

BULLETIN

DE

l'Académie Royale

de Langue et de Littérature

Françaises



BRUXELLES
PALAIS DES ACADEMIES

SOMMAIRE

François Truffaut et le cinéma littéraire (<i>Communication de M. Marcel Lobet, à la séance du 15 janvier 1972</i>) . .	53
Franz Hellens sur la terrasse d'Elseneur (<i>Communication de M. Roger Bodart, à la séance du 12 février 1972</i>) . .	71
Sur un sonnet de Verlaine , par M. Robert Vivier . . .	81
Une lettre inédite de Baudelaire à Madame Meurice , par M. Albert Kies	115

Chronique

Séances mensuelles de l'Académie	125
Motion en faveur de la normalisation et de l'enrichissement du vocabulaire administratif, technique et professionnel	126
Distinctions	129
Catalogue des ouvrages publiés	131

François Truffaut et le cinéma littéraire

Communication de M. Marcel LOBET
à la séance mensuelle du 15 janvier 1972

Il y a une douzaine d'années, Marcel Thiry proposait aux auditeurs de notre séance publique annuelle un thème fort séduisant : « Le cinéma, poésie et littérature »¹. Un poète orienté vers le futur s'y mesurait, en passes de finesse et de courtoisie, avec un scénariste, Charles Spaak. Alléché par ce générique prometteur, j'ai revu ce court métrage à la faveur duquel le septième art se glissait dans les travaux de notre compagnie.

Après avoir rappelé que, dès 1909, Apollinaire assignait au cinéma une « fonction poétique » en le saluant comme un « créateur de vie surréelle », Marcel Thiry allait de René Clair à Buñuel pour esquisser une anabase du Grand Possible. En quelques « attouchements », il évoquait la magie noire des édens et des eldorados de quartier où « la poésie du regret s'annonce déjà dans le plaisir », où l'on revêt « une espèce de robe arménienne » pour voir naître « les fables de la pellicule ».

De son côté, Charles Spaak montrait comment, depuis l'avènement du « parlant », le cinéma était devenu « une branche nouvelle de la littérature ». Sans doute le scénariste plaida-t-il *pro domo sua* en affirmant qu'« un film vaut d'abord ce que vaut son scénario ». Il regretta que soit méconnue l'importance du texte qui passe de l'état provisoire du papier à l'état défi-

1. Marcel THIRY - Charles SPAAK. *Le cinéma, poésie et littérature*. Séance publique du 11 décembre 1960. Palais des Académies, Bruxelles, 1961.

nitif de la piste sonore. Un définitif plus éphémère que celui du papier puisque, précisait Charles Spaak, « la vie des films est de sept ans », avant la destruction des bobines de celluloïd. Depuis ce septennat fatidique, la longévité des films s'est accrue¹, comme celle des humains. Toutefois dans ce duel du pot de terre contre le pot de fer, le livre semble devoir toujours l'emporter.

Bien que l'expression de « cinéma littéraire » soit confuse, elle me paraît convenir pour désigner un ensemble de phénomènes dont je vais tenter de capter quelques reflets. En attendant que les romans soient écrits directement en films², nous assistons à tout un jeu d'interférences où l'analogue cher à Suzanne Lilar peut trouver son bien.

Le journalisme est un métier de dispersion, mais il peut être une merveilleuse table d'écoute quand il favorise certaines confrontations entre les disciplines de l'esprit et les caprices du goût, entre les audaces de l'esthétique et les permanences de l'éthique. Pendant plus d'un quart de siècle, les devoirs de la critique cinématographique m'ont permis de visionner des centaines de films. Le critique littéraire a fait son miel de ce butin (un miel avare et souvent amer, je le reconnais), mais l'essayiste « visualisait » le monde des idées et des sentiments, selon les caprices et les couleurs d'une géographie chaleureuse qui donnait à ce monde imaginaire une nouvelle dimension. La Carte du Tendre prenait le relief illusoire d'une vue stéréoscopique.

*
**

Si vous me demandiez de vous citer l'œuvre qui a marqué le plus profondément une carrière où s'épousaient cinéma et litté-

1. On apprend qu'une fabrication de copies va permettre de prolonger la longévité des films dont la survie était limitée à quarante ans. On prévoit ainsi l'exhumation de quelque dix-sept mille films parmi lesquels quarante courts métrages de Charlie Chaplin et des réalisations d'Hitchcock antérieures à sa carrière hollywoodienne.

2. « Le temps viendra peut-être des résurgences, c'est-à-dire d'un cinéma à nouveau indépendant du roman et du théâtre. Mais peut-être parce que les romans seront directement écrits en films. » (André BAZIN, dans *Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, p. 82. Coll. « 7^e art ». Editions du Cerf, Paris, 1959). André Bazin a exercé une profonde influence sur François Truffaut, qui lui a dédié son premier long métrage : *Les quatre cents coups*. Cet essayiste lucide a montré notamment dans quelle mesure la littérature a enrichi le cinéma.

rature, je nommerais *Hiroshima mon amour*. L'impression que me laissa le film d'Alain Resnais fut si vive que, citadin à l'époque, je voulus aussitôt me retirer pendant un jour dans une auberge de campagne pour y écrire non pas un compte rendu de journal, mais un article de revue¹. J'avais besoin de rompre avec le monde des livres pour me trouver seul devant cette sensation nouvelle : la découverte d'un nouveau mode d'expression artistique. (Critique chorégraphique, j'ai éprouvé cela avec une égale intensité devant la *Symphonie pour un homme seul* de Maurice Béjart.)

Hiroshima mon amour apparaissait, il y a douze ans, comme un phénomène marquant l'avènement d'un cinéma littéraire où le film serait appelé à se substituer au livre. C'était d'ailleurs le propos du réalisateur, Alain Resnais, qui déclarait vouloir proposer au public de cinéma l'équivalent d'une lecture. Il essayait, disait-il, de « laisser l'imagination du spectateur aussi libre que s'il était en train de lire un livre. D'où le ton de récitation, le long monologue ». Il ajoutait, plus loin : « En synchronisant chaque geste avec chaque phrase, j'ai voulu que l'on entende le texte comme une lecture et qu'en même temps on lise l'image comme un livre. »

Ainsi donc, le lyrisme verbal se surajoutait à la poésie plastique des images, afin de créer une certaine magie. Avec *Hiroshima*, ce film sur l'amour, sur un amour placé dans des conditions mythiques, les mots se révélaient aussi agissants que le jeu des images. Mots et images formaient des idéogrammes traduisant les données de la mémoire.

Grâce à *Hiroshima mon amour*, le pouvoir féérique de la littérature semblait passer du livre à l'écran. Je croyais voir le cinéma s'élançant à la recherche de l'absolu romanesque, d'autant plus que l'œuvre d'Alain Resnais s'enfonçait résolument dans l'épaisseur de l'inexprimable, tentait de franchir ce mur transsonique de l'indicible que les romanciers voudraient dépasser, entraînés par l'exemple de Marcel Proust. Dans *Hiroshima*

1. Ce texte a paru dans le numéro du 15 juillet 1959 de la *Revue Générale* qui groupait deux études sous le titre *A propos d'Hiroshima mon amour* : « De la littérature au cinéma », par Marcel LOBET ; « Les sortilèges du mythe », par Joseph BERTRAND.

mon amour, le texte volontairement littéraire de Marguerite Duras opérait, avec une étrange efficacité, la transmutation rêvée par tous les alchimistes de l'écriture. La voix intentionnellement alentie de la Française incarnée par Emmanuelle Riva et la diction indécise du Japonais Eiji Okada faisaient surgir des limbes de l'informulé un poème à l'état naissant.

Dans mon enthousiasme, je me demandais alors si, grâce à un texte littéraire écrit avec l'intention de le visualiser, le metteur en film n'allait pas voir décupler ou, du moins, doubler sa puissance quasi hypnotique de suggestion. Cette manière de passer en une seconde de Nevers à Hiroshima ramenait le tapis volant des conteurs orientaux à l'allure d'une diligence inter-stellaire. L'univers psychologique s'ouvrait aux fantasmagories du rêve éveillé qui oppose la mémoire créatrice à l'oubli destructeur ¹.



Depuis douze ans, on a appliqué l'étiquette « littéraire » sur de nombreux films dont le plus récent est peut-être *Le genou de Claire* d'Eric Rohmer, à propos de qui on a cité souvent des auteurs classiques, de Racine à Marivaux. Comme dans *Hiroshima mon amour*, l'image met en valeur un texte, et il en est de même dans *Ma nuit chez Maud* du même Rohmer. Il arrive que le septième art veuille « reprendre à la littérature son bien » (André Bazin). Il faut noter, toutefois, que *Le genou de Claire*, œuvre toute de finesse psychologique, a son propre langage pour s'exprimer avec sincérité. La sensibilité, l'élégance verbale, la pudeur des émotions sont tellement rares au cinéma que, si elles surviennent à l'écran, on les attribue à la littéra-

1. Alain RESNAIS est vraiment le cinéaste de la mémoire et de l'oubli, et déjà dans ses courts métrages : *Guernica* (1950), *Les statues meurent aussi* (1951), *Nuit et brouillard* (1955) et *Toute la mémoire du monde* (1956), documentaire sur la Bibliothèque nationale de Paris. Depuis *L'année dernière à Marienbad* en 1961 (scénario : Alain Robbe-Grillet), Resnais a réalisé trois films où la mémoire et l'oubli jouent les vrais premiers rôles : en 1963, *Muriel* (scénario : Jean Cayrol) ; en 1966, *La guerre est finie* (scénario : Jorge Semprun) et, en 1968, *Je t'aime, je t'aime* (scénario : Jacques Sternberg). Des films de fiction d'Alain Resnais, les scénaristes sont en même temps auteurs des dialogues.

ture du Grand Siècle ou du XVIII^e. A l'encontre du gros public qui voit, tout d'abord, l'image, les spectateurs les plus cultivés et les plus sensibles perçoivent d'abord le texte. C'est une distinction qui s'impose quand on parle de cinéma littéraire où les dialogues semblent mettre au second plan les autres éléments essentiels de la réalisation : lumière, décor, angles, profondeur de champ, mouvements d'appareil, — toutes les composantes de l'œuvre à créer.

Si l'écran — petit ou grand — est une fenêtre ouverte sur les domaines du rêve, le film nous impose des visions où le spectateur ne retrouve guère l'enchantement de ses lectures. Au cinéma plus qu'ailleurs, l'image tue l'imagination. Rappelez-vous comment Fernand Desonay nous a dit « qu'il ne fallait pas cinématographier *Le Grand Meaulnes* »¹. Je ne ferai qu'entrouvrir cette boîte de Pandore qu'est l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires². Charles Bertin nous en a parlé, il y a un an, à propos des moyens modernes de diffusion et de ce qu'il appelait « la civilisation de la lucarne »³.

Aujourd'hui, je veux m'en tenir à un aspect plus particulier du cinéma littéraire : l'autobiographie portée à l'écran.



Un des meilleurs cinéastes français de ce qu'on a appelé la « nouvelle vague », François Truffaut⁴, a publié naguère un livre intitulé *Les aventures d'Antoine Doinel*⁵. L'auteur n'a pas

1. Fernand DESONAY. *Qu'il ne fallait pas cinématographier « Le Grand Meaulnes »*. Extrait de « La Dryade », n° 53. Imprimerie Michel frères, Virton.

2. On consultera, à ce propos, l'important *Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale* publié par Johan Daisne. Editions Scientifiques E. Story-Scientia, Gand, 1971.

3. *La littérature et les moyens modernes de diffusion*. Discours de M. Charles BERTIN et de M. Robert ESCARPIT à la séance publique du 6 décembre 1970. Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises. Tome XLVIII n° 3-4 ; pages 241-270. Palais des Académies, Bruxelles.

4. Né à Paris, le 6 février 1932, François Truffaut a réalisé, en 1958, *Les Mistons* (d'après la nouvelle de Maurice Pons), *Histoire d'eau* (1959), *Les Quatre cents coups* (1959), *Tirez sur le pianiste* (1960), *Jules et Jim* (1961), *L'amour à vingt ans* (1962), *La peau douce* (1963), *Fahrenheit 451* (1966), *La mariée était en noir* (1967), *Baisers volés* (1968), *La sirène du Mississipi* (1969), *L'enfant sauvage* (1969), *Domicile conjugal* (1970) et *Les deux anglaises et le continent* (1971).

5. Editions du Mercure de France, Paris, 1970.

voulu faire œuvre d'écrivain. Ce livre de 380 pages contient les scénarios définitifs de quatre films où se retrouve le même héros incarné chaque fois par le jeune acteur Jean-Pierre Léaud.

L'auteur y a joint des esquisses de scénarios et des notes de travail rédigées avant ou pendant le tournage. Sans doute les brouillons et les repentirs d'un cinéaste ne relèvent-ils pas de la littérature, comme le premier jet de l'écrivain-né. Ces ébauches et ces dictées de plateau intéressent le cinéophile qui désire explorer l'envers du décor et frôler la machinerie cérébrale de cet organisateur des mystères qu'est le metteur en scène. Quant au profane, il peut entrevoir ici les arcanes d'une création cinématographique et d'une « mise en œuvre » qui a besoin de l'écriture, même si la rédaction se ramène au mot de *script* ou se limite à un synopsis¹.

En quoi ces *dissecta membra* peuvent-ils, dès lors, intéresser la littérature ? C'est ce que je voudrais examiner avec vous, par des approximations qui vont nous amener à effleurer d'autres aspects d'un vaste sujet.

*
**

1. Des remarques analogues peuvent être faites à propos de l'ouvrage publié par Marguerite DURAS sous le titre *Hiroshima mon amour*. Scénario et dialogue. Collection « Folio ». Gallimard, 1960. Se bornant à « rendre compte des éléments à partir desquels Resnais a fait son film », Marguerite Duras a conservé « un certain nombre de choses abandonnées du film ». Même le texte du commentaire est littéraire dans le meilleur sens du terme, avec des suggestions de « création seconde ». Des appendices groupés sous le titre « Les évidences nocturnes » rassemblent, sans ordre chronologique, des notes rédigées avant le tournage. Resnais avait dit à Duras : « Faites comme si vous commentiez les images d'un film fait ». On devine tout ce qu'une étude future sur les rapports de la littérature et du cinéma pourra tirer de cette collaboration Duras-Resnais. Dans le n° 31 de *L'Arc*, consacré à Alain Resnais, Bernard PINGAUD écrit : « On se demandera peut-être pourquoi Resnais n'écrit pas lui-même ses films comme le font aujourd'hui beaucoup de metteurs en scène. La réponse est simple : il n'est pas écrivain. Travailler avec un scénariste lui paraît aussi naturel que de recourir aux services d'un décorateur ou d'un opérateur, que de faire jouer des comédiens. Chacun son métier : aux uns comme aux autres, il demande de lui fournir une matière qu'il mettra en œuvre. (...) Il semble que la littérature et le cinéma aient des difficultés à traiter d'égal à égal, et bien souvent celui-ci pâtit de la désinvolture et du mépris latent de celle-là. Il fallait les exigences tenaces de Resnais, et en même temps cette confiance absolue, pour que littérature et cinéma, loin de se nuire, s'exaltent l'un l'autre. »

Le cas de François Truffaut offre ceci de piquant : après avoir exercé la critique cinématographique avec une rare indépendance d'esprit¹, un écrivain de cinéma est passé de l'autre côté de l'écran pour tourner des films qui ont consacré la notion d'auteur, — une appellation que les cinéphiles réservaient jusque là à Jean Cocteau, Marcel Pagnol et René Clair, pour ne citer que ... trois membres de l'Académie française.

De fait, avec sa petite tétralogie filmée (*Les quatre cents coups*, *L'amour à vingt ans*, *Baisers volés* et *Domicile conjugal*), François Truffaut offre l'exemple parfait de l'auteur de cinéma qui est tout à la fois le scénariste et le réalisateur complet, c'est-à-dire le metteur en scène dont le profane oublie trop souvent qu'il doit diriger les acteurs avant même de planter le décor.

Voilà donc un homme qui semble parvenu à s'exprimer totalement par le cinéma, puisqu'il a orchestré le texte et l'image en suivant une impulsion intime, en conformant sa réalisation à des normes nouvelles, infléchies par ses fonctions antérieures de critique.

Cette mutation, c'est beaucoup plus frappant que le dédoublement — assez fréquent, d'ailleurs — du critique littéraire devenu romancier : le pouvoir démiurgique du créateur se trouve ici multiplié, si j'ose dire, par chaque tour de manivelle. Imaginez les deux grands romanciers russes tournant eux-mêmes *Crime et châtiment* ou *Guerre et Paix*. Je n'oublie pas tout ce qui sépare le talent du génie ; je n'ignore pas davantage que la magie de l'écriture l'emportera toujours sur l'encre de lumière louée par Cocteau.

Je viens d'invoquer le plus efficace des intercesseurs. Avec Jean Cocteau, on a vu triompher le cinéma littéraire, c'est-à-dire le mythe de l'expression totale. La filmologie de Cocteau se confond avec sa poétique, pour réaliser on ne sait quel rêve platonicien d'une caverne où un créateur projetterait son texte en images. Un film tel qu'*Orphée* apparaît comme un chef-d'œuvre de poésie visualisée. Les critiques ne s'y sont pas trom-

1. Notamment dans les *Cahiers du cinéma*. Ce périodique fut un véritable laboratoire d'auteurs d'où sortirent Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer et François Truffaut.

pés. Dans sa *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Pierre Dubourg écrivait que l'*Orphée* de 1950 — il s'agit bien du film — était « l'un des plus beaux poèmes dramatiques qui ait vu le jour à notre époque ». Claude Mauriac renchérisait en parlant de « l'un des seuls poèmes ésotériques de l'écran existant à ce jour, et sans doute le plus admirable de tous ». Le poète cinéaste créait, d'une manière fugace — et pour lui seul, tout d'abord — ce monde apaisé dont l'absence désespérait Baudelaire, un monde où l'action serait la sœur du rêve enfin réalisé.

Dois-je le rappeler ? Cocteau aimait le mot *cinématographe* dont les deux dernières syllabes ouvraient la porte à tous les graphismes¹.

Des *Entretiens autour du cinématographe* que Jean Cocteau eut avec André Fraigneau je ne retiendrai qu'une seule phrase à propos des *Parents terribles*. Cocteau disait : « La pièce reprenait à l'écran la force de l'écriture et ce noir de l'encre qui se dilue aux feux de la rampe. » (Il s'agissait évidemment d'un film en noir et blanc.)

Devant ce chassé-croisé de symboles où l'on passe du grimoire à l'athanor pour une entreprise alchimique, devant cette « œuvre au noir » où l'encre devient lumineuse, j'appelle de mes vœux un livre qui s'intitulerait : *Jean Cocteau et l'encre de lumière*.

De fait, l'auteur d'*Orphée* nous offre une expérience unique de poète projetant à l'écran son drame de créateur. Si François

1. Les bibliographies de l'écrivain comportent désormais une rubrique intitulée « Poésie cinématographique ». La filmographie de COCTEAU s'établit comme suit : *Le sang d'un poète* (1930) moyen métrage, *La belle et la bête* (1945), *L'aigle à deux têtes* (1947), *Les parents terribles* (1948), *Coriolan* (1950) court métrage en 16 mm (non commercialisé), *Orphée* (1950), *La villa Santo-Sospir* (1952) court métrage en 16 mm (non commercialisé), *Le testament d'Orphée* (1960). De ces films-là seulement Cocteau est le réalisateur, l'auteur complet. Des autres films, Cocteau a fourni le texte ou le prétexte : *Le baron fantôme* (1943) réalisé par Serge de Poligny, *L'éternel retour* (1943) réalisé par Jean Delannoy, *Ruy Blas* (1947) réalisé par Pierre Billon, *Les enfants terribles* (1950) réalisé par Jean-Pierre Melville, *Thomas l'imposteur* (1965) réalisé par Georges Franju. De ses œuvres écrites, Cocteau fournissait donc le scénario, travaillait à l'adaptation et signait les dialogues. Pour ces cinq films, on peut le considérer comme co-auteur. Cocteau a écrit, en outre, les dialogues des *Dames du bois de Boulogne* (1945), le film de Robert Bresson. Deux pièces de Cocteau sont passées de la scène à l'écran : *La voix humaine* (1947) par Roberto Rossellini et *Le bel indifférent* (1957) par Jacques Demy.

Truffaut n'est pas un écrivain au sens traditionnel du mot¹, il présentera à l'historien d'une littérature élargie l'exemple analogique du critique devenu créateur pour échapper aux séquences d'un drame personnel. Le cinéma autobiographique, comme la littérature d'aveu, tendrait ainsi à conjurer les Erynnies de la conscience malheureuse.

Mettant en œuvre ses propres souvenirs — pour se libérer de son enfance dans *Les quatre cents coups*, par exemple —, François Truffaut jumelait, tout d'abord, une esthétique et une éthique. Il passait à l'action en réalisant son rêve d'aspirant créateur et en composant une vision lyrique. Ainsi se trouve authentifié, une nouvelle fois, ce propos d'Ernest Renan que je cite volontiers : « Ce qu'on dit de soi est toujours poésie. »

On pourrait se demander si un auteur de cinéma fait œuvre d'écrivain lorsqu'il publie le scénario de ses films. Je ne le vous cache pas : le jour où j'ai reçu un volume contenant les scénarios d'Ingmar Bergman², j'ai eu le sentiment que le grand réalisateur suédois prenait place — à côté d'un Mauriac, par exemple — dans l'éthique romanesque, dans ce domaine universel, intemporel et utopique, au sens étymologique du mot, où se rencontrent l'esthétique littéraire (les mots du dialogue) et l'esthétique cinématographique (la beauté des images et des sons). Encore une fois, il s'agit d'analogies et non de similitudes³.

1. Dans un numéro spécial de l'hebdomadaire *Arts* (mai 1957), consacré au cinéma français, TRUFFAUT écrivait : « Les grands metteurs en scène, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, Max Ophüls, Robert Bresson et bien d'autres, écrivent eux-mêmes les films qu'ils tournent. Quand même s'inspirent-ils d'un roman, d'une pièce, d'une histoire vraie, le point de départ n'est qu'un prétexte. Un cinéaste n'est pas un écrivain, il pense en images, en termes de mise en scène, et rédiger l'ennuie. »

2. Ingmar BERGMAN. *Œuvres* (« Sommarlek » — « La nuit des forains » — « Sourires d'une nuit d'été » — « Le septième sceau » — « Les fraises sauvages » — « Le visage »). Traduit et adapté du suédois par C.G. Bjurström et Maurice Pons. Editions Robert Laffont, Paris, 1962.

3. En étudiant le texte des scénarios de Bergman, on remarque combien sont littéraires les notes descriptives touchant le décor. Voici le début de *La nuit des forains* : « Les roulottes du cirque avancent en grinçant dans la plaine, par une nuit blanche d'été. Le brouillard recouvre les étendues d'eau ; les vaches dorment dans les prés, semblables à de gros rochers noirs. Au loin, on entend le cri des lummes. Hormis cela, tout est silence : silence des roulottes qui grincent, silence des sabots des chevaux sur le gravier de la route, silence du point du jour qui perce à l'horizon, silence des arbres, des champs et de la plaine. » Cette manière de parler du silence est d'un poète... du son. (Notons enfin qu'Ingmar Bergman a aussi réalisé un film intitulé *Le silence*.)

La dimension mythique de Bergman n'est pas toujours accessible à l'esprit latin. Plus près de nous, François Truffaut nous touche par le climat psychologique où il évolue, par les rayons et les ombres de l'adolescence prolongée : refus de s'adapter, rejet des conventions, triomphe d'une certaine innocence au sein même de la veulerie. Tel dialogue apparemment banal jusqu'à la vulgarité nous livre, en incise, quelques mots-clés. Par exemple, rien de moins littéraire (au sens romantique du terme) que *Domicile conjugal* où Antoine Doinel murmure ceci : « Je déteste tout ce qui finit, tout ce qui se termine... » Et il ajoute à voix basse : « C'est la fin du film. »

Pour Truffaut, scribe repentant, tout s'est passé comme si, non content de s'être raconté dans ce que j'ai appelé sa petite tétralogie, il avait mis à part, isolé, séparé, consacré tout ce qui avait trait à son enfance et à sa jeunesse. Cette meilleure part de son œuvre, il a voulu la dérober à l'éphémère, revenir au livre qui, beaucoup mieux que le film, ménage à l'écriture la survie dont rêve tout créateur, quel que soit son degré de narcissisme. Dès lors, on pourrait formuler une première conclusion : François Truffaut, devenu auteur de cinéma, semble avoir autant de confiance dans la bibliothèque du futur que dans la filmothèque.

*
**

Mais il y a un autre aspect de la durée cinématographique dont je voudrais faire entrevoir l'étrange élaboration. Il s'agit de la saisie de l'instant, saisie par laquelle le cinéma peut rejoindre la poésie définie par Marcel Thiry comme « le moyen de changer une émotion en durée ».

Pour traduire les émois de la jeunesse, François Truffaut a trouvé un adolescent qui lui ressemblait comme un frère, ou plutôt comme un fils : Jean-Pierre Léaud. Si bien que cette heureuse rencontre — cette grâce qu'Apollon dispense parfois aux serviteurs des muses — a permis au réalisateur de poursuivre, le long de ses quatre films autobiographiques, un étrange parallélisme entre le personnage d'Antoine Doinel (incarné par

Jean-Pierre Léaud) et le jeune homme que le cinéaste avait été depuis sa propre adolescence.

C'est là un phénomène de création analogue aux transpositions proustiennes dont notre collègue Roland Mortier vient de montrer avec tant de finesse le mécanisme minutieux¹.

Parce qu'il est mouvement, le cinéma conn it, plus que la littérature écrite, ce qu'il peut y avoir de tragique dans la saisie de l'instant, quand le créateur éprouve l'impossibilité de prolonger une émotion chang e en durée. Les incertitudes et les repentirs du romancier, l'auteur d'un film les conn it non seulement au moment où il ébauche son scénario, mais aussi au cours du montage qui mélange images et sons. Cette hésitation après le premier élan, ces replis, ces amendements, François Truffaut les fait entrevoir dans ses notes de travail. Nous assistons vraiment à une composition.

Voilà ce qui donne une valeur testimoniale à ces *Aventures d'Antoine Doinel*, si peu littéraires au demeurant : en dévoilant les retouches qui, dans le cas présent, s'imposent au créateur en dehors du labeur littéraire de conception, ce livre nous éclaire sur le côté artisanal d'un métier dont nous ne voyons que le fini. En outre, il nous montre que, même avec les atouts dont il dispose, l'auteur d'un film autobiographique ne peut atteindre la fidélité parfaite. Alors que l'expression littéraire peut fixer par des mots la traduction des pensées et des  tats d' me, ou encore les jeux croisés de la participation et de la distanciation ; alors que le romancier imagine son personnage et guide ses démarches, l'auteur de cinéma voit son héros changer d'un jour à l'autre par une lente dégradation, par un dégradé psychologique dont chaque séance de tournage accentue les indices. L'acteur a beau se montrer docile à la direction du metteur en scène : il garde une autonomie et une individualité qui ne répondent pas à cette conformité absolue dont s'approche davantage l'écrivain résolu à se projeter dans un personnage : je songe à René pour Chateaubriand ou à Claudine pour Colette.

1. *L'autobiographie littéraire et la Recherche du Temps perdu*. Discours de M. Roland Mortier à la séance publique du 18 décembre 1971. Bulletin de l'A.R.L.L.F., tome XLIX, né 3-4. Palais des Académies, Bruxelles.

Je sais à quels prodiges peut atteindre la direction d'acteurs, mais je m'en tiens ici au témoignage de François Truffaut et au cinéma autobiographique où la haute fidélité semble un leurre¹.

N'ayant pu modeler Jean-Pierre Léaud pour en faire un Antoine Doinel qui soit la réplique fidèle de son auteur, François Truffaut s'est expliqué sur l'impossible assimilation en invoquant l'opinion de Jean Renoir déclarant que l'acteur jouant un personnage est plus important que ce personnage. Il faut donc donner la primauté au vivant et sacrifier, dit-il, l'abstrait au concret. En obéissant à cette règle, François Truffaut est devenu un Pygmalion dont la statue ne s'est animée que pour s'éloigner du sculpteur. Le personnage dessiné, configuré par le scénario, c'est-à-dire par l'écriture, ce héros rêvé qui devait être la réplique de son plasmateur, cet Antoine Doinel a pris son essor et ses distances. François Truffaut a noté que, dès le premier jour de tournage des *Quatre cents coups*, Antoine Doinel — celui du scénario — s'est éloigné de lui pour se rapprocher de Jean-Pierre Léaud. Distanciation analogue à celle que connaissent certains romanciers qui voient leur héros, disent-ils, aller au-delà de ce que voulait leur créateur. Ce qui peut être vrai pour une créature imaginaire l'est certainement pour un personnage de chair, surtout quand il est animé par le sang de la jeunesse.

**

A propos de la saisie de l'instant, j'ai parlé du drame de la durée. Je voudrais ajouter ceci qui complète notre incursion dans le monde des studios.

François Truffaut a reçu de la Fée Mémoire la clef du Temps retrouvé. Il a pu se voir revivre à travers son jeune héros, mais le Temps reconquis s'est aussitôt dissipé. D'un film à l'autre, Antoine Doinel a grandi et s'est virilisé, en même temps que Jean-Pierre Léaud : le gamin des *Quatre cents coups* est devenu un jeune homme, et déjà il s'achemine vers la maturité. La jeunesse devient dès lors, pour Truffaut, une Eurydice deux fois perdue. L'Orphée nostalgique trahit son désarroi dans cette

1. Une étude plus complète devrait s'attacher, par exemple, au rôle de l'autobiographie dans les films de Fellini et même au cas de Jean-Claude Brialy dans *Eglantine*.

phrase dont le vocabulaire technique ne peut dissimuler la sentimentalité : « Lorsqu'un film est terminé depuis plusieurs mois, écrit Truffaut, le Laboratoire téléphone à la Production pour obtenir l'autorisation de détruire la pellicule non utilisée dans le montage final : les " doubles ", les " chutes " (l'analogue des brouillons de l'écrivain) qui roulées dans des bobines en métal encombreraient les blockhaus. Pour la plupart de mes films, dit Truffaut, je donne facilement cette autorisation ; pour le cycle Doinel je ne m'y résous pas, car j'ai l'impression que la pellicule consacrée à Jean-Pierre Léaud et le fixant chaque fois dans une étape différente de son développement physique est plus précieuse que lorsqu'il s'agit de protagonistes adultes ¹. »

Ainsi l'écrivain conserve-t-il parfois ses ébauches de romans ou ses premiers poèmes sauvés de la corbeille à papiers, parce que ces écrits révèlent et prolongent les divers états d'un personnage — le scripteur ² lui-même, le plus souvent — dont il voudrait saisir et fixer l'évolution émouvante, grâce à une sorte de fétichisme qui n'est peut-être que la poésie du regret.

*

**

L'œuvre filmique de François Truffaut est à ce point mêlée à l'univers des livres qu'elle fait lever dix questions à propos du cinéma littéraire dans ses analogies avec l'expression livresque : poème, roman, autobiographie, journal intime. Même la mort du livre ³ a été évoquée par Truffaut dans un film d'anticipation, *Fahrenheit 451*, dont le titre indique le degré de température où

1. *Les aventures d'Antoine Doinel*, p. 11.

2. Le mot *scripteur* pourrait désigner non seulement l'auteur d'un texte non littéraire (un scénario, par exemple) mais même, dans certains cas, l'écrivain au moment du premier brouillon, du premier jet, avant que n'intervienne le contrôle du raisonnement ou le travail de retouche propre à l'artiste du style. Mais il est entendu, aujourd'hui, que le moindre scripteur est un écrivain...

3. Georges DUHAMEL avait imaginé qu'une maladie du livre pourrait dépeupler les bibliothèques ; l'essayiste canadien Marshall MC LUHAN, professeur à l'université de Toronto, prétend que l'écriture — supplantée par l'électronique — va tomber en désuétude comme moyen de communication et d'expression. La « Galaxie Marconi » remplacerait la « Galaxie Gutenberg », — les deux derniers mots ayant servi de titre à un de ses ouvrages. On trouve un dossier assez complet sur ce nouveau prophétisme dans *Pour ou contre Mc Luban*, présenté par G.E. STEARN, aux Editions du Seuil, Paris, 1969.

le papier s'enflamme spontanément. L'auteur a imaginé une pyromanie généralisée dans une civilisation où les pompiers, munis de lance-flammes, seraient appelés à incinérer les ultimes vestiges des témoignages écrits, comme on détruit des papiers compromettants.

Les derniers fidèles du livre ne trouveraient d'autre salut que dans le recours à la mémoire, — à la Fée Mémoire, encore une fois — afin de prolonger l'enchantement d'une écriture qui ne devrait rien à l'image.

Ainsi donc, dans l'esprit de Truffaut, même si le livre est plus sûr que le film, il est menacé, lui aussi, par une Apocalypse¹ qui généraliserait les autodafés des régimes inquisitoriaux ou totalitaires.

Au-delà de la confrontation littérature-cinéma, l'expérience de François Truffaut nous aide à comprendre une révolution esthétique dont le futurologue lui-même ne peut discerner la portée : le glissement du texte à l'image entraîne toute une génération de créateurs en herbe du côté de l'expression cinématographique. Désormais les jeunes gens qui croient avoir quelque chose à dire rêvent de créer un film plutôt que d'écrire un recueil de vers ou un roman. Chacun sait qu'aujourd'hui une porte s'ouvre plus facilement devant un jeune homme s'il brandit une caméra que s'il tient un manuscrit sous le bras. Des hauteurs du Père-Lachaise, le Rastignac 1972 lance son défi en regardant du côté des studios de Boulogne et de Billancourt plutôt que du côté de Paris.

*
**

Je ne puis qu'effleurer d'autres questions qui passionnent les écrivains et la part lettrée du grand public : le cinéma peut-il atteindre la haute fidélité en portant une œuvre littéraire à l'écran ; dans quelle mesure un réalisateur peut-il se substituer à l'auteur du livre mis en images ?

1. Il serait facile d'évoquer ici le rôle du Livre dans une Apocalypse qui hante aussi les auteurs de cinéma. Le nom de Bergman, auteur du *Septième sceau*, vient aussitôt à l'esprit.

Je songe à Robert Bresson qui a adapté des œuvres de Bernanos et dont tous les films portent la marque du talent le plus sûr. Bresson a déclaré un jour : « Un film doit être l'œuvre d'un seul, et faire pénétrer le public dans l'œuvre d'un seul. » Cette déclaration de capitaine « seul maître à bord après Dieu » appelle aussitôt le correctif dont j'ai parlé à propos de Truffaut : l'interprète, même s'il n'est pas un acteur professionnel, même s'il est le plus docile des personnages, échappe au créateur, au plasmateur, qui doit se résigner finalement au rôle de maître d'œuvre. Au reste, on ne peut jamais oublier qu'un film est une œuvre collective, l'aboutissement d'un travail d'équipe. C'est pourquoi la notion d'auteur, au cinéma, coïncide très rarement avec le concept d'écrivain¹. Des expériences de Cocteau on pourrait toutefois rapprocher le nom de Sacha Guitry dont la filmographie n'est pas loin de réunir une quarantaine de titres.



Répondant à une question d'Alain Resnais, Fellini a déclaré : « Je ne veux pas raconter, je veux montrer. Le cinéma n'est pas le fils de la littérature, mais de la peinture »².

La controverse entre imagiers et scripteurs est à peine ouverte. Sera-ce une guerre froide où les deux camps vont rivaliser d'ingéniosité pour se ménager des avantages temporaires en vue d'une « lutte finale » ? Le destin de l'écriture est étroitement lié à celui de l'humanité pensante, à une évolution où le texte accompagnera l'image pour revendiquer les privilèges de l'intelligence.

1. A propos des *Dames du Bois de Boulogne*, ce film où Robert BRESSON et Jean COCTEAU (auteur du dialogue) se sont inspirés d'un épisode du *Jacques le Fataliste* de Diderot, le professeur Victor Bol a montré comment l'adaptation cinématographique peut donner à une œuvre littéraire une dimension intemporelle et universelle. Cette étude extrêmement subtile éclaire le passage du réalisme romanesque au tragique « du conflit fondamental avec la Mort et le Néant, dans lequel l'homme est condamné d'avance ». (De « *Madame de la Pommeraye* » aux « *Dames du bois de Boulogne* ». Recueil commémoratif du X^e anniversaire de la Faculté de Philosophie et Lettres. Publications de l'Université Lovanium de Kinshasa. Editions Nauwelaerts, Louvain.)

2. Dans le n° 45 de *L'Arc*, consacré à Fellini .

Des esthètes peuvent imaginer une rétrogression vers un cinéma sans texte, où dialogues et sous-titres seraient remplacés par de la musique et du bruit. Mais nous savons bien que, demain comme hier, le cinéma s'inspirera d'œuvres littéraires majeures ou mineures, — à moins qu'il ne fasse de plus en plus appel à des écrivains pour rédiger scénario et dialogues.

Les romans portés à l'écran continueront à susciter désaveux et polémiques. A ce propos, je voudrais citer le cas de Béatrix Beck, parce que cette romancière offre quelque analogie avec François Truffaut. Sans avoir fait les « quatre cents coups », elle s'est racontée, elle aussi, dans quatre œuvres autobiographiques présentées comme des romans : *Barny*, *Une mort irrégulière*, *Léon Morin prêtre* et *Des accommodements avec le ciel*. Le personnage de Barny est à Béatrix Beck ce qu'Antoine Doinel est à Truffaut. Porté à l'écran, *Léon Morin prêtre* (Prix Goncourt 1952) y a obtenu un succès qui n'était pas dû uniquement au talent des deux principaux interprètes : Jean-Paul Belmondo et Emmanuelle Riva, l'héroïne d'*Hiroshima mon amour*.

Cette fois, nous sommes devant un écrivain qui se voit projeté à l'écran dans un personnage qui est censé l'incarner. Béatrix Beck s'est-elle « reconnue » dans Emmanuelle Riva, comme François Truffaut dans Jean-Pierre Léaud ? Il semble que la romancière entende s'effacer devant son héros sacerdotal : « Me suis-je retrouvée dans ces images ? De toute façon, il ne s'agit pas de moi, mais du livre qui est essentiellement le portrait d'un prêtre. » D'après l'écrivain, le film s'est écarté sensiblement du roman, moins dans la lettre (puisque les dialogues ont été pris tels quels dans le livre) que dans l'esprit. Et Béatrix Beck conclut : « De toute façon, un cinéaste cherche à imprimer sa personnalité au film qu'il fait, et l'opération ne peut se réaliser qu'en chassant plus ou moins la personnalité de l'écrivain. »

Un témoignage de plus à verser au dossier littérature-cinéma.

Pour revenir au film autobiographique, puisque c'est le principal objet de cette communication, je voudrais citer les déclarations que François Truffaut avait envoyées, il y a une quinzaine d'années, à un hebdomadaire qui menait une enquête sur le cinéma de l'avenir. « Le film de demain, écrivait Truffaut, m'apparaît plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs premières vacances et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf. » Il ajoutait plus loin : « Le film de demain ressemblera à celui qui l'a tourné et le nombre de spectateurs sera proportionnel au nombre d'amis que possède le cinéaste. Le film de demain sera un acte d'amour. »

Voilà une prophétie que François Truffaut a réalisée, pour sa part. Reste à voir si l'avenir confirmera le destin du cinéma autobiographique et si un nouveau Musset tournera un film pour écrire les *Confessions d'un enfant du siècle*.



La conclusion, je voudrais l'illustrer en citant un poète qui a eu recours, plus que d'autres, à l'image considérée comme un symbole. Dans sa *Vie d'Adam*, Pierre Nothomb a montré le père des vivants, créé à l'image de Dieu, retrouvant l'espoir, avant de mourir, parce qu'il a vu, sur la paroi d'une caverne, les premiers signes qui révélaient la naissance des graphismes. Cette entrevision de poète me permet de boucler le cycle des analogies et d'opposer, une dernière fois, les caprices de la liberté aux jeux de la mémoire. Le premier héros de l'humanité s'était éloigné de son Créateur parce qu'il était doué de la liberté oublieuse. La liberté du vivant et de l'agissant parle plus haut que la fidélité des réminiscences. Dans la salle obscure de sa caverne, Adam voyait émerger du chaos de sa longue mémoire (« J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » : il n'était

pas loin du compte, avec ses neuf cents hivers) l'ébauche de l'art pariétal. Peut-être voyait-il Moïse écrivant le premier code sur des tables de pierre. L'image créée par les premiers imitateurs de Dieu allait précéder l'écriture pour une épopée des signes, pour un film immémorial dont les dernières séquences ne sont pas encore tournées.

Marcel LOBET.

Franz Hellens sur la terrasse d'Elseneur

Communication de M. Roger BODART
à la séance mensuelle du 12 février 1972

Le voyageur qui veut retrouver Hamlet sur la terrasse d'Elseneur à l'heure qui lui convient, doit traverser vers la mi-mars cette plaine danoise qui mérite à ce moment-là son nom de pâturage de la mort. Au tournant d'une route, il verra se dresser le château entouré de bateaux de pêche dont les mâts atteignent son faite. De ses tourelles bosselées, de sa masse prestigieuse et sombre, de ses larges terrasses, il domine la mer encore solide. Un soir, peut-être, s'il faut en croire Léon Daudet¹, le jeune Shakespeare, comédien errant, découvrit ce monde pétrifié par le froid.

« Ce n'était pas encore la débâcle, mais de lointains craquements la présageaient, ainsi que des fissures sinueuses, visibles de place en place, où se bouscuaient des blocs friables. »

Sous ces noces presque invisibles du feu et du froid, s'annonce imperceptiblement le subtil frisson des choses. Du haut des terrasses noires affrontant la mer blanche, une autre terre se devine au loin. Finistère ici, finistère là. Cette mer plus dure que la pierre. Ce ciel au-dessus dont les milliers de regards ordonnent on ne sait trop quoi. En haut, en bas, au Nord, au Sud, à l'Est, à l'Ouest, l'immobilité, l'attente, la vigile.

- Holà, Bernardo !
- Est-ce Horatio qui est là ?
- C'en est un morceau.

1. Le voyage de Shakespeare, Plon, p. 256.

- Bienvenue, Horatio ; bienvenue, Marcellus.
- Eh bien ! la chose a-t-elle encore apparu cette nuit ?
- Je n'ai rien vu.

— La chose pour Horatio n'est qu'un phantasme. Il ne veut pas croire à cette ombre effrayante que nous avons vue deux fois. C'est pourquoi je l'ai prié de veiller avec nous les minutes de cette nuit, afin que, si l'apparition revient, il puisse être garant de nos yeux et lui parler.

*
**

... L'apparition n'est pas un phantasme. Horatio la verra de ses propres yeux. Les spectres sont-ils des spectres ? Le monde est-il le monde ? Hamlet se le demande.

— Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio, que n'en rêve ta philosophie.

- Qu'est-ce que vous lisez-là, Monseigneur ?
- Des mots, des mots, des mots.

*
**

Le 25 janvier 1972, la presse annonce le décès de Frédéric van Ermengem, bibliothécaire en chef honoraire du Parlement. Les funérailles ont eu lieu dans la plus stricte intimité, selon le désir du défunt. Qui a su, parmi ceux qui ont lu leur journal, que Frédéric van Ermengem était un autre, cent autres, et personne ; qu'il était notamment Franz Hellens, qu'un peu avant de mourir presque centenaire il avait avoué qu'il se sentait de plus en plus un enfant, qu'il pensait de plus en plus à sa mère, qu'être ou ne pas être, pour lui, n'avait guère de sens.

— Je ne me rends pas invisible, disait-il. Je le suis devenu. Nul ne me verra plus, et s'il croit me revoir, c'est une ombre du soir, à peine un reflet de mémoire qu'on poussera au cimetière, ce jardin des délices. Car là, comme jamais ailleurs, règne l'invisibilité... J'ai l'âge du monde, l'âge des dieux, l'âge invisible.

Et il disait encore :

— Cet âge isole. C'est le temps des îles... Que suis-je, que fais-je dans mon île battue ou caressée des flots ?... Comment

me vois-je ? Un homme, un animal comme les autres, qui voit, entend, écoute et interprète les traits, les bruits, les voix, dans les îles voisines, flaire les odeurs distillées par les alambics de l'air ; de même qu'à l'approche du soir, on écoute les abois des chiens crépusculaires, il respire cette brise nostalgique qui ne vient d'aucune direction précise. Nu sous les habits légers de l'été et les cuirasses de laine de l'hiver. Plus nu que l'oiseau ou la brebis. La nudité du vieillard est totale, de quelque tissu qu'il se vête. Le désert dans sa magnificence.

Que fais-je ? Je végète. Végéter n'est pas s'abstenir, ni dormir. Rêver, oui, dans l'abstraction naturelle, la belle épure vitale, le nœud du bourgeon, le cercle central de l'aubier, la rudesse de l'écorce ! Le rêve concentrique du vieillard est action dirigée vers le milieu. Quand je pense, c'est encore que je rêve ; quand j'écris, du rêve en voie de durcissement ; marche, du rêve au pas d'amble ou de course. Parler, quand le reste est dit, c'est rêver encore, tout haut.

... Tandis qu'évoluent mes songes, la trotteuse de ma montre, cette fourmi à tête rouge, poursuit sans relâche, son chemin à la recherche d'un temps qu'elle a l'air d'abolir dans son obstination d'insecte égaré ».

Le rêve a fait de lui un éternel Hamlet. Qui est Hamlet ? Personne ne l'a peut-être aussi bien défini que Victor Hugo :

« Il est tourmenté par cette vie possible, compliquée de réalité et de chimère, dont nous avons tous l'anxiété. Il y a dans toutes ses actions du somnambulisme répandu... Hamlet n'est pas dans le lieu où est sa vie. Il a toujours l'air d'un homme qui vous parle de l'autre bord d'un fleuve. Il vous appelle en même temps qu'il vous questionne. Il est à distance de la catastrophe dans laquelle il se meut, du passant qu'il interroge, de la pensée qu'il porte, de l'action qu'il fait. Il semble ne pas toucher même à ce qu'il broie. C'est l'isolement à sa plus haute puissance. ... L'indécision, en effet, est une solitude. Vous n'avez même pas votre volonté avec vous ».

De là vient l'indécision d'Hamlet, l'indécision aussi de Théophile. Hellens, dans *Les Mémoires d'Elseneur*, a imaginé un autre Hamlet qui se nomme Théophile et qui ressemble comme un frère, à la fois, au prince de Danemark et à Franz Hellens.

L'indécision de cet Hamlet à trois têtes vient d'une oscillation entre l'être et le n'être pas, entre le rêve et l'action. De plus loin encore : tous les trois, Hamlet, Théophile et Franz l'ont avoué.

On trouve dans les trois Hamlet deux pôles, l'un négatif, l'autre positif : l'aimantation de la mère et le rejet du père. En avançant en âge, le triple Hamlet ne sera pas moins écartelé entre ces deux mondes. Bien au contraire. Car avancer en âge c'est pour eux refuser l'âge, c'est remonter vers l'enfance.

« En retrouvant l'enfant que j'avais été et qui grandissait encore dans le présent, gambadant ou rêvant comme dans un vieux domaine, je m'apercevais pour la première fois au miroir intérieur. ... Tu n'as pas cessé d'être cet enfant qui vient de se réveiller en toi ; la leçon de la vie n'a changé aucun de ses traits ; ton visage s'est durci, comme un masque, mais tu vois au travers. »

Ainsi parle Hellens dans ses *Documents secrets*² et il ajoute un peu plus loin :

« Deux choses, dans mon enfance, m'ont introduit à l'idée de l'infini : l'odeur de l'encens à l'église et la chaleur du lit maternel. »

On pense, en l'écoutant, au mot de Goethe parlant à Eckermann des Forces Mères : *Die Mutter ! Mutter ! 's Klingt so wunderlich.*

Les Mères, oui, cela sonne de façon si étrange. Car pour le triple Hamlet, la Mère est plus que la Mère. Elle est l'Origine, la source de vie, cela seul qui existe et fait exister, le jaillissement vers lequel il faut remonter si l'on veut faire mieux que durer ou grandir en âge : commencer et redevenir un enfant. Un barde breton chantait :

— L'homme est vieux à sa naissance. Il devient ensuite de plus en plus jeune.

Le triple Hamlet ne veut pas devenir semence, puis arbre, puis fleur, puis fruit. Il veut marcher en sens inverse, et finir semence. C'est pourquoi il accepte qu'on l'enfouisse dans la terre profonde, ce sein maternel.

2. Albin Michel, 1958, p. 153.

« Il rêvera toujours à la chaleur du sein. »

« Deux choses, dans mon enfance, m'ont introduit à l'idée de l'infini : l'odeur de l'encens et la chaleur du lit maternel. »

Un chapitre des *Mémoires d'Elseneur* s'intitule *Du lit de la Mère au lit de la Terre*. Pour ceux qui, quelques jours avant sa mort, ont entendu Franz Hellens parler de son enfance et de sa mère dont il s'approchait de plus en plus, il était bien évident que ces deux lits, pour lui, n'étaient qu'un seul berceau.

La Mère, seule source de vie, seule réalité, seul pôle positif.

Pôle négatif. D'une façon ou d'une autre, Hamlet rejette le Père. Son vrai Père n'est qu'un spectre, une Chose, comme le disent ses compagnons, Rosenkranz et Guldenstern, ou si l'on veut *Couronne de roses* et *Etoiles d'or*. Son second Père est un criminel qu'il faut supprimer. Il en est ainsi dans la pièce de Shakespeare ; il en est ainsi également dans *les Mémoires d'Elseneur*. L'enfant qui en avançant en âge, remonte vers la source, et plonge sa tête dans la bouche de vie d'où il est sorti, ne peut admettre la présence d'un autre mâle dans le giron de sa mère. Si la Mère admet cette présence, la vie, le monde perdent leur sens. L'enfant grandi ne peut que tuer puis s'enfuir n'importe où pourvu que ce soit hors du monde.

Hamlet meurt. Tout le reste est silence. Théophile, pendant trente-cinq ans, laboure les océans à bord d'un navire qui est l'image de l'ordre et de la perfection absolue et qui cache dans son ventre deux femmes. Ces femmes, dont l'une Upanisha, est, à l'image du bateau, la beauté même, ces deux femmes, il les tuera, car il est inadmissible qu'elles existent. Elles dériveront sur les flots comme l'irréelle Ophélie. Quant au navire, Théophile y mettra le feu car l'ordre, en ce monde où tout est pourri comme au Royaume de Danemark, est inimaginable. Nulle place pour quoi que ce soit dans l'univers si la Mère n'est plus la Mère.

Nulle place pour rien ni pour personne, sinon pour les fantômes ; car en fin de compte, tout commence et tout finit par des phantasmes. Le réel est fantômal. Le fantômal est réel. La Terrasse d'Elseneur est la scène d'un théâtre où l'on ne sait qui interroge qui. « Le monde est fait de la même étoffe que

nos songes » dira Prospero à la fin de *la Tempête*. Mais nos songes ne sont-ils pas réels, se demande Hellens qui n'est pas qu'un rêveur. Il est le fils d'un homme de science dont les découvertes font autorité, et le fils a transposé en poésie la rigueur de pensée du père. Le père à l'aide de la raison, cette pellicule de la pensée, perceait la peau fine des apparences. Hellens, à l'aide de l'imagination, va plus loin. Il se livre à une sorte de spectrométrie comme le font les physiciens qui scrutent le spectre produit par les rayons d'une source lumineuse, mais l'instrument dont se sert le poète, le spectre qu'il interroge, la source lumineuse qu'il poursuit, sont autres : le spectromètre du physicien tend à déterminer la constitution chimique des corps tandis que celui de l'écrivain veut découvrir la source lumineuse de l'esprit, comme l'analogue de Suzanne Lilar, par les radiographies d'un Van Eyck, découvre que le monde visible du peintre reste valable dans l'invisible et y crée de nouvelles harmonies et décèle, dans la profondeur, un spectre sous le spectre. « Si un homme possède le vent du mythe poussé à un degré lyrique, dit Hellens, il fait mieux que croire : il voit. » Cet homme emporté par le vent du mythe s'embarque non certes sur la mer de la Tranquillité mais sur celle plus dangereuse du Grand Possible, et ce n'est pas à la légère que je rapproche ici deux noms, ceux de Franz Hellens et de Marcel Thiry, car il y aurait bien des parallélismes à souligner qui font de ces alchimistes de l'Imaginaire des frères siamois qui cheminent depuis toujours côte à côte sans s'être jamais rencontrés.

A quelqu'un qui lui demandait : « Comment pouvez-vous être liée d'amitié avec Hellens, alors que tout devrait vous opposer ? », Marie Gevers répondait : « Au contraire, tout doit nous réunir. J'ai vécu toute ma vie dans une prairie, au bord d'un étang, près d'un petit pont. Franz Hellens aussi. » C'est vrai, F. Hellens aussi a vécu toujours au milieu de cette prairie, la Terre, au bord de ce miroir des songes, un étang, et près du petit pont qui franchit ce peu profond ruisseau, la mort.

Comment Hellens voit-il la mort ? Comme un mystérieux repos. André Gide disait : « J'espère bien mourir complètement désespéré », entendant par là non qu'il quitterait la vie

dans un total désespoir, mais plus exactement dans l'absence de tout espoir, c'est-à-dire dans l'acceptation calme de la disparition dans le Grand Tout. C'est là aussi ce qu'a dit, en 1951, Franz Hellens dans son poème *Requiem* :

O Mort, nuit sans étoiles, sommeil sans rêves,
Port sans phare ni bateaux,
Plus noire que la nuit et que les eaux
Du port quand la lumière s'est éteinte,
Ciel sans bonheur, enfer sans plaintes,
Monde sans dimensions vidé d'air et de but,
Merveille méconnue des hommes et que les bêtes
sentent, délivrez-nous du mal, de la tempête
intérieure, des tourments de la chair, du rut,
et de l'orgueil qui tourne après sa queue,
plus dur que le cancer et plus cuisant
que le remords avec sa fièvre bleue,
délivrez-nous de tout, de notre chair
et de notre âme,
et qu'une fois, définitif et clair,
tout soit dit pour toujours.
Adieu, richesses, femmes,
bonheur, espoir, rêves sans lendemains,
et vous, étoiles qui brillez pour notre perte !
Je sors d'ici par la première porte,
O Mort, je me remets entre vos mains.

Les Flamands, ces charrues qui labourent le ciel, a dit je ne sais plus qui. Hellens laboure le ciel et la terre, le paradis et l'enfer, le réel et le songe. Je m'exprime mal, car pour lui, ces contradictions ne font qu'un. L'auteur des *Réalités fantastiques* voit ce qui ne se voit pas, touche ce qui ne se touche pas, sent ce qui ne se sent pas. Comme Bosch et Breughel, comme Maeterlinck et Verhaeren, comme Elskamp et Ghelderode, il connaît le monde des choses qu'on touche et qu'on voit mieux que quiconque : il est un peintre naturaliste et réaliste. Mais comme ceux que je viens de nommer, il est aussi un halluciné, un visionnaire. Physiquement, il ressemblait au Chevalier à la triste figure : on l'imagine fort bien un plat à barbe sur la tête, une lance au poing, chevauchant Rossinante, aux côtés de Sancho Pança et courant à l'assaut des moulins. Que pouvaient voir, à travers les apparences, ses yeux étrangement dilatés, ses

yeux d'ici et d'au-delà que semblait épouvanter l'au-delà qui se cache sous l'ici ?

Qu'on ne me dise pas qu'il inventait, et que j'invente. Je l'ai vu voir des « choses » invisibles comme Guldenstern et Rosenkranz ont vu Hamlet voir cette « chose » qu'est le spectre du Père. Un jour d'été, nous l'avions accueilli dans notre demeure proche des Etangs de Rouge-Cloître où Hugo Vandergoes berça sa folie en chantant, non loin de ces étangs de Groenendael où Ruusbroec, vivant dans l'invisible, disait : « Il m'est quasi aussi facile d'élever mon âme à Dieu que de poser ma main sur ma tête. » Hellens assis près de la fenêtre regardait deux bouleaux de notre jardin et semblait fasciné par eux. Je lui dis qu'ils gênaient notre voisin et qu'il nous demandait de les couper. Franz Hellens frissonna comme s'il voyait monter deux jeunes femmes à l'échafaud.

— Non, dit-il, non, cela n'est pas possible.

Le ciel s'obscurcissait. Nous sentions venir l'orage. Hellens se leva pour regagner son appartement de la rue Saint-Bernard. Dans la voiture, Hellens prit place à côté de ma fille Françoise qui conduisait. Françoise est petite, mince mais animée par une grande énergie. Hellens considérait ses mains apparemment frêles qui maniaient sans hésitation le volant. Elles le troublaient comme l'avaient troublé nos deux bouleaux qu'un voisin vouait à la hache. Le vent était violent. D'un coup, une averse rageuse nous enveloppa de ses lances qui se heurtaient aux vitres et au toit de la voiture. Françoise conduisait imperturbablement. Il me semblait entendre, dans le cœur effrayé du vieil homme qui regardait tour à tour la jeune fille et l'orage, l'exclamation de Milosz : « Une petite enfant dans une nuit si noire — tout au fond, tout au fond du pays lithuanien. » Arrivés près de l'abbaye de la Cambre, un éclair fut suivi d'un long roulement de tonnerre. Hellens nous demanda, j'allais dire : nous supplia de ne pas aller plus loin, de le laisser descendre de la voiture. Je ne sais trop ce qui l'effrayait le plus, l'apparente fragilité de Françoise, ou la colère du ciel. Peut-être ne le savait-il pas lui-même. Il était pareil au roi Lear fouetté par les verges de la tempête et leur criant : « Pourquoi me faites-vous si mal ? Vous n'êtes pourtant pas mes filles ? » Ses yeux

d'ordinaire si grands s'ouvraient plus largement encore. Que voyait-il ? Que redoutait-il ? Pour la première fois de ma vie, je me trouvais en face d'un homme qui assistait à un spectacle extraordinaire que je ne pouvais voir. Une nouvelle fois, il nous enjoignit d'arrêter la voiture. Il fallut bien obéir. Il s'enfonça parmi les halberdes de l'averse comme un homme qui a perdu la raison.

Un autre jour, un matin d'automne, j'étais dans la Forêt de Soignes, avec Françoise. Le brouillard épais, à couper au couteau, empêchait de deviner les arbres à quelques pas devant soi. Nous entendîmes au loin une musique insolite dont chaque note cristallisait les milliards de gouttes de ce brouillard. La musique approchait rapidement, quand, sortant du ventre de la brume pour y replonger aussitôt, un homme marchant à grands pas passa près de nous, soufflant dans une cornemuse. Si j'avais été seul j'aurais cru à une vision, mais Françoise était à mes côtés qui avait entendu et vu comme moi. Nous nous regardâmes sans mot dire. Jamais nous n'oublierons cette étrange apparition.

Hellens s'enfonçant dans l'orage, cet inconnu jouant de la cornemuse dans le brouillard m'ont aidé à comprendre combien le réel est fantastique.

*« Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes,
Et les ressacs et les courants ; je sais le soir,
L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir. »*

Non, les fantômes que rencontre Hellens ne sont pas imaginés : ils sont — tout simplement. Pour s'en rendre compte, il suffit de « crever le tambour de la raison raisonnante » et le tambour étant cassé, de contempler le trou.

Roger BODART.

Sur un sonnet de Verlaine

par Robert VIVIER

Même si l'on s'en tient à étudier les auteurs et leurs textes pour eux-mêmes, sans y chercher matière à constructions psychologiques ou analyses stylistico-linguistiques comme on le fait beaucoup maintenant, il reste que l'on n'a guère réussi jusqu'ici à s'entendre sur la pertinence relative des diverses approches classiques de ce fait qu'est qu'un poème : inventaire du sens, explication biographique, étude formelle. Je me propose d'essayer successivement ces trois approches sur un sonnet de Verlaine dont l'apparente complexité de contenu, les dessous personnels pressentis et l'évidente valeur d'expression semblent se prêter assez à une telle tentative. Voici ce texte bien connu :

*L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable.
Que crains-tu de la guêpe ivre de son vol fou ?
Vois, le soleil toujours poudroie à quelque trou.
Que ne t'endormais-tu, le coude sur la table ?*

*Pauvre âme pâle, au moins cette eau du puits glacé,
Bois-la. Puis dors après. Allons, tu vois, je reste,
Et je dorloterai les rêves de ta sieste,
Et tu chanteras comme un enfant bercé.*

*Midi sonne. De grâce, éloignez-vous, madame.
Il dort. C'est étonnant comme les pas de femme
Résonnent au cerveau des pauvres malheureux.*

*Midi sonne. J'ai fait arroser dans la chambre.
Va, dors ! L'espoir luit comme un caillou dans un creux.
Ah, quand reflouriront les roses de Septembre !*

RECHERCHE DU SENS.

Comme il est naturel la première interrogation des critiques, tout critique étant d'abord un lecteur, s'est portée sur la signification du poème. Il paraissait un peu mystérieux voire ambigu, et les uns en subissaient le charme sans trop chercher à en approfondir l'assise positive, alors que d'autres s'irritaient de ne pas saisir exactement ce qu'avait bien voulu dire là l'auteur. Le premier cas est celui de Charles Morice dans son *Paul Verlaine* de 1888, le second celui de Jules Lemaître dont l'article paru dans la *Revue Bleue* du 7 janvier de la même année sous le titre « M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents » serait repris au tome IV des *Contemporains*. Bourru, Lemaître pose des questions qui sont celles d'un usager de la discursivité la plus claire : « Comprenez-vous ? Quelle suite dans les idées ? Quel lien entre les phrases ? Qui est-ce qui parle ? Où cela se passe-t-il ? » Avouons d'emblée que le texte donne quelque raison à cette inquiétude de « lecteur naïf », même si nous ne la rejoignons pas dans la condamnation qu'elle semblait impliquer. Aussi allons-nous essayer de répondre aux questions de Jules Lemaître en lisant à notre tour ces vers.

« Tout est à prendre symboliquement », affirmera Louis Morice, récent commentateur¹. Il ira même jusqu'à imaginer une véritable allégorie en assurant que le personnage qui parle représente l'Espérance affublée d'un grand E. En même temps il suggère que l'ensemble du sonnet serait porteur d'une confidence biographique dont l'auteur « a refusé de nous donner la clef ». Ce serait un peu comme certains sonnets des *Chimères* ? Nous reviendrons au problème biographique, mais il convient peut-être dès maintenant de dire que la clef offerte par Louis Morice, un procès en séparation, est un peu lourde. Il est bien vrai que dans des lettres qui sont peut-être des mêmes jours que le sonnet Verlaine a parlé d'un pareil procès, mais il est tout aussi évident que ce qui le pousse à écrire des vers et non plus des lettres c'est l'état de souci lui-même et non la particularité de sa cause, cet état ayant rencontré en lui telles sensations concrètes qui vont servir à son expression. Or

1. Edition critique commentée de *Sagesse*, Nizet, 1964.

l'expression d'un état c'est du direct, et n'y voir que rébus à déchiffrer, symbole en soi et non ouverture à un symbolisme, était admettre que le direct comme tel n'était pas suffisamment exprimé par les vers. Entreprenons cependant d'interroger ce direct dans l'ensemble et dans le détail.

Ce qu'il semble y avoir immédiatement de plus clair dans ces vers c'est qu'un lieu y est évoqué. Encore un certain indéci se joint-il au précis, c'est bien dans la manière verlainienne, et j'admire l'assurance de Louis Morice ne doutant pas que « ce rêve de vie conjugale », comme il dit, ne se soit « esquissé dans le cadre pittoresque d'une de ces auberges de campagne où il dut souvent s'arrêter ». A l'appui de son propos il appelle un autre sonnet, « L'auberge », qu'on peut lire dans *Jadis et naguère*. J'ai envie de répondre : bon, cette fois-là il était dans une auberge et il l'a dit, mais cette fois-ci il n'en dit rien et pour savoir où nous sommes lire est notre seul recours. Lire nous fait constater que le poème respire une atmosphère de campagne, de midi, de jour chaud, et l'on peut enregistrer quelques précisions : une étable, une table, un puits, une chambre. La première liaison qui s'offrirait entre toutes ces choses serait l'idée d'une étable où l'on aurait apporté une table sur laquelle quelqu'un boirait un verre d'eau tirée d'un puits, et cette étable qui en même temps serait une chambre contiendrait aussi une horloge. Cela ne va pas très bien... Aussi commencerons-nous par écarter du lieu de la scène l'étable trop visiblement gênante, et, ainsi que le mot *comme* nous y invite, la confinerons-nous dans son statut de terme de comparaison. Sinon, nous référant à l'avant-dernier vers et le lisant de la même façon, nous pourrions tout aussi bien croire que le lieu de la scène est un creux de terrain où luit un caillou... Quant à la guêpe et aux trous où poudroie le soleil, comme ils ne sont pas donnés sous la forme de termes de comparaison mais bien de notations de réalité, rien n'interdit de les intégrer à une chambre campagne aux volets fermés pour la méridienne. Chambre d'auberge ? On l'appellerait salle, non chambre. Et dans une auberge, bien qu'on puisse à la rigueur y placer une hôtesse exceptionnellement accueillante, la coutume n'est pas de servir l'eau du puits en guise de consommation. Le texte n'apporte

donc qu'une certitude : nous sommes dans une chambre, à la campagne. Cela permet d'imaginer qu'il y a dans la cour proche un puits profond et aussi, pourquoi pas, une étable où tout à l'heure l'homme assis a pu être frappé par l'éclat insolite d'une paille dans la pénombre comme il a pu de même, en arrivant, remarquer dans son chemin tel caillou luisant au fond d'un trou... Mais ces derniers éléments, paille ou caillou, intéressants pour une reconstitution de la genèse créatrice, n'ont rien à voir avec la localisation propre de la scène. Cette localisation se complète par le fait que dans la chambre règne un silence où va sonner l'heure de midi.

Voilà le lieu. Et ses occupants ?

D'abord, combien y en a-t-il ? Le protagoniste, qui restera muet et qui est un homme (« *il* dort »), semble se trouver en tête à tête avec quelqu'un qui dès le deuxième vers se met à lui parler (après un premier vers plus général qui aurait posé le climat). Qui est ce quelqu'un ? A aucun moment il ne sera nommé ou défini, et rien ne permettra même de préciser son sexe ¹, à la différence de ce qui concerne une troisième présence un instant apparue : femme celle-ci et même dame, ce qui dans ce lieu rustique semblerait faire d'elle une intruse. Remarquons que les mots qui la renvoient à son monde resteront emplis d'une préoccupation tournée vers l'homme de la table, centre évident de l'attention : en congédiant la visiteuse c'est de lui qu'on parle, et le reste du temps c'est à lui qu'on ne cesse de s'adresser. La plus grande partie du poème pourrait donc se résumer ainsi : quelqu'un et quelqu'un. Quels sont ces deux êtres ?

Le fait que ce qu'on dit au personnage muet ne concerne que lui, et que rien n'évoque non seulement l'identité mais ce qui pourrait être un destin propre ou un sentiment du locuteur si ce n'est son intérêt pour le malheureux, ne peut s'interpréter que d'une façon dans la perspective d'intimisme lyrique où nous sommes : tout ce théâtre à trois acteurs ne ferait que déployer l'état d'âme d'un être et il n'y aurait là en vérité qu'un seul personnage, lequel ne dit pas *je* (il reste muet !) mais

1. Du moins par un signe de langage. Je parlerai plus loin de sa féminité d'ordre affectif.

dont une part dit *tu* à l'autre. Ce *tu* affectueux, notons-le, écarte la tentation de faire du personnage qui parle quelque maître ou maîtresse de maison s'adressant à un hôte, ce que par le *vous* il redeviendra un instant mais vis à vis de la seule visiteuse. Quant à celle-ci elle représenterait dans l'expression dramatisée quelqu'un à qui l'être dédoublé s'est mis à penser d'une façon très vive puis, à cause de cette vivacité traumatisante, refusera de penser davantage. Un tel déploiement figurateur n'a rien de bien extraordinaire : il est naturel de se parler à soi dans certaines circonstances, par exemple si l'on est seul, et la poésie de Verlaine ne s'en est pas toujours fait faute. Rien que dans *Sagesse* on trouvera sans chercher : « Qu'en dis-tu, voyageur ? Pourquoi triste, ô mon âme ? Dis, qu'as-tu fait ? » Nous rencontrons souvent quelqu'un en nous, observe le sonnet « O vous, comme quelqu'un qui boîte », et dans « Les faux beaux jours » le poète s'adressera à sa propre âme tentée qu'il appelle, comme ici, « pauvre âme ». Le *pauvre Lélian*, toujours prêt à se dépersonnaliser dans l'auto-compassion pour se mieux aimer, a vécu plus d'une fois cette expérience du sujet objectivé où la part de l'être à qui l'on parle est celle qui vit témérement et souffre tandis que celle qui lui parle représente, sinon toujours la conscience morale, du moins une conscience de soi qui n'a pas cessé de voir clair et qui s'alarme et vous défend. Le compagnon de Musset n'apparaissait lui non plus qu'au jour des pleurs... Comme dans la *Nuit d'Octobre* mais moins académiquement une objectivation est ici pour le moins suggérée¹ puisque le lecteur entend et voit cette part du poète comme un autrui très présent à côté de lui, et ainsi se développe cette sorte de pathétisme qui demande une relation entre deux personnes. Cependant parler comme je le fais de deux *parts* de l'être schématise peut-être un peu trop les choses car sur le plan

1. Elle ne l'est vraiment, faut-il observer, qu'à partir du second quatrain. Dans le premier tout peut s'expliquer par la parole qu'on s'adresse à soi-même, depuis le « que crains-tu » jusqu'au « que ne t'endormais-tu ». En avançant le poème glisse de la notation d'un mouvement mental naturel à l'ordre plus subtil et plus proprement poétique du figuré, et il n'est pas dit que l'auteur en le commençant savait qu'il irait aussi loin. Quant aux deux mentions de « l'espoir », au premier et à l'avant-dernier vers, elles n'appartiennent pas, non plus que celle des roses, à la partie *objectivée* du poème.

sensible *tout* Verlaine est dans chacun de ces vivants que devient un vivant qui se dédouble, et c'est au cœur de cette intimité multipliée que l'image de personnages distincts se dessine pour que joue le dynamisme impératif traduit par les verbes : « Vois..., bois..., Va, dors ! ». Pour nourrir d'affectif une pareille objectivation l'auteur du sonnet a laissé à partir du second quatrain réaffleurer comme irrésistiblement son fondamental souhait d'avoir auprès de lui une femme qui aide, comprend tout et « vous baise au front, comme un enfant »... Cela ne va pas, on l'a vu, jusqu'à nommer femme son personnage. A l'exclusion de toute aura sexuelle, il ne lui attribue de féminin que les gestes et le ton. Ce pourrait être une mère, une sœur aînée ou à la rigueur un frère tout de même assez tendre, et il faut voir ici l'effet d'un admirable tact de langage. Tout ce qu'on peut affirmer de cette sorte d'ange gardien c'est qu'il est attentif, qu'il sait, qu'il soigne. Car connaissant le mal il connaît le remède. Le remède est de boire une eau qui pourrait bien venir du Léthé par l'intermédiaire d'un puits de ferme, c'est de retourner à la fraîcheur (j'ai fait arroser...), à la simplicité calme d'exister, en attendant la guérison que seul peut préparer le temps.

Le temps, car il est besoin d'un intervalle. L'horloge de la chambre en sonne le début et c'est l'ouverture d'une phase réparatrice. Le réflexe vital, lueur entr'aperçue comme une paille, brûlera dans son creux et ce feu mûrira. Nécessité du temps non comme continuité sentie mais comme obstacle à dépasser dans et par l'inconscience puisque l'épreuve consciente en serait insoutenable, et c'est pourquoi jusqu'à la fin de l'avant-dernier vers l'espoir restera à demi souterrain. Ce sera l'après-midi, la sieste : tout peut germer pendant que dure un sommeil. Ce sentiment du sommeil qu'appelle un moment de crise s'est exprimé une autre fois dans l'œuvre de Verlaine et de façon tragique (parce que là le poète était privé de surconscience apaisante) par les strophes du grand sommeil noir écrites dans la prison bruxelloise et dont l'épigraphe est un vers de Michel-Ange détourné de son sens politique : « *Però non mi destar...* ». Alors le coup vient d'être reçu, l'homme en reste assommé, il *subit* le sommeil au lieu de le souhaiter, et cette

différence de traitement d'un même thème pourrait fournir à l'explication biographique un moyen de distinguer les occasions et par là les dates des poèmes. En tout cas deux échos du nôtre seront encore décelables dans une lettre du 22 novembre 1873 à Lepelletier (c'est dans les premiers temps de l'emprisonnement à Mons) : « ... ma pauvre tête est si vide, si retentissante encore (on songe à : résonnent au cerveau), pour ainsi dire, que je n'ai pas encore pu acquérir cette espèce de somnolence qui me semble être l'*ultimum solatium* du prisonnier ». Consolation, dirons-nous, de celui qui souffre où que ce soit.

Jusqu'ici nous avons parlé du remède, mais quel était donc le mal porté par l'homme assis devant la table et qui ne parvient pas tout d'abord à s'y endormir ? Curieux, ce temps du passé : « Que ne t'endormais-tu ? ». On dirait que le mal a duré déjà un certain temps, qu'il était dans sa nature de s'obstiner. Oui, il faudra de l'insistance pour convaincre celui qui en souffre de renoncer à lui, pour obtenir qu'au moins il accepte de boire l'eau du calme. Un tel mal ne peut-être que la fièvre d'un souci qui nous entête, souci déraisonnable d'ailleurs et le sonnet l'a suggéré dès le deuxième vers par une image appartenant comme toutes les autres à son monde étroitement localisé : le vol affolé d'une guêpe¹, entrée par quelqu'un de ces trous où ne filtre pas seulement le soleil. Car l'homme assis n'est pas un ivrogne d'auberge que le vin assomme, c'est un solitaire en proie à son souci... Voilà la description imagée du mal, et la cause en sera désignée un peu plus tard par des mots qui évoquent une hallucination sonore : cette cause du mal, c'est une femme. Une telle motivation tout immédiate suffit je crois à la compréhension du passage. Dans un autre poème Verlaine n'avait-il pas dit être triste « à cause, à cause d'une femme » sans préciser davantage ce qu'il avait à lui reprocher ou à se reprocher à son sujet ? Un homme souffre et nous sommes dans la vibration de cette souffrance : pourquoi demander plus ? Eplucher des lettres jaunies pour y chercher les pourquoi peut présenter un intérêt en soi, mais s'en occuper

1. Le lecteur de Verlaine retrouve ici l'appréhension nerveuse de l'insecte qui peut piquer, mais le climat de la Saint-Valentin (j'ai peur d'un baiser comme d'une abeille) était bien différent...

à propos de ce poème revient à s'éloigner de la *Dichtung* et de sa vérité propre pour retourner à une *Wahrheit* qui appartient à l'anecdote. Le drame de la vie fut ce qu'il fut et dura son temps, mais le drame du poème est immédiat et contenu dans ses seules termes : l'image d'une femme doit être repoussée parce que, quelles qu'en soient les raisons, cette image affole et fait mal. La rentrée nocive qu'amorce cette pensée dans l'esprit malade d'elle devient, dans l'affabulation poétique qui se fait du coup saisissante, l'irruption de pas dans la chambre : la femme elle-même est là ! L'hôtesse la supplie, trouve les mots qui l'éloignent... Je l'ai dit, c'est un théâtre. Le mental y devient personnages et action, la pulsion vers un être se mue en une entreprise de cet être vous visant, et la répulsion engendre la volonté de quelqu'un qui vous défend de ce même être. Théâtre tout spontané, qu'il ne faudrait pas confondre avec quelque projet allégorique.

Dès ce moment cet imagisme si direct s'est enrichi d'un nouvel élément, car la sonorité des pas s'affronte à celle de midi qui s'est mis à tinter. Or midi annonçait l'arrivée du temps consolateur, et voici que ce retour de désordre le contrarie : lutte de deux sonorités, double battement d'un cœur impuissant à s'unifier, et c'est le sommet pathétique du poème. En tant qu'avènement d'une phase neuve, midi sera vainqueur. Libre d'obstacles il achève de se proclamer et c'est pourquoi l'on nous dit une seconde fois : midi sonne. Ainsi s'installe la limite magique entre l'inquiétude qui passe et un plus favorable avenir. Ceci a lieu au cœur d'un jour, et déjà le mot de sieste évoqué au futur avait fait prévoir une après-midi de l'âme. La méridienne est chose de milieu, la vie s'y purge et s'y recharge pour une nouvelle naissance. Le temps ouvrira la journée en année, et l'après-midi en cet après-été dont le début ressemble à un autre printemps. « Ah » : l'âme est soulagée (non extasiée, la simple virgule qui suit l'interjection nous en avertit), et tout peut reflurir puisque notre âme est un réservoir de roses. Le point d'exclamation qui termine à la fois le vers et le poème nous garde de sentir ici l'anxiété d'une interrogation, et la majuscule de Septembre apportera sa nuance triomphale. Cependant une nostalgie se mêle au triomphe avec ce « refluriront » :

une fois déjà les roses avaient fleuri. Ainsi le passé le meilleur est sauvé par ce retour d'une âme troublée à sa vocation de toujours. Si nous prenons ces roses non seulement comme ce que peut encore apporter le sort mais comme une résurrection de la vie même, nous percevrons dans ce vers qui conclut une crise le rappel de notre volonté d'être et un salut aux sèves profondes. Or, ce soupir, on ne peut décider lequel des deux personnages l'exhale. Ils sont rentrés l'un dans l'autre, et la fin du dédoublement est la résolution de la crise en même temps que l'aboutissement du poème.

A propos du dernier vers une question toutefois se pose encore au lecteur méticuleux que nous tâchons d'être. Septembre, ne serait-ce pas déjà bien tard ? On pourrait répondre que l'automne ne viendra que bien avant dans le mois... Si le lecteur sait que le titre était d'abord « Été » il se dira qu'aux yeux de l'auteur le début de septembre y était compris, mais Verlaine a biffé le titre des pièces lorsqu'il a rassemblé le volume de *Sagesse* et nous avons résolu de contenir notre exploration du sens dans les limites du texte proposé¹. Aussi nous contenterons-nous de voir dans ce choix de mot l'indication que le vivant dont un moment nous fut offert n'est sans doute plus tout jeune et que la belle saison qu'il espère encore ne peut plus être que cet été moins orageux qui succède aux passions de l'été. N'oublions pas non plus qu'un délai était requis et que le sens du poème, son recours à la vertu du temps, appelait ce passage à la fin de la saison ! Enfin, considérons que septembre est le mois où les rosiers des jardins connaissent leur seconde profusion, et ceci nous ramène à l'atmosphère d'intimisme campagnard où le poème fut si évidemment vécu. Tout s'ajuste donc, et nous pouvons dire que notre lecture du sonnet a suffi à rendre compte de son sens, réponse ayant été donnée à toute question qui pouvait se poser dans le cadre qui était sien.

1. Je sais bien aussi qu'il n'y avait pas beaucoup de rimes disponibles pour le mot chambre ! Mais Verlaine était trop bon artisan pour admettre ce qui n'eût pas cadré avec son propos, surtout dans un poème aussi contrôlé que celui-ci. Aussi écarterons-nous l'explication par la rime.

DES QUESTIONS DE FAITS.

Nous avons tenté d'analyser le contenu psychologique du poème jusque dans son détail sans recourir aux données de la biographie, les écartant lorsqu'elles menaçaient notre propos. En restant là, nous serions quittes envers l'artiste. Mais l'étude d'un texte particulièrement discret comme celui-ci peut se faire soupçonneuse et rechercher des dessous, des intentions, voire des calculs d'ordre privé, dont la connaissance interviendrait peut-être dans une compréhension plus complète. Si le souci de refouler dans la coulisse les causes de fait et de réserver toute l'importance à l'expression d'un instant aigu provenait chez le poète d'autre chose que du seul tact poétique ? Certains critiques, imaginant que cette littéralité était à décoder, ont proposé telle ou telle clef dont toutes d'ailleurs ne sont pas biographiques. Il y a par exemple la clef mystique, qui répondrait à la présence du poème dans un volume sur lequel plane l'esprit religieux. C'est elle qui jette un timide éclair lorsque André Fontaine croit reconnaître au premier vers la paille de Bethléem... Il est exact que certaines images proches de celles de notre sonnet prennent dans tels poèmes verlainiens comme « Dialogue mystique » ou « Prière du matin » (dans *Amour*) des sens incontestablement mystiques, mais cela n'entraîne pas du tout que ce sens ait pu leur être donné par le poète dans des vers composés, comme nous le verrons, plusieurs mois au moins avant que l'aumônier montois lui ait remis aux mains le catéchisme. Quant à la clef de l'inversion sexuelle, qui en tout état de cause n'ouvrirait pas le même coffre, c'est bien le recours à la biographie qui la fournit et il y a des raisons pour qu'on l'examine.

D'après Fongaro la femme serait Rimbaud, dont le souvenir contrarierait son ami dans ses velléités de retour à la norme conjugale et à la paisible vie de tout le monde. On connaît ces déguisements littéraires de l'attraction homosexuelle, dont Proust donnera un célèbre échantillon, que Verlaine lui-même avait *peut-être* esquissé avec son « Soyons deux jeunes filles », et l'on pourrait invoquer des passages de lettres et des faits prouvant qu'à Jehonville, où il a vraisemblablement composé

son sonnet, Paul souffrait de l'absence de Jean-Arthur. D'autre part Fongaro se montre enclin à penser que la nostalgie conjugale professée par le poète dans plus d'une autre lettre de ce temps-là comportait une bonne part de comédie, ce qui fait que Mathilde ne peut être la femme aux pas obsédants. On objectera tout de suite que les preuves sont là aussi (rappelées notamment par Antoine Adam) que son esprit n'en était pas moins fortement occupé d'elle fût-ce pour s'en plaindre, la détester, se sentir blessé de ce qu'elle voulait se séparer définitivement de lui. Il faut en convenir, depuis « Birds in the night » en passant par certain madrigal acide à la « princesse Souris » jusqu'aux violentes allusions à la « vipère des bois » dans « Du fond d'un grabat », les pas de cette femme ont résonné beaucoup dans le cerveau du « pauvre malheureux », — si bien que pour l'explication de notre texte nous pouvons renvoyer à ses vagabondages personnels un Rimbaud si étrangement devenu madame alors que tout le monde sait qu'il était le monsieur... Même en restant sur le terrain de la biographie, force nous est donc de chercher ailleurs que dans une référence à Rimbaud ce qui a pu être l'incitation de réalité donnant le branle à la poésie. Car il va de soi, sa lecture le suggère assez, que le sonnet qui nous occupe est né de sentiments réellement vécus, et liés aux rapports difficiles du poète avec une femme. C'est en nous tournant vers les documents et témoignages concernant de tels rapports que, renonçant à essayer d'autres clefs dans une serrure rétive, il convient de chercher ce qui pourrait nous aider à mieux comprendre quelque détail du texte qui nous serait resté plus ou moins obscur. Mais d'abord, quand et où ces vers furent-ils écrits ? Il est nécessaire d'ouvrir ici une assez longue parenthèse.

Vers la fin de 1873 le prisonnier envoyé à son ami Lepelletier¹ un groupe de quatre sonnets dont le nôtre fait partie. Le titre général en était « Mon almanach pour 1874 » et chacune des pièces portait le nom d'une saison, l'été pour le nôtre. Impressions situées dans le cours de l'année 1873 comme le précisera le

1. La correspondance avec Lepelletier a été reprise dans les *Œuvres complètes*, Club du meilleur livre, Paris, 1959.

changement du titre général, dans le manuscrit de *Cellulaire-ment*, en celui de « Almanach pour l'année passée ». L'ensemble en était daté d'octobre 1873, qui fut sans doute le moment de la réunion des textes. La plupart des éditeurs et commentateurs on accepté cette date comme celle de leur composition même, mais on s'accorde à observer que ces poèmes sont fort disparates de genre comme de signification et que seul celui du printemps a plus ou moins pour contenu l'évocation d'une saison, si bien que le premier titre commun n'aurait sans doute été qu'un artifice de présentation permettant de les offrir à une revue pour son numéro de nouvel an. L'aveu de ce caractère factice du groupement sera donné par la dispersion ultérieure des quatre pièces. Dans ces conditions, pourquoi ne pas croire que la date attribuée à l'ensemble était elle aussi factice, et qu'en réalité chaque pièce fut composée au moment de l'année indiquée par son titre ? C'est évident pour « Hiver » (devenu « Sonnet boiteux » dans *Jadis et naguère*) qui dépeint *au présent* l'hiver londonien de 1872-1873. Dans l'exemplaire de *Sagesse* annoté de sa main par le poète, « Printemps » est daté : « Jehonville, mai 1873, à travers champs », et l'on y trouve en effet la notation vive et immédiate des « immenses promenades » évoquées dans une lettre du 22 avril à Emile Blémont. Et notre « Été » ? Constatant son atmosphère de logis rustique, cherchons un tel logis dans l'été verlainien de cette année-là.

Le poète a passé le mois de juin à Londres avec Rimbaud, puis en juillet est venu à Bruxelles où il a été, comme il dit quelque part, coffré... On sait qu'aussitôt après il a écrit beaucoup de vers dans sa geôle bruxelloise et rien n'empêcherait qu'il y ait *mis au point* notre sonnet, mais il est peu plausible que ce soit cet été tout citadin puis cellulaire qui le lui ait inspiré. Or nous savons que cette année-là, non pas en été mais peu avant l'été, de mi-avril à fin mai, le poète avait passé six semaines chez une tante dans le village ardennais de Jehonville, et cela peu après un fiévreux séjour namurois pendant lequel un mot de Mathilde lui avait signifié de « n'avoir plus à l'obséder de lettres ». A Namur, et ensuite à Jehonville, il avait reçu des conseils de raison de la part d'ecclésiastiques autrefois connus. D'autre part c'est à Jehonville qu'il révisera le

manuscrit de *Romances sans paroles*, et à ce propos il parlera à Lepelletier, dans une lettre du 20 mai, d'un certain « système » qu'il aurait entrevu pour la conception de futurs poèmes. Vers la fin de l'année, dans sa lettre d'envoi des quatre sonnets, il confiera au même correspondant que « Été » a été fait « d'après le système », précisant même : « Le système dont je te parlais de Jehonville ». Inutile de dire que j'ai emprunté tout ce qui précède au consensus des biographes, auxquels je suis fort reconnaissant car tous ces éléments dont chacun est incontestable me permettront de conclure. Plutôt que d'imaginer qu'après la secousse de l'arrestation et les poèmes d'un tout autre genre écrits en juillet et août il aurait été repris si vite par ses préoccupations techniques de fin mai, n'est-il pas bien plus naturel de penser que le sonnet qu'il dit fait d'après le système l'ait été au moment même où son esprit en était occupé ? Alors toutes les conditions étaient réunies : séjour rustique, souci causé par une femme, idée d'un nouveau genre de poésie. D'autre part nous n'avons relevé dans le sonnet que les traces d'un désarroi d'ailleurs tempéré d'espérance mais aucun écho d'un brutal accident de destinée comme celui qui l'attendait en juillet, et ce suspens, cette inquiétude qui s'oriente vers une douceur, n'a rien de commun avec la stupeur, le sens d'irréversible, attestés selon des nuances diverses dans les poèmes des Petits-Carmes, « Un grand sommeil noir », « Le ciel est par dessus le toit » ou la chanson de Gaspard. Le malheur ici n'est pas encore d'avoir commis une faute et de se trouver pris, mais seulement d'avoir un conflit avec une femme et des doutes sur la paix à venir. Enfin n'a-t-on pas remarqué que le héros du poème, soit qu'il soit assis devant une table où il pourrait s'endormir, soit que par l'intermédiaire de son double il congédie la visiteuse, *est là comme chez lui* ? De fait il se trouve chez quelqu'un de sa famille. On me dira : Et cette tante, alors ? Parbleu, voilà encore une clef ! Je vois ça d'ici : la bonne tante offre un verre d'eau à son neveu de Paris qui a l'air un peu *fatigué*, elle l'a connu enfant et se fait tout naturellement maternelle... J'aime mieux la croire occupée au jardin ou ailleurs : comme cela le poète est tranquille et en profite pour écrire. Le caractère d'intimité personnelle du lieu permettra que

celui-ci devienne aisément, dans la signification la plus profonde des vers qu'il griffonne à cette table, l'espace intérieur où tout se passe et dont il faut défendre la paix.

Je sais bien, comme tout le monde, que la fin de mai ce n'est pas encore l'été ! Mais je vois aussi comment pour le besoin d'un titre il était possible, le décor du poème n'étant pas de plein air, d'assimiler plus tard¹ à une atmosphère d'été ce rez-de-chaussée aux volets clos où déjà il arrive qu'une guêpe bourdonne par les beaux jours de la fin de mai. En tout cas ce jour semble si bien être resté un jour d'été dans la mémoire imaginative du poète que vingt ans après, sur l'exemplaire Kessler, il inscrira : « Jehonville, Belgique, été 1873 », et il se peut naturellement aussi qu'à ce moment-là l'ancien titre lui ait « chanté dans la tête »... Or Jehonville est proche de Paliseul où enfant il venait passer des vacances, et dans ses *Croquis de Belgique* il a rappelé « la bonne odeur de l'étable » chez sa tante de là-bas. Il y allait, dit-il, « quand septembre venait », ce qui pourrait jeter une lumière sur le dernier vers du poème. En Ardenne il n'y a pas encore de rosiers en fleur au mois de mai, et l'on imaginera sans peine que, s'y retrouvant en ce mai 1873, le garçon se soit souvenu avec nostalgie des roses qu'il y avait vu fleurir jadis en septembre. Cela le ramène à la mémoire de son enfance sans souci, en un moment où il rêve de redevenir une sorte de petit enfant. En mai par contre il est normal que nous n'ayons pas vu de roses sur la table où il s'accoude².

1. Au moment de la réunion des quatre sonnets : il fallait un été !

2. D'autres explications de ces roses ont été proposées ou pourraient l'être, toujours d'après la biographie. Louis MORICE voudrait qu'elles soient celles du bouquet de noces, c'est-à-dire qu'elles aient duré sans se faner du début d'août à septembre ! D'autre part la date que nous avons admise empêchera qu'on imagine le prisonnier, en son premier septembre de captivité, pensant aux roses éclochant en ce moment pour les gens libres (sans parler de la difficulté de faire de la prison une chambre). Enfin, si la Chronologie de la Pléiade fournit deux septembres autres que ceux des vacances d'enfant et qui auraient pu se rappeler vivement au souvenir de l'auteur du poème, ils mettent tous deux en cause Rimbaud : celui de 1871 qui le vit arriver à Paris, et celui de l'année suivante où les amis ont commencé leur séjour londonien. Certes ils auraient pu admirer ensemble des roses du Luxembourg ou de Hyde-Park, mais nous avons écarté l'interprétation rimbaldienne du sonnet. Il reste que « l'espoir » pourrait être celui de recommencer l'aventure avec Rimbaud... Mais en voilà beaucoup sur ces pauvres corolles. Ne nous contenterons-nous pas de ce que chacun peut respirer de souhait nostalgique dans des fleurs qui ne sont plus de printemps, pas encore d'automne, et évoquent ainsi à la fois un passé et un futur ?

Puisque ma manière de dater le poème, qui convient si bien à son contenu tant psychique que physique, ne concorde pas avec celle qui est le plus communément admise, il n'est pas superflu d'introduire un témoignage précis. C'est celui d'un ami de Verlaine et de Rimbaud, Delahaye, qui dans un article de la revue ardennaise *La Grive* publié en 1928 rappelle la rencontre joyeuse entre Verlaine, Rimbaud et lui-même dans une auberge de Bouillon le 18 mai 1873. Il ajoute en s'émerveillant de la curieuse instabilité du poète, lequel n'avait certainement pas ce jour-là son air de pauvre âme pâle et de buveur d'eau pure : « Très apparemment, la petite fête de Bouillon suivait de fort près le jour où il composa ces vers si douloureux : L'espoir luit... ». Le suivait, ou le précédait de peu ? Certes ce témoignage est fort tardif et la mémoire ne reste pas forcément bien sûre après plus d'un demi-siècle. Cependant la remarque même sur la proximité de la beuverie et de l'élégie ne serait sans doute pas venue sous sa plume si elle n'était pas née dans son esprit au moment des faits. Eh bien, ce témoignage, les notes de la Bibliothèque de la Pléiade l'ignorent (la Chronologie n'y porte pour le 18 mai qu'une « lettre scabreuse à Rimbaud »), et si le commentaire de Louis Morice le rapporte c'est pour affirmer aussitôt que « quant à la date, nous savons maintenant que Delahaye se trompe ». Voyez comme une certitude de ce genre arrange les choses : le critique convient que l'ami « a bien reconstitué l'atmosphère où, quelques mois plus tard, fleur du souvenir, va éclore ce poème ». Fleur du souvenir ! Pas souvenir de la petite noce, tout de même... Et puis, quand Verlaine s'inspire d'un instant passé c'est un temps du passé qu'il emploie : « Les roses étaient toutes rouges », ou bien il précise : « Souvenir, que me veux-tu ? ». Ce n'est pas lui qui se priverait de la chance de poésie qu'offre le souvenir ! Mais justement la poésie qui émane de notre sonnet n'est pas celle de la mémoire : c'est essentiellement un pathétique du présent, présent anxieux du tout proche avenir. Sa valeur est celle d'un immédiat exprimé dans la foulée du sentiment.

Ce présent de notre poème, le moment est venu de nous demander dans quelle mesure pourrait l'éclairer le rappel de ce

qui a été répété par tout le monde : fugues avec l'ami, désaccord conjugal et ses suites. On nous dit que la brouille avec Mathilde était déjà aiguë au moment du séjour chez la tante ardennaise. Faudrait-il comprendre, pour expliquer le sonnet, que l'espoir allégué est celui d'être reçu de nouveau au foyer conjugal ? Mais à lire exactement les vers il semblerait au contraire que la pensée de la femme vient *contrarier* le sentiment d'espoir et l'aspiration à une paix intérieure. La logique du poème, c'est qu'il faut congédier madame pour que l'espoir puisse essayer de vivre. Le souhait du retour au foyer a certainement existé en ces temps-là dans l'esprit de Verlaine, alternant ou cohabitant avec de bien autres désirs¹, mais la vraie question est d'imaginer ce qui, dans un instant donné, a pu lui inspirer ces vers. Interroger le sonnet n'a pu nous révéler qu'un mécanisme psychique, peut-être momentané, qui tendait exclusivement au soulagement d'un état de trouble, et cela sans suggérer d'autres motifs de cet état que la présence d'une image de femme qui rôde et fait son bruit. Les mots que nous lisons ne laissent deviner vis à vis d'un avenir avec ou sans cette femme aucun souhait ou désir précis. Aussi ne nous demandons pas s'il faudrait entendre : « n'y pense plus, cela s'arrangera avec cette femme », ou au contraire : « sans elle », car une telle alternative ne figure pas dans le texte et n'est pas dans l'esprit de ce poème, et nul ne songerait à se poser la question si le roman de Paul Verlaine ne résonnait au cerveau des pauvres malheureux qui veulent expliquer ses vers. L'on ne peut honnêtement percevoir ici qu'un : « calme-toi, tout ira au mieux... ». Au reste nous n'avons pas là à proprement parler des sentiments mais des sensations d'âme, des sortes de *tropismes* se situant au delà, ou mieux, plus profond que des sentiments proprement dits et leurs causes ou projets. On dira qu'au

1. Et c'est pourquoi il n'est pas impossible après tout de penser à une lutte entre quelque souci de rangement social et la nostalgie de l'amour interdit, ce qui fournirait une interprétation « rimbaldienne » différente de celle que propose FONGARO (à l'appui, on invoquerait les septembres parisien et londonien dont j'ai parlé dans un renvoi précédent). Mais comme cela nous tient éloignés d'un poème tout centré sur un état sensible où l'on ne peut percevoir aucun écho, même indirect, d'une hésitation sentimentale ou sexuelle de ce genre ! Toutes les interprétations biographiques sont possibles du fait que le texte ne peut les nier puisqu'il les ignore... C'est entre elles qu'elles se détruisent en se contredisant.

moins la biographie nous apprend le nom de celle d'où vient le tourment, et que c'est l'épouse de l'homme qui souffre ? Le sens du poème, au niveau où il s'est placé et se maintient, n'a besoin ni du nom ni de la situation conjugale, et le lecteur n'en a pas besoin pour l'y rejoindre. De même le nom de Jehonville n'ajoutera rien à l'aura rustique qui donne son corps de poésie à l'instant mental. Nous avons compris sans cela tout ce qu'il fallait comprendre, et avons même pu écarter la fausse idée d'auberge sans devoir être avertis que Verlaine logeait chez la tante Evrard.

Ainsi donc, loin que nous ayons trouvé dans la biographie une quelconque précision nous aidant à comprendre l'œuvre, c'est l'œuvre auscultée dans sa consistance et son esprit qui nous a amenés à préciser ou du moins à confirmer ce point de biographie qu'est la datation localisée d'une création littéraire. Pour ce qui regarde la compréhension du texte, tout au plus avons-nous pu grâce à cette localisation enrichir d'une nostalgie d'enfance la touffe sensible qui l'anime. Cependant l'analyse du texte ne nous avait-elle pas déjà permis, à cause de l'enfant bercé et de la chambre arrosée, à cause aussi du « reflleuriront », de humer dans ces roses le charme d'un retour à une fraîcheur d'autrefois ? Et d'autre part la conscience que nous prenions de l'étroite localisation géographique, de même que cette évocation de vacances enfantines bien particulières, risquaient peut-être de restreindre pour nous l'adhésion par laquelle tout lecteur peut mettre sa vie à lui dans un texte psychologiquement précis mais dont le pouvoir d'application à toute destinée demeure ouvert. Nous trop rappeler (on ne peut pas l'oublier, malheureusement !) que la visiteuse est l'épouse et qu'elle s'appelle Mathilde ne pouvait aussi que diminuer ce que le poète a mis de généralité humaine dans « les pas de femme »... Certes de tels renseignements nous placent dans une vie et toute vie est précieuse, mais rendons-nous compte de ceci : ce qui a pu profiter de cette information n'est pas notre rapport à la poésie, c'est notre rapport à l'homme Verlaine. S'il nous arrive de passer par Jehonville ou Paliseul, le tourisme a de ces tours, nous penserons plus concrètement à lui ! Tout de même il faut convenir que notre sentiment des constantes de la

poétique verlainienne peut trouver, dans une évocation globale des données biographiques à propos de ce poème comme de bien d'autres, une preuve supplémentaire du fait que la matière préférée de cette poétique est un immédiat ressenti. C'est vrai, le poète n'a inventé ici comme ailleurs ni ses états ni ses images, il a fait son art avec ce qu'il vivait. Nous nous en doutions un peu à la seule lecture.

Cependant la recherche érudite peut apporter autre chose encore, non plus à la compréhension, à l'usage d'un poème, mais à notre connaissance de la poésie en tant qu'elle est travail sur l'expression, mise au point de mots. Ce qui éclairerait cette action de l'esprit qu'on nomme poésie c'est la possibilité, grâce à la chance qu'on a parfois de posséder des brouillons ou tout au moins des variantes, de porter un regard sur la façon dont un styliste s'efforce, discerne le mieux qui lui est propre, erre et parvient. Ceci n'est évidemment plus l'histoire de l'homme mais on pourrait dire que c'est la biographie de son œuvre. Le texte du sonnet envoyé à Lepelletier offre notamment, par rapport à la forme définitive de l'édition de 1880, deux variantes¹ qu'il serait intéressant d'examiner.

Au vers dixième Verlaine avait écrit, et avait conservé dans *Cellulairement* car nous avons trois textes du poème :

Il dort, et c'est affreux comme les pas de femme...

L'édition remplacera par : « Il dort. C'est étonnant... ». Qu'a donc fait le poète ? En isolant « il dort » par un point il lui a donné plus de force, nous a permis de regarder ce sommeil, de voir quelqu'un qui le regarde et en est heureux car il l'a souhaité. Mais surtout cet « affreux » qui était banal et peu significatif dans son excès a fait place à une expression étrangement naturelle, prosaïque si l'on veut mais de ce prosaïsme qu'un

1. A part des corrections orthographiques il y a en outre un « t'asseyais-tu » remplacé dès *Cellulairement* par un « t'endormais-tu » plus lourd de sens, mais surtout le « répondent » que Verlaine avait dans la deuxième version substitué à « résonnent » pour y revenir ensuite. Répondre, cela voulait dire sans doute que les échos de ces pas dans la tête du malheureux répétaient les pas entendus, ou que l'impression de pas est amenée par le souci intime, mais de toute façon ce n'était pas très clair et la préposition *au* devenait d'un usage équivoque. D'autre part le retour à « résonnent » aura l'avantage de renforcer, d'une façon certes un peu facile, la lutte de sonorités (sonne, résonnent) dont j'ai parlé.

sentiment habite et qui produit dans le cours mélodique du poème un effet, si j'ose dire, de *détonance*. Ce mot fait soudain de celui qui parle un observateur, une sorte de médecin attentif au cas particulier du malade. Et il nous prend à témoins nous aussi, nous incitant à nous étonner à notre tour, à nous remémorer tels étonnements. Ainsi la valeur de généralité, déjà sensible dans le pluriel « les pauvres malheureux » et l'article défini devant « pas de femme », en est confirmée. Cela atteste la tendance qu'a Verlaine à prendre un peu de distance vis à vis de ce qu'il y aurait d'étroitement et comme d'anxieusement personnel dans les particularités biographiques d'où il part, de façon à créer avec n'importe quel autrui un terrain de connivence. Je reviendrai sur cette tendance.

La seconde variante est plus complexe parce qu'elle se lie à deux ou trois changements complémentaires. Au treizième vers, au lieu de « Va, dors ! », le manuscrit Lepelletier portait :

Midi ! L'espoir etc.

Cette première version marquait ici l'insistance si cruciale sur le mot *midi*, et ç'aurait même été la troisième apparition du terme si le manuscrit n'avait pas donné au vers 9, au lieu du premier « *Midi sonne* », un assez faible et superflu : « *Rassure-toi* ». C'est sans doute ce premier changement, dont l'avantage était de reporter le clivage temporel au point le plus pathétique, qui a conduit l'artiste à mettre autre chose au début du vers 13 où un troisième *midi* devenait de trop. Ce qu'il a trouvé c'est un autre rappel, celui de l'idée de sommeil, et le rappel était heureux puisqu'il achevait d'enclorre tout le sonnet dans le thème amorcé dès la fin du premier quatrain. Ce remaniement apparaît dès le manuscrit intermédiaire de *Cellulairement*, mais la leçon de celui-ci n'était pas encore tout à fait la définitive. Nous avons là : « *Il dort ! L'espoir etc.* » tandis que l'édition de 1880 donnera le « *Va, dors !* » que nous connaissons. En substituant ainsi un impératif à l'indicatif l'auteur évitait une monotonie formelle (on avait déjà eu « *il dort* » au vers 10), et surtout introduisait une progression du sens. Car le personnage qui parle avait déjà constaté que l'homme dormait, et ce « *il dort* » du vers 10 avait valeur de : il s'est

endormi, tandis que le « Va » que nous aurons ici signifiera plutôt : c'est bien, continue à dormir. D'autre part désigner le dormeur par un « il » avait convenu quand on parlait de lui à la visiteuse (éloignez-vous *parce qu'il dort*), mais à présent les deux habitants poétiques de la chambre sont de nouveau en tête à tête, — et il y a beaucoup de tendresse dans cette reprise du *tu* qui d'ailleurs refluera sur la portée du vers précédent : c'est *pour toi* que j'ai fait arroser. Nous avons là un jeu de points de vue qui montre la gardienne se détournant du dormeur pour parler de lui à l'intruse puis, celle-ci disparue, se retournant vers lui : n'ai-je pas évoqué un théâtre ? Dans ce théâtre tout lyrique les jeux de scène ne pouvaient être réalisés que par la nuance verbale. Vraiment, après ces retouches qui pourraient sembler si légères et comme insignifiantes, la saynète d'âme a enfin trouvé son profil... Nous voyons là à l'œuvre le subtil artisan qu'est Verlaine, ciseleur de vérité autant que de charme, et nous comprenons une fois de plus à quel point ses meilleurs poèmes sont des machines verbales attentivement agencées. Lorsque la poésie n'est pas simple épanchement mais un art, sa plus fine étincelle ne jaillit pas toujours au commencement.

L'EXPRESSION POETIQUE.

Des données comme celles que nous venons d'examiner appartenaient encore au domaine d'une connaissance de faits, mais le changement précis de certains mots est de ces faits qui attirent l'attention sur le style. Les relever nous ramenait donc déjà des actes d'un homme à l'objet qu'est un poème. Débarrassés désormais de ce qui regarde le sens en tant que tel et les circonstances qui auraient pu le déterminer ou influencer sur lui, relisons nos quatorze vers en n'ayant plus en vue que leur efficacité sensible et ses moyens. Et commençons par les considérer dans leur ensemble de tissu verbal. Ce qui frappe tout de suite c'est la simplicité¹ comme absolue du langage, tant vocabulaire que syntaxe, — mots proches des choses et se succédant sem-

1. Allant parfois jusqu'au familier : dors *après...*, allons, tu vois..., les pauvres malheureux, et même : c'est étonnant comme...

blerait-il comme cela vient... Pourtant cette élocution, qui ne cherche pas de délicatesses ainsi qu'il arrive si souvent chez Verlaine, n'en trouve pas moins une sorte de musique qui nous touche au point juste et nous enveloppe dans la présence envoûtante des choses. Tout cela dans une égalité d'intensité, de densité plutôt, où prend néanmoins sa valeur le moindre frémissement de plis. Mais l'analyse se doit de dépasser cette impression générale pour observer les frémissements, voir de plus près... Pour ce faire il importe de suivre la marche du poème pas à pas.

Tout commence par une minime étincelle, « l'espoir luit », étincelle à la fois morale et physique dans l'unité de la métaphore. Cette lueur, l'image de l'étable vient dès la fin du vers la rendre à la pénombre. Puis, par une autre image donnée celle-ci comme une notation directe, voici qu'une crainte s'éveille en piqûre de folie. Cependant la question qui l'affecte, « que crains-tu », équivalait en somme à un « il ne faut pas craindre », si bien que cette donnée opposée que serait le souci n'interrompt pas le flux timide de l'espoir. Celui-ci reparaît, s'enhardit même, et après l'irruption en partie auditive¹ de la guêpe va poindre à nouveau pour les yeux une lumière dont la promesse hésitante se multiplie (toujours..., à quelque trou) : voir, et même vouloir voir, vient nous défendre de ce qu'on n'avait pu s'empêcher d'entendre. En deux vers, par « que crains-tu » et « vois », s'est introduite d'autre part la présence d'une sollicitude qui veille. Léger arrêt après ce début contrarié, premières touches, traits des instruments esquissant leurs motifs. Puis vient un calme conseil dans sa simplicité presque rude : « Que ne t'endormais-tu ? » Et à présent tout respire à la faveur de la pause entre les quatrains. Nous sommes perplexes, nous attendons.

Après ces premiers vers dont chacun restait coupé de l'autre les quatre suivants vont opérer par un charme de continuité non sans mélancolie que viennent scander les pressions d'une tendre insistance. L'incitation, non plus à l'espoir mais au sommeil, progresse à mi-voix : « Bois-la. Puis dors après. Allons,

1. Remarquer que tout ce qui se rapporte au souci sera auditif (la guêpe, les pas), et visuel (sauf la sonnerie de l'heure) ce qui se rapporte à l'espoir.

tu vois, je reste », et le vers avance par groupes de deux syllabes semblables à de douces poussées sur l'épaule. Cela aboutit à un chantonnement de nourrice balancé de longs verbes (dorloterai, chantonneras)... L'incantation a réussi, et nous avons à la fin de la strophe un long silence d'acceptation que l'attaque de l'heure viendra d'un coup achever et solenniser.

Mais ce son de l'heure n'est pas seulement point d'orgue, c'est le départ d'une phase nouvelle. Le ton a changé, le récitant prend une tout autre voix, et pour s'adresser à une arrivante à laquelle on dit madame son style se fait d'une courtoisie impérieuse¹ qui contraste avec l'élocution intime et persuasive de tout à l'heure. L'identité du personnage nouveau n'est précisée qu'à la fin du vers, et cela lui confère une curieuse importance. Ce qui frappe dans tout ce passage c'est qu'il esquive le tour narratif tout en faisant vivre une succession d'événements. Et d'autre part les mots qui s'adressent à l'étrangère (*il dort*) et semblent ne formuler que le sentiment personnel du veilleur (c'est étonnant)² imposent la réalité comme physique de ce qui doit se passer dans la nerveuse vulnérabilité de l'endormi, pas encore si endormi... C'est à ce moment-ci que le drame du « pauvre malheureux » est le plus présent pour nous et que la compassion dont nous n'avions été jusque là que des témoins devient nôtre. Un passé douloureux du personnage muet s'évoque à la faveur de cette vibration dont un long vers propage les échos : après la brève péripétie, nous sommes rendus à notre attention pour le dormeur.

Pendant la chambre est délivrée de l'intruse et voici qu'on la montre arrosée, ce qui la fait spacieuse et calme, lavée dirait-on de tout ce qui avait pensé la troubler. Car la logique du poème, si enrobée qu'elle soit de souci, est une logique d'optimisme. Dans l'intime espace recréé le temps sauveur a annoncé sa victoire et ce fut le premier « midi sonne ». Quant au mot « chambre » dont le poids tendre emplit la fin de vers, on n'en

1. Un instant, ce ton de courtoisie a fait du personnage qui parle une sorte de maître de maison, et ceci sera encore sensible dans le fait qu'il n'a pas arrosé lui-même la chambre ; « j'ai fait arroser », dit-il.

2. Cette parenthèse si sensible s'adresse-t-elle à la visiteuse comme un argument qui l'engage à se retirer, ou n'est-elle qu'un *a-parte* inspiré par la vue de celui qui souffre ? En tout cas, c'est nous qu'elle touche.

avait sans doute plus besoin à ce moment pour préciser le décor, il le confirme seulement, mais comme il fait exister la paix dont on rêve. Cependant une chambre est un lieu clos, et l'espoir que fortifie sa fraîcheur renouvelée ne peut être qu'un espoir enfermé, patient dans son sûr luisant de caillou dans l'ombre : va, dors puisque ton sommeil est gardé par cet avenir en veilleuse à côté de toi... Désormais tout est prêt pour la résolution en phrase de violoncelle, et un chant longtemps retenu s'entrouve à la Schumann sur l'éclosion d'un accord de roses. On songe au son de piano qui s'échappait par la fenêtre « ouverte un peu », mais ici le « petit jardin » n'est autre que le jardin indéfini du temps. Nous sommes sortis de l'impasse d'âme en même temps que des pénombres, mais notons-le, en quittant la chambre pour le jardin nous n'avons pas quitté le décor rustique.

Une des façons de rendre compte d'une poésie serait de la définir par son allure ¹. Quelle sorte de mouvement avons-nous là ? Chaque pas a été posé avec une sûreté qui prend son temps. Entre les choses dites on s'arrêtait une seconde, parfois plus, et cependant un fil secret n'a pas cessé de tout faire avancer de silence en silence. Voyez, écoutez plutôt... « Que crains-tu » était l'éveil inquiet qui rompt le calme où brilla la paille. Un silence aigu, puis l'œil s'amuse une seconde du soleil apparu dans les trous. Mais c'est trop tôt pour la lumière, et s'ouvre une nouvelle attente où l'esprit reste aux aguets du réel et du possible. C'est dans cette attente que naît l'idée d'un sommeil, idée qui nous occupera un instant peut-être prolongé (« le coude sur la table » le suggérerait). Puis, comme à un autre niveau d'être, commence l'incitation à boire puis dormir, dans un *tempo* qui bientôt s'accélère quoique encore *moderato* jusqu'à ce que prenne place la péripétie de la visiteuse et de ses pas, phase plus vive pendant laquelle le fil de fond, qui est devenu celui du sommeil, accompagnement tenu par la pédale, n'a pas été brisé. Il réaffleurera avec le « Va, dors ! ». Naît alors un nouveau silence habité par l'éclat paisible du caillou, et ce silence plein, cette durée, se résoudra au dernier vers dans l'expansion avouée

1. Evoquerai-je ici le propos du beau livre d'Emilie Noulet, *Le ton poétique*, où Verlaine a d'ailleurs sa place ?

du souhait et du désir. Telle est la dynamique nuancée du poème, qui obéit en traduisant la charge à un rythme de la vie sensible. Double ce rythme : à la surface des reflux le font trembler mais on revient à la poussée profonde, à ce cours d'abord humble qui a fait son chemin... L'espoir, programme un peu rêvé, a poursuivi sa croissance comme végétale, et le revoici non plus germe mais épanoui dans l'être. Cette progression s'est faite au sein d'une sorte de permanence, laquelle se marque dans l'expression par des retours de mots, voir, dormir, pauvre, espoir, luire, ou des quasi-synonymes, tandis que dans le statisme ensorceleur l'avance se manifestait grâce à de légères inflexions imprimées à ces mots répétés.

Je voudrais cueillir quelque exemple des moyens discrets et sûrs de cette modulation. L'idée de sommeil, avec le mot endormir, n'avait d'abord donné lieu qu'à une velléité interrogative à la fin du premier quatrain, mais voilà qu'au sixième vers, s'appuyant sur l'offre de l'eau à boire, elle reparait mise à l'impératif : dors. Cela n'ayant pas suffi la sieste est évoquée au futur, après quoi l'on pourra dire à l'indicatif présent : il dort, en attendant que le prolongement du sommeil et sa certitude inspirent un confiant : va, dors !, nouvel impératif usant d'un tout autre emploi du mode. Au cours de cette longue exhortation qui fait du sommeil l'un des deux motifs principaux du poème, tels moments font appel à des instruments encore plus subtils. Reprenons le sixième vers : la ponctuation y suffit seule à suggérer, d'abord que du temps s'écoule pendant que le malade vide son verre (Bois-la. Puis...), et ensuite que le « dors après » a rencontré de la résistance (nouveau point avant : « allons »). La résistance se prolonge et nous en sommes avertis par cet « allons » qu'appuie aussitôt l'assurance d'un persuasif « tu vois » cautionnant la sincérité de la promesse « je reste ». Ajoutons que la supplication avait été légèrement amorcée, dès le vers précédant tout ceci, par « au moins ». ... Dernière délicatesse : lorsque cet endormissement puéril auquel avait fait songer un « je reste » qui est le mot des mères sera décrit dans ses deux phases successives, un passage du *je* au *tu* fera descendre l'idée et comme le son de berceuse murmurée de la mère à l'enfant envahi d'un pré-sommeil : je dorlo-

terai et tu chantonneras. Et « bercé » se nouera à « dorloterai ».

Autre modulation par le vocabulaire : d'un vers à l'autre la *madame* si étrangère devient une *femme* comme toutes les autres, si bien que de la particularité d'une aventure nous glissons à une loi de tout amour en même temps que la pauvre âme pâle, l'homme qui est là, rejoint dans la poignante simplicité d'une formule populaire la foule des « pauvres malheureux »¹. Mais voilà sans doute assez d'analyse... Ramenons à quelques éléments ce qu'on pourrait appeler la structure de notre sonnet.

Je crois que l'élément de base en est un substrat d'images. Sensible comme il l'est au lieu et à l'instant, Verlaine aura été une fois de plus induit en poésie par un ensemble de perceptions propres à toucher sa fibre particulière : pénombre pointillée d'or d'une pièce aux volets fermés, vol d'une guêpe, sol qu'on arrose, paille dans l'étable, caillou du chemin, souvenir de roses d'enfance, et ce sera le corps du poème. Il y accroche un état psychologique, la situation difficile que traverse sa vie. Mieux, cela s'accroche tout seul du fait qu'images et sentiments occupent *en même temps* son esprit, d'où la cohérence de cette trame où dedans et dehors s'épousent. Les détails de climat et de décor deviennent ainsi porteurs de la confiance et l'on pourrait appeler cela le « symbolisme » de Verlaine, symbolisme captant l'état complet de l'être à plusieurs niveaux, sens et âme, et lui donnant à la faveur de la synthèse expressive la capacité de signifier au delà de sa limite individuelle. En vertu de cet « accrochage » la chambre sera située à la fois dans trois espaces : l'espace des sens, celui du théâtre mental où des aspects qu'avaient saisis les sens servent à la projection animée du sentiment vécu, et un espace tout intérieur, indépendant des circonstances originelles, qui peut être aussi bien le nôtre que celui du poète. On voit quelle complexité se dessine : pour peu qu'on se soustraie à l'impression de coulée naturelle due à la coïncidence de toutes ces choses dans la justesse d'un rythme,

1. Certes s'il s'est caché parmi la foule de ceux dont on a pitié c'était pour qu'on le plaigne lui ; mais la portée humaine du poème en profite, et l'élégie personnelle se mue un instant en autre chose : un plaidoyer pour tout esprit tourmenté qui voudrait la paix.

l'unité de vie qu'est le poème laisse apparaître les strates lisibles de sa structure.

Le substrat d'images lui-même, en effet, révèle au moins deux groupes d'éléments, dont le second est celui qui s'ouvre le mieux à ce que j'ai appelé l'accrochage de l'état sentimental. Le premier de ces groupes était celui des accidents lumineux ou en partie sonores : lumière qui poudroie, vol de la guêpe, choses happées par un esprit qui commence d'une façon encore relativement directe à les colorer de mental sans aller encore jusqu'au cœur des choses, tandis que le second groupe, celui de la fraîcheur et des pures sonorités, introduira une plongée plus profonde dont l'entrée en jeu se fera sensible dès le premier vers du second quatrain. On dirait vraiment alors que l'âme s'éveille, et par la présence désormais plus accusée du double qui parle, et par ce surgissement de l'intériorité du poète que trahit le surprenant : « Pauvre âme pâle ». A ce moment surgit une dramatisation qui est approfondissement, avant que ne succède à la sonnerie de midi et à la chambre arrosée un certain retour d'éléments sensoriels (caillou qui luit, les roses) d'un genre qui s'apparente à ceux du début, — ce qui clot la phase d'approfondissement dramatisé et nous ramène en quelque sorte au domaine d'impressions d'où l'on était parti. Et remarquons que c'est à ces deux bouts du sonnet que ne joue pas encore à plein ou ne joue plus le dédoublement de la personne qui constitue le centre émouvant du poème.

Toutes ces distinctions c'est le souci d'analyser une structure qui nous les fait faire, mais l'unité d'impression n'en est nullement affectée. Le poème le doit évidemment au fait que tout ceci était la complexe efflorescence d'un même moment vital, mais il ne faudrait pas sous-évaluer le rôle joué par cette donnée de style qu'est la persistance tonale de l'énoncé. Exemplairement sobre, celui-ci ne cesse pas d'être une exhalaison d'intimité qui diffuse la sympathie comme pourrait le faire une musique de chambre. Romance sans paroles ? Non, vraie parole. Au sein de la diction émotionnelle et de sa palpitation agit un art tout de discrétion qui sait à chaque pas ce qu'il faut et ne faut pas dire, si bien que quelques images et un tremblement d'âme coupés de leur histoire suffisent à tout communiquer. C'est une telle maî-

trise d'expression qui, ménageant entre le vécu et le rendu cette distance qui ne doit être ni trop grande ni trop petite pour que puisse y respirer la poésie, a paradoxalement approfondi l'intimité de la confiance en lui offrant un espace où résonner, espace de commune humanité où poète et lecteur se rencontrent.

Serait-ce là ce fameux *système* d'après lequel nous avons vu que Verlaine prétendait avoir écrit notre sonnet ? Il est difficile de préciser ce qu'il entendait par là, sinon qu'il y mettait son désir de fixer les moyens d'un genre poétique à la fois neuf et sûr. Il a d'ailleurs varié dans ses confidences et déclarations à ce propos. En mai 1873 il écrit à Lepelletier qu'il s'agirait là de poèmes sur la vie des choses et dont l'homme serait complètement absent. Application des tendances « objectivistes » de Rimbaud ? Ce ne serait pas précisément le cas de « L'espoir luit »¹... Il dit aussi à Lepelletier qu'il faut distinguer le système de ce poème-ci et de « Vendanges » d'avec le « vieux système » mis en œuvre dans les vers sur la promenade au préau. Mais « Vendanges » se borne à évoquer non sans un peu d'abstraction « les choses qui chantent dans la tête » quand on a bu un coup de vin, ce qui nous conduit aussi assez loin de notre sonnet. Et voilà que dans une autre lettre à Lepelletier (ils étaient, dit-il quelque part, de grands persécuteurs de facteurs) il raconte qu'il est en train de composer des Cantiques à Marie et des prières de la primitive église « suivant le système », ce qui ne peut guère nous renvoyer aux deux systèmes précédents ! Finalement n'est-ce pas « Art poétique » qui donnerait la définition, pour autant qu'il y eût quelque chose à définir ? Le système dans ce cas serait essentiellement musique et suggestion. Le poète avait déjà dit : « Ce sera très musical, sans puérités à la Poe » (CORR., I, 98). En avait-il aux fameuses cloches ? En tout cas la mention de Poe conduirait à l'idée que Verlaine aurait été touché lui aussi par le rêve d'un secret infailible de l'art. A l'instigation du péremptoire Rimbaud, aurait-il un moment voulu codifier et expérimenter tout cela ? Si nous en jugeons par « L'espoir luit » il n'aurait pas poussé tellement

1. Voir la notice de Jacques BOREL sur *Sagesse* dans les *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962), pp. 224 et 225.

loin cette tentative de nouveauté absolue, mais s'en serait tenu à essayer une poésie nettoyée des substructures d'ordre narratif ou autre et donnant un concret sentimental sans en expliciter les raisons ni les circonstances. Voilà pourquoi, par exemple, le *je* du poète serait si soigneusement banni de notre texte¹. Le « système » serait en somme l'anti-discours, et en effet nous avons vu le tour narratif et la confiance directe remplacés dans « L'espoir luit » par une mise en scène du mental. Ainsi compris le système reviendrait à une pudeur, et voilà une raison de ne pas trop fouiller dans la biographie pour restituer des données que l'auteur du sonnet aurait voulu, pour des raisons d'art au moins autant que de prudence humaine comme on l'a trop cru, laisser dans l'ombre. Du moins cette petite excursion à la poursuite d'un secret fuyant nous aura-t-elle fait comprendre, sinon le mystère du poème, pourquoi il est mystérieux.

Système ou non, il est permis de s'étonner que Verlaine, pour cet essai d'un genre poétique tout de même assez nouveau, ait conservé la forme du sonnet. Je ne vois qu'une explication, c'est qu'il en avait pris depuis longtemps l'habitude et y était devenu très habile. Cependant l'habileté constructrice que dénote indubitablement celui-ci n'est pas à proprement parler celle d'un faiseur de sonnets. L'édification ascendante reste secrète, ce qui n'est pas le cas dans d'autres sonnets de *Sagesse* comme « Beauté des femmes » ou « Les faux beaux jours » pour n'en citer que deux. Tout n'est pas agencé pierre à pierre pour servir de piédestal au dernier vers, et si celui-ci conclut c'est en ouvrant : non la fameuse chute, plutôt un départ. Aussi le lecteur de « L'espoir luit » n'a-t-il pas beaucoup l'impression de lire un sonnet... Celui-ci est d'ailleurs *libertin*, les rimes des quatrains n'étant pas identiques, et un grand effet est tiré de la différence de tonalité des rimes de la première à la deuxième strophe (effet que nous ne ressentons d'ailleurs que si nous avons conscience d'être en train de lire un sonnet, et ceci est bien une subtile dissonance à la Verlaine). Pourtant il faut conve-

1. Allant à la limite on pourrait dire : qu'est-ce qui nous oblige à croire qu'il s'agit du poète ? C'est *quelqu'un*, ce pourrait être moi... Du moins, convenons que le poète parle de soi comme si ce n'était pas lui qui le faisait mais une sorte de témoin intime, l'ami secret de chacun.

nir que, comme dans le sonnet traditionnel, les pauses entre les strophes sont en rapport avec les étapes du sens. Le poète a tiré ainsi un visible parti de la division en quatrains et tercets, le début de chacun d'eux introduisant nettement une phase nouvelle, et cela s'accuse encore dans les tercets du fait qu'ils ont tous deux la même attaque, « midi sonne », de sorte que le bâti strophique apparaît en pleine clarté. On voit bien ici que si Verlaine a glissé hors du Parnasse ce n'était pas par laxisme technique... Il possédait tous les outils du faire classique, mais en usait à d'autres fins.

Une dernière question est celle que pose la présence dans *Sagesse* d'une page qui en somme n'a rien à voir ni avec la conversion ni avec une résolution de conduite quelconque, et ne met en jeu que le passage d'un état psychique à un autre. Nous savons que plus d'un poème et non des moins importants, écrit en 1873 et d'abord destiné à *Cellulairement*, a été reporté à *Jadis et naguère* ou à quelque recueil plus tardif parce qu'il n'aurait pas eu sa place dans le cadre du livre catholique. Mais celui-ci y est accueilli avec quelques autres dans cette sorte d'appendice moins strictement fidèle au programme général que constitue la troisième partie. La place qu'il y occupe est la troisième, les deux premières ayant été réservées à « Désormais le Sage » et « Du fond d'un grabat », pièces que l'auteur jugeait sans doute propres à servir d'introduction plus ou moins pieuse à une réunion de poèmes dont certains ne l'étaient guère. Il vient donc en tête des quelques pièces d'avant la conversion glissées entre cette introduction et quelques pages d'inspiration nettement religieuse qui cloront le volume. L'auteur l'aurait-il mis là en tant que pièce la plus ancienne du groupe de contrebande ? Elle est en effet antérieure à celles des Petits-Carmes, mais non pas à « La bise se rue » et surtout « Le son du cor » qui viennent ensuite. Il n'y a d'ailleurs pas de préoccupation chronologique dans le classement puisque des poèmes du mois d'août y figurent avant ceux de juillet. Pour justifier la place de « L'espoir luit », mieux vaudrait supposer que Verlaine a pensé à l'effet de lecture, trouvant possible de le hasarder tout de suite après les deux poèmes introductifs parce que, parlant d'espoir, il pouvait avoir l'air d'illustrer quelque étape du

chemin difficile évoqué par « Du fond d'un grabat » qui le précède immédiatement, — par exemple « Vis en attendant/ L'heure toute proche », ou le fameux « Douceur, patience » : il surprendrait moins là que ceux de Gaspard le désespéré ou du sommeil noir... Tact critique de Verlaine, le même flair qui lui avait soufflé que ce sonnet ne détonerait pas trop dans un recueil consacré aux choses de la piété. Le ton en effet y est humble, le sentiment réservé, il y a de l'intériorité, pour ne pas parler de cette musique de prose très intime, fort différente de celle des *Romances* et proche en revanche de celle que l'on entend à plus d'une autre page de *Sagesse*. Non, Verlaine, qui ne s'était pas résigné à écarter de ce volume dont il attendait beaucoup une pièce qu'il sentait être de ses plus réussies, n'a pas manqué de motifs ou, si l'on veut, de prétextes. Son intuition ne l'a pas trompé, et jamais un lecteur ne se sentira choqué de rencontrer ce poème dans ce livre.

QUE CONCLURE ?

Peut-être ne serait-ce pas à moi de tirer quelque conclusion de l'expérience ? Je m'y risquerai néanmoins, non sans convenir qu'une tentative unique n'est jamais absolument probante et qu'après tout il pourrait n'y avoir que des cas d'espèce... La renouvellerai-je un jour sur ces sonnets nervaliens qu'on a coutume d'expliquer à partir de circonstances de la vie du poète ? Et il y aurait bien quelque chose à essayer du côté de Mallarmé... Quoi qu'il en soit, résumons d'abord ce que nous avons fait à propos de quatorze vers de Verlaine. Après avoir cherché à déterminer aussi exactement que possible leur contenu à partir du seul texte nous avons fait appel à des renseignements biographiques, ensuite de quoi retournant au texte nous n'avons plus voulu en considérer que la forme et les moyens d'expression. Laissons de côté comme un peu en marge du problème le commentaire des variantes ou la question de l'insertion du sonnet dans le recueil où on peut le lire, et rappelons que le propos était d'apprécier ce que chacune de ces approches apportait à ce que Valéry appelle la *consommation* du texte par son lecteur.

On aura remarqué que l'objet de la deuxième approche, étant en somme de situer le texte dans une vie, ne pouvait être atteint qu'en cherchant à repérer dans cette existence (ou du moins dans ce que nous pouvons en connaître) tels ou tels éléments livrés par la lecture, — si bien qu'une juste compréhension des mots du poète était indispensable et que le succès de cette deuxième approche dépendait de celui de la première. Et inversement ? Les précisions de la biographie ne nous ont pas, on l'a vu, conduits à modifier l'analyse de sens fondée sur l'examen du seul texte : c'est tout au plus si nous avons pu ajouter une nuance, d'ailleurs déjà pressentie, à la compréhension du dernier vers. On objectera peut-être, puisque voici le moment des repentirs, l'utilité qu'il y aurait eu à faire état de ce mot d'une lettre à Hugo : « Mais vous me dites d'espérer. J'espère. » Plutôt que d'observer que la lettre est du 26 juillet, ou bien qu'elle ne parle de l'espoir qu'en répondant à Hugo qui en avait prononcé le nom, je dirai tout simplement que le sentiment d'espoir est suffisamment exprimé dans le poème pour rendre peu utile une telle confirmation. Je n'ai pas cru non plus devoir exploiter dans ma lecture la mention de l'accident de santé de Namur dont Verlaine le mois suivant se remettait sans doute à Jehonville, car la notation de faiblesse (avec la pâleur et le verre d'eau offert) est assez nette dans le poème, et y attacher plus d'importance que le poète ne l'a fait aurait été une faute de lecture. Notre expérience de méthode nous engagerait donc à dire aux chercheurs biographes : lisez bien avant d'enquêter, plutôt qu'aux lecteurs : informez-vous avant de lire, — surtout s'il s'agit de s'informer de ce à quoi le texte ne fait pas vraiment allusion... Au reste, les problèmes inextricables auxquels conduit l'essai d'expliquer une pièce comme « L'espoir luit » par la biographie de son auteur montrent que, plus un donné de vie est entré avant dans l'espace poétique, plus il est hasardeux et d'ailleurs vain de chercher à le retrouver au cœur de cette vérité nouvelle qui n'est plus du même ordre et ne peut s'expliquer que par elle-même.

Quant au troisième abord, qui touche la valeur et les valeurs du texte, il est, s'agissant d'un chef-d'œuvre, le plus important pour l'amateur de poésie, le critique ou l'esthéticien. Or il

tombe sous le sens qu'on ne peut raisonnablement l'entreprendre qu'une fois maître des significations puisqu'on ne se trouve pas en face d'un simple *flatus vocis*, et en effet il nous a fallu à plus d'un instant, pour apprécier ou seulement percevoir les réussites de l'expression, nous référer à ce que celle-ci exprime. Ainsi une théologie ne peut aller sans exégèse préalable, et le critique ou l'esthéticien qui hasarderait des déductions à partir d'un texte trop approximativement lu s'exposerait à ce ridicule dont Fontenelle s'est gaussé dans l'anecdote de la dent d'or. Et le lecteur ? Il est entendu que la plupart du temps le lecteur, soucieux avant tout comme le bon Lemaître de saisir « ce que ça veut dire », ne s'attarde pas à définir minutieusement les valeurs d'expression. Mais il les ressent, c'est elles qui l'attirent puis le retiennent au texte, et s'il est tant soit peu raffiné il sera heureux qu'on lui découvre avec précision quelques raisons de son plaisir (pour le dire en passant, voilà un office que semble dédaigner la « nouvelle critique »). Premier et troisième abord forment donc d'une certaine manière un tout, alors qu'ils n'ont, surtout le troisième, que peu à voir avec le deuxième.

C'est que la recherche biographique ressortit à un domaine de stricte connaissance, tout autre que la conscience psychologique et artistique que nous prenons d'un poème. Elle a sa méthode à elle, méthode pour elle, et que nous avons vue, dans ce cas-ci tout au moins, peu applicable à une recherche qui n'est pas sienne. Aucune connaissance certes ne doit être sous-estimée. Celle-ci, ayant sa source dans une curiosité éveillée par la valeur des ouvrages d'un homme qui n'était, comme on dit, pas comme les autres (pour Verlaine ceci s'entend dans plus d'un sens), peut conduire à des découvertes dont l'intérêt n'est pas niable et sur lesquelles à son tour s'exercera par exemple la science psychologique (celle-ci, alertée par les faits de la vie, retournera à l'œuvre pour y déchiffrer des secrets personnels qui expliquent cette vie). Que cette connaissance de ce qu'a fait et été un homme ne serve que peu ou pas du tout à l'usage spécifique que requiert un texte de poésie n'empêche pas qu'elle ne suggère des vues éclairantes sur l'être humain. Nous lui devons aussi d'être rapprochés de quelqu'un dont l'œuvre de

poète nous avait touchés, et il est bien naturel qu'aimant les vers d'un Verlaine nous nous passionnions pour tout le détail connaissable de ce qui lui arriva. Evidemment ce qu'ont mis au jour les verlainistes serait demeuré dans l'ombre de la vie privée et du passé anonyme si Verlaine n'avait pas été Verlaine : supposons que ce fils d'officier n'ait pas eu ce talent, ou qu'il ne l'ait pas exercé... Mais il a eu le talent, il a écrit les poèmes, et ce fut l'occasion d'une recherche qui depuis ce temps-là occupe à bon droit bien des gens.

Peut-être, après tout, y aurait-il lieu de donner la parole en cette affaire à quelqu'un qui est à la fois partie et premier témoin ? Verlaine, dans le poème-prologue qu'il avait destiné à *Cellulairement*¹, semble avoir donné son avis en déclarant :

Vous n'aurez ni mes traits ni mon âge

Ni le mal secret de mon cœur,

et d'après lui toute enquête allant au-delà de ce que le poète a trouvé bon de dire (peut-être : ce que sa poésie a exigé ou permis qu'il dise) ne mériterait que le nom de « disert babillage »... On ne sera pas si sévère que lui, parce qu'il est de notoriété publique (grâce à la recherche biographique entre autres) qu'il avait à protéger des secrets un peu suspects. On ne peut être partie et juge, et l'opinion du poète est trop intéressée pour que notre dossier l'accueille. En publiant, il a ouvert la porte à la curiosité de tous.

Mais je referme son livre et sur la couverture je lis un mot : sagesse ! La sagesse est de voir qu'en réalité il n'y a pas de procès... Nous n'avions pas à arbitrer de conflit entre trois méthodes qui se réduisent d'ailleurs à deux. Ce qui importe est de définir l'objet de chacune afin de la considérer dans les limites de son domaine propre et pour que, si même il arrive à l'une de donner un coup de main à l'autre, ce ne soit pas le pavé de l'ours. J'aurais d'ailleurs pu examiner aussi l'intérêt d'autres approches : la recherche des sources, celle des influences... Les influences regardent l'histoire littéraire, autre discipline aussi légitime qu'utile, nourrie à la fois par la biographie pour les auteurs et par la lecture critique pour les œuvres. Quant à une

1. Il a paru dans *Parallèlement*, sous le titre : « Prologue d'un livre dont il ne paraîtra que les extraits ci-après ».

enquête de sources notre troisième approche, celle de l'expression, y puisera éventuellement de précieux éléments à exploiter. C'est qu'un texte de valeur, du seul fait d'exister, devient un centre rayonnant et attractif d'où tout un éventail de recherches peut jaillir. L'essentiel est de ne pas trop embrouiller l'éventail.

Robert VIVIER.

Une lettre inédite de Baudelaire à Madame Paul Meurice

Commentée et annotée par M. Albert KIES

Le 24 avril 1864, Baudelaire partait pour Bruxelles¹. Depuis un certain temps², il avait conçu le projet de se rendre en Belgique pour y visiter des collections particulières³, y faire des conférences⁴, vendre à Lacroix-Verboeckhoven ses œuvres complètes⁵, y travailler aussi, « comme un démon »⁶. Comptant, à son départ, revenir après quelques semaines⁷, il prolongea son séjour, décidé à ne rentrer en France que glorieusement⁸. On sait ce que fut ce retour, et ce qu'avaient été les années de Bruxelles. On sait aussi quels sentiments les Belges lui inspirèrent. Mais ce dégoût et cette rancune, Baudelaire les portait en lui bien avant de franchir la frontière. A propos de *Mon cœur mis à nu* il écrit à sa mère : « Eh bien ! oui, ce livre tant rêvé sera un livre de rancunes. A coup sûr ma mère et même mon beau-père y seront respectés. Mais tout en racontant mon éducation, la manière dont se sont façonnés mes idées et mes sentiments, je veux faire sentir sans cesse que je me sens comme étranger au monde et à ses cultes. Je tournerai alors contre *la France entière* mon réel talent d'impertinence. J'ai un besoin de vengeance comme un homme fatigué a besoin d'un bain »⁹. Ailleurs : « ... j'ai pris Paris et la France en horreur. Si ce n'était à cause de toi, je voudrais n'y jamais revenir »¹⁰. A Ancelle : « Ce livre sur la Belgique est (...) un essayage de mes griffes. Je m'en servirai plus tard contre la France. J'exprimerai patiemment toutes les raisons de mon dégoût du genre humain »¹¹.

L'homme qui écrit *Pauvre Belgique* souffre dans son corps et dans son âme. Ses dernières années et ses derniers tourments n'en seront pas moins allégés par des amitiés fidèles, dont celle de M^{me} Paul Meurice. Son mari, Paul Meurice, né à Paris en 1820, fut rédacteur en chef de *L'Événement* et auteur dramatique. Ceux qui s'intéressent à l'influence de Shakespeare en France au XIX^e siècle connaissent ses œuvres théâtrales, dont le mérite est d'ailleurs assez mince. Paul Meurice, qui mourra en 1905, fut l'exécuteur testamentaire de Victor Hugo. Il avait épousé en 1842 la fille du peintre Granger (1779-1840), qui fut l'élève de Regnault — un ami du père de Baudelaire — et de David. Prix de Rome en 1800, il fut l'ami d'Ingres¹².

Du vivant de Baudelaire, les Meurice recevaient Manet, Bracquemond, Fantin et Champfleury. M^{me} Meurice, musicienne accomplie, leur jouait Haydn, Haendel, Schumann. Quand le poète sera ramené à Paris, elle lui jouera du Wagner pour distraire sa lente agonie. Sur cette femme de bon sens et de grand cœur, nous sommes assez mal renseignés. Et le portrait que fit d'elle Félix Bracquemond en 1866 et qui fut exposé en 1908 au Petit-Palais¹³ risquerait plutôt de nous égarer, en donnant raison à Baudelaire dans ses appréciations sur le graveur, qui est un peintre encore plus piètre. C'est une maritorne que nous présente Bracquemond, vouée aux travaux du ménage. Toute coquetterie semble exclue. Croyons-en plutôt le dessin d'Ingres, conservé à la Maison Victor Hugo : il date du jour même du mariage. De la grâce, du sérieux, une vie intérieure, le sens de l'indépendance et de la dignité, ce sont les qualités qu'on est en droit de prêter à cette jeune épousee ; avec quelques cheveux blancs, ce sont celles qu'on découvre dans les lettres qu'elle adressa vingt ans plus tard à Baudelaire¹⁴.

Quels furent les rapports de Baudelaire et de M^{me} Paul Meurice ? « Mon amitié, reconnaissante de ce que vous avez été pour moi lorsque mon cœur débordait d'amertume et de chagrin, — mon amitié calme, sereine et forte, aujourd'hui vous appelle et vous tend les mains » écrivait-elle au poète¹⁵. A quelle amertume, à quels chagrins faisait-elle allusion ? Et de quelle tempête ce calme fut-il précédé ? « Mon mari a fait un voyage en Italie, lui écrit-elle ailleurs, depuis qu'il est revenu,

il va souvent à la campagne... dîner. Quand il exécute sa fugue pastorale, je dîne seule »¹⁶. Baudelaire consola-t-il l'épouse d'un mari volage ? Mais celle-ci dut apprécier en Baudelaire un ami affectueux, attentionné, sachant parler aux femmes de ce qui les intéresse. « Vous seul savez me faire croire qu'on ne peut pas s'ennuyer à parler d'autre chose que de politique »¹⁷. Sans doute parlaient-ils aussi chiffons. Baudelaire semble avoir été attentif aux toilettes de son amie. Celle-ci ne dédaignait pas lui demander conseil : « Faut-il que je reprenne les bandeaux ou dois-je persister dans certaine coiffure que j'essaie, peut-être en souvenir de vous ? »¹⁸.

Nous connaissions jusqu'ici deux lettres de Baudelaire à M^{me} Meurice : celle du 3 janvier et celle du 24 mai 1865. Nous avons eu la bonne fortune d'en découvrir une troisième, datée du 3 février 1865. Elle fut écrite en réponse à la troisième lettre de M^{me} Meurice. En voici le texte :

Vendredi, 3 février 1865.

Quand on reçoit une lettre très charmante¹⁹, et surtout très inattendue et très peu méritée, le premier devoir est d'y répondre tout de suite ; ainsi je suis très coupable d'avoir renvoyé au lendemain pendant près de trente jours, le plaisir de vous répondre et de vous remercier. Je pourrais vous dire, ce qui est la vérité, que je suis très souvent malade²⁰ ; mais ce serait une mauvaise excuse, parce que les rhumes, les névralgies et les fièvres ne durent jamais trente jours. J'aime mieux vous dire la vérité, c'est que je suis trop porté à abuser de l'indulgence de mes amis ; et ensuite, qu'il y a dans ce détestable climat, je ne sais quelle atmosphère qui non seulement abêtit l'esprit mais aussi endurecit le cœur, et nous porte à oublier tous nos devoirs²¹.

Vous pourrez, chère madame, deviner combien vous m'avez fait plaisir, quand je vous aurai avoué que j'étais si honteux de vous avoir écrit de grosses folies²², presque sans plus de gêne qu'à un camarade, que, ne pouvant pas briser la borne de bronze où était maintenant la lettre et ne m'attendant à aucune réponse, je m'ingéniais déjà à inventer les moyens de me faire pardonner.

Ainsi, en lisant votre réponse si peu espérée, j'ai éprouvé un double plaisir, d'abord le plaisir de vous entendre parler et ensuite le plaisir de l'étonnement. Il faut donc avouer que vous avez les plus belles qualités du monde.

Je veux répondre tout de suite à quelques-unes de vos lignes qui m'ont particulièrement touché. Non, je vous l'assure, je n'ai aucun chagrin très particulier²³. Je suis toujours de mauvaise humeur (c'est une maladie, cela) parce que je souffre de la bêtise environnante et parce que je suis mécontent de moi. Mais en France, où il y a moins de bêtise, où la bêtise est plus polie, je souffrais aussi ; — et quand même je n'aurais strictement rien à me reprocher, je serais également mécontent, parce que je rêverais de faire mieux. Ainsi, que je sois à Paris, à Bruxelles, ou dans une ville inconnue, je suis sûr d'être malade et inguérissable. Il y a une misanthropie qui vient, non pas d'un mauvais caractère, mais d'une sensibilité trop vive et d'un goût trop facile à se scandaliser. — Pourquoi je reste à Bruxelles²⁴, — que je hais pourtant ? — D'abord parce que j'y suis et que dans mon état actuel, je serais mal partout — ensuite parce que je me suis mis en pénitence ; — je me suis mis en pénitence, jusqu'à ce que je sois guéri de mes vices (cela va bien lentement), et aussi jusqu'à ce qu'une certaine personne, que j'ai chargée de mes affaires littéraires à Paris, ait réglé certaines questions²⁵.

Puisque vous me pardonnez tout, et que vous me permettez de prendre avec vous tous les tons, je vous dirai que cette Belgique si haïssable m'a déjà rendu un grand service. Elle m'a appris à me passer de tout. C'est beaucoup. Je suis devenu sage par l'impossibilité de me satisfaire. J'ai toujours aimé le plaisir, et c'est peut-être ce qui m'a fait le plus de mal. Dans un petit port de mer, il y a le plaisir d'étudier le mouvement du port, les navires qui entrent, et ceux qui sortent, le plaisir de boire au cabaret avec des êtres inférieurs, mais dont les sentiments m'intéressent²⁶. Ici, il n'y a rien. Les pauvres, ici, ne m'inspirent même pas de charité. A Paris, il y a les soupers d'amis, les musées, la musique et les filles. Ici, il n'y a rien. De gourmandise, il ne peut pas en être question. Vous savez qu'il n'y a pas de cuisine belge ; et que ces gens là ne savent pas faire cuire les œufs²⁷ ni griller la viande²⁸. Le vin ne se laisse boire que comme

chose rare, précieuse, merveilleuse et occasionnelle. Je crois, Dieu me damne ! que ces animaux là le boivent par vanité, pour avoir l'air de s'y connaître²⁹. Quant au vin frais, à bon marché, qu'on boit à plein verre, quand on a soif — chose inconnue. — De galanterie, il y en a encore moins. La vue d'une femme belge me donne une vague envie de m'évanouir. Le Dieu Eros, lui-même, s'il voulait glacer immédiatement tous ses feux, n'aurait qu'à contempler le visage d'une Belge³⁰.

Ajoutez que la grossièreté des femmes, égale à celle des hommes, détruirait leur charme, si les malheureuses pouvaient en avoir un quelconque. Il y a quelques mois, je me suis trouvé, à la nuit, égaré dans un faubourg que je ne connaissais pas ; j'ai demandé mon chemin à deux jeunes filles, qui m'ont répondu : Gott for damn (ou domn !) — j'écris mal cela, jamais un Belge n'a pu même me dire comment on devait orthographier le juron national ; mais cela équivaut à Sacré nom de Dieu !)³¹. Elles m'ont donc répondu, les belles jeunes filles : — Sacré nom de Dieu ! fichez nous la paix ! — Quant aux hommes, ils ne manquent jamais à leur vocation spéciale de grossièreté. J'ai vu un jour de verglas, une petite comédienne du Théâtre du Parc tomber par terre. Elle s'était fait beaucoup de mal, et comme je m'évertuais à la relever, un Belge qui passait donna un grand coup de pied dans le manchon qui roulait dans la rue, en disant : « Eh ! bien Et ça ! — que vous oubliez ? » — C'était peut-être un député, un ministre, un prince, peut-être le Roi lui-même. Un ouvrier parisien l'aurait honnêtement ramassé pour le rapporter à la dame.

Comme je vous le disais, volontiers j'inviterais tous les voluptueux à habiter la Belgique. Rapidement ils seraient guéris, et en peu de mois le dégoût leur referait une virginité.

Autre service que m'a rendu ce pays de coquins. — Vous m'avez plus d'une fois plaisanté sur mes tendances à la mysticité. — Je vous assure que vous-même vous deviendriez pieuse ici, — par amour-propre — par besoin de non-conformité. La vue de tous ces quadrumanes athées a fortement confirmé mes idées de religion. Je n'ai même pas de bonnes choses à dire des catholiques. Les libéraux sont des athées ; les catholiques sont des

*superstitieux, tout aussi grossiers, et les deux partis sont dominés par une égale hypocrisie*³².

Encore deux petites anecdotes, foncièrement belges — pour vous divertir.

Un jour, un garçon de café en me servant me dit : « vous allez donc dans les églises, Monsieur ? On vous a vu, à la Noël, dans telle église. » Je lui répondis : « n'en dites rien ! » Mais en moi-même, je me dis : « on en parlera dans le Conseil des ministres. » — Deux jours après, je rencontre un belge qui me dit : « ah ! ça, vous allez donc à la messe, vous ! Gott for dom ! » (toujours le même juron que je ne sais pas écrire) Qu'est-ce que vous allez faire à la messe, puisque vous n'avez pas de livre de Messe ?³³ Ceci est un raisonnement essentiellement belge. On ne prie pas sans livre. On ne pense pas sans règlement. Cependant il pêche en un point. C'est que le livre de messe ne servirait de rien à un Belge, puisque celui-ci ne comprendrait pas les prières écrites.

Un jour, on me mène avec grande emphase, chez un ministre qui possède une coûteuse collection de tableaux³⁴. A la fin on me conduit vers un Bartolini peint par Ingres³⁵. C'était là qu'il fallait s'extasier. Mais on ne m'avait pas averti. Je dis : « C'est d'Ingres, probablement. Les mains et le visage sont trop vastes ; ce n'est pas là du style, et puis c'est d'une couleur rouge et sale. Il y a un grand homme qui a précédé Ingres, et qui a bien plus de génie. C'est David. » Alors le ministre se tourne vers mon cornac (car je crois qu'on me montrait aussi, moi) et le consulte délicatement : « Il me semble du reste, que depuis quelque temps, David est en hausse ? » Je n'y pouvais pas tenir. J'ai répondu qu'il suffisait qu'il n'eût jamais été en baisse chez les gens d'esprit.

Encore un service que je dois à la Belgique ! Dites-le à Bracquemond. C'est de m'avoir désillusionné à l'endroit de Rubens³⁶. J'avais en quittant Paris une trop haute idée de ce malotru. Rubens est la seule espèce de gentilhomme que la Belgique pouvait produire, c'est à dire un goujat vêtu de soie. Au meilleur Rubens je préférerais maintenant un petit morceau de bronze romain, ou une cuiller égyptienne, — en bois.

Faites les sincères amitiés à votre mari. Bonjour à Fantin et à Manet. Je suis chargé de vous présenter les bons souvenirs de M. Charles Hugo. On dit que son père va venir habiter ici.

Diab! J'allais oublier la très grave et très intéressante question de vos toilettes³⁷. Vous avez bien fait de me parler de cela.

Vous savez que cela m'intéresse. Je suis presque aussi érudit en fait de modes que Malassis en fait de vieux bouquins ou de botanique. Car le malheureux s'est mis à la botanique (non pas à l'entomologie, parce qu'il n'y a pas d'insectes dans les bois de ce pays-ci, pas plus que d'oiseaux ; les bêtes fuient les Belges). J'ai compris toutes vos toilettes, et elles m'ont rappelé une époque qui habite mon cerveau.

Quant à la coiffure, j'ai moins bien compris, je l'avoue à ma honte. Je n'ai qu'une observation, d'ailleurs, à vous faire. Quand une femme très aimable a des cheveux blancs, quelle que soit la coiffure qu'elle essaie, elle ne doit pas négliger de montrer ses cheveux blancs. Cela l'embellit.

Je vous baise galamment les deux mains, et je vous les serre vigoureusement.

C. B.

1. Voir la *Correspondance générale* de Baudelaire, éd. J. CRÉPET et Cl. PICHOS (Paris, Conard, 1947-1953, 6 vol.), t. IV, lettres 813 (à Arthur Stevens) et 814 (à Raymond Matigny), p. 232-233.

2. Août 1863 : voir la lettre 774, t. IV, p. 177.

3. Lettre 776 (à sa mère), t. IV, p. 180-181 et 773 (au maréchal Vaillant, alors ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts), t. IV, p. 175.

4. *Correspondance*, t. IV, p. 180, 184, 189, 190 et passim.

5. *Correspondance*, t. IV, p. 191, 208, 219, 237-238.

6. *Correspondance*, t. IV, p. 232-233.

7. *Correspondance*, t. IV, p. 177, 186, 207, 235.

8. *Correspondance*, t. V, p. 3, 8.

9. *Correspondance*, t. IV, p. 168.

10. *Correspondance*, t. IV, p. 180.

11. *Correspondance*, t. IV, p. 330.

12. Nous devons ces renseignements à l'obligeance et à l'érudition de M. Claude PICHOS, professeur à l'Université Vanderbilt. Nous tenons à lui dire toute notre gratitude.

13. N° 744 du catalogue. Le portrait est actuellement au Musée National de Compiègne.

14. Les lettres de M^{me} Meurice ont été publiées par Féli GAUTIER dans ses *Documents sur Baudelaire* (*Mercur de France*, 15 mars 1906) et par Eugène et Jacques CRÉPET dans leur *Baudelaire*, Paris, Vanier, Messein succ^r., 1907, p. 402, 405 et 408.

15. *Baudelaire*, o. c., p. 411.
16. *Ibid.*, p. 407.
17. *Ibid.*, p. 407.
18. *Ibid.*, p. 410.
19. La lettre de M^{me} Meurice a été publiée par E. et J. CRÉPET (*Charles Baudelaire*, Vanier, Messein succ., 1906, p. 408-411).
20. Le 8 février, Baudelaire écrivait à Annelle : « Mais depuis deux mois je suis pris généralement à minuit par la fièvre. Les longues heures s'écoulent dans un tressaillement et un froid continu ; enfin, le matin, je m'endors de fatigue, n'ayant pas pu profiter de mon insomnie pour travailler, et je me réveille tard, dans une affreuse transpiration, très fatigué d'avoir dormi. Depuis huit jours surtout, il y a eu surcroît de douleur. » (*Corr. Gén.*, t. V, p. 29-30).
- Peut-être Baudelaire exagérait-il : il s'était engagé à ne prendre chez Annelle que 50 fr. par mois et le pria de lui permettre de renoncer à ce projet d'économie (*Corr. Gén.*, t. V, p. 30).
21. Le lundi 5 mars 1866, Baudelaire écrit à sa mère : « Crois-tu donc que j'éprouve du plaisir à vivre dans un lieu peuplé de sots et d'ennemis où j'ai vu plusieurs Français malades comme moi et où je crois que l'esprit s'altère avec le corps (...) » (*Corr. Gén.*, t. V, p. 304).
22. Le 3 janvier, Baudelaire avait écrit à M^{me} Meurice une lettre assez exaltée où nous lisons « Dois-je vous dire combien je vous aime ? » Et plus loin : « J'ai passé ici pour *agent de police* (c'est bien fait) (...) pour *pédéraste* (c'est moi-même qui ai répandu ce bruit, et on m'a cru !) ; ensuite j'ai passé pour un *correcteur d'épreuves* envoyé de Paris pour corriger des épreuves d'*ouvrages infâmes*. *Exaspéré d'être toujours cru*, j'ai répandu le bruit que j'avais *tué* mon père, et que *je l'avais mangé* ; que d'ailleurs, si on m'avait permis de me sauver de France, c'était à cause des services que je rendais à la police française, ET ON M'A CRU !... » (*Corr. Gén.*, t. V, pp. 9-10).
23. M^{me} Meurice lui avait écrit « Me suis-je trompée, il m'a semblé que vous avez une souffrance et que vous auriez eu le désir de me la raconter » (E. et J. CRÉPET, o. c., p. 409).
24. M^{me} Meurice à Baudelaire : « Voyons, que faites-vous à Bruxelles ? » (o. c., p. 409). Baudelaire à sa mère : « Je me considère ici comme en prison ou en pénitence » (*Corr. Gén.*, t. V, p. 17).
25. Il s'agit de Julien Lemer à qui Baudelaire écrit le 3 février 1865 pour lui demander de s'occuper de ses « affaires littéraires ». Il désirait entre autres vendre une réédition des *Paradis artificiels*, les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* et *Pauvre Belgique*. Voir *Corr. Gén.*, t. I, p. 83 et t. V, p. 19 s.
26. Baudelaire à sa mère : « Je donnerais je ne sais quoi pour trinquer dans un cabaret du Havre ou de Honfleur avec un matelot, un forçat même, pourvu qu'il ne fût pas Belge » (*Corr. Gén.*, t. V, p. 17).
27. *Pauvre Belgique*, p. 210 (Ed. CRÉPET-PICHOIS) : « Et puis, qu'en faire ? A quoi bon réduire en esclavage des gens qui ne savent pas faire cuire des œufs ? »
28. Baudelaire à sa mère (14 août 1864) : « La viande n'est pas mauvaise par elle-même. Elle devient mauvaise par la manière dont elle est cuite » (*Corr. Gén.*, t. IV, p. 293).
29. *Pauvre Belgique*, p. 39 : « La question des vins et du vin. Les Belges aiment-ils le vin ? Oui, comme objet de bric-à-brac. S'ils pouvaient le montrer sans le faire boire et sans en boire, ils seraient fort satisfaits. Ils le boivent par vanité, pour faire croire qu'ils l'aiment. Toujours des vins vieux. » Plus loin : « La question des vins. Le vin en public ; en famille, la bière. Ils boivent du vin par vanité, pour avoir l'air français, mais ils ne l'aiment pas ».
30. *Pauvre Belgique* abonde en passages peu flatteurs sur les femmes belges. P. 43 : « Ici, aucun mérite pour l'homme à être chaste. Priape deviendrait triste ».
31. Dans sa transcription du juron flamand « godverdomme » — Dieu (me) damne ! — Baudelaire est influencé à la fois par ses connaissances de l'anglais et par le peu d'allemand qu'il savait.

32. *Pauvre Belgique*, p. 71 : « Je connais peu les catholiques belges. Je les crois tout aussi bêtes, tout aussi mauvais et surtout aussi paresseux que les Belges athées. »

33. *Pauvre Belgique*, p. 71 : « Qu'allez-vous à l'église puisque vous n'avez pas de livre de messe ? »

34. Sur la visite de Baudelaire à Van Praet, voir *Pauvre Belgique*, pp. 178-179 et *Amoenitates Belgicae*, pp. 220-221.

35. Lorenzo Bartolini, sculpteur italien (1777-1850), se rendit à Paris où il fut l'ami d'Ingres. Un portrait de Bartolini par Ingres fut vendu à Paris le 17 mai 1920 au prix de 52.000 fr. (BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres et sculpteurs*, t. V, p. 66, b).

36. « Ici, l'emphase n'exclut pas la bêtise, ce qui explique le fameux Rubens, goujat habillé de satin ». (*Pauvre Belgique*, p. 178-179).

37. Madame Meurice avait écrit à Baudelaire, non sans quelque coquetterie : « Faut-il que je reprenne mes bandeaux, ou dois-je persister dans certaine coiffure que j'essaie, peut-être en souvenir de vous ? Une manière de cheveux relevés, en coques, sur le sommet de la tête, avec des boucles qui descendent vers le front, laissant les oreilles et la nuque à découvert. Et ma robe *Robin des bois*, garnie de Cornalines sans le plus petit pli sur les hanches ! Et ma robe de taffetas vert à l'habit d'incroyable et celle de 15/16 blanc brodée par feu mon arrière-grand-mère, tout cela vous attend » (E. et J. CRÉPET, *Baudelaire*, o., c., p. 410-411).

Chronique

Séances mensuelles de l'Académie

En ouvrant la séance du 15 janvier après le traditionnel déjeuner de rentrée, Madame Lilar, directeur entrant en charge, a tenu à adresser les vœux de l'Académie à M. Fernand Desonay, directeur sortant, et aux autres de nos membres que leur état de santé écarte de nos travaux. Elle a dit sa confiance dans l'amitié de ses confrères pour l'aider à remplir sa tâche au cours d'une année qui sera brillante, mais difficile.

L'Académie a ensuite entendu une communication de M. Marcel Lobet sur *François Truffaut et le cinéma littéraire*.

Sur la proposition de M. Joseph Hanse, l'Académie a voté à l'unanimité une motion en faveur de la normalisation et de l'enrichissement du vocabulaire administratif, technique et professionnel, motion dont le texte est reproduit plus loin.

Le 12 février, M. Roger Bodart a fait une communication intitulée : *Franz Hellens sur les terrasses d'Elseneur*.

MM. Piron et Sion ont organisé, en collaboration avec M. Charles Bédard, conseiller culturel de l'Ambassade du Canada, un colloque sur la littérature française de Belgique et du Canada. L'Académie a prêté ses locaux à cette manifestation, qui s'est tenue le 16 mars.

Des subventions du Fonds National de la littérature ont été attribuées à 19 revues, ainsi que des aides de ce Fonds pour l'édition de manuscrits.

Le 11 mars, l'Académie a décerné le prix Georges Garnir à M. Jean Mergeai, pour son recueil de récits : *Les chemins de terre*. Elle a décidé de ne pas tenir de séance mensuelle en avril, en raison des cérémonies publiques de son 50^e anniversaire ¹.

Le 6 mai, l'Académie a procédé à l'élection d'un membre de sa section de littérature pour succéder au baron Jo van der Elst. Deux candidats avaient été présentés par la section de littérature, conformément au règlement. Madame Louis Dubrau a été élue au premier tour de scrutin.

1. Voir, pour la relation de celles-ci, le *Bulletin* n° 1 de 1972.

Le grand prix de littérature française hors de France (fondation Nessim Habif) a été décerné pour la période 1970-1972 à M. Jean Starobinski, pour l'ensemble de son œuvre, conformément à la proposition unanime du jury. Celui-ci était composé de Madame Lilar et de MM. Maurice Genevoix, Marcel Raymond, Carlo Bronne et Marcel Thiry.

Le prix Sander Pierron a été attribué à M. Thomas Owen pour son dernier recueil de récits : *La Truie et autres histoires secrètes*.

L'Académie a couronné le mémoire de M^{me} Colette De Cruyenaere-Baudet, intitulé « Un éditeur du XIX^e siècle : Henry Kistmaeckers et présenté à la question posée par la section de philologie pour le concours de 1972.

Elle a attribué des subventions du Fonds National de la littérature pour aider à la publication de manuscrits.

Le 17 juin, l'Académie a entendu M. Vanwelkenhuyzen présenter une partie de la correspondance d'André Gide et d'Albert Mockel, dont il prépare l'édition.

Elle a élu M. Georges Sion secrétaire perpétuel pour succéder prochainement à M. Marcel Thiry, qui a atteint la limite d'âge de 75 ans.

Une motion

Voici le texte de la motion votée à l'unanimité par l'Académie le 15 janvier 1972. M. le Premier ministre, par lettre du 25 janvier, a fait savoir qu'il avait été fort intéressé par cette délibération. Celle-ci a été communiquée à tous les membres du Conseil culturel de la Communauté française par le président de cette assemblée.

L'Académie royale de langue et de littérature françaises, inquiète de l'anarchie qui règne dans le vocabulaire administratif, technique et professionnel, souhaite qu'il y soit mis fin progressivement avec le concours du Conseil international de la langue française.

Aussi est-ce avec une vive satisfaction qu'elle a pris connaissance du décret n° 72-19 publié par le Journal officiel de la République française le 9 janvier 1972.

Ce décret, signé par MM. Chaban-Delmas et Guichard, donne mission à chaque ministre français de prendre des arrêtés de terminologie relatifs aux termes proposés, dans les vocabulaires susdits, par les commissions de terminologie instituées dans chaque administration centrale et qui travaillent en collaboration avec le Conseil international de la langue française.

L'Académie s'est réjouie de cette initiative qui favorise l'enrichissement de la langue française, contribue à l'indispensable normalisation des termes nécessaires soit pour désigner des réalités nouvelles, soit pour remplacer certains emprunts indésirables aux langues étrangères, et assure l'introduction de ces termes dans les textes officiels et dans tous ceux qui seront soumis au contrôle de l'Etat.

L'Académie, désireuse de voir toute la francophonie s'associer à cette action en faveur de la langue qu'elle a mission de servir et de défendre, prie instamment le gouvernement belge de prendre toutes mesures utiles pour que la terminologie en usage dans nos administrations soit mise en concordance avec celle qui sera ainsi officialisée, sous l'égide du Conseil international de la langue française, pour la désignation de réalités nouvelles et le remplacement de termes étrangers.

Elle souhaite en outre que chaque département ministériel publie la liste des mots qui auront été ainsi recommandés officiellement à la francophonie tout entière.

Elle adresse cette motion au Premier ministre, au ministre de l'Éducation nationale et de la Culture et au ministre de la Culture française, ainsi qu'au président du Conseil culturel de la communauté française.

Rencontres claudéliennes

La Société Paul Claudel, que préside Stanislas Fumet, a organisé, du 25 au 28 juillet, des Rencontres internationales qui se sont tenues au château de Brangues (Isère) où le poète s'était fixé à partir de 1935. C'est là qu'il repose, sous les frondaisons du parc, dans le site qu'avait choisi sa retraite laborieuse.

Parmi les quelque deux cents cinquante « claudéliens » et sympathisants venus de tous les horizons pour répondre à l'appel de M^{me} Renée Nantet-Claudel, la présence du poète Léopold Sédar Senghor fut marquée par une communication substantielle sur le rôle de la parole chez Claudel et chez les Négro-Africains. Nul mieux que le président du Sénégal ne pouvait opposer à l'interprétation albo-européenne de la poésie le processus bantou où une dialectique du mouvement régit la fonction de la parole dans le poème. Le verbalisme et la redondance propres à Claudel — inventant parfois le mot dont il a besoin — s'apparentent au lyrisme négro-africain dont le style est rhapsodique, lui aussi.

Cet exposé a mis en lumière, une fois de plus, l'universalité de la poésie claudélienne, universalité qui fut confirmée encore par la représentation de la Quatrième Journée du *Soulier de Satin* avec la Compagnie Renaud-Barrault, tandis que des acteurs japonais interprétaient une œuvre de Claudel, *La femme et son ombre*, adaptée pour le Nô par Taro Kimura. Jean-Louis Barrault a commenté avec finesse les deux spectacles, établissant des comparaisons suggestives entre le théâtre occidental et le spectacle oriental.

Nous ne pouvons faire écho ici à tous les événements de ces journées (la visite à Hostel où Claudel écrit la *Cantate à trois voix*, la messe chantée en latin par le cardinal Daniélou dans la petite église de Brangues où Claudel allait prier tous les jours, les récitations de poèmes par Eve

Francis, les concerts et les films, les travaux de commissions). Ce qui importe, c'est que ces diverses manifestations ont attesté le rayonnement constant et croissant de la personnalité et de l'œuvre de Claudel. Partout des projections nouvelles s'élaborent (thèses universitaires, essais littéraires, mises en scène rénovées, projets de films). A côté des *Cahiers Paul Claudel* publiés par la librairie Gallimard depuis 1959, la Société Paul Claudel (rue du Pont Louis-Philippe, 13, Paris IV) réunit dans un bulletin trimestriel des études et des informations. En Belgique, une Société Claudel (Secrétariat : rue de Crehen, 1, Hannut) édite, elle aussi, un bulletin sous la direction du P. Joseph Boly. Le dernier numéro contient une excellente étude de Victor Martin Schmetts : « Paul Claudel vu par Francis de Miomandre ».

Notre académie était représentée aux Rencontres Internationales de Brangues par MM. Joseph Hanse et Marcel Lobet.

M.L.

*
**

M. Joseph Hanse a représenté le Conseil international de la langue française au Festival international du Film de l'ensemble francophone, à Dinard, du 10 au 12 juillet 1972.

Il a participé au deuxième congrès de la Fédération internationale des professeurs de français, à Grenoble, du 24 au 29 juillet 1972. Il y a fait un exposé sur la littérature française de Belgique.

Il a assisté à Brangues à la conférence de M. Léopold Sédar Senghor sur Claudel et à la représentation de *Sous le vent des Iles Baléares*, quatrième journée du *Soulier de Satin*, le 27 juillet.

*
**

M. Maurice Piron a participé à la première Rencontre internationale des Départements d'études françaises à l'Université Laval (Québec) du 21 au 27 mai 1972. Il y a présenté le rapport introductif sur « L'enseignement des littératures d'expression française ».

Lors du congrès annuel de l'Association internationale des Etudes françaises, réuni à Paris, au Collège de France, il a présidé, le 24 juillet 1972, la première journée des travaux portant sur « Le néologisme dans la langue et dans la littérature ».

Au congrès de l'Association Internationale des professeurs de français, qui a eu lieu à Grenoble et dont nous parlons d'autre part, M. Piron a participé aux travaux d'équipe relatifs au thème : « Littératures de langue française hors de France ». Signalons enfin que M. Maurice Piron a été élu membre du Conseil d'Administration du Conseil International de la Langue Française.

*
**

M. Willy Bal a été nommé membre correspondant de l'*Academia de Doctores* de Madrid. A l'invitation de l'*Instituto de Alta Cultura* de Lisbonne, il a fait un séjour au Portugal en avril 1972. Il a fait des conférences aux Universités de Lisbonne, Porto et Coïmbre, sur les « Problèmes et notions de base de la sociolinguistique ». Le 17 septembre il a été invité à prendre la parole au nom de l'Amitié Charles Péguy lors de la journée d'hommage au poète à Orléans.

Distinctions

L'Académie française a décerné le Prix de la langue française à M. Joseph Hanse, à M^{me} H. Bourgeois-Gielen et à M. Albert Doppagne, pour leur ouvrage intitulé *Chasse aux belgicisms*, publié par la Fondation Plisnier.

OUVRAGE 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*, par René Fayt. Années 1922 à 1970. 1 vol. in-8° de 122 pages. — 1972 150 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, Edouard Bonnefous, René Fauchois, J. M. Culot) 1 vol. in-8° de 89 p. — 1956 150,—
- 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 Poulliart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 400,—
- ANGELET Christian. — *La poésie de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 200,—
- ACTES du Colloque Baudelaire, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wiggy, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Edith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de 248 p. — 1968 250,—
- 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 300,—
- BERVOETS Marguerite. — *Cœuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 280,—

- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*.
Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971
Réimp. 1972 480,—
- BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique. 1881-1960.
Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1 vol. in-8°
de VII-304 p. — 1958 200,—
- Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jean
WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-
8° de XXXIX-219 p. — 1966. 300,—
- Tome 3 (H-L) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne
BLOGIE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de
XIX-310 p. — 1968 300,—
- Tome 4 (M-N) 1 vol. in-8°, 468 p. — 1972 350,—
- BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt.
Extrait du tome 3 de la bibliographie des Écrivains fran-
çais de Belgique. 1 br. in-8° de 36 p. — 1968 60,—
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*.
1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 250,—
- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et
Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939 250,—
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique*,
1885-1900. 1 vol. in-8° de 203 p. 250,—
- 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 350,—
- BUCHOLE Rosa. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*.
1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 350,—
- CHAINAYE Hector. — *L'Ame des choses*. Réédition 1 vol.
14 × 20 de 189 p. — 1935 200,—
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmex*. I. *Sa vie*.
1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 250,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique*.
(1815-1850). I. *La Bataille romantique*. 1 vol. in-8° de
423 p. — 1931 480,—
- CHARLIER Gustave — *Le Mouvement romantique en Belgique*.
(1815-1850). II. *Vers un Romantisme national*. 1 vol. in-8°
de 546 p. — 1948 480,—
- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594)*.
1 vol. in-8° de 116 p. — 1959 160,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*.
1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 200,—

- COMPÈRE Gaston. — *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. 1 vol. in-8° de 270 p. — 1955 300,—
- CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958 200,—
- DAVIGNON Henri. — *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel* (Lettres inédites). 1 vol. 14×20 de 76 p. — 1955. 100,—
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 220,—
- DAVIGNON Henri. — *De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux*. 1 vol. 14×20 de 237 p. — 1963 250,—
- DEFRENNE Madeleine. — *Odilon-Jean Périer*. 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957 480,—
- DE REUL Xavier. — *Le roman d'un géologue*. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14×20 de 292 p. — 1958 320,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. I. *Cassandre*. 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 320,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. II. *De Marie à Genève*. 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 350,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. III. *Du poète de cour au chancre d'Hélène*. 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959. 450,—
- DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée*. Réédition. 1 vol. 14×20 de 126 p. — 1936 150,—
- DOUTREPONT Georges. — *Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938. 200,—
- DUBOIS Jacques. — *Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*. 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963 250,—
- ÉTIENNE Servais. — *Les Sources de « Burg-Jargal »*. 1 vol. in-8° de 159 p. — 1923 220,—
- FRANÇOIS Simone. — *Le Dandysme et Marcel Proust* (De Brummel au Baron de Charlus). 1 vol. in-8° de 115 p. — 1956. 160,—
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 1 vol. 14×20 de 170 p. — 1957 220,—
- 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 480,—
- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953 380,—
- GIRAUD Albert. — *Critique littéraire*. Réédition. 1 vol. 14×20 de 187 p. — 1951 220,—

- GUIETTE Robert. — *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. 1 vol. 14×20 de 64 p. — 1963 100,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *La poésie de Van Lerberghe*. Essai d'exégèse intégrale. 1 vol. in-8° de 247 p. — 1962 300,—
- 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 350,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959 150,—
- GUILLAUME Jean S.J. — « *Les Chimères* » de Nerval. Édition critique. 1 vol. in-8° de 172 p. avec 12 pl. h.-texte 220,—
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e* (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941 280,—
- HEUSY Paul. — *Un coin de la Vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14×20 de 167 p. — 1942 200,—
- HOUSSA Nicole. — *Le souci de l'expression chez Colette*. 1 vol. 14×20 de 236 p. — 1958 250,—
- « *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 200,—
- JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — *Correspondance* (1898-1937). Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun 300,—
- LECOCQ Albert. — *Œuvre poétique*. Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p. 480,—
- LEMONNIER Camille. — *Paysages de Belgique*. Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14×20 de 135 p. — 1945 180,—
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14×20 de 352 p. — 1952 380,—
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14×20 de 116 p. — 1943 160,—
- MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*. 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935 480,—
- MORTIER Roland. — *Le Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle*, 145 p. — 1972 180,—
- OTTEN Michel. — *Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme*. 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962 320,—
- PAQUOT Marcel. — *Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*. 1 vol. in-8° de 224 p. 280,—

- PICARD Edmond. — *L'Amiral*. Réédition. 1 vol. 14×20 de 95 p. — 1939 150,—
- PIRMEZ Octave. — *Jours de Solitude*. Réédition. 1 vol. 14×20 de 351 p. — 1932 400,—
- POHL Jacques. — *Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique*. — 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962 300,—
- RENCHON Hector. — *Études de syntaxe descriptive*. Tome I : *La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1967. Réimpression en 1969 280,—
Tome II : *La syntaxe de l'interrogation*. 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969 350,—
- REICHERT Madeleine. — *Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933 320,—
- REIDER Paul. — *Mademoiselle Vallantin*. Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14×20 de 216 p. — 1959 250,—
- REMACLE Madeleine. — *L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust*. 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954 280,—
- ROBIN Eugène. — *Impressions littéraires* (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14×20 de 212 p. — 1957 280,—
- RUELLE Pierre. — *Le vocabulaire professionnel du bouilleur borain*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953 280,—
- SANVIC Romain. — *Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure, Le Roi Lear, La Tempête*. Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p. 450,—
- SCHAEFFER Pierre-Jean. — *Jules Destrée*. Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962 480,—
- SEVERIN Fernand. — *Lettres à un jeune poète*, publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14×20 de 312 p. — 1960 180,—
- SOREIL Arsène. — *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française* (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966 220,—
- SOSSET L.L. — *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937 250,—
- TERRASSE Jean. — *Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or*. 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970 400,—
- THOMAS Paul-Lucien. — *Le Vers moderne*. 1 vol. in-8° de 247 p. — 1943 300,—

- VANDRUNNEN James. — *En pays wallon*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935 200,—
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *L'influence du naturalisme français en Belgique*. 1 vol. in-8° de 339 p. — 1930 380,—
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *Histoire d'un livre : « Un Mâle », de Camille Lemonnier*. 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961 220,—
- VANZYPE Gustave. — *Itinéraires et portraits*. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969 200,—
- VERMEULEN François. — *Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)*. 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935 140,—
- VIVIER Robert. — *L'originalité de Baudelaire* (réimpression revue par l'auteur, suivie d'une note). 1 vol. in-8° de 296 p. — 1965 350,—
- VIVIER Robert. — *Et la poésie fut langage*. 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970 280,—
- VIVIER Robert. — *Traditore*. 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960 350,—
- « LA WALLONIE ». — *Table générale des matières* (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961 95,—
- WARNANT Léon. — *La Culture en Hesbaye liégeoise*. 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949 300,—
- WILLAIME Élie. — *Fernand Severin. — Le poète et son Art*. 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941 250,—

VIENT DE PARAÎTRE :

- Galerie des Portraits*. Recueil des notices publiées de 1928 à 1972 sur les membres de l'Académie. 4 vol. 14 × 20 de ± 480 p. — 1972. par vol. 400,—

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.

