

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



PALAIS DES ACADEMIES
1, RUE DUCALE
BRUXELLES

SOMMAIRE

	Pages
Camille Lemonnier à Burnot (<i>Communication de Gustave Vanwelkenhuyzen, à la séance mensuelle du 9 mai 1959</i>) ..	73
Nos lettres vues de Paris (<i>Communication de Joseph Hanse, à la séance mensuelle du 9 mai 1959</i>)	81
Propos sur la traduction de la poésie (<i>Communication d'Edmond Vandercammen, à la séance mensuelle du 13 juin 1959</i>)	94
Un anniversaire. Hubert STIERNET (1863 - 1939), conteur hesbignon, conteur humain, par René Chauvaux	103
Rapport sur le prix triennal de Littérature Française (<i>Poésie — Période 1953-1955</i>), par Roger Bodart	109

*Abonnement au Bulletin trimestriel: Un an: 100 frs, à verser au C. C. P.
N° 150119 de l'Académie.*

Citadin, Lemonnier n'avait encore que parcouru les champs et la forêt proches de Bruxelles et son amour de la nature n'avait pu que lui faire pressentir ce qu'elle devait lui révéler bientôt.

La mort de son père le libère, à vingt-cinq ans, de toute attache. En possession de son patrimoine, s'imagine-t-il que ce modeste bien va suffire à assurer sa subsistance ? Pour l'instant, il ne songe qu'à jouir de son indépendance, croit l'heure venue de réaliser son rêve : vivre, insoucieux et libre, en plein cœur d'une nature sauvage et amie.

On lui a signalé un manoir à louer. L'habitation se cache dans un val paisible coupant les hauts de Meuse, sur la rive gauche du fleuve, entre Namur et Dinant. Elle est incommode, mal entretenue, beaucoup trop grande pour qui prétend fuir le monde. Qu'importe ! Il signe le bail. « On trouvait encore à cette époque, écrit-il dans ses *Souvenirs* ⁽¹⁾, des châteaux dans les prix d'un logis en ville. » Il conservera d'ailleurs, durant son séjour là-bas, un pied-à-terre à Bruxelles ⁽²⁾.

Dès l'été de 1869 — Louis-François Lemonnier était mort en juin — Camille a pris possession de son domaine, le château de Burnot. Le nom est celui d'un ru qui, dévalant des hauteurs de St-Gérard, de Bioul et d'Arbre, fait tourner quelques roues de moulins, traverse les viviers de la propriété, puis se jette, à moins d'un kilomètre de là, dans la Meuse, plus près de Rivière, en amont, que de Profondeville, en aval.

Les gens de l'endroit disaient aussi, pour désigner la demeure : le château du « Martia al houche », c'est-à-dire du marteau à la porte, donc du heurtoir, à moins qu'il ne s'agisse du marteau d'une forge, les forges ayant été autrefois nombreuses dans cette vallée. Le domaine appartenait alors à Adolphe de Villenfagne de Pierpont. Il devait devenir la propriété des chanoinesses de St-Augustin et, trente ans plus tard, celle des Prêtres du Sacré-Cœur qui y établirent un Juvénat. L'école des missionnaires existe toujours, mais le château, qui fut à l'origine un prieuré et

(1) *Une Vie d'écrivain*, p. 110.

(2) Il y habite rue de Toulouse, 59, du 7 décembre 1869 au 1^{er} décembre 1870 et, de cette dernière date au 30 avril 1872 : rue de la Vanne, 21.

datait de 1762, a été démoli, morceau par morceau, pour faire place à des bâtiments modernes, sans style. Des photos conservées au Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, gardent le souvenir d'élégants bâtiments en pierre du pays, cernant une cour d'honneur, curieusement pavée, d'escaliers de bois aux départs et aux rampes richement sculptés, de lambris, de portes, de plafonds et d'ouvrages de ferronnerie du meilleur goût.

J'ai vu, l'an dernier, tomber sous le marteau, un autre marteau, impitoyable celui-ci, le marteau des démolisseurs, les derniers pans de cette ravissante construction, dont une petite toile de Théodore Baron reproduit la façade principale, encadrée de verdure, telle qu'elle se présentait au temps où Lemonnier y vint chercher refuge.

Quarante ans plus tard, l'écrivain se souvenait très précisément de son arrivée à Burnot et s'émouvait encore à évoquer ce lointain passé.

« Quelle joie le jour où une carriole attelée de ses deux roussins nous débarqua devant l'huis seigneurial ! La maison était un peu délabré, il y avait des trous de rats dans les planchers, les chéneaux larmaient le long des murs et une herbe drue feutraient les cours. Mais l'immense toiture en chêne et en ardoises, comme la mort à califourchon sur le cheval de l'Apocalypse, tenait droit contre l'autan » (1).

Il ajoute, non sans quelque bouffée d'ironique vanité rétrospective : « Comment le petit-fils des paysans d'entre Uccle et Calevoet n'eût-il pas senti lui mousser au nez la griserie de jouer au seigneur de campagne ? J'eus tôt fait de m'installer ; les quinze à vingt ménages d'alentour, carriers, ouvriers de polissoirs, varlets de labour, vieilles gens des petites cultures, vinrent saluer leur nouveau *baron*. C'était la tradition dans le pays que tout occupant du château s'attribuât, avec ce titre, l'écusson héraldique sculpté dans le porche ».

La vallée est étroite et sinueuse. Les bois, qui gravissent la colline et les rocs, cernent de toute part la vieille habitation : une thébaïde, encore que la solitude du nouveau locataire dût être toute relative. « Une présence amie, révèle-t-il sans pousser

(1) *Une Vie d'écrivain*, pp. 110-111.

plus loin la confiance, animait et embellissait la grande demeure au seuil de laquelle le monde finissait » (1). Il n'y a, pour troubler le silence de la maison, que les allées et venues de Dricot, le cocher-jardinier, et, moins discret le remue-ménage de Magloire, la vieille cuisinière « en bonnet tuyauté », l'un et l'autre gens du pays.

Mais chaque dimanche s'anime à l'arrivée des amis de Bruxelles. Les peintres Verdeyen et Baron, des intimes ceux-là, surgissent n'importe quand, s'installent, logent et repartent à leur guise. Pour s'être mis au vert, on n'en garde pas moins le goût d'une certaine société, on ne dédaigne ni les conversations à bâtons rompus sur l'art et la littérature, ni les promenades en compagnie. En revanche, on ne s'inquiète pas des civilités qui s'échangent entre châtelains du voisinage, « les beaux messieurs d'alentour ».

Or donc, dans sa demi-retraite, le faux ermite jouit chaque jour du bonheur de vivre selon sa fantaisie parmi les arbres, les eaux vives, les chants des oiseaux, les cris des bêtes. La sauvagerie du lieu, les larges horizons découverts du haut des collines, le silence de la vallée, la rumeur des halliers, tout conspire à fortifier sa naissante foi panthéiste, son culte ingénu d'une existence libre, ardente, instinctive.

« La vie circulait en moi comme une mer, comme les feux d'un brasier, comme un perpétuel dimanche de fête. Je montais en courant la montagne qui s'élevait par delà les terrasses et là-haut, j'ouvrais les bras, j'avais aux dents le rire à dents nues d'un barbare » (1).

Dans d'autres pages encore, où des souvenirs personnels se mêlent à la précise et pittoresque évocation de *la Vie belge* d'alors, Lemonnier a raconté l'ivresse qui le saisit, jeune faune, au milieu de la nature complice de Burnot.

« Je connus pour la première fois, écrit-il, la joie passionnée de me sentir en communion avec la terre. Je pus ainsi réaliser, jusqu'à un certain point, mon rêve d'une existence un peu sauvage, songeant, lisant, écrivant, chassant, visitant les humbles,

(1) *Ibidem*, p. 112.

les doux et les violents, regardant filtrer dans l'âme des éléments les vertus rudes et simples des paysages, me préparant par là à manifester l'accord des êtres et des milieux qui bientôt allait donner naissance à mon Cachaprès, au Cachaprès du *Mâle* » (1).

Pour s'exprimer avec quelque recherche, la confiance n'en est pas moins précieuse. On en verra mieux encore le prix, si l'on se reporte au texte manuscrit. Voici le passage dans sa première version, tel qu'il figure sur l'un des quatre feuillets de papier écolier qui font aujourd'hui partie des collections de l'Académie

« Je réalisai ainsi (*et en surcharge* :) — jusqu'à un certain point — le rêve de cette existence un peu sauvage dont je vous ai parlé tout à l'heure, rêvant, courant le pays, braconnant — ma foi, oui, braconnant — donnant lentement naissance en moi à mon Cachaprès, au Cachaprès du *Mâle*. »

« *Ma foi, oui, braconnant* » : ces mots que, par souci peut-être de dignité bourgeoise, crainte du qu'en dira-t-on ou rétrospective vergogne, l'écrivain devait supprimer dans le livre, montrent à quel point il avait, au long de ses vacances mosanes, vécu de la vie de son futur personnage. Cachaprès, avec sa rudesse, ses instincts violents, son amour de la forêt, son farouche besoin de liberté, c'était bien lui, Lemonnier, tel qu'il s'était découvert en ces jours d'exubérante jeunesse et d'ardeur effrénée. Il avait participé à ses équipées, connu son aventure, éprouvé ses émois, ses transes et ses joies. Avant de l'imaginer, il l'avait, selon son propre aveu, longuement porté en soi. « Peut-être, reconnaît-il encore, il était déjà dans la race, aux âges indéterminés de l'ascendance » (2). Il eût pu dire à peu près, à l'instar de Flaubert se confondant avec son héroïne : « Cachaprès, c'est moi ».

Il importe assez peu que, tout en le faisant entendre une nouvelle fois, il ait par ailleurs contredit son propre témoignage : « J'ai été le frère de Cachaprès du *Mâle*, bien avant de lui avoir donné la vie, mais un frère candide et qui ne tuait pas » (3). Son propre récit dément cette profession d'innocence. Ne nous a-t-il

(1) *La Vie belge*, p. 132.

(2) *Une Vie d'écrivain*, p. 142.

(3) *La Chronique*, 15 janvier 1912.

pas parlé de ses exploits de chasseur ? Lui-même a raconté quel événement mit fin brusquement à sa carrière de « tueur de lapins et d'écureuils » : un jour, il blesse un chevreuil de deux coups de son Lefauchaux. Horrifié et pour mettre un terme à la lente agonie de la bête, il la frappe et refrappe de son couteau. « Jamais depuis je ne tuai ni n'eus envie de tuer. »

À quelques lignes d'intervalle, il ajoute et, encore une fois, l'aveu révèle ce qu'il allait mettre de lui, du plus instinctif, du plus intime, du plus secret de lui-même, dans son personnage : « Quant au tueur qui avait traversé ma vie, il s'était replié du côté de la forêt brabançonne, dans la contrée giboyeuse où l'attendait Germaine » (1).

L'instinct de meurtre, le goût de la tuerie qu'il s'était soudain découvert, lui qui s'abusait en se voyant innocemment « jouer au trappeur de l'Arkansas (2) », il le rejetait avec horreur et, pour en chasser l'obsession, l'éloigner de soi à jamais, en chargeait son double : Cachaprès.

* * *

Lemonnier ne passera pas moins de trois années à Burnot. Il y vécut de 1869 à 1872 (3). Des séjours à Bruxelles, un voyage à Paris au moment du Salon, une excursion mémorable de quatre jours à Sedan au lendemain du désastre, viendront seuls rompre le cours d'une existence de gentilhomme campagnard, tout occupé de chasse, de pêche, de promenades et de flâneries.

Pendant la littérature ne sera pas pour autant oubliée. « Je n'écrivais que ça et là une page », nous dit Lemonnier parlant de ce temps (4). Mais il se calomnie : à considérer la production de ces années, il a paresse bien moins qu'il le laisserait croire.

C'est dans sa retraite forestière qu'il écrit, au retour de Paris, ce *Salon* de 1870, dont l'audace lui vaudra d'être rangé d'emblée parmi les champions de l'art nouveau. C'est là qu'un peu plus tard, revenu de Sedan, il compose le pamphlet de *Paris-Berlin*

(1) *Une Vie d'écrivain*, pp. 120, 121.

(2) *Ibid.*, p. 115.

(3) On lira, dans le même ouvrage, le récit de la veillée de Noël 1869 qu'il passa au bord de la Meuse.

(4) *Ibid.*, p. 115.

dont l'éloquence chaleureuse, la profusion d'images, le ton vengeur et prophétique feront croire — il avait paru sans nom d'auteur — à une œuvre de Victor Hugo. Aussitôt après, hanté par les visions d'horreur rapportées du champ de bataille, il entreprend le récit dantesque de *Sedan*, qu'il achève « en deux ou trois semaines » (1).

C'est aux bords de la Meuse encore qu'il écrit telle et telle nouvelle, dont *L'Assassin*, qu'il dédiera à George Sand (2), et l'ensemble des *Contes flamands*, datés de « Burnot 1871-1872 ». Dans une lettre à Léon Cladel il préciserait, huit ans plus tard : « C'est dans la grande paix de mon abbatial château de Burnot que j'ai écrit mes *Contes flamands* en quelques jours » (3).

C'est là enfin qu'il conçoit, médite et peut-être ébauche ces œuvres dont la publication devait jalonner à long intervalle sa production : *Un Mâle* (1880), *Au Cœur frais de la forêt* (1900), *l'Hallali* (1906).

La chère retraite, où Lemonnier situe « le commencement de (sa) vie, la fin de (sa) première jeunesse » (4), ne fit pas qu'abriter un rêveur et un oisif. Un jeune écrivain s'y cherchait, un grand laborieux s'y recueillait avant de prendre son envol.

« Un besoin d'activité, après trois ans, me fit rechercher la vie des villes » (5). Lemonnier revient à Bruxelles et, avide de prendre une place, de jouer un rôle, de se faire connaître, il se mêle à la société des jeunes peintres, fréquente l'atelier Portaels, rassemble quelques audacieux, épris comme lui de nouveauté, fonde avec eux un journal, *l'Art universel*. Il y attaque l'académisme, proclame sa foi dans un « art libéré », suscite les enthousiasmes et, prêchant d'exemple, poursuit sa propre œuvre de critique, de conteur et de romancier. Sa « première jeunesse » révolue, le voilà définitivement engagé dans cette vie de lutte et de labeur qui ne cessera d'être la sienne.

Gustave VANWELKENHUYZEN.

(1) Lettre à L. Cladel, du 7 sept. 1880.

(2) Publié dans *l'Art universel*, 1^{re} année, 1873.

(3) Lettre à L. Cladel, du 7 sept. 1880.

(4) *Une Vie d'écrivain*, p. 127.

(5) *Ibid.*, p. 128.

Nos lettres vues de Paris

Communication faite par Joseph HANSE
à la séance mensuelle du 9 mai 1959.

Lorsque j'ai fait ici, en janvier (1), quelques réflexions sur les silences des historiens et critiques français à l'égard de nos lettres, je n'avais pas encore pu examiner à loisir le tome III, récemment paru, de l'*Histoire des littératures* incluse dans l'Encyclopédie de la Pléiade. Il me faut donc faire comparaître aujourd'hui devant vous ce nouveau témoin, qui à vrai dire est déjà inculpé, même condamné.

Mais en lever de rideau permettez-moi de vous présenter une bévue qui, depuis quelque temps, amuse l'Université belge et qui intéresse doublement mon propos : ce n'est pas seulement une nouvelle manifestation de la légèreté avec laquelle on nous traite, c'est aussi, indirectement, une confirmation de la méprise qui accable Charles De Coster.

Dans l'Avant-propos de mon édition définitive de *La Légende d'Ulenspiegel* (2), j'observe que son auteur, aux yeux de certains lettrés français, « passe pour avoir écrit son œuvre en flamand ou tout au plus pour l'avoir traduite du flamand ». Je savais que la même erreur se commet en France à propos de Michel de Ghelderode. Un collègue m'a signalé que l'Université française venait d'en fournir la preuve.

M. Pierre Moreau, professeur à la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris, a rendu compte l'an dernier, dans la savante

(1) Cf. ce *Bulletin* (1959), pp. 5-14.

(2) Cf. p. XX.

Revue de littérature comparée (1), des Actes des IV^e, V^e et VI^e Congrès des Langues et Littératures modernes. Au quatrième de ces Congrès internationaux, tenu à Paris en 1948, M. Jean-Jacques Mayoux avait évoqué, au nom de l'Unesco, le problème des traductions littéraires. Il avait exposé deux plans : d'une part, la traduction d'un petit nombre d'ouvrages d'intérêt mondial « dans toutes les langues capables d'exprimer et de porter une culture, fût-elle naissante » ; d'autre part, la traduction d'un grand nombre de classiques des diverses littératures, même des petites nations, « dans les seules langues de grande diffusion — soit le français, l'anglais, l'espagnol, le chinois et, on veut l'espérer, le russe ».

Le résumé de l'allocution de M. Mayoux, tel qu'il a paru dans les Actes du IV^e Congrès (2), ne cite aucun auteur. Mais M. Pierre Moreau, dans son compte rendu, a voulu illustrer par deux exemples la différence entre ces deux programmes : d'une part, on traduirait Racine « en flamand et dans toutes les langues du monde » ; d'autre part, on traduirait « Michel de Ghelderode en français et dans quelques langues privilégiées ».

M. Pierre Moreau a vu le nom de Ghelderode sur les affiches des théâtres de Paris, mais il a cru en toute bonne foi qu'il s'agissait d'un auteur flamand traduit en français. Il ajoute d'ailleurs : « On aura toujours plus de plaisir à voir porter Michel de Ghelderode sur une scène parisienne qu'à entendre la Bérénice de Racine parler flamand. »

Il serait intéressant de commenter cette erreur d'un bon historien, car elle rejoint celle qui touche *La Légende d'Ulenspiegel* et elle atteint l'écrivain français de Belgique le plus proche, littérairement et spirituellement, de Charles De Coster.

* * *

Mais venons-en au tome III de l'*Histoire des littératures* publiée sous la direction de M. Raymond Queneau : *Littératures françaises, connexes et marginales*. Après une histoire, en 1350 pages,

(1) 32^e année, janvier-mars 1958, p. 101.

(2) *Actes du quatrième Congrès international d'histoire littéraire moderne*. Paris, Boivin, 1950, p. 253.

de la littérature française, toutes les littératures « d'expression française », dans la France d'outre-mer et à l'étranger, sont groupées sous le titre *Littératures connexes* et traitées ou maltraitées par M. Auguste Viatte. Disons-le tout de suite sans chauvinisme, avec l'objectivité d'un historien : il n'est pas légitime de placer apparemment sur le même plan, dans une même perspective, des littératures écloses dans de lointaines colonies, comme la Louisiane ou Haïti, et une littérature qui, pendant huit siècles, s'est développée en union étroite avec la littérature française, s'est fondue en elle à certains moments, a épaulé depuis cent ans toutes les nouvelles tendances, mêlé un grand nombre de ses écrivains à ceux de Paris, uni intimement sa voix à celle de la France au point que, parfois, on les distingue mal.

Il faudrait ajouter que cette perspective est bien plus faussée encore lorsqu'on voit l'importance accordée, dans les deux premiers volumes de cette *Histoire des littératures*, à d'autres pays et d'autres langues, qui ne méritaient pas « cet excès d'honneur », pas plus que nous « cette indignité ».

M. Viatte consacre sept pages à la Belgique, moins d'ailleurs qu'à la Suisse romande, bien qu'il déclare en commençant que, « de toute la littérature française hors de France, celle de Belgique apparaît la plus riche et la plus vigoureuse » ; et plus loin :

« Une telle œuvre a volontiers servi de laboratoire. Loin de suivre à distance, souvent elle précède. Seule parmi celles que nous étudions ici, elle ne s'est point offusquée du naturalisme ; elle a joué un rôle décisif dans la bataille symboliste ; elle est arrivée, peut-être parce qu'elle n'y songeait pas, à surmonter la contradiction où beaucoup se heurtent, et à entrer avec ses drapeaux en évidence dans le grand cortège des lettres françaises. »

De telles affirmations et quelques jugements équitables nous interdisent d'accuser de malveillance un historien dont nous mettrons plutôt en cause l'ignorance et la désinvolture.

Pourquoi M. Queneau s'est-il adressé à M. Viatte ? A-t-il voulu faire aux Suisses une politesse dont il ne nous trouvait pas dignes et trouvé que, pour bien parler de la littérature suisse, il fallait être Suisse ? Car M. Viatte est, je crois, né en Suisse. Je me demande cependant s'il n'est pas devenu Français. L'Index des noms le fait croire, puisque, comme pour les Français, il n'indique

pas sa nationalité. Nous connaissons M. Viatte par ses études sur le romantisme et notamment sur « les sources occultes » de ce mouvement. Mais l'Index le définit : « historien des littératures, né en 1901 ». Historien des littératures ? M. Escarpit nous révèle en effet, dans le même volume (p. 1789), qu'il est « le continuateur actuel dans un esprit nouveau » (assurément !) de ceux « qui ont étudié la littérature française hors de France » et qu'il « s'est intéressé à la littérature française en Haïti et surtout au Canada ». On voit que M. Viatte était particulièrement désigné pour parler de notre littérature. Allons-nous protester parce qu'on n'a pas cru devoir s'adresser à un Belge ? D'aucuns le voudraient ; personnellement, je m'y refuse. Il ne me déplaît pas, en principe, qu'un étranger voie nos lettres d'un peu haut, à condition qu'on le choisisse pour sa compétence et que, s'inspirant de l'exemple que lui ont laissé certains prédécesseurs, il s'informe avec soin et n'abuse pas de la confiance qu'on lui accorde.

La bibliographie de M. Viatte — nécessairement succincte, je ne l'oublie pas — donne déjà la preuve de sa légèreté. Il cite l'*Histoire des lettres en Belgique* de Charles Potvin, celles de Chot et Dethier, de Liebrecht et Rency et de Georges Doutrepoint. M. André Gascht (1), dans une très bonne mise au point, s'est étonné qu'il n'ait pas consulté l'*Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Soyons juste : sorti de presse en janvier 1958, notre livre ne pouvait être utilisé par M. Viatte, puisque l'achèvement d'imprimerie du volume de la Pléiade est du 25 novembre 1958. Mais une information un peu consciencieuse lui aurait révélé l'existence de quelques ouvrages qui auraient dû être cités au lieu de tel ou tel autre : l'*Histoire des lettres belges d'expression française* de Francis Nautet, l'excellente esquisse historique de notre regretté confrère Gustave Charlier sur *Les Lettres françaises de Belgique*, *La Culture française en Belgique* de Maurice Wilmotte, le *Cours de littérature française* de Maurice Gauchez, l'*État présent des lettres françaises de Belgique* publié sous la direction de Raymond Bindelle et les *Poètes français de Belgique*

(1) *Les petites lacunes d'un gros livre ou nos écrivains vus de Paris*, dans *Nos Lettres*, 1959, n^{os} 1 et 3, pp. 11-14

présentés par Robert Guiette. M. Viatte ne connaît même pas la *Biographie nationale* et la *Bibliographie nationale*.

* * *

Je ne vais pas relever toutes les lacunes et les erreurs de ces sept pages, forcément sélectives, qui vont de la *Cantilène de sainte Eulalie* à Michel de Ghelderode. Quelques exemples suffiront. Marnix de Sainte-Aldegonde, nous dit-on, « n'a pas grand-chose en commun avec la Belgique du XX^e siècle ». Pourquoi ? Parce qu'en « ces âges révolus », « les frontières mouvantes n'enserraient guère de nationalités au sens moderne » ! Nous voulons bien que l'histoire de la littérature *française* accueille à bras ouverts Marnix comme Froissart ou Jean Lemaire de Belges. Mais M. Viatte ne nous enlève pas Marnix (né à Bruxelles et bourgmestre d'Anvers) pour le donner à la France, il l'escamote pour le jeter dans une oubliette !

Il est vrai que pour lui le prince de Ligne « reflète surtout le cosmopolitisme d'un grand seigneur de l'Europe habsbourgeoise ». Ses volumes, il les juge d'un mot : « primesautiers » ! Il abuse à tout instant de cet étiquetage sommaire, qui prouve une information superficielle plutôt qu'un art de la concision.

Du romantisme, son fief, M. Viatte a quelque connaissance, mais d'un « éclectisme » ahurissant. Il cite Kervyn de Lettenhove, Paul Frédéricq, Adolphe Borgnet, Demarteau, Faider, Grandgagnage. A première vue, on le croirait documenté solidement lorsqu'il écrit :

« Un seul poète tranche sur l'époque, André Van Hasselt, non par le fond, mais parce que ce bilingue, né à Maestricht, qui a opté pour la Belgique et le français en 1833, expérimente des rythmes avec une oreille neuve ; il tente des vers scandés, en longues et en brèves, sans plus être suivi que jadis Baïf ; du moins ces recherches, et ses vers de onze syllabes, ceux de neuf ou de quatorze syllabes de H. d'Avenbosch, les assonances d'Adolphe Siret, le commentaire qu'en fera Boscaven dans son *Manuel de versification*, témoignent-ils dès lors d'une fermentation inventive. »

Sans employer l'expression « études rythmiques », M. Viatte semble au courant des essais de Van Hasselt. Il révèle aux plus

érudits d'entre nous les innovations de Siret et l'existence de d'Avenbosch. Non content d'avoir lu ces auteurs, il a même étudié, dirait-on, les commentaires d'un théoricien, Boscaven. Que veut-on de plus ?

Puisque M. Viatte aime les « sources occultes », cherchons celle de ce paragraphe. Notons d'abord une erreur : Van Hasselt ne s'installe à Bruxelles qu'en 1833, lorsque le ministre Charles Rogier lui offre un emploi ; mais il a opté depuis quelque temps déjà pour la Belgique et depuis plusieurs années pour le français.

Ce qui est plus grave, c'est que M. Viatte ne connaît ni les *Quatre Incarnations du Christ* ni même les *Études rythmiques*. Il parle de « vers scandés, en longues et en brèves » ; la formule convient à Baif, non à Van Hasselt, qui distingue, lui, toniques et atones. Tout ce que dit M. Viatte de Van Hasselt, d'Avenbosch et Siret, il l'a tiré uniquement, sans d'ailleurs y regarder de très près, de l'intéressant *Manuel de versification* d'Henri Boscaven (Bruxelles, Jamar) : ce petit livre, non daté, a paru en 1853 ; Boscaven est le pseudonyme d'Henri Schuermans, magistrat surtout connu par ses études juridiques et historiques.

On sait que Van Hasselt a voulu montrer, dans ses *Études rythmiques*, comment la poésie française destinée au chant peut faire coïncider les accents rythmiques avec les accents musicaux. Il a écrit non seulement plusieurs livrets d'opéras, mais environ deux cents « études » publiées en 1857, 1862, 1867 et 1872 et groupées en un volume par Alvin en 1876 (1). Tous les vers de ces poèmes sont soumis à des schémas imposant une succession déterminée d'atones et de toniques. Chaque type de vers est combiné avec d'autres, de deux à douze syllabes : 12-12, 12-11, 12-10, 12-9, 12-8, etc. ; 11-11, 11-10, 11-9, etc. C'est ainsi que Van Hasselt écrit d'innombrables vers de 11, 9, 7, 5, ou 3 syllabes. Non seulement d'ailleurs dans ses *Études rythmiques*, mais dans tous ses recueils.

M. Viatte, lorsqu'il parle uniquement de « ses vers de onze syllabes », prouve qu'il n'a jamais eu sous les yeux un recueil de

(1) *Œuvres de Van Hasselt. Poésies*, troisième volume. *Études rythmiques*, Bruxelles, 1876.

Van Hasselt. Effectivement, il ne connaît ce poète que par Boscaven. Celui-ci, en 1853, ne peut encore parler des « études rythmiques » ; il prend ses exemples dans le recueil de *Poésies* paru en 1852 et il ne cite Van Hasselt, pour les vers d'un nombre impair de syllabes, que sous le titre « Vers de onze syllabes » (p. 45). C'est tout ce qu'a retenu M. Viatte ; s'il avait pris la peine de lire attentivement le commentaire de Boscaven, il aurait vu que, dans la strophe citée (1), deux vers de onze syllabes sont suivis d'un vers de neuf. Or pour les vers de neuf et quatorze syllabes, M. Viatte, informé toujours par le seul Boscaven (pp. 39 et 48), cite seulement le mystérieux H. d'Avenbosch, dont aucun recueil de vers n'a jamais été publié. L'Index des noms (p. 1884) mentionne gravement (je respecte la ponctuation) : « *Avenbosch* (H. d'), poète belge, de langue française du XIX^e siècle ».

Qui est ce d'Avenbosch ? La première citation de Boscaven (p. 39), une strophe de cinq vers, semble un décalque de Van Hasselt :

Pauvre fleur | maintenant | desséchée,
 Souvenir | que le temps | a détruit,
 Ah ! dis-moi | quelle main | t'a cherchée
 Sous la feuille | où modeste | et cachée
 Tu vivais | loin du monde | et du bruit.

La seconde (p. 48), en vers de quatorze syllabes, écarte le rapprochement avec Van Hasselt (2).

Entendez-vous | sonner au loin | la cloche du village ;
 C'est l'*Angelus* : | les villageois | vont quitter leurs travaux.
 De la charrue | ils ont déjà | détaché l'attelage,
 Et dirigé | vers le logis | leurs bœufs et leurs chevaux.

On chercherait en vain, dans la *Bibliographie nationale*, un recueil poétique de d'Avenbosch. Et pour cause. H. d'AVENBOSCH, c'est tout simplement H. BOSC-AVEN. L'auteur du *Manuel de versification* (dont l'audace et les théories ont d'ailleurs inspiré, encouragé Van Hasselt) glisse parmi ses nombreux exemples deux

(1) Cette strophe est empruntée à la neuvième ballade, *Lénore*, du recueil *Poésies* de 1852. La pièce est reprise et commentée par Boscaven, pp. 107-109.

(2) On trouve en appendice aux *Études rythmiques*, dans le recueil publié par Alvin, une seule pièce en vers de 16 et de 14 syllabes.

petits essais personnels. Ces deux strophes lui valent aujourd'hui, après un siècle, l'honneur d'entrer dans le Panthéon de la Pléiade, aux portes duquel un Suisse, à la menaçante hallebarde, repousse impitoyablement tant de Belges !

C'est aussi à Boscaven (p. 59) que M. Viatte emprunte la révélation inattendue des innovations hardies de Siret substituant l'assonance à la rime. Il l'avoue d'ailleurs, mais on constate une fois de plus qu'il n'a pas été très attentif : il n'a pas vu que Boscaven critiquait l'assonance et notait même que Siret s'excusait de son audace dans ses *errata*. Nous sommes donc loin, ici, de la « fermentation inventive » dont parle M. Viatte. Quant aux « vers scandés » de Van Hasselt, c'est encore une fois dans Boscaven (pp. 44, 46, 108 et 109) qu'il les a trouvés ⁽¹⁾, sans se douter que ce *Manuel*, non daté mais publié en 1853, ne pouvait faire état de la gamme très riche des *Études rythmiques*. Il leur était antérieur et s'en tenait à un petit nombre d'exemples empruntés aux *Poésies* de 1852.

M. Viatte ne connaît donc Van Hasselt, « d'Avenbosch » et Siret qu'à travers un vieux manuel de versification. Sous une apparente érudition, il dissimule un défaut d'information d'autant moins excusable qu'il a perçu, à travers Boscaven, l'intérêt des tentatives de Van Hasselt, sans avoir la curiosité d'ouvrir un seul recueil du poète.

* * *

Il est dangereux de faire de l'histoire littéraire sans avoir lu les œuvres dont on parle. M. Viatte a-t-il lu en entier *La Légende d'Ulenspiegel* ? J'ose dire que non. Après avoir écrit, à propos de Charles De Coster et de Lemonnier : « Naturalisme ? On dirait mieux : truculence », il ajoute : « *Ulenspiegel* offrait une évocation des guerres de religion, rabelaisienne, anticléricale, mais aussi lyrique et légendaire, avec pour héros une sorte de Panurge à petite fleur bleue. » M. Viatte a probablement parcouru en diagonale une préface comme celle de Romain Rolland, mais il n'a pas

(1) Ils appartiennent au recueil de 1852 des *Poésies* de Van Hasselt ; cf. respectivement p. 32 et p. 16.

même feuilleté attentivement *La Légende d'Ulenspiegel*. Il n'a pas même aperçu, auprès du « Panurge à petite fleur bleue » (!!!), le gros Lamme Goedzak. Sinon, pourquoi ne le mentionnerait-il pas, comme il fait à la page précédente pour le brave Gaspard à côté de son maître M. Alfred Nicolas ? Car M. Viatte semble connaître Grandgagnage et prend la peine de saluer sa verve, alors qu'il n'a pas un mot pour signaler le pittoresque, la couleur, la poésie, le souffle ou le rythme de *La Légende d'Ulenspiegel*.

M. Viatte en vient à la Jeune Belgique. Il consacre quelques lignes à Lemonnier et à Eekhoud. Cette fois il a une certaine expérience des œuvres. Il a même lu le *Parnasse de la Jeune Belgique*, qui groupe, dit-il, « Émile Van Arenbergh, André Fontainas, Octave Gillion, Théodore Hannon, Charles Van Lerberghe, Maeterlinck débutant ». J'avoue que je me suis demandé s'il n'inventait pas ce mystérieux Octave Gillion. M. Viatte nous rendrait-il le service de nous révéler une seconde fois un poète méconnu ? J'ai donc ouvert le recueil de 1887 et j'y ai lu deux pièces d'Octave Gillion. Mais je m'interroge encore : pour s'être cru obligé de choisir entre vingt autres ce nom qui est oublié en Belgique, de quels frissons M. Viatte s'est-il senti parcouru ? Voici trois échantillons de cette qualité poétique reconnue aujourd'hui implicitement par l'Encyclopédie de la Pléiade :

J'ai la vieille manie étrange des endroits
Accentués d'ombre flétrie et d'angles droits...

.....
Bonjour, petites fleurs ! Salut, mesdemoiselles !
Aube, essayez vos yeux ! Nids, essayez vos ailes !
Des fleurs, soit ; des chants, bien ! mais ce bon vieux tilleul
N'aura rien, pauvre mort, rien, pas même un linceul...

.....
Palès eût vers le soir, sous son feuillage obscur,
Replié son mollet divin sur son fémur.

Et l'historien qui croit devoir faire un sort à un tel poète ose écrire plus loin, après avoir parlé des « ruisselets » de notre poésie contemporaine et cité, en les étiquetant vaille que vaille, Thomas Braun, Mélot du Dy, Odilon-Jean Périer, Géo Libbrecht, Ernst Moerman, Robert Goffin, Raymond Limbosch : « Presque tous

ces écrivains sont des polygraphes, comme Robert Vivier, Marcel Thiry, qui s'axent plutôt sur le roman. » Consolerez-vous, Messieurs, vous qui n'êtes pas cités. Il vaut mieux encore être ignoré que nommé avec une telle désinvolture ! Vous êtes d'ailleurs en bonne compagnie parmi ceux dont jamais M. Viatte n'a entendu le nom, Eugène Demolder, Hubert Krains, André Baillon et tant d'autres !

Qu'on nous entende bien : nous n'avons que faire de la complaisance de M. Viatte. Ce qui nous heurte, c'est l'ignorance associée au sans-gêne. Cet universitaire ignorait sans doute à peu près tout de nos lettres quand il s'est chargé d'en écrire l'histoire. Il aurait dû se constituer une sérieuse bibliographie de base, lire quelques ouvrages généraux et quelques anthologies, retenir les grands noms, ceux des auteurs les mieux cotés ou qui lui semblaient les plus originaux, les plus significatifs, et prendre personnellement contact avec leur œuvre pour les juger avec indépendance. M. Viatte haussera les épaules et me dira que c'était se donner beaucoup de mal pour écrire sept pages. Plutôt que de se ridiculiser, il devait se récuser. On aurait pu trouver sans peine à Paris un critique déjà initié à notre littérature d'hier et d'aujourd'hui et qui aurait pu aisément compléter son information et peut-être persuader M. Queneau de nous accorder plus de sept pages.

* * *

Quand M. Viatte parle d'auteurs qu'il connaît, on s'en aperçoit vite et l'on accepte plusieurs de ses jugements ; les nuances qu'il n'a pas le loisir de préciser, on les devine parfois. Mais ce plaisir nous est offert si rarement ! J'avoue que, si sommaire qu'elle soit, son appréciation de Verhaeren me paraît plus juste que celle de M. Gaëtan Picon. Car celui-ci a fait une petite place à la Belgique dans son histoire de la *Littérature française*. Il ignore évidemment De Coster, il néglige tous nos romanciers, sauf Hellens et Simenon. Mais il cite quelques poètes belges dans une partie de chapitre intitulée « Poncif et florilège du symbolisme ». Il parle (p. 993) de la poésie « dans les Flandres de langue française » : « Au même moment, dans le même lieu (il n'a même pas signalé l'action de

La Wallonie à Liège), entre deux périodes de silence (pour lui donc, la poésie se tait en Belgique après 1910 comme avant 1880), des voix multiples se révèlent : Charles Van Lerberghe, Georges Rodenbach, Max Elskamp, Grégoire Le Roy. Voix charmantes, délicates, cependant mineures. » Pas un mot de plus sur ces poètes. Il faut avouer que c'est peu, et qu'on était en droit d'attendre au moins, d'un critique épris de l'insolite et qui a séjourné dans notre pays, une mise en évidence de l'originalité de *La Chanson d'Ève* ou de Max Elskamp.

M. Picon ne s'arrête qu'à Verhaeren et à Maeterlinck. S'il aime la poésie et le théâtre de ce dernier, il ne cache pas son manque de sympathie pour Verhaeren. C'est son droit. Mais on regrette que ses formules soient si cruelles (« Sa gloire fut grande, et sa réputation est encore supérieure à son mérite ») ou si simplistes : « Un Leconte de Lisle du vers libre. » — « Sa puissance est toujours d'un gros grain ; ses rythmes agissent, mais comme la musique des haut-parleurs de foire (ou de meeting). » — « A son lecteur, il ne demande aucune initiative — et ne livre aucun secret. Il n'est pas simple : plutôt élémentaire. »

De tels jugements nous choquent, parce qu'ils méconnaissent divers aspects de Verhaeren : l'historien de la littérature a pour devoir de montrer ce qui dans une œuvre a pu vieillir et pourquoi, mais aussi ce qui subsiste, ce qui reste immuable ou ce qui prend un nouveau relief sous l'éclairage des nouvelles poussées, des nouvelles recherches, des nouvelles écoles. M. Gaëtan Picon le sait fort bien, mais il lui arrive de l'oublier lorsqu'il fait de la critique d'humeur.

* * *

Je ne m'attarderai pas à montrer à quel point la littérature belge est sacrifiée en d'autres chapitres de ce volume, soit par M. Viatte parlant du Congo belge, soit par M. André Bay étudiant la littérature enfantine et nommant simplement *La Maison du ciel* de Madeleine Ley et *La Lanterne magique* de Maurice Carême. Pardon, j'oubliais *Tintin* et *Spirou*. M. Jean Lescure, dans *Radio et Littérature*, ne mentionne aucun auteur belge, sauf Théo Fleischmann, cité uniquement comme théoricien.

Quant à M. Robert Escarpit, son *Histoire de l'histoire de la littérature*, qui fait tant de cas de M. Viatte, ne connaît aucun Belge et ne signale aucune histoire de nos lettres (alors qu'il est attentif au « recensement de toutes les littératures nationales ») ; il ignore ces maîtres qui, comme Maurice Wilmotte, Georges Doutrepoint ou Gustave Charlier, pour ne citer que trois disparus, ont écrit sur la littérature française des ouvrages qui font autorité.

Tout cela est grave et le devient plus encore lorsqu'on voit traitées avec beaucoup plus d'égards d'autres littératures « connexes », y compris nos lettres dialectales. Il faut louer M. Queneau d'avoir chargé notre collègue M. Maurice Piron d'écrire l'histoire des littératures dialectales du domaine d'oïl. Initiative heureuse, permettant de rapprocher pour la première fois les littératures patoises de France, de Belgique et de Suisse et de « montrer comment des littératures régionales qui s'ignorent mutuellement obéissent (...) à des poussées qui partent de leur structure profonde » (p. 1436). L'exposé de M. Piron se distingue par sa nouveauté, son information, sa largeur de vues, sa mesure. C'est à bon droit qu'il s'arrête à nos *pasquèyes*, à nos chansons, à notre théâtre dialectal. M. Viatte ignore Suzanne Lilar, Georges Sion, Jean Mogin, Herman Closson, Charles Bertin et d'autres dramaturges que Paris, pourtant, applaudit après ou avant Bruxelles ; mais à chacun de ces silences accablant nos écrivains français, répond une citation, par M. Piron, à l'ordre du jour des lettres wallonnes. Ainsi, le lecteur de cette Encyclopédie, trompé par un déséquilibre imputable au directeur et à l'ignorance de MM. Viatte et consorts, risque d'emporter l'impression que chez nous il n'est bon bec que wallon ou picard. Il se fera de la lointaine Belgique l'image d'un pays où les lettres françaises ne peuvent rivaliser avec la littérature dialectale... ou flamande.

Nous l'admettons sans peine : il y a infiniment plus loin de Paris à Bruxelles que de Bruxelles à Paris. Tandis que nos regards amicaux s'attardent volontiers à contempler, à étudier le panorama littéraire de la France, il faut aux Parisiens un puissant télescope pour nous découvrir. C'est normal. Mais que ceux-là du moins qui veulent servir de guides à leurs compatriotes et qui

acceptent la tâche d'écrire l'histoire, ou de mettre en lumière les richesses de la grande communauté intellectuelle française, prennent conscience de leurs responsabilités, s'informent avec quelque soin et ne nous obligent pas à dénoncer avec tristesse leur ignorance ou leur légèreté !

Propos sur la traduction de la poésie

Communication faite par Edmond VANDERCAMMEN
à la séance mensuelle du 13 juin 1959.

Le problème de la traduction n'a jamais cessé de se poser. Depuis la *Vulgate* de Saint Jérôme, les théoriciens de l'impossibilité et ceux de la possibilité s'affrontent avec passion, mais c'est à l'endroit de la poésie que la polémique devient ce « cuento de nunca acabar », cette histoire sans fin, dont parle Valéry Larbaud. Quels que soient les paradoxes et la complexité de l'opération, la traduction répond définitivement aux exigences de la culture universelle. D'ailleurs, maints arguments de Joachim du Bellay dans *Defence et illustration de la langue françoise* et de bien d'autres détracteurs perdent leur valeur théorique, car ils servent essentiellement à condamner les mauvais traducteurs.

Oui, la traduction est devenue indispensable. Un besoin immense de communion nous pousse aujourd'hui à interroger les cultures étrangères et pour atteindre ce dessein, la civilisation moderne nous procure des moyens inespérés. Découvrir, confronter, aimer : trois états d'une exaltation au sein de laquelle l'âme atteint sa plus haute destinée et dont le résultat peut aider l'homme à se dépasser, à se survivre, peut-être aussi à se libérer. A la fin de son volume *La voix du silence*, André Malraux déclare : « L'humanisme, ce n'est pas dire : « Ce que j'ai fait, aucun animal ne l'aurait fait », c'est dire : « Nous avons refusé ce que voulait en nous la bête, et nous voulons retrouver l'homme partout où nous avons trouvé ce qui l'écrase ». Or, dans cet émouvant dialogue des métamorphoses et des résurrections défendu par le grand essayiste français penché sur les arts plastiques du monde entier, n'y aurait-il pas de place pour la littérature et singulière-

Camille Lemonnier à Burnot

Communication faite par Gustave VANWELKENHUYZEN
à la séance mensuelle du 9 mai 1959.

« Est-ce que nos livres, après tout, ne sont pas toujours faits des miettes de notre vie ? » (1). En posant la question, comme il le fait, Lemonnier reconnaissait ces liens, nombreux et souvent ténus, qui chez lui, comme chez bien d'autres, rattachent l'œuvre à l'homme.

Des quelque soixante-dix volumes qu'il a publiés, aucun peut-être mieux qu'Un *Mâle* n'aiderait à montrer cette relation ; aucun autre n'a délivré, croyons-nous, une part aussi grande de lui-même, aucun ne reflète davantage son humeur, ses goûts, ses aspirations.

Ce n'est point qu'il s'agisse en l'occurrence d'une autobiographie plus ou moins déguisée. Rien n'est plus étranger à l'aventure de Cachaprès, son héros, que la vie de l'auteur qui fut bourgeoise, laborieuse, régulière et, le métier, la nécessité et les circonstances aidant, casanière.

Mais, à côté de l'existence vécue, il y a, secrète, imprécise, virtuelle, celle qu'on eût aimé connaître, celle qu'on rêve — ou qu'on raconte — faute de pouvoir la vivre. En concevant son personnage, en l'animant et le peignant, corps et âme, Lemonnier s'est libéré de songes anciens, complaisamment nourris. Il a imaginé ce qu'aurait été son propre destin en d'autres conjonctures. Ces « miettes de la vie », que son œuvre va cette fois recueillir, ne sont-ce pas, transposés, les refoulements et les amputations qu'une contrariante fatalité lui a, de bonne heure, imposés ?

(1) *Une Vie d'écrivain*, p. 98.

Un Mâle est un récit réaliste, voire naturaliste et tel à coup sûr l'a voulu son auteur. Mais l'œuvre apparaît aussi comme un vaste poème en prose où, par delà l'exaltation des beautés d'une nature sauvage et l'épique grandissement du rustre qui la hante, se devine la nostalgie de l'homme civilisé qu'obsède l'image d'une illusoire félicité primitive.

« Je saisis mal, déclare le romancier à propos de ce livre, cette distinction du vécu et du créé. Je crois qu'à doses égales mes livres sont faits de ces deux choses. La part de documentation nécessaire réservée, *Le Mâle* sortit de ma propre nature, de ma sauvagerie foncière, de mon amour pour les bois, de mes passions » (1).

Sa sauvagerie foncière, son amour pour les bois, nous les trouvons déjà chez l'adolescent farouche, que l'homme à son déclin se souvient avoir été, fuyant le tumulte et les contraintes de l'école pour s'enfoncer dans la forêt — la forêt de Soignes, la forêt d'*Un Mâle* — et là, dans la solitude et le recueillement, lire Lamartine et Hugo.

Les paysans de son livre, avant de les reconnaître dans Balzac, Sand, Auerbach ou Conscience, il les avait approchés, observés dès son plus jeune âge, grâce aux relations des siens avec des parents demeurés ruraux, grâce aussi aux visites que faisait à son père, avocat et propriétaire, une clientèle de fermiers.

Les pages descriptives des *Croquis d'automne*, l'un de ses premiers livres, sont déjà comme autant d'hymnes enthousiastes à la nature. Le jeune romantique s'y grise de couleurs, de bruits et de parfums ; de larges envolées lyriques le soulèvent et les mots lui viennent, surabondants, rutilants et sonores, pour peindre les féeries somptueuses et les grâces déclinantes de l'arrière-saison. Sous sa plume le paysage s'évoque avec netteté certes, mais grandi, outré, plus vibrant, plus vivant qu'il ne l'est au réel.

J.-K. Huysmans se trompait lorsque, quelques années plus tard, abusé par la sincérité de l'accent, la profusion et la justesse du détail, il croyait reconnaître dans l'auteur de ce livre, écrit à vingt-deux ans, « un homme qui avait longtemps vécu à la campagne » (2).

(1) *Ibid.*, p. 253.

(2) *L'Artiste*, 4 août 1878. Camille Lemonnier, par J.-K. HUYSMANS.

ment la poésie ? Un héritage immense est là, à notre portée, mais pour en jouir il faut bien qu'intervienne la traduction.

On ne peut imaginer un Français cultivé lisant dans le texte, à la fois, *Le Cantique des Cantiques*, les œuvres de Rabindranath Tagore et Omar Khayyam, de Pouchkine et Mickiewicz, de Dante, Pétrarque et Leopardi, de Hölderlin et Rilke, de Keats et Withman, de Gongora, Lorca, Carner et Pablo Neruda, de tant d'autres.

Loin de moi la croyance aveugle en la perfection des instruments du traducteur lorsque les mots à peser sont ceux d'un poète. Cependant, que ce traducteur soit artiste et déjà l'exercice séduira. Valéry Larbaud cite cette phrase de Francesco de Sanctis : « Ma sentire Virgilio non è ricreare Virgilio ». C'est bien ici qu'il nous faut exiger la vocation du traducteur, vocation de *re-créeur* qui apparaît comme un aboutissement suprême dans l'esprit de Goethe, lorsque l'auteur des *Élégies romaines* se penche sur la question. Goethe parle, en effet, de trois sortes de traductions. La première ne serait que prosaïque, et rendrait au début les plus grands services, car « elle nous surprend au milieu de notre intimité nationale, de notre vie quotidienne et, sans que nous nous rendions compte du comment, nous élève au-dessus de nous-mêmes, nous édifie véritablement ». La deuxième, qu'il appelle parodistique, est la libre appropriation de sujets et d'objets étrangers ; la troisième enfin, « la suprême et la dernière, tente d'identifier la version à l'original, de telle sorte qu'on puisse la prendre non pas en défaut, mais en lieu et place de ce dernier ». Il reste donc à choisir entre trois méthodes : *la littérale, la littéraire et la créatrice*. Dès lors qu'il s'agit de re-créeur, c'est-à-dire de restituer les vertus de l'œuvre originale, la tâche ne peut être confiée qu'à un poète ou à un écrivain d'une exceptionnelle sensibilité poétique.

Entre le « mot à mot » insipide et la « traduction ornée », il existe un point d'équilibre où la parole ne sera ni dépoétisée ni falsifiée par une liberté sans contrôle. Entre sacrifier la beauté à l'exactitude et l'exactitude à la beauté, il reste possible de retrouver la vie d'un poème avec ce qui, précisément, le distingue de la prose même la plus lyrique. Non point la vie totale par laquelle l'œuvre instaure son plus haut pouvoir de suggestion — ce qui serait une utopie — mais la plus grande partie de ce qui en

fait d'abord une substitution réalisée sur la langue et ensuite une mystérieuse incarnation. Là commence pour le traducteur la prise de conscience de l'unité esthétique qu'il s'engage à servir jusqu'à l'extrême limite de son honnêteté, de sa patience, de son abnégation, de son amour. Captif et libre tout à la fois, il n'obéira plus qu'au sentiment d'une responsabilité presque sacrée. Alors naîtront sous sa plume les correspondances magiques indispensables à sa réussite de « vate » Une science et un art dont les moyens ne pourront se conjuguer intimement sans le secours continu, et parfois primordial, de l'intuition esthétique alliée à une sensibilité toujours disponible.

Nous sommes loin du « mot à mot » banal que Cicéron condamnait déjà dans sa traduction des *Discours* de Démosthène et d'Eschine. Un édifice verbal est à respecter, mais comment résisterait-il dans sa forme seconde si les vocables qui le composent perdaient le rayonnement suggestif dont les a revêtus le pouvoir créateur du poète ? Sans doute, certaines difficultés ne seront-elles surmontées que partiellement, mais dans ce cas l'adéquation ne sera pas, pour autant, une trahison si le traducteur conserve le génie des mots et leur valeurs comme le voulait Cicéron dans l'ouvrage que nous venons de citer. C'est paradoxalement à la liberté du traducteur vis-à-vis du mot que nous devons en fin de compte la plus exacte fidélité à un texte poétique. Mais quelle périlleuse aventure que l'usage de cette liberté !

* * *

Nous ne nions pas l'intérêt des techniques scientifiques que l'on peut élaborer quant à la traduction de la poésie, mais nous avons le droit de nous en méfier. Il est sous-entendu que le traducteur reste « *mano a mano* », comme disent les Espagnols, avec le texte original... et puis tout devient question de sensibilité plus que de méthode. Il y a tant de cas d'espèce ! La traduction n'est pas une technique de reproduction, mais, répétons-le, un art. Cependant la langue dans laquelle fut écrit le poème, l'époque à laquelle il appartient et sa forme proprement dite (poème en prose, verset, vers libre, vers isosyllabique) offrent des problèmes distincts.

Dans le premier cas, il est certain que pour les idiomes ayant entre eux quelque parenté, la translation en sera plus aisée, car ce que Rivarol appelle « les entraves de la construction grammaticale » y sont moins nombreuses. Comme le note Georges Mounin dans *Les belles infidèles* (Éditions des Cahiers du Sud-1955), l'extraordinaire variété des catégories grammaticales, dont chaque langue en particulier ne possède qu'un nombre restreint, n'oppose pas une barrière infranchissable à la traduction. Restent toutes les autres difficultés propres à la morphologie, à la phonétique ou à la stylistique.

Répondant à une enquête que j'eus le plaisir de mener sur notre sujet dans *Le Journal des Poètes*, en 1953, Paul Palgen — adversaire de toute traduction — nous donnait, entre autres exemples, celui du terme portugais *saudade*. Et l'excellent poète luxembourgeois écrivait : « Dans *saudade*, il y a *saude* (santé) et dans *dade*, il y a un don. Lorsqu'on a *saudade* d'une chose ou que l'on envoie ses *saudades* à quelqu'un, c'est sa santé qu'on lui envoie, une portion de sa vie dont on lui fait don. La traduction française : regret de l'absence, tendre regret, triste, doux souvenir, ne rend nullement ce qu'il y a de nostalgique à la fois doux et cruel dans *saudape* ». Soit ! Mais n'exagérons pas puisqu'il n'est pas question de traduire *ad litteram*. D'ailleurs l'admirable mot portugais *saudade* signifie, dans sa totalité, ce qu'on a perdu et ce qu'on n'a pas encore trouvé. La *saudade* existe en Roumanie où on l'appelle *dor*, en Catalogne où elle se traduit par *enyorança* et ce sont également les vocables espagnols *añoranza* ou *nostalgia*. Quand en français, nous employons le substantif *porcelaine*, pensons-nous encore un seul instant au mot porc ou plus précisément à truie, du fait que ce coquillage rappelle par sa forme le sexe de la femelle du porc ? On pourrait citer des centaines d'exemples semblables de rapports originels. Or les Portugais qui prononcent le mot *saudade* n'y voient pas davantage tout ce qu'y découvre Paul Palgen, prisonnier d'une illusion d'optique sémantique. Quand il s'agit de peser l'expressivité complexe d'un mot, la patience du traducteur trouvera presque toujours un terme équivalent et qu'importe même le recours à une circonlocution, si cette correspondance reconstitue le réceptacle affectif représenté par le mot original.

Il en est de même des difficultés morphologiques. Chaque langue dispose d'assez de nuances pour exprimer telle ou telle tournure apparemment intraduisible. La langue indienne la plus parlée au Brésil était, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le *tupí*. Le jésuite José de Anchieta, qui en publia en 1595, à Coïmbre, la première grammaire sous le titre *Arte de gramática da lingua mais usada na costa do Brasil* signale que le *tupí* possédait des temps pour ses noms comme pour ses verbes. Ainsi *abá* était l'homme au présent ; *abacuera* était l'homme au passé et *abarana* était l'homme au futur. Certes, c'est là une richesse que nous n'avons pas en français, mais en quoi l'idée première se trouve-t-elle affaiblie si nous complétons le mot homme par une notion de temps ? D'ailleurs, dans ce cas assez exceptionnel, la conjugaison du verbe de la proposition ne rendrait pas nécessaire celle du substantif. Il existe en outre toute une gamme de superpositions temporelles possibles.

Je crois que même les vers basés sur une association extrême du sens et du son peuvent encore être rendus suivant une musicalité appropriée sans que la pensée en soit trahie ; je reconnais cependant que cette tâche est difficile. « En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète », écrit Valéry Larbaud. Je pense que le style est la manière de suggérer ce sens profond ; sans doute contient-il toutes les recettes de la prosodie, mais c'est à sa totalité expressive que le traducteur averti se soumettra bien plus qu'à ses détails, car l'impondérable résulte avant tout de l'idée poétique.

Voyons le cas des figures de langue. En italien on dira : *spendere e spandere* (littéralement : dépenser et répandre) ; en espagnol, *echar la casa por la ventana* (littéralement : jeter la maison par la fenêtre) et en français, *jeter son argent par la fenêtre*. Ici, encore une fois, c'est la signification d'ensemble qui compte d'abord et non l'image. Il en est de même de la métaphore en général et de tout ce que nous pourrions réunir sous la dénomination de phénomènes de superposition.

L'époque à laquelle appartient le poème exige le respect et permet le rajeunissement, mais entendons-nous au préalable sur

la valeur de ces deux termes. Respecter une époque littéraire, c'est respecter son miracle créateur ; nous n'avons pas le droit de changer un poème de Lope de Vega en poème romantique français, si même l'illustre poète castillan annonçait le romantisme plusieurs siècles avant l'épanouissement des œuvres d'Alfred de Musset ou de Victor Hugo ; pour la même raison, nous n'avons pas le droit de changer un sonnet de Gongora en sonnet de Mallarmé. Dans ces deux cas, il y a une grande part de littéralité à conserver sous peine de fausser l'esthétique des modèles. Cependant, tout en restant fidèle à ceux-ci, le traducteur d'aujourd'hui qui a vécu les dernières expériences poétiques sera capable d'ajouter à sa translation une sensibilité nouvelle sans effacer la couleur du siècle d'or espagnol. Les grands poètes du passé, à cause précisément de l'abondance de leurs richesses, peuvent être rajeunis à chaque époque et ils le seront presque normalement quand les traducteurs seront à leur tour de vrais poètes. Ils le seront moins dans la coloration du langage que dans son rayonnement esthétique.

La forme proprement dite du poème peut se ramener — du moins jusqu'à nos jours — à quatre types : le poème en prose, le verset, le vers libre et le vers isosyllabique. Notre propos n'est pas de rechercher tout ce qui caractérise chacun de ces moyens d'expression. De nombreux poètes actuels essaient encore de se libérer de la plupart des règles et de créer une prosodie nouvelle. Je comprends cette inquiétude, mais je pense que le problème du renouvellement n'est pas là. Notre éminent confrère Lucien-Paul Thomas, qui était cependant fort attiré par la libération du vers et partageait les soucis du poète moderne, a écrit : « Trop d'écrivains se sont imaginé, un peu naïvement, que rejeter le fardeau fastidieux des règles automatiques conduisait à un allègement de l'effort technique, à une conquête inconditionnée de la liberté du poète. Ils ont confondu les règles, entraves conventionnelles et garde-fous des incapables, avec les lois naturelles qui sont la réalité même et qu'il n'est pas permis d'écarter. Ils se sont éloignés des unes sans chercher à se rendre maîtres des autres, jetant pêle-mêle loin d'eux les scories et le métal pur ». (Le vers moderne — Ses moyens d'expression — Son esthétique). Or ce sont bien ces lois naturelles — l'harmonie intérieure

en étant la base — qui déterminent la richesse prosodique essentielle à chacun des types auxquels se ramène en fin de compte le poème. Le traducteur, pas plus que le poète lui-même, ne peut en faire fi sous peine de tomber dans l'incohérence ou le refus de toute communication intelligible. Les lois naturelles, faut-il le souligner, ne peuvent être confondues avec des conventions, mais les inventions techniques que le poète a tenté d'y greffer restent généralement faciles à transposer lorsqu'il s'agit du poème en prose, du verset ou du vers libre.

Les principes animant l'architecture rythmique du poème varient d'une langue à l'autre et leurs applications donnent lieu à une structure sonore directement liée à la respiration du lecteur. Le traducteur tiendra compte de celle-ci avant de chercher à reconstituer le rythme original, ce qui est souvent utopique et d'ailleurs inutile dans bien des cas. Parfois la rencontre du traducteur exigera de longs tâtonnements, mais les possibilités d'adaptation sont nombreuses qui ne violentent point le texte original, car il s'agit toujours d'équivalence et non de calque. « Je pense — écrivait Menéndez Pelayo dans une lettre du 3 juillet 1886 à Teodoro Llorente, traducteur de Heine — que le plus grand dessein du traducteur doit consister en ce que les poètes traduits parlent dans la langue où ils passent avec la même aisance et la même spontanéité que dans la leur ».

Nous admettons que les difficultés s'accroissent lorsqu'on est en présence d'un poème régulier répondant à des règles extrêmement sévères. Je crois qu'il faut respecter cette sévérité sans, pour cela, torturer le sens premier, car elle contribue à l'homogénéité poétique de l'original. C'est quand on s'éloigne trop de celle-ci qu'on risque de donner raison à Cervantès et qu'on fait de sa version « un tapiz visto del revés », un tapis vu à l'envers. Parmi toutes ces difficultés, la rime est sans doute l'une des plus délicates. Lorsque la rime sonne et sert réellement de tremplin au poète, il nous semble utile de la rendre ; une assonance suffira parfois si, à poursuivre trop la rime, on risque de tomber dans une caricature d'inversion. Mais, tout compte fait, ce ne sont là que des contraintes que le traducteur assouplira plus ou moins dans le seul dessein de saisir les coïncidences indispensables. « Ce qui est surtout étranger, différent, c'est la charge de suggestion des

mots », déclare Robert Vivier dans sa préface à l'ouvrage qu'il donnera bientôt sous le titre *Traditore*. Cette charge de suggestion des mots, Vivier la connaît bien qui a publié il n'y a guère ce livre nécessaire *Et la poésie fut langage*. « Le nom, aux yeux de Mallarmé, écrit-il, devient le siège d'une opération capitale qu'il appellera le *phénomène de l'idée*. Il ne s'agit pas là du mécanisme ordinaire de l'idéation, de la formation des concepts, mais de l'idée poétique, synthèse en qui se conjuguent la généralité et la particularité, la pensée et l'image ». Toute la force d'évidence chargeant le mot, voilà bien le problème avec lequel le traducteur se trouve confronté. Ici l'intuition deviendra primordiale ; liberté et fidélité livreront le combat le plus mystérieux et l'art du traducteur touchera à la pointe extrême de l'impondérable. Le seul métier du traducteur peut conduire à d'excellentes approximations de forme, il ne suffira jamais à rendre transparentes les vertus de suggestion attachées au phénomène de l'idée. Ainsi le traducteur devra-t-il ajouter à sa science un pouvoir qui deviendra lui-même un phénomène de médiumnité capable d'agir profondément sur les qualités secrètes, voire mystiques des choses.

Que faut-il conclure de tout ceci qui n'offre d'ailleurs que quelques aspects d'une aventure infiniment plus complexe ? La traduction valable d'un poème résulte avant tout d'une vocation. Si c'est une erreur d'espérer soumettre un poème étranger à toutes les exigences d'une nouvelle prosodie, il reste aussi faux de ne voir dans cette opération qu'un jeu dont le résultat s'inscrit dans l'expression courante *traduttore-traditore*. C'est par l'intuition qu'il faut toucher l'intimité profonde du poème à traduire et cela n'est possible qu'en *re-créant* celui-ci. J'aime assez la réponse que nous donnait Jean Cassou à l'enquête du *Journal des Poètes* ; « Il faut, disait l'écrivain français, tâcher de retrouver, dans une autre combinaison, dans une autre composition, selon d'autres proportions et d'autres dispositions, les éléments premiers, tous les corps simples du poème original. Et l'art consiste à discerner ces éléments, à les analyser, à les sentir. Puis à n'en rien perdre en sorte qu'on le retrouve dans le nouvel organisme et que celui-ci se présente au jour comme bien vivant ». Si nous ajoutons à cette démarche la patience et l'humilité dont nous parlions au début

de cet exposé, nous pouvons affirmer que le traducteur honnête sera à l'abri du fameux « clair de lune empaillé ».

Sans doute chaque traducteur a-t-il l'un ou l'autre péché sur la conscience, mais il pourra compter sur le pardon de saint Jérôme s'il mesure ses droits et ses devoirs et, surtout, si sa vocation est une forme d'amour. La traduction de la poésie demeure l'un des plus beaux monuments de la culture universelle. Ceux qui participent à cette construction ont le droit de penser qu'ils accroissent à leur manière le pouvoir de l'homme. Leurs tâtonnements se vêtent de la douleur même dans laquelle se fait lentement la purification du monde. Leur sacrifice est celui de tous les artistes épris de leur mission.

Edmond VANDERCAMMEN.

Un anniversaire

**Hubert STIERNET (1863-1939), conteur hesbignon,
conteur humain**

La renommée de Hubert Stiernet s'est enfoncée dans la pénombre que connaissent après leur mort bien des écrivains dont le talent ne fut pas contesté en leur vie. Mais si une grande part de l'œuvre, trop étroitement liée au terroir, à l'époque, a vieilli, le caractère humain des meilleurs contes les sauvera de l'oubli. Le narrateur de *La Haute Plaine* s'est évadé d'un étroit régionalisme et a imprégné toujours davantage ses récits, ses humbles personnages, d'une psychologie qui trouve un écho justifié dans l'âme du critique comme dans celle du lecteur.

En une carrière littéraire de quarante-trois années (*Pierre Lanriot* parut en 1888 ; *Par dessus les Clochers* fut édité en 1931), sa personnalité aux multiples facettes — « il est à la fois imaginaire et observateur, raisonnable et passionné » — remarque C. Burniaux ⁽¹⁾ — évolua vers plus de simplicité, de dépouillement, de chaleur humaine. Le mauvais romantisme d'*Ève* ⁽²⁾ ou de *Pierre Lanriot*, le symbolisme recherché de *Vespérale* ⁽³⁾ et de certains *Contes au perron* (1893), contrastent avec les scènes rurales sobrement évoquées dans *La Grâce de la Folie* (1923) et la vivacité, la fantaisie qui animent son dernier roman, tout pénétré de bonne humeur wallonne.

⁽¹⁾ « Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique ». Bruxelles, Renaissance du Livre, 1958, p. 484.

⁽²⁾ « Caprice-Revue », Liège, 28 avril 1888.

⁽³⁾ « La Wallonie », Liège, 30 septembre 1888.

Et cependant ses débuts n'avaient pas échappé à la vague de pessimisme qui emportait la littérature contemporaine de Maupassant et Zola. *Paternelle scélératesse* (1), âpre tableau de mœurs villageoises, ressort du naturalisme le plus noir. Les vilénies de l'oncle célibataire et tyrannique, qui s'acharne sur le ménage de la nièce partageant son logis, sont narrées avec une impassibilité cruelle. Mais cette attitude est trop éloignée de la générosité naturelle à l'écrivain pour persister longtemps (2). Des récits contemporains (*Jésus, Histoire pour Nénette*) trahissent une émotion dont il ne modéra pas toujours le flux envahissant.

Son inspiration demeure encore tâtonnante. L'ombre de Poë et de Hoffmann plane sur *Le Locataire* (3), et domine les *Histoires Hantées* (1906). « Nul ne connaît », écrit-il, « les mystérieux stratagèmes des esprits..., des êtres invisibles et vindicatifs » (ibid. *Traîtrise*, p. 141). Mais ces récits fantastiques se déroulent en jaune terre de Hesbaye dont l'atmosphère est fidèlement rendue. Les acteurs des drames : *L'Enseigne, La Girouette, Le Larcin* sont gens de la contrée que l'auteur a coudoyés, dont il a observé les gestes, noté les paroles.

Haute plaine, c'est le nom donné au plateau hesbignon, paru en 1911, atteste que l'écrivain se tourne définitivement vers le sol natal, moins pour en décrire les aspects folkloriques que pour en dégager l'âme profonde.

Le régionalisme est transfiguré par le souci de psychologie. A ce propos, Georges Virrès émet une remarque pénétrante. Stiernet et Krains, d'après lui, se seraient attachés à peindre les caractères des habitants à cause de « l'humilité du pittoresque dans cette région » (4). Six nouvelles sont réunies, toutes d'une simplicité émouvante, qui font vivre un village (*Blaret*, lisez Waremme), groupent des types campagnards bien campés et divers. Quelques mots suffisent à évoquer le cadre : « Pas un être humain ne trouble

(1) Paru d'abord dans « Société Nouvelle », octobre 1892, pp. 453-469, et repris dans « Contes au perron ».

(2) « Compensation » appartient cependant à la même veine.

(3) « La Jeune Belgique », 1893, t. XII, p. 111-119, repris ensuite dans « Contes au perron ».

(4) Notice sur STIERNET dans l'Annuaire de l'Académie de Langue et de Litt. Franç., 1940, p. 38.

l'ardent repos du paysage monotone... Juin a couvert les champs de beaux blés frémissants qui déploient, au-dessus du mystère des nids, leur ondoyante moire d'or » (1). Le style, qui mêla longtemps une gaucherie paysanne à des raffinements de goûts douteux (2), s'est épuré enfin. Bien que subsistent certaines maladresses, il a gagné en verdeur et concision : « D'un rapide et noir coup d'œil aussitôt rabattu » — « couper le matin frisquet » (3) ; les termes dialectaux, les expressions de terroir, dont il abusait, sont employés avec plus de modération. Lentement se forge l'instrument dont il usera avec tant de maîtrise dans *La Grâce de la Folie* (1923).

Ce recueil au titre heureux se compose de neuf contes et nouvelles, la plupart excellents, qui baignent dans le climat de l'Entre Geer et Meuse. L'imagination y déploie volontiers une fantaisie ailée, l'émotion s'allie à un rire bon enfant. *La Mort de mon Village* ressuscite le Waremmes des souvenirs d'enfance sacrifié au démon d'un progrès sans âme. « Disparu notre vieux moulin..., disparu comme nos remparts, l'antique et verte ceinture, pleine de chants d'oiseaux, les remparts..., disparu le vieux beffroi, humide et noir... Mais ils n'ont pu arrêter ni changer la petite rivière à la peau d'anguille..., l'humble Geer sur son lit de vase, sans chanson, ni lumineux soubresauts » (4). *La Veillée de St Éloi* raconte le curieux voyage du saint populaire aux épaules de deux artisans du fer, qui l'honorent à leur manière par des « gouttes » offertes dans le cabaret, tandis que *Antigone* illustre le dévouement d'une sœur envers son frère, persécuté au delà de la mort (5) et revêt une grandeur de tragédie antique. Mais le meilleur récit est peut-être le premier, qui montre un musicien consumé par sa flamme inspiratrice et guetté par la folie.

Les romans n'atteignent pas la valeur des contes. Un peu surprenant nous semble aujourd'hui le succès du *Roman du*

(1) Haute Plaine. Le Lazaret, p. 130 et Lérienne, p. 114.

(2) « Les fleurs hérissées échevelaient au ciel leurs pétales las de chasteté » (!) Contes au perron. Le Voyage, p. 178.

(3) Haute Plaine, p. 57, 46.

(4) « La Grâce de la Folie ». *La Mort de mon village*, p. 163-164-167.

(5) L'action se passe pendant la lutte scolaire de 1878-1884 où le clergé frappait avec l'arme de l'excommunication.

Tonnelier (1922). L'histoire de Hubert Pâquay, ce faible que sa passion aveugle et conduit à la déchéance, se traîne en épisodes qui font languir l'action, quoique le dénouement saisisse par sa gradation et sa vigueur ⁽¹⁾. Nous lui préférons *Par dessus les clochers* (1931) où les aventures de l'apothicaire wallon, errant par tous les coins du monde, séduisent par leur imprévu et le ton alerte de la narration. Qualités qui font oublier combien la psychologie est parfois superficielle et mince le pittoresque. Il est curieux que le Mexique, le Brésil, la Bolivie qu'a parcourus Joseph. Houbart ne laissent aucune trace lumineuse dans ses Mémoires.

C'est que l'auteur de *Haute Plaine* s'évade difficilement de la contrée dont il s'est voulu le miroir.

Comme son ami intime Hubert Krains, il aurait dit volontiers : « J'emprisonnais jalousement l'univers dans mon village ! Les degrés de latitude ne changent pas le cœur ⁽²⁾ ».

Plus directement narrateur que son contemporain, plus confiant dans la vie, Stiernet ne possède pas l'esprit pénétrant de l'autre Hubert qui le rendit critique de valeur et lui permit de discerner bien vite ses richesses et ses limites. « Tu bourres trop ta pipe », lui répétait le romancier du *Pain Noir* ⁽³⁾.

La sagesse de cet avis orienta vraisemblablement notre auteur vers la concision expressive, le dépouillement, le travail patient de la forme dont témoignent les derniers ouvrages. Tous deux, au crépuscule de l'âge, ont envisagé l'existence avec plus de sérénité, d'indulgence et même d'enjouement. *Par dessus les Clochers* est frère de *Mes Amis* (1921) où Krains apparaît réconcilié avec la destinée.

Un dernier trait de caractère mérite d'être examiné : l'ami des enfants. Professeur à l'École Moyenne de Laeken, directeur ensuite de celle de Schaerbeek (le futur athénée), père de deux filles et d'un garçon, Stiernet était tout désigné pour charmer les jeunes lecteurs dont s'occupaient trop peu les écrivains du jour ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Le bafoué meurt, consolé parce que sa femme indigne est intervenue, en vain d'ailleurs, pour le défendre. Voilà un trait d'excellente psychologie.

⁽²⁾ Souvenirs de H. Stiernet sur Krains (*Le Thyrsé*, 1^{er} juin 1934, p. 208).

⁽³⁾ *La Grâce de la Folie. Le Magicien*, p. 64.

⁽⁴⁾ A l'exception de C. Lemonnier dont les charmantes œuvres *Bébés et joujoux*, *Petits Contes* et *Histoire de huit bêtes*, parurent en 1880, 1882 et 1884.

Trois volumes leur sont spécialement dédiés : *Histoires du chat, du coq et du trombone* (1890), *Contes à la Nichée* (1909), avec leur dédicace émue à ses enfants « Jeanne, Hubert et Marie pour qu'ils n'oublient jamais la chère petite maison branlante du Plat pays » et *Le Récit du Berger* (1921), inspiré par l'occupation ennemie pendant la première guerre mondiale.

Les *Histoires du Chat...* ont pour cadre le grenier du sacristain Zéphyr Nardus et protagonistes le coq ornant l'ancien clocher, le chat qui servit d'enseigne à l'estaminet et le trombone, instrument de prédilection du cafetier mélomane. A la manière d'un fabuliste, le conteur prête des sentiments humains aux bêtes et aux choses et le petit monde créé par lui le ravit. Sa verve l'inspire surtout dans les exploits de Rataboul, Ulenspiegel des rats, qui se joue des pièges et meurt victime d'envieux qui le trahissent (1).

Les *Contes à la Nichée* sont plus qu'un simple divertissement. Leurs dix récits au ton aimable et savoureux forment une chronique villageoise qui met en scène Blaret, avec ses fêtes, ses coutumes, sa mentalité, et il s'en dégage une leçon morale. « On emporte toujours, mes enfants, la trace des lieux d'où l'on vient », conclut *La Tache de Farine*. La farce et l'émotion voisinent. *Le Porc de Radel* contraste avec *Les Cousins de St. Hélier*. Ces qualités vaudraient encore à des narrations oubliées le suffrage de nos petits.

Après la Guerre, en 1921, *Le Roman du Berger*, intitulé modestement roman populaire, évoque les épreuves que le pays a traversées et révèle un patriotisme ennobli de sentiments supérieurs à la racune. « Un mort n'est plus un ennemi » écrit-il, et plus loin, il remarque à propos d'une Allemande en deuil : « Il n'y a plus là qu'une vieille mère pleurant son fils (2) ». L'homme de cœur domine les souvenirs indignés et, s'exprimer ainsi au lendemain de l'armistice, montrait un réel courage.

Cette sympathie humaine pénètre toutes les œuvres et lui a valu autrefois l'adhésion d'un public fidèle. L'exemplaire du

(1) Fin peu morale qui fut reprochée au créateur (voir : C. BURNIAUX dans *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, 1958, p. 484).

(2) *Le Roman du Berger*, p. 58 et 182.

Roman du Tonnelier que possède l'Académie de Littérature Française, porte sur le premier feuillet cette confession autographe qui dépeint le créateur : « Le cœur est tout. Mieux vaut être bon que savant, juin 1926 ». Aveu dont souriront peut-être des critiques blasés, mais qui honore le vieillard aux « larges yeux limpides ⁽¹⁾ » dont la main traça ces mots d'une écriture élégante et convaincue.

René CHAUVAUX
Conservateur adjoint
à la Bibliothèque Royale.

(1) Texte emprunté à la Grâce de la Folie (p. 27) et appliqué à Stiernet par l'auteur de cet article.

Rapport

Prix Triennal de Littérature Française

(Poésie-Période 1953/1955)

On l'a souvent dit : la Belgique est une des patries de la Poésie. Le symbolisme, le surréalisme ont trouvé chez nous leur terreau le plus riche. Il y a vingt-cinq ans, la poésie française faisait peau neuve grâce à un belge, Henri Michaux. Aujourd'hui la critique voit en Géo Norge l'un des poètes les plus originaux de notre temps. Les générations montantes occupent déjà une place importante : Gérard Prévôt, Jean Mogin, Jean Tordeur donnent à la poésie française une consistance qu'elle avait perdue. Le Grand Prix de la Nuit de la Poésie et le Prix R. Vivien viennent d'être accordés à Liliane Wouters.

Cette luxuriance, si elle réjouit le cœur de tout amateur de poésie, ne peut cependant que laisser dans l'embarras un jury chargé d'attribuer le Prix Triennal de Poésie « au meilleur livre de poèmes ayant paru entre le 1^{er} janvier 1953 et le 31 décembre 1955 ». Les bons livres sortis de presse au cours de cette période sont nombreux. Les excellents ne sont pas rares. Le meilleur ? On en trouve aisément cinq ou six qui méritent d'être qualifiés ainsi.

L'abondance de livres de valeur n'est pas le seul obstacle. Il en est de plus insidieux. Quelques uns parmi nos « meilleurs » poètes semblaient devoir échapper au Prix pour diverses raisons. Les uns parce que déjà comblés d'honneurs. Thomas Braun, Marcel Thiry, Pierre Nothomb, Robert Goffin, Lucien Christophe, Edmond Vandercammen peuvent-ils encore aspirer au Prix Triennal ? Ils doivent s'acheminer, semble-t-il, vers l'ultime consécration officielle, le Grand Prix Quinquennal dit de couronnement de carrière qui a été récemment attribué à un autre poète de l'Académie, Robert Vivier, et précédemment à Franz Hellens. Armand Bernier dont toute la vie a été vouée à la poésie a reçu non seulement le Triennal mais aussi le Prix Mockel

L'ont eu aussi : Maurice Carême, Charles Bertin et Jean Mogin. Quant à Jean Tordeur, l'Académie lui a donné le Prix Polak, l'Association pour le Progrès intellectuel et Artistique de la Wallonie le Prix Engelman.

Restaient deux solitaires : Michaux et Norge. Vraiment solitaire, le premier, et vraiment grand. Poète refusant cette qualification, refusant même celle d'écrivain, coupant les ponts avec tout, Michaux est en effet au-delà de la littérature si la littérature n'est qu'une affaire de mots. Il semble être aussi au-delà des honneurs.

C'est également le cas de Norge, qui plus sociable que Michaux, réunissant beaucoup d'amis hier dans son grenier bruxellois, aujourd'hui dans sa demeure provençale, tient à sauvegarder néanmoins son isolement. Norge est de la race des poètes qui n'acceptent d'être couronnés que par eux-mêmes. De *Joie aux Ames* à la *Langue Verte*, le poète a beaucoup évolué. Ses premières œuvres faisaient de lui un frère de Saint-John Perse et de Segalen ; comme ceux-ci, il aimait la phrase ample, le verbe rare ce qui le tenait enfermé dans une rhétorique d'une noblesse un peu froide. Avec *Famines*, *Râpes*, *La Langue Verte*, un autre Norge est né qui s'apparente à Jarry, à Tardieu, à Audiberti et aussi aux chansonniers du Moyen-Age. L'humour noir qui imprègne ses dernières œuvres, son réalisme, son goût de la culbute et de la grimace font de lui une sorte de James Ensor de la poésie contemporaine.

Adrien Jans, comme Géo Norge, est de la famille de Saint-John Perse. Une de ses œuvres s'intitule *Chant des âmes*, et c'est bien cette mission qu'il s'est toujours donnée, celle d'écouter le chant que fait chaque âme. Sa musique est intérieure tout en empruntant au monde des choses qu'on touche et qu'on voit sa somptuosité et sa saveur. Les premiers vers de son plus récent volume, *La colonne ardente*, s'ouvrent largement à ce monde.

- « Nous avons ri dans le soleil. Nous avons ri aux arbres et aux fleurs, sur les chemins blancs parmi les moissons.
- « Aux portes des fours nous avons respiré l'odeur du pain et le parfum des bûches crépitantes.
- « Nous avons mis la main au feu, nous avons touché la braise et trouvé nourriture dans la lumière ».

Les pages qui suivent ne font pas seulement penser à Saint-John Perse : c'est plus encore à Nietzsche qu'on pense, au ton mordant d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

« Ils ont eu des ailes de mouette pour dessiner autour des mâts le chant des eaux...

« ...Je suis la gazelle à travers les forêts, grimpant les coteaux, s'accrochant aux rochers où se déchirent les sabots fendus ».

« Les pierres me blessent et parfois une ronce m'ouvre une plaie, mais je poursuis ma conquête sans fatigue ».

On retrouve là l'*amor fati*, le désir de se dépasser, l'honneur et la volupté de souffrir pour aller plus loin, qui marquent le génie de Nietzsche.

Mais le dépassement chez Jans rend un son chrétien. Son Zarathoustra a lu les Évangiles ; il a été « retourné » par eux. Sa sauvagerie enveloppe un dur noyau d'amour. D'amour douloureux car dans son *Lamento* le poète avoue que la paix lui a été refusée et que le chemin qu'il suit est rocailleux et solitaire.

« Vous avez interdit en moi toute autre présence que la vôtre, mais n'avez pas éteint ce que vous-même y avez allumé :

« Cette attente inassouvie d'une plénitude que je ne pourrais trouver qu'en vous ».

La Colonne Ardente est un grand livre qui fait honneur à notre littérature.

On pourrait malaisément comparer l'œuvre de Geo Libbrecht à une autre œuvre de notre temps. Il y a cependant quelques affinités entre sa quête et celle de Roger-Gilbert Lecomte.

Comme celui-ci, Geo Libbrecht semble osciller entre deux affirmations autour desquelles son œuvre s'édifie : l'homme n'est rien, l'homme est tout. Pour R. G. Lecomte, les individus ne sont que des trous d'ombre creusés en forme d'hommes, rien ne sert à rien, tout peut servir à n'importe quoi. Geo Libbrecht connaît ce « tréfonds des bas-fonds », ce goût du suicide universel. Mais pour lui comme pour Gilbert Lecomte, ce n'est qu'un mouvement de marée basse que doit suivre le mouvement de la haute marée. « Tout homme qui suffoque devant cet état de choses, dit Gilbert-Lecomte, doit porter au fond de lui-même le remède ».

Aux yeux de Geo Libbrecht la poésie est le seul remède. « L'inspiration poétique, dit Gilbert Lecomte, dans *Le Grand Jeu*, est la forme occidentale de la voyance ». Et Jean-Jacques Kim : « La poésie n'est-elle pas l'état même de l'homme qui, insatisfait des apparences dont se contentent les autres, plonge les racines de son esprit dans une *Réalité supérieure* ? ». C'est là exactement ce que pense, ce que sent Geo Libbrecht.

La poésie est pour lui un chemin, mieux : *le* chemin vers la réconciliation des contraires, vers la révélation de la seule richesse qui importe : l'Unité perdue. La poésie est intégration, alors que trop souvent la science ou ce qu'on nomme ainsi est désintégration. Une des œuvres maîtresses de Libbrecht se nomme *la Route*. L'ensemble de son œuvre aurait pu s'intituler ainsi. Ou aussi : le Retour. Le retour à tout, au Tout. Car cette œuvre est essentiellement reliante. En dehors de la poésie, tout est fragment ; dans la poésie, tout est un.

Gilbert Lecomte dit :

« je viens dans ton sein accomplir
le rite
le rythmique retour au pays d'avant-
naître ».

C'est là le grand retour auquel il est fait sans cesse allusion dans l'œuvre de Geo Libbrecht. Il n'y a que le *moi*, et il n'y a que *soi*, l'un allant à l'autre, l'un étant dans l'autre, inextricablement mêlés.

« Tâtant chaque être au bord de l'âme,
comme le feu contient le flamme
glissent en moi tous les reflets ».

Geo Libbrecht ajoute :

« O cœur plus vaste que le monde,
intérieur profond et doux,
oiseau, pensée, ombre sur l'onde,
nombres, étoile au fond de nous...
...
ce songe en nous est-il le nôtre,
je vais seul et multiplié,
suis-je moi-même, suis-je un autre,
ne sommes-nous qu'imaginés ? ».

Ce retour sur soi-même, à soi-même, qui est un retour à la source originelle, au songe qu'est la vie, voilà le pèlerinage qui s'est imposé au poète.

Pèlerinage ou migration ? On pense plutôt en effet à un appel mystérieux qui entraîne l'être vers l'Être, à un mouvement de soi-même vers quelqu'un qui serait plus soi-même que soi. Platon avait déjà parlé de ce mouvement-là, de cette orientation qui est conversion. Il en a parlé surtout dans *Le Banquet*. Est-ce à lui que pensait Libbrecht

quand il a intitulé une de ses œuvres le *Banquet des Ombres* ? C'est fort possible, car son message rend un son platonicien.

« Tous les adams de la famille humaine
par monts, par vaux, n'ont cessé de passer ».

Où vont-ils, ces adams sinon vers cette moitié d'eux-mêmes qu'ils doivent rejoindre pour se retrouver tels qu'en eux-mêmes enfin ? Vue de ce sommet, la mort n'est plus la mort : tout continue.

« Rien n'est changé, je fus d'ici,
Je veille aux marches de la nuit
avec tous les morts de la Terre,
c'est même poussière à mes pieds.
Je fus d'ici. Rien n'est changé ».

Pendant un quart de siècle, Libbrecht n'a fait que dire cette mutation apparente et continuelle de tout, cette immutabilité des profondeurs. Cette réalité apparente au-dessus et cette irréalité en-dessous.

« On dirait que partout j'ai rêvé sur la Terre ».

C'est comme à travers un songe qu'il s'adresse aux hommes. Les mots dont il use, même quand ils sont concrets (pollen, blé, sang, terre) semblent comme dilués dans l'eau d'un rêve. Le rêve, par contre, prend une étrange consistance : il devient ce qu'il y a de plus réel dans l'univers.

« Ma sœur, on pourrait vivre là
sans autre roman que le rêve
n'était ce cœur, n'étaient ces bras ».

Qu'est-ce à dire sinon que l'homme qui ferme les yeux pour rêver ne fait que les ouvrir pour voir ce qui est caché à la fausse lumière du dehors ? Seuls sont éveillés les songeurs.

« Les anges sont venus. Dieu lui-même s'avance
et le monde léger devient la transparence
parce qu'un homme seul en lui-même veillait ».

Le songeur est un homme de guet : voilà le sens profond, le sens dernier de la poésie de Geo Libbrecht. L'homme qui se trouve, c'est l'homme qui s'est inventé. C'est l'homme de ronde qui ne craint pas de marcher dans la nuit.

« Un anneau de jour un anneau de nuit
 revienne le jour revienne la nuit
 prends l'anneau de mort prends l'anneau de vie
 passe aussi la mort passe encor la vie
 un anneau de jour a perdu son or
 et le suit encor un anneau de mort
 revoici le jour ma chaîne infinie
 un anneau de mort suit toujours la vie
 un anneau de jour suit toujours la nuit
 et Dieu tourne en rond dans son Infini ».

Vision cosmique. Vision humaine cependant, et baignée de tendresse autant que d'espérance. Libbrecht aime le songe nommé vie.

« Au miroir des mains l'ombre nous rassure
 La souffrance est bonne et part en chantant
 je sais les vergers par les routes sûres
 où cueillir le fruit au jeu des vivants
 ...
 j'attends sans rien dire au bord de l'espace
 le sommeil qui vient pour vous et pour moi. »

Nous approchons ici de l'art royal, celui d'adhérer au destin, de dire que tout est bien dans un monde où tout est mystère sans doute mais où tout aussi a un sens secret, une beauté cachée, *où tout est poésie*.

G. Libbrecht a publié en 1948 un essai intitulé « Nous avons tous la même poésie ». Cette affirmation est vraie et fausse. Vraie parce que vivre, c'est baigner comme nous faisons tous dans le songe, fausse parce que nous ne prenons pas tous conscience de nos songes. Nous ne savons pas tous que nous rêvons ; Geo Libbrecht sait qu'il est impossible d'échapper au songe : on n'y échappe pas plus qu'à la mort. Il sait aussi qu'il n'est pas souhaitable qu'on y échappe ; car la lumière vient de là. La poésie est notre Orient.

Ce dernier mot est sans doute le mot dernier de la métaphysique de Geo Libbrecht : la vérité naît du côté où le soleil se lève, du côté de l'Orient.

Nous ne savons pas si Geo Libbrecht a lu le *Récit de l'Exil Occidental de l'Ame*. Peu importe. Ce qui est certain, c'est que son œuvre rend le même son que celle de Sohrawardi. Son œuvre est le récit d'un exil en occident, d'un pèlerinage en direction de l'Orient. C'est un récit analogue à celui d'Havy ibn Yagzân qu'a raconté Avicenne : celui qui mène de la chose à la chose signifiée, de la Matière à l'Esprit

La vision cosmique d'Avicenne semble bien être celle de Geo Libbrecht. D'un côté, l'Orient des Formes et du Soleil Levant au delà duquel s'étend le monde des anges. De l'autre, l'Occident de la Matière et du Soleil couchant au bord duquel s'étale la mer chaude et boueuse du non-être. Entre les deux, au lieu où se rencontrent Matière et Forme, est la vie que nous connaissons le mieux, celle dans laquelle nous sommes de passage, comme des pèlerins et des voyageurs, la vie terrestre. Telle est la métaphysique selon Sohrawardi, Avicenne et selon le poète dont nous parlons ici. Celui-ci semble bien être l'un des très rares poètes de langue française à s'être engagé dans cet univers. Le Français n'est pas cosmique : il est homme de société, il ne dit pas l'âme mais le caractère. Geo Libbrecht s'échappe du pré carré, il s'aventure dans l'illimité.

Pendant la période 1953/1955, Geo Libbrecht a beaucoup publié : *L'Ombre et les Blés*, *Ma sœur pour l'Éternité*, *Tapiserie de ma ville*, *Banquet des Ombres*. Si le Prix Triennal a été attribué à ce dernier ouvrage, c'est qu'il est un aboutissement : l'aboutissement d'une quête de l'esprit et d'une quête de la forme.

L'ambition de Geo Libbrecht est grande : il a voulu dire cette divine comédie qu'est l'humaine comédie. Certes il n'a inventé ni *Goriot* ni les cercles de l'Enfer ; et son œuvre n'a les dimensions ni de celle de Balzac ni de celle de Dante. Le métier de romancier ne tente pas cet homme dont la vie cependant a été celle d'un personnage de Balzac. C'est précisément parce qu'il a eu une vie balzacienne qu'il tourne le dos au réalisme. Cet homme qui, tout jeune, passa les années 1914/1918 dans la boue des Flandres, qui rentrant chez lui, déchira son diplôme de docteur en droit pour entraîner des compagnons de tranchée dans la forêt équatoriale, qui vit échouer son grand dessein de créer une communauté dans cette solitude, qui revint plus pauvre qu'il n'était parti, qui connut aux côtés de sa jeune femme le goût du pain rare dans une mansarde, qui décida de faire fortune pour pouvoir tourner la fortune en dérision, qui devenu un homme d'affaires qu'on respectait, entra à quarante ans en poésie comme on entre en religion qui refusa la poésie qui n'est que jeu de mots pour aller vers une poésie qui entrebaille la porte du mystère de l'univers, comment ne pas saluer en lui une de ces destinées rares que tout attire, l'action comme le rêve, la terre et le ciel, qui s'empare de tout et que rien ne satisfait ?

Il serait édifiant de suivre cet homme pendant une de ses journées : du crépuscule de l'aube où il note un poème rêvé la nuit au crépuscule

du soir où, après avoir d'heure en heure parlementé, calculé, mordu l'adversaire, de compagnie d'assurance en banque, de banque en société immobilière, il reprend le poème inachevé du matin pour le parachever tard dans la nuit. Que dit cette œuvre toujours en devenir ? L'auteur du Banquet des Ombres la dédie :

« aux dames blanches du sang,
 au sorcier de la brûlure,
 ...
 à tous ceux qui reconnaissent
 sous le voile de la nuit,
 avec ses grandes blessures,
 le visage de la vie ».

Ce livre, en effet, est le poème selon Rilke : non un sentiment, mais une expérience, et laquelle !

Geo Libbrecht a frôlé la mort. Il a subi une opération qui, pendant quelques heures, l'a mené de l'autre côté du monde. Quand il revient parmi les vivants, qu'il leur parle, c'est la voix d'une sorte de Lazare qui se fait entendre. Ce voyage est bien plus aventureux que celui, pourtant extraordinaire, que Geo Libbrecht fit dans sa jeunesse à travers la forêt vierge. La maturité lui réservait d'être le Marco Polo du ciel, le Hollandais volant des Voies lactées, le mesureur d'un long méridien toujours recommencé.

« Toute la vie est là aux formes que je fus
 avec ses animaux des lointains hivernages,
 son rêve au cercle d'or où rien n'est déjà plus ».

Voilà sa découverte : dans la mort, il a trouvé la vie. Je pense au Lazare dont Jean Cassou a dit l'expérience : un Lazare sceptique qui n'a rien à dire de la mort parce qu'il n'y a rien à dire du néant. L'auteur du Banquet des Ombres a fait la découverte inverse. Il revient de l'autre monde « étonné du galop des rythmes souterrains ». Un instant il a été le fruit détaché, et il a appris que ce fruit détaché n'est nullement un fruit perdu : dans cet autre monde, il a « retrouvé son destin ». Le Lazare selon Jean Cassou revenait les yeux emplis de nuit. Le Lazare selon Geo Libbrecht revient ébloui :

« O ma vie un seul jour entrevue et tarie,
 le ciel à peine ouvert referme ses rideaux,
 la terre que je fus s'en retourne éblouie
 au pays du sommeil où naissent les oiseaux ».

Rêve, dira-t-on. Geo Libbrecht le sait bien. Comme tous ceux qui font, il rêve d'abord. « Je fais mes plans de bataille avec les rêves de mes soldats endormis, disait Napoléon. Et Lénine : « Il faut rêver ». Libbrecht ajoute : « Tout rêve engage la vie dans l'œuvre jamais finie ». C'est pourquoi une moitié du Banquet des Ombres s'intitule « Le Rêve » ; l'autre moitié, « Les Yeux ouverts ». Cet homme qui a longtemps appris l'art de construire des maisons pour abriter le corps des hommes sait aussi construire des poèmes, ces maisons qui abritent les âmes.

Cette moitié du volume raconte l'aventure d'un homme qui revient d'un rêve, ou, pour parler comme lui, d'un lunaire hivernage. « Les étoiles dans sa valise », il s'embarque, sans destination précise. N'est-ce pas la meilleure façon de voyager ? Le sage Lin Yu Tang l'a dit : le vrai voyageur est celui qui ne sait ni d'où il vient, ni où il va. C'est un homme qui devient le paysage.

Geo Libbrecht est l'Ulysse de l'agonie. Pendant quelques instants qui furent l'éternité, il a erré dans les îles au-delà de la terre.

Sonne enfin l'heure où les yeux s'ouvrent. C'est la plus belle partie du livre. Elle a la douceur de la convalescence, l'enchantement d'une aube où l'on entend un oiseau dire que tout va commencer.

« Les rêves sont nos vrais départs.
Je me rappelle un jour de mort
où s'éteignaient tous les regards
au bout de la plainte du cor.
Depuis toujours était ma peine
Les fruits tombés donnaient la graine
mais un homme n'a que son corps
et je me traversais moi-même...
...
De partout montaient les nuages
familiers de tous les âges,
...
et si petite était la Terre.

Les voyages, dit-on, forment la jeunesse. L'homme qui a été con-
vié au Banquet des Ombres a connu le voyage par excellence, celui
qui forme l'homme mûr. Quand on a fait ce voyage, qu'on s'est tra-
versé soi-même, toutes les valeurs sont bouleversées.

« Les yeux ouverts, suis-je moi-même ? »

Hier, demain, ici, là-bas, ces mots n'ont plus de sens, ces mesures ne mesurent plus rien. L'homme qui a fait cette expérience arpente le champ de la vie avec des instruments nouveaux. Il découvre que jusque là toute la vie était en jachère « au jeu d'être ou de n'être pas ». Il se remet au métier de vivre, d'attendre et de marcher sur la Terre.

« Adieu. Pays de Lazare,
je reviens de mon sommeil.
D'avoir senti l'éternel,
ici, mes songes s'égarèrent
et laissent un goût de ciel
qui tourne dans ma mémoire ».

Ce poème de la mort se mue ainsi en un poème de la vie. De la vie qui ne finit jamais. Ce qui fait peur d'ordinaire ici donne l'espoir. « Car le désert d'argile est de notre côté ». Cet homme qui a entendu le chant vierge des sphères est un homme apaisé. Plus qu'apaisé, comblé puisqu'il a fait un instant partie d'une autre humanité ;

« qui célébrait sa joie d'avoir quitté la Terre ».

Il a suivi le long fleuve ténébreux de ce que nous appelons le réel et qu'il nomme le songe. Il a traversé l'Univers, « ce peu de vent ». Il a vu Satan :

« Satan se dresse au chemin
la tête tragique et droite
et plus grand de n'être rien
que le débris qui regarde ».

Il pourrait être écrasé par le Grand Tout. Il est porté par lui. Son dernier mot est chargé d'espoir.

« Entre la rose et l'automne
Il y a mon cri, ce soir.
Écoute au ciel les départs,
Écoute le pas de l'homme.

...

« Dans les ruchers de la mort
volez, abeilles du corps :
âmes, larmes de lumière.
« Je songe à l'arbre futur.
Voici le pollen sur Terre,
Le noyau dans le fruit mûr ».

Le jury qui attribua à l'unanimité le Prix Triennal au Banquet des Ombres était composé de M.M. Gustave Charlier, président, Albert Guislain, Michel de Ghelderode, et Alex Pasquier. Était chargé du rapport :

Roger BODART.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Mémoires.

ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Bug-Jargal »</i> . 1 vol. in-8° de 159 pages	60 frs
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 383 pages	90.—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'Influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 pages	150.—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 pages	90.—
BRONKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 pages	120.—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges 1881-1898</i> . 1 vol. in-8° de 100 pages	36.—
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse</i> . 1 vol. in-8° de 432 pages	120.—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	60.—
GILSOUL Robert. — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours</i> . 1 vol. in-8° de 418 pages	150.—
REMACLE Louis. — <i>Le parler de La Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 pages	90.—
SOSSET L.-L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	60.—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 pages	60.—
WILMOTTE Maurice. — <i>Les Origines du Roman en France</i> , 1 vol. in-8° de 263 pages	90.—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	120.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement Romantique en Belgique (1815-1850)</i> . 1 vol. in-8° de 423 pages	225.—
BERVOETS Marguerite. — <i>Œuvres d'André Fontainas</i> . 1 vol. in-8° de 238 pages	120.—

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

Collection de l'Académie.

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

Textes anciens.

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

Rééditions.

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

Publications récentes.

BUCHOLE Rosa. — L'Évolution poétique de Robert Desnos. 1 vol. 14 × 20 de 238 pages	100 frs
CHAMPAGNE Paul. — Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa Vie. 1 vol. 14 × 20 de 204 pages	90.—
COMPÈRE Gaston. — Le Théâtre de Maurice Maeterlinck. 1 vol. in 8° de 270 pages	100.—
CULOT Jean-Marie. — Bibliographie de Émile Verhaeren. 1 vol. in 8° de 156 pages	90.—
DAVIGNON Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in 8° de 184 pages	100.—
DELBOUILLE Maurice. — Sur la Genèse de la Chanson de Roland. 1 vol. in 8° de 178 pages	100.—
DESONAY Fernand. — Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre. 1 vol. in 8° de 282 pages	100.—
DESONAY Fernand. — Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève. 1 vol. in 8° de 317 pages	100.—
FRANCOIS Simone — Le Dandysme et Marcel Proust (De Brummel au Baron de Charles). 1 vol. in 8° de 115 pages	100.—
GILSOUL Robert. — Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880. 1 vol. in 8° de 342 pages	120.—
GUILLAUME Jean S. J. — Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entre-visions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe. 1 vol. in 8° de 303 pages	120.—
MAES Pierre. — Georges Rodenbach (1855-1898). Ouvrage couronné par l'ACADÉMIE FRANÇAISE, 1 vol. 14 × 20 de 352 pages	110.—

NOULET Émilie. — Le premier visage de Rimbaud. 1 vol. 14 × 20 de 324 pages	120.—
REMACLE Madeleine. — L'Élément poétique dans « A la recherche du Temps Perdu » de Marcel Proust. 1 vol. in 8° de 213 pages	100.—
RUELLE Pierre. — Le vocabulaire professionnel du houilleur borain. 1 vol. in 8° de 200 pages	150.—
SOREIL Arsène. — Introduction à l'histoire de l'Esthétique française (nouvelle édition revue). 1 vol. in 8° de 152 pages	90.—
VIVIER Robert. — Et la poésie fut langage. 1 vol. 14 × 20 de 232 pages	90.—
VIVIER Robert. — L'originalité de Baudelaire (réimpression suivie d'une note de l'auteur). 1 vol. in 8° de 296 pages	110.—
Table générale des Matières du Bulletin de l'Académie. (Années 1922 à 1952). 1 brochure in 8° de 42 pages	25.—

Vient de paraître :

GILLIS Anne-Marie. — Edmond Breuché de la Croix. 1 vol. 14 × 20 de 170 pages	75.—
DEFRENNE Madeleine. — Odilon-Jean Périer. 1 vol. in 8° de 468 pages	150.—
ROBIN Eugène. — Impressions littéraires. (Introduction de Gustave Charlier) 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	75.—
CULOT Jean-Marie. — Bibliographie des Écrivains Français de Belgique (1881-1950) 1 vol. in 8° de 304 pages	100.—
DE REUL Xavier. — Le roman d'un géologue (Préface de Gustave Charlier et Introduction de Marie Gevers) 1 vol. 14 × 20 de 292 pages	100.—

HOUSSA Nicole. — Le souci de l'expression chez Colette. I vol. 14 × 20 de 236 pages	90.—
THIRY Marcel et PIRON Maurice. — Deux notes sur Apollinaire en Ardenne. I brochure in-8° de 32 pages	20.—
THIRY Marcel. — Étienne Hénaux. I brochure in-8° de 20 pages	20.—
DESONAY Fernand. — Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène. I vol. in-8° de 414 pages	100.

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

PRIX : 25 Frs