

BULLETIN

DE

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



BRUXELLES  
PALAIS DES ACADÉMIES

## SOMMAIRE

<b>Joseph Calozet</b> .....	59
<b>Femmes dramaturges : Delphine de Girardin, Marie Lenéru</b> ( <i>Communication de M<sup>me</sup> la duchesse de La Rochefoucauld, à la séance mensuelle du 11 mai 1968</i> ) .....	65
<b>Jean de Boschère, L'Obscur et le Paria couronné</b> ( <i>Communication de M. Edmond Vandercammen, à la séance mensuelle du 8 juin 1968</i> ) .....	87
<b>Sur la technique et l'esthétique de François Villon, par M. Johan Schmidt</b> .....	97

## CHRONIQUE

<b>Séances mensuelles de l'Académie</b> .....	118
<b>Distinction</b> .....	119
<b>Hors de Belgique</b> .....	119
<b>Au Collège poétique de Menton : « Poésie et vie actuelle », compte rendu par M. Marcel Thiry</b> .....	119

## Joseph Calozet

*L'Académie a perdu son doyen d'âge, qui était l'un de ses membres les plus assidus et les plus constamment dévoués. C'est d'ailleurs en sortant d'une commission ministérielle où il représentait notre Compagnie depuis plus de vingt ans que Joseph Calozet a été pris du malaise qui devait l'emporter presque aussitôt, le 3 mai dernier.*

*Né le 19 décembre 1883 dans ce village ardennais d'Awenne dont le poète, le folkloriste et le philologue qu'il était à la fois devaient faire passer dans une œuvre partagée entre ces trois attirances le paysage, les mœurs et le parler, il avait été élu parmi nous le 10 novembre 1945 pour succéder à Joseph Vrindts et occuper le fauteuil que notre usage réserve à la littérature dialectale. Son excessive modestie lui avait fait décliner la fonction de directeur de l'Académie. Mais de celle-ci il était le « sage », celui dont la présence et la collaboration fidèles ne nous auront, jusqu'au dernier jour, jamais fait défaut.*

*Aux funérailles, qui eurent lieu à Namur le 7 mai, le directeur en exercice, M. Edmond Vandercammen, a prononcé au nom de l'Académie l'allocution que voici.*

C'est un poème qu'il faudrait réciter ici, un poème qui commencerait par le vers émouvant de Saint-Pol-Roux : « Allez bien doucement, Messieurs les Fossoyeurs ». L'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, dont Joseph Calozet était membre depuis 1945, ne peut laisser partir son dévoué confrère sans lui exprimer sa profonde douleur et la reconnaissance qu'elle lui doit pour sa collaboration assidue et exemplaire.

Joseph Calozet était d'abord un homme dans l'acception la plus noble du terme. Partout où l'appelait quelque fonction, il s'imposait grâce aux vertus de son esprit attentif à l'authenticité, au goût du partage, à la sagesse du jugement. Nous ne

rappellerons pas les souffrances, les deuils, les drames auxquels il dut faire face, mais simplement la tranquillité de son courage et sa foi en la vie. Joseph était bon au-delà de lui-même et cette qualité exceptionnelle ajoutée à la modestie commandait l'admiration de ses nombreux amis.

Il y avait le poète et le conteur demeurés fidèles l'un et l'autre au langage savoureux d'une enfance passée à Awenne-lez-Saint-Hubert, parmi les bûcherons et les sabotiers. L'écrivain a évoqué les mœurs de son Ardenne natale en des récits colorés, tantôt intimistes, tantôt légendaires ou folkloriques, tantôt marqués par la sauvagerie des lieux, mais toujours chaudement humains et orientés, pourrions-nous dire, vers l'aspiration au bonheur. Ses leçons de naturel, il allait les reprendre chaque année en son vieux village, soucieux qu'il était de vérité imagée et de juste harmonie. Désireux également d'étendre à travers le dialecte de ses ancêtres un patrimoine culturel et moral particulièrement précieux.

Il y avait l'homme d'enseignement, cet être d'une haute conscience professionnelle et qui, pendant trente-quatre ans se dévoua à former la jeunesse à l'Athénée royal de Namur. Notons en passant que l'envahisseur l'a obligé à quitter ses fonctions de préfet en 1943 et l'a condamné à convoier, comme otage, des trains allemands dans la direction de la France. Joseph était d'ailleurs resté au service de son pays, ainsi qu'il l'avait déjà fait avec héroïsme pendant la première guerre mondiale, ainsi que le faisaient son épouse et Jean, son fils aîné disparu au camp d'extermination de Mauthausen.

Lors de la réception de notre cher confrère à l'Académie, le 21 décembre 1946, Jean Haust déclarait en parlant du dialecte utilisé par l'écrivain : « Vous le traitez avec amour et pitié, comme s'il avait la dignité du français ». Et c'était vrai ! C'est pour cela que Joseph Calozet n'a eu de cesse de le cultiver, de l'exalter et de le défendre avec passion en tous lieux où se posaient les problèmes wallons, culturels ou autres. N'était-il pas l'actif animateur de la section namuroise de l'A.P.I.A.W. ? L'auteur n'oublia jamais que notre Académie l'avait appelé à siéger en son sein comme écrivain d'expression dialectale. Il voulut s'en montrer digne jusqu'à sa dernière heure.



Adieu, Joseph ! Malgré votre grand âge, vous êtes mort à la tâche. Votre présence ne s'effacera pas de notre mémoire. Votre famille éplorée sait que nous sommes auprès d'elle en ces heures douloureuses !

*Le souvenir de notre très regretté confrère fut d'autre part évoqué à la radio de Namur, quelques jours plus tard, par M. Fernand Desonay :*

Parler de Joseph Calozet académicien, c'est évoquer d'abord près d'un quart de siècle de fidélité. De la fidélité la plus attentive, la plus exigeante envers soi-même. L'honneur m'est précieux d'avoir été son confrère dix-huit ans à la section de philologie, comme nous disons sans qu'entre dans ce sentiment d'appartenance le moindre semblant d'envie à l'endroit des « littéraires ». Je compterais sur les doigts d'une main les séances mensuelles qu'aura manquées — et encore la raison devait être, en ces rarissimes cas, plus forte que les raisons de cœur — notre bon confrère de Namur.

Pour le revoir je n'ai qu'à fermer les yeux. Il avait choisi sa place, que nous lui réservions d'accord tacite, presque au bout de la longue table ovale, à contre-jour, comme par discrétion. Je siégeais volontiers en face de lui, heureux que je me sentais de découvrir, à peine séparés de mon sous-main et du crayon taillé fin, les siens, son sourire égal. Parfois, d'un geste rituel autant que généreux, il m'avancait avec un imperceptible clignement des paupières qui signifiait une sorte de complicité enfantine, l'étui de cigarillos : de telle sorte que, pour mieux nous regarder ensuite à telle allusion de l'orateur de service, il nous fallait balayer de la main le mince filet voluté de fumée bleue.

Il m'arrivait de le suivre, sans qu'il s'en doutât, quand, la séance levée, il reprenait de son pas d'Ardennais de bonne souche, un pas resté vif malgré une légère claudication, la rue du Luxembourg. La direction même et le sens toponymique de l'invariable itinéraire étaient aussi témoignage de fidélité : Joseph Calozet, son métier d'académicien fait honnêtement, comme il n'aura cessé de faire toute chose, remontait aux sources, vers Namur la wallonne où il s'était fixé, mais aussi vers les grands bois d'Awenne que nous parcourions hier encore, ma femme et moi,

dans le souvenir d'une visite d'inoubliable accueil où le couple fidèle aujourd'hui réuni dans un paradis où doivent chanter des sources claires et fleurir des genêts nous reçut à l'été de 1965.

Compagnon le plus amène dans une Compagnie qui est de bonne compagnie, je l'atteste sans sacrifier à quelque devoir de fausse complaisance, Joseph Calozet, s'il ne fut pas un de ces intervenants brillants qui aiguisent la pointe ou dansent devant le miroir, se distinguait à nos yeux par un droit de précellence dont il eut la coquetterie de ne jamais faire état : il avait été élu, le 10 novembre 1945, à l'unanimité. En sa qualité de conteur patoisant, d'évocateur dru, dans une langue remise à l'honneur et transfigurée par la poésie des travaux simples et des jours folkloriques — au meilleur sens du terme — des braconniers, des pêcheurs à la main de truites sous les pierres, des sabotiers dans la hutte décorée de bruyère, des bonnes femmes telle la vieille Gélique, des mégères aussi comme *Li Crawieûse Agasse* ou Pie-grièche du village perdu.

Jules Destrée, dans son Rapport au roi qui soumettait à l'approbation d'Albert le Fondateur le projet de création d'une *Académie royale de langue et de littérature françaises*, initiative dont nous fêterons dans trois ans le jubilé, entendait bien faire leur place aux patois :

« L'Académie ne peut pas ne pas se préoccuper de nos dialectes wallons si savoureux et si pleins de vie. »

Parmi les quatorze premiers membres désignés par le roi le 19 août 1920, deux illustres aînés : Jean Haust et Jules Feller représentaient nos lettres dialectales de la branche universitaire, si j'ose dire ; et on ne commettrait pas un péché de lèse-vérité si on associait à ces duumvirs Auguste Doutrepoint, à qui je succéderais *partim* à l'Université de Liège. Élu en 1923, Henri Simon, notre grand lyrique dans la tradition de Virgile et de Ronsard, notre dramaturge le plus près du peuple, — mais avec quelle distinction souveraine ! — ferait souffler dans notre Compagnie un souffle qui va de l'épopée à l'idylle. Fervent défenseur de la latinité aux marches de l'Est, l'abbé Joseph Bastin aura bien mérité de la louve romaine. Chansonnier du petit

peuple de « *djus-d' là* », Joseph Vrindts, notre Raoul Ponchon, si l'on veut, avec « sa pacotille de poète officiel », — le mot de Maurice Piron est juste, quoique dur — se croyait surtout aède inspiré parce qu'il portait la cravate à l'Aristide Bruant.

A le bien prendre, une assez méchante fée Carabosse exerçait du côté de chez nos académiciens dialectologues ses maléfices. Joseph Vrindts, décédé l'année même de son élection en 1940, ne fut jamais reçu ; pas plus que l'abbé Bastin, que la mort frappa quelques semaines après sa cooptation.

Autre fatalité : le discours d'accueil qu'avait amoureusement préparé Jean Haust pour célébrer en Joseph Calozet le maître d'un « dialecte surprenant de justesse imagée et d'harmonie », il n'aurait pas la joie de le prononcer, la faucheuse l'ayant surpris, le 24 novembre 1946, moins d'un mois avant la séance de réception. Mais nous avons gardé le texte ; et nous relisons avec piété le compliment de réponse du récipiendaire qui « cherch(ait) en vain », comme il l'a mis en épigraphe au discours publié, « un visage aimé, un visage dont le paternel regard (l') eût si bien encouragé et soutenu ».

J'aime que Joseph Calozet, que j'ai connu à l'Athénée de Namur dès 1923, alors qu'avant d'accéder aux lourdes responsabilités de préfet sans peur et sans reproche de la deuxième guerre, de l'occupation sans merci, il enseignait les *humaniores litterae*, j'aime qu'il ait commencé sa réponse à Jean Haust passé chez « les ombres myrteux » par un rappel de la bucolique latine :

*Ite, meae, felix quondam pecus, ite capellae...*

A l'heure où tout est « contesté » de notre héritage deux fois millénaire par des garçons sans doute pleins d'un feu sacré mais qui devraient commencer par se couper les cheveux et par un peu mieux se laver, comme disait ma mère, derrière les oreilles, il est bon qu'un Joseph Calozet, simplement, modestement, nous rappelle que le monde n'a pas commencé avec l'occupation de la Sorbonne et de l'Odéon.

Je viens de prononcer l'autre mot clef qui ouvre toutes les serrures d'approche à Joseph Calozet : il était modeste. Toujours prêt, à l'Académie, et donnant ainsi la leçon aux plus jeunes, à assumer les corvées les moins enviées parce que les plus obscures :

la correction, par exemple, des copies du Concours scolaire national organisé chaque année grâce aux ressources du Fonds Paschal. Ici, où je le rencontrai fréquemment, son premier métier — le « métier vieux et invétéré » dont parle Colette — de professeur faisait merveille : avec une clairvoyance qui m'a toujours confondu dans un sentiment de respect, Joseph Calozet, à quatre-vingts ans comme à trente, départageait les bons élèves et les médiocres.

J'aurais tant de choses à dire encore... Mais puisque aussi bien l'académicien chez Joseph Calozet n'étouffa jamais l'homme de cœur — et aussi de courage — dont il nous laisse un accompli modèle, c'est avec l'affection d'un ami de près d'un demi-siècle que je salue à Namur sa mémoire. L'homme sur l'âge que je deviens chaque jour un peu davantage n'a plus guère cure que d'humanité. « Joseph était bon », a dit Edmond Vandercammen, notre directeur en exercice. Ces trois mots résument toute une vie, magnifiquement. Je le revois dans son pays d'Awenne, près de l'ancienne « baraque » des maquisards où son fils — « Monsieur Jean » d'un poignant récit de la mère inconsolée — commença d'être le héros de la Résistance qui ira jusqu'au sacrifice de sa vie, je l'entends écraser à mes côtés le tapis de feuilles sèches, dépouilles de tant d'automnes, non loin de la sente tragique où fut assassiné son père (mais jamais il ne m'en a touché mot) ; je le revois fier de me remettre la « Gaillarde d'argent » sur la scène du Théâtre de Namur où il présida à tant de fêtes de Wallonie ; je le revois, au cimetière de Belgrade où désormais son enveloppe mortelle repose, figé au garde-à-vous pendant que le clairon sonne le *last post* ; je le revois dans sa maison patriarcale de la rue Ernotte, la maison du bon Dieu, entre ses enfants, ses petits-enfants presque tous blonds comme les avoines qui mûrissent autour d'Awenne ; laissez-moi le revoir une dernière fois, à l'Académie, devant moi, dans la lumière un peu irréaliste du contre-jour, souriant, fidèle, modeste et bon, mon cher vieux Joseph mon ami...

*Le 24 mai 1968.*

# Femmes dramaturges

## Delphine de Girardin — Marie Lenéru

Communication de  
Mme la Duchesse de La ROCHEFOUCAULD  
à la séance mensuelle du 11 mai 1968

Nul n'ignore que des femmes ont pratiqué avec succès l'art de la poésie et celui du roman. Mais il semble qu'on se soit moins intéressé — jusqu'à présent — aux dramaturges et nous avons été amenée à nous poser la question suivante : Y a-t-il beaucoup de femmes qui aient écrit des pièces de théâtre (et quelles sont-elles) ?

Il y en a. C'est un fait, qui remonte loin. La première femme dramaturge que j'ai rencontrée dans mes investigations est une bénédictine allemande du XI<sup>e</sup> siècle : Hroswitha. Cette religieuse écrivit en latin des drames d'amour, où des situations singulières, osées même, se dénouaient grâce à des miracles, comme dans l'histoire de la belle Drusiana, dont un amant impétueux voulait se saisir en son tombeau, à peine froide et que ressuscita St-Jean à la demande de son époux Andronicus. Il est possible que l'épisode du tombeau ait eu son écho chez Shakespeare dans Roméo et Juliette <sup>1</sup>.

Quoiqu'il en soit, c'est au pays de Shakespeare, en Angleterre, que, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, nous trouvons le plus de femmes dramaturges ; l'une est une Duchesse de Newcastle, l'autre la fille d'un barbier, Aphra Behn que l'écrivain Dreyden, son contemporain, considérait comme un génie. Dans une longue

---

1. Marya Kastarska, Revue des Électrices. U.N.F. Octobre 1962.

liste que m'a aimablement remise M<sup>r</sup> Charles de Winton, conseiller culturel à l'ambassade de Grande-Bretagne, figure encore Suzanne Centlivre, actrice et auteur, dont le mari, au nom prometteur, probablement français, était le chef cuisinier de la reine Anne Stuart <sup>1</sup> et du roi George I<sup>er</sup> (1714-37) fondateur de la dynastie de Hanovre.

Plus tard, Lady Gregory inaugura l'excellent théâtre littéraire irlandais avec Yeats et Georges Moore. Elle adapta Molière au goût de ses concitoyens. Au XX<sup>e</sup> siècle, nombreux succès féminins sur la scène à Londres : citons Shalagh Delaney qui est dans le mouvement « jeunesse révoltée » de John Osborne, l'auteur des *Jeunes Gens en colère* <sup>2</sup>, Agatha Christie, dont on connaît les romans policiers. Sa pièce " The Mousetrap " (La souricière) est jouée à Londres depuis quinze années consécutives. Réussite plus grande qu'aucun auteur ait obtenue de son vivant. Tous ces noms féminins devraient briller dans une histoire du théâtre.

En France également, des femmes ont eu le goût de projeter hors d'elles des personnages et de voir des acteurs donner vie aux héros de leur imagination, à des êtres en proie à des conflits qui s'imposent à nous.

Parmi les dramaturges françaises, j'ai choisi aujourd'hui pour vous parler de leur vie et de leur œuvre, deux femmes d'élite : l'une est Delphine de Girardin, si belle — et si renommée — l'autre l'admirable Marie Lenéru qui sut vaincre son malheur physique et dont les compositions théâtrales ont été fort appréciées dans les vingt premières années de notre siècle.

Delphine Gay, plus tard M<sup>me</sup> de Girardin, ne connut, nous dit un de ses biographes Léon Séché, ni les orages du cœur, ni les aventures galantes. Toute différente, sur ce point, de George Sand, elle fut, comme l'amie de Musset et de Chopin, une célébrité féminine et un auteur dramatique de talent.

On baptisa, paraît-il, Delphine, née en 1804, sur le trône de Charlemagne. La chose est possible, son père étant à l'époque

1. La reine Anne Stuart, fille de Jacques II réunit l'Écosse à l'Angleterre (1665-1714).

2. Donnée aux Mathurins à Paris sous le titre « *La Paix du Dimanche* ».

fonctionnaire en Allemagne (receveur général de l'ancien département de la Ruhr), mais il fut destitué peu après, la mère de Delphine, Sophie Gay, née Lavalette, ayant tenu des propos imprudents contre le Préfet. De retour à Paris, celle-ci fit des démarches auprès de l'Empereur. Elle n'en put rien obtenir et devint alors légitimiste. Quand Wellington entra avec les Alliés à Paris en 1815 on raconte (mais ce n'est peut-être qu'une méchante anecdote) qu'elle lui porta avec M<sup>me</sup> Tallien, princesse de Caraman-Chimay, des fleurs : « Ah, Mesdames aurait dit Wellington, si les Français entraient à Londres, toutes les Anglaises porteraient le deuil ».

M<sup>me</sup> Sophie Gay<sup>1</sup> mère de cinq enfants, écrivait des romans, des articles de journaux, de revues, et gagnait juste de quoi faire vivre difficilement les siens. M. Gay mourut d'ailleurs en 1822.

Delphine reçut une éducation soignée. « Étudie la langue à fond, lui conseillait sa mère. N'aie dans ta mise aucune des excentricités des bas-bleus ». (Elle pensait peut-être aux pantalons et aux cigares de George Sand). « Sois femme par la robe et, ajoutait-elle dans un curieux raccourci, homme par la grammaire ».

Sophie Gay, dont on représenta quelques pièces au Français et à l'Opéra-Comique, tenait salon littéraire rue Gaillon, où elle habitait deux pièces à l'entresol avec sa fille. Le salon était à la fois salle à manger et chambre à coucher. On jouait assez tard dans la soirée, puis s'organisaient des séances littéraires fréquentées par les beaux esprits — Benjamin Constant, notamment, que Sophie Gay tenta vainement à trois reprises de faire entrer à l'Académie.

« A quatorze ans Delphine était radieuse de beauté. Ses grands yeux bleus pleins de charme et de douceur, sa magnifique chevelure blonde, son front large et pur, sa bouche mignonne, écrin précieux où s'alignaient des perles, sa peau d'une blancheur de lait, tout se réunissait pour en faire un prodige accompli ».

---

1. Sophie Gay mourut le 6 mars 1852 après son amie M<sup>me</sup> Récamier disparue le 1<sup>er</sup> mai 1849.

« Béranger disait qu'elle avait les épaules d'une Vénus, et Chateaubriand lui trouvait le sourire d'un ange »<sup>1</sup>.

Delphine, vêtue d'une robe de mousseline blanche et d'une gaze bleue, interprétait bien les vers. Elle dit les siens, inspirés par le « *Dévouement des sœurs de S<sup>te</sup>-Camille dans la peste de Barcelone* » à l'Abbaye aux Bois chez M<sup>me</sup> Récamier. De Londres, Chateaubriand l'en félicita. Ce poème envoyé à l'Académie en 1822 reçut un prix spécial.

Delphine atteint dix-huit ans. Ses succès se multiplient. Elle compose une poésie pour le sacre de Charles X. Elle sera bientôt muse hors de France.

A la suite d'une intrigue menée à l'insu des dames Gay pour séduire le Roi — qui n'accorda qu'une pension et conseilla un voyage — Sophie et Delphine partirent pour l'Italie. Voyage triomphal. A Lyon, Marcelline Desbordes Valmore les rencontre et dépeint la jeune fille comme la Rachel de la Bible. Une foule émerveillée passe et repasse sous ses fenêtres. On doit les fermer, et Marcelline, généreusement, ajoute que Delphine « était bonne, vraie comme sa beauté ».

Mère et fille poursuivent leur déplacement en Italie où Delphine éblouit Alphonse de Lamartine avant d'être couronnée Muse de la patrie (elle se donnait elle-même ce nom) au Capitole de Rome<sup>2</sup>.

Cependant le problème du mariage se posait. Delphine épouserait-elle un riche Romain ? ou un grand écrivain à Paris ? Avec Alfred de Vigny, « l'ange de l'adultère », comme l'appelait Sophie Gay, ce ne fut que l'amour d'un jour »<sup>3</sup>. Un autre poète alors ?

Alphonse de Lamartine admirait Delphine qu'il avait vue sous les traits d'une déesse à Terni (près des cascades de Velino en Italie), mais après la mort de M<sup>me</sup> Charles (l'Elvire du fameux Lac) il avait renoncé à l'amour. La gaîté de la jeune fille — elle riait trop — disait-il — éloigna peut-être le poète d'un projet d'union ; cependant ils furent toujours amis. Et c'est aux bras de

1. Mirecourt.

2. Elle fut nommée membre de l'Académie du Tibre.

3. Il devait lui dédier, vingt ans après, le beau poème *Pâleur*.



la belle Muse que le 2 Juin 1841, il sortira de la salle de l'Académie où venait d'avoir lieu sa réception. Delphine devait épouser le célèbre journaliste Émile Girardin <sup>1</sup> mari différent de celui qu'elle avait rêvé <sup>2</sup>. A ce mari, Delphine fut résolument dévouée. Il ne la rendit pas mère. Un jour il lui amena l'enfant qu'il avait eu d'une autre. Elle lui dit simplement : « Merci pour cette marque de confiance », et elle adopta l'enfant, l'aima comme son propre fils et fit de ce petit Alexandre son héritier. (L.S.).

Quant à Lamartine, il la quitta pour aller avec sa fille en Orient où celle-ci mourut. Mais d'habitude Lamartine ne restait pas deux jours sans voir Delphine ou lui écrire. Et Girardin ayant créé le 1<sup>er</sup> Juillet 1836 un journal d'un bon marché extraordinaire <sup>3</sup> — révolution dans la presse — le mit à sa disposition.

Comment marcha le ménage Girardin ? Émile, hélas ! querrellait sa femme sur sa rage d'écrire, mais Delphine vendit un roman, *le Marquis de Fontanges*, pour 1.500 francs à l'éditeur Dumont. Émile, en vertu des droits que le Code Civil jadis donnait

1. Émile Delamothe, fils naturel du C<sup>te</sup> (Alexandre de Girardin, ne porta le nom de son père qu'en 1837 ?) Sophie Delamothe mentionnée sur l'acte de naissance, n'était pas la mère d'Émile — en réalité fils de M<sup>lle</sup> Adélaïde-Marie Fagran, mariée à seize ans à M. Dupuis, magistrat aux Indes puis conseiller à la Cour de Paris (C'est « la Jeune fille à la Colombe » de Greuze).

2. *Voici le portrait qu'en a tracé un de ses contemporains :*

Quel visage blafard ! quel masque de pierrot sinistre !

Une face exsangue de coquette surannée ou d'enfant vieillot, émaillée de pâleur, et piquée d'yeux qui ont le reflet cru des verres de vitres !

On dirait une tête de mort, dont un rapin farceur aurait bouché les orbites avec deux jetons blancs, et qu'il aurait ensuite posée au-dessus de cette robe de chambre, à mine de soutane, affaissée devant un bureau couvert de papiers déchiquetés et de ciseaux les dents ouvertes.

Nul ne croirait qu'il y a un personnage là-dedans :

Ce sac de laine contient, pourtant, un des soubresautiers du siècle, un homme tout nerfs et tout griffes qui a allongé ses pattes et son museau partout, depuis trente ans. Mais, comme les félins, il reste immobile quand il ne sent pas, à sa portée, une proie à égratigner ou à saisir...

Le voilà donc, ce remueur d'idées, qui en avait une par jour au temps où il y avait une émeute par soir, celui qui a pris Cavaignac par le hausse-col et l'a jeté à bas du cheval qui avait rué contre les barricades de juin. Il a assassiné cette gloire, comme il avait déjà tué un républicain dans un duel célèbre.

(Jules VALLÈS).

3. *La Presse*.

au chef de la communauté, alla toucher la somme et commença sans doute à réfléchir sur les avantages d'une épouse qui gagne sa vie avec son porte-plume.

Delphine et Émile habitaient un élégant hôtel rue St-Georges, puis les fonds manquant, ils émigrèrent rue Laffitte, se servant pour recevoir, du salon de Dujarrier ; co-proprétaire du journal de Girardin.

A cette époque, Théophile Gautier décrit ainsi M<sup>me</sup> de Girardin : « Le col, les épaules, les bras et ce que laissait voir de poitrine la robe de velours noir, sa parure favorite aux soirées de réception, étaient d'une perfection que le temps ne put altérer. Sa belle âme était heureuse d'habiter un beau corps »<sup>1</sup>.

Autre compliment : Balzac écrivait à Delphine « Vous êtes aussi forte en prose qu'en poésie, ce qui, dans notre époque, n'a été donné qu'à Victor Hugo ». Elle était aussi diplomate.

Balzac et Émile de Girardin un jour se brouillèrent. Pour les réconcilier, Delphine écrivit un petit roman d'une éblouissante fantaisie : « La canne de M. de Balzac »<sup>2</sup>. Elle se garda de dire que cette canne, dont Balzac était fier, s'ornait des bijoux de M<sup>me</sup> Hanska et que dans une petite boîte fermée décorant le pommeau se trouvait la miniature de sa belle amie, en costume d'Ève.

Finalement, Girardin avait remis la plume dans la main de sa femme, devenue l'auteur de chroniques parisiennes qu'elle signait V<sup>te</sup> de Launay, *La Presse* payant chacune de celles-ci cinq cents francs.

Delphine avait bien de l'esprit (aux yeux de ses contemporains). On lui demande pourquoi les Françaises ne sont pas de l'Académie, elle répond : « Parce que les Français sont envieux de l'esprit des Françaises ». Tant d'esprit ne rend pas toujours habile.

Du moins, fidèle croyante, chrétienne sincère, elle s'occupait de son difficile mari avec dévouement. Quand il revint blessé

---

1. T. Gautier s'intéressait au succès poétique de Delphine et demanda un article à S<sup>te</sup>-Beuve qui s'exécuta à moitié. Il écrivit en effet que ses vers étaient « du Racine vu à travers Soumet » (qui n'est plus très connu). Alexandre Soumet, poète de ce temps, avait été le maître de Delphine.

2. 1836.

d'un duel à Vincennes, (on sait que Girardin toucha mortellement Armand Carrel, directeur du journal *Le National*) elle l'entoura de soins et fit mettre de la paille dans la rue. Et Lamartine ?

Il y eut un incident entre les Girardin et l'auteur de *la Marseillaise de la paix*, poème par lequel Lamartine prônant l'entente entre les peuples, avait répondu à Becker qui lui avait dédié sa *Marseillaise allemande*. (*Non, vous ne l'aurez pas le libre Rhin allemand*). La Marseillaise lamartinienne parut d'abord dans la Revue des Deux-Mondes et non dans *La Presse*. Lamartine s'en expliqua. Il avait eu besoin de cinq cents francs pour un pauvre. Buloz, directeur de la Revue des Deux-Mondes lui en avait accordé mille.

Delphine lui donna une petite leçon en publiant la célèbre pièce d'Alfred de Musset :

« Nous l'avons eu votre Rhin allemand,  
Il a tenu dans notre verre... »

Beau joueur, Lamartine fit entrer plus tard Alfred de Musset à l'Académie.

Le poète avait souvent des ennuis d'argent. Delphine le comprenait et l'apaisait. Un jour, dit-on, elle lui arracha le pistolet des mains, évitant un suicide.

Lamartine se tourna vers la politique, devint maire de Macon, puis rédigea *l'Histoire des Girondins*. Son ouvrage préfaçait la révolution de 1848, dont il fut quelque temps le bénéficiaire, mais les sages conseils que lui prodiguèrent Delphine et sa mère Sophie Gay ne furent pas écoutés. Lamartine, fidèle à des éléments avancés — Ledru-Rollin, Louis Blanc — perdit ses adulateurs et amis, et à sa place Louis Napoléon Bonaparte fut élu à la Présidence, par le « suffrage universel », — comme l'avait demandé du reste Lamartine. Si l'Assemblée Constituante avait procédé à l'élection, celui-ci eût probablement été nommé. Il faut noter aussi qu'Émile de Girardin, en l'occurrence, n'aida pas le gouvernement provisoire, ni Lamartine.

Quant à Delphine ambitieuse pour son mari, elle trouva insuffisant le poste (aux lettres) qu'on proposa à Émile en 1848 : « Fi donc, Émile sera ministre ou il ne sera rien ».

Sur quoi le gros Ledru répliqua brutalement : « C'est convenu, il ne sera rien ».

Elle intervint auprès de Cavaignac, chef du pouvoir exécutif en 1848 pour faire relâcher son mari arrêté...

L'activité conjugale de Delphine, parfois excessive, la déservait : « Nous ne lui connaissons qu'un seul défaut, conclut son biographe Mirecourt, ce mari ».

La République, avec la Présidence à vie, prépara l'Empire. L'avènement de Napoléon III fit un exilé volontaire, Victor Hugo.

Réfugié à l'île de Jersey, le poète des *Châtiments* s'ennuyait, regrettait la belle Delphine. De *Marina Terrace* il lui écrivait... « Il me semble que vous soyez pour moi une partie de la figure de la France ». On sait que Delphine revendiquait devant la postérité le titre de « Muse de la Patrie »<sup>1</sup>.

Après la mort de sa mère (6 mars 1852) elle eut la bonté de traverser la Manche et d'aller voir Victor Hugo qui commençait à faire tourner les tables<sup>2</sup>.

Et le théâtre de M<sup>me</sup> de Girardin ?, direz-vous. Eh bien, 1853 est précisément l'année où *Lady Tartufe*, pièce jouée par Rachel, remportait un certain succès. Ce n'était pas les débuts de notre dramaturge. Le 21 Octobre 1839, Delphine, femme d'un grand journaliste fondateur d'un journal, journaliste elle-même, proposait *l'École des Journalistes* à la Comédie Française. Reçue à l'unanimité, « L'École » n'obtint pas du roi Louis Philippe le visa de censure et ne fut pas représentée.

Sur cette pièce les avis sont partagés.

Mirecourt regrette son exclusion : « jamais satire plus virulente n'aurait cinglé de son fouet vengeur le visage de messieurs les critiques ».

1. *Et fiers, après ma mort, de mes chants inspirés — les Français me pleurant comme une sœur chérie — M'appelleront un jour : Muse de la patrie !* (La Vision. 1827).

2. Delphine de Girardin n'était pas indifférente à l'évocation des esprits. M. Marcel Thiry a publié une lettre d'Albert Mockel décrivant la « planchette de M<sup>me</sup> de Girardin » (*Une expérience de spiritisme relatée par A. Mockel. Bulletin de l'Académie. Tome XLIV, N° 1, Année 1966*).

En revanche, un M. de Pontmartin, pamphlétaire qui devait sept ans après sa mort critiquer les talents littéraires de Delphine (il la surnommait Morphiza) et se moquer de ses réceptions, (« Les jeudis de Madame Charbonneau ») déclare que Louis-Philippe rendit service à M<sup>me</sup> de Girardin en interdisant *L'École des Journalistes*. « Jamais pièce ne fut plus pauvre ».

Voyons quel était le dessein de l'auteur en composant cette pièce un peu hybride, puisqu'elle est successivement vaudeville, charge, comédie, drame et tragédie. Delphine s'en est expliquée : « Il faut que pendant les deux premiers actes, le public comme le lecteur, soit complice involontaire de la cruauté des journaux. Il faut qu'il s'amuse de leur malice, sans en prévoir les tragiques effets. Il faut même qu'il s'impatiente de la puérité des détails et qu'il dise : « Mais il n'y a pas de pièce, ce sont des plaisanteries insignifiantes qui ne mènent à rien... Et puis alors, il faut, l'étourdissant par un coup terrible, lui répondre : « Regardez ; ces plaisanteries insignifiantes sont toutes chargées à mitraille. L'une tance le déshonneur, l'autre la mort. Voyez ce que peut faire l'étourderie quand elle a pour arme un journal ! Jugez maintenant ce que peut faire la méchanceté ! »

Je ne vous résumerai pas la pièce — écrite en vers. Qu'il vous suffise de savoir qu'un journaliste (*Griffaut*) se moque d'un peintre de génie et convaincra le gouvernement de lui refuser la commande de la décoration d'une coupole, qu'un autre journaliste insinuera que Valentine, la femme d'un ministre, a épousé l'amant de sa mère. Le peintre se tuera de désespoir à l'étonnement de celui qui l'a ridiculisé. La belle-mère du ministre sera finalement innocentée aux yeux de sa pauvre fille — qui s'écrie cependant : « Ah ! je ne veux plus lire un journal de ma vie ».

Quel remède apporter aux échos calomnieux ? Delphine imagine — et c'est la conclusion — une sorte de héros du journalisme, un certain Edgar de Norval, qui prend la résolution d'acheter le Journal « La Vérité », lequel a fait tant de mal. Ce réformateur professe un touchant idéalisme.

*Je descends dans la lice  
Pour vaincre les journaux je me fais complice  
On m'outragera — qu'importe !  
Je servirai d'exemple en servant de victime*

*En y tombant du moins je montrerai l'abîme.  
Et j'y tomberai seul... et mon pays un jour  
Bénissant mes malheurs comprendra mon amour.*

Ces derniers vers témoignent de quelque naïveté (faut-il dire féminine ?).

\* \* \*

Après *L'École des Journalistes*, Delphine qui, en dehors de ses chroniques parisiennes étincelantes écrivait des poèmes, des romans, (*Le Lorgnon*, *le Marquis de Fontanges*), qui excella dans le fameux roman *La Croix de Berny*, rédigé à quatre avec Méry, Gautier et Sandeau, donna au théâtre diverses pièces à succès. *Judith*, *Cléopâtre* jouées par Rachel, *C'est la faute au mari*, *Lady Tartuſe*, *La Joie fait peur*.

Cette dernière comédie plut beaucoup et plait encore, puisqu'elle a été jouée 555 fois.

La scène se passe aux environs du Hâvre.

Quand le rideau se lève, Madame des Aubiers et sa fille travaillent au même morceau de guipure. Le fils (Adrien) a disparu. M<sup>me</sup> des Aubiers n'a plus l'espoir de le revoir. Un vieux domestique Noël, étonnant personnage, croit encore au retour de son maître. Il lui semble que celui-ci apparaîtra soudain et criera de sa belle et bonne voix forte et sonore : « Me voilà, me voilà. Mon vieux Noël, je n'ai rien mangé depuis vingt-quatre heures, vite une omelette ! »

Vous devinez que c'est précisément ce qui se produit à ce moment. Adrien en personne entre et réclame son omelette. Noël reste pétrifié. La pièce n'est pas finie. Elle commence.

Adrien est impatient d'embrasser sa mère. Mais Noël qui connaît l'état de santé de M<sup>me</sup> des Aubiers, affaiblie par la douleur, craint un choc. On lui cachera donc le retour de son fils, qui va se mettre momentanément derrière les rideaux. A Blanche — la sœur — Noël ne peut dissimuler sa joie et pendant que la mère est à la messe avec Mathilde, la fiancée, il lui dit : « Vous allez le revoir ». Les rideaux s'écartent. Moment d'émotion. Adrien explique qu'au cours d'une expédition (?) chez des sauvages qu'on ne précise pas, il a reçu trois balles, a été soigné

par une femme de ce pays mystérieux. Son uniforme a été volé, puis renvoyé à sa mère après la mort du voleur qui a été pris pour Adrien, d'où le terrible malentendu. Noël, toujours spirituel, remarque que depuis trois mois, en fait, toute la famille pleure le voleur mort !

M<sup>me</sup> des Aubiers, toujours affligée, revient et chacun s'ingénie à lui cacher l'heureuse nouvelle pour éviter que la joie ne lui fasse du mal. D'où le titre *La Joie fait peur*. Mais tout finira bien. Chacun prendra sa part de bonheur. Seul le vieux Noël, après y avoir préparé les uns après les autres, tombera épuisé sur le pouff, M<sup>me</sup> des Aubiers, alors, forte de son expérience, dira : « Rassurez-vous, vous le voyez bien, mes enfants, on ne meurt pas de joie ». Et c'est le mot de la fin de cette jolie comédie, habilement construite.

De *Lady Tartufe*, (que joua Rachel peu faite pour ce rôle) dont le nom est assez significatif, je vous épargnerai les intrigues et ne vous citerai qu'une réplique : « Tartufe, (celui de Molière) est un homme, dit un personnage masculin de cette comédie. Or, l'homme le plus profond est un innocent à côté de la plus simple femme. »

Cependant, en Février 1853, Lamartine — on a conservé cet autographe — demandait des places pour la représentation de *Lady Tartufe*.

A chaque pièce de Delphine, Lamartine fut toujours au premier rang des spectateurs. Mais après avoir vu le succès de *La Joie fait peur* et du *Chapeau de l'Horloger*, Delphine s'alita. Elle s'en allait de la poitrine à cinquante ans comme sa sœur O'Donnell, et son état empira rapidement.

Lamartine fit à Delphine une dernière visite le 29 Juin 1855, dans sa chambre vert d'eau. A l'ordinaire celle-ci recevait le soir, après le spectacle de l'Opéra, ou vers 11 heures avant d'aller dans le monde. Ce jour-là, à demi-couchée sur un divan, les pieds couverts d'une résille de laine blanche et rouge, elle paraissait convalescente. Son embonpoint un peu excessif avait disparu. Ses yeux avaient un éclat plus vif. Hélas ! le lendemain elle mourut. Sa dernière pensée avait été pour Lamartine.

Delphine avait eu bien des amis célèbres, Victor Hugo, Balzac, Eugène Sue, Jules Sandeau, Alexandre Dumas — et George Sand qu'elle avait éblouie. Son cortège funèbre remontant la rue de Chaillot jusqu'à l'église, fut suivi notamment par le Prince Napoléon et l'abbé Mitrand. Rachel, absente au moment de la mort de Delphine, vint, à son retour, mettre une couronne de roses au pied de la petite croix que son amie avait voulu pour seul monument. Elle y inscrivit « Rachel à Cléopâtre ». A sa muse, Lamartine rendit un prodigieux hommage dans son Cours de Littérature. Après avoir peint la jeune fille rencontrée en Italie, il écrivit : « La tragédie *Judith*, celle de *Cléopâtre* élevèrent son style poétique au-dessus de l'élégie, à la hauteur de la scène antique... certains vers ont la grandeur d'une scène de Racine... Le monologue d'Antoine après la bataille d'Actium a des accents de Corneille ». Il ajouta : « Tous les jours, quand je passe triste devant cette place vide des Champs-Élysées où fut sa maison, plus semblable à un temple démoli par la mort, je pâlis, et mes regards s'élèvent en haut. On ne rencontre pas souvent ici-bas un cœur si bon et une intelligence si vaste ». Ainsi fut regrettée la belle Delphine, reine des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle.

Émile de Girardin, devenu veuf, continua sa vie de journaliste et de politicien, avec divers avatars. Il fut nommé député après la guerre de 1870, se remaria et mourut en 1875 — l'année même où naissait une autre femme dramaturge, Marie Lenéru.

\* \* \*

« Un jour, raconte Fernand Gregh — ceci se passait au début de notre siècle — Catulle Mendès rencontré sur le boulevard me dit de sa voix frénétique et fatiguée :

— Je viens de découvrir une femme de génie.

— Ah ! fis-je sans stupeur, car de nos jours le génie court les ruelles.

— Oui, reprit Mendès — une femme de génie ! J'ai lu d'elle une pièce toute pleine de beautés incomparables.

— Et comment s'appelle cette dame ?

— M<sup>lle</sup> Lenéru-Dauriac.



Ce nom inconnu à l'époque, nous est maintenant familier. Nous n'ignorons pas qu'il y a quelque cinquante ans des pièces écrites par une jeune fille infirme eurent un vrai retentissement. Mais de cette Marie Lénéru, née à Brest en 1875 d'une famille de marins, peut-on savoir davantage ?

En dehors des thèses <sup>1</sup> ou des articles <sup>2</sup> écrits sur elle, nous la connaissons par son Journal secret <sup>3</sup>.

Il y a un premier journal commencé à Montpellier chez l'oncle Dauriac, professeur de philosophie, tenu dès l'âge de onze ans et qui s'interrompt avant l'âge de quatorze ans, lorsqu'à la suite d'une maladie d'enfant, Marie devient complètement sourde. (Sa vue aussi est atteinte, elle devra lire avec une loupe). Les premiers cahiers révèlent sa forte personnalité, du talent, de l'exaltation. La petite Marie veut devenir missionnaire, subir le martyre. Elle admire Thérèse d'Avila et a retenu son conseil de sérénité « Que rien ne te trouble, que rien ne t'épouvante. *Tout passe* ». Maria tient un journal, parce qu'il lui semble qu'ainsi « on cause avec son âme ». Elle trouve sa vie superbe.

Survient son malheur, ce fameux rhume d'oreilles qui nécessitera tant de soins, sans aucun résultat. Sa vision seule s'améliorera un peu. Elle note en 1900 « J'ai vu la surface de l'eau », en 1901 « Les yeux me guérissent ». En réalité, Marie Lénéru ne verra jamais suffisamment pour apprendre à lire sur les lèvres. Plus tard, reprenant son journal, elle évoquera avec tristesse : « Tout ce qui aurait pu être, celle qui serait moi si une petite fille de treize ans n'avait pas dîné un jour en voyage, dans une maison où une autre petite fille allait avoir la rougeole ». Mais dans son épreuve Marie se montre en général d'un courage étonnant. Elle travaille deux heures par jour à se rappeler ce qu'elle a appris. Peut-être cette enfant croyante espère-t-elle un miracle ?

---

1. Thèses de Maria Dissen, allemande (1932), de Suzanne Lavaud (M. Lénéru, sa vie, son théâtre). Sourde de naissance, mais lisant sur les lèvres, S. Lavaud consulta la mère de M. Lénéru après la mort de celle-ci.

2. Thérèse Harlor, Larousse Mensuel.

3. La Revue Mondiale a publié le 1<sup>er</sup> janvier 1927 (vol. CLXXII) choisis par le D<sup>r</sup> Jean Finot des fragments du Journal d'Enfance (1886-1890) écrit de 11 à 14 ans.

Le Journal (2 volumes) a été finalement édité en un volume préfacé par François de Curel.)

Elle s'écrie : « Mon Dieu, foudroyez-moi de ma guérison »... Par moments hélas ! il lui arrive de perdre cœur : « C'est un sursaut, une fin de patience à ne plus pouvoir être sourde une heure de plus ».

Elle écrit nostalgiquement : « Je regrette la musique comme une personne morte ». Chose étrange, certains jours elle considère que sa guérison serait un châtement. Un autre jour elle note : « Pour être heureux, il faut l'avoir toujours été ». Marie se sent à part, attend un destin extraordinaire : « Rien, dit-elle, sur la terre n'est fait pour moi ».

Adorant l'intelligence, elle croit que *« les grands sentiments viennent du cerveau »*.

Célébrant la volonté elle trouve en St Just, le révolutionnaire, auquel elle consacrera son premier ouvrage, un professeur d'énergie « machine à vouloir ». Elle-même, malgré son infirmité, se voudrait indépendante : « Mon grand rêve est de gagner ma vie. Je trouverai bien un moyen de passer mes examens ».

Dès l'âge de vingt ans, elle songe à écrire pour le public *« Écrire étant la plus profonde manière de penser. C'est également, dit-elle, la plus profonde manière de vivre »*.

Marie écrira principalement des comédies dramatiques. Avant d'en parler, tâchons de nous faire une idée plus précise de l'auteur par ce journal, qui ne parut qu'après sa mort -- édité pieusement et intelligemment par sa cousine Fernande Dauriac — et la rendit plus célèbre que son théâtre. Un portrait de Marie Lenéru nous montre son charmant visage ovale, de beaux yeux, sur le front, un bouffant de cheveux. Dans sa robe à berthe, Marie photographiée à 37 ans apparaît encore jeune et séduisante. Propre à être aimée ? la question s'est posée certainement à elle-même. En 1902 elle confie à son journal : « Le jour où je lirai très bien sur les lèvres, je tiendrai, je crois, à me marier. Je ne voudrais pas mourir non mariée ».

L'année suivante : « En me regardant dans une glace, j'ai des surprises de trouver encore en moi une espérance de femme ».

Son théâtre lui fera une réputation d'insensibilité. Pas une fois ses héros ne se disent « je t'aime ». D'ailleurs, que sait-elle de l'amour ? Sur ce point elle répond dans son journal : « Remy de Gourmont a raison : l'expérience sentimentale, au sens où

il l'entend, est nulle chez moi ». Elle avoue cependant : « Si j'ai mon talent, c'est à la mesure de mon exigence amoureuse. Il est à la mesure de ce que je valais en amour ». Mais sans doute elle eût désiré choisir un être d'élite. « Dieu me sauve, écrit-elle, de l'amour des imbéciles ».

Dix ans auparavant elle avait écrit ceci (qui laisse peut-être entendre qu'une longue attente ne lui paraissait pas impossible) : « M<sup>me</sup> de Montespan, dit-S<sup>t</sup>-Simon, fut belle comme le jour — jusqu'à la fin : 66 ans. La grande Catherine fut aimée jusqu'à 67. L'impératrice d'Autriche devait avoir 60 ans lorsqu'elle éblouissait Christomanos ».

« Concluez, misérables femmes qui ne savent plus compter à partir de quarante ans ».

Marie Lenéru, en fait, était attachée à la vie, et sans doute aux rêves d'amour que celle-ci comporte. « La pensée de la mort, écrit-elle, ne me quitte guère, mais elle ne m'en est pas plus douce. Jamais je n'ai désiré mourir ».

Avec l'âge, ses croyances évoluèrent. Certains des personnages qu' imagine Marie reflètent son nouvel état d'esprit. Elle conservera cependant quelque chose de sa structure mentale, quitte à s'en étonner. « Je ne sais pas d'où me vient cette âme liturgique ; j'ai tous les instincts de la vie monacale » (1902). Son succès ne l'a jamais grisée. Arrivée à la gloire d'auteur dramatique, elle note : « Vous m'êtes témoin, Seigneur, que je n'ai pas choisi cette carrière, qu'elle me paraîtra toujours un peu ridicule ».

Cette carrière, ou du moins la pensée du théâtre préoccupa pourtant Marie Lenéru pendant des années. Dès 1901 elle juge les auteurs de l'époque, affirme ses préférences. Elle critique le procédé, les manies spirituelles de Maeterlinck, de Rodenbach, d'Annunzio. Elle aime Ibsen, François de Curel, son maître <sup>1</sup> qui lui donnera plus tard « la chiquenaude », le ton, cette ardeur froide qui la caractérise. Assez finement elle observe que « des pièces qu'on ne peut pas lire réussissent au théâtre... Tant pis pour ceux qui ne savent pas lire avec leurs oreilles » (réflexion

1. Marie Lenéru faisait lire ses pièces à François de Curel par son amie Mary Robinson, mariée à Duclaux, et qui fut plus tard l'épouse de Darmsteter (Mary Robinson, Thèse de M<sup>lle</sup> Maraudon).

extraordinaire chez une sourde). Elle a des idées neuves et déclare à sa mère : « *Notre théâtre est immoral pour prouver la moralité. Moi, je veux faire une pièce morale et l'on ne sait pas du tout ce que cela prouvera.* » Cette pièce sera les *Affranchis*. Elle a encore d'autres idées précises : « Je veux avant tout faire vivant. J'ai besoin de personnages normaux » Elle écarte « le caractère à la Mérédith ».

Comment Marie Lenéru put-elle faire représenter ses pièces ? Elle avait des admirateurs efficaces. Léon Blum, Fernand Gregh soutiendront la jeune femme dans son effort, mais c'est Antoine qui prit l'initiative d'un théâtre libre pour auteurs nouveaux et ouvrages inédits. Ainsi fut jouée en 1911 à l'Odéon la première pièce de Marie *Les Affranchis*, comportant huit personnages<sup>1</sup> et dont voici l'essentiel.

Au lever du rideau, un disciple vient demander une loi morale au professeur Philippe Alquier qui a détruit le fondement religieux de la morale, mais Philippe n'en donne pas. « On n'agit jamais comme on pense, on n'agit même pas comme on sent, mais uniquement comme on peut ».

Philippe est incroyant. Il va cependant héberger une religieuse, sœur de sa femme, Marthe. Celle-ci, épouse heureuse, après treize ans de mariage, néglige sa toilette. Son mari lui oppose l'élégance d'une amie M<sup>me</sup> Spire. Marthe décrit et moque le régime ascétique auquel (déjà) se condamne cette élégante.

Arrive l'abbesse qui a grande allure... Elle a dû quitter à la suite des nouvelles lois religieuses, son couvent de Fontevault.

Philippe, sans craindre les manifestations causées par son libéralisme, s'en va faire son cours de philosophie « qui apprend à se passer de bonheur. » Entre la future novice Hélène qui n'a pas encore prononcé ses vœux mais qui a déjà l'esprit d'une cistercienne. Elle s'agenouille devant la Révérendissime Mère qui la relève, lui rappelle qu'elle est libre et rendue au monde. A Hélène exaltée encore, éprise de vie religieuse, elle répond prudemment : « Vous n'avez pas vingt ans. Attendez,

---

1. Philippe ALQUIER, professeur et sa femme MARTHE, L'ABBESSE et la novice HÉLÈNE SCHLUMBERGER, M<sup>lle</sup> DURET, jolie secrétaire, RÉAL un ami, M<sup>me</sup> SPIRE, la belle cousine, MARIE, fille des ALQUIER.

comprenez et choisissez ». Ces mots marquent la fin du I<sup>er</sup> acte. On note déjà l'art du dialogue théâtral chez Marie Lenéru, ses répliques nettes, la situation dramatique créée sans retard.

A l'acte II, la scène se passe à la campagne chez les Alquier : Hélène a pris l'habitude de travailler dans la bibliothèque aux mêmes heures que Philippe, de sortir avec lui. La bonne Marthe en fait la remarque à son mari et observant qu'Hélène a perdu ses pratiques religieuses, affirme : « Comme toutes les défroquées, elle ne croit à rien ». Elle met Philippe en garde.

Arrive la belle Madame Spire — qui a 46 ans — Philippe, qui en a 45, lui dit son admiration respectueuse : « A huit ans vous comptiez déjà parmi les choses très belles et qu'on ne touche pas. Vous appartenez, lui dit-il encore, à cette énigmatique lignée féminine dont furent M<sup>mes</sup> Récamier et de Coigny, toutes celles qu'on a appelées des « Vertueuses sans vertu », et admirant la morale de grande élégante que professe Béatrice Spire : « J'envie les femmes, dit-il, elles ont dans la beauté une force, une discipline ».

Suit une conversation entre Hélène, (une Hélène studieuse comme on sait, mais qu'une jolie robe a transformée et Marthe Alquier qui avoue son manque de culture, puis propose à la jeune fille de lui apprendre la dentelle d'Irlande. « L'intelligence, dit-elle, ne fait pas le bonheur ». Hélène réplique aussitôt : « La sottise non plus », et après le départ de Marthe, restée seule, se replonge dans ses livres. Elle qui ne connaissait que les Pères de l'Église et l'antiphonaire, a lu, sous la direction d'Alquier, et avec l'assentiment de l'abbesse *Le Lys Rouge* d'Anatole France, et s'apprête à parcourir *Par delà le Bien et le Mal* de Nietzsche.

Entre soudain la secrétaire M<sup>lle</sup> Duret, qui lui parle désagréablement de son maître dont elle connaît les ouvrages, puisqu'elle les copie. Elle le trouve dénué de sens moral. « Rien n'est vrai, tout est permis » pourrait être sa devise.

Malgré cela, M<sup>lle</sup> Duret s'est attachée à un homme qu'elle trouve remarquable. « On aimerait connaître son regard d'amant. C'est d'ailleurs un fieffé bourgeois », ajoute-t-elle avec quelque regret, semble-t-il. Elle trouve son épouse Marthe « rudement embêtante » : mais elle est *la femme*, suivant la formule de Philippe.

Or, depuis l'arrivée d'Hélène, Philippe a changé. Son ami Réal lui fait remarquer qu'en son dernier article de la Revue des Deux-Mondes, il commande au nom de la beauté comme on commande au nom de la vertu. Réal l'interroge sur ce changement d'attitude et s'inquiète aussi de la fatigue que montre le professeur. « Qu'y a-t-il, un chagrin, une maladie grave ? » La réponse de Philippe tombe comme un couperet. « Il y a que demain je serai l'amant d'une jeune fille et que j'aurai quitté femme, enfant et métier ». Réal le conjure au moins de succomber sans éclat. « Cache-toi, ne souffre pas et ne fais pas souffrir ».

Mais Philippe veut un foyer nouveau et Réal ne peut le convaincre.

Quant à Hélène, elle souhaiterait continuer à travailler en compagnie de Philippe. Celui-ci affirme que c'est impossible. Désaxé, il parle de divorce, se croit détaché de ses enfants trop semblables à leur mère et cependant paraît conseiller à Hélène de s'éloigner. La jeune fille n'y consent pas. Pourtant son dernier cri à la fin du second acte est celui-ci : « Si je pouvais retourner là d'où je suis venue ! ».

Quand le rideau se lève pour le III<sup>e</sup> acte, on apprend par la jeune Marie, fille des Alquier, que M<sup>lle</sup> Duret « décampe » pour retrouver son amant à Paris. Elle l'a écrit à Marthe Alquier. Ce n'est qu'un épisode. Le drame Philippe-Hélène continue. Hélène a décidé de partir dans quelques jours pour le Sacré-Cœur.

Ils lisent encore à trois mètres l'un de l'autre, dans la nuit, quand arrive Marthe en robe de chambre et manteau. Elle aimerait mieux les voir coupables. « Hélène est la véritable épouse et moi la maîtresse », s'exclame Marthe.

Hélène avoue son chaste amour -- mais Marthe n'est pas satisfaite. Elle le crie à son innocente rivale :

« Je vous ai vus marcher l'un vers l'autre... c'était si simple, si violent. Vous n'aurez jamais son nom, son lit, sa race, et je donnerais mon mariage, je donnerais mes enfants, pour échanger ces regards comme vous en avez. Je n'ai plus qu'à m'en aller », conclut-elle douloureusement.

Hélène demande alors à Philippe de décider ce qu'elle doit faire. Philippe, nous le savons, a détruit l'ancienne morale, il propose à Hélène de devenir dans le secret sa maîtresse.

Ces êtres se croient affranchis. Ils le disent, mais n'osent se libérer vraiment. L'abbesse demandera à Héléne de se sacrifier pour le bon ordre du monde. Héléne reprise par sa formation de religieuse se soumettra avec le désespoir dans le cœur : « Torturez-moi, dit-elle à l'abbesse, mais n'essayez pas de me consoler ».

Philippe protestera assez violemment et finalement vaincu se demande : « Sommes-nous des lâches ou des héros ? Je ne sais pas répondre, Héléne ».

Cette pièce non dénuée de noblesse appartient au théâtre d'idées, cher à Marie Lenéru.

Disons, pour finir, quelques mots sur le sort de ses autres œuvres théâtrales.

Le *Redoutable*, nom d'un vaisseau de guerre et de la pièce jouée en 1912 à l'Odéon, est l'histoire d'un traître, Malte, officier de marine qui livre contre de l'argent de pseudo-secrets de la Défense Nationale.

Or, l'affaire Dreyfus n'était pas suffisamment éloignée dans le temps pour que l'évocation d'une trahison, prouvée cette fois-ci, n'émeuve pas péniblement le public.

Tous les détails du décor avaient été minutieusement indiqués par Marie Lenéru. Le cabinet de travail de l'amiral reproduisait l'ameublement de celui au milieu duquel Maris avait joué, petite-fille. La pièce fut-elle interprétée à l'Odéon d'une manière qui la desservit ? « La presse a tué la pièce », dira Marie qui retira *Le Redoutable* après trois représentations.

Elle écrira de nouvelles pièces : *La Maison sur le Roc*, *le Bonheur des Autres*, et *La Triomphatrice*, qui enthousiasma Bartet. Approchée par Blum, la « divine » comédienne accepte de la jouer, patronne l'œuvre à la Comédie Française. Léon Blum la lit devant le Comité de lecture. Elle est acceptée. « Marie Lenéru sera la première femme de lettres qui, depuis George Sand et M<sup>me</sup> de Girardin, verra son nom figurer sur l'affiche de la Comédie Française »<sup>1</sup>. Mais voilà que le 2 Août 1913 la guerre éclate. On ne jouera *La Triomphatrice* que le 19 Janvier 1918.

Le sujet en est la rivalité entre un homme de talent et sa maîtresse, femme de génie. C'est à elle qu'ira la faveur du public,

---

1. Suzanne Lavaud.

que sera donné le Prix Nobel, et non à son amant. Cet homme qui ne sait pas concilier l'amour et l'humilité du mâle, trouvant la situation insupportable, choisira la séparation. Autre drame dans la même pièce ; la fille de *La Triomphatrice*, gênée par la réussite de sa mère, qui l'aime profondément d'ailleurs, obéissant à une sorte de jalousie, quitte le foyer familial. *La Triomphatrice* se laissera mourir d'un double désespoir.

Cette pièce établit-elle que la prédominance masculine est nécessaire dans l'amour ? Peut-être, car on ne peut pas dire que Marie Lenéru fut ce qu'on appelle une féministe. Quoiqu'il en soit, les représentations furent interrompues. La guerre d'ailleurs entraina dans une phase brûlante.

Il y avait longtemps que celle-ci avait bouleversé Marie Lenéru et elle notait dans son journal : « Je ne veux plus écrire que contre la guerre ».

Elle publie en effet des articles dans un sens pacifique. Certains lecteurs ne comprennent pas son attitude — qui n'a rien d'anti-patriotique. Accusée d'être avec Romain Rolland parmi les « intellectuels sinistres », elle répondra par un article intitulé *Intellectuels patriotes*, où elle affirme son amour de la France : « l'admiration, la douleur, l'ardeur à la victoire absolue, personne ne les a ressenties plus que moi ». En fait, Marie Lenéru voulait une paix permanente entre les peuples<sup>1</sup> ce que tentera plus tard la S.D.N. C'est le sujet de sa pièce *La Paix*, où l'on voit échouer un congrès tenu dans ce dessein. *La Paix* de Marie Lenéru, qui avait paru inopportune en 1918 pendant la guerre mondiale (on avait monté à sa place *La Triomphatrice*) fut donnée à l'Odéon en 1921. Les *Affranchis* ont été repris à la Comédie Française en 1927.

Citons parmi les pièces de Marie Lenéru non jouées : *Les Lutteurs*, *La Maison sur le Roc*, apologie du catholicisme rationnel à la Barrès (mais ici il est source de drames), *Le Bonheur des Autres*, *Le Mahdi* qui fait penser au Colonel Marchand, le héros de Fachoda — et au Général Boulanger, si près de prendre le pouvoir, croyait-on, par un coup d'État.

1. Comme jadis Lamartine.



Au mois de Mai 1918, nous dit Suzanne Lavaud<sup>1</sup>, Marie quitte Paris et va trouver à Lorient la même mort qui avait frappé son père. Elle sera victime d'une épidémie de grippe espagnole propagée dans la ville par les bateaux de transport des troupes. Atteinte par l'infection au cœur, Marie est perdue. La foi de son enfance lui revient. Elle reçoit la visite du prêtre et répond d'une voix ferme aux prières de l'Extrême-Onction. « Comment te sens-tu ? », lui demande sa cousine qui la soigne. « A merveille, répond Marie qui aimait cette expression ». Ce furent ses derniers mots. Son journal s'achève sur l'invocation : *O altitudo*<sup>2</sup>. Le 22 Septembre 1918 elle rend le dernier soupir sans une plainte — et, semble-t-il, sans regret. Sept ans plus tard son corps fut transporté à Brest où elle repose maintenant auprès de son père, jeune enseigne de vaisseau.

Depuis la courageuse Marie Lenéru, que d'auteurs féminins se sont fait applaudir au théâtre ! *Colette* nous a donné *Chéri* (en collaboration avec Marchand). *Marcelle Maurette* a conquis avec *Madame Quinze*, *Anastasia* au théâtre et surtout *Thérèse de Lisieux* au petit écran, la faveur du public<sup>3</sup>. On se souvient encore que M<sup>me</sup> Luce, ambassadrice américaine à Rome, fit jouer au Théâtre Pigalle, une pièce « *Femmes* » où ne paraissaient que des femmes sur la scène. Un *Don Juan* par une académicienne belge, Suzanne Lilar, ayant pour titre *Le Burlador* a été donné en 1946, et des critiques, Robert Kemp entre autres en ont signalé l'originalité<sup>4</sup>. M<sup>me</sup> Simone, l'excellente comédienne, a fait aussi quelques œuvres pour la scène<sup>5</sup>.

Ces dix dernières années ont vu fleurir des talents incontestables, pour ne citer que Françoise Sagan, dont on joue *Le Cheval*

1. *Marie Lenéru, Sa vie, son théâtre.*

2. C'est-à-dire *O profondeur !*, exclamation de St-Paul évoquant la science et la sagesse divines, associées à l'idée d'un mystère insondable. (Ép. aux Romains XI).

3. Simone de Beauvoir a traité non sans force il y a quelques années avec les *Bouches Inutiles*, le thème de la responsabilité du pouvoir politique. Un gouvernement va-t-il choisir, lors du siège d'une ville et de la famine, de sacrifier les femmes aux défenseurs de cette ville ?

4. « Seule une femme pouvait donner une image à la fois si féroce et si caressante de Don Juan », écrivit Bernanos.

5. *Les Rosiers blancs, Avant l'aurore, Une dame, deux maîtres et un valet.*

*Évanoui* depuis une année. *Son Château en Suède*, parsemé d'aphorismes très personnels, avait été une révélation. On peut citer aussi Marguerite Duras qui donne des sketches pleins d'atmosphère, comme *Le Square*, *Une journée entière dans les branches*, ou des scénarios de films : *Hiroshima mon amour*, *Moderato cantabile*, *La Musica*, marqués de sa personnalité faite de passion et de rêve — Nathalie Sarraute, l'auteur de *Tropismes*, petits mouvements qui se produisent à notre insu dans les profondeurs de l'âme, a débuté en Janvier 1967 avec *Le Silence* et *Le Mensonge* au Petit Odéon et la jeunesse est assidue à ces représentations. Il y a aussi des femmes qui écrivent sous des pseudonymes masculins...

Le théâtre évidemment est toujours en évolution, une évolution qui va actuellement jusqu'à l'anti-théâtre. Devant les écrivains modernes, gardons un souvenir ému pour celles qui ont été en leur temps des pionnières et qui furent malgré leur audace, leur talent et leur gloire, deux femmes sans reproche, de haute valeur morale, toutes deux très charmantes, Delphine de Girardin et Marie Lenéru.

# Jean de Boschère

## L'Obscur et le Paria couronné

Communication de M. Edmond VANDERCAMMEN  
à la séance mensuelle du 8 juin 1968

Une démarche dominée par l'angoisse, une aventure spirituelle et prophétique, une vie de poète rebelle et solitaire. Dans sa préface à *Héritiers de l'Abîme* (Jacques Fourcade et Cie — Paris, 1950), Jean de Boschère disait de lui-même : « Pendant un demi-siècle *Satan* parce qu'il tente un équilibre de perfection ; *Obscur* parce qu'il repousse toutes les enseignes et qu'il exige plus de précision que n'en peuvent exprimer les clichés. Aujourd'hui on m'accuse d'angélisme parce que j'affirme que notre vrai moi doit braver l'homme des siècles pour naître à l'Unique éternel ». Et ne confessait-il pas aussi qu'il était atteint de la maladie du sublime ? Ainsi va-t-il vers Dieu comme le héros d'une quête douloureuse au cours de laquelle la violence et les imprécations proférées ne sont que les gémissements d'un être qui attend l'appel mystérieux pour parvenir à l'agenouillement.

La foi de Jean de Boschère se situe au-delà de toutes les croyances, mais c'est dans le martyre du Christ qu'elle cherche son plus haut exemple, même quand l'assaillent le doute ou le paradoxe :

*Absolvez-moi, Seigneur, si dans ma peine,  
Je vous ai dit ma haine.  
Je n'ai jamais aimé que toi ;  
Je n'ai jamais souffert qu'en toi ;  
Et voilà que tu n'es pas ;  
Voilà que je t'ai retiré de moi ;  
Voilà que tu t'es évanoui en moi.  
Toutes les réponses furent noires !*

Ces quelques vers extraits de *Ulysse bâtit son Lit* (Fourcade-Paris, 1929) révèlent combien semblable recherche se faisait dans la crainte de ne pas aboutir à « la tendre dispute d'Amour ». Cependant, nous verrons que ce sommet sera finalement atteint dans *Le Paria couronné*, du moins dans certaines pages de cet ouvrage posthume (Nouvelles Éditions Debresse-Paris, 1956) au sujet duquel Robert Guiette souligne, en un court avant-propos, qu'il marque la vision définitive d'une aurore.

Élisabeth d'Ennetières, Princesse de paix et de lumière, comme la nommait Milosz, elle qui fut la compagne du poète pendant trente-cinq ans et demeura constamment soucieuse du bien-être physique et moral de l'écrivain, a publié en 1967 un livre émouvant, extrêmement utile intitulé *Nous, et les Autres* (Éd. du Centre, Aurillac). Le sous-titre en est d'ailleurs *Souvenirs d'un tiers de siècle avec Jean de Boschère*. Nous y lisons par, exemple, ces lignes de Rolland de Renéville : « Jean de Boschère apparaît comme l'un de ces derniers poètes qui n'acceptèrent jamais nulle concession et nulle croyance apportée de l'extérieur et dont notre temps recense avec une sorte d'avidité douloureuse le nombre de plus en plus réduit ». Nulle concession, nulle croyance apportée de l'extérieur : ce double refus, notre poète l'a toujours manifesté d'une manière hautaine, parfois dans la tour qu'il s'était choisie, mais souvent aussi avec les yeux tournés vers d'autres hommes attentifs comme lui à une beauté nouvelle, sinon retrouvée, en dépit de notre monde violent et chaotique. On reconnaît cette position tout au long de l'œuvre lyrique ou romanesque de Jean de Boschère et on trahirait l'auteur si l'on ne rattachait la véhémence du rebelle à la vocation spirituelle de l'écrivain.

Lors de la parution à Londres de *The Closed Door* (John Lane, 1917), certains critiques accusèrent Jean de Boschère d'être un archi-Lucifer, mais cette attitude diabolique n'aurait pas été condamnée si les accusateurs avaient pu méditer sur telle phrase essentielle de la préface aux *Derniers « poèmes » de l'Obscur* (Sagittaire — Paris, 1948) : « Mon espoir se dénonçait même dans des paroles qui eussent été hérétiques, si l'on pouvait blasphémer sans avoir d'abord accepté, promis fidélité ». Ou également s'il leur avait été donné de lire le pathétique

poème *La vaste route dans ma cellule*, l'avant-dernier du même livre et dans lequel l'auteur s'explique sur son exploration sacrée, son « tendre combat d'Amour ». A cette époque, la présence de la beauté d'Amour n'était pas encore entière dans l'âme du poète, mais il la sentait de plus en plus proche et il écrivait :

*Et puis face à face  
quand l'Amour atteint au zénith  
l'Homme est Splendeur  
Nous sommes l'enfant éternel  
de notre Amour  
nourri de l'Essence intelligente  
dans l'Homme  
resplendissant*

Jean de Boschère pouvait avouer qu'il possédait la lumière sans la connaître. Sa « folle espérance » était pareille à celle de Job le pauvre et c'était l'instant de comprendre avec lui qu'il était « un poète mis en croix de pureté ».

Au cours de notre analyse, nous reviendrons forcément à la dynamique de cette âme tourmentée, à ce « centre-abîme » dont parle Pierre Emmanuel dans son ouvrage *Ligne de faite*, car la poésie de Jean de Boschère reste parente de celle d'un William Blake. Ici, je ne pense pas seulement au *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, mais à l'ensemble des *Livres prophétiques* du grand visionnaire anglais de qui on ne peut oublier ni l'usage des symboles insolites et grouillants, ni leurs prolongements mythiques. Ajoutons en passant que le domaine plastique de ces deux poètes est habité par des fantômes assez voisins dont la re-création est due à des artistes également hallucinés et baroques. *Les Hautbois du Diable*, la sculpture en bois signée par de Boschère et appartenant aujourd'hui à notre Académie est un exemple de l'art étrange, fantastique et médiéval, teinté de surréalisme ou de réalisme lyrique auquel se livrait l'auteur avec le goût très concerté des anciens artisans.

Les trois derniers ouvrages poétiques de Jean de Boschère peuvent suffire à un examen déjà approfondi de son esprit créa-

teur. *Les derniers « poèmes » de l'Obscur* (1948) et *Héritiers de l'Abîme* (1950) sont l'un et l'autre précédés d'une série de textes anciens ; ils acquièrent donc un aspect anthologique, tandis que *Le Paria couronné* réunit les poèmes écrits durant les dernières années de l'auteur. Dans les *Derniers « poèmes » de l'Obscur*, nous retrouvons une dizaine de pièces capitales de *Ulysse bâtit son Lit* et six autres sont reprises dans *Héritiers de l'Abîme*. Nous suivrons donc le poète à partir de 1917 en rappelant qu'il vécut à Londres pendant une partie de la guerre de 14-18. Le début de cet exil fut pénible pour lui, mais la rencontre de quelques écrivains de langue anglaise chez Harold Monroe, propriétaire du Poetry Bookshop, rendit au confrère du continent la passion du lyrisme.

Le groupe anglais comprenait, entre autres, Ezra Pound, John Gould Fletcher, Aldous Huxley, T.S. Eliot. A cette époque, ces poètes se voulaient *imagistes* dans leur succession aux symbolistes. A propos de symbolisme, Élisabeth d'Ennetières cite ce passage d'un critique américain sur la différence qu'il y avait entre un imagiste théorique et un symboliste théorique : « Jean de Boschère n'emploie pas le symbole de la manière dilettante des vrais symbolistes, ou plutôt son symbolisme est le contraire du catholique, du romantique, le contraire du symbolisme de Mallarmé. Il s'apparente au symbolisme de la religion grecque bien plutôt qu'à celui de la religion chrétienne qui répudie la terre comme profane ». Quoi qu'il en fût, notre découvreur d'arcanes resta toujours attaché aux vertus du symbole et des analogies, à la substance même d'une métamorphose vitale. Cette particularité rend parfois ses œuvres difficiles, mais la méditation du lecteur — on voudrait dire sa collaboration — porte en soi une récompense réelle. Nous pouvons donc affirmer que Jean de Boschère est malgré tout un poète symboliste dans son ascension faite d'Abnégation et d'Amour vers la vérité qu'il nommait flamboyante.

Mais il faut le souligner, Jean de Boschère serait plutôt un symboliste infidèle, infidèle d'abord au drame spirituel d'un Mallarmé, dont le monde littéraire absolu exigeait une quête prométhéenne, sinon irréalisable. Ce qu'il y a de prométhéen en notre poète se manifeste, en effet, en dehors de l'expression,

en dehors de l'univers dans lequel l'auteur de *L'Après-midi d'un Faune* ne voulait plus voir après lui qu'une « agitation solennelle de l'air ». Celui-ci est le protagoniste d'une tragédie intellectuelle, celui-là lutte, se débat au sein d'une autre religion, très ancienne, primitive peut-être, étrangère en tout cas aux décisions prises dans un cabinet de travail. Le drame de Jean de Boschère est dynamique, paradoxal parfois dans son déroulement révolutionnaire ou ses convulsions cosmiques. L'auteur ne pense guère à la création de poèmes-Symboles ; il use simplement du symbole en acceptant sa venue spontanée et « signifiante » sans la moindre conception esthétique, ce qui expliquerait en partie l'aspect baroque de son langage. Il refuse l'incantation, il n'écoute qu'une voix intérieure, celle qui donne naissance à une végétation de songes soumise, malgré tout, au tropisme divin. De surcroît, les vers de Jean de Boschère ne peuvent former le décor d'une existence : ils sont cette existence elle-même dans sa tension douloureuse et ses moments d'espérance. Leur lyrisme sulfureux, vital prouve que le poète ne se plie à aucun effort pour se maintenir sur les rivages de la réalité... sa réalité.

Dès qu'on aborde la poésie de Jean de Boschère, on est surpris par le fait que toute transcendance ne cesse de se nourrir d'un maximum de réalité concrète. Même dans les instants les plus religieux, le vocabulaire peut devenir durement accusateur comme celui de certains croyants du peuple espagnol ou italien portés dans leur extase par on ne sait quelle colère. Est-ce là un prolongement du Moyen Age ? Dans le très beau poème *Les femmes se lavent*, nous lisons :

*Peut-être y a-t-il de nouvelles bêtes  
Les hommes portent deux têtes  
Et une foule de bras  
Le ciel est vert et l'herbe rouge  
Les hommes n'ont plus de mémoire  
Ils se tuent sans crime  
S'aiment sans serments  
Le monde est fendu par le milieu  
Et l'on sait où est le diable...*

Dans un dialogue entre l'Homme et Dieu intitulé *Cesse de te plaindre*, la révolte du premier s'exprime en ces termes :

*Tu ris, ah ! tu ris, tes genoux vibrent de rive !  
Et peut-être as-tu des cornes.  
N'ai-je pas été sans chemise,  
Avec la foi sauvage et angélique ?  
Et aujourd'hui je te regarde,  
Assis sur mon escabeau,  
En mangeant du pesant fromage.  
Et me reste-t-il d'autres forces que pour souffrir ?  
Je n'ai plus que mon sang,  
Et tu t'en moques bêtement  
O ! Cruel et Burlesque !*

Le poète est donc bien en révolte contre ce Dieu dont il attend cependant la rencontre avec tant d'espoir. Il sait qu'il blasphème, mais c'est pour lui un moyen d'explorer ses propres zones d'ombre et de clarté. On ne peut oublier qu'il écrit dans la préface du même livre : « Je crois que mes cris de révolte et d'espoir furent toujours les échos de ma poursuite ensorcelée, de ma quête ardente, prolongée jusqu'à l'aberration ». Et plus loin, il affirmera aussi : « Dans le désordre du chaos j'oppose ma foi secrète à la déchéance du matérialisme, à son désespoir basé sur des désastres temporels, dont les causes sont voilées d'obscurité qu'il n'a osé ni pu dissiper ». Nous comprenons qu'il s'agit d'une exaspération entre l'Enfer et le Ciel. En attendant que se manifeste plus de lumière, l'Obscur écrira :

*Dressé  
Actif  
Dans la barbarie de toutes les négations  
J'attends.*

Jean de Boschère nous maintient dans ce qu'Antonin Artaud appelait « la vie de la conscience qui remonte au jour avec ses lumignons et ses étoiles, ses tanières, son firmament ». Pour exprimer totalement ses défis, ses sarcasmes, il a besoin d'aborder directement les choses et de révéler le comportement d'une certaine société en faisant appel au vocabulaire le plus réaliste et le plus incisif. Mais quand les bêtes prennent place dans son



anthologie de l'angoisse et de la désillusion, le poète soudain se calme et il a recours à des mots de litanie et d'innocente pitié. Dans le poème intitulé *Au rivage des bêtes*, il envisage de dessiner une sorte de frise d'une tendresse presque populaire :

*J'insisterai pour le recensement de toutes les bêtes  
ce sera une litanie vibrante  
un appel liturgique monocorde  
sans trêve répétée la même note sourde  
toute grosse et illuminée de pitié*

.....  
*Il faudra que cela commence  
le portrait des bêtes et leur nom dans un nimbe  
légendes nouées, contes, chants qui ondulent  
et chaque fois, la nommant, on traverse le cœur d'une bête  
au fond des mers, dans le ciel voûté de lucioles*

*Et voici que déjà cela débute  
l'ineffable amarrage aux rives des bêtes  
celles qui supplient, celles qui foncent  
celles qui sont des choses acquiesçantes  
et des poissons muets, damnés incompréhensibles.*

On sait d'ailleurs combien de Boschère aimait et connaissait les animaux, les oiseaux surtout. Ses deux livres de nature *Les Paons et autres merveilles* et *Palombes et Colombes* rappellent le paradis terrestre qu'il s'était créé lui-même et où son ami Milosz, également grand amateur d'oiseaux, allait respirer avec une fraternelle jalousie la douceur de vivre. C'était à *La Carrière de Fontaine-bleau*.

Jean de Boschère reconnaissait son attitude « gothique ». *Les Héritiers de l'Abîme* est peut-être le recueil où le poète s'affirme le plus intensément, le plus explicitement aussi, comme s'il avait vécu au temps des cathédrales. Mais qu'on n'aille pas le séparer pour autant de la vie contemporaine, car il a parlé de l'Obscur en ces termes : « L'Obscur se trouve inclassable et « sans précédent » : un de ces hommes qui appartiennent aux temps sans appartenir à l'histoire ». Pour notre part, nous dirions que sa route des béatitudes l'a conduit très tôt au-delà de ces mêmes temps où il devait se nommer « le Paria couronné ». Au-delà — faut-il le répéter ? — de la plupart des recherches prosodiques. La voie qu'il avait choisie était essentiellement

celle des autres des livres sacrés. Néanmoins, *Héritiers de l'Âbîme* contient encore des poèmes où de Boschère s'accuse de n'avoir point considéré avec assez d'attention « des frères qui n'eussent pas été chassés du temple ». Ces hommes, il les trouve parmi des voisins demeurés simples artisans, tels l'ébéniste, le potier, le charron, ceux-là qui, anges pauvres,

*défendent encore  
dans la chute du vertige  
ultime  
l'âme vivante  
dans le labeur des jours  
loin des terrains vagues et pourris  
de l'usine, de l'usure et du livre.*

Dans une allégorie intitulée *La bonne blessure*, il nous confie comment une épée étincelante lui blessa le cœur pour l'éternité. Alors, il reconnaît définitivement

*l'Age de l'homme seul  
sur la route de la splendeur.*

Plus loin, *La vaste route dans ma cellule*, autre allégorie plus importante encore, nous montrera le déroulement du combat qui aura permis « la mutation triomphale » :

*Or, Demiurge occidental  
Homme prophète du Saint-Esprit  
je regarde mes mains dans cette aube nouvelle  
Quant à moi voyageur humble et triomphant  
si je regarde mes mains poudrées de chaux blanche  
j'y reconnais avec une terreur qui me broie  
les traces de la chaux du mur  
qui nous barra la route  
pendant quelques nuits de sueurs  
d'affres et de terrifiantes douleurs  
Et puis dans mes doigts  
je reconnais les poussières et les miettes  
de tous les dons que nous ajoutions  
alternativement comme des joueurs voyants  
que nous ajoutions jaloux  
ô Dieu éternel sans hommes  
au tas de pierres sûres de l'Amour  
de la déflagration hostile et vindicative  
de la vérité de l'Amour...*

Maintenant, l'évasion vers le haut s'accroît et le poète devient le « paria couronné » après cette sorte de méditation dans le désert.

*Le Paria couronné* réunit les poèmes datés des dernières années de l'écrivain. Robert Guiette y voit à juste titre une espèce de testament spirituel. Le livre s'ouvre sur la *Bienheureuse Apostasie* :

*Seuil de l'accord en poésie  
ô seuil  
c'est là que frissonnent les béatitudes  
de l'attente, de l'ivresse expectation  
il faut entendre, j'attends et j'écoute...*

C'est à cette Poésie que Jean de Boschère demande de l'absoudre, lui qui revient « proscrit tordu et orgueilleux », lui qui peut écrire désormais : « Mon Dieu un jour surgit de mon blasphème ». Si le poète est tout plein de la douce frénésie d'espérance, il n'a pas encore épuisé les dernières exigences du dépouillement spirituel. Une espérance « où se dévoilait comment l'homme se crée de la substance du Dieu unique ». Notre auteur sait bien maintenant que telle Poésie est devenue pour lui une voie virile et qu'elle lui permet d'attendre avec confiance la visite des anges. Il dit :

*Dans la pénombre mes cohortes, mes légions  
comme de petites vierges d'un pas feutré  
mes anges me suivaient avec amour  
m'encerclaient dans l'opale du silence...*

Il parle du silence, du triomphe du chaste silence auquel il accorde la plus grande vertu d'harmonie vers l'aboutissement :

*Il y avait encore la douleur suprême de nos convalescences  
de l'ablation de nos concupiscences désirs tentations  
une soif de feu cruelle de flammes dans l'abnégation  
Mais une parole eût crucifié le silence  
effacé la route la sûre piste de l'éternité...*

Et dans le *Psaume de Titurige*, ce poème significatif qui termine le livre, le « paradoxal chanteur de mythes » ne pensera plus qu'à faire entendre les mots de la plénitude ; il dit :

*Et aujourd'hui l'unique regard, l'appel qui scintillait jadis au casque de l'Enchaîné, revient souvent mendier l'attention de Titurige et la puissance de sa foi, arc-boutant de mon esprit*

*caresse digitale enveloppe veloutée de pétales sur mon cœur, et la tendresse n'est plus ni pauvre — elle a frôlé la sagesse, on connaît sans trop d'intermittences*

*déjà l'Harmonie des rapports subjugué les battements de nos cœurs, et certains peuvent contempler sur la parabole éblouissante les symboles de la Joie*

*Je vois et j'entends, ô mon Dieu, serais-je muet encore et invalide — les claires larmes de joie — peut-être un fouillis de pensées angéliques — voguent comme une voie lactée dans ma nuit*

*Et, personnage pathétique, Galémont l'exilé sait qu'un pas de plus, un pas solennel de plus, le mensonge ne sera plus une cagoule perfide sur la Lumière*

*Entendront-ils les paroles de la Plénitude*

*entendront-ils de ma langue de feu les paroles qui précéderont le Silence, quand l'Amour, ô mon Dieu, ensevelira les vipères sous le cyclone de Tes cantiques*

C'était vers le mois d'octobre 1951 ; le poète devait mourir à l'hôpital de Châteauroux, des suites d'une opération, le 17 janvier 1953. Un grand feu intérieur s'éteignait ; il faut qu'on s'en souvienne.

Si Jean de Boschère a refusé toutes les concessions aux disciplines prosodiques habituelles, les richesses diverses de son langage ne mériteraient pas moins une analyse attentive. Mais notre courte communication ne pouvait que dessiner une simple ligne de faite. Pour élucider totalement une quête initiatique aussi complexe, une vocation de pureté aussi soutenue, aussi brûlante, un volumineux ouvrage serait nécessaire. Et dans cette étude, un long chapitre sur la technique du poète aurait une part indispensable à la compréhension de l'écorché sublime que fut notre modèle. Un chapitre dans lequel on devrait souligner avec Luc Estang que « la beauté formelle, dans les poèmes de Jean de Boschère, se révèle un moyen d'avance accompli par la fin spirituelle ».

# François Villon artisan et artiste

## Propos sur sa technique et son esthétique

par M. Johan SCHMIDT

Enseignant les langues latine et française au Sint Francis College de Loretto  
(Pensylvanie)

*Materiam superabat opus*  
OVIDE (Met. II, 5)

Il court de par le monde, entre beaucoup d'autres, deux opinions erronées s'agissant des œuvres des grands artistes. L'une est quasi universellement acceptée et je dirais volontiers : caressée par des gens d'une sévère orthodoxie, lesquels croient que les productions d'un haut mérite artistique ne sont guère conciliables avec la pratique d'une vie sans moralité. L'autre soutient que des paroles d'un caractère pieusement moral ne peuvent être sincères si la vie de l'auteur les contredit. C'est pourquoi François Villon a été méconnu, ou du moins mal compris pendant longtemps. Même quand on rendait justice à son art, on jugeait fort mal ses intentions, son caractère. L'élément humain et tragique qui perce si évidemment dans tant de ses vers, on le lui déniait. Mais les temps ont bien changé ! Cela est dû en grande partie aux efforts de Pierre Champion et de John Fox, qui ont parlé avec tant de sympathie de la vie et de la personnalité de Villon qu'on ne le considère plus comme un bouffon, un vagabond, un entremetteur, ou un libertin déréglé. Qu'il ait été larron, fripon, escroc, débauché, nous avons appris à le juger sur les seuls mérites de son art, quitte à ranger sa vie et ses mœurs sur un plan secondaire.

Mais si nous sommes désormais prêts à tenir peu de compte de sa vie, à quelle épreuve allons-nous donc soumettre son œuvre ? Avant de décider que celle-ci est œuvre d'art ou non, commençons par en examiner les côtés techniques, mécaniques, sans lesquels l'art n'a pas d'existence indépendante ; étudions d'abord l'artisan Villon.

Il en va de la poésie comme de la musique. Un assemblage de sons, s'il nous frappe dans un ordre perceptible sans être trop évident, nous plaît par l'harmonie, par l'effet d'ensemble. La poésie est l'art d'aligner des vers : une suite de mots qui suggèrent une musique en tant que celle-ci est soumise à tel rythme déterminé et aux exigences de la rime. La poésie française, nous le savons, se fonde sur un travail d'agencement, c'est-à-dire sur une disposition syllabique particulière et le retour de vers d'un nombre fixe de syllabes. Le vers français est donc essentiellement syllabique ; mais l'accent tonique y est souvent faiblement marqué et assez variable. Pour qu'un tel vers soit harmonieux, il doit posséder une unité perceptible par l'oreille plutôt que par les yeux ; il doit présenter de la symétrie dans l'arrangement des syllabes et dans la disposition des accents toniques. (Ainsi s'explique la présence de la césure, qui est une coupure intérieure après un accent fort <sup>1</sup>.) L'ensemble de ces procédés constitue ce qu'on appelle la versification. La versification n'est pas un art, mais uniquement le moyen dont se sert le poète pour exprimer son art.

Nous nous proposons de déterminer si le vers de Villon remplit les conditions exigées par le rythme, la rime, la césure, la quantité des syllabes, l'enjambement, l'assonance, les particularités du vers octosyllabique et du décasyllabe, et aussi par certains canons de la poésie médiévale. Pour faciliter nos recherches, relevons d'abord quelques particularités de prononciation et de « syllabisation » au Moyen Age puisque aussi bien nous venons de parler de l'importance des sons <sup>2</sup>. Les ignorer aurait pour résultat

1. Sur la césure, voir M. GRAMMONT, *Petit Traité de versification française*, 4<sup>e</sup> éd. (Paris, 1937), pp. 16 et sqq.

2. La syllabisation n'a pas beaucoup changé. La poésie française est essentiellement conservatrice. Depuis le Moyen Age jusqu'à Hugo elle est restée sensiblement la même (Ph. MARTINON, *Dictionnaire des rimes françaises*, Paris, 1962, p. 1).

de nous donner une impression fautive de l'effet verbal et de la valeur musicale de la prosodie médiévale. Le lecteur nous pardonnera, nous l'espérons, ces détails assez ennuyeux, mais nécessaires. Leur analyse nous empêchera d'accuser inconsidérément le poète d'inconséquences ou de négligences.

Si vous prononcez en les scandant les syllabes, comptez-en deux pour les combinaisons de voyelles comme *ia* (excepté dans *diable, liard*), *ue, ion* (*creati-on*), *iau* (*imperi-aux*), *ieu* (*odi-eux*), excepté dans *cieux, yeux, dieu, mieux*, et d'autres encore, comme *iant* (*étudi-ant*). Comptez-en une dans *ie* (il n'y a pas d'exceptions), *oe* (comme dans *poe-le*, mais scandez *po-eme, po-ete*) ; *ien* (*chien, chretien, bien, tien*, etc.), mais comptez deux syllabes dans *indi-en, musici-en* ; une pour *ions* (*ai-mions, saviors*) ; *ion* comporte pourtant deux syllabes dans les premières personnes du pluriel des verbes en *-ier*. L'*e* muet compte dans le corps, mais non à la fin du mot, bien que Villon accorde ordinairement une valeur syllabique à *-e* final <sup>1</sup>. Quant à la rime chez Villon, nous notons les particularités suivantes : la nasale *an*, par abaissement de la voyelle, rime avec *en* <sup>2</sup> : *ian* : *ien* (ainsi : *ancien* : *an* : *crestien* [T. CXXXVI]) <sup>3</sup> ; *ai* rime avec *e* ; *-ain* : *-ien* (Pope, par. 468) ; *ain* avec *oin*, dans *baing* : *soing* (Les Contrevertés, str. 2, 3). Quant au traitement des diphtongues et voyelles libres, *moyne* rime avec *saine* (Pope, par. 475) ; *pensoye* : *Bellefaye* (T. CLXIX) ; *poise* : *aise* (Les Contrediz de Franc Gontier, vers 1500-2) ; *a* : *ai* ou *è* devant *m* suivie de *e* : *diademe* : *ame* (T. XXXVIII), selon une prononciation déjà vivante au temps de Villon ; *er* : *ar* : *air* dans *garde* : *perde* (T. LXXVIII) : *voirre* : *erre, clers* : *loirs* (T. CLXVI) ; *-we* avec *wa*, comme dans *quarre* : *poire* (Pope, par. 525). Si nous abordons les consonnes après voyelles nasales, si nous observons l'assourdissement de voyelles nasales devant consonne suivie de *-e*, comme dans *branle* : *tremble* (T. CIII) ; *bible* : *evangille* (T. LXXXV) ; *cep-*

1. M.K. POPE, *From Latin to Modern French* (Manchester, 2<sup>e</sup> éd. 1952), par. 271.

2. L'expression « rime avec » sera dorénavant marquée par deux points (:).

3. T. correspondra désormais à *Testament* ; L. = *Lais* ; PD. = *Poésies diverses*. Le numérotage est celui de Henri Chatelain, qui diffère de celui de Longnon-Foulet. Les chiffres correspondent aux strophes.

*tres* : *ancestres*, nous voyons qu'il y a réduction de la labiale ; è rime avec *oi* devant l + e, comme dans *toiles* : *Vauzelles* (T. 657-663) ; dans *merle* : *mesle* (T. LXXXIV), où il y a réduction de -r- devant ou après une consonne. Il semble que Villon ne se soit pas fait scrupule d'ajouter une -s finale pour obtenir une rime exacte (T., vers 652, par ex.), ou d'employer des rimes qui offensaient le goût des dames de Paris. Bien des mots latins étaient accentués sur la dernière syllabe, au lieu de la pénultième, comme dans *laudem* qui rime avec *cordoen*<sup>1</sup> (Pope, par. 648). Enfin, des mots comme *somme*, *flamme*, *nennil*, *donner*, *bonne* étaient nasalisés dans la première syllabe et prononcés : *sôn-me*, *flân-me*, *nân-nil*, *dôn-ner*, *bôn-ne*. Des formes féminines sans -e se sont maintenues, comme *grant*. Nous nous bornerons ici à ces quelques exemples<sup>1</sup>.

Villon remplit-il les conditions posées par les exigences de la rime ? Obéit-il aux lois phonétiques afin que les sons ne sonnent pas trop durement à nos oreilles ? Offense-t-il les règles<sup>2</sup>, soit par ignorance, soit pour obtenir des effets artistiques ? Réussit-il à harmoniser sons, rimes et sens ? Ses rimes sont-elles riches, sonores, rares ? Nous avons cherché en vain à prendre en flagrant délit le poète de quelque faute de versification dont il se serait rendu coupable.

Non par parti pris, mais au hasard, nous proposons le huitain octosyllabique suivant :

Je regnie Amours et despite  
Et deffie a feu et a sang.  
Mort par elles me precipite,  
Et ne leur en chault pas d'un blanc.  
Ma vielle ay mys soubz le banc.  
Amans je ne suyvray jamais :  
Se jadis je fus de leur ranc,  
Je desclare que n'en suis mais. (T. LXX, 713-720)

1. Ce passage sur la rime est fondé sur Henri CHATELAIN, *Recherches sur le vers français au XV<sup>e</sup> siècle*, H. Champion (Paris, 1908), qui souvent correspond à M.K. Pope.

2. Quand nous parlons de « règles », nous pensons à ces règles qui ne seront énoncées que plus tard. Mais il est évident qu'elles existaient déjà au Moyen Age. De toute façon, nous employons le terme dans le sens qui a prévalu jusqu'au temps de Hugo.



« Despite » et « precipite » constituent une rime féminine terminée par une syllabe muette, rime dite dans ce cas suffisante puisque la voyelle (ou diphtongue) des deux pénultièmes rend avec ce qui la suit le même son. Vestiges peut-être du temps des trouvères, où une même voyelle particulière servait à marquer la fin d'un vers ou d'une laisse<sup>1</sup>... La rime féminine s'emploie par excellence pour rendre un état d'esprit du poète, tandis que la rime masculine correspond plus fréquemment à une affirmation (MARTINON, p. 54). « Sang » et « blanc » (et « banc » et « ranc »), dans ces rimes croisées, représentent la rime masculine suffisante : c.-à-d. qu'une consonne sonore s'ajoute à la voyelle (en l'occurrence, à une autre consonne) pour former un son identique à celui de la syllabe correspondante. « Jamais » et « mais » sont encore des mots terminés par une syllabe sonore constituant une rime masculine. Notons, j'y insiste, la prépondérance de ces rimes en rapport avec des déclarations fortement affirmatives. Rappelons que la rime est faite pour l'oreille : elle résulte d'une identité de sons, non d'une similitude d'orthographe. Comme dans les vers du *Testament*, v. 9-12, où Villon parle de l'exécré évêque Thibault, et aux vers 1611-14 qui décrivent la Grosse Margot, l'effet explosif des sentiments d'indignation est évidemment accentué par l'usage des labiales et des sons sibilants et par la cadence rapide des voyelles brèves.

Dignes d'intérêt sont les vers du *Lais* LXXXVI, où la stance entière se compose de rimes féminines reflétant l'état méditatif du poète. Dans les vers 845 et 847, Villon emploie les homonymes « erre » (rapide) et « erre » (commettre une erreur). Ph. Martinon dit à ce sujet : « Les homonymes, qui expriment des choses d'une nature différente, donnent des rimes d'autant meilleures qu'elles offrent aux yeux la similitude de l'orthographe, à l'oreille l'identité de la consonne et à l'esprit la diversité de l'idée... » (*op. cit.*, p. 49). On en trouve assez d'exemples chez Villon.

La strophe XIII du *Lais* que nous voulons étudier est remarquable de plusieurs points de vue. En voici le texte :

1. Ch. BRUNEAU, *Petite histoire de la langue française* (Paris, 3<sup>e</sup> éd., 1962), p. 69.

Et a maistre Robert Vallee,  
 Povre clerjot en Parlement,  
 Qui n'entent ne mont ne vallee,  
 J'ordonne principalement  
 Qu'on lui baille legierement  
 Mes brayes, estans aux Trumillieres,  
 Pour coeffer plus honnestement  
 S'amyne Jehanne de Millieres. (L. XIII, 97-104)

« Valee » et « vallee » font une rime féminine dite riche, où la même voyelle est appuyée par la même consonne et où il y a même articulation des mots. « Parlement » et « principalement » riment d'autant plus richement qu'il y a plus de ressemblance dans les sons qui les forment. La même chose peut se dire de « Trumillieres » et de « Millieres », rimes féminines parfaites, non seulement du point de vue de l'articulation et de la consonance, mais aussi parce que Villon n'y viole pas la « règle » qui veut que la pénultième commençant par une voyelle doit être précédée d'une autre voyelle ; ainsi nous avons : « Milli-eres ». Toutes les rimes dans cette strophe sont ou riches ou parfaites.

Il apparaît que *Le Lais*, en général, offre plus de variété et de richesse dans la rime, bien que Fox trouve que le son des rimes dans *Le Testament* rend un écho plus proche, selon lui, de l'acception même du vers (*op. cit.*, p. 73). Les sons qu'on appelle pleins (comme *a, o, e*, etc., et aussi certaines diphtongues et nasales) abondent. Le schème du huitain est celui que nous avons l'habitude de rencontrer chez Villon : ABABBCBC.

Phénomène surprenant, mais artistique (qu'on trouve au vers 101) : l'emploi du soi-disant enjambement ou rejet, moyen efficace qui sert à mettre en relief en l'isolant un mot ou une expression. Comme après toute terminaison de vers il doit y avoir une pause plus ou moins brève, cette sorte d'artifice nous soumet à un court moment de suspens. « Mes brayes », réponse inattendue et chargée d'ironie, suit les mots : « Qu'on lui baille legierement... ». L'enjambement, en général, n'est permis que si les mots rejetés sont complétés par un développement qui termine le vers, ou s'il y a une suspension (ici, après le mot isolé « brayes ») qui empêche le vers de s'achever (MARTINON, *op. cit.*, p. 34). Villon, d'ordinaire, n'achève pas le sens d'un

vers au commencement du vers suivant ; mais il réussit néanmoins à renforcer l'effet d'inattendu<sup>1</sup>. Bien qu'il se serve rarement de l'enjambement, il est passé maître dans l'art de faire ressortir un terme moqueur ou injurieux, soit en l'isolant, soit en l'apposant à une « contrevérité », soit par l'accent tonique placé avant la césure (dans le cas du décasyllabe), soit par le moyen d'interjections comme « quoy ! » On pense à la manière de Rembrandt, qui est censé avoir obscurci toute une surface de la toile pour rendre plus lumineuse une seule perle. Cette mise en relief de certains mots se vérifie dans « Quant ilz voient ces pucelletes/Emprunter, elles, a requoy » (T. XLVI, 448), où l'effet de « elles » est bien souligné par la mise entre virgules. « Qui me tient, qui, que ne me fiere » (T. XLVII, 459) accentue fortement le second « qui ». Pour que l'unité du vers soit perceptible à l'oreille il faut que les temps forts, d'une part, la disposition des syllabes, de l'autre, offrent une certaine symétrie. Ce qui apparaît dans les passages que nous venons d'alléguer.

Scander un vers, ce n'est pas simplement en compter les syllabes : il faut encore le diviser en ses éléments, grouper ces éléments pour ainsi dire d'après les places qu'occupent les accents, qui sont le plus souvent au nombre de quatre. Un ou deux exemples nous mettront au fait de l'adresse de Villon à cet égard : « Bien est eueux qui rien n'y a » (que Fox, p. 62, discute pour d'autres raisons). La symétrie des accents est facile à déceler, surtout si on compare à celui de Villon le vers de Guillaume Alecis : « Bien eueux est qui rien n'y a », où l'accent tonique ne précède pas la césure. Même si on accentue « est », le rythme reste en déséquilibre chez Alecis. « En l'an de mon trentiesme aage » : n'est-il pas plus rythmique de dire : « Ou trentiesme an de mon aage »<sup>2</sup>, ou même : « En l'an trentiesme de mon aage », bien qu'ici l'accentuation ne souffre point de ces variantes ? Le lecteur est libre de choisir. (Nous ne parlons ici que de la cadence et de la façon dont l'accent métrique tombe sur les mots principaux, et non du problème qui ne nous incombe pas : savoir, comment

1. Voir les exemples donnés par Fox, p. 59 et sqq., in *The Poetry of Villon*, Thomas Nelson & Sons (London).

2. Cf. *Le Roman de la Rose* : « Ou vintiesme an de mon aage ».

on peut arriver à la mesure de l'octosyllabe si « aage » est trissyllabique <sup>1</sup>.)

Les considérations d'effet vocal et de rythme l'emportent toujours avec Villon. Il ne se ferait même pas scrupule d'offenser certaines règles, auxquelles les poètes français ordinairement adhèrent de bon gré, pour obtenir un effet artistique. Souvent l'exigence d'un ordre purement métrique, ou l'attention à la rime contraignent le poète à peu de liberté <sup>2</sup>, à moins qu'il ne profite de quelque licence, dont la plus importante est sans aucun doute l'inversion. Cet artifice ingénieux remplit plusieurs fonctions utiles, mais qui, pourtant, ne sont pas toujours d'ordre stylistique. L'inversion sert à renforcer la césure, c.-à-d. à marquer plus nettement le rythme, à faire ressortir une pensée, à assigner un degré de valeur à tel ou tel objet vers lequel le sentiment ou l'imagination se porte ; elle prête enfin une précision, une grâce, ou de la force aux images. La poésie de Villon est pleine d'exemples significatifs. Revenons un instant à la strophe LXX du *Testament*, et nous y trouvons trois inversions : « Je regnie Amours et despite » (ne serait-ce pas là un moyen de signaler l'importance de l'idée centrale et une aide secourable pour aboutir à la rime convenable ?) ; « Mort par elles me precipite », au lieu du prosaïque « Elles me precipitent dans la (en la ?) mort » ; « Amans je ne suyvray jamais... », construction qui fait précéder le verbe de son régime direct. Notons aussi : « C'est de Jhesus la parabolle » (T. LXXXII, 813), avec inversion du complément déterminatif du sujet. Inversion du complément indirect du régime direct dans : « Offrit a mort sa tres chiere jeunesse » (T., 907) <sup>3</sup>.

Puisque nous y sommes, touchons brièvement un mot de la manière dont Villon traite la césure. « La césure est une pause dans l'intérieur du vers (aussi bien qu'après la terminaison du vers pour marquer la rime), venant à place fixe après une

1. Lucien FOULET, éd. de François VILLON, *Variantes et Notes*, H. Champion (Paris, 1964), p. 104.

2. Voir des exemples donnés par J. Fox, *op. cit.*, pp. 97-99.

3. Voir aussi : « ... pour estaindre d'amour les flammes » (T., 599), l'inversion du complément du régime direct.

syllabe obligatoirement accentuée »<sup>1</sup>. (Notons en passant que ceci est moins une définition moderne que le résultat d'une démarche logique et de bon sens — ce que toutes les règles devraient être — que Villon n'offense point.) Cette césure, ou coupure du vers, devrait idéalement prendre place à l'endroit que le sens autorise. Elle s'applique particulièrement aux vers de plus de huit syllabes, surtout au décasyllabe, que Philippe Martinon appelle « vers de grâce, de force, d'aisance, de noblesse, de caractère harmonieux et pittoresque » (*op. cit.*, p. 20). Le décasyllabe se prête au poème badin et à l'épigramme, aussi bien qu'à la poésie héroïque. Sa coupe intérieure s'effectue ordinairement après la quatrième syllabe, ce qui rend le décasyllabe plutôt rigide et « pesant ». Villon, lui, manie la césure avec une grande dextérité. John Fox nous assure que, chez Villon, elle ne tombe jamais au milieu d'un mot, la césure renforçant de la sorte la signification du vers (*op. cit.*, pp. 48 et 199). « Je meurs de seuf auprès de la fontaine » en est un exemple parmi tant d'autres. Quelques vers de la ballade *Les Contrediz de Franc Gontier* nous renseignent sur les variations (on ne devrait pas dire : les libertés) que Villon sait prendre avec la césure. Témoin ce distique : « Sur mol duvet assis, ung gras chanoine/Lez un brasier, en chambre bien natee », (T., 1473), où l'ordre 4 : 6 est renversé au premier vers, mais sans doute pour mettre en relief le sujet de la phrase<sup>2</sup>. (A propos, Villon pratique la césure féminine, usage qui persistera jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.) Villon a-t-il affaibli la césure à la manière des poètes modernes ? On ne saurait l'affirmer qu'au cas où le poète affaiblirait du même coup l'accent. Même au risque d'offenser les règles et le goût, l'artiste se doit de temps en temps d'obéir à l'instinct créateur qui « sublime » les conventions, ne serait-ce que pour éviter la monotonie. La préoccupation excessive de la forme et du style — si fréquente chez les poètes français — produit souvent des impressions défavorables chez le lecteur libre de préjugés. On ne saurait accuser Villon de ce péché.

1. GRAMMONT, *op. cit.*, pp. 16 et sqq.

2. Il en va de même avec l'octosyllabe, où la division en 3 : 5 est fréquente.

L'hiatus ne présente pas assez de difficultés pour qu'il en soit ici longuement discuté. En parcourant quelques passages du *Testament*, nous rencontrons bien quelques cas isolés où l'emploi de l'hiatus par Villon semble jurer avec un usage qui n'était peut-être pas encore établi de son temps. Bien que l'éliision de l'« e » muet soit indispensable à la fin du premier hémistiche et à la rime à cause de l'accent qui le précède, elle est permise partout ailleurs. Le défaut d'éliision ne choque point dans le cas suivant : « Qui luy laira escu ne targe ». La force du « a » terminant l'hémistiche l'emporte sur celle de l'« e » de « escu ». L'inverse ne se défendrait pas. Ce qui surprend, à première vue, c'est ce vers de la « Ballade pour prier Notre Dame » : « Que comprinse soye entre vos esleus » ; mais rappelons que c'est un vers décasyllabique où, la césure et l'hémistiche venant après « soye » et « e » élidé, il n'y a pas de complications possibles. Quelles que soient les libertés que Villon s'est permises, à chaque règle, énoncée ou non, peut s'opposer la loi du génie qui manie l'ancienne et souvent archiusée matière poétique d'une façon nouvelle proprement inouïe.

Nous n'étendrons point notre étude à des enquêtes historiques ou linguistiques ; ce qui, selon Léo Spitzer <sup>1</sup>, irait à contre-courant de l'esthétique. Mais, pour en finir avec la première partie de notre examen qui s'est proposé d'étudier l'art de la versification chez Villon, nous pourrions dire, en dernier lieu, que généralement Villon ne semble pas coupable de maints défauts fréquemment rencontrés même chez les poètes de premier ordre <sup>2</sup>. Nous avons parlé de l'usage adroit qu'il fait de la rime, de la césure, de l'inversion, des sons euphoniques qui abondent chez lui, de son rythme, de sa cadence. Comparez le rythme pesant dans « Je meurs de seuf... » et celui de : « Si ne me sceut tant detrayner / Fouler aux piez, que ne l'aymasse », où les diphtongues et les spondées prévalent, avec ces octosyllabes moqueurs et légers, souvent gais, dans « Mais quoy ? Je n'y comprends en riens / Ce que je pouvray acquerir... » (L. XVII). En outre, si on cher-

1. Léo SPITZER, « Ballade des dames du temps jadis », texte d'une conférence faite à Bryn Mawr College en 1938.

2. Voir tant d'exemples dans Ph. Martinon, *op. cit.*, pp. 13-81.

chait des reproches à lui adresser, on ne saurait non plus accuser Villon d'excès soit dans l'emploi des voyelles assonancées sur des allitérations, ni de la manie qui consiste à remplir des vers inutilement pour les arrondir, pas plus que de recherche dans le langage ; sa langue est sans boursoufflures, sans tournures figiolées. Villon réussit à captiver l'esprit du lecteur et à l'emporter à sa suite, chose étonnante, vu ses nombreuses digressions. Nonobstant les excursions, son œuvre bénéficie d'une unité apparente, de cette unité qui, selon le mot de saint Augustin, est « la forme essentielle du beau ». Cette dernière observation nous amène à la deuxième partie de notre exposé.

\* \* \*

Si nous avons réussi à établir la valeur — et même l'excellence — de Villon dans le domaine technique, il nous reste à considérer son art du point de vue esthétique. Dans une œuvre que nous avons récemment parcourue <sup>1</sup>, l'auteur se demande ce qui constitue la véritable valeur de la poésie, et il postule trois conditions essentielles : qu'elle tende vers un but central, que ce but soi atteint, et qu'il soit d'une réelle importance. Une réponse affirmative à la première condition nous permet de comprendre le poème ; à la deuxième, d'estimer son degré de perfection et de lui accorder la qualification : « bon » ; à la troisième, de mesurer sa signification et, en la multipliant par la condition précédente, de lui accorder l'épithète « grand ».

A vrai dire, si notre évaluation de la poésie ne roulait qu'autour de principes aussi simplistes, aussi mécaniques, on n'aurait pas tant de difficultés à s'accorder sur ce qui constitue, somme toute, la grandeur de l'art poétique. C'en serait fait de l'art s'il consistait à emboîter le pas à des formules algébriques. C'en serait fait aussi de Villon s'il n'avait rien d'autre à nous offrir.

Mais qu'est-ce donc que l'art ? Question déconcertante, à première vue du moins, chacun croyant fermement pouvoir avancer quelque hypothèse convaincante. Pourtant, les gens

---

1. L. FERRINE, *Sound and Sense*, Harcourt & Brace (New York, 1956), p. 198.

de lettres et les artistes eux-mêmes ont essayé de préciser cette notion et d'en fournir une définition exacte. On n'a pas encore abandonné l'enquête, pas plus qu'on n'a abouti à une conclusion définitive. L'art serait-il donc éludable, intangible ? Il est, de toute façon, difficile à expliquer ; et nous n'entamerons pas ici la tâche de proposer la définition d'un sujet qui nous échappe si facilement. Qu'il nous suffise de dire qu'*un* aspect de l'art est sans doute la manière de voir, de sentir et de penser juste, et que Villon en a multiplié les preuves.

Toutes les littératures ont commencé par la poésie : les hymnes védiques du *Rig-Véda*, l'*Avesta* de Zoroastre, l'*Iliade*, le *Beowulf* anglo-saxon, la *Chanson de Roland*, le *Nibelungenlied* et d'autres, dont nous n'avons probablement pas eu connaissance. Les plus belles fleurs littéraires sont des créations poétiques. « La poésie soulève le voile des beautés secrètes du monde », a dit Shelley ; « elle est l'image même de la vie manifestée dans sa vérité éternelle ». « Elle est un don du Ciel qui l'a mise en nous ; elle sort de l'âme seule », déclare Joubert dans ses *Pensées*.

François Villon était doué de ce don précieux, et en nous y faisant participer il a mérité la gratitude universelle. Car, tout vagabond et escroc qu'il était, et traître à tant de choses qui sont de valeur, voire sublimes, en ce bas monde, « pourtant c'est à ce malfaiteur professionnel qu'il faut demander tout ce que le XV<sup>e</sup> siècle a produit de haute et pénétrante poésie »<sup>1</sup>. Il n'a dérobé ses talents ni à nous ni à lui-même, crime pour lequel Dante avait réservé un cercle spécial de son *Enfer*. Il n'a pas émoussé non plus la capacité de ressentir la perte des vertus communes. Au contraire. A maintes reprises nous entendons ses plaintes, ses regrets désespérés sur sa vie ruinée, plaintes et regrets d'une âme déchue et torturée, mais jamais profondément amère, non sans conscience ni remords. Cet Uelenspiegel français possédait, même dans les moments les plus tragiques de sa vie, cette qualité d'humour qui rachète bon nombre de ses fautes. L'humour, il savait fort bien le mettre au service de son art. Car, autant que son art, la réflexion de l'âme de l'artiste nous touche

1. Gustave LANSON, *Histoire de la Littérature française*, Hachette (Paris, 1951), p. 175.



plaisamment ou désagréablement au spectacle des mêmes qualités ou défauts que nous rencontrons dans la vie quotidienne. Outre par ses qualités poétiques, Villon plaît par de ces traits de caractère que nous aimons rencontrer dans les hommes en général et que nous considérons comme l'expression de l'art de vivre : juste mesure, vivacité, manières franches, absence de je ne sais quel dépit ou quelle rancune, façon de parler sans affectation. Qu'il soit dit une fois pour toutes que son manque de tact et de révérence choque souvent le bon goût ; mais n'oublions pas que Villon est l'enfant d'un âge fameux pour sa brutalité, sa grossièreté. Les traits irrévérencieux, sentimentaux et satiriques, aussi bien que l'esprit frondeur, sont tout à fait français et expriment à merveille cet « esprit gaulois » qui semble nous attirer et nous repousser en même temps. N'oublions pas non plus la toile de fond sur laquelle sa vie s'est déroulée. Il provenait du plus bas échelon de l'échelle sociale, et bien qu'il soit établi qu'il ait eu l'occasion d'améliorer sa position grâce à ses grades universitaires et à son éducation au cloître Saint-Benoît, nous ne connaissons pas les circonstances exactes qui l'ont poussé vers une vie déshonnête. Qui peut sonder les raisons mystérieuses d'un Destin qui meut hommes et événements, raisons que notre esprit présomptueux cherche en vain à percer ? Th. Gautier a remarqué finement que, si nous y avions gagné l'honnête homme, nous y aurions peut-être perdu le poète. Quel milieu que celui du quinzième siècle, époque de transition et de décadence morale et artistique, où un réalisme outré et artificiel produit et le style flamboyant et les marottes des Rhétoriciens, où les guerres continuelles, les pestes impitoyables et la rapacité des bourgeois parvenus, plus encore que celle des nobles, signifient la ruine des pauvres, lesquels, à chaque pas de leur vie macabre, frôlent la Mort, cette Mort décharnée qui était si souvent personnifiée, représentée, la faux ou le sablier à la main, mesurant les heures inexorablement comptées des hommes ! Pareille familiarité quotidienne avec la Mort devait finir par la dépouiller de son horreur ; et nous apercevons dans maints passages de Villon, si puissants par leur appel pathétique et par leur candeur navrante, l'artiste qui observe finement et qui fait de la réalité quotidienne sa matière première. Cette unique

ennemie que l'homme ne vaincra jamais et que l'homme moderne prend tant de soins à écarter de notre vue comme une chose immonde, elle lui rappelle sa totale impuissance et la nécessité de s'en rapporter à Dieu dans l'espoir d'obtenir Sa miséricorde. Villon pénitent ôte à la Mort son aiguillon en s'adressant à elle familièrement. A ses désirs intermittents de s'amender se joignent ces accents touchants quand il supplie d'être pardonné et sauvé, lui et n'importe quel autre pécheur : « Mais priez Dieu que tous nous veuille absoldre » (PD. XIV), et « Plaise au doulx Jhesus les absoldre » (T., 1767), ou encore : « Comblez de foy sans fainte ne paresse / En ceste foy je vueil vivre et mourir » (T., 901-2). On dirait que Villon a peint cet âge de grisaille avec plus de couleurs vivantes qu'aucun autre. En quelques coups de pinceau il a tracé les dernières images d'une société mourante et il nous a laissé, en maître portraitiste, une foule de personnages, quelques-uns aimables, la plupart détestables, dont il a révélé les faiblesses et les vices secrets avec une véracité infaillible, car ils étaient tous pris sur le vif. Villon a peint les bouges et les repaires, les refuges, les sales dessous de la société, les ruelles puantes et malsaines d'une grande et petite cité médiévale. Il ne lésine pas sur les mots pour dire ce qu'il faut dire, soit de lui-même, soit des autres. « Cette vérité du détail fait le charme d'une œuvre qui aurait pu demeurer froide et conventionnelle », a écrit Pierre Champion<sup>1</sup>. En cela Villon nous rappelle les fantastiques tableaux de Jérôme Bosch, lesquels foisonnent d'êtres étranges rendus avec tant de réalisme. Villon n'adopte pas le ton de ceux qui, se sentant coupables, protestent de leur innocence, ni celui de ceux qui s'accusent d'autant plus qu'ils nous prient de les excuser. A vrai dire, il a des excuses ; et elles semblent étrangement justes et vraies, sinon convaincantes toujours, hormis ses prétendues souffrances d'amoureux maltraité et abusé dans le *Lais*. En ceci aussi Villon sait l'art de tenir le juste milieu. Par ses accents vrais et pathétiques il réussit à se faire absoldre là où la froide raison nous l'interdirait sans nul doute.

1. *Op. cit.*, p. 177.

Pour comprendre Villon et ses mérites d'artiste il faut donc le dresser sur l'arrière-fond de ce Paris auquel il appartient. La lecture d'un poète du Moyen Age d'après nos interprétations modernes est un danger sur lequel il n'est pas besoin d'insister. Une de nos tâches essentielles est sans doute de comprendre les anciens textes en tenant compte de la signification générale des mots *in illo tempore*, afin d'arriver à pénétrer leur acception essentielle. On trouve alors toute une foule de mots qui prennent un nouvel aspect, qui changent même de sens, à condition que, se méfiant de leur ressemblance superficielle avec des mots modernes, on se donne la peine de remonter à leurs origines sémantiques. On verrait dès lors « reluire le poème comme une ancienne peinture dont on enlève le vernis »<sup>1</sup>. Villon avait joui d'une éducation qui, en accord avec les mœurs du temps, était avant tout classique, c.-à-d. orientée vers le latin ; ce qu'attestent ses grades universitaires et les nombreuses « doctes réminiscences » des sages et des personnages mythologiques de l'Antiquité. L'influence des Anciens comme Horace, Ovide, Juvénal et Ausone se décèle chez lui, à chaque pas, dans le caractère elliptique, voire brusque, dans la concentration de son style qui vise au cœur des choses et qui se passe des superfluités. Ce don superbe qu'il possède de saisir gestes, actions, images avec un minimum de traits descriptifs, n'est-il pas tout à fait classique ? Villon serre l'idée dans une image courte, franche, saisissante. L'usage qu'ont fait les Anciens de tant de figures de style : la similitude (PD. XIV, 28), la métaphore (T., 179, 734), l'hyperbole (T. LXXII), l'anaphore (L. X), la personnification, la litote et d'autres, on le retrouve chez Villon. Mais en cela il ne se distinguerait pas des autres poètes de son temps et du passé. Son mérite singulier réside dans sa capacité de manier le langage, insipide ou prétentieux chez beaucoup de ses contemporains et de ses prédécesseurs, d'une manière nouvelle et fraîche. Tandis que leurs sujets étaient l'amour raffiné, affecté, la galanterie des chevaliers et de leurs dames de cœur se pavanant dans un monde artificiel, l'honneur et la bravoure

---

1. Th. GAUTIER dans *Les Grottesques*, Bibliothèque Charpentier (Paris, 1913), p. 5.

traités allégoriquement à la façon fastueuse des romans et de la poésie du Moyen Age, Villon, lui, préfère le langage du peuple et il lui communique une vie lyrique dans un temps où d'après Pierre Champion, « la poésie fut très rarement l'expression de sentiments individuels »<sup>1</sup>. Villon a rejeté avec l'instinct d'un véritable réformateur littéraire les bizarres formalismes de la langue, les exagérations de la rhétorique et les répertoires d'expressions, l'allégorie, les images qui rabougrissaient la pensée et allaient jusqu'à déformer les membres des vers. Il restaurait ainsi la langue épuisée de son temps, il la rappelait à la jeunesse et à la santé en lui infusant des acides, même des poisons, en tout cas des amers<sup>2</sup>. « Cela est le propre des maîtres de cacher une beauté intime au fond de leurs créations les plus hideuses »<sup>3</sup>. « Ces sujets et les vers qui les peignent sortent du fond de l'expérience et de la sensation d'un homme : ils répandent la plus intime sensibilité de son cœur », a reconnu Gustave Lanson dans son *Histoire de la littérature française* (p. 177). Facéties, hyperboles, calembours son jobelin des gueux de Paris, sa grossièreté même et son obscénité, Villon met tout au service de son art avec une simplicité et une sincérité étonnantes. Celui-là est vraiment un grand artiste qui peut tirer tant de beauté de matières aussi banales. Le langage de Villon prend un ton faux quand il dévie de ses tendances naturelles et que le poète écrit soit pour flatter les grands, soit sur commande, comme dans la « Ballade pour Robert d'Estouteville » (T., 1377) ou dans la « Ballade du concours de Blois » (PD. VII), ou encore dans celle à Marie d'Orléans (PD. VII). Heureusement, pareils vers n'abondent point chez lui.

L'art vrai est toujours contemporain, quelle que soit son époque. Quels que soient les changements que subissent couleurs, tons et mots, ils conviennent pour toujours s'ils possèdent une réelle valeur. Écoutons un moment ce que des grands hommes, artistes eux-mêmes ou critiques, ont à dire au sujet de l'art poétique. « Dans la poésie comme dans la peinture, il doit y

1. *Op. cit.*, p. 197.

2. John PAYNE, par paraphrase, dans *The Poems of Master François Villon of Paris, The Villon Society* (London, 1892), pp. 117-180.

3. GAUTIER dans *Les Grottesques, op. cit.*, p. 29.

avoir de l'unité et de la simplicité », a chanté Horace dans son *Ars poetica*<sup>1</sup>. Que le poète prête une attention studieuse aux détails pendant qu'à chaque moment il aura égard à la réussite de l'œuvre entière et qu'il confère de nouveaux tons à des thèmes familiers. La sagesse avant tout. Quand on aura tiré ses leçons de la vie, qu'on s'en serve pour que les personnages des œuvres parlent et agissent comme des êtres vivants. Pour Boileau, l'œuvre d'art doit être surtout « vraisemblable ». <sup>2</sup> Aux yeux de Shelley, « l'esprit du créateur est lui-même l'image de tous les autres esprits » <sup>3</sup>, expression difficile à comprendre, à moins que le poète anglais ne pense à l'acte de création qui est le même pour tous les créateurs, ou qu'il veuille dire que le créateur réunit en soi des pensées et des sentiments universels. Tennyson condamne vivement l'art qui ne s'adresse pas à l'humanité, qui ne remplit pas une fonction sociale <sup>4</sup>. Ce qui semble corroborer cette formule de E.A. Poe : « *The end of art is pleasure, not truth* » <sup>5</sup>. Wordsworth et Coleridge insistent sur un des principes de Villon poète : prêter le charme de la nouveauté aux objets ordinaires de la vie <sup>6</sup>.

Il me semble qu'on ne peut accuser Villon d'avoir violé aucune de ces règles d'or. Son art paraît fréquemment spontané, intuitif, comme inconscient. Mais c'est précisément cette qualité qui révèle l'artiste supérieur, celui qui cache soigneusement ses labeurs pour présenter une œuvre apparemment produite au hasard et sans effort. Pensée qu'Alexander Pope exprime si bien en ces quelques mots : « *True ease in writing comes from art, not chance* » <sup>7</sup>. Même quand son art est intuitif, — et c'est là ce qui distingue l'artiste qui crée, souvent sans égard aux règles, des hommes dénués de ce génie particulier, — il se conforme à la nature et à ses lois. Mais, comme la nature qui se renouvelle

1. Livre I, 1-23, 32-37, 46-72.

2. *L'Art poétique*, chant III.

3. *A Defense of Poetry* dans *British Prose and Poetry*, vol. II, Houghton Mifflin (New York, 1938), p. 196.

4. « Art for Art's Sake ! Hail, truest Lord of Hell », dans *Art for Art's Sake*.

5. *The poetic Principle* dans *American Poetry and Prose*, Houghton Mifflin (Boston, 1957), p. 384.

6. S.T. COLERIDGE, *Biographia literaria*, ch. XIV.

7. *An Essay on Criticism*.

perpétuellement, le poète infuse une vie nouvelle aux choses usées. « Tel dérivé, composé ou expression métaphorique peut être opaque dans l'usage de tous les jours, mais il deviendra transparent sous la plume d'un écrivain sensible aux effets verbaux »<sup>1</sup>. Les luttes, les contrastes, l'ordre en dépit des contradictions, le pouvoir sélectif de la nature se reflètent dans la poésie de Villon.

Nous approchons de la fin de notre propos ; mais nous devrions nous poser une dernière question : ne trouvons-nous rien que des éloges à adresser à la poésie de Villon ? Loin de là ! Il importe que nous fassions mention de ce qui nous semble sujet à critique dans cette œuvre. Le lecteur s'étonnera peut-être que nous ayons réservé notre critique pour la fin. Cependant, cet ordre même correspond à celui de nos impressions. Du doute et de l'attitude interrogative on est passé à une admiration sans réserve ; mais celle-ci allait en diminuant au fur et à mesure qu'on achevait la lecture des vers. Quoique les ballades intercalées et les rondeaux servent à fournir des diversions bien agréables et que ces pièces se trouvent admirablement à leur place, agissant, remarque Champion, tels de purs joyaux qui relient les huitains comme des chaînes d'or, on finit par éprouver quelque lassitude qui n'est pas entièrement attribuable à notre faiblesse. On finit aussi par désirer quelque soulagement après des « pensées » exprimées dans les legs qui débouchent trop uniformément sur un langage cru, langage qui d'ailleurs nous touche vivement par ses appels émouvants. Bien sûr, nous ne manquons pas d'essayer de nous figurer ces temps maudits, la décadence sociale et artistique d'un siècle de guerre et de mortalité, les conditions déplorables de la fin du Moyen Age ; mais notre tolérance ne supplée pas aux défauts intrinsèques de l'art de Villon. N'a-t-on pas le droit de se demander si une partie de la renommée de Villon n'est pas due à une comparaison qui l'avantage trop avec ses contemporains et ses prédécesseurs de rang inférieur ? Le monde s'enthousiasme facilement pour ce qui est nouveau, différent, et les fautes et les

1. S. ULLMAN, *Précis de Sémantique française*, éd. A. Francke (2<sup>e</sup> éd. 1959), p. 115.

vices qu'il se pardonne à soi-même, comment les condamnerait-il chez les hommes d'un autre âge ? L'homme défiant et sans scrupule commande souvent la sympathie et l'admiration stupéfaite de l'homme moral, admiration et sympathie qu'il ne mérite pourtant point. Nos temps sanctionnent des valeurs qu'un autre âge repousserait peut-être avec horreur. Il n'y a qu'une centaine d'années que Gautier, qui réagissait si sensiblement à toute expression géniale, mettait Villon sur le même niveau que Scallion de Virbluneau qui n'est rien moins qu'universellement connu dans le monde littéraire. Il parle de quelques ballades « d'une magnifique monotonie » (ce qui est peut-être un éloge), y compris celle des « Dames du temps jadis » que Wyndham Lewis appelle « *one of the towering poems of the world* », et il remarque « qu'une digression mène à l'autre, les legs ironiques se succédant sans interruption... » (*op. cit.*, p. 13). Mais Gautier, dans sa critique, cède peut-être à l'opinion publique qui ne favorisait pas encore Villon. Les thèmes de Villon sont rarement originaux. Ce qu'il dit a été déjà dit maintes fois. On n'a qu'à jeter un coup d'œil sur la poésie d'Eustache Deschamps (« Ballade des Signes de la mort », « Les Mesdisans ») et sur son court Testament burlesque dont je rappelle simplement ces vers : « Ou est Nemrod..., ou est David... ? »), sur les poèmes de Christine de Pisan (ses plaintes dans la « Ballade du veuvage »), de Jean Regnier (« Ballade de la vieillesse »), de Marcial, (« La Danse macabre des femmes »)<sup>1</sup>, d'un poète anonyme (« La mauvaise femme », qui rappelle « La belle Heaulmiere »), et sur tant d'autres qui ont devancé Villon, comme Alain Chartier, Charles d'Orléans, l'auteur du *Roman de la Rose*, Boccace<sup>2</sup>, Ovide (nous nous passerons d'en énumérer d'autres). — « Qu'importe ? » nous dira-t-on : « il n'y a presque rien au monde qui soit original ». On ne saurait contredire Pierre Champion quand il affirme que « toute forme de poésie, si ingrate, si usée qu'elle soit, vaut naturellement par ce qu'on y met » (tome II, p. 180, *op. cit.*)<sup>3</sup>. Mais quels que

1. André MARY, *La Fleur de la Poésie française*, Classiques Garnier.

2. Voir Pierre CHAMPION, *op. cit.*, p. 191.

3. Cf. Alexander POPE, *op. cit.* : « ... What oft was thought, but never so well expressed ».

soient les raisonnements que nous avançons, nous aimerions mieux croire que ce que nous venons de lire sort du fonds du poète lui-même.

Nous avons mis la vie de Villon à part de son œuvre pour nous libérer de tout préjugé. Mais peut-on agir de la sorte ? De toutes les manifestations artistiques, la plus splendide, quand bien même la moins apparente, est celle qui se manifeste au dedans de l'homme et dont toutes les créations ne sont que des reflets. Ces reflets peuvent bien être le miroir d'une âme sincère ou pénitente, devenue sage par la souffrance, navrante par tant de traits si humains et la compassion pour une humanité souffrante, une âme éloquente qui verse des sortilèges en paroles touchantes ; mais la véritable sublimité ne peut sortir que d'une source pure. On pense à Emerson qui disait : "*The sublime vision comes to the pure and simple soul...*"<sup>1</sup>, ou encore à l'auteur de *L'Imitation...* qui, du temps de Villon, parlait aussi à l'humanité souffrante<sup>2</sup>.

Quelle que soit pourtant notre attitude, exempte de parti pris ou pleine de scepticisme et de condescendance, nul ne saurait échapper aux attraits magiques de Villon. Sa poésie laisse un résidu d'impressions inoubliables contre lesquelles on essaierait en vain de se défendre. Il attire, il ensorcelle, il touche le cœur, même quand la raison s'interpose pour nous reprocher notre faiblesse et notre crédulité. Villon nous fait vaciller. Nous ne pouvons arriver à avoir de lui une opinion sûre. L'avenir peut-être nous mettra en état de le juger plus impartialement. En attendant, Villon, énigmatique, éludeur, sans principes, se rit peut-être de nous. Serait-il, après tout, le bouffon supérieur, ou est-il l'homme mystérieux et paradoxal qui nous attire et nous répugne alternativement avec cette poésie, résonance de sa pauvre âme torturée qui s'écrie du fond de son malheur : « Freres humains qui apres nous vivez /N'ayez les cuers contre nous endurcis » ?...

---

1. *The Poet* (1844) dans *American Poetry and Prose* (note 12), pp. 501 et sqq.  
2. *L'Imitation de Jésus-Christ*.



ŒUVRES CONSULTÉES

- BISHOP MORRIS, *A Survey of French Literature*. New York, 1955.  
CHAMPION Pierre, *François Villon, sa vie et son temps*, t. II. Paris, 1933.  
CHATELAIN Henri, *Recherches sur le vers français au XV<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1908.  
LONGNON-FOULET, *François Villon, Œuvres*. Paris, 1964.  
FOX John, *The Poetry of Villon*. London, 1964.  
GAUTIER Théophile, *Les Grotesques*. Paris, 1913.  
GRAMMONT M., *Le Vers français*. Paris, 1937.  
HORACE, *Ars poetica*, Loeb Classical Library.  
LANSON Gustave, *Histoire de la Littérature française*. Paris, 1951.  
MARTINON Philippe, *Dictionnaire des Rimes françaises*. Paris, 1962.  
OVIDE, *Ars amatoria*. Routledge & Kegan (London).  
PAYNE John, *The Poems of Master...*, etc. London, 1892.  
PERRINE L., *Sound and Sense*. New York, 1956.  
POPE M.K., *From Latin to Modern French*. Manchester, 1952.

# Chronique

## Séances mensuelles de l'Académie

En ouvrant la séance du 11 mai, M. Edmond Vandercammen, directeur, a salué la mémoire de M. Joseph Calozet. Il a déclaré la vacance du siège occupé par celui-ci.

L'Académie française, par une lettre de son secrétaire perpétuel M. Maurice Genevoix, accepte l'invitation qui lui avait été adressée d'assister en corps aux manifestations qui marqueront, en mai 1971, le cinquantième anniversaire de notre Compagnie.

La duchesse de La Rochefoucauld a fait une communication intitulée : « Femmes dramaturges — Delphine Gay, Marie Lenéru ».

L'Académie a marqué son assentiment à l'exercice d'un mandat de sénateur par le secrétaire perpétuel. L'avis a été exprimé qu'étant donné notamment le statut d'indépendance de l'Académie vis-à-vis des pouvoirs publics, la charge du secrétaire élu par cette Académie ne peut être considérée comme une fonction d'État.

L'Académie, sur la suggestion de M. Carlo Bronne, a pris comme thème de sa séance publique de fin d'année : « *Les littératures françaises hors de France* ».

Des subventions du Fonds National de la Littérature ont été accordées pour aide à l'édition.

En sa séance du 8 juin, l'Académie a entendu une communication de M. Edmond Vandercammen intitulée : *Jean de Boschère, l'Obscur et le Paria couronné*.

Elle a décerné le prix Emmanuel Vossaert à M. Georges Thinès, pour son ouvrage intitulé *Aporie*, et le Grand prix de poésie Albert Mockel à M. Robert Guiette, pour l'ensemble de son œuvre poétique.

### Distinction

L'Académie française a décerné à M. Carlo Bronne le Grand prix du Rayonnement français.

### Hors de Belgique

M. Robert Guiette a fait, dans le courant du mois de mai, des conférences et des séminaires aux Universités de Mannheim (section de philologie romane) et de Constance (section de *Literaturwissenschaft*).

### Au Collège poétique de Menton : « Poésie et vie actuelle »

*Pour la troisième fois depuis sa fondation en 1960, le Collège poétique de Menton a mis au nombre de ses lauréats un poète français de Belgique. M. Marcel Thiry, qui fut invité à ce titre à la session de 1968 de ce Collège, a fait à la Tribune radiophonique de l'Académie une relation des débats qui s'y tinrent sur le thème : Poésie et vie actuelle.*

A Menton, vers la mi-hauteur des collines, il y a une villa dans de beaux jardins qui sont bornés par la frontière italienne. La demeure fut celle du président Coty, qui l'a léguée à la municipalité ; celle-ci, sous la diligente inspiration et grâce au dynamisme organisateur de son député-maire M. Francis Palmero, en a fait le siège d'un Centre culturel international, dont l'une des activités est de réunir périodiquement un Collège poétique qui débat des questions de poésie et qui récompense des poètes de langue française. Le premier lauréat du Collège poétique de Menton fut un Belge, Edmond Vandercammen ; puis c'est le nom de Norve qui parut au palmarès. Cette année encore, les lauriers étaient partagés entre des poètes français de France, de Belgique et du Canada. Quant au thème traité, on l'avait choisi aussi large que possible : *Poésie et vie actuelle*.

Un inventaire très partiel des subdivisions possibles d'un tel énoncé fut indiqué sommairement par Gabriel Audisio : la poésie devant le changement des mœurs, et par exemple de l'amour ; la poésie devant les nouvelles formes des sociétés humaines ; devant l'habitat nouveau et les villes nouvelles, devant les vocabulaires nouveaux, soit techniques, soit empruntés aux langues étrangères, devant la modification des distances qui modifie elle-même cette faculté que la poésie trouvait dans le dépaysement... Il va sans dire qu'une pareille

mine d'études ne pouvait pas être explorée en profondeur pendant les trois jours de travail qui réunirent à la fin du mois de février les hôtes de la villa Maria Serena. Mais nommer quelques-uns de ces innombrables problèmes et risquer quelques sondages sur les points d'intérêt ainsi proposés permettait déjà sinon une approche des mystères poétiques — ce n'est pas ce qui était tenté — du moins un certain relevé de l'évolution du fait poétique dans le monde moderne.

La communication qui pour ma part m'a paru le plus riche en enseignements et en suggestions n'émanait pas d'un poète, mais bien d'un savant, M. Louis Leprince-Ringuet, membre de l'Académie française, professeur de physique nucléaire au Collège de France et à l'École polytechnique. M. Leprince-Ringuet, qui est aussi peintre et écrivain, parlait de « la poésie devant la science actuelle ». La comparaison qu'il fit de la recherche scientifique et de la recherche poétique répondait, m'a-t-il semblé, à plus d'une des préoccupations qui sont les nôtres quotidiennement, à nous artisans de la poésie. Et d'abord nous nous sentions très humainement rapprochés de lui par le partage qu'il nous faisait de ce modeste et beau nom de *chercheur*, appliqué par lui à ceux qui élaborent un poème comme à ceux qui construisent une théorie ou qui vérifient une loi scientifiques. Encore accordait-il aux poètes un avantage éminent : celui de la création définitive, un poème, disait-il, existant pour toujours une fois qu'il est accompli, tandis qu'une découverte de la science n'est qu'un échelon et espère bien être rapidement dépassée.

On peut sans doute, et ce ne serait pas seulement pour faire assaut de modestie avec ce savant qui ne veut s'appeler que chercheur, rappeler qu'au contraire, suivant Valéry, un poème n'est jamais terminé ; on peut aussi se demander si justement l'art n'est pas inférieur à la science en ce que le progrès dans l'art est une notion incertaine, en ce que l'œuvre d'art ne prépare pas directement et sûrement une œuvre plus avancée, en ce qu'il peut y avoir régression dans la création artistique, tandis que la science semble bien s'élever continuellement en prenant appui sur son travail de la veille... Mais toute la persuasion de M. Leprince-Ringuet, ce matin-là, semblait tendre à effacer la science devant la poésie, et c'était d'ailleurs à qui, de lui et de nous, s'effacerait devant l'autre. « Vous êtes des créateurs, disait-il ; nous n'aspérons, du moins dans ma spécialité, qu'à être de bons fabricants d'appareils de mesure ». A quoi nous lui répondions que c'était bien un peu notre ambition, à nous aussi, du moins si la forme poétique, dans son aspect musical, est une mise en proportion d'éléments sonores et d'éléments de durée. Et quand il nous eut dit

qu'il y avait en matière scientifique certaines notions que le savant ne tentait pas de comprendre et de raisonner, mais auxquelles il parvenait seulement à s'habituer, comment ne lui aurions-nous pas représenté, et nous ne nous en sommes pas fait faute, que ce qu'il appelait l'habitude, cette espèce d'assimilation qui se passe de la voie logique, c'est justement là notre suprême ressource devant les secrets essentiels de la poésie pure d'un Mallarmé ?

Le temps me manque pour rendre compte, même par aperçu, d'autres exposés que l'on put entendre pendant ce colloque auquel prenaient part des Henri Clouard, des Anne Hébert, des Jean Follain, des Pascal Bonetti, des Guillevic, des Robert Sabatier, des Georges-Emmanuel Clancier, des Jean Tortel, et que la duchesse de la Rochefoucauld présidait avec autant de grâce que d'expéditive fermeté. Je voudrais pourtant citer encore une question parmi celles qui nous furent posées. C'était celle-ci : la vie actuelle met-elle en danger la poésie ? La poésie peut-elle mourir ? Parmi les avis différents qui furent exprimés en réponse, je ne retiendrai pas ceux qui, dans un sens ou dans l'autre, procédaient de la subjectivité, de spéculations où l'affectif tenait le premier plan. Mais un témoignage précis nous fut apporté par quelqu'un qui touche de près au métier d'éditeur, Robert Sabatier. Il vint nous confirmer que l'édition des poètes ne se porte pas mal, et que le livre de poche notamment se met à publier des vers et même des vers de poètes vivants, ce qui n'aurait pas été concevable il y a deux ou trois ans. Voilà un symptôme concret dont l'annonce fut fort bien accueillie.

Enfin, sur la vitalité de la poésie, même au milieu des plus désespérantes laideurs morales de la vie moderne, un de nous apporta l'indice d'un petit fait dont il venait de découvrir la relation. Il s'agissait du récit par M<sup>me</sup> Youri Daniel, dans la revue *Preuves*, d'une visite qu'elle avait été autorisée à faire à son mari, l'écrivain russe qui purge sa peine de détention au camp de Yavas, à quatre cents kilomètres de Moscou. Ces pages livrent l'affreux tableau d'une de ces Maisons des Morts dont il semble que notre univers, et spécialement l'univers russe, ne puissent jamais être purgés. Mais un trait de ce constat nous fut signalé parce qu'il vient accuser comme par contraste la valeur de la poésie dans la vie de notre époque. Parmi les injonctions aux visiteurs qui sont affichées à l'entrée des bâtiments pénitentiaires de Yavas (*Ne remettez rien au prisonnier — Déposez ici les bagages et la nourriture — Ne parlez que le russe*), M<sup>me</sup> Youri Daniel reproduit celle-ci : *La lecture de poèmes pendant la visite est interdite.*

Elle la reproduit mêlée aux autres, comme une chose également naturelle à ce milieu, sans y insister et sans commentaire ; elle nous la transmet certes comme une preuve de plus de la sévérité du régime infligé à son mari, mais sans paraître soupçonner quelles questions elle va susciter aussitôt dans nos esprits par la révélation de ce simple détail d'un règlement disciplinaire. Nous savions bien que les Russes sont de dévorants lecteurs de poésie, et que les éditions de poèmes atteignent en Union soviétique des tirages fabuleux. Mais cette passion de la poésie va-t-elle au point que si cette interdiction réglementaire n'existait pas, le prisonnier et celui de ses proches qui est admis à le visiter prendraient sur la durée cruellement courte de cette visite le temps de se lire des vers ? Et quant à la raison même de l'interdiction, quelle est-elle ? Craint-on que des poèmes puissent fournir un langage secret, qu'on puisse déguiser en poèmes des messages codés ? Non, sans doute ; n'importe quelle parole glissée dans la conversation pourrait comporter ce sens de signal, en attirant moins l'attention que le passage au style versifié. Et il ne doit pas s'agir d'une précaution qui serait d'usage généralisé contre la poésie, parce que celle-ci est subversive par nature, et parce que la race des poètes, là-bas, s'est montrée assez fréquemment plus récalcitrante qu'une autre devant certains aspects du régime. Le sens de cette interdiction est plus simple, plus cruel, et en même temps il témoigne pour la poésie de façon grandiose. Il est défendu de lire des poèmes pendant la visite à la prison comme il fut défendu à M<sup>me</sup> Youri Daniel de laisser à son mari les oranges qu'elle avait apportées. La poésie est un fruit de plaisir, et ceux qui sont bannis de la joie de vivre doivent en être privés comme de toutes les joies. La morne férocité de ces deux lignes placardées sur le mur du baigne atteste et fait rayonner à nos yeux la puissance délicieuse et lumineuse que représente la poésie au plus ténébreux du monde actuel.

# OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

BRUXELLES, PALAIS DES ACADÉMIES

- ACADÉMIE. — *Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie*. Années 1922 à 1959. 1 brochure in-8° de 78 p. — 1960. . . . . 35 fr.
- ACADÉMIE. — *Le centenaire d'Émile Verhaeren*. Discours, textes et documents (Luc Hommel, Léo Collard, duchesse de La Rochefoucauld, Maurice Garçon, Raymond Queneau, Henri de Ziegler, Diego Valeri, Maurice Gilliams, Pierre Nothomb, Lucien Christophe, Henri Liebrecht, Alex Pasquier, Jean Berthoin, Édouard Bonnefous, René Fauchois, J. M. Culot) 1 vol. in-8° de 89 p. — 1956 . . . . . 100 —
- ACADÉMIE. — *Le centenaire de Maurice Maeterlinck*. Discours, études et documents (Carlo Bronne, Victor Larock, duchesse de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 . . . . . 220 —
- ANGELET Christian. — *La poésie de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 . . . . . 100 —
- BAYOT Alphonse. — *Le Poème moral*. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 p. — 1929 . . . . . 250 —
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 . . . . . 160 —
- BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique. 1881-1960.  
Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1958. 1 vol. in-8° de VII-304 p. . . . . 160 —  
Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jean WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1966. 1 vol. in-8° de XXXIX-219 p. . . . . 250 —
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*. 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 . . . . . 125 —
- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939 . . . . . 100 —
- BRONCKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933 . . . . . 175 —
- BUCHOLE ROSA. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*. 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 . . . . . 175 —

CHAINAYE Hector. — <i>L'Ame des choses</i> . Réédition I vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935 . . . . .	115 —
CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie.</i> I vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 . . . . .	125 —
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850). I. La Bataille romantique.</i> I vol. in-8° de 423 p. — 1931 . . . . .	275 —
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850) II. Vers un Romantisme national.</i> I vol. in-8° de 546 p. — 1948 . . . . .	275 —
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> I vol. in-8° de 116 p. — 1959 . . . . .	125 —
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps.</i> I vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 . . . . .	90 —
COMPÈRE Gaston. — <i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck.</i> I vol. in-8° de 270 p. — 1955 . . . . .	160 —
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren.</i> I vol. in-8° de 156 p. — 1958 . . . . .	140 —
DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis.</i> I vol. in-8° de 184 p. — 1952 . . . . .	140 —
DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elshamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites).</i> I vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955 . . . . .	70 —
DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux.</i> I vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 . . . . .	115 —
DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer.</i> I vol. in-8° de 468 p. — 1957 . . . . .	250 —
DELBUILLE Maurice. — <i>Sur la Genèse de la Chanson de Roland.</i> I vol. in-8° de 178 p. — 1954 . . . . .	140 —
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue.</i> Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). I vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 . . . . .	160 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre.</i> I vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 . . . . .	185 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. De Marie à Genève.</i> I vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 . . . . .	200 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène.</i> I vol. in-8° de 415 p. — 1959 . . . . .	220 —
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée.</i> Réédition. I vol. 14 × 20 de 126 p. — 1936 . . . . .	100 —
DONEUX Guy. — <i>Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme.</i> I vol. in-8° de 242 p. — 1961 . . . . .	140 —
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique.</i> I vol. in-8° de 169 p. — 1938 . . . . .	100 —
DUBOIS Jacques. — <i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle.</i> I vol. in-8° de 221 p. — 1963 . . . . .	140 —



- ÉTIENNE Servais. — *Les Sources de « Burg-Jargal »*. 1 vol. in-8° de 159 p. — 1923 . . . . . 100 —
- FRANÇOIS Simone. — *Le Dandysme et Marcel Proust* (De Brummel au Baron de Charlus). 1 vol. in-8° de 115 p. — 1956 . . . . . 125 —
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 1 vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957 . . . . . 115 —
- GILSOUL Robert. — *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*. 1 vol. in-8° de 418 p. — 1936 . . . . . 225 —
- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953 . . . . . 220 —
- GIRAUD Albert. — *Critique littéraire*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951 . . . . . 115 —
- GUIETTE Robert. — *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963 . . . . . 60 —
- GUILLAUME Jean S.J. — *La poésie de Van Lerberghe*. Essai d'exégèse intégrale. 1 vol. in-8° de 247 p. — 1962 . . . . . 135 —
- GUILLAUME Jean S.J. — *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956 . . . . . 175 —
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959 . . . . . 100 —
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII<sup>e</sup> siècle et Médecinaire Namurois du XIV<sup>e</sup>* (manuscrits 815 à 2.700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941 . . . . . 130 —
- HEUSY Paul. — *Un coin de la Vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. — 1942 . . . . . 115 —
- HOUSSA Nicole. — *Le souci de l'expression chez Colette*. 1 vol. 14 × 20 de 236 p. — 1958 . . . . . 135 —
- « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*, par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964 . . . . . 100 —
- LEMONNIER Camille. — *Paysages de Belgique*. Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 p. — 1945 . . . . . 100 —
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952 175 —
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14 × 20 de 116 p. — 1943 . . . . . 80 —
- MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*. 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935 . . . . . 220 —
- NOULET Émile. — *Le premier visage de Rimbaud*. 1 vol. 14 × 20 de 324 pages. — 1953 . . . . . 185 —
- OTTEN Michel. — *Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme*. 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962 . . . . . 150 —

PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 p. . . . .	135 —
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939 . . . . .	80 —
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 pages. — 1932 . . . . .	115 —
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique</i> . — 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962 . . . . .	145 —
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933 . . . . .	140 —
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959 . . . . .	115 —
REMACLE Louis. — <i>Le parler de la Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 p. — 1937 . . . . .	175 —
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954 . . . . .	160 —
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957 . . . . .	115 —
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953 . . . . .	175 —
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962 . . . . .	250 —
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960. . . . .	100 —
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (nouvelle édition revue). 1 vol. in-8° de 152 p. — 1955 . . . . .	120 —
SOSSET L. L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937 . . . . .	100 —
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 p. — 1943 . . . . .	185 —
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935 . . . . .	100 —
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 p. — 1930 . . . . .	220 —
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961 . . . . .	115 —
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935 . . . . .	90 —
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression revue par l'auteur, suivie d'une note). 1 vol. in-8° de 296 p. — 1965 . . . . .	185 —

VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . I vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954 . . . . .	160 —
VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . I vol. in-8° de 285 p. — 1960 . . . . .	175 —
« LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — I vol. in-8° de 44 p. — 1961 . . . . .	60 —
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . I vol. in-8° de 255 p. — 1949 . . . . .	185 —
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin — Le poète et son Art</i> . I vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941 . . . . .	110 —

## Publications récentes

GUILLAUME Jean, S.J. — « <i>Les Chimères</i> » de Nerval. Édition critique. I vol. in-8° de 172 p. avec 12 pl. h.-texte . . . . .	180 —
LECOCQ, Albert. — <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. I vol. in-8° de 336 p. . . . .	250 —
RENCHON Hector. — <i>Études de syntaxe descriptive</i> . Tome I : <i>La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales</i> . I vol. in-8° de 200 p. . . . .	130 —
Tome II : <i>La syntaxe de l'interrogation</i> . I vol. in-8° de 284 p. . . . .	185 —
SANVIC Romain. — <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure, Le Roi Lear, La Tempête</i> . Introduction et notices de Georges SION. I vol. in-8° de 382 p. . . . .	250 —
BRAET Herman. — <i>L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900</i> . I vol. in-8° de 203 p. . . . .	200 —

En outre, la plupart des communications et articles publiés dans ce Bulletin depuis sa création existent en tirés à part. Le présent tarif annule les précédents.

**PRIX 40 Fr.**