » l'alexandrin. Mais je reconnais qu'on peut arriver par ce vers à des effets très savoureux de naïveté, de simplicité et d'archaïsme. Il y a alors le décasyllabe divisé en deux hémistiches égaux (5-5) qui est une sorte d'alexandrin en réduction, très vif, très gentil, mais un peu essoufflé. Mais c'est, je crois, un vers de ressources. On pourrait le disloquer comme « ce grand niais d'alexandrin », son illustre frère. Peut-être en tirerait-on quelque chose.

J'ai lu avec plaisir les comptes rendus italiens ; j'ai vu sans étonnement que vous avez dit sur César Franck « cose molto intelligenti e commoventi ». L'on. Vermeersch », qu'on cite parmi les assistants, est, en effet, un parent de ma femme, assez éloigné et que je n'ai pas encore eu l'occasion de rencontrer. Le Père Vermeersch, son frère, est, je crois, également à Rome.

Je termine cette longue épître en vous disant que votre « écriture de rond de cuir » n'est pas belle. Vous écriviez mieux quand vous consentiez à être appelé « cher poète ». Et, ce qui est plus grave, cette nouvelle écriture vous permet de ne mettre que quatre ou cinq mots par ligne, et c'est moi qui suis volé.

Ne tardez pas, mon cher poète-secrétaire du comité d'études économiques italo-belge, à me donner de vos bonnes nouvelles. Dites-moi où en sont vos trois dialogues esthétiques. Je suis bien cordialement vôtre.

Fernand SEVERIN.

P.S. Je connais M. le Prof. Moeller, qui est, je crois, un brave homme. Mais il est tout à fait inutile, je pense, de songer à aller à Rome avec l'appui de qui que ce soit. M. Moeller est là-bas « en mission scientifique ». Heureux homme !

Chronique

Séance mensuelle de l'Académie

Le 14 janvier, en ouvrant la séance, M. Roger Bodart, directeur pour 1966, a salué la mémoire du baron Nothomb en récitant une page du poète décédé le 29 décembre.

M. Bodart a récapitulé les activités de l'année. A propos du déplacement de l'Académie à Liège pour la commémoration d'Albert Mockel, il a évoqué les possibilités d'un nomadisme académique qui ne lui déplairait pas. Il a souhaité que notre compagnie ne craigne pas de s'engager pour la défense de la langue française, ce qui est sa mission fondamentale. Il a transmis ses pouvoirs à M. Maurice Delbouille, directeur élu, en l'assurant de son concours.

M. Delbouille, ayant remercié et congratulé M. Bodart pour son année d'heureuse direction, a constaté que sans s'être concerté avec son prédécesseur il se trouvait d'accord avec lui sur un programme d'action pour la défense du français. Outre cette mission de principe, nous aurons à exercer notre droit de regard sur la restauration de notre Palais vermoulu et sur l'extension des locaux académiques dans le nouvel édifice projeté. M. Delbouille, directeur pour la deuxième fois, a salué M. Vandercammen, vice-directeur, qui est celui qui vient.

L'Académie a reçu un lot important de livres et brochures de Jules Destrée, don de M. Albert Guislain. Elle a décidé de collaborer à l'exposition Albert Mockel organisée par la Fondation Charles Plisnier avec le concours des communes d'Ixelles et de Saint-Gilles.

M. Vanwelkenhuyzen a fait une communication sur *Charles van Lerberghe et Marie Bashkirtseff*.

Des subventions du Fonds national de la littérature ont été attribuées à des revues ou à des manifestations littéraires, d'autres ont été octroyées pour aider à l'édition de manuscrits.

En sa séance du 11 février, par motion d'ordre, le directeur a demandé qu'une commission soit constituée pour étudier l'opportunité et les moyens d'une action de défense de la langue française. Le bureau a été chargé de cette mission.

L'Académie a entendu une communication de M. Roger Bodart, intitulée : *Baudelaire et la beauté des laides*.

Le 11 mars, M. Guiette a présenté et commenté une série de lettres de Max Elskamp à Sander Pierron, qui lui avaient été communiquées par M. Guislain.

Dans le cadre de l'action décidée pour la défense du français, l'Académie, sur la proposition de son directeur, a adopté le principe de consacrer sa séance publique de 1967 à mettre en lumière les *Destins de la langue française*.

PRIX 40 Fr.