Tome XXXVIII — N° 2. Année 1960

BULLETIN DE *L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*

PALAIS DES ACADÉMIES
1, RUE DUCALE
BRUXELLES

SOMMAIRE

Du nouveau sur Mallarmé ? *(Communication d'Emilie Noulet, à la séance mensuelle du 9 janvier 1960)* 37

Le Monde Poétique d'Antonio MACHADO *(Communication d'Edmond Vandercammen, à la séance mensuelle du 11 juin 1960)* 60

Le Musée de la Littérature, par Jean Warmoes 72

Notices sur les Académiciens décédés parues dans les Annuaires de l'Académie 82

CHRONIQUE

Le Souvenir de Charles Plisnier (Discours de Lucien Christophe) 84

Hommage à Louis Delattre (Discours de Marcel Thiry) 90

Prix Académiques 92

Du nouveau sur Mallarmé ?

Communication d'Emilie NOULET
à la séance mensuelle du 9 janvier 1960.

Mallarmé pensait que la mort d'un poète était suivie d'un temps de silence, mais qu'il ne durait pas. Passée la stupeur ou l'oubli, son œuvre peu à peu se mettait à rayonner et la gloire, plus vraie que la célébrité, la touchait plus ou moins vite. C'est ce qu'il appelait « la montée lumineuse ». Sur la tombe de Verlaine au premier anniversaire de sa mort, il constatait que *la montée lumineuse n'avait pas duré un an.* La sienne a été plus lente, mais aujourd'hui, verticale, elle atteint un zénith inespéré. Pour le seul mois de Décembre 59, quatre ouvrages ont paru :

Mallarmé et le Drame solaire par Gardner Davies. (José Corti)

Mallarmé et la morte qui parle par Léon Cellier. (Presses Universitaires de France)

Correspondance de 1862-1871 présentée par H. Mondor avec la collaboration de J-P. Richard. (Gallimard)

Les Noces d'Hérodiade, mystère, présenté par Gardner Davies. (Gallimard)

Sont-ils de nature à mieux approcher le Solitaire, le Retranché, défendu de son vivant par sa courtoisie, abritant derrière elle, la plus intransigeante et la plus rare conception poétique ? Donnent-ils jour sur son œuvre ou sur son Rêve ? Ce rêve proclamé par lui et par les siens, mais quoiqu'on le sût et dît éblouissant, resté invisible ?

Personne aujourd'hui ne songe en tous cas à se moquer ni même à sourire. Mallarmé a gagné. La sottise n'ose plus rôder autour de lui. Quitte à se tromper, la ferveur seule s'y risque.

* * *

Le premier en date de ces ouvrages constitue une suite, du moins quant à la méthode, aux exégèses que M. G. Davies a publiées, il y a quelques années, sous le titre *Tombeaux*. Là, c'est un thème commun, très apparent, très extérieur, qui avait déterminé le choix des poèmes à expliquer. Aujourd'hui, le lien — plus profond et peut-être moins sûr — , qui a servi à grouper huit poèmes forts différents et parmi les plus difficiles, se trouve indiqué par le sous-titre.

C'est M.Ch. Chassé qui le premier, je crois, a attiré l'attention sur l'importance du mythe solaire dans l'œuvre de Mallarmé. Dans son livre *Les Clefs de Mallarmé* (chapitre IV), il soutient que Mallarmé, traduisant *Les Dieux Antiques* de Cox, en adopta la thèse, à savoir « que les récits mythologiques de tous les pays se ramènent à une interprétation des phénomènes solaires », (p. 44) et qu'il la résuma lui-même en ces termes soigneusement imprimé en capitales :

« ... les contes de fées ... *ne sont jamais* QU'UNE DES NOMBREUSES NARRATIONS DU GRAND DRAME SOLAIRE ACCOMPLI SOUS NOS YEUX CHAQUE JOUR ET CHAQUE ANNÉE ».

M. Gardner Davies va plus loin. Selon lui, le soleil couchant, que Mallarmé a d'abord admiré comme tel, est devenu dans son esthétique particulière et sous l'influence des œuvres anglaises de Cox, le symbole d'un autre drame, celui de la création artistique, l'un et l'autre se prêtant leurs mirages et leurs couleurs.

Qui ne voit néanmoins qu'appeler drame les féeries du crépuscule absorbées par la nuit, c'est déjà une métaphore, une personnification, en fait, une facilité du langage descriptif dont Mallarmé ne pouvait pas être dupe ? Il n'était pas un primitif. Il ne pouvait donner aucun sens rituel au mot drame appliqué aux phénomènes naturels lesquels ne pouvaient lui offrir qu'une image, non une explication, — des phénomènes mentaux.

Je crois que Mallarmé a parcouru le chemin inverse. Il a conçu d'abord abstraitement un prodigieux combat de la force spirituelle contre la pesanteur physique. Il a conçu l'œuvre spécifique du poète comme parfaitement coupée de toute attache matérielle, parfaitement découpée dans le tissu verbal de la

conscience intellectuelle, parfaitement oublieuse du vital, du dramatique, du sentimental. L'idée d'un recommencement quotidien et régulier était absente de cette conception ; elle se nourrissait au contraire, d'une fidélité au stade abstrait, d'une tension à le soutenir qui, pour être tues, n'en étaient pas moins permanentes. Le prix de son génie, Mallarmé l'a payé de ce silence (la non-explication) et de cette permanence (la non-diversité). Derrière son sourire, ses grâces et ses préciosités, Mallarmé ne relâchait pas une seconde l'intérieure exigence.

Ce n'est que descendant des hauteurs conceptuelles, et pour se traduire sans se faire entendre, qu'il eut recours à l'analogie et, sans doute, à l'analogie première que lui offraient les différentes heures de lumière, les couchants, certes, mais aussi les aubes.

On peut croire qu'arrivé à ce point, à la nécessité d'utiliser la rhétorique, Mallarmé se souvint, en effet, du livre de Cox publié en français en 1867, *Les Dieux et les Héros, contes mythologiques* ainsi que des *Dieux Antiques* qu'il se proposait de traduire. En aurait-il, à ce moment accepté l'idée fondamentale et admis que toutes les légendes et toutes les mythologies, en dépit de la diversité de leurs lieux de naissance, correspondent essentiellement « aux diverses phases du drame solaire » ?

Pour autant qu'on puisse imaginer Mallarmé encore influençable après l'année décisive de 1866-67, les rapprochements établis par M. G. Davies sont sans doute édifiants et donnent en tous cas vraisemblance à ses interprétations, sous la réserve qu'il faudrait, peut-être, renverser la chronologie des deux moments de l'inspiration mallarméenne : au commencement, est l'idée pure. Vient ensuite son accrochage parmi le concret. La transposition et l'analogie s'étant faites à rebours.

La partie la plus convaincante et d'ailleurs la plus remarquable de ces « exégèses raisonnées », est celle qui regarde la trilogie de l'absence, *Tout orgueil fume-t-il du soir...*, *Surgi de la croupe et du bond...*, *Une dentelle s'abolit...* Pour M. Davies, les trois poèmes revêtent de trois fictions différentes le même contenu pathétique : le drame de la création poétique qui est celui de la reconstitution du réel, préalablement et volontairement détruit. C'est au surplus le sens qu'il prête aux vers-

synthèses et notamment, non sans raison, à l'expression énigmatique : *Le Jeu suprême* dont la majuscule, dans le sonnet, invite à l'explication la plus solennelle.

En revanche, je ne suivrai pas M. G. Davies dans son interprétation de *Quand l'ombre menaça de la fatale loi...* qu'il range erronément, croyons-nous, en tête des poèmes du drame solaire. Le faisant, il lui faut affirmer que la première strophe,

> Quand l'ombre menaça de la fatale loi
> Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres
> Affligé de périr sous les plafonds funèbres
> Il a ployé son aile indubitable en moi.

dont le décor nocturne est évident, décrit un couchant et non plus la nuit déjà survenue... (*Cette nuit...* comme disait l'ancien titre). Il lui faut surtout décider que *Tel vieux Rêve* (dont la fonction grammaticale ne peut être l'objet d'aucun doute) fasse allusion au soleil, alors que rien dans le contexte n'autorise cette assimilation. Ce qui est curieux, c'est que notre exégète, rendant ainsi au texte transposé la matérialité du sens, ne semble pas se rendre compte qu'il va ici à l'encontre de sa propre démonstration. De surcroit, voir la description du soleil, même mourant, dans la première strophe, c'est renoncer au mouvement d'orgueil final, au cri de joie et de certitude, le seul peut-être que Mallarmé ait proféré.

Un mot sur une méthode qui n'oublie pas de citer très honnêtement ses références. Elle a fait ses preuves et notre auteur l'expose lui-même dans son *Introduction*. Elle est celle de M. A.-R. Chisholm, promoteur, à Melbourne, d'un véritable centre d'études mallarméennes et valéryennes, et dont M. Gardner Davies est le brillant disciple. Elle consiste à relever les images et le vocabulaire de Mallarmé, à rapprocher et à comparer les contextes où ils apparaissent pour en tirer un sens probable, puis, à transporter ce sens éclairci dans le vers obscur que l'on tente d'expliquer.

Le mérite de M. G. Davies, outre la finesse des ses analyses, est de n'avoir pas négligé les écrits en prose ni surtout le *Coup de Dés* dont il a donné « une explication rationnelle ». Sa chance,

d'avoir pu choisir des exemples inédits dans *Les Noces d'Hérodiade*, l'extraordinaire manuscrit qu'il s'apprêtait à publier.

* * *

Je ne m'attarderai pas au livre de M. L. Cellier dont l'étude sur Mallarmé s'intègre, selon son propre aveu, dans l'histoire du Romantisme français, celle-ci, précise-t-il, ne s'étant appuyée jusqu'ici que sur quelques préjugés de base, très conventionnels, ne reflétant nullement l'exacte réalité romantique. Dans cette perspective, Mallarmé lui fournit l'occasion, mais l'occasion seulement, (il en oublie quelquefois totalement Mallarmé, comme dans le chapitre *Le Médium*, s'en souvenant à temps au moment de le fermer) d'étudier l'imagination romantique, manifeste dans un thème commun à cette époque et qu'il appelle la Visite de l'Ombre. Mallarmé n'est qu'un exemple, parmi d'autres, pour affirmer que les vieux mythes romantiques ne sont pas épuisés, mais au contraire vivifiés par les méthodes modernes de la psychanalise.

Il s'inspire, donc, du livre de Ch. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950) et surtout de celui de Mme Adile Ayda : *Le Drame intérieur de Mallarmé ou l'origine des Symboles mallarméens*, sans qu'il paraisse établir une différence de valeur entre les deux ouvrages. Or, le premier, celui de Mauron, plein de nuance, de prudence, de défiance, plein de sensibilité artistique et de savoir, fondé sur une connaissance approfondie et personnelle des poèmes les plus hermétiques de Mallarmé, prend élan, dans la deuxième partie, vers une vision grandiose des conditions réelles de la création poétique. L'autre, celui d'Adile Ayda, dont le titre révèle les prétentions, suit le chemin facile qui se limite aux poèmes de l'adolescence, écrits entre 14 et 17 ans. Il s'agit, aussi bien, de démontrer que Mallarmé a gardé la préoccupation de l'au delà et que tous ses symboles, d'origine religieuse, datent de l'époque balbutiante où il écrivait *Cantate pour la première Communion* et *Prière d'une Mère*, bref, quand Mallarmé n'était pas Mallarmé.

Le livre de M. Cellier fonde aussi ses arguments sur les *Poésies de Jeunesse*, ce qu'il appelle par un euphémisme qui en dit long,

les racines. Son titre est une allusion au poème qui commence par ce vers :

— « Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre...

et qui est daté du 2 novembre 1877, date anniversaire de la mort de Madame Maspéro, de son nom de jeune fille, Ettie Yapp, qui avait été longtemps la fiancée de Cazalis. Cellier fait l'exégèse du sonnet et affirme avec force qu'on ne peut le comprendre si l'on ne voit pas que c'est, non le veuf, mais la morte elle-même qui parle, ce que Mallarmé avait indiqué par les guillemets et que tout lecteur attentif avait compris. En l'écrivant, Mallarmé aurait suggéré au mari de se livrer à une opération magique conseillée par Eliphas Lévy dans son livre *Dogmes et Rituels de Haute Magie,* opération qui a pour but, si l'on en observe bien les phases, de faire revivre les morts, du moins de provoquer l'apparition réelle de leur Ombre. Car M. L. Cellier tient à prouver l'obsession de l'ombre chez Mallarmé, de l'ombre de sa mère, de l'ombre de sa jeune sœur surtout, morte à 7 ans, et, par conséquence, à ranger son œuvre dans la littérature du conte fantastique qui emprunte ses moyens et ses procédés aux relations entre le visible et l'invisible.

Dans un dernier chapitre, *Le Vaisseau fantôme,* M. L. Cellier, abandonnant les « racines » pour un poème tardif (1898), fait une exégèse très sérieuse, très complète de *Au seul souci de voyager* (une première version en a paru dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France,* en décembre 1958.) En somme, livre combatif, un peu rageur, mais qui a de la vie, quelquefois de la verve. En ce qui concerne Mallarmé, il a le tort d'introduire un ton polémique là où il ne faut que sérénité.

* * *

La Correspondance de Mallarmé que M. H. Mondor a recueillie classée, annotée avec la collaboration de J-P. Richard, s'échelonne de 1862 à 1871.

En 1862, Mallarmé a vingt ans ; il commence sa vie d'homme et sa vie de poète conscient. En 1871, il quitte la province pour se fixer à Paris. Les lettres de cette période sont donc datées successivement de Sens, de Tournon, de Besançon, d'Avignon

et s'adressent à Henri Cazalis, des Essarts, Lefébure, Villiers, Aubanel, Mistral, ses premiers amis, à qui il s'est confié en toute candeur, en tout orgueil, en tout désespoir, à une époque où il se confiait encore. Après, ses lettres seront de plus en plus *faites*, tenant éminemment compte de la personnalité de l'interlocuteur, et, sauf le style, évitant avec soin de se découvrir lui-même sans jamais, pour autant, manquer à la sincérité [1].

Le premier intérêt de ces lettres de jeunesse est donc biographique. Voici la vérité sur Mallarmé ; son portrait peint par lui-même. Mallarmé se raconte et raconte tout : comment et pourquoi il résiste à son grand-père qui le voulait voir embrasser la même carrière que lui, à l'Enregistrement ; comment il se fabrique un désespoir pour attendrir une jeune gouvernante entrevue, et comment, pris au piège, il en tombe vraiment amoureux. Tout le roman est là : ses débuts, la fuite à Londres, la séparation qui devait être définitive, le mariage en 1863. Désormais, on n'osera plus, je pense, pour les besoins d'une thèse, prêter à Mallarmé des sentiments équivoques ou inconscients à l'égard de Ettie Yapp, la bien-aimée de Cazalis, ni mettre en doute l'amour qu'il éprouva pour Marie Ghérard,

D'intérêt biographique encore, les lettres qui décrivent l'installation à Tournon où tout de suite, tout lui manque : l'argent (ce n'est pas un des aspects les moins poignants de ces lettres que d'y lire la lutte constante contre la pauvreté), la santé (dès le début, il se plaint d'une « maladie mentale, d'une sorte d'atonie cérébrale ») le temps (il rentrait chez lui harassé, « des papiers collés au derrière et des bonshommes sur mon manteau ») et l'espace (Geneviève vient de naître et remplit de ses cris un logis exigu). De tout cela, il fait le bilan dans une lettre dont nous tirons ces lignes navrantes :

---

[1] Les lettres les plus longues, les plus explicites, les plus nombreuses, les plus tendres sont celles adressées à Henri Cazalis. Elles sont publiées ici intégralement. Elles ont paru, en partie, dès 1940, dans mon livre, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, où, suivant un accord avec M. H. Mondor qui m'autorisa à les utiliser, je laisserais de côté toutes les données biographiques pour ne retenir que celles, pour moi, essentielles, qui regardaient l'œuvre ou la curieuse détermination d'abandonner la clarté traditionnelle du langage pour une écriture obscure, du moins difficile.

Je suis triste. Un vent glacial et noir m'empêche de me promener, et je ne sais que faire à la maison quand mon pauvre cerveau m'interdit le travail.

Puis j'ai le dégoût de moi : je recule devant les glaces, en voyant ma face dégradée et éteinte, et pleure quand je me sens vide et ne puis jeter un mot sur mon papier implacablement blanc.

Etre un vieillard, fini, à vingt-trois ans, alors que tous ceux qu'on aime vivent dans la lumière et les fleurs, à l'âge des chefs-d'œuvre ! Et n'avoir pas même la ressource d'une mort qui aurait pu faire croire, à vous tous, que j'étais quelque chose et que, si rien ne reste de moi, le Destin seul qui m'eût emporté doit être accusé ! (Corr. p. 150).

Le véritable intérêt de ces lettres, c'est d'abord de raconter le drame (au sens plein, cette fois, nullement métaphorique) que fut pour lui l'enfantement et la composition d'Hérodiade ; puis l'autre drame presque simultané, l'un né de l'autre, de la crise intellectuelle, morale, religieuse d'où Mallarmé sortit, homme nouveau, poète nouveau. C'est en Octobre 1864, qu'il dit pour la première fois : *j'ai enfin commencé Hérodiade* :

Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non pas la chose, mais l'effet qu'elle produit.*

Le vers ne doit pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation. Je ne sais si tu me devines, mais j'espère que tu m'approuveras quand j'aurai réussi. Car *je veux* — pour la première fois de ma vie — réussir ... Je ne toucherais plus jamais à ma plume si j'étais terrassé. (Corr. p. 137).

Le « j'invente une langue », si affirmatif, fait penser irrésistiblement au « Trouver une langue » de Rimbaud et prouve à quel point Mallarmé, à cette date, entrevoyait son rôle de novateur et cherchait très consciemment, sur la voie du langage, ses propres moyens : c'est ce que voulait dire Paul Valéry en l'appelant : Stéphane Mallarmé, l'inventeur.

On sait que son *Hérodiade*, il la « commence » souvent, et que la correspondance des années 1864-65-66-67 trahit le long labeur et la fascination qu'une créature de l'esprit exerce sur son créateur. J'en ai tracé les phases tantôt découragées, tantôt exaltées et ne puis que répéter ce qu'en disais lorsque je lus ces lettres admirables pour la première fois :

« Lire dans l'ordre de date, cette correspondance, n'en cueillant que ce qui concerne *Hérodiade*, c'est assister à l'accord difficile d'un poète et de son poème, de l'exigence de l'un, de la résistance de l'autre, et de leurs échanges volontaires ; c'est admirer la netteté d'une vision poétique novatrice ; c'est compter, chez ce solitaire exilé de toutes les excitations bienfaisantes, les sursauts de sa volonté et de sa bonne volonté et, contre les difficultés de tout genre, les hauts et les bas de son courage.

D'aucun autre poème, le poète n'a parlé avec tant de douloureuse ardeur. Aucun, non plus, dans cette première période de sa production ne lui a tant coûté. Trop difficile et trop beau, il en regarde en lui l'existence virtuelle, dans l'impossibilité ni de l'abandonner ni de l'accomplir. Il est prisonnier de son poème, preuve de son état poétique, épreuve de sa volonté artistique.

Cette belle lutte d'un auteur contre et pour son poème et les lettres qui la racontent, prouvent surabondamment combien *Hérodiade* fut pensée, préconçue, vécue. Trop pensée, sans doute, trop caressée au dedans, au point de craindre d'exister à la faveur de tant de lenteurs amoureuses, la réflexion critique exerçant à plein sa force de refus.

Par ce qu'il cache et par ce qu'il exhibe, ce long poème, très inégal, reste constamment émouvant : « *Hérodiade*, où je m'étais mis tout entier... » Oui *Hérodiade*, c'est sa propre pudeur, mais raidie ; c'est sa propre solitude, mais enchantée ; c'est sa propre attente, mais transposée en une virginité meurtrière ».

Hérodiade, devenue partie intégrante du Rêve, « désir et mal de ses vertèbres, » prétexte et cause d'un déséquilibre vers le haut, entraîne son auteur dans une aventure dont il consigna les résultats dans la lettre fondamentale, dans la lettre suprême du 14 mai 1867, qu'il ne faut pas se lasser de citer :

Je viens de passer une année effrayante ; ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.

Malheureusement, j'en suis arrivé là par une horrible sensibilité, et il est temps que je l'enveloppe d'une indifférence extérieure, qui remplacera

pour moi la force perdue. J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force — incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sous son aile osseuse qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans les Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment — jusque à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant.

J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.

Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi je viens, à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement. Trois poèmes en vers, dont *Hérodiade* est l'Ouverture, mais d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte et n'atteindra peut-être jamais, car il se pourrait que je ne fusse le jouet que d'une illusion, et que la machine humaine ne soit pas assez parfaite pour arriver à de tels résultats. Et quatre poèmes en prose sur la conception spirituelle du Néant. (*Corr.* p. 240).

Devant telle douleur de l'esprit, qu'on ose encore tirer des conclusions des poèmes de jeunesse, quant à la psychologie, aux sentiments, à la genèse de son œuvre, qui le croirait ? C'est bien la peine d'avoir souffert comme il l'a fait, d'être lucide comme il l'a été, de se recréer et de concevoir, à l'âge d'homme, une œuvre adaptée à cet être nouveau, pour se voir juger sur des morceaux d'écolier ! Mallarmé a infirmé d'avance ce genre d'études non pas précisément en condamnant ses vers enfantins, mais en considérant qu'ils appartenaient à quelqu'un qu'il n'était plus :

Devant le papier, l'artiste se fait. Il (Taine) ne croit pas par exemple qu'un écrivain puisse entièrement changer sa manière, ce qui est faux, je l'ai observé sur moi, Enfant, au collège, je faisais des narrations de vingt pages, et j'y étais renommé pour ne savoir pas m'arrêter. Or, depuis, n'ai-je pas, au contraire, exagéré plutôt l'amour de la condensation ? J'avais une prolixité violente, une enthousiaste diffusion, écrivant tout du premier jet, bien entendu, et croyant à l'effusion, en style. Qu'y a-t-il

de plus différent que l'écolier d'alors, vrai et primesautier, avec le littérateur d'à présent, qui a horreur d'une chose dite sans être *arrangée* (*Corr.* p. 155).

En vérité, Mallarmé est né en octobre 1864, avec *Hérodiade* et l'invention de moyens stylistiques nouveaux.

On sait que Mallarmé avait fait la confidence de son expérience métaphysique, en des termes analogues à Théodore Aubanel, dans une lettre, elle aussi connue depuis longtemps. Ce que révèle le volume de la *Correspondance* publiée aujourd'hui, ce sont d'autres versions de l'incroyable récit, parce qu'adressées à d'autres destinataires (1).

Voici celle que reçut Villiers de l'Isle Adam ; elle est moins connue parce qu'elle n'a été révélée par M. H. Mondor qu'en 1952 à *La Table Ronde* ; elle est datée du 24 septembre 1867 :

Mon bon Villiers,

Votre lettre m'a frappé de stupeur, car *je voulais* être oublié, me réservant de me souvenir seul pendant des heures que ne fréquentera peut-être pas même le Passé. Pour l'Avenir, du moins pour le plus voisin, mon âme est détruite. Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même et n'a plus la force d'évoquer en un Néant unique le vide disséminé en sa porosité.

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous, disposer d'un Esprit — et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu). Le miroir qui m'a réfléchi l'Être a été le plus souvent l'horreur et vous devinez si j'expie cruellement ce diamant des Nuits innommées.

Il me reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres à la fois nouveaux et éternels, l'un tout absolu, « Beauté », l'autre personnel, les « Allégories somptueuses du Néant » mais (dérision et torture de Tantale), l'impuissance de les écrire — d'ici à bien longtemps, si mon cadavre doit ressusciter. Elle est manifestée par un épuisement nerveux, une douleur mauvaise et finie au cerveau, qui ne me permettent souvent pas de comprendre la banale conversation d'un visiteur et font de cette simple lettre, tout inepte que je m'efforce de la tracer, un labeur dangereux.

(1) Le volume de M. H. Mondor et J.-P. Richard, outre un appareil bibliographique très minutieux, donne souvent en note leurs réponses.

Vraiment, j'ai bien peur de commencer (quoique, certes l'Éternité ait scintillé en moi et dévoré la notion survivante du Temps) par où notre pauvre et sacré Baudelaire a fini (*Corr.* p. 258).

En lui, depuis lors, aucun abri, sauf l'Art, « contre la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu » (1).

Par quel effort inhumain, Mallarmé, se regardant penser au cours de ses nuits éveillées, est-il parvenu à cet état impersonnel qui tue la personnalité ? Quelle fut la nature d'une ascèse que ne guidait ni ne soutenait aucun esprit religieux et qu'aucune extase ne récompenserait ? Et de la tentative sans bénéfice qui l'entraînait au delà des bornes de la raison ?

Une lettre de mai 1867 démonte le mécanisme de ce supplice de soi sur soi, de l'autodestruction, de l'abolition successive de toute impression actuelle liée aux contingences. L'esprit délivré restait alors face au moi pur, moment du Temps : à partir de quoi, Le Temps se conçoit ou se voit en dehors du moment.

Je n'ai créé mon œuvre (2) que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer profondément dans la sensation des Ténèbres absolues. La destruction fut ma Béatrice. (*Corr.* p. 246).

* * *

Cette tension affreuse par laquelle Mallarmé réussit à détruire en lui l'être singulier au profit de l'être abstrait, rappelons encore une fois qu'il la soutint en voulant *à tout prix* soustraire à la vie précaire quelques heures de silence et de paix et que ces heures devaient, en principe, être consacrées à *Hérodiade.* C'est en travaillant son poème que petit à petit son attention fut déviée, s'éloigna du labeur poétique pour entrer dans la ronde infernale des pensées destructrices :

J'ai donc à te raconter trois mois, à bien grands traits ; c'est effrayant,

(1) *Richard Wagner, rêverie d'un poète français.*

(2) « Je n'ai créé mon œuvre »... rien ne me semble pathétique comme ce passé, pour une œuvre qui, en 1867, n'est pas créée, mais seulement rêvée, projetée, virtuelle.

cependant ! Je les ai passés, acharné sur *Hérodiade*, ma lampe le sait ! (*Corr.* p. 207).

Et nous voici revenus à Hérodiade, et, de ce fait, au livre de M. Gardner Davies, publié, par une heureuse coïncidence, presque en même temps que la *Correspondance* qui l'annonce et qu'il complète, comme si le Hasard, lui aussi, avait des intentions ordonnatrices.

* * *

Dans une importante *Introduction*, M. G. Davies raconte d'abord comment les manuscrits qu'il publie aujourd'hui et dont l'ensemble fait entrevoir des dimensions beaucoup plus vastes que les fragments connus, sont arrivés entre ses mains.

Ensuite, il énumère les rétroactes, si j'ose dire, du projet de Mallarmé qui, ayant commencé *Hérodiade* en 1864, ne cessa d'y penser jusqu'en 1896 quand il écrit à Deman, son éditeur bruxellois,

> Je vais achever, pour la rentrée, *Hérodiade*, dont je publierai le *Prélude* et le *Finale*, de la dimension chacun du morceau existant, en deux fois, cet automne, dans la *Revue Blanche*.

jusqu'à la veille de sa mort, où, parlant du « monceau demi-séculaire » de ses notes, il ajoute :

> Ainsi, je ne laisse pas un papier inédit excepté quelques bribes imprimées que vous trouverez puis le *Coup de Dés* et *Hérodiade* terminée s'il plaît au sort. Mes vers sont pour Fasquelle, ici, et Deman, s'il veut se limiter à la Belgique : *Poésies* et *Vers de Circonstance* avec *L'Après-midi d'un Faune* et *Les Noces d'Hérodiade, Mystère*.

Par ces derniers mots, Mallarmé livrait le titre qu'il donnait finalement à son œuvre et du même coup, le genre auquel elle appartenait. Conçue comme tragédie, transformée bientôt en poème, elle devenait *mystère* dans le sens médiéval, certes, sur lequel se greffe néanmoins le sens moderne et celui que nous appellerons mallarméen. C'est sous ce nom, *Les Noces d'Hérodiade* qu'il faut désormais parler de cette œuvre et c'est sous ce titre que M. G. Davies a fait paraître son livre. Nous révélera-

t-il un nouveau Mallarmé, un auteur plus fécond que celui que nous connaissons, et plus près enfin de l'achèvement rêvé ?

Un brouillon des *Noces*, complétant les indications connues de la bibliographie des *Poésies*, pousse M. Davies à envisager dans un certain ordre les parties dont devait se composer l'œuvre entière : un *Prélude* (remplaçant l'*Ouverture ancienne*) ; La *Scène dialoguée* ; une *Scène intermédiaire* à la fin de laquelle Hérodiade demande la tête du précurseur ; le *Cantique de saint Jean* ; un dernier *Monologue* ; le *Finale*.

Cet ordre, M. Davies a été amené à le modifier, à tort, pensons-nous, sur la foi d'une addition griffonnée sur un feuillet servant de couverture au *Prélude* et qui indiquait, pour chacune des parties, le nombre de vers qu'elle devait comporter. C'est ainsi que notre mallarméiste préfère placer le *Cantique* immédiatement après le *Prélude* alors que manifestement, la *Scène dialoguée* implique que saint Jean n'a pas encore la tête tranchée.

Il faut ajouter une préface dont les brouillons offrent deux versions et dont voici la première :

> J'ai laissé le nom d'Hérodiade pour bien la différencier de la Salomé je dirai moderne ou exhumée avec son fait-divers archaïque — la danse, etc., l'isoler comme l'ont fait des tableaux solitaires dans le fait même terrible, mystérieux — et faire miroiter ce qui probablement hanta, en apparue avec son attribut — le chef du saint — dût la demoiselle constituer un monstre aux amants vulgaires de la vie (p. 51).

« Je dirai moderne... » allusion à la Salomé d'Oscar Wilde à laquelle Mallarmé ne voulait pas qu'on comparât son Hérodiade. De même, il refusa la documentation que son savant ami Lefébure lui avait offert :

> Merci du détail que vous me donnez au sujet d'*Hérodiade*, mais je ne m'en sers pas. La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin *Hérodiade*. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, *Hérodiade*. Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire. (*Corr.* p. 154).

Notons la hardiesse du propos à une date où Leconte de Lisle règne et incite ses disciples à de lyriques reconstitutions archéologiques.

Et nous voici en face du manuscrit.

Résumons et déchiffrons, aidé par M. Davies, les étranges brouillons.

Le *Prélude* comprend les plus longs morceaux, les plus achevés. Le premier chant

Si...
Génuflexion comme à l'éblouissant
Nimbe là-bas très glorieux arrondissant
En le manque du saint à la langue raidie
Son et vacant incendie (p. 55)

évoque un banquet au moment du couchant : les derniers rayons de lumière font resplendir le plat d'or, « pièce héréditaire de dressoir ». Il se termine par une apostrophe à celui qui bientôt, à l'heure plus éclatante du crépuscule, ne parlera plus :

Alors, dis ô futur taciturne, pourquoi
Ici demeure-t-il et s'éternise coi
Selon peu de raison que le richissime orbe
Opiniâtrement pour se parfaire absorbe
Jusqu'à l'horizon mort en un dernier éclat
Cette vacuité louche et muette d'un plat ? (p. 56)

Le deuxième chant décrit (je veux dire naturellement suggère) la chambre d'Hérodiade jusqu'où arrive la voix de saint Jean qui s'élève du cachot [1].

Ce qui reste de la *Scène Intermédiaire* est peu de chose et ce sont surtout les scolies et les notes qui donnent quelques éclaircissements : bien qu'elle ait été renvoyée, la nourrice, inquiète peut-être, est restée auprès d'Hérodiade ; celle-ci s'en aperçoit et lui dit : *Un ordre, il te faut* ... Cet ordre, elle le lui donne :

apporte-moi
ses traits sur un
plat d'or — (p. 100)

autre version :

Apporte-moi son chef blêmi sur un plat d'or — (p. 199)

[1] On trouvait déjà ce chant dans l'édition de la Pléïade, p. 1445.

Le *Finale* comporte quatre chants dont le premier,

> O, désespérément sous l'aile échevelée
> Obscure de la nuit future violée...

se termine par ces vers :

> La hantise soudain quelconque d'une face
> Pour que je m'entr'ouvrisse et reine triomphasse. (p. 78-79)

Devant les yeux encore ouverts du saint, la vierge se réveille de son orgueilleuse chasteté. Le regard éteint de la tête martyre la transperce :

> Le glaive qui trancha ta tête a déchiré mon voile
> Tu me possèdes, tu m'es (p. 136)

On peut supposer que, dans l'esprit de Mallarmé, c'est le moment des noces. Tout aussitôt d'ailleurs, elle place la tête tranchée entre ses cuisses de manière que le sang coule sur sa chair blanche. Puis, elle la jette par la fenêtre. Restée seule, — dénouement prodigieux, me semble-t-il, — Hérodiade se balance, « montrant un sein, l'autre, » — et, nue, danse sur place, sans bouger :

> et cela fait — sur
> un pied l'autre,
> .....
> une sorte de danse
> effrayante esquisse
> — et sur place, sans
> bouger
> — lieu nul (p. 114)

Pour tracer ce schéma, il nous a fallu isoler les fait saillants, chercher les vers-clefs, alors qu'au contraire, ce sont les indications d'ordre spirituel et symbolique qui abondent et transfigurent gestes et paroles.

De ce mystère, quelle est donc la signification ? M. Gardner Davies n'a pas manqué de s'en inquiéter. « Hérodiade, écrit le commentateur, conjure la tête de l'assurer que ce regard posé sur elle ne correspond point à un dernier reste de concupiscence humaine (*arrière volupté*) chez celui qui vient de connaître l'au-

delà, mais que c'est plutôt l'union par laquelle la beauté pure arrive à la conscience de soi ». (p. 38) Rappelant d'autre part que Mallarmé écrivait à Villiers : « En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle », il en conclut que le véritable sujet des *Noces d'Hérodiade* est « le mariage du génie sans nom, porté à l'ultime degré de perfection, et de son rêve de beauté idéale » (p. 17) (1).

Pour moi, m'attachant davantage à la fiction et pour ne pas abuser du mot beauté qui couvre tant de notions, n'étant pas sûre en outre de l'employer dans le sens de Mallarmé, je ferais état de l'explication de Robert de Montesquiou qui affirmait la tenir du poète lui-même : « le secret d'Hérodiade n'est autre que la future violation du mystère de son être par un regard de Jean qui va l'apercevoir, et payer de la mort ce seul sacrilège ; car la farouche vierge ne se sentira de nouveau intacte et restituée tout entière à son intégralité, qu'au moment où elle tiendra entre ses mains tranchée en laquelle osait se perpétuer le souvenir de la vierge entrevue » (2). Ce thème le voici d'ailleurs exprimé en termes mallarméens :

(1) Au reste, dans la même lettre à Villiers (*Correspondance*, p. 246), Mallarmé déclare qu'il ambitionne, quoique sa description ne s'applique pas bien à Hérodiade, de créer le troisième type, le type moderne de la beauté. Je cite le passage : « La Vénus de Milo — que je me plais à attribuer à Phidias, tant le nom de ce grand artiste est devenu générique pour moi, *La Joconde* du Vinci, me semblent, et *sont*, les deux grandes scintillations de la Beauté sur cette terre — et cet Œuvre, (le sien) tel qu'il est rêvé, la troisième. La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la *Vénus* de Phidias, la Beauté ayant été mordue au cœur depuis le Christianisme par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et qu'elle *sent* être la condition de son être. La Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'univers entier ses phases *corrélatives*, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire — du temps du Vinci, et à sourire mystérieusement — souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo* retrouvée ayant su l'idée du mystère dont *La Joconde* ne savait que la sensation fatale. Cette idée de trois formes fondamentales de la Beauté, Mallarmé l'a-t-il empruntée à l'*Atta Troll* de H. Meine dont il a fort bien pu connaître, soit le texte allemand, soit la traduction française publiée chez Calman Lévy ? Dans le poème de Heine, en effet, au milieu de la cavalcade du Chasseur fantôme, apparaît au « trio d'amazones » : Diane, la Grecque, la Fée Habonde, la celtique et celle que le subjugue, Hérodiade l'Orientale...

(2) P. 16, dans Gardner Davies ; p. 103, dans mon livre, *L'Œuvre poétique de*

— l'extinction de ton regard
neutre — chaviré en une idée —
pour avoir voulu aller trop haut en pureté
hors de toi en pureté
(p. 137)

C'est bien cela : *Hérodiade*, drame de l'orgueil et drame de la connaissance. Avant le regard, Hérodiade est le symbole de la Beauté, de la solitude, de l'intégrité, mais aussi, de l'innocence, de l'ignorance. Après le regard, elle symbolise toujours la beauté, mais encore le partage, l'échange, la conscience, le savoir. Le parallèle avec le sujet de *La Jeune Parque* est inévitable. Ce qui est différent de l'un à l'autre poème, c'est l'instrument de la connaissance : le regard, chez Mallarmé ; chez Valéry, le serpent, ce qui, à tout prendre, est un regard aussi.

Devant ces brouillons, on ne peut s'empêcher de se poser une dernière question : Pourquoi donc, obsédé par Hérodiade, durant toute sa carrière, Mallarmé n'a-t-il pu la terminer ?

Certes, quelques très beaux vers ont leur mesure définitive :

Encore dans les plis jaunes de la pensée...
Pas de feuillage : l'eau fatale se résigne ... (p. 144)
ancien
Tout rentre également en l'immortel passé ... (p. 148)

quelques couplets coulent jusqu'au bout leur sinueuse et piègeuse syntaxe

O, désespérément sous l'aile échevelée
Obscure de la nuit future violée
Quand ton morne penser ne monta pas plus haut
Dur front pétrifié dont le captif sursaut
Tout à l'heure n'aura de peur de se dissoudre
Suivi la magnifique intérieure foudre
Heurtée à quelque choc de ses rêves déçus
Sans l'établir vivante et régner par-dessus
Comme une cime dans ses ténèbres hostile, ...

A part cela, des fragments disparates, abondants en bonheurs et en beautés, des bribes de vers interrompus par des blancs,

---

Stéphane Mallarmé ; et dans *Diptyque de Flandre, triptyque de France* de R. de Montesquiou.

le tout rangé par M. G. Davies sous la rubrique *Scolies*, en deux séries de notes, au demeurant fort précieuses car elles donnent non seulement les variantes d'un même vers, permettant ainsi de saisir le pourquoi des corrections, mais souvent l'argument de certaines parties du drame, comme dans ce feuillet :

c'était — baiser
pour te fermer les
yeux —
vous pouvez
vous fermer beaux
yeux
sur votre ouvrage
qui coule en pliant les mains (p. 117)

ou dans tel autre :

vain fantôme
de moi-même
celle que je ne
serai
pas
— qui tournes
tout autour
évanouis-toi

Peut-on surprendre ici une méthode de travail ? Le poète note l'idée par une certaine disposition des mots, le vers reste à faire. Ces mots qui conduisent l'idée, occupent déjà à peu près leur place : le milieu du vers futur, celui-ci devant être ultérieurement et dûment complété, c'est-à-dire décoré, ombré, obscurci, par d'autres mots, placés de part et d'autre de ce centre indicateur. Mallarmé, le chevilleur de génie, me disait Robert Vivier, par boutade, d'ailleurs très respectueuse...

Si l'on additionne les vers achevés, on arrive au compte d'une centaine de vers, et, sous prétexte que le projet d'*Hérodiade* remonte à 1864 et que Mallarmé en rêve encore la veille de sa mort, on conclut que c'est là le fruit de 35 années de travail. Cette disproportion entre l'effort et le résultat, cet écart entre le projet et sa réalisation, je l'attribuerais, pour ma part, à d'autres raisons que celle de l'impuissance.

Rappelons une fois de plus que Mallarmé a hésité sur la nature de cette œuvre. Conçue, comme *Le Faune* et a la même époque, pour la scène, transformée en poème, nous voyons que Mallarmé est finalement revenu à l'idée d'un découpage dramatique. Unir lyrisme et drame, chercher une synthèse qui intègre les avantages esthétiques d'arts différents, Wagner n'est pas étranger à cette erreur et l'on peut dire que lorsqu'il publie la *Scène Dialoguée*, c'est Wagner (vu à travers Baudelaire) qui triomphe en lui. A ce moment, le poète méconnait son propre génie, essentiellement poétique et verbal, qui inaugurait, en fait, le lyrisme philosophique. Songer au théâtre, pour *Hérodiade*, c'en était en violer une règle imprescriptible ; car le théâtre vit de l'action et les personnages réagissent sous son effet. Ce n'est pas la psychologie qui détermine l'action ; c'est l'action qui détermine et dévoile la psychologie. Or, Mallarmé a conçu son personnage d'abord, l'a doté a priori d'une psychologie et, par surcroît, de la sienne propre... « *Rien en dehors de moi* » (p. 119). Le drame, en ce cas, ne pouvait, quelle que fût la violence de l'expression passionnelle :

chair, encor san-
glotante d'voir été
niée
et jaillie
mal dégagée
de pureté
(p. 120)

que faire parler une âme inchangée, c'est-à-dire qu'à l'action se substituait la description, au mouvement, le symbole.

On pourrait cependant envisager qu'en cette matière aussi Mallarmé inventait :

seul monologue
éclat intérieur
(p. 118)

Si Mallarmé eût mené à terme son projet, l'on eût vu, en effet, pour la première fois, une tragédie à seul personnage, un mystère pratiquement réduit à un seul monologue et à un seul geste immobile : unités préméditées qu'il jugeait condition de beauté :

« et vous, écrivait-il pour sa femme et sa fille au moment de mourir, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables de respecter à ce point toute la vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être fort beau ».

Il reste un autre motif d'inachèvement, probablement le vrai, sinon le seul.

Prendre à la lettre les déclarations de Mallarmé selon lesquelles il n'aurait cessé de travailler à cette œuvre préférée, c'est partager sa chimère. Ah ! qu'il n'ait cessé d'y penser, qu'il n'ait cessé de caresser l'espoir de la terminer, un jour, plus tard... aucun doute. Que cet espoir ait jamais eu un commencement de réalisation...

Ces brouillons qu'on nous livre aujourd'hui sont plus anciens qu'on ne le dit. Aucun d'eux peut-être n'est postérieur à 1872. *Hérodiade* est vraiment un moment de la vie de Mallarmé et même un moment de l'histoire de la poésie française. J'écrivais : « Comme toute œuvre longtemps nourrie de soi, *Hérodiade* emportait avec elle les idées et les états qui avaient gravité autour de son exécution et fermait définitivement, pour son auteur, un passé poétique. Pour ses contemporains, par contre, elle représente le point de départ d'une mode qui devait sévir pendant un demi-siècle.

Ils lui empruntent tout, tout ce qui est extérieur, mots, attitudes, accessoires, couleurs, images... Le Symbolisme est sorti de là, ses prédilections esthétiques et jusqu'à son mauvais goût. « *Hérodiade* », dit Thibaudet, est probablement le seul poème de Mallarmé qui ait passé dans la circulation poétique et qui ait exercé une influence. Elle forme un des liens les plus authentiques entre le Parnasse et le Symbolisme.

Hérodiade fut ainsi plus importante pour l'avenir d'une génération d'auteurs que pour l'avenir du sien, encore que dans le cœur de celui-ci elle eût une place unique ».

S'il est vrai qu'Hérodiade, c'est lui-même (*Hérodiade où je m'étais mis sans le savoir tout entier...*), il est non moin vrai qu'avec Hérodiade il s'est délivré de lui-même.

Après *Hérodiade*, nulle poésie ne sera plus décantée que la sienne, plus personnelle dans son écriture, plus impersonnelle dans son émotion.

Aujourd'hui, dans un projet de préface, l'on voit Mallarmé justifier à ses propres yeux le désir de continuer son poème : « ...mais il était suffisamment en avance sur moi, quand je le fis, pour qu'aujourd'hui je n'aie pas trop à reculer en arrière — » (p. 96). En avance sur lui-même ? Rien n'est moins sûr. En avance sur son temps ? Sans aucun doute.

Reprendre *Hérodiade* après 1873, soit après les doctrines poétiques qui étaient les siennes et qu'il avait explicitement formulées dans *Toast Funèbre*, c'était revenir au procédé d'incarnation qu'il avait dépassé. Il avait découvert depuis la poésie de l'abstrait (1) ; il avait découvert depuis la hauteur d'une œuvre qui, sans rien y mettre de personnel, pas même par le biais de la transposition, serait, aux yeux de tous et pour tous, « l'explication orphique de la Terre ».

Pour continuer *Hérodiade*, pour que les vers nouveaux et les parties nouvelles fissent corps avec ce qui existait déjà, il aurait fallu s'imiter soi-même, réemployer un vocabulaire dont les disciples s'étaient emparés et, par conséquence, apparemment du moins, imiter les autres. Cette difficulté n'échappa point à Mallarmé : « — dangereux de compléter, mûr, un poème de jeunesse... » (p. 95). Bien plus que dangereux, impossible. Et ses brouillons, ses lambeaux en sont la preuve pathétique.

Devant les scolies d'*Hérodiade*, comme devant les lettres de jeunesse, on ne peut s'empêcher de penser à ce que Mallarmé disait à Geneviève, la conjurant de ne rien publier après lui : « Si tu laissais faire cela, mon enfant, lui disait-il, je sortirais de ma tombe... » Il n'en n'est pas sorti, preuve que les morts ne savent rien de nos trahisons.

Et pourtant la stature de Mallarmé grandit encore, par quel miracle ?

La tentation est grande de penser que son prestige tient à ce qu'il n'a pas écrit, à ce qu'il n'a que médité ? Paradoxe, cependant. Paradoxe assez léger et surtout un peu court. Car c'est

(1) Rappelons que, cherchant à s'opposer à la conception légendaire et mythique de la poésie, Mallarmé écrivait dans *Richard Wagner, rêverie d'un poète français :* « Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique... » et aussi : « Moi, l'humble qu'une logique éternelle asservit... ».

au travers de l'œuvre écrite, c'est au travers de sa qualité, que, par induction, nous en discernons ou superposons une autre, éblouissante, rêvée. Ce faisant, nous sommes dupes de Mallarmé et je ne nie pas qu'il y ait quelque volupté et quelque douceur à l'être. Admirons-le néanmoins plus fermement, plus librement. Revenons à ce qui est. Revenons au *Toast funèbre*, à *Quant l'ombre manaça de la fatale loi*, à *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*... Revenons à l'achevé et publié *Coup de Dés*, ce ballet, cette symphonie, cette philosophie, cette démiurgie...

E. NOULET.

Le Monde Poétique d'Antonio MACHADO

Communication d'Edmond VANDERCAMMEN à la séance mensuelle du 11 juin 1960.

Il eût été en même temps
Pâtre d'agneaux et de lions.
Il eût dirigé des tempêtes
Ou porté un rayon de miel...

Tel est le portrait que Rubén Darío traçait, il y a longtemps déjà, du poète Antonio Machado (Les deux écrivains s'étaient connus à Paris en 1902). Machado affirmera lui-même dans *Campos de Castilla* (1907-1917) ;

Il y a dans mes veines du sang jacobin,
mais d'une source sereine jaillit mon vers.

Cependant, nous allons rencontrer un poète épris de toutes les correspondances entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre l'immédiat et l'invisible. Un homme bientôt envahi par la mélancolie à cause des forces hostiles découvertes à chaque instant de son dialogue avec la vie. Et cette mélancolie intime, faite de nostalgie plus que d'amertume naît, dirait-on, d'un silence millénaire pour y retourner comme font toutes choses dans l'impassibilité du temps. Comment ne pas admirer la gravité et l'innocence de celui qui aborde le mystère de l'existence sous les signes mêlés de l'angoisse et de l'espoir ?

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.

(L'âme du poète | s'oriente vers le mystère. | Seul le poète peut | regarder ce qui est loin | à l'intérieur de l'âme, dans un trouble | et magique soleil enveloppé).

Au-delà de la solitude d'Antonio Machado et de l'émouvante humilité de son langage, s'étend une réalité permanente très personnelle et très espagnole. Elle occupe la région que le poète a précisément nommée « les galeries secrètes de l'âme ». Mais avant de nous y engager, voyons brièvement ce que fut le maître de ce domaine.

Antonio Machado naquit à Séville en juillet 1875. A l'âge de huit ans, il partit avec ses parents pour la capitale, où il passa une jeunesse studieuse. Devenu docteur en philosophie et lettres, il fut professeur de français à Soria, Baeza, Ségovie et Madrid entre 1907 et 1936. Il était allé la première fois à Paris en 1899. « Paris, déclare-t-il, était encore la ville de l'*affaire* Dreytus en politique, du symbolisme en poésie, de l'impressionnisme en peinture, du scepticisme élégant en critique. J'ai connu personnellement Oscar Wilde et Jean Moréas. La grande figure littéraire consacrée, était Anatole France. En 1910, j'assistai à un cours d'Henri Bergson au Collège de France ». On sait, qu'à Paris, il rencontra également Paul Fort, Léon-Paul Fargue, Alfred Jarry. Ce professeur un peu timide, plus provincial que citadin, enseignait à Madrid au moment de la guerre civile. Et quand les événements précipitèrent l'agonie de la République, il dut se réfugier successivement à Valence et à Barcelone pour prendre enfin la route de l'exil. Nous sommes en janvier 1939. Le poète, épuisé, arrive à Collioure, où l'attend la Mort dans une chambre de l'hôtel Quintana, la Mort avec laquelle il avait mené si souvent de poignants colloques. Il savait bien qu'au moment d'entreprendre son dernier voyage, il serait « presque nu, comme les fils de la mer ». Il partit le 22 février.

●

Ni marbre dur et éternel,
ni musique ni peinture,
mais parole dans le temps.

Telle fut la grande préoccupation lyrique d'Antonio Machado suivant l'aveu de l'auteur lui-même. Rappelons à ce sujet ce que l'écrivain déclarait à Gerardo Diego en 1931, lorsque son cadet préparait sa fameuse anthologie : « Le poète professe, plus ou moins consciemment, une métaphysique existentialiste, dans laquelle le temps atteint une valeur absolue. L'inquiétude, l'angoisse, les craintes, la résignation, l'espérance, l'impatience que chante le poète sont des signes du temps, et, à la fois, des révélations de l'être dans la conscience humaine ». A notre tour, nous voudrions ajouter que semblable inquiétude embrasse tous les autres thèmes choisis par l'auteur de *Campos de Castilla* :

Le temps lèche et ronge et polit et mord ;
il creuse le haut mur et perce chaque pierre ;
pâlit la joue et embrase la feuille verte ;
il creuse sur les fronts les rides de l'idée.

Le temps auquel le poète s'attache par-dessus tout est le temps vécu, le temps vital ; c'est l'axe véritable de sa pensée créatrice. Ce temps-là, il le situe dans les choses et, réciproquement, il replace les choses en lui. Jeu de réciprocité qui sera soumis à un éminent pouvoir de personnification et exploité à toutes les époques de la carrière de l'écrivain. Il s'agit en outre d'un aspect de l'œuvre étroitement lié à l'humanisme du poète, puisque, comme le déclare Ricardo Gullón « l'homme vivant dans le temps, dans une réalité changeante dont la substance perdure alors que se fait et se défait l'être dans le courant des jours, ne peut se départir de la sensation d'angoisse que produit le perpétuel flux des heures où s'intègre son existence ». (Courrier du Centre international d'études poétiques — N°s 29-30).
Écoutez

IRIS DE LA NUIT

Le train, par le Guadarrama,
dans la nuit roule vers Madrid.

Là-haut se courbe l'arc-en-ciel
que fait la lune avec les eaux.
O lune d'avril, toi sereine,
qui pousses les nuages blancs!
La mère berce le sommeil
de son enfant sur ses genoux.
L'enfant endormi voit encore
la verte campagne qui passe
et les arbres ensoleillés,
les mêmes papillons dorés.
La mère au sombre front tendu
entre un hier et un demain,
voit se mourir un peu de cendre,
voit un fourneau plein d'araignées.
Il est un voyageur tragique
qui doit rêver de choses rares,
il parle seul et s'il regarde,
il nous efface du regard.
Moi je pense à des champs de neige
ainsi qu'aux pins d'autres montagnes.
Et toi, Seigneur, par qui nous tous
voyons, ô toi qui vois les âmes,
dis-nous si nous devons un jour
voir ton visage à notre tour.

(*Poesias completas — Espasa-Calpe:* p. 269.)

Mélancolie significative. « Hoy es siempre todavía » (Aujourd'hui est toujours encore), devait écrire d'autre part Machado.

La notion du temps dans l'œuvre d'Antonio Machado appelle de nombreux commentaires, non seulement à l'endroit de la position philosophique de l'écrivain, mais aussi sur le plan de la stylistique. Il faudrait parler du symbole, de la métaphore qui, toujours en rapport avec les superpositions temporelles, confèrent un ton exceptionnel à cette poésie. Cependant, nous devons nous limiter ici à l'influence de ce facteur capital sur la sensibilité lyrique de l'auteur et à quelques autres thèmes. L'angoisse du temps domine déjà *Soledades* (1899-1907), l'ouvrage qui réunit les premiers poèmes de Machado. De plus en

plus, le thème se précise tandis que la pensée se trouve comme envahie par des ombres agoniques, car le temps n'oublie jamais son pacte avec la mort :

L'HORLOGE SONNAIT DOUZE HEURES...

L'horloge sonnait douze heures... et c'étaient
douze coups de bèche dans la terre...
Mon heure! criai-je... Le silence
me répondit : — Ne crains rien ;
Tu ne verras pas tomber l'ultime goutte
qui tremble dans la clepsydre.
Tu dormiras beaucoup d'heures encore
sur la vieille rive,
et par un matin pur tu trouveras
ta barque amarrée à l'autre bord.

(Ouv. cit., p. 35)

Même parmi les chansons et les poèmes parfois plus fantaisistes qui suivent, l'élégie revient souvent donner un visage à la fuite du temps. Voyez, par exemple, cette évocation du couchant :

Nue est la terre
et l'âme hurle à l'horizon pâli
comme une louve famélique. Que cherches-tu,
poète, dans le couchant ?
Amer cheminement, car la route
pèse sur le cœur. Le vent glacé,
et la nuit qui vient, et l'amertume
de la distance !... Au long du chemin blanc
quelques arbres transis noircissent;
sur les monts lointains
il y a de l'or et du sang... Le soleil s'éteignit... Que cherches-tu
poète, dans le couchant ?

(Ouv. cit., p. 90)

Dans les *Ultimes lamentations d'Abel Martín*, les vers suivants apparaîtront comme le prolongement du même poème :

L'absence et la distance
j'ai rêvé qu'elles portaient des tuniques d'aurore;
ferme sur l'arc tendu la flèche
du lendemain, la vue effroyable
de la flamme saisie dans la fusée
de sa grenade.
O temps, ô Encore
gonflé d'imminences!
tu m'accompagnes sur le sentier froid,
tisseur d'espérances et d'impatiences!

Un temps « gonflé d'imminences » qui ne sont, en fin de compte, que les étapes d'un espoir toujours menacé. Un temps devenu lui-même destin.

●

Le dépouillement austère du paysage de Castille devait être pour Antonio Machado le réceptacle le plus adéquat à sa sensibilité inquiète :

Castille virile, terre brûlée,
Castille du dédain contre le sort,
Castille de la douleur et de la guerre,
terre immortelle. Castille de la mort.

Que le paysage soit réel ou imaginaire, il importe pour le lecteur de découvrir au sein de ce cadre les correspondances établies par le poète entre la nature et les divers moments du processus de création. Elles sont nombreuses et, en se développant, elles traduisent l'essence même de l'angoisse dont se nourrit l'œuvre de l'écrivain. Rues, impasses, fontaines, rivières, jardins, cyprès, oliviers et, les marquant, les divers moments du jour — le crépuscule particulièrement — , tout cela constitue une conjonction d'éléments symboliques ou simplement suggestifs choisis pour situer l'âme humaine suivant chacune de ses obsessions. Car c'est de l'homme qu'il s'agit d'abord, l'homme entier et véritable, mais sans affectation ; « nada menos que todo un hombre » (rien de moins que tout un homme), disait Miguel de Unamuno. « Et cette existence, comme le souligne

encore Ricardo Gullón, est indissolublement liée au milieu, de sorte que celui-ci prend un sens grâce à elle, et pour elle. La phrase de Protagoras : « L'homme est la mesure de toute chose», Machado ne l'entend nullement comme une orgueilleuse affirmation de possession ». Aussi son humanisme devient-il émouvant dès l'instant où le poète soumet les substances de la vie à la fuite du temps, c'est-à-dire dès qu'il les replace dans la direction de la mort : « le temps, l'homicide qui nous conduit à la mort ».

Antonio Machado est plus qu'un paysagiste sentimental ou qu'un romantique contenu, comme on l'a aussi nommé : c'est une âme assoiffée d'éternité et, par là, il se rapproche de Miguel de Unamuno. Comme l'auteur du *Sentiment tragique de la vie*, il prend d'ailleurs conscience de la fatalité d'être, d'où le ton dramatique de certains poèmes. Il est difficile de marquer la limite entre les paysages intérieurs et les paysages extérieurs quand on analyse semblable inspiration. En outre, au-delà des paradoxes qui caractérisent parfois celle-ci, la mélancolie de l'écrivain appartient à une sorte de pré-existentialisme :

L'œil que tu vois n'est pas
œil parce que tu le vois ;
il est œil parce qu'il te voit.

Ce n'est pas le je *fondamental*
cela que cherche le poète,
mais le tu *existentiel.*

●

A propos de cette forme de pensée, il faudrait rappeler maintes paroles de Mairena ou de Abel Martín, personnages créés par le poète pour les besoins du dialogue philosophique. Alors, on comprendrait mieux comment, grâce au thème du temps, Machado rejoint celui du songe. « La vida es sueño », avait dit un autre grand poète espagnol. Ici, le monde du songe et celui de la réalité paraissent toujours interchangeables. On pourrait même affirmer, en se souvenant des théories de Gaston Bachelard, que l'être idéalisé se met à parler avec l'être idéalisateur. Les rêves de l'homme et des choses sont consolation malgré tout

et ils tentent de s'opposer à la raison cruelle qui porte en elle l'angoisse dont nous venons de souligner la signification comme phénomène lyrique. Écoutez ces deux PARABOLES :

I

Un jeune enfant rêvait
d'un cheval de carton.
L'enfant ouvrit les yeux
mais ne vit le cheval.
L'enfant reprit son rêve,
rêva d'un cheval blanc,
par les crins le saisit...
Tu n'échapperas plus!
A peine l'eut-il pris,
l'enfant se réveilla.
Son poing était fermé.
Le cheval s'envola!
L'enfant très sérieux
pensa que n'est pas vrai
un cheval né d'un songe.
Et il ne rêva plus.
L'enfant se fit jeune homme
et connut un amour ;
à son aimée il dit :
« Es-tu vraiment ou non ? »
Devenu vieux cet homme
pensait que tout est songe,
le cheval de son rêve
comme le vrai cheval.
Et lorsque vint la mort,
Le vieillard à son cœur
demandait : « Es-tu songe ? »
Qui sait s'il s'éveilla!

II

Sur le sable limpide, dans la plaine tartésienne

où finit l'Espagne et continue la mer,
deux hommes appuient la tête dans la main :
l'un dort et l'autre paraît méditer.
L'un, dans le matin de printemps tiède,
près de la mer tranquille,
a mis entre ses yeux et les reflets des vagues
le voile des paupières qui efface la mer.
Il s'est endormi et rêve du pâtre Protée
qui sait si bien garder les troupeaux du marin ;
il songe que l'appellent les filles de Nérée,
entend parler les chevaux de Poséidon.
L'autre regarde l'eau. Sa pensée flotte ;
fils de la mer, il navigue — ou se met à voler —.
Sa pensée vole ainsi qu'une mouette
qui a vu un poisson d'argent sauter dans l'eau.
Et il pense : « Cette vie est l'illusion marine
d'un pêcheur qui certain jour ne peut plus pêcher ».
Le rêveur a vu que la mer l'illumine
et il songe que la mort est une illusion de la mer.

(Ouv. cit. p. 220)

●

Chez Antonio Machado, la force de synthèse s'exerçant sur l'existence humaine agit en fonction de l'identification du poète avec la terre aride de Castille, ce qui donne au thème de l'amour sa résonance particulière et son dépassement douloureux. A propos d'Abel Martín, son *alter ego*, Machado remarque : « Dans la métaphysique intrasubjective d'Abel Martín, l'amour échoue mais non la connaissance, ou, plutôt, c'est la connaissance qui est le prix de l'amour ». De son côté, Ramón de Zurbiria note dans son essai sur le poète de *Soledades* : « Machado, en identifiant l'amour avec le printemps, n'implique pas, même pour un instant, que l'amour soit privilège ou exercice des jeunes années; à celles-ci correspond l'aventure sexuelle, la liberté de la chair, dans laquelle la vieillesse, en général, échoue ou se couvre de ridicule. Mais l'amour comme aventure de l'esprit n'a point d'âge, il est de toujours ». Il apparaît à cet endroit que le prota-

goniste ne cesse d'épuiser son impulsion pour « atteindre l'objet transcendant ». L'aimée serait-elle impossible ? Serait-elle une sorte de projection illusoire ? De toute manière, elle est brûlant mystère :

Un mystère brûle en tes yeux,
vierge, ma compagne dédaigneuse.
Je ne sais si le feu de ton noir
carquois répand la haine ou bien l'amour.
Avec moi tu iras tant que mon corps projettera de l'ombre
et que du sable restera à mes sandales.
— Es-tu la soif ou l'eau au long de mon chemin ?
Dis-moi, vierge ma compagne dédaigneuse.

Rappelons qu'en juillet 1909, Antonio Machado avait épousé à Soria la belle Leonor Izquierdo Cuevas, qui n'avait que seize ans. A Paris, au cours de l'été 1911, Leonor entrera dans une clinique de la rue Saint-Denis, car les médecins ont découvert qu'elle est poitrinaire. Elle devait mourir en août 1912, à Soria, où l'écrivain était professeur. On ne peut douter de l'amour véritable du poète pour sa jeune épouse ni ignorer que la haute solitude de cet homme reste liée à la frustration dont il a été l'objet. Mais ramenant ses souvenirs dans l'espace où s'inscrit désormais sa vie, ou plus exactement sa solitude, l'auteur va fonder sa pensée amoureuse sur un être de plus en plus dégagé de ses limites charnelles. Alors l'image de l'aimée se transformera lentement dans les eaux vives de la seule intelligence d'un poète-philosophe.

Dans ses *Chansons pour Guiomar* — il s'agit ici d'un grand et secret amour manifesté plus tard — Machado nous livre ces trois vers :

J'écrirai sur ton éventail:
Je t'aime pour t'oublier,
pour t'aimer je t'oublie.

On a déjà beaucoup écrit sur la personnalité de Guiomar, mais nous n'avons pas à intervenir ici dans le débat. Cependant, ce qui frappe dans cette nouvelle contradiction amoureuse de notre auteur, c'est le parti qu'il tire lyriquement du processus

de l'oubli. En outre, que faut-il conclure de la strophe qui précède immédiatement notre citation ?

Tout amour est fantaisie;
il invente l'année, le jour,
l'heure et sa mélodie;
il invente l'amante, aussi
l'aimée...

Pour cela, remontons encore à une autre strophe :

...Guiomar, Guiomar,
regarde-moi en toi châtié:
je ris de t'avoir créée,
mais ne peux plus t'oublier.

Toute la force du souvenir s'impose aux yeux du lecteur au moment où il découvre que le poète n'avait plus dorénavant pour propos que de vaincre l'oubli. Je crois, qu'au-delà de cette création passionnée, il faut compter avec la présence de l'amour pour l'amour. Machado n'a-t-il pas écrit des sonnets intitulés *Glosando a Ronsard* où il se montre « galán de amor soñado » (galant d'amour rêvé) ? Il s'agit cependant d'une vision plus dramatique que celle du chantre d'Hélène. On le voit, au sujet du thème de l'amour, nous n'avons pas quitté davantage les paradoxes du poète. L'amour chez Machado était devenu un mode de conscience vital et pénible tout à la fois. Même dans les rares poèmes où Leonor n'apparaît pas encore sous le signe du souvenir mélancolique, mais sous celui du déchirement direct, l'anecdote n'est plus qu'une vérité lointaine que le temps commence aussitôt à décomposer dans le néant :

...Lit désert,
et trouble miroir et cœur vide!

Ces mots qui terminent un sonnet de *Nuevas canciones (1917-1930)* nous apportent maintenant un terrible goût de cendre. Le poète y mesure plus intensément que dans toute autre page les dimensions de sa solitude, car le temps, le paysage, le songe, l'amour, semblent échapper aux nouvelles aventures offertes par le destin.

Certaines compositions — parmi les brèves surtout – portent la marque d'un folklore qui risquait d'affaiblir la profonde sensibilité du poète, mais, dans l'ensemble, Machado a fait de son écriture à la fois souple et mystérieuse un instrument d'identification et de transposition extrêmement personnel. Des critiques ont déclaré que le meilleur de cette poésie était lié aux racines andalouses de l'écrivain, mais Antonio Machado n'aurait jamais atteint, croyons-nous, la vérité spirituelle et pathétique qui fait sa grandeur, s'il n'avait communié aussi directement avec l'âpreté du paysage de Castille. C'est au sein de cette terre d'âme et de contrastes où il pleut de bas en haut, comme le notait Ortega y Gasset, que le poète de *Campos de Castilla* a trouvé le véritable espace de ses plus profondes rêveries : l'espace de ses colloques autour d'une difficile mais frémissante raison de vivre. Au fond, Machado avait besoin de cette nudité du sol pour s'accomplir suivant le mysticisme très particulier qu'il portait en lui. Ou simplement pour dialoguer avec soi-même : « Je parle à l'homme qui va toujours avec moi » affirmait-il.

Je n'oublierai jamais le pèlerinage que je fis avec quelques poètes espagnols, une après-midi de l'été 1952, à la chambre presque monacale que l'écrivain avait occupée pendant son séjour à Ségovie. De là, nous étions allés nous recueillir sur le tombeau de saint Jean de la Croix, au couvent des Carmélites. Le jour finissait et dans la fascinante lumière qui dorait les tours de la ville, le poète du *Cántico espiritual* et celui de *Campos de Castilla* — si loin l'un de l'autre par le songe et les années — avaient le même langage pour dire l'humilité de leur lyrisme face au couchant :

Seuls le silence et Dieu chantent sans fin.

Edmond VANDERCAMMEN.

Le musée de la Littérature

Le Musée de la Littérature croit rendre service à tous les chercheurs qui s'intéressent aux lettres françaises de Belgique en publiant, dans le *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature française*, l'inventaire des documents et des manuscrits d'auteurs belges que l'Académie et la Bibliothèque royale ont acquis ou reçus [1].

La liste des documents et des manuscrits réunis par l'Académie à la date du 30 décembre 1932 et celle des acquisitions des années 1932 à 1939, ont été publiées dans les *Annuaires* de l'Académie de 1933 à 1943 [2].

On trouvera ci-dessous la première partie de l'inventaire consacré au *don Georges Rodenbach*, offert tout récemment à l'Académie [3], par M. Constantin Rodenbach. Ce don est composé de manuscrits d'œuvres, de conférences et de pages autographes de Georges Rodenbach.

Les manuscrits des conférences ne portent pas de mention de date ou de lieu. Des comptes rendus de l'époque nous ont cependant permis d'en fixer les dates [4] et d'indiquer où elles ont eu lieu. Pour les manuscrits, nous nous sommes efforcés de savoir s'ils sont restés inédits. Et pour les textes édités, s'ils

---

(1) Le Musée de la Littérature groupe les collections déposées par l'Académie royale de langue et de littérature françaises et la Bibliothèque royale.

(2) Voir également le Catalogue de la Bibliothèque de l'Académie.

(3) L'Académie possède des lettres et des manuscrits aut. de G. Rodenbach, ainsi que le Coffret de fer, qui a inspiré le fameux poème. Mentionnons aussi le *Fonds Rodenbach* de la Bibliothèque royale, section des manuscrits. Des document autographes sont également conservés par la Bibliothèque Nationale et la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Fonds Doucet) de Paris, la Bibliothèque de l'Université de Bruxelles et la Maison Camille Lemonnier.

(4) Je remercie Mère Brigitte Graas, qui m'a gracieusement fourni les éléments pour la datation de ces conférences.

sont posthumes au s'ils ont paru du vivant de l'auteur. Enfin, quand il s'agit d'un texte publié, après l'avoir comparé avec le texte imprimé, il nous a paru utile de noter quelques variantes. Elles révèlent avec quel souci du détail, avec quel désir d'atteindre la nuance, Georges Rodenbach travaillait ses œuvres. On y retrouve, comme l'écrivit Camille Mauclair [1], « la patience géométrique des vieux peintres primitifs flamands » [2].

Jean WARMOES.

1. — LE LIVRE DE JÉSUS, poème. Manuscrit autographe, non signé : 57 feuilles 31,5 × 20, numérotées de 1 à 57 (manque f. 49) et 30 feuilles 31,5 × 20 de brouillons et de rebuts.

Cette œuvre a été composée en 1886-1887, immédiatement après LA JEUNESSE BLANCHE [3]. La page de titre du manuscrit porte : « Paris, 1887 ». Le verso du titre signale « du même auteur » : *Les Tristesses*. Paris, Lemerre 1879, — *La Mer élégante*, id., 1881, — *L'Hiver mondain*, 1884, — *La Jeunesse blanche*, id., 1886 ; et annonce « pour prochainement » : *Du Silence*, poème, — *La Vie morte*, roman, — *L'Amour en exil*, roman. Il s'agit vraisemblablement du manuscrit complet pour l'imprimeur [4]. Rodenbach hésita d'abord à publier son livre [5], ensuite, installé à Paris, « sa pensée devenue plus compliquée ne s'accordant plus avec l'esprit simple et quasi hiératique » [6] de ce recueil, il jugea inutile de le faire paraître. Une grande partie du livre est restée inédite, d'où l'importance du présent manuscrit. Du vivant de l'auteur des fragments ont paru dans l'*Indépendance*

(1) Cité par A. BODSON-THOMAS, *L'Esthétique de G. Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942, p. 155.

(2) Je tiens à remercier Madame N. Potache pour sa généreuse collaboration.

(3) Paris, A. Lemerre, 1886.

(4) *L'Artiste* du 10 avril 1887 laisse entendre, dans le compte rendu de la causerie de G. Rodenbach sur *La littérature biblique* (Bruxelles, Cercle artistique, 6 avril 1887) que *Le Livre de Jésus* paraîtra prochainement chez l'éditeur Lemerre.

(5) MAES (Pierre) *Georges Rodenbach* 1885-1898, Gembloux, Édit. Duculot, 1952, p. 156-157.

(6) Id., Paris, Figuière, 1926, p. 102.

belge (1), dans *la Jeune Belgique* (2) et dans *La Revue Générale* (3). Un très large extrait de l'ouvrage a paru, posthume, dans le numéro de *La Nervie* consacré à Georges Rodenbach, en juillet-août 1923 (4) et a été réimprimé dans le premier volume des *Œuvres* de Georges Rodenbach (5). Un des poèmes restés inédits, a été publié dans *Choix de poésies* de Georges Rodenbach, en 1948 (6).

Voici la composition, « inédite », du LIVRE DE JÉSUS d'après le présent manuscrit (7) :

Poème préliminaire : La nouvelle Incarnation de Jésus :

1. Les Paradis ont vu le Seigneur Jésus-Christ.
2. Et le Père comprit, sans qu'eût rien dit Jésus.
3. Or Jésus, dégageant ses mains pâles fit signe.

I. Or Jésus arriva le soir dans la banlieue.*

II. 1. Jésus vint contempler l'horizon de la ville.*
2. Or Jésus dont l'esprit change tout en symbole.*
3. Or donc Jésus se dit : C'est ainsi pour les Ames.*

(1) *L'Indépendance belge*. Supplément littéraire du 10 avril 1887 : Les Fumées (poème II : *Jésus vint contempler l'horizon de la ville*).

(2) A la suite d'une lecture de fragments du LIVRE DE JÉSUS, faite par G. Rodenbach (Cercle Waux Hall, Bruxelles, 6 avril 1887) la *Jeune Belgique* présente à ses lecteurs ce Jésus « inédit », qui « porte des cravates de M. Rodenbach, a son geste, son accent, sa taille, et même, pour ne pas l'humilier, tout ses défauts mignons ». Il prêche « une doctrine de solitude, le mépris des gens de peu et une foule d'autres hérésies qui feraient dresser les cheveux sur la tête aux évangélistes les plus tolérants ». Le poème *Les Fumées* est inséré à la suite de cette présentation qui se termine avec un pastiche de Rodenbach, signé BAZOEF (*La Jeune Belgique*, T. VI, n° 5, 6 mai 1887, p. 175-176).

(3) *Revue Générale*, 3 sept. 1888, p. 465-466, Parabole : *Jésus a dit : « La lune au visage d'aïeule »*. Cfr. *Œuvres* de Georges Rodenbach, vol. I, p. 166-168.

(4) *La Nervie*. Numéro spécial consacré à Georges Rodenbach. Juillet-août, 1923, p. 179-185.

(5) *Œuvres* de Georges Rodenbach. Paris, Mercure de France, vol. I, 1923, p. 179-185.

(6) *Choix de Poésies* de Georges Rodenbach. Préface de Louis Piérard. Notice biographique de Pierre Maes. Paris, Bibliothèque Charpentier, Fasquelle, 1949, p. 81-83 : *Alors, Jésus au soir tombant, fut emmené.*

(7) Nous faisons suivre de l'astérisque l'incipit des poèmes qui ont paru. Les poèmes I ; II_1 ; II_2, II_3 ; III_1, III_2, III_4 ; IV ; V ; VI ; VII_1 ; IX et XII_1 correspondent respectivement aux poèmes I ; II ; III ; IV ; V ; VI ; IX ; XI ; X et VII publiés dans les *Œuvres de Georges Rodenbach* (vol. I, p. 151-173). Le XIV du manuscrit a été publié dans *Choix de Poésies de Georges Rodenbach*, p. 81-83.

III. 1. Or un soir que Jésus dans la ville cherchait.*
2. Jésus entra ; pas de Fidèles, pas un prêtre.*
3. Et Jésus a prié dans l'église déserte.*

IV. Jésus dont la pensée est encline au symbole.*

V. Le bon chrétien a dit : Considérez, Seigneur.*

VI. Or Jésus déguisé comme un vieux mendiant.*

VII. 1. Or Jésus est sorti ce jour là de la ville.*
2. Mais Jésus a songé que tout ce désespoir.

VIII. 1. Jésus-Christ était las sous le couchant en flammes.

IX. Jésus dans la douceur calme du soir dormant.*

X. 1. L'âme d'un bon chrétien a tenté Jésus-Christ.
2. Car si Matthieu dit vrai, si vous avez prêché.
3. Or Jésus répondit à cette âme en scrupule.

XI. 1. Or Jésus tout le jour ayant beaucoup marché.
2. L'ancien cloître des moines Bénédictins.
3. Or Jésus pénétra le soir dans le couvent.

XII. 1. Un homme à l'esprit droit qui l'avait entendu.*
2. Car Jésus a soudain revu Gethsémanie.
3. Toujours saigne à ton front, ainsi qu'une blessure.

XIII. Jésus a regardé la Nuit et dit : « Je crois ».

XIV. Alors Jésus, au soir tombant, fut emmené.* (1)

XVI. 1. Jésus ouvre son âme à des vents prophétiques.
2. C'est ainsi que Jésus dans les vents prophétiques.

XVII. Les beaux pieds de Jésus vont marcher sur la mer.

Variantes :

Ms. f. 5. *Les marbres noirs et les ébènes* de la nuit.
Impr.(2), p. 153. *Les frondaisons des hauts ébéniers* de la nuit.

Ms. f. 6. Son cœur *s'agrandissait* en lui comme un champ noir.
Impr. p. 154. Son cœur *se contractait* en lui comme un champ noir.

(1) Le poème XV ne figure pas dans le manuscrit ; il s'agit vraisemblablement du poème VIII de l'édition : *Jésus a dit : La lune au visage d'aïeule.*
(2) *Œuvres de Georges Rodenbach*, vol I, p. 151-173.

Ms. f. 6. Oh ! *tristesse* de vivre et douleur de mourir !
Impr. p. 154. Oh ! *l'angoisse* de vivre. Oh ! douleur de mourir...

Ms. f. 12. D'âmes *blanches* à paître.
Impr. p. 159. D'âmes à *mener* paître.

...*voir*

Ms. f. 22. Le soleil *se coucher* dans le tombeau du soir.

...voir

Impr. p. 171. Le soleil *s'affaisser* dans le tombeau du soir.

2. — Mon Journal 1891. Manuscrit autographe : 4 feuilles 32 × 20. Ces pages de journal, les seules retrouvées dans les papiers de Rodenbach, ont été publiées par Pierre Maes dans l'édition « refondue et augmentée » de sa biographie de Georges Rodenbach (1).

3. — La Poésie Moderne. Manuscrit autographe, non signé, incomplet : 39 feuillets 19 × 15,5. Numérotées 39 à 40, 54, 57 à 61, 72 à 74, 76 à 83, 85 à 96, 99 et 100.

Fragments du texte d'une conférence sur la poésie moderne. Il s'agit vraisemblablement de la conférence sur *La Poésie moderne*, faite par Rodenbach au Cercle littéraire de Marchienne-Monceau, le 19 janvier 1886 et redonnée successivement le 22 janvier 1886 au Cercle artistique à Bruxelles, le 29 janvier 1886 à la Société d'Émulation à Liège et le 11 janvier 1888 aux Matinées littéraires, artistiques et scientifiques à Bruxelles.

4. — Femmes de lettres. Manuscrit autographe, non signé : 82 feuillets 20 × 15.

Fragments du texte de la conférence de G. Rodenbach sur quelques femmes de lettres : Séverine, Louise Michel, Madame Adam, Gyp, Eugénie de Guérin, Madame Daudet et M. Desbordes-Valmore. Elle a été faite au Cercle artistique à Bruxelles, le 16 janvier 1889 (2) et redonnée au Cercle artistique à Gand, le 6 février 1890 (3), le 13 février

(1) *Georges Rodenbach* 1855-1898. Nouvelle édition refondue et augmentée de nombreux documents inédits. Académie royale de langue et de littérature françaises. Gembloux, Duculot, 1952, p. 297-300.

(2) *Journal de Bruxelles*, 13 janvier 1889.

(3) Id., 23 février 1890.

1890 aux Matinées littéraires, artistiques et scientifiques à Bruxelles [1] et le 7 novembre 1894 à Genève.

5. — PORTRAITS DU SIÈCLE. Manuscrit autographe, non signé : 90 feuillets 19,5 × 15,5, numérotés de 0 à 90. Le feuillet 22 est chiffré 22 à 24 et le feuillet 27 : 27 à 33, Manquent les f. 3, 10, 34, 50 et 51. Les f. 62, 66, 73 et 87 portent, collées des coupures d'imprimés.

C'est le texte de la conférence sur les peintres français et belges, faite par Rodenbach, à l'exposition des *Portraits du Siècle* à Bruxelles, le 19 avril 1890. Elle fait suite à une causerie sur les peintres anciens et étrangers, faite le 12 avril 1890 dans le cadre de cette exposition [2].

6. — L'ACADÉMIE FRANÇAISE. Manuscrit autographe, non signé : 60 feuillets 16 × 20, numérotées de 0 à 82. Le f. 19 est chiffré 19 à 21, le f. 38 : 38 à 41 ; le f. 41 est triple ainsi que le f. 47. Manquent les f. 49 à 71.

Texte de la conférence, faite par Rodenbach, aux Matinées littéraires, artistiques et scientifiques à Bruxelles, le 10 janvier 1893 [3].

7. — LES VIES ENCLOSES [4]. Manuscrit autographe non signé : 133 feuilles 31 × 20 et 33 feuilles 31 × 20 de brouillons et de rebuts.

La chemise du manuscrit porte le titre original, biffé à l'encre : « Le songe sous-marin ». Ce manuscrit comporte sept parties et un *Épilogue* [5] : *Aquarium mental* (f. 1 à 21), — *Le Soir dans les vitres* (f. 22 à 42), — *Les Lignes de la main* (f. 43 à 55), — *Les Malades aux*

---

(1) Id., 16 février 1890.

(2) Id., 15 avril 1890. — Le Fonds Rodenbach (Bibl. R.) possède le manuscrit de cette conférence (II 7632). Sous la même cote on trouvera les manuscrits des conférences suivantes : *La littérature française de Belgique* — *Le Tombeau de Charles Baudelaire* — *La littérature de langue française dans les Flandres* — *Le Prince de Ligne.*

(3) *Journal de Bruxelles*, 12 janvier 1893.

(4) RODENBACH (G.), *Les Vies Encloses*. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896, 228 p. — Réimprimées dans les *Œuvres de Georges Rodenbach*, vol. II. Paris, Mercure de France, 1925, p. 5-142.

(5) *Le Voyage dans les Yeux*, qui figure dans l'édition, manque ici. Il a paru séparément et antérieurement à l'édition des *Vies Encloses* (1896), à Paris chez Ollendorf, en 1893 ; ce qui en explique peut-être l'absence du manuscrit.

fenêtres (f. 56 à 99), — *La Tentation des nuages* (f. 100 à 122), — *L'Ame des saisons* (f. 123 à 132).

Variantes.

Aquarium mental (1) :

Ms. f. 3. *Tout ce qui s'entrevoit dans* le cristal transi !
C'est l'âme enfin de l'eau qui se dévoile ici...
Impr.(2). p. 6. C'est l'âme enfin de l'eau qui se dévoile ici :
Fourmillement fiévreux sous le cristal transi ;

Ms. f. 3. *Et souffles imprévus* venant on ne sait d'où
Dont se *lézarde* et... l'eau trop unie
Comme s'il y tombait *une foudre* d'argent !
Impr. p. 7. *Et ces bulles sans but,* venant d'on ne sait d'où
Dont se *constelle* et se brode l'eau trop unie
Comme s'il y tombait *un chapelet* d'argent !

Le Soir dans les vitres :

Ms. f. 28. On est toujours enfant par la crainte du soir
Qui nous revient comme un commencement de crise ;
Impr. p. 46. On est toujours enfant par la crainte du soir ;
C'est l'heure grise et l'heure en deuil qui terrorise...

Les Lignes de la main :

Ms. f. 49. Car tout l'être aboutit à ces espaces nus
Et tous les mouvements de l'âme sont en elles ;
Impr. p. 78. *Les mouvements sans fin* de l'âme sont en elles,
Transmis en un instant, avec quels fils ténus !

Les Malades aux fenêtres (3).

Ms. f. 57. *Quelle* épuration ! *Quel* ennoblissement.
de tout l'être...
Impr. p. 90. *Lente* épuration ! *Chaste* ennoblissement
de tout l'être...

(1) Texte et pagination de l'édition originale (1896).

(2) Sur le manuscrit, chaque strophe du 11e poème porte un sous-titre : *Le Ruisseau — Le Canal, — Le fleuve — Le jet d'eau* et *La Mer.*

(3) Le titre original, *Le Halo des Malades,* a été biffé sur le manuscrit.

La Tentation des nuages :

Ms. f. 109. Des vitraux s'allumant en de l'encens qui fume...
Impr. p. 195. Une église à vitraux qu'un peu d'encens effume ;

Ms. f. 177. *Lune isolée* et que nulle étoile n'escorte ;
Impr. p. 206. *Lune en exil* et que nulle étoile n'escorte ;

L'Ame sous-marine :

Ms. f. 123. Quand dans ses profondeurs s'ouvre un *autre* domaine,
En limbes du mystère et de l'inconscience.
Impr. p. 214. Quand, dans ses profondeurs, s'ouvre un *divin* domaine :
Tout le royaume glauque de l'Inconscience.

Épilogue :

Ms. f. 133. ...*d'obscurs* chagrins la font glacée et noire ;
Impr. p. 230. ...*d'anciens* chagrins la font glacée et noire ;

8. — LE MIROIR DU CIEL NATAL : *La Lampe — Les Femmes en mante — Les Réverbères — Les Jets d'eau — Les Premières communiantes — Les Cygnes — Les Cloches — Les Hosties — Épilogue.* Manuscrit autographe : 107 feuilles 31 × 20, 2 feuillets 15,5 × 10 et 32 feuilles 31 × 20 d'essais et de brouillons. Le manuscrit porte le titre original : *La Part des Élus* et la date de la publication de l'édition originale : 1898 (1).

Variantes :

Ms. f. 1. O cette *fleur* de lumière,
Épr. p. 3. O cette *chose* de lumière,
Impr.(2). p. 145. O ce *sourire* de lumière,

Ms. f. 1. La lampe *enfin se manifeste*
Le *sacré-cœur* qu'elle est.

(1) Paris, Bibliothèque Charpentier, 1898. Réédition posthume dans *Œuvres de Georges Rodenbach*, II, Paris, Mercure de France, 1925, p. 142-278. Le Fonds Rodenbach (Bibl. royale) possède les premières épreuves de l'édition originale, avec corrections manuscrites de l'auteur. (II, 7636).

(2) *Œuvres de Georges Rodenbach*, II, p. 143-278.

Épr. p. 6. La lampe *montre alors*
le *sacré-cœur* qu'elle est.
Impr. p. 146. La lampe *atteste alors le*
Sacré-cœur qu'elle est.

Ms. f. 29. La neige n'est plus gaie. Elle
souffre en voyant / *S'acheminer*
en tranquils itinéraires des
mantes...
Épr. p. 53. ...et *s'afflige en voyant*
Les mantes affluer en moroses
itinéraires...
Impr. p. 176. ...
...en *lents* itinéraires...

Ms. f. 97. Un reposoir de *linge et de dahlias...*
Épr. p. 174. ...*de tulle et de camélias...*
Impr. p. 249. ...de tulle et de *thuyas...*

9. — Les Grâces d'État. Manuscrit autographe, signé : 5 feuilles 30,5 × 20. Conte du Rouet des Brumes (1). Publication posthume, antérieurement à l'édition de 1901, dans Le Journal du 24 avril 1899.

10. — Au Collège. Manuscrit autographe, non signé : 5 feuilles 30,5 × 20. Conte du Rouet des Brumes (2). Publication posthume, antérieurement à l'édition de 1901, dans *Le Journal* du 1 mai 1899.

11. — L'Amour des yeux. Manuscrit autographe, signé : 6 feuilles 30,5 × 20. Conte du Rouet des Brumes (3). Publication posthume, antérieurement à l'édition de 1901, dans *Le Journal* du 10 mai 1899.

12. — La vie d'un portrait. Manuscrit autographe, non signé : 17 feuilles 30,5 × 20.

(1) G. Rodenbach, *Le Rouet des Brumes*, contes. Paris, Ollendorf, 1901, p. 223-234. — Rédition, augmentée d'une nouvelle. Paris, E. Flammarion, 1914, p. 245-257.
(2) Id., p. 199-210. — Id., p. 217-229.
(3) Id., p. 245-256. — Id., p. 271-283.

Cette nouvelle a été jointe aux contes du ROUET DES BRUMES dans l'édition de 1914 (1). Publication posthume, dans la *Nouvelle Revue* du 1er juin 1900 (2). La feuille 17 du manuscrit porte au bas : « envoyer épreuve à Madame G. Rodenbach 136, avenue Wagram, Paris ».

13. — LA DOCTORESSE. Manuscrit autographe, signé du pseudonyme : *Elie Bertin*. 11 feuilles 34 × 21,5. Il s'agit d'une nouvelle, vraisemblablement inédite, de G. Rodenbach.

14. — LES PAONS, vers. Manuscrit autographe : 2 feuilles 20 × 30,5. Publication posthume dans la *Revue Germinal* de janvier 1899, repris dans la revue *Épitres* (3).

Publication posthume dans la *Revue Germinal* de janvier 1899 ; repris dans la revue *Épitres* (3).

(1) G. RODENBACH, *Le Rouet des Brumes*. Réédition, augmentée d'une nouvelle. Paris, E. Flammarion, 1914, p. 315-346.

(2) *Nouvelle Revue*, 1er juin 1900, p. 321-337.

(3) *Épitres* (Gand), fasc. 24, décembre 1948, n° XVII, p. 173-174.

Notices sur les Académiciens décédés

parues dans les Annuaires de l'Académie

Année	*Notice sur*	*Auteur*
1928	Iwan GILKIN	Albert GIRAUD
»	Ernest VERLANT	Arnold GOFFIN
1929	Georges EEKHOUD	Hubert KRAINS
1930	Auguste DOUTREPONT	Jules FELLER
1933	Fernand SEVERIN	Hubert KRAINS
»	Christoffer NYROP	Émile BOISACQ
1934	Max ELSKAMP	Albert MOCKEL
»	La Comtesse de Noailles	Georges MARLOW
1936	Albert COUNSON	Jules FELLER
»	Émie VAN ARENBERGH	Gustave VANZYPE
1937	Albert GIRAUD	Valère GILLE
»	Hubert KRAINS	Hubert SIERNET
1938	Paul SPAAK	Gustave VANZYPE
»	Alphonse BAYOT	Georges DOUTREPONT
»	Leopold COUROUBLE	George GARNIR
1939	Franz ANSEL	Georges VIRRES
»	Jules DESTRÉE	Gustave VANZYPE
»	Arnold GOFFIN	Henri DAVIGNON
1940	Hubert STIERNET	Georges VIRRES
1943	Louis DELATTRE	Gustave VANZYPE
1945	Ferdinand BRUNOT	Maurice WILMOTTE
»	George GARNIR	Louis DUMONT-WILDEN
1946	Jules FELLER	Maurice DELBOUILLE
»	Maurice DES OMBIAUX	Georges VIRRES
1947	Georges VIRRES	Henri DAVIGNON
»	Émile BOISACQ	Gustave CHARLIER
1948	Georges MARLOW	Charles BERNARD
1949	Jean HAUST	Louis REMACLE
1950	Henri SIMON	Maurice DELBOUILLE
»	Francis VIELE-GRIFFIN	Marcel THIRY

Année	*Notice sur*	*Auteur*
1951	Joseph VRINDTS	Joseph CALOZET
»	Lucien-Paul THOMAS	Fernand DESONAY
1952	Robert DE TRAZ	Henri DAVIGNON
»	Firmin VAN DEN BOSCH	Pierre NOTHOMBV
1953	Jean-Jacques SALVERDA de GRAVE	Julia BASTIN
»	Georges DOUTREPONT	Gustave VANWELKENHUYZEN
1954	Albert MOCKEL	Henri DAVIGNON
1955	Giulio BERTONI	Julia BASTIN
1956	Henri CARTON DE WIART	Pierre NOTHOMB
1957	Gustave VANZYPE	Henri DAVIGNON
1958	Servais ÉTIENNE	Fernand DESONAY
1959	Maurice WILMOTTE	Maurice DELBOUILLE
1960	Maurice MAETERLINCK	Roger BODART

N. B. : Le 1er ANNUAIRE de l'Académie est sorti de presse en 1928.

Il n'y a pas eu d'Annuaires au cours des années suivantes : 1931 — 1932 — 1941 — 1942 — 1944.

* * *

Chronique

Le Souvenir de Charles Plisnier.

Discours prononcé le 21 *mai* 1960, *à Saint-Gilles à l'occasion de l'inauguration d'une plaque sur la façade de la maison de la place Morichar où Charles Plisnier a écrit* Mariages *et* Faux Passeports.

Je suis extrêmement sensible à l'honneur que l'Administration Communale de Saint-Gilles et l'Association des Amis de Charles Plisnier m'ont fait en désirant m'associer à cette manifestation et en me demandant d'y parler spécialement des deux livres, *Mariages* et *Faux Passeports*, dont les titres sont reproduits sur la plaque qu'on inaugure aujourd'hui et qui désignera aux passants et aux amis des lettres, la maison où Charles Plisnier vécut des heures ardentes et fécondes. Cependant, cet appel si flatteur, je n'y ai pas répondu sans résistance, songeant à ceux qui, aussi qualifiés que moi pour dégager le sens et l'importance des œuvres rappelées ici, hantèrent, au temps où il les écrivit, le logis de l'écrivain, traversèrent « cette place carrée plantée de tilleuls », pénétrèrent « dans cette maison d'allure provinciale », que Charles Plisnier évoque dans son roman *Dieu le prit*, cinquième et dernier de la série de *Meurtres*.

Je n'ai pas été le confident de Charles Plisnier. Je n'ai pas participé aux entretiens des mardis de la Place Morichar. Marqué par mon idéal de volontaire de guerre, je suivais en ce temps-là, dans le domaine des lettres, des chemins délaissés.

Dans les années 20 à 30 du siècle, chaque fois que je pensais à Charles Plisnier, je revoyais, dans l'éloignement de nos communs débuts, cette revue *Flamberge*, qui paraissait à Mons et dont la couverture, dessinée par Anto Carte, suggérait l'élan d'un rêve esthétique et social. C'est sous son enseigne que nous avons publié, en 1913, notre premier livre. Charles Plisnier était encore un collégien à qui, du haut de mes vingt-deux ans, j'avais bien envie de dire « Jeune homme,

quelle hâte et quelle témérité ! ». Mais enfin, c'est dans le même temps que nous avons pénétré dans la vie littéraire, par la même porte. Celui qui la gardait est resté l'ami le plus proche de mon cœur. Il s'appelait Arthur Cantillon. Il avait installé le quartier général de sa revue, rue des Capucins, à la Taverne des Chevaliers. L'adolescent inquiet et impatient qui devait prendre tant et de si haletants départs, n'oublia jamais ce relais de sa plus ancienne et naïve espérance. Lorsqu'en 1937, il m'envoya *Faux Passeports*, cette valise souillée de tant de marques de douane, il inscrivit dans sa dédicace : « en souvenir de Flamberge et de la Revue franco-wallonne. »

Mais, en 1919, quand, sous les ombrages de Pommerœul, je faisais avec Arthur Cantillon, un tour d'horizon de la pensée littéraire en Belgique, Charles Plisnier nous paraissait perdu pour l'amitié franco-wallonne, engagé sans retour dans la voie d'une révolte aspirant à détruire l'édifice que nous avions cherché à remettre debout et dont un village du Hainaut, paisible et estival, nous offrait une image chérie.

Quand, vingt ans plus tard exactement, Charles Plisnier présenta, à la tribune de la radio française, mon Ode à Péguy, le contentement que j'en éprouvai se doubla du plaisir de voir Plisnier adhérer à Péguy, à ce grand poète qui n'accueillit toutes les houles que pour mieux éprouver ce roc de certitude où l'âme défie les pièges de la vie.

Les deux œuvres dont j'ai mission de vous parler ne sont pas seulement des romans réussis, couronnés, traduits en vingt langues, tirés à des centaines d'éditions, des pièces à conviction, des témoignages éclatants d'une carrière exceptionnelle, et telle que l'eussent pu célébrer les représentants les plus éminents de la tribu Annequin dont le romancier a brossé largement des portraits. Il nous offrent d'abord, ces deux livres, ils nous offrent surtout les signes déchirants, les manifestations pathétiques et cruelles de l'ébranlement d'une âme, en quête des vérités de la vie intérieure.

C'est le 5 juin 1936 que *Mariages* sortit de presse. Sous la rubrique « du même auteur » qu'on trouve aux pages de garde de tout livre nouveau, Charles Plisnier n'avait retenu que ceux qu'il avait écrit depuis 1931. Ils étaient dix. Ils avaient répandu son nom sans l'imposer. On comptait dans le nombre *Figures détruites* et *L'Enfant aux stigmates*. Les lignes de leurs drames disparaissent souvent sous l'effusion poétique. « Je souhaiterais, écrivais-je alors, en rendant compte du second de ces livres, que Charles Plisnier, qui a de très beaux dons d'écrivain, arrivât à mieux dissocier sa faculté si aiguë de sentir la tristesse de l'univers de sa faculté de créer des personnages en qui cette tristesse s'incarne ».

Jamais critique ne s'est reconnu plus comblé dans ses vœux que lorsque, deux ans plus tard, je lus *Mariages*. Ce roman de 450 pages grand format, d'un texte serré, à 46 lignes par page, représente huit à neuf cents pages d'une édition ordinaire. Cette longue histoire où l'amour, l'intérêt, le phénomène social et familial jouent tour à tour un rôle de premier plan fut saluée tout de suite comme une œuvre de maîtrise. Une formidable puissance de vie y éclate et s'y répand, dominée et contenue par une orchestration magistrale. Ce qui importe dans un roman, c'est la force avec laquelle des personnages revendiquent leur droit de vivre et affirment leur caractère. Des personnages de roman peuvent être vrais, même quand tous les actes qu'ils accomplissent nous paraissent faux. C'est le cas de Julien Sorel. Dans *Mariages*, il est à peine croyable que Fabienne Fraigneux, fille froide, lucide, calculatrice, choisisse librement d'épouser un modeste employé de son père, de la plus humble origine, et, l'ayant épousé, devienne sa dupe et sa complice. Mais le personnage est vivant et nous n'en discutons qu'après. Vivants aussi les autres personnages : Salembeau, le mari de Fabienne, cynique, avide, ambitieux, mais dont l'ambition est corrompue par le désir des jouissances immédiates et médiocres ; Fraigneux, ce professeur transformé en industriel dont on contestera toujours les qualités commerciales, parce qu'il est censé n'en pas avoir ; Marcelle, l'amie de Fabienne, égarée dans les labyrinthes de la chair, à la poursuite d'un amour impossible ; Chardin, le représentant officiel de l'intégrité familiale, tout pétri d'importance et de vanite ; Thérèse, sa femme, dévorée par une maladie incurable, silencieuse et souffrante, figure d'immobile et anonyme sainteté, qui plane au-dessus de l'œuvre entière de Plisnier.

Ces êtres sont vivants, non seulement comme des portraits détachés, mais par les diverses réactions que provoquent en eux les événements auxquels ils sont mêlés. C'est la vie de toute une époque, qui nous est peinte là, avec ses duretés, ses indulgences, ses faiblesses, ses inconséquences, ses erreurs. Le tableau est vu et traité largement, dans un esprit de subordination à la psychologie des caractères. L'auteur, se pliant aux exigences de l'édition parisienne, a situé l'action dans une ville sans nom, du Nord de la France. Il ne l'a pas fait sans rechigner et il use, à un certain moment, d'un subterfuge amusant. Ses personnages vont-ils en villégiature, il les transporte à La Panne. Au vrai, c'est dans le milieu où il a grandi, qu'il devine et invente les drames qu'il raconte. La population littéraire belge s'accroît, par ses soins, de types correspondant à la réalité des fortunes, des intérêts, des idées, des affaires et des conditions qu'on rencontre dans notre

pays. Le roman, a-t-on dit, est le procès de la bourgeoisie. Si l'on veut. A la condition de se rappeler que l'auteur en est, de cette bourgeoisie, qu'il l'aime et que s'il la flétrit, c'est de ne pas être ce qu'elle devrait être. Au surplus, Charles Plisnier peut, et certes, ne cesse d'être requis par le fait social, mais chaque fois qu'il l'aborde, il le dépasse, pour aller au vif de l'être, là où les différences de classe et de parti n'ont plus beaucoup d'importance.

Cela apparaît avec une clarté fulgurante dans *Faux Passeports*. *Faux Passeports* obtint en 1937, le prix Goncourt, que *Mariages* avait failli avoir en 1936. Ce livre se fût en un autre temps appelé *Scènes de la vie révolutionnaire*. Charles Plisnier qui, dès 1919, avait opté pour le communisme, milita dans les rangs du Parti et en fut exclu en 1928. Ce n'est qu'en 1937 qu'il a publié *Faux Passeports*, qui n'est pas un livre de révélation ou de confidence, mais le bilan d'une faillite humaine.

Le « Je de ce livre n'est pas moi » nous dit l'auteur, reprenant en épigraphe, le mot d'un autre écrivain. S'il veut dire que, comme romancier, il reste maître de sa fiction, nous en convenons avec lui, mais il est bien difficile de ne pas penser à Plisnier lui-même, à chaque page de ces récits d'un révolutionnaire qui a eu la religion du groupe, l'a perdue, que le parti communiste a rejeté de son sein et que la transformation de la foi communiste, sous le terrorisme de la bureaucratie stalinienne a écœuré et découragé.

Faux Passeports nous présente donc un exemple de plus de l'incompatibilité de la mystique et de la politique. Mais, si le livre n'est pas un roman, ce n'est pas non plus un essai. C'est une chronique où la coulée lumineuse de l'actualité vivante enflamme des visages, y découvre le désespoir, la volonté farouche, l'enthousiasme, la peur. Après un quart de siècle, ou presque, ce livre n'a rien perdu de son pouvoir de pénétration dans les cerveaux.

Et si l'on veut mesurer la clairvoyance de Charles Plisnier, sa connaissance intuitive des plus redoutables ressorts humains, il n'est que de relire aujourd'hui même, à la lumière des événements que nous vivons, la plus longue des cinq nouvelles de *Faux Passeports*, un petit roman, cent trente pages ; *Iegor:* histoire d'un Russe dont la foi communiste est si totale qu'elle l'amène à accepter une mort ignominieuse en se reconnaissant coupable de trahisons et de crimes qu'il n'a pas commis. Or, ce Iegor dont le comportement vers les années 28 a révolté le narrateur, celui-ci ne laisse pas de l'envier et d'admirer dans son sacrifice,une forme de la grandeur et, peut-être, de la sainteté.

La force de Plisnier romancier, c'est de s'identifier aux êtres qu'il

crée ou recrée, si complètement qu'il partage jusqu'à la frénésie, leurs passions, en même temps, cependant qu'il conçoit la vanité de leurs conquêtes et de leurs étreintes. C'est l'état que Baudelaire a entrevu quand il a énoncé la règle des postulations simultanées vers Dieu et vers Satan. Les modernes ont accru et compliqué cette fureur de vivre des vies antagonistes. Montherlant, faisant l'éloge de la vie ardente, a écrit, dans *Service inutile*, qu'il voudrait être à la fois, saint Vincent de Paul, Kant et Casanova. Aux heures où il subissait l'hypnotisme de la puissance, il y a une partie de Plisnier, un côté Montherlant en lui, qui aurait pu accepter de considérer ce triple travestissement comme une dilatation, un épanouissement de l'être, mais, dans le même moment, une autre partie de lui-même, moins rapide peut-être mais plus vigilante, son côté Bernanos, lui eût fait voir que cet accroissement n'était qu'un enlisement, une ruse pour différer l'instant d'obéir à sa vocation, car un homme remplit son destin : il ne remplit pas celui des autres. L'absolu n'est pas le total des possibles et, au contraire, le chemin qui y mène est étroit et fermé de toutes parts.

Parmi les personnages où Charles Plisnier a mis le plus de lui-même, il y a ce Noël Annequin, le raté, le détraqué, le mouton noir de la florissante famille Annequin, et, d'eux tous, le plus près, le seul près de Dieu, ce Noël que Charles Plisnier suit pendant plusieurs années dans son itinéraire absurde et obsédant avant de le faire entrer à la Trappe et de finir là son roman. Au cours d'un de ses voyages en province, Noël découvre un asile. « Ah ! disait Noël, voir seulement l'un de ces hâvres, un jour, une heure ! *Entrer et sortir.* »

Ces deux mots sont soulignés. C'est l'auteur qui les souligne. *Entrer et sortir*. Ce sont les deux mêmes mots que le héros de *Faux Passeports* avait entendus, articulés durement par Iegor : « Vous, camarade, vous prenez le Parti pour une maison. Un jour, vous y entrâtes. Un jour, il vous plaît d'en sortir. » Il pouvait se rendre témoignage qu'il avait toujours refusé les entrées gratuites, mais il savait combien étaient exigeants en lui, ce désir, cette recherche d'une issue.

La tentation de l'absolu et l'attirance des possibles se sont partagé la vie de Charles Plisnier.

Quand, en 1941, dans un logis de fortune et dans la tristesse d'une occupation plus amère que l'exil, il achevait *la Dernière Journée*, dont le titre devint *Dieu le prit*, ce n'est pas sans raison que le romancier convoqua Noël Annequin, chez l'avocat Mermier, place Morichar, à Saint-Gilles. Entre les liquidations de sa jeunesse et les accomplissements de sa maturité, comblé de présences, couvert de présences,

traversé de la double fièvre de ses élans et de ses refus, c'est dans cette calme et banale maison que Charles Plisnier a éprouvé avec le plus d'intensité, le drame de son abondance et de sa solitude. C'est ici, qu'au moment de prendre définitivement congé des compagnons de dix ans de luttes, méditant sur son sort, il a écrit : « L'idéal importe-t-il vraiment à l'égard des créatures, sa forme, son apparence, ou ce qui compte seul, n'est-ce pas le mouvement secret et très profond, qui vous porte vers lui ? Au moment que j'admirais le plus ces humains acharnés à lutter au milieu des pestilences de la terre, que dis-je ? au moment où je les suivais, suspendu à leur héroïsme, je voyais se lever devant moi cette lumière même que j'avais fuie et méconnue. Quelle lumière ? »

Quelle lumière ? Une lumière. Il ne cessa d'y penser et, si l'on se reporte aux confidences d'Ave Genitrix, il crut l'avoir trouvée. Mais, lorsque tourné vers sa mère, il s'écrie

Si je veux Dieu, c'est votre face
Que je vois luire sur le mur

n'est-ce pas qu'il pense à recommencer, sur nouveaux frais, cette poursuite de l'homme, dont il fut dévoré.

M. M.

J'ai rempli ma tâche ; je me suis efforcé de vous dire ce que sont ces deux œuvres dont les titres sont reproduits sur cette plaque qu'on vient d'inaugurer, le rang qu'elles occupent et sont dignes de garder, dans l'histoire de la littérature du XXe siècle ; mais ce que je veux surtout honorer sur cette place et devant cette maison, ce sont les traces d'une âme qui, à travers les halètements de l'angoisse, le tumulte des instincts, les ambiguités de l'action, les étourdissements de la gloire, voulut et sut rester fidèle aux lois de son destin et de sa vérité.

Lucien CHRISTOPHE.

Hommage à Louis Delattre

Des manifestations viennent d'avoir lieu à Fontaine l'Évêque, en l'honneur de Louis Delattre, éminent académicien. L'Académie avait tenu à s'y faire représenter.

Quand l'Académie royale de langue et de littérature françaises m'a fait le privilège de me désigner pour la représenter aujourd'hui parmi vous en cette cérémonie, elle se sera souvenue de l'honneur que j'ai eu, et qui fut pour moi bien émouvant, de succéder à Louis Delattre au fauteuil qu'il avait occupé depuis les toutes premières élections à cette Académie, en 1920. Me charger de cet hommage qu'elle veut rendre à l'un des premiers et des plus chers parmi ses membres était aussi me donner personnellement l'occasion d'une joie pieuse : celle d'approcher et de venir saluer, en ces lieux mêmes pour lesquels il a dit tendrement et assidûment sa fidélité, la mémoire d'un grand aîné que je n'ai pas connu, de qui je n'ai reçu que les encouragements bienveillants et lointains par lesquels un auteur en vue répond aux envois de livres d'un débutant, et qui pourtant, longtemps avant que j'eusse découvert toute son œuvre, avait pris une place un peu magique dans mes souvenirs d'enfance. Ces souvenirs ne sont sans doute pas ceux d'un plaisir purement littéraire, ils tiennent bien plutôt du charme mystérieux qui nous lie à jamais au milieu de nos premières années ; mais c'est à ce charme justement que la plupart des livres de Louis Delattre doivent leur pouvoir poétique, et c'est pourquoi je me laisserai aller à vous faire part de ce petit témoignage, à vous raconter la petite expérience personnelle que j'ai faite de la vertu d'enchantement exercée par ces livres si simples et si profonds.

Mes parents avaient quitté leur pays de Charleroi pour Liège quand j'avais un an, et il faut que leur dépaysement en ait été bien persistant puisqu'il durait encore quand j'eus l'âge de m'en apercevoir. Nos provinces ont beau être solidaires, elles sont différentes, c'est leur richesse ; et le mal du pays dont souffrait dans les années 1900 une famille du Hainaut transplantée à Liège n'était peut-être pas moins aigu que cette nostalgie de Fontaine-l'Évêque qui devait être si féconde, celle du jeune Louis Delattre en exil lui aussi dans

sa chambre bruxelloise d'étudiant. Or, il y eut un jour pour cette famille de déracinés (au fond, la gravité d'un déracinement ou d'un exil ne se mesure pas à la distance) une lecture qui fut un événement. C'était celle des *Contes de mon Village*. Le volume, je le revois encore, fut bientôt dépenaillé d'avoir passé de main en main, d'avoir été lu et relu ; d'autres suivirent, du même auteur, *Une rose à la bouche*, bientôt le *Roman du chien et de l'enfant*. Le prestige Delattre s'installait dans la maison. D'être nommé, d'être chanté, le regret du pays devenait une douceur. Tout s'expliquait de ce manque dont on avait langui, tout se retrouvait de ce qui avait manqué. Une certaine qualité ancienne et familière des bruits sous votre ciel particulier, comme la trompette du garde-barrière annonçant le train de six heures dans *Pierre de la Baraque ;* une fraîcheur comme celle de l'eau qui coule de la fontaine dans la venelle Romain Capit le batteur de fer, ce filet d'eau jaillissant « qu'aucune étreinte ne peut retenir de se faire jour à travers les doigts » ; un détail du décor comme celui des vignes de vos courtils, « portant beaucoup de feuilles et très peu de très petits raisins qui, chaque automne, avaient beaucoup de mal à mûrir », c'étaient là quelques-uns des secrets qui composaient le philtre. Secrets qui ne sont pas de nature littéraire, vous le voyez, qui n'ont pas l'air de tenir en quelque façon à l'art d'écrire. Mais qu'un texte communique une émotion humaine sans avoir l'air d'être écrit, pour moi c'est le plus bel éloge littéraire qu'on puisse en faire, et c'est bien la louange qu'on doit à Louis Delattre.

Est-ce qu'à ce genre de louange il aurait été sensible ? Il me semble que oui. Il me semble qu'il avait pour certaines vanités littéraires trop artistes comme pour beaucoup de vanités un certain dédain cordial et teinté d'humour tendre, et qu'il devait attacher à la sympathie humaine, à l'élan en réponse obtenu du lecteur, beaucoup plus de prix qu'à de pures réussites de style. Je dis : « il me semble », car cet écrivain, cet homme si simple en apparence est plein de riches complexités. Quoi de plus simple au premier abord, en effet, que la vie d'un médecin entièrement dévoué à sa tâche, que ce soit dans sa ville ou à la prison, et qui en même temps, possédé du goût de son terroir, s'attache à faire le portrait de celui-ci en une trentaine de volumes ? Or, si nous y regardons de plus près, ce personnage si uni, si facile à comprendre, confesse beaucoup de contradictions au moins apparentes.

Et d'abord ce grand régionaliste, car enfin, qu'il l'ait voulu ou non, c'est bien le nom qu'il portera dans notre histoire littéraire, ce régionaliste condamne le régionalisme aussi formellement que possible.

« Nos littératures régionalistes, écrivait-il, en mettant exclusivement en lumière les instincts primitifs des créatures les plus dénuées d'esprit, ont manqué complètement leur but. » Qu'est-ce à dire ?

Ce ne serait pas la première fois qu'un auteur prônerait en théorie exactement le contraire de ce qu'il exécuterait dans la pratique ; rappelons-nous André Chénier, *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*, et les vers nouveaux qu'il écrivit néanmoins sur les plus antiques des thèmes. Je croirais même volontiers que l'auteur qui semble ainsi se contredire nous donne par là même une certaine garantie en faveur de son expérience ; nous apercevons que celle-ci a été débattue, contrôlée, et que si un parti a prévalu dans cette contestation mentale entre deux opinions ce n'est pas sans qu'il reste au royaume intérieur une opposition de Sa Majesté pour faire entendre une voix écoutée ; nous distinguons aussi ce qu'il doit y avoir de naturel et d'impérieux dans l'œuvre réalisée pour que cette réalisation se soit ainsi accomplie comme en révolte et en combat contre des règles que l'auteur théoricien avait cru pouvoir reconnaître.

Chez Louis Delattre, cependant, il y a, bien visiblement, autre chose. Le régionalisme qu'il condamne n'est pas le sien ; c'est un naturalisme imitatif et qui se complaît à la photographie des mœurs basses. Ce qu'il essayera, lui, ce n'est certes pas de mettre en lumière « les instincts primitifs des créatures les plus dénuées d'esprit », mais bien de nous faire toucher à travers l'écorce dure des instincts et même au-delà de l'esprit une certaine fibre de pureté et d'innocence — d'innocence même chez les plus tristes coupables — qui est universelle. « Le cœur humain, seul objectif de toute science, le reste de la quête intellectuelle n'étant que théorie et hypothèse » ; c'est cela, nous dit-il, qu'il a appris des Russes, ses premiers maîtres en littérature, et nous comprenons bien dès lors son irritation de « régionaliste cordial » contre *un* régionalisme.

Ainsi ces apparents contrastes qui abondent dans le portrait qu'il nous a laissé de lui-même, surtout au long des pages de ses *Grains d'anis*, loin de nous rendre difficile l'accès de son œuvre et de sa personnalité nous l'expliquent et nous le facilitent. Que ce soit Dostoïevski, comme il l'a raconté de façon frappante, qui l'ait d'abord enfiévré de passion pour le roman, et que ce soit d'avoir connu le hérissement d'effroi de *Crime et châtiment* et des *Frères Karamazov* que l'étudiant de Fontaine dépaysé à Bruxelles ait conçu les histoires simples et merveilleusement saines des *Contes de mon village ;* que ce Wallon si intimement lié à sa petite patrie soit resté à l'écart du grand mouvement animé par les Albert Mockel et les Jules Destrée ; que

ce visiteur fraternel des prisons, cet ami des humbles inlassablement penché sur la petite boîteuse de l'hôpital, sur la tumeur de Mar-Joseph et sur le désespoir de son mari Jérôme Bardot, sur l'agonie lente de Florimond, le garçon de M. et Mme Boulomme, que cette espèce de François de Paul soit en même temps le bourgeois qui défend ombrageusement son droit d'être bourgeois et met un accent de défi dans sa déclaration sereine qu'il vaut mieux avoir réussi que de mendier son pain, que l'infatigable apôtre de la Croix-Rouge cohabite en lui avec le sybarite de ce pays des bons bourgognes qui nous enseigne l'art de manger et nous détaille en une page amoureuse comment il boit son vin, tout cela procède par actions et réactions pour accomplir une harmonie, tout cela compose, par des oppositions qui sont complémentaires, cette rare réussite humaine qu'on appelle un équilibre.

Là est le mot-clé pour pénétrer le domaine de Louis Delattre. La lucidité narquoise qu'on voit à son regard sous le lorgnon, c'est une défense contre l'excès de sa sensibilité. C'est parce que Dostoïevski en même temps que sa naturelle impulsion de charité totale l'ont conduit « du côté de l'ombre » qu'il reviendra sans cesse au parfum des buis, aux contes de mon village, au trieu, à la fontaine de la venelle Romain Capit ; c'est pour se laver de toute cette peine des hommes à laquelle il aura voué sa vie de médecin qu'il demandera la fraîcheur à ses souvenirs d'enfance et à votre pays.

Votre pays... Hubert Krains, le grand ami de Louis Delattre qui fut profondément ravagé de l'avoir vu mourir tragiquement sous ses yeux, disait que ce pays noir n'est pas noir, qu'il est vert, et que la grande trouvaille de l'auteur de *La Pirporelle* fut de voir qu'il était vert. Disons qu'il est noir et vert. Mais l'hygiène de Louis Delattre en même temps que son art — et à ce grand maître de vie il n'aurait pas déplu de confondre ces notions de l'art et de l'hygiène — furent de ne vous demander que votre chlorophylle, et de respirer vos verdures en un concert infini de bonne odeur d'enfance. Il vous a rendu ce bienfait en dotant votre ville et vos bords de Sambre de toute une littérature propre dont vous pouvez être fiers.

Je salue Louis Delattre, qui a trouvé dans le vert admirablement tenace de son pays la ressource et la force d'aimer le plus noir de la vie.

Marcel THIRY.

Prix Académiques 1960

L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises vient de décerner deux de ses Prix 1960.

Le Prix Eugène Schmits a été attribué à M. Jean-Louis VAN HAM, pour ses recueils de poésie : « Apothéose » et « Chants Prisonniers ».

Le Prix Emmanuel Vossaert a été décerné à M. Daniel GILLÈS DE PÉLICHY, pour son essai sur Tolstoï.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Mémoires.

ÉTIENNE Servais. — *Les Sources de « Bug-Jargal »*. 1 vol. in-8° de 159 pages ..... 60 frs

HANSE Joseph. — *Charles De Coster*. 1 vol. in-8° de 383 pages .... 90.—

VANWELKENHUYZEN Gustave. — *L'Influence du naturalisme français en Belgique*. 1 vol. in-8° de 339 pages ..... 150.—

PAQUOT Marcel. — *Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeulx à Molière*. 1 vol. in-8° de 224 pages ..... 90.—

BRONKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 1 vol. in-8° de 306 pages ..... 120.—

VERMEULEN François. — *Edmond Picard et le réveil des Lettres belges 1881-1898*. 1 vol. in-8° de 100 pages ..... 36.—

MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*. 1 vol. in-8° de 432 pages ..... 120.—

REICHERT Madeleine. — *Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*. 1 vol. in-8° de 247 pages ..... 60.—

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 pages ..... 150.—

REMACLE Louis. — *Le parler de La Gleize*. 1 vol. in-8° de 355 pages 90.—

SOSSET L.-L. — *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*. 1 vol. in-8° de 200 pages ..... 60.—

DOUTREPONT Georges. — *Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. 1 vol. in-8° de 169 pages ..... 60.—

WILMOTTE Maurice. — *Les Origines du Roman en France*, 1 vol. in-8° de 263 pages ..... 90.—

THOMAS Paul-Lucien. — *Le Vers moderne*. 1 vol. in-8° de 247 pages ..... 120.—

CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement Romantique en Belgique (1815-1850)*. 1 vol. in-8° de 423 pages ..... 225.—

BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 pages ..... 120.—

WARNANT Léon. — *La Culture en Hesbaye liégeoise.* 1 vol. in-8° de 255 pages ..... 140.—
DOUTREPONT Georges. — *La littérature et les médecins en France (épuisé).*

Collection de l'Académie.

WILLAIME Élie. — *Fernand Severin — Le Poète et son Art.* 1 vol. 14 × 20 de 212 pages ..... 60.—
BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach.* 1 vol. 14 × 20 de 208 pages ..... 90.—
MARET François. — *Il y avait une fois.* 1 vol. 14 × 20 de 116 pages 60.—

Textes anciens.

BAYOT Alphonse. — *Le Poème moral.* Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 pages ..... 225.—
CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594).* 1 vol. in-8° de 116 pages ..... 90.—
LEJEUNE Rita. — *Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier.* 1 vol. in-8° de 74 pages ..... 60.—
HAUST Jean. — *Médicinaire Liégeois du XIIIe siècle et Médicinaire Namurois du XIVe* (manuscrits 815 à 2700 de Darmstat). 1 vol. in-8° de 215 pages ..... 90.—

Rééditions.

PIRMEZ Octave. — *Jours de Solitude.* 1 vol. 14 × 20 de 351 pages 60.—
VANDRUNNEN James. — *En Pays Wallon.* 1 vol. 14 × 20 de 241 pages ..... 60.—
CHAINAYE Hector. — *L'Ame des Choses.* 1 vol. 14 × 20 de 189 pages ..... 60.—
DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée,* 1 vol. 14 × 20 de 126 pages ..... 60.—
BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). 1 vol. 14 × 20 de 211 pages ..... 60.—
PICARD Edmond. — *L'Amiral.* 1 vol. 14 × 20 de 95 pages ..... 60.—
LEMONNIER Camille. — *Paysages de Belgique.* Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 pages .... 90.—
GIRAUD Albert. — *Critique littéraire.* 1 vol. 14 × 20 de 187 pages. 75.—
HEUSY Paul. — *Un coin de la Vie de Misère.* 1 vol. 14 × 20 de 167 pages ..... 75.—

Publications récentes.

BUCHOLE Rosa. — **L'Évolution poétique de Robert Desnos.** 1 vol. 14 × 20 de 238 pages **100 frs**

CHAMPAGNE Paul. — **Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa Vie.** 1 vol. 14 × 20 de 204 pages ..... **90.—**

COMPÈRE Gaston. — **Le Théâtre de Maurice Maeterlinck.** 1 vol. in 8° de 270 pages .... **100.—**

CULOT Jean-Marie. — **Bibliographie de Émile Verhaeren.** 1 vol. in 8° de 156 pages .... **90.—**

DAVIGNON Henri. — **Charles Van Lerberghe et ses amis.** 1 vol. in 8° de 184 pages ..... **100.—**

DAVIGNON Henri. — **L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel** (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 pages ..... **45.—**

DELBOUILLE Maurice. — **Sur la Genèse de la Chanson de Roland.** 1 vol. in 8° de 178 pages **100.—**

DESONAY Fernand. — **Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre.** 1 vol. in 8° de 282 pages ..... **100.—**

DESONAY Fernand. — **Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genèvre.** 1 vol. in 8° de 317 pages ..... **100.—**

DESONAY Fernand. — **Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène.** 1 vol. in 8° de 415 pages ..... **100.—**

FRANCOIS Simone — **Le Dandysme et Marcel Proust** *(De Brummel au Baron de Charlus).* 1 vol. in 8° de 115 pages ..... **100.—**

GILSOUL Robert. — **Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880.** 1 vol. in 8° de 342 pages ..... **120.—**

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 pages ... **120.—**

GUILLAUME Jean S. J. – **Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe.** 1 vol. in 8° de 108 pages ..... **60.—**

MAES Pierre. — **Georges Rodenbach** (1855-1898). Ouvrage couronné par l'ACADÉMIE FRANÇAISE, 1 vol. 14 × 20 de 352 pages .... **110.—**

NOULET Émilie. — **Le premier visage de Rimbaud.** 1 vol. 14 × 20 de 324 pages ..... **120.—**

REMACLE Madeleine. — **L'Élément poétique dans « A la recherche du Temps Perdu » de Marcel Proust.** 1 vol. in 8° de 213 pages **100.—**

RUELLE Pierre. — **Le vocabulaire professionnel du houilleur borain.** 1 vol. in 8° de 200 pages **150.—**

SOREIL Arsène. — **Introduction à l'histoire de l'Esthétique française** *(nouvelle édition revue)*. 1 vol. in 8° de 152 pages ..... **90.—**

VIVIER Robert. — **Et la poésie fut langage.** I vol. 14 × 20 de 232 pages ..... **90.—**

VIVIER Robert. — **L'originalité de Baudelaire** *(réimpression suivie d'une note de l'auteur)*. 1 vol. in 8° de 296 pages ..... **110.—**

Table générale des Matières du Bulletin de l'Académie. (Années 1922 à 1959). 1 brochure in 8° de 78 pages ..... **25.—**

Vient de paraître :

GILLIS Anne-Marie. — **Edmond Breuché de la Croix.** 1 vol. 14 × 20 de 170 pages ..... **75.—**

DEFRENNE Madeleine. — **Odilon-Jean Périer.** 1 vol. in 8° de 468 pages ..... **150.—**

ROBIN Eugène. — **Impressions littéraires.** *(Introduction par Gustave Charlier)* 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	**75.—**
CULOT Jean-Marie. — **Bibliographie des Ecrivains Français de Belgique (1881-1950)** 1 vol. in 8° de 304 pages	**100.—**
DE REUL Xavier. — **Le roman d'un géologue** *(Préface de Gustave Charlier et Introduction de Marie Gevers)* 1 vol. 14 × 20 de 292 pages	**100.—**
HOUSSA Nicole. — **Le souci de l'expression chez Colette.** 1 vol. 14 × 20 de 236 pages	**90.—**
THIRY Marcel et PIRON Maurice. — **Deux notes sur Apollinaire en Ardenne.** 1 brochure in-8° de 32 pages	**20.—**
THIRY Marcel. — **Étienne Hénaux.** 1 brochure in-8° de 20 pages	**20.—**
DESONAY Fernand. — **Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène.** 1 vol. in-8e de 414 pages	**100.—**
REIDER Paul. - **Mademoiselle Vallantin.** *(Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen)* 1 vol. 14 × 20 de 216 pages	**75.—**
CHARLIER Gustave. — **Le Mouvement romantique en Belgique (1815-1850). II. Vers un Romantisme national.** 1 vol. in 8° de 546 pages	**250.—**
CHRISTOPHE Lucien. — **Albert Giraud. Son oeuvre et son temps.** 1 vol. 14 × 20 de 142 pages	**50.—**

Les ouvrages ci-dessus seront envoyés franco après versement du prix indiqué au C. C. P. N° 150119 de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, Palais des Académies, Bruxelles.

IMPRIMERIE DES ÉDITIONS J. DUCULOT, S. A., GEMBLOUX (*Imprimé en Belgique*).

PRIX : 25 Frs.