

Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises



BULLETIN

TOME II — N° 3
AOUT 1923

SOMMAIRE

Michel-Ange , lecture faite par M. Arnold Goffin, en séance du 16 janvier 1923	181
Eugène Demolder , lecture faite par M. Hubert Krains, en séance du 16 juin 1923.	227
Chronique :	
Concours de 1922 (Rapport)	247
Séance du 16 juin 1923. — Les encouragements à la littérature.	255
Séance du 14 juillet 1923. — Elections.	255

MICHEL-ANGE

Lecture faite par M. Arnold GOFFIN, en la séance du 12 Janvier 1923

Il est seul à Florence, seul à Rome... Il vit à part des autres, séparé d'eux par sa haine et son dégoût du temps, hommes et idées, autant que par sa propre grandeur. Point de commune mesure entre sa pensée, ses aspirations, son idéal, et ceux de ses contemporains. Et cet isolement lui est à la fois orgueil et souffrance.

A l'exemple de Dante, génie fraternel, esprit hautain et amer comme le sien, il s'est fait « un parti de lui-même ». Il va, entouré de la faveur des papes et du respect des grands et des artistes, glorifié et applaudi, et, cependant, il se sent exilé plus que le poète ; plus que lui, inconnu parmi les étrangers.

Vasari, qui a connu, aimé, servi Michel-Ange, témoigne, à son égard, d'une vénération religieuse. Il n'hésite pas à affirmer que, comme on l'a répété de nos jours à propos de Victor Hugo, il a été suscité par un décret spécial de la Providence, « pour servir d'exemple au monde, dans la vie, dans l'œuvre et dans la sainteté des mœurs ». Et, sans nul doute, saisissons-nous là l'expression exaltée de l'opinion de l'époque.

Mais, cette admiration, le maître pouvait-il ne pas la ressentir comme une offense, alors que, visiblement, — comme chez Vasari lui-même — elle allait toute à la *terribilità*, à la forme souveraine, aux moyens prodigieux de son art, sans pénétrer jamais la pensée brûlante et triste dont son œuvre recevait être et substance ?...

Dès lors, cet art, fondement unique et unique objet de son existence, que pouvait-il lui apporter que déceptions ?...

Déceptions dans les autres, qui lui voilaient la lumière de ses propres ouvrages des obscurités de leur incompréhension ; déceptions, bien davantage encore, en lui-même.. Car, il s'est formé de l'art, de la vertu, de l'amour, un idéal si fier, qu'il ne saurait y avoir de réalités dans la vie, de réalisations dans l'art, qui, à la comparaison, ne lui parussent, ou vaines, ou mensongères, ou insuffisantes... Dans son éternel tourment, entrecoupé de ravissements, sa pensée nourrit un rêve surhumain, le rêve d'une beauté presque métaphysique, inaltérable et qui ne retiendrait rien des impuretés de la matière — *il bel ch'età non cangia o verno...* Et finalement, au contact désenchanté de ce rêve, l'art même se dépouillera, à ses yeux, d'une partie de ses prestiges :

... l'affettuosa fantasia
 Che l'arte mi fece idolo e monarca
 Cgnosco or bene quant'era d'error carca...

... l'inclination
 Qui, de l'art, me fit une idole et une souveraine,
 Je connais à présent de combien d'erreur elle était chargée...

Ainsi parlait-il dans un de ses sonnets spirituels. C'était, comme il le disait lui-même, — « à la vingt-quatrième heure de sa vie ». Il était très vieux, cass, débile (1), tellement que certains prétendaient qu'il était *rebambito*, retombé en enfance... A la vérité, déjà son cœur s'était retiré des intérêts et des choses de la terre. La vie ne l'impressionnait plus que comme une rumeur lointaine et étrangère. Son âme était entrée dans la transe de l'au delà : « Nulle pensée

(1) *Io parto a mano a mano
 Crescemi ognor più l'ombra, e 'l sol vien manco
 E son presso al cadere, infermo e stanco...*

ne naît en moi, écrivait-il à Vasari, où la mort ne soit sculptée... ».

« Je dis que la peinture me paraît devoir être tenue comme d'autant meilleure qu'elle ressemble davantage à la sculpture, et la sculpture devoir être tenue comme d'autant plus mauvaise qu'elle ressemble plus à la peinture : et, pour cela, il me semble que la sculpture est le flambeau de la peinture, et que, de l'une à l'autre, il y a cette différence qui est du soleil à la lune ». Telle était la pensée de Michel-Ange. Selon lui, la peinture, art d'imitation, étroitement borné, assujéti à l'observation terre à terre de la réalité, formes et couleur, était bonne tout au plus à l'illustration patiente et minutieuse d'anecdotes, à l'exécution de portraits ou à l'enluminage d'images de dévotion, propres à stimuler la piété des femmes et des ignorants : *Nè io pittore*, s'écriait-il, dans un sonnet adressé à Giovanni da Pistoia.

A la sculpture, le « premier des arts », l'éternité et la noblesse de la pierre, la blancheur abstraite du marbre, l'isolement du monde vulgaire, tous les éléments de dignité des conceptions héroïques. Et il ne tarissait pas de sarcasmes à l'adresse de Léonard, qui, de son côté, ravalait l'art, en partie « mécanique » du sculpteur, au profit de l'art, tout « de merveilleux artifice et de subtile recherche », du peintre.

Léonard penche sa curiosité sur toutes les choses de la nature, avide de pénétrer dans ses secrets laboratoires, pour y surprendre les voies mystérieuses et sacrées de la vie. Songeur émerveillé, connaissant la nature, il l'aime et humilie son art devant elle : « Les œuvres de l'homme sont à celles de la nature, dit-il, comme l'homme est à Dieu ». Michel-Ange, lui, s'en défie : il la réproûve. Il n'y découvre qu'apparences grossières, qu'incarnations défectueuses de la Beauté, de l'Idée éternelle et divine.

La nature qui, pour Léonard, est exemple, pour Michel-Ange est obstacle. Cependant, quoi qu'il en eût, elle revenait

d'elle-même, et de toutes parts, dans sa vie et dans son œuvre. Bon gré mal gré, il devait bien consentir que toutes les énergies qui agissaient dans l'une ou qui s'exprimaient dans l'autre, émanaient d'elle ; que rien n'était dans son cœur, dans son intelligence, dans son art, qui ne fût tout entier d'elle. Et plus d'une fois, sans doute, il jeta furieusement son marteau, brisa avec colère quelque figure ébauchée, enragé de l'impossibilité de s'élever au-dessus de la nature sans se servir d'elle, de trouver en dehors de la matière les moyens de manifestation de l'esprit. Désespoir de mystique, poussé dans le silence par l'impuissance de formuler son amour pour Dieu avec des mots que l'amour charnel n'auraient pas profanés !...

Ne pouvant s'affranchir de la nature, il la grandit ! La plupart des figures qu'il a créées, qu'elles soient de l'antiquité païenne ou de l'antiquité chrétienne — David ou le Christ, saints, apôtres ou prophètes, Bacchus ou les Esclaves du tombeau de Jules II, ou les Génies de celui des Médicis — sont hors des proportions communes ! De stature et d'expression, ce sont, dans leur nudité olympique, des géants, des enfants de la race titanesque d'Hercule, d'Atlas et de Prométhée . forces bandées pour soutenir le monde ou pour le détruire ! ...

De sorte que, souvent, la pensée reste perplexe devant ces images colossales ! Elle s'y heurte à on ne sait quoi de pénible, de noué, — profondeurs inaccessibles devant lesquelles l'admiration se transforme en interrogation. Quelles significations le maître a-t-il prétendu enfermer sous ces apparences exorbitantes ? Que glorifient-elles ? L'Esprit ? La Matière ?... Ou, voulant spiritualiser la Matière, a-t-il, sans le vouloir, matérialisé l'Esprit ?...

Ce qu'il voulait faire, nous le savons ; ce qu'il a fait, nous le voyons. Nous attendions de lui l'apothéose de l'âme ; il nous donne ou semble nous donner l'exaltation de la chair... Pour-

tant, ne nous égarens-nous point ? Le spiritualisme chrétien n'a-t-il pas laissé en nous une sorte d'incapacité de concevoir l'épanouissement simultané de l'âme et du corps ? Et voici que, réponse tacite à cette question, montent et s'érigent dans notre pensée, rythmes d'ombre et de lumière, l'Acropole, le Parthénon, les groupes ouraniens du fronton... Merveilleuse synthèse, musique incomparable de marbres et d'azur, fusion de la matière et de l'esprit, pour un commun resplendissement... Quel aurait été le sentiment de Michel-Ange devant ces aspects augustes ? Qu'aurait enseigné cette sérénité à sa violence ? cette simplicité à ses excès ? ... Rien, peut-être. Cette beauté, faite de calme souverain et de mesure, lui eût paru froide. L'antiquité où il se cherchait, où il se reconnaissait, était autre ; autres aussi ses aspirations.

Et, parfois, il semble qu'entre ces aspirations et son œuvre, quelque chose se soit interposé, qui obnubilait celles-là et dénaturait le caractère de celle-ci. Revanche de la matière. Elle ne devait être, entre ses mains, que l'humble agent de l'esprit. Mais on dirait que, de tout son poids, de toute sa masse, de toute sa volonté muette et obtuse, elle ait résisté à l'esclavage où voulait la réduire ce génie tyrannique.

Toute son existence, il l'a vécue en bataille, en hostilité avec le monde. Rien à peu près, de son temps, ne lui agréa, ni les événements, ni les hommes, ni les œuvres. Lutte de tous les jours, impatiente, colérique, contre les autres ; lutte aussi entre lui-même et sa propre pensée, entre sa pensée et la réalisation plastique qu'elle attend, entre cette réalisation et la matière où elle doit s'accomplir.

« Il avait l'imagination si belle et si parfaite, rapporte Vasari, que, croyant ne pouvoir exprimer avec ses mains ses grandes et terribles conceptions, il abandonnait ou gâtait

souvent ses ouvrages ». Et, en effet, combien d'œuvres inachevées ? En partie, il est vrai, à cause des circonstances, mais en plus grande partie encore, par sa faute, car, pour ce grand indécis, indécis par surabondance d'imagination, il n'était jamais de projet définitif. Sans cesse, il modifiait, remaniait, toujours prêt à jeter bas l'ouvrage entamé, pour le refaire plus grand, plus beau, plus fier.

Quel attrait singulier nous ramène et nous retient devant ces œuvres imparfaites ! Elles sont restées en devenir, au seuil de l'ombre, dissimulées à demi dans un inconnu qui est pour l'hypothèse ou pour le mystère. La main et la pensée de l'artiste semblent ne s'être pas retirées d'elles. Avec elles, nous entrons dans l'atelier où le maître s'enfermait, à l'abri des importuns ; où, quelquefois, la nuit, arraché au sommeil par l'obsession créatrice, il travaillait à la lueur vacillante d'une lanterne. Nous l'y surprenons, tantôt à l'heure fiévreuse de l'inspiration, alors que, selon sa magnifique expression, l'œuvre sortie « des profondeurs silencieuses de la pierre, remonte lentement à la lumière du jour, sous les coups redoublés du marteau » ; tantôt, dans le moment où, s'étant arrêté pour examiner la figure qu'il a commencée, il se détourne brusquement d'elle et l'abandonne. Un défaut, une fissure du marbre, un éclat mal enlevé, suffisaient pour qu'il délaissât l'ouvrage entrepris, ou même, pour qu'il le brisât avec fureur.

Tels, entre autres, deux groupes, conservés, l'un à la Casa Buonarrotti, à Florence ; l'autre, au Musée Victoria et Albert, à Londres : *Samson vainqueur d'un Philistin* et *Hercule et Cacus*. Ce sont des combattants dont les corps tronqués, sans tête ni bras, s'opposent, se repoussent, les veines gonflées, les muscles tendus, dans un effort frénétique. Il semble que l'on assiste à la lutte de forces élémentaires, déchaînées par on ne sait quel bestial instinct et qui, bien que pantelantes, aveugles, mutilées, reviennent encore pour

se rejeter l'une sur l'autre, dans un atroce et sombre acharnement.

Tout est animalité, rage fauve, dans ces deux œuvres. Tout dans la *Vierge* inachevée de la chapelle Médicis, est sentiment. Marie est assise, l'enfant nu à califourchon sur ses jambes croisées. Jésus s'est retourné vivement pour saisir le sein maternel. Mais, ce bel enfant, au corps souple et chaud, adorable vie nouvelle, volonté innocente et déjà impérieuse, on dirait que sa mère ne le voit pas. Le visage morose, les yeux fixes, elle songe amèrement... Ah ! peut-être, craint-elle de le trop admirer, de trop se réjouir en lui, de se trop enivrer de la grâce ingénue de ses mouvements, de la tendre douceur de son sourire, le dénonçant ainsi à la jalousie des puissances méchantes qui le lui raviraient ? ... Une lourde tristesse, faite d'expérience et d'obscurs pressentiments, s'est appesantie sur son cœur, a paralysé les gestes de caresse dont le désir était en elle, l'a laissée craintive, inerte, glacée...

Œuvre élaborée dans la rancœur, délaissée dans la colère, durant la période où Florence faisait un dernier et vain effort pour se libérer du joug avilissant des Médicis. La plastique en est éblouissante. L'œil va de la mère, immobile préoccupation, à l'Enfant, vie délicieuse qui s'agite, qui aspire et s'impatiente ; de la vie ignorante d'elle-même, toute en espoirs et en inassouvissements, à la vie qui sait, taciturne désenchantement... Et l'inachèvement de l'œuvre achève la pensée de l'artiste...

D'autres ouvrages, imparfaits également, la *Déposition de croix*, du Dôme de Florence, et la *Pietà*, du palais Rondamini, à Rome, dressent devant nous des images plus impressionnantes encore. Cette *Déposition de croix*, Michel-Ange la destinait, à en croire Vasari, à sa propre sépulture. Un jour, il la mit en pièces, parce que le marbre jetait des étincelles sous le marteau. Plus tard, un sculpteur florentin, Tiberio Calcagni,

essaya de reconstituer le groupe et de l'achever. Il est étrange, déséquilibré ; il étonne et inquiète dans la singulière disposition pyramidale de ses personnages. Il est dominé par la figure du vieillard Nicodème, dont la tête encapuchonnée, navrée, bilieuse, fait songer à Michel-Ange lui-même. Aidé par Madeleine, il soutient le cadavre du Christ et le laisse glisser sur les genoux de la Vierge, que ce grand corps inerte, cassé, les jambes ployées, semble écraser sous un poids de deuil et d'anéantissement.

Quant à la *Pietà*, le maître y travailla jusqu'à la veille de sa mort. Elle est à peine ébauchée. La Vierge, debout, qui soutient le cadavre nu et chancelant de son fils, et le Christ lui-même, ne sont, en quelque sorte, que des contours d'êtres, formes vagues, faces d'ombre, obscures et tragiques, que la pensée interroge et qui s'imposent à elle comme un mystère de souffrance et de sacrifice :

« Un soir, Vasari, envoyé par Jules III chez Michel-Ange, pour un dessin, le trouva qui travaillait à la *Pietà* de marbre qui est brisée. Michel-Ange, ayant reconnu sa manière de frapper, interrompit son travail et vint vers lui, une lumière à la main. Vasari ayant expliqué ce qui l'amenait, il envoya Urbino chercher le dessin à l'étage, et tandis qu'ils s'entretenaient d'autres choses, Vasari tourna les yeux vers la jambe du Christ à laquelle le maître travaillait et qu'il cherchait à modifier. Et pour empêcher que Vasari ne la vit, il laissa tomber la lumière. Et, étant restés dans l'obscurité, il appela Urbino, afin qu'il fit de la lumière, et cependant, étant sorti de derrière la cloison où il était, il dit : « Je suis si vieux, que souvent la mort me tire par le manteau, pour que j'aie avec elle, et un jour, je tomberai comme cette lumière, et sera éteinte la lumière de la vie... ».

Il n'attendait rien que la mort, repos, apaisement, silence ; silence, enfin, à cette pensée qui ne voulait pas se taire... Il ne peignait plus, étant trop faible pour pratiquer encore la fresque ; s'il continuait à sculpter, c'était, disait-il, parce que le travail du marteau était favorable à sa santé. Mais l'outil, souvent, lui tombait des mains. Une sorte

de détachement se mélangeait au dégoût, accru par l'âge, qui l'avait fait de plus en plus misanthrope. Ses sonnets spirituels nous le montrent, toute sa méditation alors était tournée vers Dieu :

Ne pinger nè scolpir fia più che queti
L'anima volta a quello Amor divino,
Ch'aperse, a prender noi, in croce le braccia...

Ni peindre, ni sculpter ne sollicitent plus
L'âme tournée vers cet amour divin
Qui, pour nous recevoir, ouvrit les bras sur la croix...

Et, que sont, en réalité, cette *Déposition de croix*, et, davantage encore, cette extraordinaire *Pietà*, sinon d'austères élévations religieuses. La forme en est pauvre, étriquée... Imaginerons-nous que ce soit sénilité, incapacité de faire passer une fois de plus dans le marbre le frisson de la vie?... Non, mais bien plutôt, volontaire abdication, désir d'autant plus véhément qu'il n'avait jamais été exaucé, de désincarner, pour ainsi dire, l'Esprit, de l'affranchir du joug de la matière. Ces frustes figures ne veulent être que sentiment, sentiment qui cherche son expression propre, directe, sans intermédiaire, sans rien vouloir demander aux séductions de la beauté et aux habiletés de l'art... Attitudes, gestes, masques, elles ne sont que douleur ; nues, mornes, arides, elles ne sont que mort Tout l'œuvre du maître presque porte témoignage de ce même et secret antagonisme. Tout y est outrance, contrariété ou contrainte... Et, pour le contemplateur, ses créations ne sont pas jouissance, mais peine, obsession, hantise...

Cette hantise, la poignante sensation de ce conflit toujours irrésolu entre l'artiste et son art, on la subit avec une particulière intensité devant les statues morcelées d'*Esclaves* qui ont été encastrées dans les parois rugueuses de la grotte du jardin Boboli, à Florence.

L'une de ces figures n'offre aux regards qu'un torse à peine dégrossi qui se convulse ; une autre semble se débattre encore sous le bloc de marbre dont la chute lui a écrasé la tête ; une troisième protège de son bras levé un visage que l'on ne voit pas... A moitié prises dans la gangue de roche brute, on dirait qu'elles font des efforts furibonds pour s'arracher à la pierre dans laquelle elles sont emprisonnées, pour achever de se créer dans la liberté, comme Michel-Ange lui-même pour soustraire son idéal au contact des souillures humaines et aux infirmités de la matière...

De telle sorte que, devant la plupart de ses œuvres, l'admiration n'est pas adhésion immédiate et enthousiaste. Elle hésite, elle tâtonne... Débilité d'esprit, sans doute, impuissance à fixer sans éblouissement la pensée éclatante du génie, à saisir la foncière harmonie qui fait concerter toutes les contradictions et résout toutes les dissonances... Nous sommes de la raison : il est du rêve. Tout vient en paroxysme chez lui. Il ignore, ou, s'il les connaît, il les dédaigne, les préceptes que la sagesse grecque avait inscrits dans le pronaos du temple de Delphes : *Rien de trop — En tout la mesure...* La mesure ! Politesse de l'esprit, condescendance de la pensée, incompréhensible pour cet esprit absolu, pour cette pensée nourrie de solitude. Aucune commune mesure entre son art et celui des autres. D'un méprisant revers de main, il a effacé tout l'art charmant, l'art de détail, de grâce, d'inspiration juvénile et ravie, de ses prédécesseurs florentins. Il n'existe en lui aucune possibilité de sympathie, ni pour le clair et abondant génie de Raphaël, ni pour le génie raffiné et chercheur de Vinci. Le chemin égal et bien tracé du premier, le chemin de flâneries méditatives du second ne sont point les siens. Son génie, à lui, est tout spontanéité orageuse, élan subit et prodigieux, nuages amoncelés dans sa rêverie sombre et transpercés soudain par l'éclair... De même que le Père Eternel de la voûte de la Sixtine, sa pensée plane, cherchant du regard

le limon d'où elle fera jaillir, dans le foudroiement de sa volonté, la beauté qu'elle a conçue...

Mais, entre cette beauté, entre l'œuvre imaginée et son exécution, tout fait obstacle, les événements, les hommes, lui-même... Il sert les Papes, vieillards qui montent sur le trône, après une longue et morfondante attente, lourds de projets trop ambitieux pour la brièveté fatale de leur règne : Ainsi la mort conspire contre lui. Et aussi les intrigues, les cabales de ses concurrents et de ses ennemis, réels ou supposés, Raphaël, Bramante, San Gallo, avides de commandes ou envieux de la faveur dont il jouit ! Et aussi, enfin, sa propre humeur, son éternel mécontentement, les accès atrabilaires qui le bouleversent, les hallucinations paniques auxquelles il cède parfois : « Je fus amené à croire que, si je restais à Rome, ma tombe serait prête bien avant celle du Pape », écrit-il de Florence, où il s'est enfui, parce que Jules II lui a fait refuser sa porte.

Son œuvre est énorme. Elle intimide la contemplation. Elle ne séduit pas l'esprit, elle s'empare de lui, elle l'écrase sous le poids des pensées qu'elle porte, sous le poids d'une pensée toujours en effervescence, tendue passionnément vers le sublime, et qui ne connaît ni apaisement, ni relâche. Ni satisfaction. Car il était de ceux chez qui, selon le mot de Léonard, « le jugement surpasse l'œuvre ». Pendant soixante ans, il traîne comme une obsession malade la douleur de l'inachèvement du tombeau de Jules II. Il y travaillait encore dans son extrême vieillesse, remaniant ses plans primitifs, en esquissant de nouveaux, d'autant plus obstiné à cette entreprise que les héritiers du Pape le harcèlent et le calomnient et que les successeurs du *pontefice terribile*, Léon X, Clément VII, Paul III, Jules III, Paul IV, soucieux, eux aussi, de laisser mémoire monumentale de leur pontificat, exigent que tout son temps soit à leur service.

Sa volonté se heurte, à chaque instant, à celle de ses patrons,

et il ne cède qu'avec fureur, en grondant, en remâchant son dépit ou sa rancune. Contre ses adversaires, il a de brutales boutades, accablantes de mépris. Et tout lui est adversaire, et abominable, qui, dans la vie, dans la religion, dans l'art, ne répond point à son intransigeant idéal.

Avec sa tête anguleuse et dure, sa face tourmentée, coupée par le nez à la brusque cassure, trouée par des yeux brillants et inquiets avec ses cheveux et sa barbe rudes et ses vêtements sans élégance, il avait un peu l'air d'un vieil ouvrier entêté et rageur. Son seul aspect devait agir comme une réprobation vivante sur le monde raffiné et dissolu de Rome et de la Cour pontificale. Et lui-même, certainement, il accueillait presque ainsi qu'une insulte certaines rencontres, celle, par exemple, de Léonard ou de Raphaël ! Quelle affinité possible entre cet ermite farouche de l'art, entre ce censeur revêché du temps, et ces êtres de naturelle séduction, Léonard, avec son noble visage, la profondeur douce de son regard, la sérénité mêlée d'indulgente ironie dont manifestait toute sa personne ; Raphaël, tout jeunesse avide de vivre, de jouir et de créer, qui marchait par les rues, en patricien de l'art, environné de la foule parée de ses disciples et de ses amis ?...

Ainsi barricadé dans sa vie et dans son art, il ne se fait pas aimer. On l'admire, on le célèbre, on le craint — on ne l'aime pas. Sans doute, il ne s'en préoccupe guère, mais il ne se peut pas que, parfois, il n'en souffre. Ce n'est pas d'ailleurs qu'il n'ait pas d'amis. Mais, princes, prélats, artistes, ce que, pour la plupart, ils recherchent en lui, c'est l'œuvre plutôt que l'ouvrier, l'artiste plutôt que l'homme. A certaines heures, sa solitude doit lui peser et lui devenir isolement. Un soupir, peut-être, lui échappe alors, un gémissement, désir de tendresse, de douceur, de confiance... Mais, personne n'est là pour l'entendre.

C'est qu'entre lui et les autres hommes, une barrière se

dresse, infranchissable : lui-même, sa pensée trop entière et trop comminatoire, son cœur trop exigeant. Aucune amitié, fondée sur des sentiments d'égalité réciproque, n'est possible avec lui. Sa personnalité est telle qu'elle dicte le respect, qu'elle oblige à la soumission : attitude non d'ami, mais d'élève, de disciple, et qui exclut les libertés du conseil et de la discussion, les abandons et les effusions de la confiance.

De manière qu'en dehors de sa famille, son père, qui, quelquefois, suspecte son dévouement filial, ses frères et ses neveux qui exploitent sa générosité, Michel-Ange ne connaît de véritable intimité que celle de ses aides, compagnons assidus, collaborateurs subalternes de ses travaux.

Ajoutez quelques humbles habitués de l'atelier, sculpteurs ou peintres de village, artistes rustiques qui taillent ou enluminent des images de dévotion :

Il prenait plaisir à la compagnie de certains hommes qui étaient à son goût, comme le Menighella de Valdarno, qui était une personne très plaisante. Quelquefois, il venait demander à Michel-Ange le dessin d'un *Saint Roch* ou d'un *Saint Antoine* qu'il devait peindre pour les paysans. Et Michel-Ange, qui faisait des difficultés pour accepter des commandes des rois, abandonnait tout pour rendre service à Menighella et lui faisait des dessins simples, appropriés à sa manière et conformes à ses indications

Il y avait encore, parmi ces petites gens, un tailleur de pierres de Carrare, Topolino, « qui se croyait un sculpteur distingué » ; Indaco, peintre par boutades, fainéant par vocation, un délicieux fainéant, original et inépuisable en paroles, qui considérait l'abus du travail comme un grave péché : enfin, Giuliano Bugiardini, peintre également, dont toute la personne manifestait la joie bienveillante de vivre, et qui offrait à son grand ami l'exemple, pour lui inimitable, d'un artiste satisfait des autres et de lui-même !

Michel-Ange aimait ces simples, bons enfants ignorants, âmes naïves que n'intimidait point son génie, et qui le trai-

taient en camarade plus savant et l'amusaient par leurs facéties populaires, par les saillies de leur humeur insouciant et enjouée. Avec eux, son hypocondrie se dissipait, pour un instant : leur présence, leurs propos sans malice faisaient passer comme une fraîcheur sur sa pensée brûlante. En compagnie seulement de ces êtres dénués de morgue et d'emphase, sans prétentions et sans envie, en qui débordait le contentement enfantin d'exister, son âme se détendait, inclinait à l'indulgence et au sourire. Ambitions, tourments, déceptions, amertumes de toute sorte se taisaient en lui. Il laissait l'idéal pour la vie ; il reprenait pied dans la commune humanité, l'aimable et cordiale humanité du peuple qui cherche moins à comprendre qu'à aimer.

Il devinait, il voyait en action chez ces infimes façonneurs d'images, pauvres de biens et de savoir, quelque chose qui lui avait toujours manqué, la capacité de jouir de la vie, d'en goûter la naturelle saveur, le charme, les grâces imprévues. Ayant voulu être plus qu'un homme, peut-être se sentait-il, à ces moments-là, moins qu'un homme... Ne s'était-il pas retranché de toute communion réelle avec les autres hommes, rendu étranger ou même hostile à leurs sentiments et à leurs plaisirs, trop bas, à ses yeux, ou trop vulgaires ? N'avait-il pas tenté de placer sa vie — comme son art — hors de la nature ?...

Puis, sans doute, rejetant violemment l'obsession de ces pensées, il se renfonçait dans l'égoïsme sublime du créateur. Il revenait à son travail, rentrait dans l'atmosphère hantée de sa solitude. Le peuple de ses statues, ébauchées, projetées, rêvées, l'entourait de nouveau, attendant de sa main la perfection de l'être... Heures chaudes, vibrantes, de contemplation, d'inspiration, traversées par des illuminations, qui, flamboyant au-dessus du monde de la réalité, le reléguaient dans les effacements de l'ombre...

Et, cependant, il y fallait toujours revenir, à la fin, à ce

monde. Il y revenait, en effet, avec appréhension et rancœur... Mais à la longue, cette rancœur même lui était devenue précieuse et chère, comme, à l'exilé, la fièvre de sa nostalgie, regrets, souvenirs dolents, qui sont en lui comme la présence sans cesse agissante de la Patrie ! Souffrances fécondes qui exaltent et stimulent, et auxquelles Michel-Ange songeait, sans doute, lorsqu'il écrivait :

E più mi giova dove più mi nuoce
Et plus me plaît ce qui plus me nuit

ou ailleurs :

La mia allegrezza è la maninconia
Ma joie est la mélancolie.

Des femmes ont traversé la vie de Dante. Derrière l'idéale Béatrice, et comme effacées dans son mystique rayonnement, d'autres femmes apparaissent, terrestres, éphémères, accidentelles, auprès de qui l'illustre *fuoruscito*, las de routes sans but et de logis étrangers, chercha le repos et la protection de la tendresse.

Rien de pareil chez Michel-Ange. La femme est aussi absente de sa vie que, de son œuvre, la nature animée et mouvante. Pourtant, il n'a jamais cessé de nourrir dans son cœur, comme une fascination obscure et endolorie, la pensée et le désir de l'amour. Mais on ne lui connaît aucune intimité féminine, en dehors de Vittoria Colonna, confidente religieuse, amie de sa vieillesse, personne savante et austère, qui fait involontairement songer aux solennelles et rigides figures de Sciences ou de Vertus qui siègent en « majesté » dans les vieilles fresques florentines.

Pour se conformer à elle, il se répète : « Désir effréné est non amour, mais sensualité — qui tue l'âme... ».

Voglia sfrenata è 'l senso et non amore
Che l'alma uccide...

Il tâche de se maintenir sur ces cimes arides et glacées, dans cette atmosphère d'irréalité, en dehors de la nature, de la vie, de lui-même... Mais, parfois, des brises tièdes traversent le froid éther de sa pensée abstraite, qui l'amollissent, font s'élever en lui des doutes, des aspirations sous lesquelles il reste accablé : « Puisque l'amour est une fatalité de l'être, si la grâce ne lui donne point de se satisfaire des beautés hautes et divines, quelle misère est-ce donc que d'aimer ? »

Oh che miseria è l'amoroso stato...

Et, parfois, exaspéré, il se retourne contre l'idole impassible, contre « sa dame ennemie » — *la donna mia nemica* — aux pieds de laquelle sa pensée et son génie se consomment en vain : « Je sens un feu allumé par une froide image, qui, de loin, me brûle tandis qu'elle-même est glacée... »

Senti d'un freddo aspetto un fuoco acceso
Che lontan m'arde e se medesimo agghiaccia...

Les sonnets qu'il adresse à cette femme nous font assister à toutes les phases d'un long drame intime. Drame à un seul personnage, car Vittoria ne répondit jamais aux effusions véhémentes de Michel-Ange, ses poésies, à elle, étant toutes consacrées au souvenir de son mari, le marquis de Pescaire — ou à Dieu !

Rêva-t-il jamais de se chercher une compagne, d'introduire dans son existence de labeur encoléré la clarté et la grâce d'une femme, de quelque jeune femme qui aurait été pour lui, selon les heures, caresse, conseil, apaisement ? Dans ses dernières années, un prêtre de ses amis lui imputait à péché de ne s'être point marié : « Tu aurais eu des fils, ajoutait-il, à qui tu aurais laissé le fruit de tant de fatigues... » Et Michel-Ange de répliquer avec brusquerie : « De femme, je n'en ai eu que trop, à savoir mon art, qui m'a toujours tenu dans la tribulation !... Quant, à mes fils ce seront les ouvrages que je laisserai !... »

Vittoria Colonna vient tard dans sa vie. Il a aimé auparavant, c'est certain. Sans aucun doute, entre l'amour tel qu'il le concevait et la réalité, n'y avait-il place que pour des déceptions ? Pourtant, cette réalité, quelle qu'elle fût, il semble bien qu'il ne la rencontra jamais.

Il était laid. Il le savait. Peut-être, quelque moqueuse le lui avait-elle dit, dans un éclat de rire espiègle. Et il en souffrait, tellement qu'il lui arrivait de faire lui-même dérision de ses disgrâces physiques — pour n'en pas pleurer. — Puis, ses crises d'hypocondrie, ses frénésies de travail, l'âcreté de sa parole, son abord abrupt, n'étaient pas pour le rendre séduisant. Quel contraste entre cette espèce de moine fanatique de l'idéal, avec sa face d'emportement et de réprobation, avec ses yeux à la fois piteux et flamboyants, et tel ou tel de ses contemporains, grands seigneurs ou artistes, esprits déliés, souriants, subtils, sûrs de plaire, amoureux surtout de la belle jouissance et du plaisir délicat ! Ils vivent, et c'est assez. Cette vie terrestre, ils la traversent d'un pas léger et avec des gestes de désinvolture, sachant qu'il ne faut pas trop l'approfondir, si on ne veut point se la gâter. Lui, il aime comme il crée, avec fureur et tremblement. Pas plus que son art, son cœur ne connaît le sourire, les feintes, les habiletés. Les vers que lui inspire la passion sont adoration, crainte, supplication, et aussi colère, et aussi révolte... Il implore, il s'humilie, puis, convaincu de l'inutilité de ses humiliations et de ses prières, il se redresse soudain, hors de lui de douleur et d'impuissance... L'esclavage où il se sent réduit l'exaspère, tous les ressorts de son être se tendent pour rompre d'un coup les liens qui paralysent sa volonté. En vain. Et, du sein de sa servitude, il crie vers Dieu :

Come puo esser ch'io non sia più mio,
O Dio, o Dio, o Dio !
Chi m'ha tolto a me stesso ?

Comment peut-il être que je ne sois plus à moi,
O Dieu ! ô Dieu ! ô Dieu !
Qui m'a ravi à moi-même ?

Et ces clameurs de possédé, ces accents d'indicible détresse, rappellent étrangement au souvenir certaines des poésies mystiques attribuées, parfois, à saint François d'Assise ou à Jacopone de Todi : cris d'une âme en instance du divin, qui se sent arrachée à elle-même, tout assujettie à un pouvoir qui semble se jouer d'elle, l'attire, puis la repousse ; l'enchanté, puis la navre ; à un pouvoir occulte, inaccessible, qui, tour à tour, l'entraîne dans les vertigineux tourbillons de l'extase, la transporte sur les cimes éblouissantes de la contemplation, ou, sans transition, la précipite dans les abîmes désertiques et stériles du doute ou de l'indifférence :

Un arbore d'amor con gran frutto
In cor piantato me da pascimento,
Che fa tal mutamento
In me senza demora
Jettando tutto fora
Voglia, senno, e vigore.

Un arbre d'amour chargé de fruits,
Planté dans mon cœur, me donne aliment.
En moi, il a fait un tel changement
Qu'il a jeté tout dehors,
Vouloir, jugement et vigueur...

Une sorte de déviation — purement spirituelle — de ses sentiments refoulés et meurtris détermina chez Michel-Ange une amitié passionnée pour quelques jeunes gens, dont la beauté faisait tout le mérite. On se sent morfondu de honte en le voyant, vieillard illustre, écrire sur un ton d'incroyable adulation à Tommaso Cavalieri, prosterner son génie devant ce jeune homme, ou consacrer quarante-huit épigrammes funéraires à déplorer la mort prématurée de Cecchino dei Bracci.

En un siècle, idolâtre de l'Antiquité jusque dans la dépravation de ses mœurs, il ne se pouvait point que de telles liaisons ne fussent calomniées. Elles le furent en effet. Mais, par qui ? Par l'Arélin ! C'est assez dire... Très certainement, nous ne pouvons apercevoir là que l'expression effervescente des sentiments où se confondaient son appétit inassouvi d'affection et son culte pour la beauté : « Il aima grandement les beautés humaines, non dans des pensées lascives et déshonnêtes, observe Vasari, mais pour servir de modèle à l'art et pour pouvoir choisir le beau du beau — *il bel del bel.* »

Néanmoins, ces expériences-là également furent fertiles en déconvenues et en pénibles leçons. Dernière et plus cruelle déception, la beauté, noblesse et grâce de la forme, reflet de la perfection divine, aristocratie façonnée des mains de la nature, la beauté pouvait n'être, elle aussi, qu'un mensonge, que le relief trompeur d'âmes viles et sordides, fruit doré rempli de cendres immondes !....

Ah ! le pauvre grand artiste ! C'est d'amour, de tendresse, peut-être de larmes, qu'il a besoin, de quelqu'un devant qui il puisse être lui-même, faible, indécis, capricieux ; de quelqu'un dont l'amour — à la fois amour et maternité — enveloppe sa vie, l'adoucisce, la réchauffe, la protège, la tire de sa solitude encolérée...

De ses yeux tristes, il regarde en lui-même ; il regarde autour de lui. En lui-même, il ne rencontre que sa pensée qui se crée et se défait sans cesse ; autour de lui, dans son logis fermé, il ne rencontre que ses œuvres, enfants de son génie, conçus dans l'orgueil ou dans la douleur ; enfants de pierre, impassibles, immobiles, muets... Et, constamment, il heurte son front et son cœur aux murailles de cette solitude qu'éclairent seulement les clartés métaphysiques de la gloire.

* . *

Le tombeau de Jules II.

Jules II apparaît entre le Borgia, Alexandre VI, et le Médicis, Léon X, entre le crime et la volupté ! Il est passion, lui aussi, et violence, mais passion grande et altière, où il n'entre rien d'indigne, et qui ne se dépense à aucune œuvre de cupidité personnelle... Ce qu'il voulait, nous dit un contemporain, c'était d'être le seigneur et le maître du jeu du monde — *il signore et il maestro del gioco del mondo...*

Le jeu du monde !... La pensée s'attarde à rêver sur ces mots ! Jules II est prêtre et franciscain. Il marche à la suite de Jésus et de François d'Assise — avant les rois !... Par ce jeu du monde, l'humilité est devenue règne ; la pauvreté, puissance...

Michel-Ange, exécutant cette statue de Bologne, qui, par la suite, fut détruite et transformée en couleuvrines, voulait lui placer un livre dans la main : « Un livre ! s'écria le Pape. Mets-y une épée ! — *mettivi una spada, che io non so lettere* ». Il n'était, en effet, homme de théologie, ni de méditation, ni de prière. D'action et de guerre, oui.

On reconnaît plusieurs fois le masque énergique de Jules II parmi les acteurs des fresques de Raphaël, au Vatican. Ici, il apparaît sous la semblance de *Grégoire IX publiant les Décrétales* ; là, sous celle d'*Urbain IV assistant au miracle de Bolsène*. Ailleurs, dans le *Châtiment d'Héliodore*, Raphaël nous le montre « au naturel »... Héliodore ? Sous-entendez Louis XII — chassé de l'Italie par la politique et les armes du pontife, comme le profanateur, du temple de Jérusalem, par l'archange du Seigneur. Epouvanté du miracle, Héliodore est tombé sur le sol, tandis que, spectateur de sa confusion, Jules II, assis en majesté dans la *sedia gestatoria*, avance, porté par les *seggettieri*, figure auguste, calme comme le destin. De Raphaël également, le magnifique portrait du Palais Pitti : le Pape est assis dans son fauteuil, en rochet

blanc et aumusse, coiffé du bonnet rouge doublé d'hermine. Tout est subtile harmonie dans cette image, l'éclat somptueux des rouges, des violets et des blancs des vêtements du modèle, la physionomie de celui-ci et son attitude méditative... C'était en 1510 : peut-être, récapitule-t-il avec satisfaction les résultats de sa politique : les Marches et la Romagne reprises aux Vénitiens, grâce aux Français, contre lesquels, à présent, il va se retourner !...

Plus significatif encore, un portrait exécuté, l'année suivante, par un artiste inconnu, et conservé au Palais Bruschi, à Corneto. Jules II a changé d'adversaire, mais il s'est jeté dans la bataille avec la même ardeur : « Les Barbares hors de l'Italie ! » Les Barbares, ce sont Louis XII et l'empereur Maximilien. Au cœur de l'hiver, le Pape, presque septuagénaire, a marché à la tête de ses troupes, pour aller mettre le siège devant La Mirandole. Et c'est là que le peintre a fixé cette émouvante effigie : la tête couverte d'une façon de casque, de feutre fourré, le visage ravagé, la barbe rude et hirsute les yeux flamboyants, tel il apparaît... Ne vous y trompez point, ce n'est pas un chef de routiers ou de mercenaires, quelque vieux condottière, quelque reître endurci dans les combats et les rapines — c'est le Père commun des fidèles !...

Dès son accession au trône, il agit dans la politique et dans l'art, vigoureusement... Dans la politique, il veut reconstituer la puissance temporelle de l'Eglise, usurpée ici par les petits tyrans locaux, là par les grands Etats voisins. Dans l'art, il veut laisser mémoire de lui, laisser trace durable de son règne dans cette Rome, déjà pleine de commémorations. Mais le temps le presse : il a soixante ans. Il faut que l'on fasse grand ; il faut que l'on fasse vite.

Il attire à lui Bramante, Michel-Ange, et, un peu plus tard, après s'être débarrassé du Pérugin, du Sodoma et de Peruzzi, maîtres charmants, mais incapables du sublime qu'il attendait — Raphaël.

A Raphaël, il confie la décoration des Chambres du Vatican ; à Bramante, l'érection, sur l'emplacement de la vénérable église du pape Sylvestre, de la nouvelle et colossale basilique de Saint-Pierre ; à Michel-Ange, d'abord son propre tombeau, ensuite la décoration de la voûte de la chapelle Sixtine. A sa mort, seules, la voûte de la Sixtine et une partie des Chambres étaient achevées. Des immenses travaux entrepris par Bramante, rien presque ne se voyait que des chantiers et des ruines...

Jules II, Michel-Ange, deux volontés, également altérées de grandeur, toujours prêtes à s'associer dans quelque œuvre de beauté ; également exaspérées, irréductibles, et toujours prêtes à se défier, à s'affronter en éclats d'obstination et d'irascibilité. Le Pape, tout impatience de faire, fébrile impatience d'achever ; l'artiste, tout entêtement, conscience ombreuse de sa dignité et de sa géniale maîtrise.

Arrivait-il que Jules II, absorbé par les affaires publiques ou préoccupé d'autres projets, parût négliger Michel-Ange, aussitôt la susceptibilité de celui-ci s'abandonnait aux pires soupçons :

Un jour, raconte-t-il dans une lettre d'octobre 1552, un jour que j'étais allé pour parler au Pape, à propos de la sépulture, il me fit mettre dehors par un palefrenier. Un évêque lucquois qui vit cet acte, dit au palefrenier : « Ne connaissez-vous pas cet homme ? » Et le palefrenier lui dit : « Pardonnez-moi, Seigneur, j'ai ordre de faire de la sorte ». Je retournai à la maison et écrivis au Pape : « Très Saint Père, j'ai été chassé, ce matin, du palais, sur l'ordre de Votre Sainteté. C'est pourquoi je lui fais savoir que, dorénavant, quand elle me voudra, elle me cherchera ailleurs qu'à Rome ». Et j'envoyai cette lettre à Messer Agostino Scalco, qui la donna au Pape ; et à la maison, j'appelai un certain Cosimo, charpentier, qui restait avec moi, et faisait des choses pour la maison, et un praticien qui vit encore et qui restait aussi avec moi, et leur dis : « Allez chercher un juif et vendez tout ce qui est dans cette maison, et venez-vous-en à Florence » ; et j'allai prendre la poste et m'en

allai vers Florence. Et le Pape, ayant reçu ma lettre, m'envoya rapidement cinq courriers, lesquels me rejoignirent à Poggi Bonzi, à environ trois heures de nuit, et ils me présentèrent une lettre du Pape, laquelle disait : « Aussitôt vue la présente, et sous peine de notre disgrâce, reviens à Rome ». Les dits courriers voulaient que je répondisse pour montrer qu'ils m'avaient trouvé. Je répondis au Pape que quand il observerait ce à quoi il était obligé envers moi, je retournerais ; autrement qu'il ne devait pas espérer me revoir jamais. Et étant depuis à Florence, le dit Jules II envoya trois brefs à la Seigneurie. Au dernier, la Seigneurie me fit chercher et me dit : « Nous ne voulons pas avoir la guerre, à cause de toi, avec le Pape ; il faut que tu t'en ailles, et, si tu veux retourner auprès de lui, nous te ferons une lettre de telle autorité, que s'il te faisait injure, il la ferait à cette Seigneurie ».

Jules II venait d'entrer en vainqueur à Bologne, lorsque Michel-Ange l'y rejoignit. Achevant le récit du maître. Vasari écrit :

Arrivé devant le Pape, au Palais des XVI, et s'étant agenouillé, Sa Sainteté le regarda de travers et comme en colère, et lui dit :

« Au lieu de venir nous trouver, tu as attendu que nous venions te trouver ! » voulant faire entendre que Bologne est plus proche de Florence que Rome ! Michel-Ange, les mains jointes et à voix haute, lui demanda humblement pardon, s'excusant sur ce qu'il avait agi par colère, ne pouvant supporter d'être ainsi chassé... L'évêque, qui avait accompagné Michel-Ange, l'excusant, disait à Sa Sainteté que de tels hommes sont ignorants en dehors de leur art et qu'il veuille lui pardonner. Le Pape, pris de colère, frappa l'évêque avec une canne qu'il avait en main, lui disant : « Ignorant toi-même, qui lui dis des injures alors que nous ne lui en disons point ! » Et l'évêque fut aussitôt mis dehors, à coups de poings, par le palefrenier, et le Pape, ayant passé sa colère sur lui, donna sa bénédiction à Michel-Ange.

Le monumental tombeau, rectangle de douze brasses sur dix-huit, devait comporter une quarantaine de statues, marbre et bronze. On y aurait vu, entre autres, des figures des Vertus et des Arts, et, sous l'apparence d'esclaves en-

chainés, « toutes les provinces subjuguées par Jules II et réduites à l'obéissance du Saint-Siège Apostolique ». Puis, quatre grandes statues, la *Vie active* et la *Vie contemplative*, *Moïse* et *saint Paul*. Puis encore, couronnement de l'œuvre, *Cybèle*, déesse de la terre, et le *Ciel*, portant ensemble sur leurs épaules la bière du Pontife — « Cybèle, remplie de douleur parce qu'elle doit rester dans le monde, privé de toute vertu par la mort d'un tel homme ; le Ciel, riant, parce que cette âme est passée à la gloire céleste ». Conception étrange dans laquelle se mélangent aux antiques allégories médiévales — Vertus et Arts — des évocations païennes d'orgueil et de triomphe.

De tout ce grand projet, une faible partie seulement fut exécutée. Jules II, peut-être sur la suggestion de Bramante, se dégoûta de cette entreprise de sinistre augure et astreignit Michel-Ange à l'abandonner pour se consacrer à la décoration de la Sixtine. Après la mort du Pape, le maître se débattit longtemps entre les exigences de ses successeurs et celles de ses héritiers menaçants et injurieux. Finalement, le tombeau fut érigé, en 1545, dans S. Pietro in Vincoli.

Quelques années auparavant, Michel-Ange écrivait, dans une lettre citée plus haut : « Je me trouve avoir perdu toute ma jeunesse, liée à cette sépulture ». De quels sentiments d'âcre rancœur ne dut-il pas être envahi devant la piteuse réalisation de cette œuvre préférée ?... Outre le *Moïse*, il n'y a de lui que les deux figures de *Lia* et de *Rachel*, la *Vie active* et la *Vie contemplative*, ouvrages de sa vieillesse, lourds et sans flamme. Tout le reste, décor architectural, hermès qui supportent l'entablement sur lequel sont placés, l'effigie gisante, ridiculement étriquée, de Jules II, un prophète et une sibylle ; tout le reste est l'œuvre de Raffaele da Montelupo et d'autres sculpteurs médiocres.

Mais, la présence du *Moïse* renvoie dans le néant tout ce qui l'environne ! Seul, il vit, il palpite, au milieu d'ombres

pâles et de vagues simulacres. Toute l'antiquité biblique, les jours de l'Exode, ressuscitent sous les traits de cette figure terrible... Plus encore, les jours originels des migrations pastorales, fourmillement confus de hordes, piétinement innombrable de peuples, qui, sous la conduite de quelque chef, à la fois prêtre et roi, s'en vont, dans l'inconnu immense de la terre, traînant leurs dieux et leurs troupeaux, à la recherche de nouveaux pâturages. Moïse porte une sorte de tunique flottante qui laisse à nu ses bras et ses jambes musclés. Il est assis, et son regard impérieux est fixé au loin. Tout dans son attitude, dans l'expression ardente et sombre de sa physionomie, marque un violent courroux. Il semble que l'on voie l'indignation monter, envahir son visage et son front redouté, et en durcir les traits puissants.

Sa pensée est en délibération irritée ; sa main droite caresse avec perplexité sa grande barbe épandue : il est prêt à se lever, au milieu des éclairs et des tonnerres, pour briser les Tables de la Loi... Car le spectacle sur lequel sont dirigés ses yeux fulgurants, c'est celui de la foule imbécile, qui, pour avoir été laissée un jour sans guide et sans conseil, s'est vautrée aux pieds stupides d'une idole de métal!... Puissant comme un athlète, auguste comme un dieu, il est force, et il est esprit. Amour, point. Il marche entre le ciel et la terre, entre les prodiges d'en haut et les ignominies d'en bas, dans l'éblouissement de Dieu, dans le mépris des hommes. Grande majesté, mais froide et distante, parce que sans tendresse...

La Chapelle Sixtine.

La tendresse, qui est douceur, indulgence, mesure, qui se fait petite avec les petits, avec les faibles, faible, enfantine avec les enfants ; qui sait juger, mais seulement pour comprendre mieux et mieux pardonner ; la tendresse, tou-

jours sur le point de laisser la poursuite de l'idéal hautain pour consoler la douloureuse réalité, on cherche en vain dans l'œuvre de cet homme admirable une figure qui l'exprime. Ses *Vierges* sont divines ; rarement, ou pour mieux dire, jamais maternelles. Elles songent, s'inquiètent ou souffrent ; jamais elles ne se contentent d'aimer ; jamais, elles ne s'abandonnent à quelque doux mouvement instinctif, à l'exemple des *Vierges* des vieux maîtres flamands ou italiens.

Un tel sentiment était-il trop humain pour ne pas déroger, aux yeux de Michel-Ange, à la dignité de l'art ? Il se peut. Mais, qu'il le veuille ou non, l'artiste modèle son œuvre à sa ressemblance intime, car elle procède plus de son imagination que de sa raison. Et si la tendresse n'a pas trouvé forme sous le ciseau du maître, c'est parce qu'elle n'a pas trouvé forme non plus dans sa vie.

Sa vie, il l'a vécue, comme il a conçu son œuvre — dans l'emportement, sous l'empire d'un idéal absolu, offensé chaque jour par le spectacle du monde au milieu duquel il vivait.

Ce spectacle, on sait ce qu'il était : Rome, dans le nom sacré de laquelle se confondaient toutes les grandeurs du passé et du présent, était la ville la plus fastueuse de l'Europe, et la plus corrompue. Les papes ne montaient pas seuls sur le siège de saint Pierre, mais avec eux, toute leur famille, fils, neveux, cousins, toute une clientèle avide et famélique, qu'il fallait d'autant plus hâtivement pourvoir que l'attente avait été plus longue et que la curée devait être plus courte. Autour de la Cour pontificale, centre commun de toutes les ambitions, les palais des cardinaux, petits centres concurrents ou ennemis d'intrigues, de cabales, de « combinaisons », de trames sans nombre...

Alexandre VI, arrogance, honte et sang, était passé. Jules II règne, et avec lui, la diplomatie et la guerre. L'Église n'enseigne plus, ni ne prêche : elle combat, elle jette la croix du Christ dans la mêlée des batailles, elle sort du temple pour

s'associer aux tortueux trafics des négociations. La force italienne, les tyrans et les condottières, habileté ou violence, l'ont arrachée des mains laborieuses des communes, et elle périt entre les leurs. Déjà, l'étranger était venu, il était revenu, il devait revenir encore, puis rester.

Dans le domaine de l'intelligence, tout était devenu question et controverse ; au regard de la pensée antique, qui ressuscitait, sage, héroïque, prestigieuse, dans la majesté des textes et des monuments, la pensée chrétienne, dans toutes ses manifestations, lois, coutumes, croyances, idées, semblait chétive, difforme, barbare. Le monde était à refaire ; l'art, à créer... On bâtissait, en discutant au milieu des ruines, comme les architectes de Saint-Pierre, mais les décombres faisaient plus de poussière que les reconstructions de beauté.

Colomb venait d'agrandir le monde que, bientôt, Copernic va rapetisser : l'un avait élargi le domaine de l'homme ; l'autre jette la terre dans l'infinité des espaces, petit astre clignotant parmi des myriades de soleils...

La foi s'intimide devant le sourire du doute et le ricanement de la critique... Tout est vacillements, incertitudes...

Immense décomposition pour de lointains renouvellements. Lente dissolution sociale qui n'atteignait pas encore les couches profondes, mais laissait s'épanouir, triomphalement, à la surface de la société, des êtres de proie, nourris de doctrines cyniques et de sophismes féroces — *virtuosi* aussi admirés que craints, auxquels Ludovic le More, Sigismond Malatesta ou César Borgia servaient de patrons ou d'exemples. Peut-être, au fond, le monde alors n'était-il ni pire, ni meilleur qu'à toute autre époque ? Il était, comme toujours, entre le mal et le bien. Seulement, la notion de l'un et de l'autre était pervertie sous le mensonge des mots éclatants et la subtilité des discours. La vertu était toujours en honneur, sauf que son vrai nom n'était plus amour et charité, mais force, volonté sans frein, rigide et implacable.

Observateur passionné des phénomènes de la vie, Léonard considérait, sans doute, l'agitation désordonnée de son temps, ses iniquités, ses laideurs, avec une tranquille indulgence. La société, comme la nature, était sous ses yeux ainsi qu'un sujet d'étude, et non d'indignation ou de colère. Les passions, haine, jalousie, convoitise, qui mettent aux prises les individus et les peuples, ne lui semblaient point, apparemment, d'un autre ordre que les forces animales, végétales ou géologiques, agents de transformation, dont l'activité universelle détruit et recrée constamment la vie. Et il pouvait traverser ce monde bouleversé, effervescent, avec l'indifférence philosophique du chercheur, du savant, plus préoccupé des principes et des lois qui régissent la destinée des hommes que de leurs gestes inconscients.

La pensée de Léonard évoluait dans l'expérience, dans la réalité ; celle de Michel-Ange, dans l'idéal, et, à certains égards, dans l'utopie. Dans tous les domaines, la perfection commandait à son esprit autoritaire. Et il n'était point de tempérament à composer, à se résigner, à passer avec insouciance à côté des turpitudes et des infamies. Il se taisait. cependant, s'absorbait fougueusement dans son travail, mais, tandis qu'enfermé dans son atelier il faisait voler les éclats du marbre, ressuscitaient dans son souvenir tous les spectacles d'opprobre et de sang dont il avait été témoin à Florence ou à Rome, trahisons et fourberies des princes, brutalité effrénée des soldats, avidité et insolence des prêtres, pourriture des mœurs et des âmes. Rome, surtout, le hantait, Rome, capitale du dogme et de l'unité, orbite rayonnant de la catholicité...

Et il se rappelait les mots cinglants du prophète qui, en des jours tragiques et beaux, s'était levé dans Florence pénitente. Du haut de la chaire de S. Maria del Fiore, frère Jérôme Savonarole n'avait-il pas jeté l'anathème sur Rome, cette Rome, « qui, disait-il, a confondu et mêlé ensemble

tous les vices », où « hommes et femmes sont devenus des courtisanes » ; cette Rome, pleine de prélats, « qui sont aujourd'hui au théâtre, et demain, dans la chaire épiscopale ; aujourd'hui, soldats, et demain, prêtres... » Le Christ, partout glorifié dans Rome, lui paraissait partout bafoué, plus outragé dans la magnificence des édifices et le faste du culte, qu'il ne l'avait été dans le prétoire ou sur le calvaire !

Toutes ces pensées, ferments de mépris et d'aigreur, agissaient en lui, pendant que, juché sur son haut échafaudage de la Sixtine, il élaborait l'immense et sublime ouvrage. Il ne l'avait, d'ailleurs, entrepris qu'à contre-cœur, sur l'ordre formel de Jules II, instigué, soupçonnait-il, par Bramante. L'intrigant architecte comptait que Michel-Ange, peu familiarisé avec la pratique de la fresque, se récuserait, ou, s'il se soumettait, échouerait...

Il appelle, au début, pour le seconder, quelques jeunes artistes florentins, puis, après essai, les renvoie brusquement. Désormais, il travaillera seul. Pendant plusieurs années, il vivra là, acharné à l'œuvre écrasante, qu'il cache jalousement à tous les regards, enfermé dans la chapelle dont il permet à peine l'accès au Pape. Suspendu sous la voûte, dans son vertigineux échafaudage, courbaturé par l'effort physique, il songe, il médite, en feuilletant, comme les voyants qui, déjà, penchent vers lui leur face augurale, le vieux livre hébraïque, le livre des destinées du peuple élu, guerres, captivités, fuites, apostasies, révoltes, dominées toujours par la présence effroyable du Dieu inflexible et armé, et par les vocérations des prophètes. Au sein de cette ardente solitude, les dures paroles bibliques, les récits de la Genèse, les généalogies des patriarches, les clameurs des envoyés de Dieu, prennent corps, puissamment, dans sa pensée et sous son pinceau. Et il écrit sur la voûte, gestes, attitudes, visages qui sont rêve ou action, prière ou combat, la formidable histoire de vie, de mort, de péché...

De temps à autre, il était interrompu par une visite.

C'était Jules II, cassé, qui gravissait pesamment les périlleux escaliers de l'échafaudage, regardait autour de lui et demandait : « Quand auras-tu fini ?... » — « Quand je pourrai !... ». Un jour, excédé de cette réponse invariable, le Pape, frappant le plancher de sa canne, s'écria : « Quand je pourrai !... Quand je pourrai !... Et nous voulons que tu nous satisfasses promptement, sinon nous te ferons jeter à bas de ton échafaudage ».

Le travail — la voûte mesure dix mille pieds carrés ! — dura quatre ans. Commencé en Octobre 1508, il fut terminé à la Toussaint de l'an 1512. Mais dès l'Assomption 1511, la partie achevée de l'œuvre avait été découverte, afin de calmer l'impatience de Jules II.

D'autres étaient venus avant lui dans cette chapelle, pour en décorer les murailles... Ghirlandaio, Botticelli, le Pérugin, le Pintoricchio, Signorelli et Cosimo Roselli... C'était une vingtaine d'années auparavant, sous le pontificat du premier della Rovere, Sixte IV.

Ils avaient figuré, en une suite de brillantes fresques, des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament : à gauche de l'autel, des scènes de la vie de Moïse ; à droite, des scènes de la vie du Christ.

Elles sont situées presque toutes au milieu de beaux paysages, pleins de calme et de fraîcheur, bornés par la ligne sinieuse des montagnes, ennoblis par l'antiquité des édifices, arcs de triomphe, temples, colonnes, portiques... Dans ces décors, où la jeunesse de la nature se marie à la beauté créée par les hommes, mille personnages apparaissent : ce sont, d'un côté, les acteurs des épisodes sacrés ; ce sont, de l'autre, des spectateurs, des contemporains du peintre, qui sont là en comparses, on ne sait pourquoi, pour regarder ou pour se montrer, parce qu'ils sont élevés en dignité ou

en réputation, par piété ou par ostentation... On les voit partout, tranquilles témoins de l'*Adoration du veau d'or*, ou du *Baptême du Christ*, ou de la *Vocation de saint Pierre et de saint André*, associant la réalité à la légende, la vie vivante à l'histoire morte, entourant Moïse, Jésus ou Aaron, le Christ ou les Apôtres, des grands seigneurs, des artistes ou des officiers de la Cour pontificale.

La majesté des souvenirs bibliques n'est plus là que fantaisie délicate, évocations allègres de la vie, reflétée en des esprits libres et juvéniles. L'histoire sacrée, Botticelli, Ghirlandaio et les autres, l'ont détaillée en anecdotes. Après eux, dans le même lieu, Michel-Ange l'a frappée en sentences comminatoires. Tellement que l'on croirait entendre retentir, tout à la fois, dans la salle illustre, la parole diserte et vagabonde de *novellieri* enjoués et le verbe haletant et impétueux de Dante ou de Savonarole.

Les deux œuvres, celle du XV^e siècle et celle du XVI^e, semblent confronter deux visions opposées du monde : l'une, toute en charme souriant et aisé ; l'autre, toute en volonté puissante et tendue. La pensée diverse, un peu décousue, et qui flâne et qui s'attarde, grisée d'elle-même, et de la vie, des *quattrocentistes*, rencontre ici, comme une dénégation péremptoire, presque comme une réprobation, la pensée du génie sublime et sombre, exprimée par d'extraordinaires figures, et qui semble jaillir, avec celles-ci, en raccourcis sculpturaux, en gestes brefs, lumineux et subits comme des éclairs...

Au premier abord, c'est une grande confusion. La voûte est très élevée et les peintures dont elle est ornée se présentent dans tous les sens. Au centre, les histoires de la création et celle de *Noé* ; le long de la corniche feinte qui encadre ces histoires, des figures décoratives nues, les *Ignudi* ; au-dessous, les *Sibylles* et les *Prophètes*, séparés par des fresques trian-

gulaires où sont représentés les *Précurseurs* et la *Parenté du Christ*. Enfin, dans les quatre grands pendentifs des extrémités de la voûte : *David et Goliath*, *Judith et Holopherne*, le *Supplice d'Aman* et le *Serpent d'airain*.

Les yeux se fatiguent, la pensée se lasse à essayer de déchiffrer les feuillets dépliés de ce livre colossal. De quelque côté que l'on se tourne, ce ne sont que figures inquiétantes, attitudes de prodige, d'incantation, de mystère...

Le Créateur traverse les espaces de sa présence foudroyante, parsemant autour de lui les mondes, les vêtant d'ombre et de lumière, suscitant partout, sur les traces tourbillonnantes de son passage, la vie... Il étend la main, et Adam, forme inerte d'homme, se redresse, ouvre lentement les yeux, sort des ténèbres de l'inconscience (1)... Chair tirée de la chair, Eve, à peine créée, toute neuve à la vie nouvelle, s'agenouille, élève les mains, dans un geste instinctif d'adoration... Puis vient la *Tentation*, la subtile fascination du péché, l'enchantement de la désobéissance et de l'inconnu — suivis, bientôt, du châtement, de la malédiction du dénûment, de la douleur et du travail..

C'est le grand drame des origines, drame toujours recommencé, l'homme de désir et de rébellion, tantôt dressé contre Dieu, tantôt abattu devant lui, toujours entre la faute et le remords, et qui se laisse pousser, malgré lui, sur les âpres routes du salut.

Autour de ces évocations bibliques, apparaissent les *Sibylles* : *Persica*, *Eriihrea*, *Delphica*, *Cumaea*, *Libica*, voix inspirées des anciens âges, annonciatrices d'un Dieu qu'elles ignorent, et les *Prophètes*, rudes missionnaires de la tradition messianique, bergers injurieux du peuple élu... Ils sont

(1) A l'Arena de Padoue, se rencontre une fresque — due à Giotto, peut-être — qui est comme le schéma, l'esquisse maladroitement et rudimentaire de la conception à laquelle Michel-Ange a donné, dans la *Création de l'homme*, une forme sublime.

tous là, Prophètes et Sibylles, méditant, la tête entre les mains, comme Jérémie ; feuilletant fiévreusement les Ecritures, comme Zacharie, ou, comme la Sibylle de Cumès, penchant sur des grimoires une face blême, amaigrie par la méditation : visages, esprits, courbés sur le mystère, regards qui scrutent éperdument les mouvantes ténèbres de la nuit divine, — pensée en transe, inapaisable désir de Dieu qui sculpte tous ces masques de visionnaires et d'obsédés, les creuse, les décharne, cerne leurs yeux. les remplit d'une inextinguible angoisse...

Cependant, entre ces figures de thaumaturges et les histoires de la Bible, d'autres figures sont assises, des figures nues d'adolescents couronnés de pampres, chargés de fruits ou de fleurs, éphèbes détachés du cortège dionysiaque... Que représentent-ils ici ? Rien, peut-être... Peut-être ne sont-ils là que pour faire, de leurs corps puissants et souples, ligne décorative de force et d'élégance ?... Mais, même alors, ne sont-ils pas significatifs ?... Ne mettent-ils pas à côté de la vie livrée aux consommations du rêve spéculatif, la vie allègre qui ne s'alimente que d'elle-même ? En contraste avec l'intelligence qui cherche et se tourmente, ne mettent-ils pas le corps qui jouit ; en opposition avec les éblouissements, entrecoupés d'obscurités, de l'idéal mystique, le rythme profond, les harmonieuses beautés, l'égalé lumière de la réalité terrestre ?...

‡ Grandioses images, évocations millénaires, passés accumulés, plus indistincts à mesure qu'ils s'enfoncent dans la nuit des âges, et qui, tous, n'ont été que pour les accomplissements prédits de l'avenir. Halluciné de Dieu, le peuple juif chemine, en trébuchant, à travers les siècles. Victorieux ou vaincu, errant ou fixé, captif de l'ennemi ou esclave de lui-même, victime ou bourreau, il vit en instance de Dieu. Il souffre ou jouit. triomphe ou se soumet, trafique ou prévarique,

mais, sans cesse, il espère; sans cesse, il invoque Celui qui doit venir. Et, de générations en générations, il transmet et se répète la promesse des prophètes. Tout, donc, à la voûte de la Chapelle est annonce du Christ, mais, lui-même, on ne le voit nulle part. Nulle part, ni ici, ni ailleurs, dans l'œuvre du maître, le Pauvre n'apparaît, l'Aimant, l'Humble, le Jésus dont la présence avait enchanté à jamais les bourgades de la Judée et les rives du lac de Génézareth...

Lorsque, quelques années plus tard, entre 1523 et 1541, sous le règne de Clément VII et de Paul III, il évoquera le Christ dans cette même chapelle, ce sera le Christ du *Jugement dernier*. Il clôt le cycle de ses peintures fastieuses, en sautant, d'un bond formidable, des origines à la fin des temps, de la Genèse à l'Apocalypse, de la première faute au dernier châtement...

Vision d'épouvantements : *Quando coeli movendi sunt et terra...* A l'appel strident des trompettes d'airain, la terre et le ciel sont entrés en convulsion, les morts ont jailli des tombeaux, les vivants courent çà et là, éperdus, hagards, frissonnants... Une atmosphère de cataclysme enveloppe le monde, des ténèbres opaques, sillonnées d'éclairs, qui jettent de sulfureuses lueurs sur les rochers désolés et sur les eaux livides...

Dans les hauteurs, tourbillonnent, affolés, comme emportés dans un cyclone, les anges chargés des instruments de la Passion, la colonne de la flagellation, la croix du supplice...

Mais, cette croix a-t-elle été ensanglantée en vain?... Car le Dieu qui se dresse là, environné d'une sombre auréole de nuées orageuses, parmi le fracas des tonnerres, est un Dieu inexorable. Debout, dans sa nudité athlétique, il tourne vers la tourbe confuse des hommes sa face irritée, tandis que son bras droit se lève dans un geste de réprobation et de menace.

Saint François, poète et saint, avait passé, laissant dans le sentiment religieux et dans l'art la trace de son ineffable tendresse. Elle s'efface ici. Dieu, qui semblait s'être rapproché des hommes, de nouveau s'éloigne. Sous des apparences différentes, Michel-Ange fait ressurgir dans le temple le Christ Métatrône, le Dieu hautain et distant des icones byzantines.

Il est venu, non comme un père, pour la justice, mais, comme un maître outragé, pour la vengeance, dans une rage d'anéantissement. Sa mère, la Vierge, est assise à ses pieds : il ne la voit même pas, celle qui l'a porté dans ses bras, sur les chemins poudreux de l'Égypte... Elle, elle n'implore, ni n'intercède. Les bras craintivement croisés sur la poitrine, elle détourne la tête, ferme les yeux, immobile, terrifiée, impuissante...

Le même effroi atterre les apôtres, les saints, les bienheureux. Ils ont été tirés de la gloire, pour être jetés tout-à-coup dans la détresse. Ils se pressent, effarés, autour du Christ. Le vieil Adam, chenu, chancelant, tend vers lui ses mains tremblantes ; les martyrs présentent, comme une sauvegarde, l'instrument de leur supplice... Debout ou prosternés, ils attendent, ils craignent, ils espèrent... *Vix justus salvabitur...*

Cependant, les anges, colosses aux joues gonflées, semblables à des Borées, ont soufflé dans leurs buccines de fer. Les Limbes, le Purgatoire, les tombes se vident... Des profondeurs de l'abîme fumeux, des êtres montent, nus, grelottants de peur, qui se pressent, glissent, se raccrochent, s'entr'aident... Ce sont les élus. De l'autre côté, les réprouvés se convulsent, se tordent, en proie à d'inaispaisables supplices.

L'un d'entre eux est assis, isolément, sur un roc, les jambes enlacées par un démon. Les bras croisés, soutenant sa tête de l'une de ses mains, il considère l'affreux spectacle d'un

œil morne... Tout, autour de lui, est douleur, démence, désespoir ; lui, il n'a ni plainte, ni même gémissement. Il est comme pétrifié dans son ardente impassibilité. Du ciel, de la terre, il n'attend plus rien : force désormais inutile et brisée, il n'y a plus en lui qu'une immense indifférence pour son propre destin et pour celui des autres... Les autres, coupables comme lui et, comme lui, déjà damnés, ou ceux qu'il peut apercevoir sur l'autre rive du fleuve Achéron, sortant seulement du tombeau et poussés, troupe peureuse, dans la barque du passeur Caron. — *il nocchier della livida palude...*

Toute la littérature liturgique inspirée par le Jugement dernier, depuis l'Apocalypse jusqu'au *Libera* et au *Dies irae*, n'est qu'une clameur épouvantée. Mais, quand même, dans ces funèbres visions, au milieu de ces supplications haletantes, on surprend de fugitives lueurs, de timides accents d'espoir... Ici, nul rayon de miséricorde. Le Christ menace, la Vierge tremble, les archanges, les anges, les saints frémissent, l'humanité tout entière, justes et pécheurs, jetés hors de la vie et de la mort, est emportée comme dans un tourbillon aveugle...

Luther, déjà, s'était levé contre l'Eglise, captive de Babylone, avait ameuté le peuple contre les « marchands de pardons », fermé l'accès du Paradis, sinon aux prédestinés de la grâce... Michel-Ange va plus loin : de grâce, ici, il n'y en a pour personne...

Sauf la Vierge, tous les personnages de la fresque sont nus. Nus, les saints et les saintes ; nus, les anges ; nu, le Christ lui-même... Conception insolite jusque-là.

Quant aux ressuscités, élus ou stigmatisés, l'artiste, renonçant à l'usage des deux derniers siècles, leur arrache leurs vêtements, les dépouille de leurs orgueilleuses distinctions sociales, de leurs vains insignes ! Il arrache l'homme à lui-même, à sa présomptueuse civilisation, à tout ce qu'il a créé,

pour le lancer brusquement, pauvre unité d'un troupeau affolé, sous les fouets cinglants de la bourrasque suprême, vers sa fin inconnue !...

La nudité dans son œuvre fait la même leçon d'égalité, de nivellement, que la pourriture dans le *Triomphe de la Mort* du Camposanto pisan. Mais, pourriture là-bas, nudité ici, que sont-elles qu'une leçon ? Chacun, qui vient en ces lieux avec ses ambitions ou ses vanités, les oublie ou les abdique, un instant, en écoutant les avertissements de ce *Dies irae*, puis s'en retourne avec elles. Et si, d'aventure quelqu'un s'éloigne, l'âme aggravée, confrontant en lui-même la pensée de la mort avec la volonté de la vie, cette pensée et cette volonté ne finiront-elles pas par se confondre dans un sentiment unique : la mort, exaltation de la vie, soleil déclinant, pourpre, or, azur, qui surélève le paysage, magnifie le profil des édifices, jette sur toute chose, formes et couleurs, ses éclats prismatiques, sa noblesse et son mystère ? .. D'autres encore, haussant les épaules, murmureront : « *Hodie... tibi* ». Demain obscur pour l'éblouissement d'aujourd'hui !...

Mais, vraiment, ce *Jugement dernier* peut-il induire à de telles réflexions ?... L'œuvre est énorme, effarante de confusion, d'une confusion à laquelle le temps et ses dégâts ont ajouté. Et puis — est-ce un blasphème que de le dire ? — il semble, parfois, qu'elle fasse obstacle entre la pensée du maître et nous.

Vasari s'excuse de ne point décrire le *Jugement dernier*, les nombreuses reproductions gravées dès son temps rendant son travail superflu. En réalité, il est indescriptible. Il est tout ensemble prodigieuse diversité et étrange monotonie. Du haut en bas de la fresque, tout est agitation ; tout est mouvement... Où que l'on fixe le regard, de grands corps nus qui se précipitent, se soulèvent, fuient, choient, s'enchevêtrent dans toutes les postures imaginables. L'œil et l'esprit cherchent en vain le repos, une clarté, un point de lumière...

S'il fallait en croire Vasari, Michel-Ange aurait visé, surtout, à la Sixtine, à « montrer la voie de la grande manière et du nu, et combien il était savant dans les difficultés du dessin » ! Jugement qui juge son auteur, en même temps que l'opinion contemporaine dont il s'est fait l'écho !

Vers la fin du XV^e siècle, Signorelli peignit, dans le Dôme d'Orvieto, un *Jugement dernier* du dessin le plus ferme et le plus fier, savant et pittoresque, auquel la phrase de Vasari pourrait s'appliquer sans nulle injustice. Signorelli n'a éprouvé aucun trouble devant le mystère le plus redoutable à une âme chrétienne : ce mystère n'a été qu'un thème à l'habileté et à l'ingéniosité de son art. A Orvieto, l'art retient toute l'admiration. A la Sixtine, l'art, qui n'est que la forme, est comme englouti dans la substance, qui est la pensée : Enfer sombre, ciel plus sombre...

L'Angelico, âme franciscaine, avait montré, à côté des horreurs de la Géhenne, le ravissement des élus, entraînés dans les champs extatiques du Paradis. Le Christ, sous son pinceau, ne menace point les méchants, mais les abandonne, comme à regret, à leur sort... Images naïves, presque enfantines, nées dans le cloître, et qui participent de sa paix. Michel-Ange est une façon de moine, lui-aussi, mais passionné et atrabilaire. Il ne s'est point retiré du monde, n'en ayant presque pas été.

Autour de lui, papes, princes et grands, dans leurs palais ; petits, dans leurs maisons ou leurs boutiques, tous vivent furieusement, âprement, voluptueusement. Chacun poursuit, de toutes ses forces, à travers tout, dans la gloire, dans le sang, dans la honte, l'assouvissement de ses convoitises ou de ses appétits.

Lui seul, presque, au milieu de cette société en tumulte ou en jouissance, lui seul pense à l'écart, ivre d'un idéal qui l'exalte et le navre. Témoin irrité, il cherche dans ce monde les traces du Christ qu'il a reçu mission de glorifier

sur les murailles du temple. Mais, ces traces, il ne les trouve pas. Artiste, évocateur des mystères sacrés, interprète de la parole divine, et qui parle à la foule, qui incarne le Verbe sous ses yeux, cette parole, ce Verbe, éclatements, foudroiements, le remplissent tout entier... Il est poète., il est prophète... Il clame, il fulmine, il condamne...

C'est le *Jugement dernier* qu'il doit peindre — mais en réalité, la vision dont il a été saisi et qu'il a animée sur cette muraille, n'est-ce pas Sodome anéantie dans ses voluptés, ses blasphèmes et ses trafics sacrilèges, sous les brisements de la foudre et les pluies incandescentes de bitume ?...

Dans ce *Jugement dernier* encore, l'esprit semble écrasé sous le poids opprimant de la matière ! Comme toujours, le sublime jaillit ici ainsi qu'un torrent fougueux, mais qui se brise, écume et fracasse sur les roches géantes qui entravant son cours.

N'attendez pas de Michel-Ange des expressions de béatitude ou de sérénité, pour lui inconcevables. Chaque œuvre qu'il entreprend lui est, après le bel enthousiasme des projets, comme une longue agonie de doutes, de repentirs, de travail furibond, haché de découragements et de dégoûts.

Sa vie, ses douleurs, ses rêves, sont la sève unique, l'amer noyau de son œuvre. Qu'il jette ses énormes figures sur les parois de la Sixtine ou qu'il les asseye sur des tombeaux, c'est son âme inassouvie qui, toutes, les anime. Elle est Prophète, elle est Sibylle, et, par leurs yeux ouverts sur l'Eternité, elle contemple les pompes pontificales de la chapelle, la foule des princes, des prêtres et des courtisans, cohue orgueilleuse et parée, pour qui le Christ imprécatoire qui domine l'assemblée n'est rien de plus qu'une magnifique académie !... Ainsi, entre l'idéal que sa pensée habite et le monde où il vit, il dresse, comme une barrière, ses colosses anxieux ou frénétiques — figures d'une chimère que personne ne comprend... C'est pourquoi, derrière

tous les êtres qu'il a créés, pour les vouer à une immortelle agitation, nous le voyons toujours, lui, avec son masque tragique, avec sa face crispée de martyrisé, avec ses yeux dont le regard angoissé implore...

La chapelle Médicis

⁵Ce regard, plus que partout ailleurs, il nous hante dans la chapelle Médicis. Et, en effet, c'est dans ce lieu que cet homme de souffrance a souffert davantage.

En 1512, les Médicis, chassés de Florence depuis 1494, y rentraient peu glorieusement, à la suite de l'armée espagnole. Le cardinal Jean et Julien, tous deux fils du Magnifique, étaient accompagnés de leur cousin, le cardinal Jules, fils naturel de Julien l'ancien, de leur neveu Laurent, fils de leur aîné, Pierre, enfin de deux enfants, Hippolyte et Alexandre, fils naturels, l'un de Julien II, l'autre de Laurent II.

L'année suivante, Jean de Médicis se faisait élire pape et prenait le nom de Léon X. Aussitôt, il s'occupait de pourvoir tous les siens : au cardinal Jules, le gouvernement de Florence ; à Julien, en attendant mieux, le titre de gonfalonier de l'Eglise ; quant à Laurent, on trouverait bien l'un ou l'autre prince italien, Este, Sforza ou della Rovere, à étrangler dans quelque « combinaison » à son profit.

En effet, les diplomaties cauteleuses du Pape aboutirent assez promptement à obtenir de François I^{er} la dépouille de Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin, pour Laurent ; et, pour Julien, grâce à son mariage avec Philiberte de Savoie, le duché de Nemours. Les deux nouveaux princes mouraient, Julien en 1516, Laurent en 1519, ne laissant de souvenir que celui de leur égale insignifiance.

C'est alors que Léon X, ambitieux d'ériger dans Florence un monument dynastique de sa famille, chargea Michel-Ange de l'exécution d'une chapelle funéraire où les restes de

Laurent le Magnifique et du premier Julien seraient réunis à ceux des ducs de Nemours et d'Urbin. Le cardinal Jules étant aussi parvenu au Souverain Pontificat, à son tour, en 1523, sous le nom de Clément VII, modifia le projet primitif, et voulut que le monument comprît la sépulture de Léon X et la sienne propre.

Michel-Ange, malade, déprimé, toujours préoccupé de la tombe de Jules II, restée inachevée, travaillait lentement à l'œuvre médicéenne lorsqu'éclata, à Florence, la nouvelle du siège, de la prise et de la dévastation de Rome par les Impériaux (6 mai 1527). Aussitôt, la cité s'insurge. Quelques années de domination, le honteux spectacle de la République sacrifiée dans ses intérêts et jusque dans son honneur aux intrigues et aux ambitions des Médicis, ont suffi pour désaffectionner ceux-là mêmes qui avaient contribué au rappel de 1512. Les Médicis, représentés à Florence par Hippolyte, âgé de seize ans et investi du titre de chef de l'Etat, sont expulsés de nouveau. Mais, bientôt, l'empereur, se réconciliant avec le Pape, traite avec François I^{er}. Florence reste isolée, abandonnée en proie à Clément VII.

Michel-Ange, cependant, se met au service de la République, devient gouverneur et procureur des fortifications, s'occupe activement de renforcer l'armement de la cité, en prévision d'un siège imminent. Des soupçons, trop justifiés, par la suite, contre Malatesta Baglioni, condottière à la solde de Florence, le déterminent à une fugue qui le conduit à Venise. Il est mis au ban de la ville, mais revient à temps pour se faire absoudre et participer à la longue et héroïque défense de Florence. Lors de la capitulation, provoquée par la trahison de Malatesta, il se cache et ne sort de sa retraite que sur le vu d'un sauf-conduit du Pape, qui l'amnistie, sous condition de se consacrer à l'achèvement du monument de Saint-Laurent.

Le maître reprend donc son travail et le continue, tandis que Clément VII, qui avait promis liberté et pardon à Florence,

fait exercer ses atroces vengeances par une Balie peuplée de ses créatures. Pendant qu'il sculptait les figures du tombeau, tous les hommes avec lesquels il avait passionnément collaboré au maintien de la République, tombaient, un à un, sous la hache, périssaient dans les geôles ou par le poison, ou encore erraient dans les chemins misérables de l'exil...

Toute opposition ayant été vineulée par la terreur, la glorieuse cité recevait comme duc, en avril 1532, le plus vil des Médicis survivants, le jeune Alexandre, le fils de la mulâtresse ! Deux ans plus tard, Clément VII étant mort, Michel-Ange quittait Florence pour n'y plus revenir, laissant la chapelle inachevée.

Telle quelle, avec son sobre décor architectural de marbre blanc et noir, ses niches vides et ses deux cénotaphes, elle saisit l'âme d'une poignante émotion ! Emotion qui ne doit rien, ni à la mort, ni aux morts : le sentiment de la mort est insensible ici ; quant aux morts, êtres indistincts, néants titrés, en quoi nous important-ils ?... C'est l'œuvre, seulement, immortel mensonge, l'œuvre qui nous saisit, et l'ouvrier.

Le projet resté irréalisé, était, tout autant que celui du tombeau de Jules II, d'une conception banale de courtoiserie. On devait y voir la Terre, les Saisons, le Crépuscule, l'Aurore, le Jour et la Nuit, plongés dans la désolation par la disparition de ces précieuses créatures : Julien et Laurent ; le Ciel, exultant de les recevoir dans son sein !...

Mais la pensée acerbe du maître troue et déchire partout la trame fragile de ces allégories officielles.

Laurent ! Julien ! Ce ne sont là que des noms quelconques, appliqués à des créatures idéales. Ce que l'artiste nous montre sous ces fiers aspects, ce sont des héros, héros de l'action, héros de la pensée, hors de toute proportion avec les parvenus qu'ils commémorent. Plus d'un grand artiste, il est vrai,

a mené la pompe triomphale de tyrans imbéciles, accumulé sur eux les pierres d'un deuil fastueux... Toute une pyramide s'entasse sur une momie qui, pour nous, n'est plus qu'un hiéroglyphe ! Ce marbre était pour cette poussière, mais qu'a-t-il fait qu'éterniser l'oubli ?...

Quelques années auparavant, Michel-Ange avait offert à Léon X d'exécuter un tombeau pour Dante, s'il voulait ordonner le retour à Florence de la dépouille mortelle du « divin poète ». Léon X n'avait pas accueilli cette supplique : en effet, il sentit, sans doute, qu'il ne convenait point que Dante rentrât dans sa patrie en même temps que les Médicis !... Et voici, qu'aujourd'hui, il se trouvait obligé de glorifier ces mêmes Médicis, qu'il avait combattus ; non point les grands du siècle précédent, le vieux Cosme ou le Magnifique, ce Laurent si fin, si intelligent, qui avait protégé sa jeunesse, mais des principicules que rien n'avait signalés à l'attention que leur médiocrité ! Et cela, tandis qu'il voyait à l'œuvre, autour de lui, contre ses amis, contre un peuple jadis indomptable, la fourberie, la cruauté et la bassesse du nouveau régime.

Sa colère s'est faite ironie. Le panégyrique a tourné à la satire. Il a grandi ces petits à la taille des Césars. Il a entouré leur obscurité d'un tel éclat qu'il l'a rendue éblouissante !...

Julien est assis, la tête haute, tournée comme s'il regardait au loin : il semble qu'il suive les péripéties d'une bataille, prêt à se lever, le bâton de commandement à la main, pour ordonner quelque manœuvre décisive. Il est tout action, action qui étudie, qui combine, qui épie le moment d'agir.

Laurent est assis, lui aussi, mais tout son corps est détendu, dans l'attitude d'une méditation profonde : les jambes ouvertes et croisées, le bras droit reposant sur la cuisse, il s'accoude du bras gauche sur le dossier de son siège, la tête appuyée sur la main... Il pense, ce *Penseroso*, mais que pense-t-il ?... N'est-il pas action également, action forte,

calme, énergique, mais qui, tout à coup, s'est arrêtée pour scruter ses propres fins, pour s'interroger sur ses mobiles, et qui n'a trouvé de réponse qu'incertaine ? ... Action désabusée d'elle-même, pleine de force, mais, plus encore, de dédain ?... Que regarde-t-il, perplexe, ou même, regarde-t-il ?... Le monde extérieur a disparu de devant ses yeux : c'est en lui-même qu'il regarde...

Sur ces tombes, il a mis des pleurants tels que l'on n'en avait jamais vus, des géants qui semblent à la gêne sur les sarcophages trop étroits où il les a couchés.

Crépuscule et *Aurore*, *Jour* et *Nuit* sont là, menant un *lamento* éternel, plainte de la nature, du jour obscurci, de la nuit plus ténébreuse... Ils ont conduit le duc Julien à la mort, et, pour se venger, le duc Julien leur a ravi la lumière !... C'est ainsi que Michel-Ange lui-même nous explique son œuvre. Mais elle nous parle un autre langage.

Le *Crépuscule*, c'est un vieillard au front dégarni et dont les traits semblent aller à l'effacement d'une lente désuétude. Du fond de la cavité béante de ses orbites, ses yeux détournent du spectacle monotone des choses un regard à la fois indifférent et dérisoire.

Au seuil de la disparition, il a confié à la *Nuit* le secret de désenchantement qui est en lui, et la *Nuit* l'a répété à l'*Aurore*. Car, cette *Nuit*, on dirait que, pour échapper au tourment inépuisable, à l'insipide clameur de la vie, elle se soit précipitée, elle se soit engloutie, comme en un morne abîme de silence, dans l'anéantissement désiré d'un sommeil lourd et sans rêves :

Grato m'è il sonno e più l'esser di sasso.
Mentre che 'l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir, m'è gran ventura.

Ainsi parle la *Nuit*. Ainsi parle la jeune et vigoureuse *Aurore*. Dans ses yeux, appesantis encore et à peine entr'ou-

verts, sur son visage déjà lassé, on sent renaître, en même temps que l'obtusité de la conscience de la réalité, l'appréhension de ce que la lumière apportera.

Mais, de toutes ces figures obsédantes, la plus tragique est celle du *Jour*. Il se lève et tourne maussadement la tête, dans la rancœur anticipée de sa tâche éternelle et de la vaine agitation des hommes : A quoi bon ? A quoi bon ?... La statue, taillée à grands coups, tourne vers nous un visage à peine formé, un masque ébauché, à moitié plongé dans l'ombre. Majesté farouche et incertaine, tirée malgré elle dans la vie par le devenir, et qui résiste et se dérobe... On s'imagine se trouver en présence d'une de ces divinités chthoniennes, habitantes des profondeurs sacrées, que les Grecs n'invoquaient qu'en tremblant, sous des noms de mystère...

On a vu de l'un à l'autre de ces colosses muets, dans le rayonnement d'ombre et d'hostilité qui semble émaner d'eux...

On regarde autour de soi, la salle froide, les surfaces polies des murailles, les niches béantes, les statues inachevées : la *Vierge*, désolation glacée ; le *Jour*, la *Nuit*, l'*Aurore*, le *Crépuscule*, lignes heurtées dans le cadre rigide de la chapelle, violences domptées, forces vinculées par on ne sait quelle invisible Fatalité...

On rêve de quelque miracle qui, tout à coup, délivrerait ces formes immobiles — qui apporterait une réponse à toutes les questions que le génie a laissées, irrésolues, dans le silence de cette salle hantée... Hantée ?... Quelqu'un vient de sortir. La lourde porte de bronze vibre encore du coup qui en a rejeté le battant... Des pas lents et lourds retentissent dans l'escalier... N'était-ce pas lui, lui qui, après avoir jeté à la volée son ciseau, vient de s'éloigner, las de faire palpiter en vain dans le marbre l'âme ardente que personne n'a voulu comprendre ?...

Arnold GOFFIN

EUGÈNE DEMOLDER

Lecture faite en séance du 16 juin 1923, par M. Hubert KRAINS.

A la fin de l'été de 1919, tandis qu'on préparait à Bruxelles l'inauguration du monument Max Waller, Eugène Demolder s'éteignait en France, à Essonnes, où il habitait depuis plus de vingt ans. Si Waller avait été le porte-drapeau de la *Jeune Belgique*, Demolder fut, de son côté, l'âme d'un petit groupe d'écrivains qui collaborèrent activement à cette revue.

A « Sésino », où nous nous réunissions, c'étaient les poètes qui donnaient le ton. On n'y était pas toujours grave, mais on avait de la tenue et les conversations se portaient facilement sur le domaine de la spéculation pure. Ivan Gilkin discutait avec Léopold Wallner, professeur au conservatoire, les problèmes les plus ardues de l'esthétique musicale, tandis qu'Albert Giraud aiguisait ses épigrammes et commentait la philosophie de Nietzsche... en éternuant ! On buvait des bocks — bière « à l'instar » — devant des tables de marbre. Lorsque les poètes quittaient le café pour remonter dans leur tour d'ivoire, les prosateurs se laissaient volontiers entraîner par Demolder — le bon guide — qui les conduisait dans des lieux moins éthérés. Avec Eekhoud, Delattre, Stiernet, des Ombiaux, quelquefois Verhaeren — que les prosateurs avaient adopté, parce que ses confrères le considéraient comme un phénomène compromettant pour leur corporation — nous nous engageons dans des rues sordides et magnifiques où, depuis les temps les plus reculés, existent des cabarets célèbres dans le monde des marchands de moules. A « Saint-

Pierre », au « Château d'Or », planté derrière son comptoir, la main sur la pompe à bière, en veste de velours ou en manches de chemise, le patron, superbe et familier, accueillait notre ami par un cordial « Bonjour, Monsieur Eugène » ! Quand nous étions installés, autour d'une table qui, ici, était une vraie table, une table de bois, la « serveuse » qui s'avangait cordiale elle aussi et souriante, les mains dans les poches de son tablier blanc, ne se trompait pas non plus d'adresse : « Que peut-on vous servir, Monsieur Eugène » ? Question bien oiseuse !... Que pouvait-on servir, en effet, à Demolder, dans un vieux cabaret bruxellois, sinon le meilleur lambic de la cave ?

Dès qu'il avait son verre devant lui, notre ami se transformait. Il caressait le verre de sa main potelée, bombait la poitrine, redressait la tête et, dans sa figure réjouie, ses yeux bleus, ses petits yeux si vifs, si pétillants et si doux, s'éclairaient d'un tendre sourire. Devant un verre de lambic, l'homme acquérait, si je puis dire, toute sa valeur. Lui qui aimait tant les vieux maîtres flamands et hollandais, il avait lui-même l'air de sortir du tableau d'un de ces peintres ; et ce n'est pas sans raison que Félicien Rops l'avait appelé, dans une de ses lettres, « mon bon Frans Hals ». Il était représentatif du milieu, bonhomme et jovial. Il était populaire dans tous les vieux cabarets qu'il fréquentait. Il aurait été populaire dans tout ce quartier du « bas de la ville », s'il l'avait voulu. S'il avait voulu, il en aurait été le mandataire politique. Seulement, ainsi qu'il me l'écrivit un jour, il avait décidé « de ne pas prendre la vie au sérieux ». Au barreau, où il n'avait fait que passer, il s'était contenté de monter une revue, de fréquenter le « Thémis-Club » où l'on dinait, d'organiser une exposition de souvenirs professionnels et d'admirer les quelques hommes supérieurs qu'il renfermait : Jules Lejeune, Edmond Picard, Paul Janson, Victor Arnould, Eugène Ro-

bert ; à la Justice de Paix, où il fonctionnait comme juge suppléant, il se montrait plein d'indulgence pour toutes les Manon Lescaut que les vicissitudes de leur pauvre vie amenaient devant lui, et prenait régulièrement le parti des colporteuses contre le ministère public ; au Département de la Justice, où il fut quelque temps sous-chef de bureau, il décora son morose cabinet de reproductions de tableaux de ses chers maîtres flamands, réadmira Jules Lejeune, devenu son Ministre, et, ayant découvert dans l'immeuble quelques fonctionnaires à la Courteline, il s'en fit des amis, qui l'accompagnaient à sa sortie du bureau et dont l'escorte le remplissait de fierté.

Lorsque Eugène Demolder déclarait qu'il ne prenait pas la vie au sérieux, il s'exprimait mal. Ce qu'il ne prenait pas au sérieux, c'étaient uniquement toutes les choses auxquelles le vulgaire attache de l'importance, la course aux places et aux dignités, les titres et les fonctions officielles, tout ce qui provoque l'admiration des petits esprits et emporte la considération des sots. Mais la vie, la vraie vie, nul plus que lui ne la prenait au sérieux. Il l'aimait avec passion. Il la dégustait en gourmet. De tout ce qui l'entourait, il n'y avait rien qui ne l'intéressât et qu'il ne fit servir à son plaisir ou à son bonheur. Les hommes et les choses, les formes et les couleurs — les couleurs surtout — lui procuraient un monde de distractions joyeuses et d'impressions ineffables.

Né dans le quartier le plus pittoresque de la ville, au bord du canal, il avait trouvé ses premières distractions dans le spectacle des bateaux qui passaient journallement devant sa demeure. Tout jeune, il avait goûté la poésie de l'eau ; il s'était intéressé au petit monde des marins ; son imagination avait entrevu, en les embellissant, les pays lointains d'où ils venaient et où il les voyait disparaître dans la lumière ardente du soleil ou dans l'atmosphère grise des temps

de pluie. Avant de connaître la Hollande, dont il devait plus tard évoquer le passé avec tant de puissance, il l'avait devinée dans les maisonnettes colorées, posées comme des jouets sur les péniches et autour desquelles grouillaient des marmots à moitié nus, joufflus et bronzés.

Ses premiers pas l'avaient aussi conduit dans les rues les plus affriolantes de Bruxelles : la rue de Flandre, la rue des Fabriques, la rue Sainte-Catherine, avec leurs vieilles maisons, leurs petites boutiques, leurs étalages bariolés. Rues peuplées de gros commerçants et de pauvres hères. Rues magnifiques et miteuses, qui sentent le moisi, la crasse, le brassin et la riche cuisine. Rues qui évoquent à la fois la Flandre, l'Espagne et l'Italie. Rues où tout chante au soleil, où, par les beaux jours, tout étincelle, rutil et flambe. Puis, il avait connu la Grand'-Place, avec son hôtel-de-ville ciselé comme une châsse et ses maisons du XVII^e siècle chargées de sculptures et couvertes d'or. Vrai paradis pour des yeux de peintre ! Et Demolder était né avec des yeux de peintre. Aussi, quand il pénétra pour la première fois dans un musée, fut-il tout de suite au niveau des maîtres qui y régnaient. C'est là que les dieux lui parlèrent. Il commença alors à comprendre ce qu'il n'avait encore admiré que d'instinct. Il s'éprit d'un amour religieux pour tous ces artistes flamands qui avaient si bien rendu les gestes de leurs contemporains, à qui rien n'avait échappé de la poésie des vieilles maisons, qui avaient fait de l'or avec des haillons et fixé pour toujours la chaude tache de couleur qu'un rayon de soleil met sur un mur délabré, sur un carreau de brique, sur un pot de faïence ou sur la robe d'un cheval.

Comme il n'avait aucun grain d'ambition, il s'était d'abord contenté de savourer tout cela en voluptueux. Dans un musée, devant un beau tableau, il oubliait le reste du monde. Souvent son admiration confinait au ravissement, à l'extase. Jamais

chrétien ne s'est recueilli devant un autel comme je l'ai vu se recueillir à Malines, dans l'église Notre-Dame, devant la « Pêche miraculeuse » de Rubens. Il se sentait chez lui dans les musées, dans les vieilles églises, dans les vieux cafés bruxellois, dans les vieilles rues. Il traversait les quartiers neufs, surtout nos boulevards modernes que peuplent des gens sans personnalité, sans élévation et sans racines, avec un magnifique dédain. Mais il aimait aussi la campagne. La nature le transportait comme une belle toile. Chaque année, il me rappelait que les pommiers étaient en fleurs dans le pays de Ternath. Nous partions à l'aube, par une claire matinée, et nous vagabondions jusqu'au soir par les chemins de terre et les petits sentiers, au milieu d'un vrai paradis. L'eau l'attirait également. Il aimait le miroir poli des canaux brabançons et pouvait rester des heures en extase devant la mer.

Ses admirations esthétiques et son amour de la nature étaient étroitement liés. Ils lui constituaient un monde spécial où le présent et le passé se confondaient. Insensiblement, sans s'en apercevoir, il s'était ainsi créé un domaine propre, un royaume ravissant dont il était le maître souverain. Il en jouissait en dilettante. L'envie d'écrire lui vint assez tard. Il se contentait des joies intimes que lui procurait son tempérament d'artiste. Si ses amis n'avaient pas deviné qu'il avait du talent, il ne s'en serait peut-être jamais aperçu. Heureusement que « La Société Nouvelle » veillait, et aussi « L'Art moderne » et « La Jeune Belgique ». Pour faire plaisir à leurs directeurs — c'était le meilleur des hommes et le plus obligeant des camarades — il se mit à décrire son royaume.

Les premiers articles de critique et les quelques contes qu'il avait publiés dans ces trois revues furent réunis en volume, sous le titre *Impressions d'Art*. Cette œuvre de début annonçait un grand critique artistique et un délicieux conteur, tous deux aussi difficiles à séparer. Demolder conte comme il fait

de la critique et il fait de la critique comme il conte. D'ordinaire le critique explique, analyse et commente. Il fouille l'œuvre, il la démonte, il en détaille le mécanisme, il nous initie aux procédés de l'auteur. Un Camille Mauclair excelle dans ce genre de critique, qui est, au demeurant, la vraie critique. Demolder, lui, interprète l'œuvre. Il projette sur elle une lumière plus vive que celle du jour. Il nous en rend les beautés sensibles. Mieux, il l'extrait de la toile ou du marbre, il la transporte dans sa prose, il en refait de la vie.

« L'ouvrier de Meunier — écrit-il dans une de ses plus belles pages — est un vivant outil. Il a le front étroit et bas, jamais pensif, la cervelle écrasée comme par une calotte d'airain. Dans les fumées rouges, il profile sa face abêtie, bronzée par les feux, pareille au relief d'une médaille frappée pour célébrer la force brutale. Sa mâchoire est bestiale, osseuse, son œil enfoncé dans l'orbite. Son torse nu, incendié par les reflets des coulées en fusion, semble modelé dans un métal ardent ; il est maigre, les côtes en relief, solidement musclé par le travail, drainé par les suées. Les biceps saillent en vigueur et les mains sont tannées et rugueuses. Sous la blouse, qui se colle aux carcasses, on devine des ossatures solides de gaillards rompus à des labeurs rudes, incessants, qui ploient les corps, assouplissent les muscles, mais finissent par courbaturer, manger les chairs, tarir les moelles des os, briser les plus robustes et dessécher les poitrines aux atmosphères brûlantes des hauts-fourneaux. »

Ces prestigieux morceaux de critique où le commentateur s'égale à l'artiste, alternent avec des pages purement littéraires, moitié poèmes en prose, moitié contes, que l'auteur appelle des « Transpositions », où nous retrouvons le même procédé et qui nous causent le même plaisir. Dans « Fiançailles », par exemple, il ressuscite d'après les petits maîtres hollandais toute l'existence exquise d'une grande famille bourgeoise

du XVII^e siècle. De quelques détails empruntés à divers tableaux, il compose une synthèse ; il nous fait pénétrer dans le milieu où ont vécu ces peintres et nous ouvre la porte des intérieurs où ils ont planté leur chevalet. Il voit la vie de l'époque à travers leurs tableaux et elle le transporte comme un beau bronze du moderne Meunier :

« On reste pris d'un amour qui ferait cueillir des scabieuses et des lys pour les placer au bas du cadre — devant cette Hollandaise de jadis portant des boucles en perles ».

Ce délicieux petit poème, qui débute sur un ton si lyrique, constitue un échantillon parfait de toute son œuvre future. Ici, déjà, nous le voyons vivement attiré par les peintres hollandais. C'est qu'il y a souvent plus de poésie dans ceux-ci que dans leurs confrères flamands et que Demolder, opulent prosateur, est en réalité un poète. Les peintres flamands l'intéressent par la vie, le pittoresque, le coloris éclatant de leurs tableaux. Tout cela se retrouve chez beaucoup de Hollandais, mais le plus souvent avec une finesse de ton, une douceur, une suavité qui en augmentent la séduction. Il trouve dans ceux-ci une plénitude de satisfaction qu'il ne rencontre pas toujours chez les autres, malgré l'attrait qu'ils lui inspirent et les grandes joies qu'ils lui causent. Ce qu'il cherche dans la peinture, c'est son propre idéal. Insensiblement, d'ailleurs, le critique passe chez lui à l'arrière-plan et bientôt même disparaît ou à peu près et ce n'est plus qu'accidentellement qu'il commentera les œuvres des sculpteurs et des peintres. Il les verra sous un autre angle. C'est le cas déjà pour les *Contes d'Yperdamme* et les *Récits de Nazareth* qui succédèrent aux *Impressions d'Art* et furent par la suite réunis pour former *La Légende d'Yperdamme*.

Ici encore nous trouvons des contes tout en descriptions ou plutôt tout en peinture, les uns éblouissants, les autres naïfs et pittoresques. A l'inverse de Stendhal, qui promenait

son miroir de romancier le long des routes, Demolder promène le sien dans les musées. Il greffe une œuvre de poète sur des œuvres de peintres. Il fait parler, ou plutôt il met en mouvement — car les personnages de ses premiers livres parlent peu — tout le petit monde que les peintres flamands et hollandais des XVI^e et XVII^e siècles ont immobilisé sur leurs toiles. Entendons-nous cependant. Demolder aime à retrouver le passé dans les vieux tableaux ; mais il aime aussi son époque, surtout la grande nature au milieu de laquelle il vit. Ces deux passions réagissent l'une sur l'autre. Elles se mêlent et se confondent souvent — surtout pendant la première période de son activité. Ses premières œuvres contiennent beaucoup d'anachronismes. Il emprunte au monde qui l'entoure pour ressusciter les scènes des vieux tableaux et les amplifier. Il transporte dans la vie réelle les personnages de ces tableaux, ou bien ce sont les gens qu'il côtoie qu'il introduit dans leur cadre archaïque. Les peintures des Breughel, des Teniers, des Jordaens, des Pieter de Hooch sont pour lui comme des vitres magiques à travers lesquelles il se complait à regarder son milieu.

Il se pénètre si bien du génie de ces maîtres qu'on a pu voir en lui, après la publication de ses premiers livres, l'héritier le plus direct de la tradition artistique flamande et qu'on s'habitua à l'identifier avec son milieu. Lui-même d'ailleurs aimait à se donner toutes les apparences d'un artiste autochtone et intransplantable. Aussi fut-ce une grande surprise lorsqu'on apprit qu'il allait quitter Bruxelles pour vivre en France, où il venait d'épouser M^{lle} Rops, la fille du grand aquafortiste wallon. Ce qu'on avait trouvé naturel chez un Rodenbach, on ne le comprenait pas pour Demolder. Il partit néanmoins. Il s'installa à la Demi-Lune, dans la jolie retraite que Rops s'était aménagée en Seine-et-Oise et que André Fontainas appelait « la maison du bonheur ». Il y connut

le bonheur. Il y fut heureux. Contrairement à ce qu'on avait pu croire, son talent, au lieu d'en souffrir, y gagna. Sous l'influence de Rops, le plus sévère et le plus discipliné des maîtres, il devint également sévère pour lui-même. Son art s'épura. Aux belles improvisations poétiques qu'il avait données jusque là, succédèrent rapidement des œuvres mieux équilibrées et plus harmonieuses.

Demolder avait toutefois vécu trop intensément de la vie brabançonne pour rompre d'un coup avec elle. En se rendant dans sa nouvelle patrie, il emportait avec lui tout un monde de belles images et de chers souvenirs. Le doux pays de l'Ile-de-France ne le conquit que peu à peu. S'il avait été un avocat peu zélé, il n'en n'avait pas moins occupé, par sa personnalité, une grande place au palais, où il avait laissé de nombreux amis. Il y avait vécu en communion d'idées avec les esprits généreux qui réagissaient, à cette époque, contre le matérialisme de la bourgeoisie belge, qu'ils trouvaient trop indifférente à la vie intellectuelle du pays et trop attachée à ses privilèges de caste. Dans un volume de souvenirs, intitulé *Sous la Robe*, qu'il publia dans les premiers temps de son exil, il fit revivre ces figures amies et l'homme, chez qui l'artiste semblait toujours avoir dominé jusque-là, nous ouvrit son cœur : un cœur compatissant et large, un cœur même sentimental qui s'apitoyait sur les misères des pauvres et rêvait pour eux une existence meilleure et plus noble.

Sous la Robe fut suivi de *Quatuor*, un recueil de contes. Demolder apparaît déjà ici en voie d'évolution. Ce livre, œuvre de transition, procède d'une double inspiration. On y rencontre encore son ancienne manière, mais il s'essaye déjà à un art nouveau et plus français.

C'est néanmoins le passé qui le tient toujours le plus puissamment. Lorsqu'il se recueille, c'est sur son pays d'origine qu'il dirige ses regards. Il le voit maintenant à travers l'éloi-

gnement, c'est-à-dire plus grand et plus beau. Son amour pour lui se renforce de tous les regrets que sa perte lui cause. Il est par conséquent dans l'état psychologique le plus favorable pour en parler avec éloquence. Il lui a consacré jusqu'ici des croquis. Il va en faire un portrait complet. Il va lui dédier une fresque au centre de laquelle figurera le peintre du Nord qui plane au-dessus de tous ses confrères. Il va ressusciter le passé du pays où il a vécu jusque-là, en l'envisageant à travers l'âme multiple que son imagination prête à ces maîtres. Il va donner cette *Route d'Emeraude* où il peindra la Hollande et la Flandre, non telles qu'elles sont ou telles qu'elles furent, mais telles qu'elles eussent été si les Memling, les Breughel, les Teniers, les Jordaens, les Van Dyck, les Rubens, les Vermeer, les Rembrandt avaient pu les frapper à leur image, les élever à la hauteur de leurs rêves spirituels ou de leurs appétits charnels.

Rembrandt domine l'œuvre. Il en est le principe spirituel. Son regard énigmatique, son âme inquiète, son esprit perpétuellement tendu vers l'essence de la vie l'élèvent au-dessus de la généralité de ses confrères et l'isolent. Tandis qu'un Krul, peintre des grasses matérialités, symbolise le talent, l'esprit moyen qui trouve dans la vie tous les éléments de son art, lui, représente le génie, la pensée active, qui creuse, qui rayonne, que le mystère du monde intéresse plus que les formes tangibles de ce monde même. A côté d'eux, Kobus et Dirk, artistes de second ordre, ne sont que de bons vivants, plus préoccupés de jouir que de créer. Le premier semble installé sur la terre comme un convive devant une table bien servie. Il pompe par tous ses pores la poésie des êtres et des choses. Son enfance trempe dans une grasse atmosphère de vie matérielle. Son imagination file sur l'eau avec les batelets ; elles voguent dans les nues avec les cerfs-volants ; le bruissement des feuilles l'enchanté comme une musique cé-

leste ; le ronflement du « rommelpot » le trouble et l'exalte ; il ne cite aucun objet sans l'embellir ; et quand son père, le rigide huguenot, lui parle du Christ, il n'en retient que les noces de Cana, la pêche miraculeuse et la nuit de Noël. Dirk vit à peu près comme Kobus, mais son âme est moins noble et son esprit moins passif. C'est le Méphistophélès de l'œuvre dont Rembrandt est le Faust. Lui seul songe quelquefois à la mort. Il y songe comme un matérialiste, pour se retourner tout de suite vers la vie, cette vie qui contient tout pour lui, qu'il aime et qu'il raille, dont il voit à la fois le charme puissant et l'extrême brièveté, et au-dessus de laquelle il fait résonner son rire de bohème, amer, cynique et souvent lugubre.

L'élément amoureux a été également emprunté à un tableau. Mais c'est un peintre italien plutôt qu'un peintre flamand ou hollandais qui a fourni le personnage. Siska est une femme du Titien bien plus qu'une femme de Rubens. Elle n'a pas la placidité d'une Hélène Fourment. Le soleil du Midi qui lui a coloré les cheveux, lui a aussi brûlé le sang. Elle est *l'idéal charnel* dans ce qu'il a de plus accompli, de plus pervers et de plus diabolique. Siska séduit, fascine, affole, ensorcelle. C'est la grande tentatrice dont Kobus, l'être le plus humain du livre, devient le jouet et la proie. Le drame naît ici du heurt de deux races et de deux mentalités.

Les scènes d'amour qui occupent le premier plan de l'œuvre, les allées et venues des comparses, derrière lesquels s'estompe le personnage principal, le paysage qui les enveloppe, tout est présenté sous les couleurs les plus vives et les plus séduisantes. Il n'y a rien qui ne contienne une parcelle de l'âme du grand Pan. Sous la plume de l'auteur, une rue, un quai, un cortège, un atelier, un festin, une taverne deviennent des choses profondes à force de beauté. Dans la scène d'amour qui se passe au bord de la mer entre Kobus et Siska, la nature entière participe aux ébats des deux amants. La mer leur

communiqué quelque chose de sa grandeur et de sa force ; pour eux, elle fait monter à sa surface tous les joyaux qui gisent dans ses profondeurs ; elle les présente sur la crête de ses vagues aux baisers du soleil pour qu'il les fasse resplendir et qu'il les fasse vivre.

Dans ses peintures — je ne dis pas ses descriptions, car il ne décrit pas et énumère encore moins, ainsi que le faisait, par exemple, un Théophile Gautier — Demolder, en bon artiste, distribue la couleur et la lumière avec une précision qu'on ne trouve que chez les grands peintres. Tout se fond toujours dans une parfaite harmonie. Les objets sont invariablement disposés de façon que leurs couleurs se font valoir mutuellement ; les détails ressortent ou se dissimulent suivant leur importance ; l'étincelle qui doit concentrer l'intérêt sur un point déterminé et séduire l'œil est toujours à sa vraie place. En dix mots, il fait tenir tout un tableau : « La robe rouge de Siska brilla *comme du sang frais* sur le sable ». Il a des comparaisons épiques, comme cette porte d'auberge « qui faisait songer à un grand croupion sous lequel fuyaient les ordures du festin ». On trouve aussi des phrases qui rutilent comme des bijoux ; on a envie de les prendre entre les doigts et — ainsi que fait Rembrandt de la coupe chargée de cabochons que lui présente Krul — de les élever à la hauteur des yeux pour les voir chatoyer dans le soleil. Lire *La Route d'Émeraude*, c'est se retremper aux sources les plus généreuses, les plus fraîches et les plus riches de la vie, c'est entrer dans le paradis des panthéistes.

Deux ans après avoir donné ce roman, Demolder publie coup sur coup deux livres fort différents l'un de l'autre : *Les Patins de la Reine de Hollande* et *Le Cœur des Pauvres*. Le premier, qui s'apparente à *La Route d'Émeraude* et plus encore à *La Légende d'Yperdamme*, est une légende comme celle-ci, une légende onctueuse et salée « que lui conta une

vieille sorcière, près de Tamise , sur les bords de l'Escaut ». C'est l'éternelle histoire de la jeune fille amoureuse du prince charmant. Mais elle se déroule ici à travers les diableries d'un Jérôme Bosch ; elle emprunte sa physionomie au sol du Polder et reflète, comme un miroir orné de pierreries, l'âme mystique, superstitieuse et sensuelle du peuple flamand.

Avec *Le Cœur des Pauvres*, histoires pour les enfants, Demolder s'écarte de son ancienne manière pour se rapprocher de la tradition latine. Il met plus de sentiment dans son œuvre. Son style s'épure et se débarrasse de l'excès d'ornements qui alourdissait parfois ses phrases. Il reste toujours un superbe peintre, mais sa palette s'éclaircit. Ses quelques années de séjour en France ont déjà agi sur son talent. Elles lui ont inculqué le sens de la mesure et de la sobriété. Son goût s'est affiné. Si ses origines se trahissent encore, s'il garde toujours sa personnalité, il écrit néanmoins maintenant comme un véritable auteur français. Ses admirations artistiques ont perdu de leur exclusivisme. Le ciel de France lui a révélé la douceur et la grâce.

Il était du reste moins Flamand qu'on ne s'était plu à le croire et qu'il aimait lui-même à le faire croire. M. Gustave Abel, qui lui a consacré une pénétrante étude, avait fait, à cette occasion, des recherches sur ses origines. Si loin qu'il ait pu remonter, il ne lui a découvert que des ascendants wallons. Il en a conclu que c'était, en dépit de son nom thiois, un Wallon que la France avait fini par révéler à lui-même. Cela paraît paradoxal. Et pourtant... Rodenbach et Verhaeren ont pu passer presque toute leur vie en France sans que leur art en ait été sensiblement influencé. Il n'en a pas été de même de Demolder. Après quelques années d'exil, sa manière se modifie. Il écrit *Le Cœur des Pauvres*, puis emprunte à son pays d'adoption le sujet d'un nouveau roman : *Le Jardinier de la Pompadour*.

C'est que sa nature, foncièrement artiste, n'a rien d'exclusif. Elle n'apparaît pas coulée d'un jet comme celle de ces écrivains en qui se concentrent et se résument les qualités et les défauts d'une race. Chez Demolder, il y a plus de souplesse. Son merveilleux œil de peintre finit toujours par découvrir le pittoresque et la beauté partout où ils se trouvent. S'il a admirablement compris et interprété le milieu flamand, on peut déjà constater dans ses premiers livres qu'il a l'âme plus fine que ne l'ont généralement les artistes dont il s'inspire. Une sorte de force inconsciente le pousse plutôt vers les maîtres hollandais, chez qui il rencontre plus de délicatesse, d'intimité et de douceur. Il imprègne également ses œuvres d'un sentimentalisme assez peu flamand. Aussi charitable de cœur qu'Eekhoud, il l'est avec moins d'âpreté et de rudesse. Il s'attendrit facilement. Même dans le plus plantureux de ses ouvrages, *La Route d'Émeraude*, on trouve des pages d'une sensibilité aiguë, tel le passage consacré aux disciples d'Emmaüs, qu'il recommandait toujours quand il s'agissait de reproduire un fragment de ce maître livre. Insensiblement, ce sentimentalisme prit plus de place dans ses œuvres. *Le Cœur des Pauvres* en est tout imprégné et les personnages principaux du *Jardinier de la Pompadour* — Martine et Buguet — sont deux natures purement sentimentales.

Jasmin Buguet, jardinier par profession et songe-creux par nature, ayant un jour rencontré la Pompadour, s'éprend pour la célèbre courtisane d'une passion comme les songe-creux et les poètes savent en éprouver. L'amour de Dante pour Béatrice peut seul être comparé à celui de cet humble paysan pour la maîtresse de Louis XV. Elle envahit son existence, elle remplit son cœur, elle absorbe toutes ses pensées, elle trouble son cerveau au point que sa petite fiancée, la jolie soubrette de M^{me} de Pompadour, ne parvient

à le retenir auprès d'elle et à se faire épouser qu'en imitant les coquetteries de sa maîtresse. Martine s'offre à Jasmin comme une exquise réduction de la femme qu'il aime. C'est le reflet de la grande dame qui lui donne quelquefois l'illusion de posséder son idéal. Devenu jardinier à Bellevue, il est plus heureux de vivre auprès de la courtisane que de Martine. Il peut voir son idole et même l'approcher. Il lui parle, il entretient les allées que foule son pied mignon, il cueille et dispose en bouquets les fleurs qui lui sont chères. Il vit dans un rêve splendide, dans un rêve fou, qui dure ce que durent les rêves, jusqu'au réveil, lequel est provoqué ici par un collègue envieux et jaloux qui, ayant surpris la passion insensée de Buguet, le fait chasser.

L'amour de Jasmin pour la Pompadour et celui de Martine pour son lunatique mari, tout séduisants qu'ils sont, ne constituent pas l'intérêt entier de cette œuvre, pas plus que l'ensorcellement de Kobus par la diabolique Siska ne forme tout l'attrait de *La Route d'Émeraude*. Ils ne sont non plus que la charpente du roman, le tronc vigoureux et plein de sève d'un arbre qui porte une fleur au bout de chacune de ses branches. Toute la grâce, tout le charme, tout le raffinement, toute la vie faisandée du XVIII^e siècle enveloppe l'action principale, la prolonge et l'imprègne d'une souveraine beauté. Tout un monde de figures secondaires, croquées avec habileté, défilent dans ce livre et en font une œuvre extrêmement mouvementée. Les choses elles-mêmes ressuscitent sous la plume du romancier avec des lignes, des gestes, des couleurs sous lesquels les Falconet, les Lancret, les Boucher auraient mis avec enthousiasme leur signature.

Eugène Demolder possède le grand privilège de savoir faire vivre en beauté n'importe quoi. Dans ses livres, les fleurs sourient, le soleil pétille, les campagnes sont pleines d'enchantement. On y sent la fraîcheur des herbes et la caresse des

brises. La nature y vit sa vie pleine et forte. Souvent même elle va plus loin : elle se pare du prestige séducteur de l'œuvre d'art. Elle apparaît comme transfigurée par la magie d'un beau peintre ou d'un puissant sculpteur. Ne sont-ce pas de réelles œuvres d'art, des œuvres du plus pur XVIII^e siècle que les jolies scènes où nous voyons la Pompadour, légère comme une Sylphide, danser sur l'herbe au clair de la lune, ou, pareille à une Nymphé, se dresser nue — blanche et nacrée — dans sa baignoire de porphyre ? Dans ce gros livre où l'auteur a enfoui beaucoup d'érudition, on ne rencontre jamais une page qui soit aride ou sèche. Il reconstruit un château, recrée un parc, restaure un vieux coin de Paris, exhume mille détails de la vie des paysans de l'époque, et tout cela se présente à nous comme des choses familières et qui n'auraient jamais cessé d'exister.

Demolder est un grand poète qui s'est exprimé en prose. Ses romans sont des romans de poète. Tous les personnages sont créés de toute pièce. Tous sont stylisés. Même les petites gens du *Cœur des Pauvres*, celui de ses livres où il a côtoyé du plus près la réalité, ont quelque chose d'un peu conventionnel. Mais ils sont si vivants ! L'auteur leur donne un cœur et une âme si adéquats à la haute impression qu'il veut produire ! C'est que lui-même vibrait avec une intensité prodigieuse devant toutes les beautés du monde. Rien de plus caractéristique à cet égard que *L'Arche de M. Cheunus*, le volume de contes qu'il a publié dans les dernières années de sa vie. Ici, ce n'est plus un prosateur qui écrit, c'est un poète qui chante et qui se confesse. Quand on a lu ce petit livre, on connaît tout Demolder, aussi bien que s'il nous avait laissé des mémoires. Il contient la fleur de son art, l'essence de son tempérament. C'est, pour ainsi dire, une réduction de toute son œuvre, un petit miroir formé de la même matière que ses autres livres, mais d'une matière

plus délicate et plus pure et où sa personnalité transparait plus clairement. Après l'avoir lu, on comprend mieux la souplesse prodigieuse d'un talent qui lui a permis, après avoir peint la Flandre et la Hollande comme s'il avait été Rubens ou Ruysdael et l'Île-de-France comme un petit maître du XVIII^e siècle, de nous offrir, dans *L'Espagne en auto*, un tableau fidèle, je ne dirai pas de toute l'Espagne, mais du caractère et de la vie de ce pays. Ce dernier livre n'est qu'une série d'impressions. Mais, dans ces notes cursives, il a admirablement fixé ce qu'il y a d'essentiel dans cette terre âpre et dure, ce qu'il y a de pittoresque et de violent dans son peuple. Dans cet œil qui avait bu avec tant de volupté la lumière chaude et dorée des Flandres, l'Espagne est entrée comme un acide.

Au début, il écrivait avec un pinceau plutôt qu'avec une plume. Ses phrases se succédaient comme des touches de couleur. Elles n'avaient souvent entre elles d'autres liens que leur propre rayonnement qui les fondait dans sa splendeur. Plus tard, le rythme est venu se joindre au coloris et son style est devenu plus harmonieux, plus souple et plus délié. Cela date de son séjour en France. Lorsqu'on ouvre *Les Patins de la Reine de Hollande*, on sent qu'il a lu et médité Flaubert, le maître par excellence. Il a appris de lui à écrire avec plus de pureté et à mieux ordonner ses phrases. Pour la couleur, elle existait dans la pâte même de son style. Avec l'encre, les couleurs ruissellent de sa plume. Maints passages de ses livres sont de réels poèmes. Dans *L'Arche de M. Cheunus*, il en est de ravissants, celui, par exemple, qui nous le montre en Provence rêvant devant un foyer, où pétille une bûche odorante, et qui se termine par ces lignes :

« Petite flamme, si j'écris cela, c'est que je veux fixer cet instant bienheureux, c'est que cette minute va s'envoler ainsi qu'un oiseau qui a donné sa sérénade et retourne à la forêt

que tous ignorent. Toi-même, lutin rouge, tu fileras par la cheminée, et il ne restera de notre camaraderie qu'un peu de cendre et de tristesse. Aussi, sur ce papier inondé de soleil, avec un porte-plume d'ivoire à manche d'argent, je tente de fixer une lueur de ce moment. Ainsi je pourrai serrer au fond du tiroir un peu de la lumière qui fait resplendir la mer ; un effluve de l'odeur familiale de l'âtre où tu jettes tes écus, une bribe de ma vie. Je retrouverai cette ébauche et regarderai ce papier avec une mélancolie qui sera tendre comme m'est tendre cette matinée qui fuit déjà là-bas, sous les voiles d'un bateau de pêche et qui va s'éteindre avec toi, flamme adorable, compagne passagère et inspiratrice, source de pureté, belle et chaude comme un cœur de héros, un cœur de poète ! ».

Tout le beau styliste est dans cette page, où l'on trouve aussi la petite fleur bleue qui existait au fond du cœur du robuste auteur de *La Route d'Emeraude* et qu'il doit certainement à son ascendance wallonne. Il aimait la vie, il l'aimait passionnément, de toute l'ardeur de son âme panthéiste. La vie était pour lui un don magnifique, mais il avait conscience de sa brièveté et l'idée que nous ne vivons que pour mourir et que la mort est peut-être la fin de tout jette souvent une note de mélancolie dans ses œuvres. C'est le petit nuage argenté qui passe devant le soleil et qui entraîne notre esprit par delà l'univers que notre œil embrasse et que notre cœur possède. Oh ! un tout petit nuage qu'on chasse bien vite par un beau rêve ! « Je mourrai — dit M. Cheunus — c'est sûr, mais je revivrai dans les grains de sable, dans l'argent des chardons et dans les bruyères ; les astres prendront quelques bribes de ma force, mes facultés amatives seront partagées entre mille papillons et peut-être un jour un oiseau de passage ravira quelqu'une de mes parcelles et j'irai dans une belle île d'or où je deviendrai l'âme d'une grande fleur aux lourds parfums ».

La mort ne devait, hélas ! pas tarder à nous enlever ce parfait écrivain, ce grand artiste, qui aimait tant la vie et qui la comprenait si bien. Le destin l'a frappé en pleine force, en pleine fièvre de travail, tandis qu'il était occupé à un nouveau roman dont le sujet, emprunté à l'époque de Louis-Philippe, allait encore nous montrer sous un autre aspect ce rare talent, qui ne voulait pas se répéter et qui s'appliquait sans cesse à se développer et à grandir.

Je ne sais si une parcelle de son âme s'est envolée dans cette belle île d'or entrevue par M. Cheunus. Mais quand on a suivi Eugène Demolder partout où il a promené « sa plume d'ivoire à manche d'argent » — en Hollande, dans l'Ile-de-France, en Italie, à la côte d'azur, en Espagne — on est toujours ramené par les qualités foncières de son art, où il y avait du Rabelais et du Villon, à cette terre flamande qui fut sa première inspiratrice et qui l'avait marqué de son signe. Pour nous, c'est toujours ici que nous le revoyons, dans ce petit milieu bruxellois que saint Michel domine de sa silhouette dorée et que symbolise la jolie statuette de Duquesnoy. Son grand cœur n'a pas quitté ce milieu et c'est là qu'il battra toujours, dans la chaude couleur de ses rues archaïques, dans le grouillement de son petit peuple, dans le pittoresque de ses cabarets vieillots, dans l'arôme de ses bières, dans le bleu tendre de son ciel, dans sa lumière et dans ses brumes, dans le son de ses cloches, dans le langage muet de ses vieilles pierres...

Hubert KRAINS

CHRONIQUE

CONCOURS DE 1922 (1).

RAPPORT.

En posant la question qui a fait l'objet du concours de cette année, la section de philologie a voulu susciter des recherches originales sur les sources et la composition de l'une ou l'autre œuvre importante de la littérature française. Elle croyait, et elle croit encore, utile et même urgent d'encourager ces études d'érudition précise, trop négligées chez nous, et qui cependant, lorsqu'elles sont conduites avec une information étendue, une méthode rigoureuse et un scrupule vraiment scientifique, viennent éclairer d'une précieuse lumière notre intelligence du passé littéraire. Ce qu'elle demandait donc avant tout aux concurrents, c'était de lui apporter des conclusions nouvelles, solidement établies et qui fussent le fruit d'un travail personnel. Si elle était décidée à tenir un large compte de l'élégance de la forme et du charme de la présentation, le mérite essentiel d'un mémoire de ce genre n'en résidait pas moins, à ses yeux, dans la sûreté et l'originalité des résultats. Il devait être, avant tout, une contribution valable à cette vaste enquête ouverte par l'histoire littéraire et qui élargit chaque jour le domaine de la connaissance exacte, grâce aux efforts conjugués de savants unis dans le seul amour du vrai.

Ces légitimes exigences, la section n'avait pas à les formuler, elles allaient de soi : qui dit philologie dit à la fois science et méthode. Tous les concurrents ne paraissent pas l'avoir compris. Certains d'entre eux ont soumis au jury des œuvres qui parfois ont leur mérite, mais qui ne répondent, dans l'essentiel, ni à l'esprit, ni à l'objet précis de ce concours. Erreur excusable, du reste, dans une première épreuve, où nul précédent, nulle tradition établie ne venait dissiper l'équivoque possible. Elle le serait moins si elle se reproduisait à l'avenir, et c'est pour éviter le retour de semblable

(1) Le jury était composé de MM. Maurice Wilmotte, Georges Doutrepoint et Gustave Charlier, rapporteur.

méprise que le jury a cru devoir insister tout d'abord sur ce point, avant même de passer à l'examen des mémoires qui lui sont parvenus.

Le nombre de ceux-ci indique déjà que l'intérêt se trouve dès maintenant éveillé dans une élite pour des questions que d'aucuns pourraient estimer un peu bien arides ou bien spéciales. Il ne nous en est pas parvenu moins de cinq, dont voici les intitulés :

- 1° *Etude sur les sources de Lamartine et sur son classicisme.* (Mémoire signé).
- 2° *Philippe de Comynes, 1447-1511.*
- 3° *Les sources du théâtre classique, I, Corneille.* (Mémoire signé).
- 4° *Les sources de « Bug-Jargal », avec un appendice sur les sources de « Han d'Islande ».*
- 5° *Les sources littéraires de Ch. Baudelaire.*

On le voit : les XV^e, XVII^e et XIX^e siècles sont tour à tour étudiés par les auteurs de ces travaux. Fort variés de sujets ils se trouvent être aussi de valeur singulièrement inégale. Il suffira, par exemple, de peu de mots pour justifier pleinement le jury d'avoir écarté de prime saut le mémoire n° 2. Copier d'affilée et textuellement trente pages du manuel de Brunetière et toute une étude bien connue d'Emile Faguet, découper en morceaux ces extraits massifs, y joindre quelques fragments pillés de droite et de gauche et coudre le tout du fil grossier de transitions banales, voilà une méthode de composition fort commode, à la vérité, et qui met la critique à la portée de tous : elle ne réclame guère qu'un peu de colle et une bonne paire de ciseaux. Le concurrent l'applique avec une assurance dont on se demande avec stupeur si elle tient davantage de la naïveté ou du cynisme. Il aboutit naturellement à une sorte d'*olla podrida* où il est question d'un peu de tout, et même de Philippe de Comynes. Mais il serait cruel d'insister.

Avec le mémoire n° 3, nous avons du moins affaire à un travail sérieux et consciencieux. L'auteur passe en revue les pièces principales de Corneille, du *Cid* à *Nicomède*. Pour chacune d'elles, il rappelle sommairement les sources où le grand tragique a puisé, puis il met en regard, sur deux colonnes, le texte de l'œuvre imitée et celui de Corneille. On attendait après cela une étude sur la manière dont le grand tragique exploite, adapte ou renouvelle l'humble matière dont il fait ses chefs-d'œuvre. Pas ne suffit, en effet, de constater une imitation : il importe encore, et peut-être surtout, de tirer de la confrontation des textes des précisions sur les procédés de travail de l'écrivain, d'en déduire des indications sur ses tendances esthétiques, sur les dominantes de son imagination et de son goût. Ces considérations critiques manquent ici, et c'est un premier reproche que l'on peut adresser à ce mémoire.

Il a d'autres faiblesses, dont la pire est son manque complet d'originalité. Le concurrent n'apporte pas la moindre révélation. Se borner à constater que Corneille s'inspire, dans le *Cid*, de Guilhen de Castro, de Tite-Live dans *Horace*, de Dion Cassius dans *Cinna*, de Surlus dans *Polyeucte*, d'Appien dans *Rodogune* et de Lucain dans *Pompée*, c'est sans doute ne rien dire que de vrai, mais c'est aussi ne rien apprendre à un lecteur de moyenne information. Ce n'est même pas résumer l'état actuel des recherches, car l'auteur paraît ignorer des livres capitaux pour son sujet, comme ceux de Martinenche ou de Huszar, pour ne pas parler des études plus récentes de Matzke ou de Van Roosbroeck. S'il avait connu le premier de ces ouvrages, qui est vieux de plus de vingt ans, il n'aurait pas écarté d'emblée, comme il l'a fait, Lope de Vega et son *Honrado Hermano* dans sa revue des sources d'*Horace* ; il n'aurait pas davantage négligé, pour *Polyeucte*, *Los dos amantes del Cielo* de Calderon. Son travail apparaît, en somme, comme un répertoire de textes qui peut offrir matière à d'intéressants exercices dans une classe d'humanités : il n'est en aucune façon un mémoire original d'histoire littéraire. L'auteur, qui a du reste de la méthode et du style, s'est évidemment mépris sur les intentions de l'Académie. Celle-ci ne peut que lui renvoyer un manuscrit qui ne répond pas à l'esprit, sinon à la lettre, du concours. A condition de le mettre au point et de le compléter, il en pourrait tirer un manuel scolaire qui aurait son utilité.

Le mémoire n° 1 est assurément l'un de ceux où s'accuse davantage cette erreur initiale sur laquelle nous insistions tout à l'heure et qui a égaré plus d'un concurrent. Elle excite ici des regrets d'autant plus vifs que l'auteur semblait des mieux armés pour entrer dans la lice. Il a du goût, de vastes lectures et une facilité de plume dont il abuse parfois. On devine en lui un esprit cultivé, plus orienté encore vers la spéculation philosophique que vers la critique littéraire. Pourquoi faut-il qu'il n'ait pas tiré meilleur parti de dons qui sont remarquables et de connaissances que l'on sent étendues et solides ?

Le fait est qu'il pêche gravement — est-ce ignorance, est-ce dédain ? — contre les vertus les plus essentielles de l'historien littéraire, à savoir : l'exactitude et la précision. Le travail qu'il a écrit sur Lamartine — ou à propos de Lamartine — n'est qu'une longue causerie, ou, si l'on veut, un chronique de soixante-dix pages. Nulle ordonnance rigoureuse, nul plan fortement conçu. A l'occasion des *Méditations*, notre auteur nous fera, en cinq pages, l'histoire du sentiment de l'amour ou du sentiment de la nature dans la poésie française depuis les troubadours jusqu'en 1820. C'est se condamner à ne rien dire que de superficiel et de banal. Ailleurs encore que dans ces hors d'œuvre, se marque chez lui une

sorte d'incapacité foncière à être net et précis. D'un bout à l'autre de son mémoire, il se contente d'à peu près, de formules vagues, d'affirmations générales et parfois contestables. En fait de sources, il se borne d'ordinaire à noter d'une plume rapide des analogies apparentes, à aligner, dans des énumérations hâtives, des noms de poètes qui ont mis en vers des lieux communs que Lamartine a repris à son tour. Cette démarche désinvolte peut convenir à un conférencier qui vulgarise, à l'usage d'un public mondain, des vérités traditionnelles ou des notions élémentaires. L'histoire littéraire ne saurait s'en satisfaire.

Elle ne peut davantage s'accommoder d'un manque d'information qui est, à vrai dire, singulier. Ce sujet des sources de Lamartine, voilà trente ans qu'il donne lieu à d'actives recherches et à de minutieuses confrontations de textes. Vingt historiens des lettres françaises l'ont tour à tour abordé par quelque endroit. Les thèses de Potez et de Canat, les livres ou les articles de Zyromski, de Gustave Allais, de Christian Maréchal, de Pierre-Maurice Masson ont peu à peu creusé le problème et y ont apporté, sur plus d'un point, des solutions définitives. Le concurrent paraît tout ignorer de ces efforts souvent heureux de ses devanciers. Que dis-je ! Il semble même ne point connaître la magistrale édition critique des *Méditations*, où M. Gustave Lanson synthétise et met en œuvre les résultats les plus certains de cette persévérante enquête érudite. On dirait d'une gageure !

Si c'est de propos délibéré que le concurrent a évité de recourir aux travaux d'autrui, il nous permettra de lui dire qu'il a été fort mal inspiré. Il se devait à lui-même de les étudier avec attention, non certes pour les piller, mais pour préciser dans son esprit l'état de la question et pour diriger son effort vers les points obscurs, difficiles ou contestés. Cette simple précaution l'aurait tout au moins gardé de « découvrir l'Amérique » et de s'attarder à des démonstrations faites depuis longtemps. Et, en dernière analyse, il n'aurait pas écrit ce long mémoire, troussé certes d'une plume aimable, qui rafraîchit non sans agrément des notions courantes ou des souvenirs de lecture, mais qui n'ajoute que bien peu à notre connaissance précise des sources de Lamartine.

La recherche minutieuse et patiente à laquelle ce concurrent a négligé de soumettre la poésie des *Méditations* et des *Harmonies*, l'auteur du mémoire n° 5 l'a appliquée avec infiniment de conscience au lyrisme des *Fleurs de Mal*. La condensation et la brièveté de l'œuvre de Baudelaire lui facilitaient du reste la tâche. Comme il le constate, il était possible « au chercheur de s'en pénétrer pour qu'au cours de ses lectures les moindres analogies d'idée, de forme ou d'accent évoquent automatiquement dans sa mémoire le souvenir des passages correspondants » de son poète. Ces lectures, il les

a faites multiples et diverses, selon un plan habilement conçu pour capter les moindres sources où a pu s'alimenter l'inspiration baudelairienne. Peu de cantons de la littérature qu'il ait oublié d'explorer. Tout au plus pourrait-on lui reprocher d'avoir un peu négligé les sources bibliques, ou passé sous silence les publications de Leconte de Lisle antérieures à 1857. Il est, par surcroît, bien documenté sur son sujet. Sans qu'il fasse jamais étalage d'érudition, on sent très bien qu'il connaît les travaux de ses devanciers : il en tient compte et il les cite où et quand il faut. Enfin, ce qui importe davantage encore, c'est que le concurrent témoigne, à bien des endroits, d'une intelligence singulière du génie baudelairien. Chaque fois qu'il s'élève à des développements de portée générale, ses aperçus pleins de finesse attestent une compréhension délicatement exacte du poète des *Fleurs du Mal*, une pénétration profonde des moindres nuances de sa sensibilité, de sa pensée et de son style.

Voilà bien des qualités, acquises ou innées, des qualités que l'on trouve rarement réunies. Telle est cependant la complexité de l'histoire littéraire qu'elles n'ont pas suffi au concurrent pour mener à bien le travail entrepris, et pour nous donner, sur les sources de Baudelaire, l'ouvrage définitif et complet qu'on était, après cela, en droit d'attendre de lui. A côté de mérites certains, auxquels le jury est heureux de rendre hommage, son mémoire présente de tels défauts, il offre une si large prise à la critique qu'il n'a pas été possible d'user d'indulgence à l'endroit de ses faiblesses. Car elles n'ont, par malheur, rien de véniel.

C'en est une déjà que la forme hésitante et comme ambiguë donnée par l'auteur à son exposé. Un travail de ce genre pouvait se concevoir comme une étude littéraire sur les caractères du lyrisme baudelairien, étude fondée sur la recherche des sources et contrôlée par les déductions qu'autorisaient les comparaisons de textes. Ou bien encore on pouvait se borner à dresser un simple répertoire des auteurs utilisés et des passages imités, mais en les classant selon un ordre rigoureux et méthodique qui en facilitât la consultation. Le concurrent n'a pu se résoudre à adopter l'un ou l'autre de ces procédés d'exposition. Il s'efforce de les combiner. Tantôt il analyse, commente et déduit, tantôt il se contente de citer et de rapprocher sans tirer de conclusion. L'énumération l'emporte cependant, et son volumineux mémoire s'enfle de longues séries de textes confrontés qui s'allongent à perte de vue. Il est vrai qu'il a tâché de les ordonner sous des rubriques distinctes. Mais pas n'est besoin d'y regarder de très près pour s'apercevoir que son plan est assez artificiel et son classement peu systématique. Nombre de rapprochements pourraient sans peine se transposer d'un chapitre à l'autre.

Qu'importe, dira-t-on, ce vice de construction, auquel on peut

remédier, si les matériaux du moins sont solides et de bon aloi. Hélas ! il n'en va pas toujours ainsi, et nous touchons ici au défaut capital et qui vient tout gâter. On n'exagère rien en disant que près d'un tiers des rapprochements proposés apparaissent du premier coup comme dénués de portée, de pertinence et de valeur. Parti en chasse pour découvrir les sources de Baudelaire, le concurrent les a découvertes partout. C'est qu'il se contente à peu de frais. Il lui suffit qu'un écrivain quelconque du XVIII^e ou de la première moitié du XIX^e siècle ait un jour écrit deux mots — si banals soient-ils — qui se retrouvent dans les *Fleurs du Mal* ou les *Poèmes en prose*, pour qu'il range aussitôt cet auteur au nombre des inspireurs présumés du poète. Certains de ces rapprochements défient le simple bon sens. A qui fera-t-on croire, par exemple, que pour écrire : « Je respire l'odeur du tabac mêlée à l'opium et au sucre », Baudelaire ait eu besoin de se souvenir de ces petits vers du chevalier Bertin :

« Humant la liqueur d'Arabie...
Ou d'un vieux vin de Canarie
Imprégné d'ambre et de goudron » ?

Et fallait-il vraiment que Jean Polonius eût proclamé : « Crime ou vertu, qu'importe ! », pour que Baudelaire pût s'écrier à son tour : « De Satan ou de Dieu, qu'importe ! ». Or, ce ne sont là que deux exemples pris au hasard parmi vingt ou trente autres rapprochements qui ont la même valeur démonstrative, c'est-à-dire qui ne prouvent rien.

Ressemblances topiques ou analogies fortuites, adaptations évidentes ou vague parenté de pensée ou de forme, notre auteur met tout sur le même pied et au même rang. Un remords lui vient cependant à certain moment, et il concède qu'il a pu y avoir, selon le cas, « soit réminiscence, soit influence d'une lecture habituelle, soit même coïncidence due à la contemporanéité ou à une affinité de tempérament littéraire ». Et il ajoute : « Il n'est pas toujours possible de faire le départ entre ces diverses espèces de sources » Encore fallait-il tout au moins l'essayer, distinguer le certain, le probable et le possible, et éliminer sans pitié l'accidentel, quitte à dire honnêtement, en cas de doute, son indécision et sa perplexité. Le concurrent s'est le plus souvent dérobé à cette partie cependant essentielle de sa tâche, et c'est tant pis pour ce qu'il y a, dans son travail, d'intéressant, de neuf et de vrai. Car cet examen auquel il s'est refusé, son lecteur l'entreprend à sa place, et souvent contre lui. Mis en défiance par des rapprochements insoutenables, il en viendrait aisément à dénier toute signification à des confrontations de textes qui ont pourtant leur importance et leur prix.

Le jury s'est bien gardé de pareille injustice, qui serait criante.

Il a discerné tout à la fois les mérites peu communs et les faiblesses insignes de ce mémoire singulièrement inégal. Il s'est même demandé si les premiers ne pouvaient pas faire passer sur les secondes, et si, moyennant promesse d'une révision attentive et d'un remaniement sérieux, il ne pourrait pas tout au moins l'admettre au partage du prix. Après mûr examen, force lui a bien été de se rendre à l'évidence : le mal est trop profond pour qu'une hâtive mise au point puisse le guérir. Certes, il y a, dans ce manuscrit, tous les éléments d'une remarquable étude d'histoire littéraire. Mais ils s'y trouvent épars et en désordre, mêlés à des scories qui imposent une refonte complète et radicale. Si l'auteur, mieux éclairé, veut bien s'y livrer sans perdre courage, il est mieux que personne en mesure de nous donner sur Baudelaire un livre qui nous manque et qui lui fera honneur.

Ce qui caractérise, au contraire, le mémoire n° 4, c'est le strict équilibre qui s'y marque entre des qualités diverses, mais toutes nécessaires à l'historien littéraire. L'abondance de l'information n'y a d'égale que la sûreté de la méthode. L'intelligence des déductions y va de pair avec la sobre élégance de l'exposé. Rien que le choix du sujet trahit déjà un érudit fort averti et bien au fait de l'état des questions. Il est remarquable, en effet, qu'entre les romans de jeunesse de Victor Hugo, *Bug-Jargal* était le seul sur lequel manquât jusqu'ici une étude détaillée. Tour à tour, *Han d'Islande*, *Le dernier jour d'un condamné*, *Claude Gueux*, *Notre-Dame de Paris* avaient donné lieu à des travaux d'importance diverse, mais qui tous, sous l'un ou l'autre angle, abordaient le problème des sources. Rien de semblable pour *Bug-Jargal*, et c'est un premier mérite de ce mémoire de combler une lacune.

Il la comble d'une manière définitive. Une enquête magistralement conduite à travers la littérature romanesque et les récits de voyage du XVIII^e siècle et de l'époque révolutionnaire fait surgir les différentes sources d'inspiration auxquelles a puisé Hugo. Reprochera-t-on au critique de s'attarder quelque peu à suivre à la trace le thème du « bon nègre » et à en retracer les destinées dans les lettres françaises du temps ? Non, sans doute, puisque c'est précisément une des nouveautés de son travail de replacer *Bug-Jargal* dans toute une lignée de récits et de pièces dont ce roman est, en quelque manière, le point d'aboutissement. Une très louable préoccupation de rattacher l'histoire littéraire à l'histoire des idées et de les éclairer l'une par l'autre, explique et justifie l'abondante documentation de cet exposé nourri de faits et de textes pour la plupart ensevelis sous la poussière de l'oubli.

À nul moment, du reste, l'auteur n'exagère la valeur démonstrative des rapprochements auxquels il se livre. Il apporte, au contraire, une sûreté singulière à tout mettre à sa juste place et dans son exacte

perspective. Ses conclusions s'imposent, par suite, avec une netteté qui entraîne la conviction. Or, elles ne laissent pas de présenter un vif intérêt. Non seulement nous assistons, grâce à notre critique, à la genèse du premier roman de Hugo, mais nous apercevons maintenant l'origine de telle contradiction ou de telle incohérence, qui nous surprenait jusqu'ici sans que nous en discernions la cause. Rarement étude de sources aura abouti à des résultats à la fois plus significatifs et plus sûrs. Et comme si cette belle réussite ne lui suffisait pas, le concurrent nous donne encore, en appendice, de précieuses notes sur les sources de *Han d'Islande*, qui viennent heureusement compléter ce que nous savions déjà sur les origines de cette fiction imitée de Walter Scott.

Au total, travail savant, original, judicieusement conduit, qui enrichit notre connaissance de l'œuvre de Hugo et creuse jusqu'au tuf un sujet restreint mais important, sans prêter un seul instant le flanc à une critique un peu sérieuse. Le jury a été unanime à penser qu'il méritait amplement le prix. Il ouvrira dignement la collection de nos mémoires et offrira aux concurrents à venir un modèle qui ne les égarera point.

Nous vous proposons donc de couronner le mémoire n° 4, intitulé *Les Sources de « Bug-Jargal »*.

Le rapporteur,
Gustave CHARLIER.

SÉANCE DU 16 JUIN 1923

Les encouragements à la Littérature.

En sa séance du 16 juin, l'Académie a adopté les vœux suivants présentés par la Commission chargée de rechercher les moyens d'encourager la littérature :

« Maintien, au budget des Sciences et des Arts, du crédit de 15.000 francs destiné à faciliter l'édition d'œuvres littéraires. Il y a lieu d'attirer l'attention du jury qui décerne les primes sur l'utilité qu'il y aurait à restreindre le nombre d'ouvrages primés et à augmenter ainsi le taux de l'intervention. Il est désirable aussi que subsiste ce mode d'encouragement lorsque seront rétablis les achats de livres pour les Bibliothèques publiques.

» Réorganisation des bourses de voyage afin de faciliter aux écrivains les voyages d'études et de permettre d'envoyer à l'étranger des missionnaires chargés d'une propagande en faveur de notre littérature.

» Agréation temporaire, par le Ministre des Affaires Etrangères, auprès de certaines ambassades et légations, d'écrivains chargés de travailler à multiplier les échanges intellectuels et en particulier à assurer au livre belge de nouveaux marchés.

» Création d'un grand prix quinquennal de littérature de 20000 frs destiné à récompenser un effort marquant et prolongé ; indépendamment de ce grand prix, un prix annuel de 5000 frs serait, à titre d'encouragement, attribué alternativement à la poésie, au roman ou à la nouvelle, à l'essai ou à la critique. »

SÉANCE DU 14 JUILLET 1923

Elections.

L'Académie a procédé à l'élection de deux membres belges, — un au titre littéraire, un au titre philologique, — et de deux membres étrangers.

Ont été élus :

Membres belges :

Au titre littéraire : M. Ernest Verlant, inspecteur général des Beaux-Arts, à Bruxelles.

Au titre philologique : M. Henri Simon, homme de lettres, à Liège.

Membres étrangers :

Au titre littéraire : M. Montpetit, professeur à l'Université de Montréal (Canada) ; M. Salverda de Grave, professeur à l'Université d'Amsterdam (Pays-Bas).

OUVRAGES REÇUS

- Maurice BLADEL. — *L'Œuvre de Georges Eekhoud*. Bruxelles, Renaissance d'Occident.
- Alphonse BOURGUET. — *Petit Jean et les autres*. Première série. G. Steinmetz, Remouchamps.
- Centenaire de Gustave Flaubert*, Cérémonie du 12 décembre 1921. Paris, Comité du Centenaire.
- F. BRUNOT. — *La Pensée et la Langue*. Paris, Masson et C^{ie}.
- Gustave COHEN. — *Ecrivains français en Hollande dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Paris, Ed. Champion.
- Ch. CONRARDY. — *Quelques-uns*. Bruxelles, Éditions de la Renaissance d'Occident.
- JOS. DE SMET. — *Emile Verhaeren*. Première partie : 1855-1893. Malines, Vve Ryckmans.
- Divers. — *L'Abbé Nicolas Pietkin*. N^o spécial de *La Terre Wallonne*. *Les Ecrivains Belges morts à la guerre*. Bruxelles, La Renaissance du Livre belge.
- Marie GEVERS. — *Ceux qui reviennent*. Bruxelles, Renaissance d'Occident.
- Guide de Beloeil*. Edition du Centenaire.
- Léon GRÉGOIRE. — *Le Frisson multiple*. Bruxelles, Revue indépendante.
- Jean HAUST. — *Étymologies wallonnes et françaises*. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Fascicule XXXII). Liège, H. Vaillant-Carmanne, et Paris, Ed. Champion.
- Jean HAUST. — *Notes d'étymologie wallonne*. (Extrait du *Bulletin du Dictionnaire général de la Langue wallonne*. 10^e année, 1920). Liège, Vaillant-Carmanne.
- Capitaine Jules JEANBERNAT Barthélemy de FERRARI DORIA. — *Lettres de guerre (1914-1918)*. Paris, Plon.
- Léon LAMBERT. — *Au Pays Blanc*. Bruxelles, Office de Publicité.
- Jules LECLERCQ. — *Rimes héroïques*. Paris, Perrin et C^{ie}.
- Jules LECLERCQ. — *La Fronde de David*. Paris, Perrin et C^{ie}.
- Jules LECLERCQ. — *Les splendeurs des Chemins*. Paris, Alph. Lemerre.

- PRINCE de LIGNE. — *Lettres à la Marquise de Coigny*. Edition du Centenaire par H. Lebasteur. Paris, Ed. Champion.
- PRINCE de LIGNE. — *Mémoires*. Edition du Centenaire par Eugène Gilbert. Paris, Ed. Champion.
- PRINCE de LIGNE. — *Préjugés Militaires*. Edition du Centenaire par le Lieutenant-Général baron de Heusch. Paris, Ed. Champion.
- PRINCE de LIGNE. — *Fantaisies Militaires*. Edition du Centenaire par le Lieutenant-Général baron de Heusch. Paris, Ed. Champion.
- PRINCE de LIGNE. — *Lettres à Eugénie sur les spectacles*. Edition critique par Gustave Charlier. Bruxelles, Bureau des Annales Prince de Ligne, et Paris, Ed. Champion.
- PRINCE de LIGNE. — *Ma Napoléonide*. (Œuvres posthumes inédites publiées par F. Leuridant). Paris, Ed. Champion.
- PRINCE de LIGNE. — *Lettres de Fédor à Alphonsine*. (Œuvres Posthumes inédites publiées par F. Leuridant). Bruxelles, Bureau des Annales, et Paris, Ed. Champion.
- PRINCE de LIGNE. — *En marge des rêveries du Maréchal de Saxe*. (Œuvres posthumes inédites publiées par F. Leuridant). Paris, Ed. Champion.
- PRINCE de LIGNE. — *Les Embarras*. Pièce en un acte. (Œuvres posthumes inédites publiées par F. Leuridant). Paris, Ed. Champion.
- PRINCE de LIGNE. — *Mes adieux à Beloeil*. Edition du Centenaire avec une lettre du Prince Ch.-Ad. Cantacuzène. Bruxelles-Paris-Londres, Association des Écrivains Belges.
- Lettres et Billets inédits du Prince de Ligne et de ses familiers*, publiés par F. Leuridant. Première série. Bruxelles, M. Lamertin.
- F. LEURIDANT. — *Une Ambassade du Prince de Ligne en Angleterre* (1660). Bruxelles, Falk, fils.
- F. LEURIDANT. — *La collation de cures et de bénéfices de la Maison de Ligne*. (Extrait du tome VII des *Annales du Cercle Archéologique d'Ath*). Bruxelles, Falk fils.
- F. LEURIDANT. — Une Comédie du Prince de Ligne : *Collette et Lucas*. Bruxelles, Imprimerie J.-E. Goossens.
- F. LEURIDANT. — *A propos de la première Anthologie du Prince de Ligne*. (Extrait de l'*Annuaire de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique pour l'année 1918*).
- F. LEURIDANT. — *Le Prince de Ligne, Madame de Staël et Caroline Murray*. Bruxelles, Editions des Annales Prince de Ligne.
- F. LEURIDANT. — *Quelques épisodes de l'émigration dans le pays d'Ath*. (Extrait du Tome VII des *Annales du Cercle Archéologique d'Ath*. Bruxelles, Bureau des Annales et Falk fils.

-
- René LYR. — *Rimes fanées*. Bruxelles, Renaissance d'Occident.
- Géo MARS. — *A l'aventure*. Paris, Éditions artistiques du *Flambeau*.
- Eug. SCHMITS. — *Paillettes et Cristaux*. Paris. P. Beauchesne, et Bruxelles, Alb. Dewit.
- Henry Maubel. (Anthologie). Bruxelles. Association des Écrivains Belges.
- Evan NICOLAS. — *Feuillets épars*. Journal d'un condamné politique : ex-condamné à mort et ex-bagnard. Deux cahiers. Rochefort, D. Marloye.
- Jean NOIZEUX. — *Les Fiancés*. Bruxelles, L'Édition d'Art.
- Georges RENCY. — *La Dernière Victoire*. Bruxelles, Vie Intellectuelle.
- SAINT-EVREMONT. — *Critique Littéraire*. Introduction et Notes de Maurice Wilmotte. Paris, Bossard.
- Lucien SOLVAY. — *L'évolution théâtrale*. Deux volumes. Bruxelles, Van Oest et C^{ie}.
- Maurice WILMOTTE. — *Notice sur Charles Polvin*. (Extrait du *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*).
- Maurice WILMOTTE. — *Sainte-Beuve et ses dernières critiques*. (Extrait des *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*). Paris, Ed. Champion.
- BRAND WHITLOCK. — *Un Américain d'Aujourd'hui*. Paris, Berger-Levrault.
-

LISTE DES MEMBRES DE L'ACADÉMIE

Membres belges :

- MM. Alphonse BAYOT, rue Réga, 18, Louvain.
H. CARTON DE WIART, Chaussée de Charleroi, 137, Bruxelles.
Gustave CHARLIER, Boulevard Militaire, 44, Bruxelles.
Albert COUNSON, boulevard des Martyrs, 152, Gand.
Léopold COUROUBLE, rue du Mont-Blanc, 43, Bruxelles.
Louis DELATTRE, rue Beckman, 28, Uccle.
Jules DESTRÉE, rue des Minimes, 45, Bruxelles.
Auguste DOUTREPONT, rue Fusch, 50, Liège.
Georges DOUTREPONT, rue des Joyeuses Entrées, 26, Louvain.
Georges EEKHOUD, rue du Progrès, 407, Bruxelles.
Max ELSKAMP, avenue de la Belgique, 138, Anvers.
Jules FELLER, rue Bidaut, 3, Verviers.
Ivan GILKIN, rue Véronèse, 73, Bruxelles.
Valère GILLE, rue des Mélézes, 11, Bruxelles.
Albert GIRAUD, rue Henri Bergé, 34, Bruxelles.
Edmond GLESENER, rue Alphonse Hottat, 21, Bruxelles.
Arnold GOFFIN, avenue Montjoie, 60, Bruxelles.
Jean HAUST, rue Fond Pirette, 75, Liège.
Hubert KRAINS, avenue Emile Max, 68, Bruxelles.
Maurice MAETERLINCK, villa « les Abeilles », Nice.
Albert MOCKEL, avenue de Paris, 109, Rueil (S. et. O.).
Fernand SEVERIN, boulevard Albert, 120, Gand.
Paul SPAAK, rue Jourdan, 84, Bruxelles.
Emile VAN ARENBERGH, avenue de l'Hippodrome, 125, Bruxelles.
Gustave VANZYPE, rue Félix Delhasse, 24, Bruxelles.
Maurice WILMOTTE, rue de l'Hôtel des Monnaies, 84, Bruxelles.

Membres étrangers :

- MM. Gabriele D'ANNUNZIO, Gardone (Italie).
Ferdinand BRUNOT, rue Leneveux, 8, Paris.
M^{me} DE NOAILLES, rue Scheffer, Paris.
MM. Kr. NYROP, Copenhague.
Benjamin VALLOTON, Nouveau Marché aux Poissons, 4, Strasbourg.
Brand WHITLOCK.
-

BRUXELLES. PALAIS DES ACADÉMIES.
LIÈGE, H. VAILLANT-CARMANNE, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE.