

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



PALAIS DES ACADÉMIES  
1, RUE DUCALE  
BRUXELLES

## SOMMAIRE

---

<b>Hommage à Thomas Braun</b> . . . . .	139
<b>Sur la « Chanson de la plus haute Tour », d'Arthur Rimbaud.</b> ( <i>Communication de Mme Emilie Noulet, à la séance mensuelle du 16 septembre 1961</i> ) . . . . .	144
<b>Maeterlinck et Claudel.</b> ( <i>Note lue par M. Henri Davignon à la séance mensuelle du 15 avril 1961, suivie d'une correspondance de Maurice Maeterlinck et d'une note reçue de M. Jean Warmoes</i> ) . .	156
<b>CHRONIQUE</b>	
Sur Simenon . . . . .	167
Lettre d'un hôte de Comacina . . . . .	174
Prix et concours académiques . . . . .	179
Distinctions . . . . .	179

---

*Abonnement au Bulletin trimestriel, un an : 120 frs à verser au C.C.P. N° 150119 de l'Académie.*

## Hommage à Thomas Braun

---

*L'Académie a perdu, le 11 septembre, un de ses membres les plus anciens et de ses amis les plus fidèles, et la poésie un de ses plus vrais poètes ; Thomas Braun n'est plus de ce monde. Il était né le 8 septembre 1876 et avait été élu à l'Académie, le 22 avril 1939, pour succéder à Franz Ansel. Il exerça les fonctions de directeur de l'Académie pendant l'année 1951.*

*Aux funérailles, en l'absence de M. Robert Guiette, directeur, qui se trouvait à l'étranger, M. Marcel Thiry, secrétaire perpétuel, a prononcé ces paroles d'adieu.*

Sans doute un Thomas Braun part très peu, son essence nous reste ; nous la gardons dans sa poésie, et aussi dans cette autre œuvre encore qu'est le souvenir et que certains êtres savent composer presque aussi durable que le poème grâce à une valeur secrète qu'ils ajoutent à chacun de leurs instants. Sans doute aussi, hélas ! dans la mesure où il pouvait nous quitter, pour cette part de lui qu'était la présence physique nous avons été déjà privés peu à peu et depuis un temps du grand ami à la bonté majestueuse et un peu goguenarde qui ne pénétrait pas dans notre salle de séance sans en colorer aussitôt et vivement la sévérité par quelque boutade de sa fantaisie judiciaire. Mais ce sont là des raisonnements qu'on s'administre comme des réconforts bien vains à l'heure de la grande séparation. Celle-ci reste profondément douloureuse. C'est l'heure d'un grand deuil non seulement pour l'Académie dont j'apporte ici le message, mais pour la poésie française de Belgique, pour toute la poésie française, — pour la Poésie.

Avoir vingt ans et se sentir poète, en Belgique, à la fin du siècle dernier, ce n'était pas un destin facile. La génération éclatante des grands Gantois avait innové de façon si audacieuse, et si triomphalement, que toute tentative d'originalité pouvait se sentir découragée, et la gloire des aînés encore tout proches brillait d'un tel rayonnement que tout début devait craindre de demeurer obscur. C'est le moment où, sans chercher à faire une révolution de plus, sans tenter non plus de revenir vers les disciplines dépassées, simplement, en acceptant pour son vers la part de liberté qui lui paraissait harmonieuse et en respirant toutefois sa poésie sur le rythme alexandrin qui lui était naturel, Thomas Braun donna ses premières saisons de poèmes.

Et il suffit de rouvrir *L'An* et *Les Bénédiction*s pour retrouver, à plus de soixante ans de distance, l'impression d'aise et la surprise charmée qui accueillirent ces premiers livres d'un poète de vingt ou vingt-quatre ans. Il n'avait pas voulu le changement ni la nouveauté, mais ce qu'il chantait était aussi loin que possible des châteaux tintagilesques et des villes tentaculaires. Il disait le Beau Temps, il disait toutes les bénédiction

de la vie, il en disait merci à Dieu, et il disait son pays. Les patries les plus chères sont celles où une part de libre élection s'ajoute à l'attachement natal. Thomas Braun, qui tenait de plusieurs de nos races, pouvait choisir celui de nos coins de terre dont en poésie il se voudrait le fils. Né à Bruxelles, ce n'est pas la maison de son père le bâtonnier et ministre d'État, ce n'est pas non plus la Rhénanie, d'où étaient venus ses ancêtres paternels, qui prévalurent pour lui comme climat poétique. C'est cette Ardenne qui avait été pour Verlaine « le pays de mon père » et qu'il pouvait appeler, lui, « le pays de ma mère ». C'est Bagimont où il remontait volontiers dans ses souvenirs d'enfance jusqu'à la boutique de la tante nonagénaire, avec la balance de cuivre qui luisait entre les deux pots de tabacs de Virginie et de Saint-Vincent. S'il y a, il est vrai, une abondance toute brabançonne de nourritures terrestres qui enrichit le *Livre des Bénédiction*s, l'âme la plus exquise de cette poésie n'en est pas moins dans les *Fumées d'Ardenne*. Quant à savoir si le léger sourire qui retroussait perpétuellement la drue mous-

tache en brosse, si le frémissement d'humour qui passe fréquemment sur les rimes les plus tendres appartenait à l'Ardenne ou au Bruxellois, ce serait un débat assez vain, puisqu'avant tout ils tenaient à l'être même de Thomas Braun.

La géographie poétique assignera sans doute à cette poésie une situation à mi-chemin entre celle de Francis Jammes et celle des fantaisistes, dans une zone heureuse où la piété chrétienne a toujours gardé l'accent des premières actions de grâces pour le printemps, pour les vacances, pour les beautés du monde illustrées par la philatélie. Ce zèle allègre pour la vie passait sans différence de la poésie écrite à la poésie vécue. Thomas Braun distribuait tous les jours autour de lui, comme son sourire, comme les charmantes cartes postales rimées dont tous ses amis conservent un éventail, une entraînant exhortation à se joindre à lui pour louer le ciel de ses bontés multiples. C'était là son bienfait permanent. Il en était bien d'autres. Je ne veux pas faire mention de tous ceux que le poète plus jeune que j'étais eut la chance de trouver très tôt dans l'amitié accueillante de cet aîné prestigieux, mais je dirai celui que l'Académie lui dut spécialement. Comme directeur, comme membre de ses jurys, comme fidèle de ses séances de travail, il fut chez elle le vigilant champion de l'anti-académisme, et elle sait bien ce qu'elle lui doit pour cela et pour tant d'autres choses.

Les poètes, on le sait, connaissent souvent après leur mort une période d'éclipse. Pour Thomas Braun je crois que l'éclipse est déjà finie. L'éclipse, ce fut cette période où nous ne pouvions plus le voir et où nous en souffrions. Déjà il est entré dans sa nouvelle lumière. Le voici délivré de cette vieillesse avec qui longtemps il avait fait un bon et gaillard ménage et qui finit par lui être injuste et méchante ; le voici régnant encore sur sa grande famille, nombreuse comme sa chère forêt, encore accompagné par celle et ceux qui l'ont soutenu jusqu'à son dernier souffle et à qui, tous, nous disons notre intime et profonde et reconnaissante sympathie. Au nom de l'Académie, au nom des poètes, je salue Thomas Braun au seuil de son immortalité chrétienne et de la longue seconde vie qui commence pour sa poésie.

*En ouvrant la séance mensuelle du 16 septembre, M. Carlo Bronne, qui présidait comme vice-directeur, s'adressa d'abord en ces termes à l'Académie qui l'écoutait debout.*

« Ce n'est que lorsque la mort vient encadrer la vie que le portrait est vraiment accroché au mur ». Cette phrase d'Henry James, je me la rappelais hier, mes chers Collègues, en regardant le portrait de Thomas Braun ici déposé dans la salle de nos séances.

Nous savions le poète malade, éloigné de nous ; nous pensions à lui ; nous regrettions son absence. Et voici que l'inéluctable nous le rend aujourd'hui plus présent que jamais et que son image prend en nous un relief définitif. Il n'y a pas de place au mur de notre logis étriqué pour y accrocher ce portrait, mais l'effigie la plus chère est dans nos cœurs.

Notre Directeur étant à l'étranger, j'ai demandé au Secrétaire perpétuel de prononcer aux funérailles l'éloge de notre confrère afin que le poète reçoive d'un poète le dernier salut. Qu'il me soit permis à mon tour de dire quelques mots avant de nous asseoir à cette table où Thomas Braun ne viendra plus siéger.

Lorsqu'en 1948 fut célébré son jubilé, ses collaborateurs rassemblèrent en une édition de luxe les poèmes préférés qu'il avait composés au cours d'un demi-siècle. Il y ajouta, à la page ultime, ce quatrain :

Ma poésie remonte ainsi qu'un chèvrefeuille.  
 Puissé-je désormais jusqu'au suprême accuil  
 O mon Dieu conserver une âme émerveillée  
 par le spectacle auquel vous l'avez éveillée.

Cette faculté d'émerveillement était l'un des traits de son caractère. Elle éclatait dans ses discours et ses plaidoyers ; elle éclate dans son œuvre à la louange de la création. La vie lui semblait merveilleuse parce qu'il l'avait acceptée totalement avec ses joies, ses élans et ses charges, dans son existence familiale, littéraire et professionnelle. Il pensait, avec Ernest Hello, que la beauté est la forme que l'amour donne aux choses.

Certes ce n'était pas une admiration béate et l'ingénuité réfléchie de ses invocations n'allait pas sans des éclairs de malice

paysanne. Qui de nous ne se souvient de telle ou telle saillie soudain jaillie, au cours de nos débats, de la place où il se tenait ordinairement, en gilet de fantaisie, la cigarette aux doigts, la lèvre gourmande et l'œil pétillant ?

S'il avait dû faire choix d'une devise, j'imagine qu'elle eût été : « Dieu et l'Ardenne ». Son dieu n'était pas un dieu de rigueur et d'effroi ; son Ardenne n'était pas une Ardenne tragique et maudite. Les voix qu'il entendait de sa maison d'ardoises, entre les contours de la Mambore et le Chemin de croix de Maurice Denis, étaient celles du passé et de la légende. C'étaient le cor d'Orlando, le galop du cheval Bayard, la plainte de Chateaubriand blessé, le rire du petit Verlaine. Ses *Fumées d'Ardenne* montaient, paisiblement mêlées à de bénignes *Bénédictions*, au dessus des bois où reposent Psichari, le lieutenant de la Forest Divonne et les deux mille soldats bretons du cimetière de Maissin.

Au moment de vous proposer d'observer la minute de recueillement que nous devons à la mémoire de celui qui fut des nôtres durant vingt-deux ans, je ne crois pas pouvoir mieux évoquer son ombre qu'en répétant après lui, qui sut les redire à l'heure de mourir, ces vers simples, émouvants à force de simplicité :

Adieu, mon Dieu et ma rivière.  
Adieu, mes fraîches eaux d'hier.  
Vous voilà perdus à jamais  
O vous que tant j'aimais !

## Sur la *Chanson de la plus haute tour*, d'ARTHUR RIMBAUD

Communication de Mme Émilie NOULET  
à la séance du 16 septembre 1961

La *Chanson de la plus haute tour* constitue, comme la plupart des poèmes du même été, un art poétique aussi bien qu'un art vital si l'on peut appeler ainsi un poème désespéré, synthèse, à la minute où elle est vécue, d'un mode de vivre et de penser.

De plus, si Rimbaud y fait un bilan détesté, elle n'est pas, par le refrain qui remonte à son enfance, sans frissonner d'un certain espoir. Elle unit donc un jeune passé à un vif présent pour un appel à ce futur dont Rimbaud était toujours habité. Le futur, c'est son temps. Sa jeunesse est toujours tout entière projetée vers un ailleurs, qui est un plus tard, tout entière projetée vers un futur immédiat, imminent, différent, qui l'aspire.

Motifs majeurs, semble-t-il, outre le charme de son titre, pour faire une démonstration que permettent, en vérité, tous les poèmes insérés dans l'*Alchimie du Verbe*.

Il existe, on le sait, deux versions du poème.

Celle que nous utilisons faisait partie d'un lot de quatre autographes donnés par Rimbaud à Jean Richepin. Reproduite en fac-simile dans *Les Manuscrits des Maîtres* (Messin 1919) elle ne diffère de celle de *La Vogue* (juin 1886) que par l'ordre des chapitres <sup>(1)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> *La Vogue* et les éditions successives suivent le texte du manuscrit Bérés. Les variantes en sont insignifiantes, sauf que la cinquième strophe est placée après la deuxième. (La Pléiade P. 681).



CHANSON DE LA PLUS HAUTE TOUR

Oisive jeunesse  
A tout asservie,  
Par délicatesse  
J'ai perdu ma vie.  
Ah ! que le temps vienne  
Où les cœurs s'éprennent.

Je me suis dit : laisse,  
Et qu'on ne te voie :  
Et sans la promesse  
De plus hautes joies.  
Que rien ne t'arrête,  
Auguste retraite.

J'ai tant fait patience  
Qu'à jamais j'oublie ;  
Craintes et souffrances  
Aux cieus sont parties.  
Et la soif malsaine  
Obscurcit mes veines.

Ainsi la Prairie  
A l'oubli livrée,  
Grandie, et fleurie  
D'encens et d'ivraies  
Au bourdon farouche  
De cent sales mouches.

Ah ! Mille veuves  
De la si pauvre âme  
Qui n'a que l'image  
De la Notre-Dame !  
Est-ce que l'on prie  
La Vierge Marie ?

Oisive jeunesse,  
A tout asservie,  
Par délicatesse  
J'ai perdu ma vie.  
Ah ! Que le temps vienne  
Où les cœurs s'éprennent !

Mai 1872

Mai 1872, c'est la date que Rimbaud a placé au bas de *Larme*, de *La Rivière de Cassis*, de *Comédie de la Soif*, de *Bonne pensée du matin*, de *Bannière de mai* et de *L'Éternité*.

Il a donc écrit <sup>(1)</sup> sept poèmes en un mois et peut-être aussi ceux datés de juin, *Age d'Or* et *Jeune Ménage*. Cette production relativement abondante pour un seul mois, pendant la période funeste de ses premières expériences parisiennes, a induit M. Mario Matucci à voir dans ce mois de mai un moment privilégié, chez Rimbaud, de son pouvoir poétique <sup>(2)</sup>.

Où est-il à ce moment ?

A Paris, Hôtel Cluny, rue Victor Cousin, dans une mansarde, où, supportant mal l'été citadin, regrettant « les rivières ardennaises et belges », il travaille durant les heures fraîches de la nuit, jusqu'à l'aube :

« Il y avait des arbres énormes sous ma fenêtre étroite. A trois heures du matin, la bougie pâlit ; tous les oiseaux crient à la fois dans les arbres ; c'est fini. Plus de travail. Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisi par cette heure indicible, première du matin » (Lettre à Delahaye, Parmerde, Jumphe 72)

Voilà ce qu'il est, Rimbaud, quand il est seul, quand il est libre : oiseau des toits et des heures matinales.

La deuxième version est celle de la *Saison en enfer*.

#### CHANSON DE LA PLUS HAUTE TOUR

Qu'il vienne, qu'il vienne  
Le temps dont on s'éprenne.

J'ai tant fait patience  
Qu'à jamais j'oublie.  
Craintes et souffrances  
Au cieus sont parties.  
Et la soif malsaine  
Obscurcit mes veincs.

Qu'il vienne, qu'il vienne  
Le temps dont on s'éprenne.

<sup>(1)</sup> L'opinion actuelle veut que les dates inscrites par Rimbaud soient plutôt celles de leur copie que celles de leur rédaction ; pourtant, en ce mois de mai, les copies au net ont dû être faites tout de suite, comme c'est tout de suite que quatre d'entre ell s furent données à Forain, les trois autres à Richepin.

<sup>(2)</sup> *Il maggio del 872 nella poesia di Rimbaud* (Rivista di Letterature moderne. Gennaio-Giugno, 1954).

Telle la prairie  
A l'oubli livrée,  
Grandie et fleurie  
D'encens et d'ivraies,  
Au bourdon farouche  
Des sales mouches.

Qu'il vienne, qu'il vienne  
Le temps dont on s'éprenne.

Peut-on expliquer une telle différence ? Et les différences moindres, il est vrai, entre les deux versions des autres poèmes de *l'Alchimie du Verbe* ?

L'opinion généralement admise, c'est que Rimbaud cite ses poèmes, soit d'une mémoire infidèle, soit dans un esprit de dénigrement, les reproduisant exprès mal, comme preuves du délire poétique où l'avait jeté une doctrine extravagante. Ce qui impliquerait que les versions d'*Une Saison en Enfer* sont moins bonnes que celles que Rimbaud avait données un an auparavant à ses amis.

A cette double appréciation s'oppose, il me semble, l'analyse attentive des modifications que Rimbaud a fait subir à ses poèmes d'une version à l'autre.

Rappelons-nous d'abord que la première version, en mai 1872, fut écrite très sérieusement et nullement pour donner un exemple du désordre de son esprit. Il l'écrit d'inspiration, sous le coup d'une déception, d'une démission qui vont jusqu'au dégoût de soi.

Ce titre <sup>(1)</sup>, *La Chanson de la plus haute tour*, avec son superlatif exaltant, à lui seul nous plonge dans une sorte de rêverie poétique qui nous mène non loin de Vigny. Cependant, la critique implacable en a retrouvé la source. Jacques Gengoux <sup>(2)</sup>, en effet, ce rimbaldiste qui a travaillé comme personne, qu'on

---

<sup>(1)</sup> « A propos du titre, notons, écrit M. Charles CHADWICK (*Études sur Rimbaud*. Nizet. 1960, p. 70) que dans le *Crimen Amoris*, c'est de *la tour la plus céleste* d'un palais infernal que Rimbaud lance son appel pour l'Amour universel ».

Précisons à notre tour que *Crimen Amoris* qui appartient au manuscrit de *Cellulairement*, est écrit en Août 1873, aux Petits-Carmes, prison de Bruxelles, et que, non sans ironie et sous le symbole, le poème est une condamnation de l'entreprise rimbaldienne.

<sup>(2)</sup> Jacques GENGOUX, *La Pensée poétique de Rimbaud*. (Nizet), p. 480.

pille effrontément sans jamais le citer, nous apprend qu'on trouve dans *Les Flèches d'Or* de Glatigny (sûrement connu de Rimbaud), parmi l'évocation des premiers Romantiques, cette strophe consacrée à Hugo :

Hugo, dans la plus haute tour,  
Siège, auguste, puissant, entier...

Le poème (la première version) a extérieurement l'allure d'une chanson non seulement par la reprise finale de la première strophe, mais surtout par le rythme, par l'usage du mètre court : le pentasyllabe. C'est l'impair prôné par Verlaine. Il se peut, en effet, qu'en ce qui regarde le couple Verlaine-Rimbaud, ce soit le plus jeune qui ait subjugué l'aîné, que ce soit l'exigence, la superbe de l'un qui aient pesé sur la faiblesse, la tendresse de l'autre : il n'en est pas moins vrai que, littérairement parlant, c'est Verlaine qui a commencé par influencer Rimbaud <sup>(1)</sup>.

Qu'est devenue la première strophe dans la version définitive ? C'est elle qui enregistrerait l'échec avec une amertume qui rappelle un regret célèbre :

J'ai perdu ma force et ma vie...

C'est elle qui contient la raison d'être du poème, le retour sur soi-même. Paradoxalement, Rimbaud la supprime. Parce que dans la seconde version, il ne justifie plus, il ne raconte plus, il n'explique plus : il écrit une chanson et resserre et raccourcit et améliore dans le sens du genre. Il supprime les quatre premiers vers mélancoliques pour ne garder que les deux derniers, d'ailleurs modifiés, qui feront office de refrain.

Ce refrain a une histoire qu'il faut rappeler : elle est racontée par Pierre Izambard <sup>(2)</sup>, le maître de Rimbaud au collège de Charleville, chez qui, par deux fois, il passa des jours calmes. Voici l'anecdote :

« Donc, un jour de septembre, au cours d'une promenade hors de la ville encore ceinturée de ses vieux remparts, nous

<sup>(1)</sup> M. Octave Nadal a montré tout ce que les premiers poèmes de Rimbaud doivent aux *Poèmes Saturniens*.

<sup>(2)</sup> Pierre IZAMBARD, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, p. 128.

étions arrivés en vue du château de Wagnonville, nous suivions une étroite venelle — une pied-sente comme on dit là-bas — bordée d'un côté par un joli ruisseau, l'Escrèbieu, de l'autre par un champ d'avoine, entremêlé d'herbes folles : une tige d'avoine, poussée au milieu du sentier, semblait nous barrer le passage. Rimbaud qui, très allègre, marchait devant, la canne en bataille, la décapita d'un coup sec : « Comme Tarquin le Superbe », me dit-il.

Puis, content de m'avoir ébloui par ce souvenir du *de Viris*, il ramassa l'épi barbelé tombé à terre et repartit en fredonnant gaiement les deux vers suivants sur un air inconnu de moi :

*Avène, avène,  
Que le beau temps l'amène...*

Je n'ai pas retenu l'air qu'il chantait, mais l'allure vieillote des vers m'intéressa : j'allais lui en demander la provenance, mais on parlait déjà d'autre chose. »

On sait que, plus tard, Izambard identifia musique et paroles <sup>(1)</sup> ; il s'agit d'une vieille chanson populaire française, encore fredonnée aujourd'hui, me suis-je laissé dire, dans nos provinces de Hainaut et de Namur.

Ce refrain, simple appel au printemps, quand pousse l'avoine (dont la prononciation wallonne est *avène*), est devenu, chez Rimbaud une première fois :

Ah ! que le temps vienne  
où les cœurs s'éprennent !

Soit un appel au temps de l'amour, mais surtout, s'alignant sur les autres vers du poème, deux vers de cinq syllabes, au lieu du rythme populaire 4-6 ; une seconde fois, dans la version de la *Saison*,

Qu'il vienne, qu'il vienne  
Le temps dont on s'éprenne !

Subtiles, mais significatives modifications : le premier vers, par sa structure, par son euphonie ressemble mieux à celui de la chanson populaire. Le second supprime le mot *cœur*

(1) DUMERSAN et NOËL SEGUR, *Chansons nationales et populaires de la France*. 1852.

et avec lui, l'allure sentimentale <sup>(1)</sup> et romantique du refrain, pour s'appuyer entièrement sur le mot *temps* <sup>(2)</sup>. Sans y entendre une résonance sociale trop grande (ce qui ne serait pourtant pas contraire à la Lettre du Voyant) il est certain qu'à lui seul il élargit la portée du vers, le transformant en un pressant appel d'avenir. Est-ce assez pour justifier, en même temps, l'allongement du rythme ? Pour passer du pentasyllabe au vers de six pieds ? Négligence ? Amélioration ? Or, on voit que la deuxième version a non seulement isolé le refrain de tout contexte, mais qu'elle l'a répété trois fois, encadrant ainsi les deux seules strophes maintenues. C'est à dire que le poème est surtout fait désormais de cette triple répétition du refrain ; il est de toute évidence, une chanson. Et c'est à ce titre qu'elle est reproduite dans l'*Alchimie du Verbe* ; c'est à ce titre qu'elle est expressément annoncée : *Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances...*

Pour le même motif, sans doute, les six strophes ont été réduites à deux, et la première et la dernière, au refrain.

Y avait-il une raison de conserver la deuxième strophe ? Elle est le commentaire exact du titre ; elle le répète en d'autres mots :

*Auguste retraite...*

Elle est une exhortation à la vie anonyme, à la vie morne :

Et sans la promesse  
de plus hautes joies

Ce superlatif-ci (ah, c'est que Rimbaud ne vit que des heures extrêmes tant dans l'exaltation que dans l'abattement) répète aussi celui du titre. Ces *plus hautes joies* sont celles de se savoir poète, au-devant du cortège des hommes, les conduisant vers une ère de vérité ; de se savoir celui qui « définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle... ».

<sup>(1)</sup> Il faut écarter l'explication trop biographique, à mon gré, selon laquelle Rimbaud aurait supprimé l'idée d'amour par rancune contre Verlaine qui, pour favoriser une réconciliation avec sa femme, l'avait obligé à rentrer à Charleville.

<sup>(2)</sup> E. Starkie, au contraire, semble donner plus d'importance à *s'éprenne* puisqu'elle considère que le refrain exprime le désir de revenir à un temps, non qu'on puisse aimer, mais où l'on puisse aimer... (*Rimbaud*, 4<sup>e</sup> édition, 1961, p. 201).

A l'heure de *La Chanson*, Rimbaud est résigné à la médiocrité (*Et qu'on ne te voie*) ; il est résigné à n'être ni le premier, ni le poète qu'on écoute, ni un « multiplicateur de progrès ». Ces *plus hautes joies*, précédés du triste mot *sans*, ce sont ses ambitions définitivement déçues !

Ces deux vers suffiraient à dater le poème comme aussi à indiquer qu'en ce printemps 72, six mois seulement après son arrivée à Paris, l'aventure de la Voyance est terminée. Rimbaud n'y croit plus. Bien avant de s'en moquer dans *Une Saison en Enfer*, il s'était rendu compte que la méthode qu'il avait inventée pour obtenir un développement insolite de ses pouvoirs psychiques et par suite un accroissement de ses pouvoirs d'écrivain, que cette méthode n'avait rien donné, ne pouvait rien donner.

La troisième strophe est reprise telle quelle, sans variante, dans *l'Alchimie du Verbe*. Comme dans la précédente, l'écho autobiographique y est grand.

Le mot *patience* (que Rimbaud compte pour trois syllabes, au lieu de quatre) rappelle que le poème devait faire partie d'un ensemble intitulé *Fêtes de la Patience*, comme en témoigne une sorte de table inscrite au dos de *Age d'Or* où Rimbaud indique l'ordre et le titre des poèmes qui doivent en faire partie :

1. Bannières de Mai
2. Chanson de la plus haute tour
3. Éternité
4. Age d'or.

L'expression *faire patience* peut étonner ; elle est belle ; elle est calquée, en définitive sur l'étymologie de patience (pâtir, souffrir) et prépare les vers qui suivent :

Craintes et souffrance  
Aux cieus sont parties

Eux aussi rappellent de précédents et grandioses projets « *les souffrances sont énormes* », prédisait-il... mais, de ce dur programme, de « l'ineffable torture », il ne reste aujourd'hui qu'un funeste penchant :

Et la soif malsaine  
Obscurcit mes veines.

La quatrième strophe, maintenue dans la version d'*Une Saison*, commence par *Telle* (au lieu de *Ainsi*), qui annonce une comparaison, la comparaison de l'âme avec une prairie redevenue inculte et sauvage. Elle est le contraire d'une autre, faite dans chacune des deux lettres du Voyant, sous des formes analogues : « *Tant pis pour le bois qui se trouve violon* », écrivait-il le 15 mai ; « *Si le cuivre s'éveille clairon* », écrivait-il le 15 mai...

Là, la matière première et inutile (*bois-cuivre*) devient matière arrangée et utile (*violon-clairon*). Ici, une matière arrangée et féconde retourne à sa nature première et stérile.

Arrêtons-nous à une variante assez édifiante : le pentasyllabe

De cent sales mouches

est devenu un vers de quatre pieds, clausule pourtant de toute la strophe pentasyllabique :

Des sales mouches <sup>(1)</sup>

Auraient-ils raison cette fois ceux qui prétendent que cette partie de la *Saison* est écrite avec une négligence voulue, dans le but de dénigrer une production poétique que son auteur renie ? C'est vrai que le vers a perdu un pied ; d'autre part ce que Rimbaud a supprimé en même temps c'est la cacophonie et même l'équivoque de *cent sales* ; ce n'est pas un mince avantage. Venant d'évoquer la prairie livrée aux mauvaises herbes, livrée aux mouches <sup>(2)</sup>, venant d'évoquer ce que son âme est devenue, livrée aux multiples dérèglements, Rimbaud peut bien finir sa chanson par un accord violent et brutal. Au surplus, puisque chanson il y a, les lois de la composition musicale ne sont pas celles de la prosodie. On peut admettre, par

(1) M. D. A. DEGRAAF, dans son dernier livre, *Arthur Rimbaud, sa vie, son oeuvre*, (éditeur Van Gorcum, Assens, Pays Bas, 1960) fait remarquer que la rime *mouche-farouche* se trouve chez Glatigny dans un recueil paru chez Lamerre en 1872 :

Aussi quand un Gavardie  
Qu'un beau courroux incendie  
Dénonce un livre au bourreau,  
Il fait bourdonner farouches  
Un essaim de noires mouches.

<sup>2</sup> Mme Suz. Bernard fait à tort, pensons-nous de *Au bouillon* un complément de manière (Livres de Rimbaud. Classiques Garnier, p. 47. C'est le deuxième complément de *liète*.



exemple, sans recourir à l'excuse d'une licence poétique, que le dernier vers d'une chanson populaire prolonge sa syllabe tonique finale sur deux notes (1).

Quelques remarques encore sur la cinquième strophe, supprimée elle aussi, en raison, sans aucun doute, de son caractère circonstanciel. Non seulement *veuves*, mais *pauvre âme*, mais *Notre-dame* sont de claires allusions à Verlaine, pas encore converti ou reconverti à cette date, mais rendu à la famille Mauté, aux conventions bourgeoises, aux habitudes d'une religion formelle.

Quant à la rime *prie* et *Marie* (2) et plus haut *fleurie* et *prairie* (3) Jacques Gengoux fait remarquer qu'elles se retrouvent toutes les quatre dans un même poème des *Cariatides* que Rimbaud a pastiché plusieurs fois.

L'ange aimé qu'ici bas je révère et je prie  
Est une enfant voilée avec ses longs cheveux  
A qui le ciel, pour qu'elle nous sourie,  
A donné le regard de la Vierge Marie.

Jeune âme limpide et fleurie  
Comme les fleurs de la prairie  
Aux calices roses et bleus.

(*Amour angélique*).

Sur un rythme, sur des mots qui lui sont restés dans l'oreille, Rimbaud a composé une chanson dont il a accentué à plaisir

---

<sup>1</sup> Il est curieux que ne voulant pas peut-être que Rimbaud ait perdu un pied, d'autre part, sensible à la cacophonie, Pierre Arnould, dans son *émouvant et vivant Rimbaud* (Ed. Albin Michel, p. 320) transcrive le vers ainsi :

De très sales mouches.

Nous ignorons où il a trouvé cette version : *très* n'en reste pas moins une cheville. —

On ne peut retenir non plus l'hypothèse que le mot *cent* ait sauté à l'impression, car on voit Rimbaud transformer aussi le *de* en *des*.

(2) Mme Suzanne Bernard écrit (*op. cit.*, p. 436) « Delahaye note que Rimbaud a repris sur le même rythme les vers de Verlaine :

La mer sur qui prie  
La Vierge Marie. »

Non, Delahaye dit : « La rime est charmante, Verlaine s'en est servi » et c'est ceci qui est exact, puisque Verlaine lui-même a daté son poème « Bournemouth 77 ». Les deux vers, dans ce cas sont, non une réponse, mais une question posée, en raillant, à son ami.

(3) La rime *prairie-fleurie* se retrouve aussi (mais quelle rime plus banale !) dans *Ninette à la Cour ou Le Caprice Amoureux* de Favart, dont on sait que Rimbaud s'amusa quelquefois (Yves-Gérard Le DANTIC, *Glanes Verlainiennes*, Mercure de France, 1 juillet 1938).

le caractère romance pour la mieux conformer à la phrase de prose qui, dans L'Alchimie du Verbe l'introduit ; les changements d'une version à l'autre n'ont que ce seul but.

Dès lors, *la Chanson* a-t-elle un accent sarcastique ? Est-elle citée par dérision ? Amère, douloureuse, nous avons vu qu'il a gardé précisément les deux couplets liés entre eux, à travers la métaphore de la Prairie, par une même idée, celle du renoncement. Rimbaud renonçait à une certaine utilisation de lui-même, et, par conséquence, comme dit le brouillon, « il s'éloignait du contact ». Il se réfugiait au plus loin, au plus haut, seul, dans une espèce de vacuité de l'âme. « Étonnante virginité », écrit-il encore. Oui, étonnante virginité de celui qui redevient prairie envahie, qui redevient inutile.

Que reste-t-il dès lors, de l'hypothèse selon laquelle les différences entre les deux versions proviennent d'une secrète réprobation ?

Excluant l'idée, chez cet être supérieurement doué, d'une mémoire défaillante, nous observons que les changements apportés à la deuxième version, manifestement volontaires, résultent d'une adaptation plus stricte au mode de la romance.

En définitive, le jeune poète, critique de sa propre production, a gardé dans la seconde version les deux meilleures strophes de la première. Il a donné ainsi à son poème une concentration qu'il n'avait pas, tout en augmentant, par la réduction et la répétition du refrain, son allure chanson.

Comment concevoir d'ailleurs qu'une seule ligne de la *Saison* ne soit pas écrite avec le plus grand soin ? Rimbaud, que dévorait le désir de publier, de se voir édité, pour la toute première fois, est certain de voir paraître une œuvre de lui : un contrat le lie à l'imprimeur Poot. On peut être sûr, comme en témoignent les brouillons, que, même bouleversé par le drame de Bruxelles, il a revu attentivement son texte.

Il reste à expliquer que la *Chanson de la plus haute tour*, mais aussi les autres poèmes du même été, coupent ou illustrent un récit dont on ne peut méconnaître l'intention dedaigneuse : chacun d'eux, amené par ces imparfaits qui rejettent leur témoignage dans une période révolue.

On ne peut nier, certes, que ce chapitre d'*Une Saison en Enfer* est la condamnation d'une dangereuse et dérisoire méthode d'inspiration : le titre *Délires*, le sous-titre *Alchimie du verbe* (alchimie, pris dans le sens de fausse science), sa première phrase : « A moi. L'histoire d'une de mes folies », ne peuvent laisser aucun doute à ce sujet.

Les poèmes, cependant comme incorporés un peu au hasard, sont mal rattachés à cette confession intellectuelle et sauf *La Chanson* et *Eternité*, ils n'en procèdent pas.

Je crois plutôt que leur présence, à l'heure du désarroi, est le mince fil qui relie celui qui doute de soi, à la confiance. De plus, ces poèmes, parmi les derniers qu'il ait écrits, Rimbaud les sait inédits : *Une Saison*, et, dans la nécessité de faire vite, c'est une occasion de les publier. Conçus, écrits dans un moment où il a déjà renoncé aux bénéfices de la Voyance, ils représentent tout de même par rapport à elle, indépendants d'elle, son résidu positif, ou, pour le moins, la preuve que son don poétique n'est point tari. Dans l'opération alchimique, au creuset de l'alambic éclaté, il a récupéré ces piécettes d'or...

La présence des poèmes dans l'*Alchimie du Verbe*, répète exactement le geste du 10 juin 1871. Il avait envoyé auparavant à Paul Demeny, très soigneusement recopiés, tous les poèmes qu'il avait écrits jusque là ; et, brusquement, à cette date du 10 juin, il enjoint à son correspondant de tout détruire. Le ton de la lettre est garant de sa sincérité : « *Brûlez, je le veux, et je crois que vous respecterez ma volonté comme celle d'un mort, brûlez tous les vers que je fus assez sot pour vous donner lors de mon séjour à Douai...* ». Mais, dans cette même lettre impérative, et sans autre explication, il insère trois poèmes nouveaux qu'il ne demande nullement qu'on détruise. Rimbaud n'avait pas jugé ses 22 premiers poèmes dignes de vivre ; il en écrit trois autres, d'un autre accent, qu'il tient non seulement à garder, mais à communiquer.

La *Saison* est un adieu. Nous en tombons d'accord. Un de ces adieux que, périodiquement, comme tout grand artiste, Rimbaud fait, non à la vie ni même à la vie poétique, mais à une formule de vie, à une formule poétique.

Après *Une Saison en Enfer*, les *Illuminations*.

## Maeterlinck et Claudel

*L'Académie a publié dans son précédent bulletin l'étude <sup>(1)</sup> consacrée par M. Joseph Hanse à l'influence de Ruysbroeck sur Maeterlinck, influence encore sensible dans les poèmes les plus anciens de Serres chaudes.*

*Après cette communication de M. Hanse, M. Davignon a apporté à l'Académie un document sur la découverte de Paul Claudel et de Tête d'Or par l'auteur de la Princesse Maleine.*

**Note lue par M. Henri DAVIGNON  
à la séance mensuelle du 15 avril 1961**

Nous venons d'entendre une communication de M. Joseph Hanse qui me semble destinée à établir que la filiation de Ruysbroeck est à la base du mysticisme lyrique de Maurice Maeterlinck.

En produisant à mon tour la copie de la main de Claudel d'une lettre reçue par lui de Maeterlinck au moment de la publication anonyme de *Tête d'Or*, je crois qu'il y aurait tout au moins un argument à y trouver en faveur d'une parenté inconsciente de deux génies en herbe alors qu'aucun des deux hommes ne savait à quoi cela le conduirait.

Voici les circonstances dans lesquelles Paul Claudel fut amené à me faire l'envoi de ce texte après avoir pris la peine de le recopier de sa main en même temps qu'il l'accompagnait d'un

---

<sup>(1)</sup> Joseph HANSE : *de Ruysbroeck aux SERRES CHAUDES de Maurice Maeterlinck*. Bulletin de l'Académie, t. XXXIX n° 2, pp. 75-126.

court billet daté d'un jour de novembre 1925, alors que la lettre de Maeterlinck avait été datée de Gand le 21 décembre 1890.

En 1925 la gloire littéraire de l'ambassadeur était loin d'avoir atteint l'apothéose de ses dernières années. En Belgique, où il n'avait fait que passer et où il trouverait son dernier poste, il comptait quelques admirateurs fervents. Pour le grand public, c'était un agent diplomatique français qui devait à la protection d'un haut fonctionnaire lettré, Philippe Berthelot, ses plus récentes promotions.

Une occasion se présentait pour moi de lui demander, avant de regagner son poste d'ambassadeur à Tokio, de faire une conférence ou une lecture à Bruxelles. Il accepta de bonne grâce, mais, à ma déception, il ne voulut s'engager qu'à parler de la littérature japonaise, sans référence à son œuvre personnelle. Il parlerait du *No*. « Comprenez, » me dit-il « je suis un fonctionnaire poète. Je n'ai pas le droit de parler moi-même de moi ».

Une combinaison fut trouvée. Frédéric Lefèvre, rédacteur attiré des *Nouvelles Littéraires*, inventeur d'une suite d'interviews littéraires intitulées « Une Heure avec ... », ferait d'abord à Bruxelles un discours sur Claudel, qu'Eve Francis, artiste d'origine belge, illustrerait de lectures choisies dans les *Cinq grandes odes* et le *Cantique du Rhône*. Ensuite Claudel pourrait parler du *No*.

Cela me permit d'organiser, sous le patronage de la *Revue Générale* que je dirigeais alors, un repas d'écrivains belges autour du Poète. Dans mon toast je pris hardiment la responsabilité de situer l'auteur de *l'Annonce faite à Marie* dans la tradition flamande et belge en mettant son catholicisme à la suite de Ruysbroeck et même de Pierre Breughel.

C'est alors, et pour me remercier, que Claudel me parla de la lettre reçue de Maeterlinck en 1890. Il l'avait conservée et il prit la peine de m'envoyer, à son retour à Paris, une copie entièrement de sa main. Je crois que Maeterlinck et Claudel ne s'étaient et ne se sont jamais vus. En 1890 certainement c'étaient des inconnus l'un pour l'autre. L'œuvre de Claudel, *Tête d'Or*, qui fut l'occasion de la lettre de Maeterlinck avait

d'ailleurs paru à compte d'auteur, mais sans nom d'auteur et tirée à un petit nombre d'exemplaires.

Je vais vous la lire intégralement.

Gand, 21 décembre 1890

Vous êtes entré dans ma maison comme une horrible tempête ! J'ai parcouru bien des littératures mais je ne me souviens pas d'avoir lu livre plus déroutant que le vôtre. Je crois avoir Leviathan dans ma chambre ! Êtes-vous le Comte de Lautréamont ressuscité ? et Tête d'or est-elle la tragédie de Maldoror ? Il faudra me pardonner cette lettre. Vous m'avez donné tant de coups de marteau sur la tête ! et je suis encore abasourdi comme un plongeur attaqué par un requin et je rends vos prodigieuses images par les oreilles, par la bouche et par le nez ! Il y a des moments où je vous vois au fond d'un cabanon matelassé, et puis vous faites un petit mouvement, vous dites un petit mot, suivi d'un tel torrent de petits mots miraculeux que vous m'apparaissez subitement le plus grand poète de la terre ! Que faut-il croire et à quoi faut-il s'en tenir ? Je ne me possède pas encore. Il y a d'énormes poncifs, puis des passages qu'on dirait traduits d'Eschyle par Leconte de Lisle, puis de nouveau la zone immense des miracles ! Des routes qu'un joaillier fou a pavées de pierreries et qui mènent à l'échafaud ou sur la cime unique de l'âme...

— Je voudrais vous parler froidement, mais je suis trop troublé et je tremble par moments comme devant une apparition. Et c'est si vrai ce que je viens de dire ! Je pense que presque tous vous prendront pour un fou, simplement. Pour moi je ne suis ni assez grand ni assez fort pour croire tout à fait et tout de suite, mais je commence à croire que c'est le génie sous la forme la plus irrécusable qu'il ait jamais revêtue. Je veux attendre quelques jours encore jusqu'à ce que je sois un peu plus calme, car je ne vois littéralement plus...

Maurice Maeterlinck.

Pour copie conforme (signé) P. CLAUDEL.

Claudiel n'a pas répondu que je sache. La lettre à mon adresse qui accompagnait la copie indique avec humour le plaisir qu'il y avait trouvé, à cause de son caractère prophétique.

Gand 21 Dec. 90

Vous êtes entrée dans ma maison comme une  
honorable ténante ! J'ai parcouru bien des littéraires  
mais je ne me souviens pas d'avoir lu rien de plus  
extraordinaire et plus d'impact que le vôtre. Je  
crois avoir Leviathan dans ma chambre ! Êtes-vous  
le Conte de Sontremment revisité ? et L'été d'Or  
est-elle la tragédie de Maldebor ? Il faudrait un  
parabole cette lettre. Vous m'avez donné tout le  
corps de marteau sur la tête ! et je suis encore ab-  
sorbé comme un plongeur attaqué par un requin  
et je rends vos prodigieuses images sur les ongles,  
près la bouche et sur le nez ! Il y a des moments où  
je vous vois au fond d'un cabanon malade et, puis  
vous faites un petit mouvement, vous dites un petit  
mot, suivi d'un tel torrent de petits mots mira-  
culeux qui vous m'oppressent subitement le dos  
grand maître de la terre ! Que font-ils de voir et d'écouter  
font-ils d'être tenus ? Je ne me rassie pas encore. Il  
y a d'énormes pansifs, puis des masques qui se  
diraient tirés d'Édylh par les dents de la hache puis  
de nouveau la 2<sup>ème</sup> immense des miracles ! Des  
contes qu'un journal fin a parés de pierres et  
qui mènent à l'échafaud ou sur la croix unique  
de l'âme. - Je voudrais vous parler froidement,  
mais je suis trop troublé et je tremble par moments  
comme devant une apparition. Êtes-ils si rai-  
sés que je viens de dire ! Je pense que jusqu'à  
vous pensant pour un, je simplement. Pour moi :

Je ne suis ni assez grand ni assez fort pour voir  
tout ce fait et tout de suite, mais je commence à  
croire que c'est le génie sous la forme la plus in-  
cusable qu'il ait jamais revêtue. Je vous attends  
quelques jours encore j'en suis sûr que j'en ai un peu  
plus calme, car si n'y vos littéralement plus.

Maurice Maeterlinck

Pour copie conforme  
Clau

Paris Sorin & Pessy  
2<sup>e</sup> Nov. 1925

Cher Monsieur

Ci-joint la copie de la fameuse lettre  
de Maeterlinck. Vous voyez que j'en ai fini ni  
sur l'échafaud ni dans un cabanon ! d'ingé-  
liers pronostics ! espérons que pour le reste  
votre grand et génieux compatriote ne s'est  
pas montré aussi mauvais prophète !

J vous envoie la main

— . Clau —



Dans le débat qui eut lieu en cette même séance du 15 avril 1961, MM. Guiette et Hanse ont invoqué différentes lettres de Maeterlinck sur le symbolisme de Claudel, et notamment sur Tête d'Or. Nous reproduisons ici les documents cités, qui ont figuré à l'Exposition du Symbolisme en 1956.

I. — QUATRE LETTRES DE MAURICE MAETERLINCK  
À ALBERT MOCKEL

(Cabinet Maeterlinck, Fondation Maeterlinck, Gand).

Gand, 21 déc. 90.

Mon cher Poète,

Je vous dois tant d'excuses ! et je n'ose presque plus vous écrire... Voici des semaines et des semaines que j'aurais dû vous remercier de l'envoi d'Urvasi, de la fille du roi René et de tant de choses. J'ai vraiment abusé de votre patience... Urvasi m'a émerveillé et je ne sais rien de plus énorme que le quatrième acte et son roi fou dans la forêt ! J'ai été frappé en le lisant de voir l'admirable petit Indou qu'était Laforgue. La fille du roi René me semble aussi presque toute admirable malgré l'horrible traduction et je vous remercie pour les pures joies que vous m'avez données. Je viens de voir qu'il existe de cette dernière œuvre une traduction allemande qui probablement sera plus lisible. J'ai lu aussi l'autre drame de Kalidaça dans la collection de Leipzig : Malavika und Agnimitra. Il est aussi étonnant que l'autre et d'une étrange et intense naïveté sadique. J'ai lu encore de Bjorson dans la même collection, je vous le recommande, non ses romans et nouvelles qui sont quelconques, mais ses drames entre autres : *Über die Kraft* qui est bien extraordinaire et donne une insolite impression de soleil de Minuit. Je viens de recevoir de Paris un volume tout-à-fait inouï : *Tête d'Or* par Paul Claudel. Connaissez-vous cela ? Sinon, il faut le connaître et je vous le communiquerai si vous voulez. Je n'ai jamais lu de livre plus déconcertant. C'est à croire que le comte de Lautréamont est ressuscité et que voici la tragédie de Maldoror. Je crois avoir Leviathan dans ma chambre. C'est l'œuvre d'un fou furieux ou du plus prodigieux génie qui ait jamais existé ! Je me tâte encore ; j'en ai reçu tant de coups de marteau sur la tête que je ne m'y retrouve plus. Je tiens le volume à votre disposition si vous ne l'aviez pas, car je ne crois pas qu'il soit dans le commerce.

Pardon, merci et tout vôtre.

M. Maeterlinck.

Je vous renvoie par même courrier Urvasi et la fille du roi René. Avec tous mes remerciements.

Gand, 29 déc. 90.

Mon cher Poète,

Oui, certes, j'ai reçu votre charmante plaquette « Quelques livres » et je vous avais même écrit tout exprès pour vous remercier de l'envoi et dans mon incroyable étourderie je dois avoir oublié de le faire ! Soyez donc remercié ici, bien cordialement et pardonnez-moi. — Autre étourderie, je croyais avoir jeté à la poste le paquet contenant Urvaci et la fille du Roi René et je le trouve ce matin sur ma table. J'y joins *Tête d'Or* et vous l'envoie. Je viens de relire *Tête d'Or* — peut-être me suis-je un peu trop — comme toujours quand je tombe sur un livre qui me plaît — emballé à la première lecture. Mais il y a tout de même dedans des choses bien étonnantes ! A côté de signes que Lombroso marque comme signes certains de la folie, par exemple ces étranges dispositions typographiques :

« Si vous songez que vous êtes des hommes et que vous v-  
 « Ous voyez empêtrés de ces vêtém-  
 « ents d'esclaves. Oh. cri-  
 « Ez de rage et ne le supportez pas plus longtemps ».

etc.. Je sais bien que Lombroso traite de fou tout ce qui n'est pas aussi plat que lui, mais cependant ses observations sont parfois bien inquiétantes.

Pourrais-je vous prier, quand vous aurez lu le livre, de l'envoyer à Van Lerberghe à qui j'en ai parlé aussi ?

Je n'ai malheureusement rien, plus rien pour la Wallonie et je le regrette bien vivement. On m'a dépouillé de tout ces jours-ci et j'ai dû envoyer à la Jeune Belgique des choses informes. Mes sept Princesses ne sont pas encore tout-à-fait au point ; mais je voudrais les conserver inédites jusqu'à l'hiver prochain pour les publier alors en un volume avec un ou deux autres machins que j'ai en tête en ce moment.

Ne m'en veuillez pas et croyez-moi vôtre bien cordialement.

M. Macterlinck.

(s.d.)

Mon cher Mockel,

Je trouve ici, à mon retour du Cologne (où j'ai passé les jours de Carnaval, si affreux ici, si fraternels, si naïfs et si simples là-bas) vos deux lettres charmantes. Je suis vraiment désolé d'apprendre que vous avez attendu l'article sur *Tête d'Or* et comme je ne pouvais être prêt en temps utile, je croyais qu'il était entendu que vous y renonciez. Aujourd'hui je n'en ai pas encore fini avec Lacomblez et je ne pourrai quitter Ruysbroeck que dans le courant de la semaine prochaine. Ce sera trop tard alors ? et pour le prochain numéro ? Ce serait trop tardif peut-être ? Au fond j'avoue que j'ai peur d'entreprendre *Tête d'Or*. Il y

aurait tant de choses à dire et je ne sais où cela pourrait m'entraîner. Puis je sens que j'y vois moins clair que vous et je priverais Claudel d'un excellent article que vous seul pourriez faire. Vous avez certainement, je vous dis ceci simplement et franchement, un sens critique que je n'ai pas et un don d'interprétation extraordinaire tandis que je vois mal et très lentement. C'est si vrai ceci ! J'ai une peine énorme à me transporter dans une œuvre ; l'instinct m'avertit ; mais le travail qu'il me faut pour découvrir les affluents de cette satisfaction instinctive ! Il y a d'admirables choses parmi celles que vous dit Claudel bien qu'elles me semblent trop détaillées pour qu'une partie de ces intentions n'aient pas eu lieu après coup. J'y verrais même une marque de faiblesse si *a priori* il raisonnait tant sur son œuvre. En somme, s'il était entièrement de bonne foi, il y aurait là le symbolisme trop méticuleux des Mährchen allemands où l'humanité est souvent sacrifiée à une symbolique étroite et artificielle. Ce serait le symbole mené en espalier, tandis que je ne le crois viable et fécond que s'il s'épanouit librement et à son insu comme un arbre, le plus haut dans la forêt des expériences humaines. Pardonnez-moi ce bavardage hâtif et croyez-moi votre bien dévoué.

M. Maeterlinck.

Gand, 5 mars 91

Mon cher Mockel,

Ne m'en veuillez pas trop si je ne vous ai pas remercié plus tôt de la dédicace de votre beau poème. J'ai souffert tous ces jours-ci d'un assez cruel mal de gorge, et je ne suis pas encore entièrement remis. Tout cela m'a terriblement arriéré dans mes besognes pour Lacomblez d'abord, et puis pour la critique de Tête d'Or à laquelle je n'ai pas encore pu mettre la main ! J'ai vraiment honte de moi, et je vais supplier Charles de s'en charger, car je ne vois pas comment je pourrais m'en tirer au milieu de cette insupportable correction des épreuves du Ruysbroeck qui tombent chez moi comme la neige.

J'ose à peine vous parler de votre poème dans l'état où je suis, la tête malade encore et endolorie, c'est certes l'œuvre la plus belle et la plus complète que vous ayez écrite jusqu'ici, et l'un des poèmes les mieux ordonnés que je sache. Ce que j'aime le moins, c'est l'innombrable détail au prélude, la vision trop petite et trop éparpillée, et la musique diminutive qui l'accompagne. Mais peut-être cela était-il nécessaire à cette grandiose et merveilleuse lamentation qui forme le cœur du poème, et cet extraordinaire dialogue entre l'ondine et les choses et après cette explosion l'apaisement dans les blancheurs symboliques.

Pardonnez-moi, je dois parler de tout ceci comme un barbare, car je vois mal dans les intentions musicales, mais l'ensemble m'a étrangement requis. Je n'ose pas en dire davantage aujourd'hui. Souvenez-vous que c'est presque un malade qui vous a parlé.

J'ai reçu ce matin *Les Fastes*. Est-ce à Merill que je les dois ? et s'il en est ainsi pourriez-vous me donner son adresse ?

Bien cordialement,

M. Maeterlinck.

## II. LETTRE DE MAURICE MAETERLINCK A ÉMILE VERHAEREN

(Cabinet Verhaeren, Fonds Verhaeren, Bibliothèque royale .

s.d. [14 novembre 1892]

Mon cher Verhaeren,

Je ne sais si vous avez lu *Tête d'Or* de Paul Claudel, paru l'an dernier. Si vous ne le connaissiez pas je pourrais vous communiquer le volume — pour moi, c'est une des œuvres les plus extraordinaires de l'année ; infirme, certes, mais à chaque instant géniale. Or Claudel qui est bien pauvre vient d'achever un nouveau drame *La Ville* et n'a pas de quoi le faire publier. Un de ses amis, Camille Mauclair m'envoie un certain nombre de bulletins de souscription. Malheureusement, ici, je suis presque seul et ne puis presque rien faire, peut être trouverez-vous l'occasion de placer quelques uns de ces bulletins ou d'intéresser l'Art Moderne à la souscription. En tout cas je me permets de vous adresser une demi douzaine de ces billets sachant combien toujours, vous êtes prêt à toutes les bonnes œuvres.

Pardonnez-moi mon importunité et croyez-moi tout vôtre

M. Maeterlinck.

*D'autre part, M. Jean Warmoes, secrétaire du Musée de la Littérature, nous a adressé, à propos de Tête d'Or et de l'accueil qu'on lui fit en Belgique, la note que voici.*

Dans le numéro de janvier 1891 de *la Jeune Belgique*, Valère Gille consacra le dernier paragraphe de sa chronique littéraire à *Tête d'Or*... mais une raillerie plutôt qu'une critique. En voici des extraits :

« ...Bien certainement la lecture de la Princesse Maleine a rendu fiévreux M. Chudel ou Cludel ; il fait tour à tour délirer dans les champs, dans un palais, aux confins de l'Europe, des paysans, un Empereur, cinq soldats, une Princesse, etc... L'auteur devait haletter en écrivant son drame, car à tout instant, sans rime ni raison, il interrompt sa phrase et court à la ligne ; signe évident d'une agitation des plus graves... »

Maeterlinck fut indigné de cette note de Valère Gille et promit à Mockel de lui envoyer quelques lignes là-dessus pour *la Wallonie*. C'est ce que nous apprend ce passage d'une lettre de Van Lerberghe à Mockel [5 février 1891] :

« M. Maeterlinck indigné de la note de Valère Gille sur *Tête d'Or* m'a bien promis de vous envoyer quelques lignes là dessus. Rappelez-le lui de votre part, ce sera une bonne aubaine pour nous et une réparation pour P. Claudel qui est peut-être un génie. Je trouve les railleries de la Jeune Belgique très étranges et très déplacées. O Wallonie, ne laissez pas passer cette bonne occasion d'être encore une fois la plus Voyante ! et la plus généreuse ! — Je parie qu'il n'avait pas lu la Princesse Maleine, me disait Maeterlinck. C'est bien aussi mon avis, je ne vois pas de rapports, s'ils se sont rencontrés c'est dans Eschyle et dans Shakespeare. C'est moins original que la Princesse Maleine me dit Severin qui a un jugement très droit, mais c'est peut-être plus beau... ».

Je n'ai pas trouvé de trace d'une note de Maeterlinck sur *Tête d'Or* dans *La Wallonie*.

# Chronique

---

## Sur Simenon

*Le grand prix septennal récemment créé par la province de Liège, et destiné à un auteur ou à un artiste liégeois, a été, pour sa première attribution, décerné à M. Georges Simenon. Lors de la cérémonie de remise du prix, qui eut lieu au Palais provincial le 12 octobre, M. Marcel Thiry a prononcé un discours dont nous reproduisons un extrait.*

...Vos romans sont-ils deux cents ou un peu moins ? Je ne le dirai pas plus qu'un promeneur qui n'a fait que flâner dans Rome au hasard ne pourrait en dénombrer les églises. Je suis ce promeneur, et rien d'autre. Non seulement je n'ai pas compté vos romans et je ne les ai pas étudiés, mais même je ne les ai pas tous lus. Avoir lu tout Simenon, c'est une spécialisation ou un vice ; l'avoir étudié entièrement, ce serait une science de bénédictin, et je ne sache même pas qu'elle ait encore été tentée. Je ne suis, quant à moi, que ce visiteur que son caprice a conduit sans Baedeker à travers une grande ville et qui essaie, quand il doit raconter son voyage, de se retracer à lui-même la physionomie d'ensemble de ce qu'il a vu.

Une telle prise de conscience de votre œuvre, je crains que pour nous autres de Liège elle soit un peu obnubilée par un certain caractère qu'elle présente à ses débuts surtout, et qui est précisément le localisme, le caractère liégeois. La difficulté pour un Liégeois qui veut vous connaître, c'est d'une part de ne pas s'exagérer en proportion l'aire qu'occupe dans la vaste cité de vos deux cents livres la paroisse des livres liégeois, depuis *Au Pont des Arches* jusqu'à *Je me souviens* et à *Pédigrée*, et d'autre part de discerner cependant dans ce localisme, dans ce besoin précoce de dire les lieux de votre enfance, un signe important et une première explication de votre cas. Il y a là un bout de fil qu'il est in-

dispensable de saisir pour débrouiller l'écheveau de votre complexité littéraire.

Mais, avant d'en venir à cette tentative d'explication, laissez-moi d'abord le plaisir de cette communion liégeoise que tous nous avons si souvent célébrée avec vous en vous lisant.

Un vieil ami, que vous retrouvez ici président du Conseil Provincial, suscitera tout à l'heure d'entre nos mémoires, bien mieux que je ne pourrais le faire, cet univers liégeois dont vous avez su traduire des climats multiples. Mais de toutes les figures de Liège que vous avez évoquées, celle qui nous touche par le plus troublant accent de vérité magique en est une que vous n'avez pas connue : c'est la ville de 1903, celle que vous n'avez pu voir puisqu'il s'agit de l'année de votre naissance. C'est cette nativité-là qui garde pour vous un sens d'énorme mystère vers lequel vous remontez si souvent. Vous dites les globes blêmes des lampes à arc balançantes et les étincelles bleues des tramways dans la rue Léopold, vous ressuscitez l'odeur chaude du chocolat — dont je me souviens si bien — et qui montait des soupiroux de la chocolaterie Hosay, que vous nommez par son nom. Car il vous faut *dire*, il vous faut *nommer*, même et surtout si cela vous vaut des risques et si cela peut vous mettre un procès sur les bras ; loin de vous réfréner, on dirait que cette possibilité vous exalte. Il y a là une sorte de prix que vous voulez payer pour cette possession par le verbe, vous sentez le criant besoin d'appeler par leur prénom et leur nom de famille les authentiques personnages qui ont environné votre enfance, et vous assumez les conséquences de cette publication avec une espèce de passion de vous exposer qui rappelle les confesseurs d'une foi primitive et je dirais que c'est presque une soif du martyr, si le martyr n'était pas un bien grand mot pour une assez benoîte procédure devant le tribunal de Verviers.

Depuis longtemps je m'étais fait une idée de cet acharnement à imprimer les noms des êtres humains qui avaient figuré autour de votre crèche natale ; je croyais y voir quelque chose qui ressemblait à la prise de possession d'un gibier préhistorique par le dessin que traçait sur la paroi de la caverne l'homme magdalénien. Il me semblait que ce premier âge qui vous fut très dur, mais qui n'en est pas moins toujours baigné de grandes douceurs lactées, vous vous reportiez sans cesse vers lui avec une tendresse rancuneuse, une envie à la fois de le tenir et de le punir, qui vous poussait à dire son nom et tous les noms qui avaient environné le sien, et à le représenter dans vos livres comme notre lointain ancêtre représentait le mammoth ou le bison et tentait

la préhension du fauve en le figurant transpercé d'un épieu sur la muraille de sa grotte enfumée. J'ai eu cette satisfaction de trouver mon hypothèse confirmée, et par vous-même, dans la très curieuse conférence que vous avez donnée en 1958 à l'exposition de Bruxelles et qui fut publiée en un précieux petit volume sous le titre « *Le roman de l'homme* ». Vous y expliquez, non sans doute votre propre cas, mais le besoin d'écrire en général, par cette analogie avec le « bipède velu », dépourvu de toute défense naturelle, terré dans les bois ou au fond des cavernes, entouré d'animaux terrifiants, et qui se délivre de sa peur et surmonte ces adversaires formidables en les domestiquant par l'image.

Cette domination qu'on vous voit tout de suite résolu à exercer, par la préhension nominale, sur les formes hostiles que vous croyez apercevoir autour de vous dans les brumes de l'enfance, vous allez l'appliquer à votre métier de romancier populaire, et ce sera, je crois, l'intérêt essentiel de votre grande expérience. Vous avez changé le genre littéraire qui existait avant vous et dont vous vous êtes emparé. A seize ans, vous vous êtes jeté à corps perdu dans le roman policier, vous vous en êtes tout de suite rendu maître, et comme marque de votre maîtrise vous lui avez imposé une mutation essentielle. Il était le roman policier, vous en avez fait quelque chose pour quoi quelque jour les historiens littéraires trouveront bien un nom si vous faites école, mais qu'en attendant nous ne pouvons appeler que le Simenon.

Pour montrer ce que fut cette mutation, il suffit de se référer à l'exemple le plus classique de ce qu'était avant vous cette catégorie romanesque qu'on a appelée de façon impropre le récit policier. Prenons le chef d'œuvre archétype, le *Double assassinat rue Morgue*. C'est une énigme, et rien qu'une énigme. Rien qui nous fasse voir, rien qui nous fasse croire. L'auteur de *Ligeia* se donne ici à son ambition de philosophie spéculative, rigoureusement, ascétiquement séparée de la poésie ; il ne s'agira donc absolument que d'un exercice cérébral de résolution mathématique, et non d'une évocation de personnages humains et encore moins de décor.

Ainsi en sera-t-il pour tous ceux qui vont suivre Edgar Poe dans la voie du récit à énigme. La seule évolution remarquable — en dehors, bien entendu, de la profonde chute de qualité — c'est que l'occasion du mystère sera plus généralement fournie par un crime ou une mort inexplicée ; Poe préférerait travailler sur des problèmes moins engagés dans le physique et de plus pure algèbre, comme ceux du *Scarabée d'or* ou de la *Lettre volée*. Mais, de Conan Doyle à Agatha Christie, ce crime, pris comme générateur des théorèmes, apparaîtra essentiellement, en



lui-même et dans la réaction « policière » qu'il entraîne, comme une création ingénieuse de l'esprit, comme une horlogerie de la pensée humaine traquée ou poursuivante, dont il s'agira avant tout d'inventer des perfectionnements nouveaux. Et il en sera ainsi, me semble-t-il, jusqu'à un certain tournant dans l'œuvre de Simenon.

Que se passe-t-il, en effet, une fois que vous avez fait votre apprentissage et que vous commencez à faire sentir votre poigne à ce métier vite dominé ? Il se passe bientôt que vous découvrez combien est limité le nombre des variations possibles sur le thème du crime.

Roger Caillois a fait récemment cette remarque que les combinaisons du fantastique sont beaucoup moins nombreuses que les combinaisons du réel, et que tous les récits fabuleux, depuis les contes de fée jusqu'aux romans d'anticipation scientifique en passant par les contes hoffmannesques, pourraient se réduire quant à leur invention à un certain nombre de données dont on pourrait dresser systématiquement le catalogue et auxquelles nul auteur, fût-il le plus merveilleusement doué, ne pourrait en ajouter une seule. Or le crime n'est qu'une variété du fantastique. Le crime aussi est une invention de l'homme pour s'échapper des normales, et l'imagination du crime, la littérature du crime n'est qu'un rêve de cette évasion. Donc, de même que les Mille et une Nuits donnent vite une impression de monotonie parce qu'il n'y a pas un nombre infini de surprises possibles une fois admis qu'on peut voler dans les airs et métamorphoser les êtres, de même les recettes pour dépister le détective, ou pour découvrir le malfaiteur, ou pour cacher le cadavre, ou pour faire accuser un innocent, font une série calculable et ne dépasseraient peut-être pas, si on les recensait, le volume d'un livre de cuisine ordinaire.

Telle est, si mes conjectures ne m'abusent pas, la découverte que vous avez dû faire bien avant Caillois : vous avez vite été jusqu'au bout des exercices de renouvellement de la péripétie dite policière, vous avez pesé le nombre des variantes imaginables du geste essentiellement inventif de Caïn, et vous l'avez trouvé léger. Dès lors vous n'aviez plus qu'à laisser l'innombrable, c'est-à-dire l'humain, le quotidien, le vrai, prendre le dessus sur le machinisme du fait-divers agencé en devinette ; vous n'aviez plus qu'à laisser le vrai drame de l'homme envahir l'échiquier purement cérébral mis au point par Edgar Poe. De là cette lignée : de Dupin à Sherlock Holmes, nous avons affaire à des cerveaux calculateurs plutôt qu'à des hommes. L'inspecteur Ganimard, de Maurice Leblanc, bien que Français, n'est pas beaucoup plus proche de nous. Rouletabille, ah ! sans doute, Rouletabille, c'est autre chose ; on nous

fait découvrir qu'il va retrouver dans le parfum de la Dame en Noir le parfum de sa mère à peine connue, et l'influence de cette enfance frustrée est capitale chez lui comme chez beaucoup de vos héros. Sans doute devez-vous quelque chose à Gaston Leroux. Mais dans le personnage de Rouletabille il y a un assez gros romantisme déformant la vraisemblance ; en allant du machinisme spéculatif à la norme humaine, le personnage de reporter-détective a dépassé le point d'équilibre, il penche du côté de la figure de mélodrame. Il faut attendre Maigret pour que le policier ait droit vraiment à sa vie d'homme comme tous les hommes.

« Le Commissaire Maigret reste un homme ; sa méthode intuitive se fonde sur la sympathie ». Ainsi disait en vous recevant à l'Académie cet autre grand écrivain liégeois qui sur un tout autre plan que le vôtre a dessiné de Liège une série de portraits « au crayon tendre », Carlo Bronne. La sympathie, la commisération, la solidarité avec l'épave humaine, ce sont des armes pour Maigret parce qu'elles lui composent un sens de divination au moins aussi efficace que les impeccables logiques ; mais nous sentons bien que quelquefois elles sont au bord de dépasser leur fonction, et de lui faire abandonner l'enquête. Si elles n'ont encore jamais jusqu'ici poussé le commissaire dans le gouffre de la forfaiture, elles ont largement induit au déviationnisme humain l'auteur de ces histoires policières qui n'en sont plus et qui sont devenues des Simenon.

Car ce n'est plus le forfait inexplicé, ce n'est plus l'énigme qui compte, c'est l'homme. Et très souvent l'homme qui compte ne sera ni le criminel, ni même la victime, mais un témoin sur qui l'intérêt romanesque est descendu comme une sorte de grâce. *L'Ainé des Ferchaux* n'est pas du tout le roman de l'ainé des Ferchaux, mais celui du petit secrétaire dont l'inconscience animale va côtoyer la destinée du grand forban et s'acheminera jusqu'au crime — avec au bout une juste et magnifique impunité. Nous ne saurons jamais avec exactitude comment a été tué le nègre du *Nègre*, et ce n'est pas à quoi vous vous intéressez ; ce qui importe, c'est cet humble chef de halte, le « moindre », pris par le hasard dans l'engrenage d'un drame. Ainsi toutes les infinies possibilités dont chaque instant du monde est prégnant vont supplanter les combinaisons limitées du jeu de dames où s'affrontent le malfaiteur et le détective. Ainsi est muté en créature à sang chaud le robot à fabriquer les devinettes policières, et sous son nouveau nom de Simenon il va conquérir le monde.

Cet immense succès littéraire a émerveillé ; il a fait des jaloux, c'était bien inévitable ; il a suscité des enthousiasmes, des comparaisons avec

les plus grands noms de toutes les littératures. Il a sa légende, ses légendes mêmes, que vous n'êtes peut-être pas sans entretenir ; on n'a jamais vu un héros qui ne favorise pas un peu sa propre fable. Un de ces mythes que je vous soupçonne un peu d'avoir encouragés est celui de votre style et de votre langue. Vous dites volontiers que vous avez horreur de l'écriture, et que quand une phrase vous paraît « bien écrite » vous vous empressez de jeter la page au panier. Bien entendu, il faut entendre cette confidence avec toute sorte de modalités d'interprétation ; nous savons bien que de cacher le style est un des soucis de l'art, et c'est cet art-là que vous professez en réalité alors même que vous prétendez répudier toute préoccupation de forme. Bien entendu aussi, il fut une époque où le féroce servage de feuilletonniste, que vous acceptiez avec un genre d'ivresse comme pour vous abreuver d'iniquités, ne pouvait guère vous laisser le temps de cultiver aucun style. Un grand et délicieux ami dont nous regrettons douloureusement la perte, Jean Hubaux, qui vous aimait bien, prétendait avoir pêché dans les eaux très rapides du haut Simenon, non loin de sa source, quelques monstres mémorables. Il aimait à en citer des exemples qui n'étaient certainement pas tous authentiques, comme il avait soin d'ailleurs d'en avertir par une malice pétillant dans le coin de l'œil, et il mêlait ainsi vos paroles véritables à une espèce d'évangile apocryphe pour en composer une savoureuse anthologie du populisme liégeois qui aurait bien dû nous être conservée.

Vous êtes loin de ces débuts héroïques. Votre langue, c'est peut-être dommage pour le pittoresque, a vite appris à se débarrasser des tournures d'Outremeuse. Vous en avez fait l'instrument bien en main, qui va droit au but, qui ne figole pas, mais qui travaille sûrement. Votre style est le vêtement commode qui ne se fait pas remarquer et qui permet d'aller partout. Vous l'avez judicieusement voulu ainsi ; d'où cette horreur que vous déclarez pour le phrasé, disons même pour la phrase.

Pour la phrase, mais non certes pour le mot. Vous êtes très sensible aux prestiges du mot. Si je ne craignais pas de systématiser témérairement, je dirais qu'à l'origine de la plupart de vos inventions romanesques, comme premier moteur du mécanisme imaginatif, on trouve une de ces trois choses, ou bien une combinaison de deux d'entre elles, ou bien les trois : le désir de restituer un décor, pays, ville, maison, bateau ; la tendresse pour l'enfant, et enfin le pouvoir suggestif du mot.

Le premier de ces trois germes d'où naît le besoin d'écrire un roman est trop connu pour qu'on s'y arrête ; de la chambre du Palace, au pre-

mier chapitre du *Locataire*, jusqu'à l'écurie flottante où le vieil homme déchu dort à côté de ses chevaux, dans le *Charretier de la Providence*, les vertus de votre célèbre « atmosphère » ont été suffisamment détaillées pour qu'on puisse reconnaître que la composition de cette atmosphère est pour vous une fin et non seulement un moyen ; car vous écrivez pour vous rendre à vous-même la rue Léopold ou le Port de Quistraham au moins autant que pour doter votre histoire d'un personnage supplémentaire — la rue Léopold et le Port des Brumes étant bien des personnages du récit, et non seulement une toile de fond. Quant à l'instinct qui vous pousse vers l'enfant, il prend d'autant plus d'importance pour tempérer d'une douceur le climat de votre œuvre que celle-ci est généralement sévère pour la femme ; la chaleur du sein y est assez rare ; mais la grande impulsion vers les petits d'homme s'y retrouve dans presque tous vos livres, tutélaire et tendre. Vous donnez à la promotion de l'enfance, et votre temps de vie en Amérique n'y aura pas été pour rien, toute son importance sociale et philosophique.

Reste la troisième de ces forces qui me semblent génératrices de vos poussées romanesques ; la force du mot. *Le Port des Brumes* révèle de façon typique l'association des trois mobiles premiers qui, si je vois bien, peuvent déclencher en vous l'action créatrice. Tendresse pour l'enfant : c'est pour reprendre son fils que l'ancien mauvais garçon s'engagera dans le crime. Désir de posséder par l'écriture un pays qui vous hante, cette côte normande du côté de Caen dont il a fallu que tout de suite après vous l'histoire vienne illustrer les noms des petits ports, comme s'il était écrit que notre libération devait trouver sa voie dans ces parages où vous aviez cherché une forme de la vôtre. Et le mot, le mot qui pourrait bien avoir mis en mouvement toute la machine créatrice plus certainement encore que les deux autres, dans ce roman c'est la rogue de morue, cette poussière d'œufs de poisson dont on trouve des traces dans la poche du capitaine du port. La rogue de morue ! Il fallait, n'est-ce pas, qu'un roman sortît de là. Nous avons dans ces syllabes à sonorité solennelle ce que les modernes théoriciens du poème appellent le *stimulus*, le mouvement externe, le petit coup du bout de l'ongle du hasard qui vient mettre en marche le balancier du mécanisme poétique. La rogue de morue ne pouvait man quer de mettre en émoi le poète que vous êtes.

Qu'ai-je dit ? J'ai lâché le mot fatal. Ne croyez pas à une intention perfide. Vous vous demandez si je ne vais pas répandre la rumeur que vos romans seraient des romans de poète. rumeur de catastrophe qui si elle s'accréditait pourrait bien faire tomber à pic le chiffre de vos tirages et ruiner

sous peu vos maisons d'édition. Mais non, vos romans ne sont pas des poèmes ; hâtons-nous de le publier pour ne pas vous faire une fâcheuse publicité à rebours. Que vous soyez poète toutefois, est-ce que tout ne le dit pas ? Et cette sensibilité aussi bien au paysage qu'au mot-stimulus (voyez la rogue de morue), et cette errance à travers le monde à la recherche de vos pays qui sont toujours pays de poésie, et cette façon de travailler que vous avez, ces espèces de crises que vous décrivez et qui vous tiennent en état second pendant toute la période d'élaboration d'un récit... Vous parlez quelque part, pour expliquer ce besoin d'écrire, de psychopathie, de névrose et même de paranoïa. Simenon, un paranoïaque ? Je suis loin de vous suivre jusque là. Je me contente de dire : un poète. Mais peut-être n'est-ce pas un beaucoup moins gros mot.

## Lettre d'un hôte de Comacina

L'Isola Comacina, la seule île du Lac de Côme, à près de neuf cents kilomètres de Bruxelles, est aujourd'hui un lieu de séjour et de repos pour les artistes belges.

En 1919, le Cavalier Caprani, richissime Italien, offrit ce domaine au Roi des Belges, Albert I<sup>er</sup>. Le Souverain accepta ce don, témoignage de la fraternité d'armes qui avait uni, durant la première guerre mondiale, les Italiens et les Belges. La prise de possession, qui eut lieu plus tard, revêtit un grand éclat. Le souverain était accompagné par la Reine Élisabeth et le Prince Léopold. Le ministre Jules Destrée — fondateur de notre Académie — était du voyage. Après avoir visité l'île, le Roi estima qu'il serait bien que des écrivains, des peintres, des musiciens pussent trouver là un lieu de repos, de détente et (qui sait ?) d'inspiration. Il est exact que, par son passé, par sa légende, par son atmosphère, l'île est singulièrement inspirante. Le Roi rétrocéda l'île à l'Académie des Beaux-Arts de Milan (Académie Brera) et exprima le désir d'y voir ériger des studios qui seraient mis à la disposition d'artistes et d'archéologues belges et italiens (l'île est riche en trésors archéologiques).

Divers obstacles surgirent qui retardèrent jusqu'en 1935 la réalisation du vœu émis par le Souverain. À l'époque, trois pavillons, œuvre de l'architecte Lingeri, furent érigés sous l'autorité du podestat Cavaliere Ugenio Brenna. En premier lieu, des étudiants italiens désignés par la

Brera occupèrent les pavillons. Après la seconde guerre mondiale, le regretté Luc Hommel, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, de passage dans la région, se dit qu'il ne fallait pas que fût abandonnée l'initiative du Roi. D'accord avec le président de la Brera et le consul de Belgique à Milan, Luc Hommel mit tout en œuvre pour que les artistes belges pussent bénéficier d'un séjour à Comacina.

Comme l'a écrit un de nos critiques les plus estimés : « C'est le Paradis terrestre retrouvé » ; un Paradis étrange et qui a toute une longue histoire, une île sur laquelle s'étend — disent les vieilles gens — une malédiction très ancienne. Pendant plusieurs siècles, personne n'accepta d'y vivre et tous ceux qui en furent les propriétaires moururent de mort violente.

Comment conjurer cette « jettatura » ? Un homme y parvint, Lino Nessi, l'oste de la Locanda dell' Isola : personnage de roman, crinière léonine, masque de tragédien, gestes nobles et qui possède sur la création de la terre des notions très particulières. Il ne faut pas le pousser beaucoup pour qu'il vous explique pourquoi la terre tourne : selon lui, c'est à cause de l'énorme accumulation d'eau (de glace) aux deux pôles. « Or, professc-t-il, l'eau c'est l'électricité : pôle positif, pôle négatif ».

Vous réalisez que les conversations nocturnes, sous le ciel étoilé, sont à l'échelle cosmique. Quand vous lui demandez d'où lui vient cette science, il vous répond en toute simplicité : « La nuit, je réfléchis ».

Il a, sur toutes choses, des vues très personnelles : ainsi lorsqu'on lui parle de l'île et que l'on évoque des présences invisibles, il vous raconte le songe qu'il fit : « Une nuit, une vieille femme m'apparut, je suivais le sentier et je montais vers la Locanda. La vieille m'arrêta, me prit la main et me conduisit vers un endroit retiré. Elle se mit à fouiller la terre. Je vis très nettement où nous nous trouvions... puis elle disparut. Le lendemain, je me dirigeai vers l'endroit que j'avais vu en songe et là, à quelques dizaines de centimètres de profondeur, je trouvai trois squelettes. Je les fis transporter en un autre point de l'île et fis planter des géraniums à cette place. Plus jamais, la vieille ne réapparut ».

Lorsqu'on lui fait observer que c'était, peut-être, une âme en détresse, il répond : « L'âme, qu'est-ce que c'est ? Quand vous vivez, vous avez 0,04 d'électricité, c'est prouvé scientifiquement, et lorsque vous mourez cette électricité s'en va Dieu sait où, peut-être rejoindre la grande force qui gouverne l'Univers ».

Où se trouve exactement Comacina ? Non loin de Tremezzo et de Menaggio (endroits de villégiature réputés). Lorsque vous arrivez de Côme par la route sinueuse qui longe la rive du Lario, vous dépassez Cernobbio et sa Villa d'Este au chic suranné, vous dépassez de nombreuses localités et vous arrivez à Sala, un village qui ne paie pas de mine au premier abord ; en effet, il vous tourne le dos. Mais il faut quitter la route, s'engager par les venelles pittoresques (c'est déjà toute l'Italie) et déboucher sur une piazza qui est semblable à un décor de théâtre : façades ocre, roses, beiges. On se croirait sur une scène, sur un plateau parce que cette piazza n'a que trois faces, elle s'ouvre sur le Lac et sur l'île. Ici, tout est en place : les platanes, la fontaine publique, le pêcheur qui répare ses immenses filets, le bistrot, toutes chaises dehors et les hommes en bras de chemise et en casquette qui jouent aux cartes et discutent très méridionalement.

L'artiste qui débarque demande le Custode ou gardien de l'île : apparaît un personnage en tricot rayé et pantalon bleu qui consulte sa liste, la liste établie par la Brera, et qui, alors, le prend en charge. Les bagages sont déposés à bord d'un motoscafo. L'île est en face, elle fait le gros dos : on n'aperçoit que des arbres et, assez haut, des bouts de parasols rouges et bleus. Où sont les pavillons réservés aux artistes belges ? Arrivé sur l'île avec tous ses bagages, le voyageur n'est pas abandonné, l'un prend une valise, l'autre un sac et il ne lui reste qu'à suivre, s'il le peut, la marche rapide des jeunes garçons de l'endroit qui gravissent alertement une côte assez rude, sous un encorbellement de feuillage. Après une halte, le temps de reprendre son souffle, le voyageur arrive à une terrasse qui précède une petite auberge : la Locanda. On lui fait signe : il lui faut poursuivre sa route. Il passe devant une étable installée dans les ruines d'un baptistère du XII<sup>e</sup> et arrive devant un enclos grillagé, le « territoire » des Belges. Là, trois pavillons de pierre grise se dressent, séparés les uns des autres, assez pour que chacun puisse se sentir chez soi.

Le confort est sommaire, mais suffisant. L'aménagement, un peu spartiate, a été progressivement amélioré par les occupants successifs. L'ameublement est composé de chaises, de tables, d'armoires et de lits en fer, peints en faux-bois (ce n'est pas laid). La pièce du rez-de-chaussée est vaste mais assez sombre, la cuisine est minuscule. La chambre à coucher, plus petite, est pourvue d'une terrasse qui donne sur le Lac.

Les naturels de Sala procèdent aussitôt, avec une gentillesse italienne, à l'installation, et le Custode ou gardien de l'île apporte la literie. Tout cela se passe dans la bonne humeur et pour peu que l'on ait des notions

d'italien, tout est pour le mieux. Mais la nuit tombe assez rapidement. Il faut se restaurer. Le voyageur va-t-il se servir, pour ce premier soir, du petit réchaud alimenté par le gaz butane ? La Locanda qui est, paraît-il, réputée est toute proche : quelques pas dans l'obscurité et, sur la terrasse éclairée « a giorno », voici le dîner servi par des camerieri qui s'empressent et virevoltent.

Lorsque le repas touche à sa fin, l'Oste de la Locanda, Lino Nessi, apparaît, demande si le voyageur est satisfait et conclut : « Vous restez avec nous. Tous ensemble, nous prendrons le café ». Pourquoi ne pas demeurer là ? La nuit est tiède, on distingue à peine la silhouette sombre des montagnes, au loin de minuscules lumières. Déjà, la rêverie est interrompue. On apporte une table, d'innombrables tasses et sous-tasses (dame, il y a du monde), voici de l'alcool, du sucre en poudre dans un seau de cuivre. On amène, avec précaution, un chaudron noir. Cela ressemble à un rite. C'en est un. Lino Nessi se campe derrière la table, vide la bouteille d'alcool dans le chaudron, ajoute des zestes d'oranges ou de citrons, craque une allumette et une grande flamme mauve s'élève. Toutes les lumières sont éteintes. Le silence s'établit. L'Oste ajoute du sucre, tourne et retourne une louche dans le breuvage. Il parle : « Les premiers habitants de l'île étaient des Grecs. La nuit, ils allumaient des feux pour conjurer les esprits. Vous pouvez voir, sur l'île, l'emplacement d'un temple dédié à Cérés. Puis, vinrent les Romains. Nous passons à travers le temps et nous en arrivons à l'époque des luttes communales. Vint Frédéric Barberousse : ceux de Comacina, qui dépendaient de Côme, voulurent s'allier à Milan. Ils furent tous châtiés, et il y eut de terribles massacres. Il y a cinq siècles une procession fut organisée, elle existe toujours, c'est la fête religieuse et populaire de la S. Jean. Cependant, au cours des temps, tous ceux qui prirent possession de l'île moururent de mort violente et le bruit se répandit que l'île demeurerait inhabitée. Un écrivain anglo-saxon à qui je racontais ceci me conseilla d'allumer un feu propitiatoire et de faire ce café. (Durant tout ce petit discours Lino Nessi n'a cessé d'ajouter du sucre en quantité, surveillant son punch. On apporte du café, il le verse dans le chaudron noir). Je vous remercie d'être venus ce soir me donner la possibilité de « faire le Grec ». Les Grecs allumaient un feu de propitiation pour une bonne récolte de *grana* (de grain, de froment) et moi je fais le feu de propitiation pour la *grana* (en patois milanais, la grana, c'est l'argent ou familièrement : la galette). »

Ravie par ce jeu de mots, l'assistance applaudit. La lumière est rendue, mais le rite du « caffè alla fiamma » n'est pas terminé. L'Oste



demande : « Qui fera la vestale » ? Il désigne, dans l'assistance, une jeune fille qui décrétera si le café est suffisamment sucré. Alors seulement, on sert tout le monde. Une douce euphorie règne. Il faut pourtant songer à regagner sa demeure. Un passeur, la lampe à la main, attend les dîneurs qui vont descendre le long du petit chemin en pente, vers l'embarcadère d'où ils rejoindront, en barque, Sala. L'artiste belge, lui, par un sentier raboteux s'en va vers sa nouvelle habitation. La nuit est immense, étrangement claire, on distingue des bouquets d'arbres. La rive du Lario est là-bas, très loin, ponctuée de minuscules lumières. On devine la présence des hautes montagnes avec, de çà, de là, une toute petite clarté. Sur l'écran pâle du ciel, se détache, rapide, furtive, à peine esquissée, la danse en arabesques des chauves-souris. On entend le grésillement aigu des grillons : une note haute et la rumeur qui l'accompagne. A cela se mêle le chant léger de mystérieuses clarines, tantôt proches, tantôt lointaines (demain, l'artiste belge saura que ces clarines sont les clochettes qui surmontent les flotteurs des filets de pêche tendus en travers du Lac).

Il est dans l'île, une île secrète où ne vivent que quelques personnes. Loin du monde. Rien n'y arrive. Une île perdue dans l'obscurité. La nuit est calme et douce. Elle est vivante.

La lampe éteinte, les volets clos, naît une quiétude que troublent des grattements (les chauves-souris sous le toit). Dehors on entend le frissement de l'herbe froissée... un pas ? non, une bête qui passe. Tout à coup, un grand craquement. On a beau ne pas craindre les fantômes, on allume la lumière. Rien. La charpente de bois travaille. Sur le mur, un scorpion noir descend lentement. Et la nuit s'étend, bercée par le son des clarines et le chant des grillons. Demain...

\* \* \*

Les contrevents poussés c'est l'envahissement du bleu, un bleu si pur qu'il donne des idées roses. Le soleil, déjà haut, éclaire obliquement les montagnes encore embroussaillées de sommeil, les profondes ravines sont nettement dessinées et leur ombre s'étend aux arbres innombrables qui montent à l'assaut des sommets. A gauche, à droite, des montagnes dont les plans se succèdent jusqu'à ces montagnes de gris et de blanc qui contrastent avec ce vert profond, ce vert velouté, avec toutes les nuances du vert — des montagnes proches. La végétation luxuriante de l'île, après des jours de plein soleil, attend une pluie qui ne tombera pas. Le feuillage de lumière des oliviers frémit, le figuier chauffe douce-

ment ses fruits exquis au jeune soleil, un noisetier attend la main qui cueillera ses fruits et un palmier étire ses doigts pointus.

L'île est déserte, ou presque. Un vieux paysan, au menton en ga-loche, coiffé d'un chapeau de feutre qui connut des jours meilleurs, passe pieds nus, chargé d'une haute hotte, une serpe à la main. Il aperçoit l'artiste belge et crie « Ça va... ça va » (c'est tout ce qu'il sait de français). Le Lac qui rit de ses mille et mille facettes attend le nageur.

Jean STEVO.

## Prix et concours académiques

L'Académie a décerné :

en sa séance du 16 septembre 1961, le prix Félix Denayer à M. Albert Ayguesparse, pour l'ensemble de son œuvre ; en sa séance du 14 octobre 1961, le prix Georges Vaxelaire à M. Edmond Kinds, pour son jeu radio-phonique *Les Moineaux de Baltimore* ; et le prix Léopold Rosy à M<sup>me</sup> Jacqueline Van Praag-Chantraine, pour son essai : *Gabriel Miró ou le Visage du Levant*.

L'Académie a couronné un essai sur *Jules Destrée*, présenté par M. Pierre-Jean Schaefer au concours de la section littéraire pour 1961.

## Distinctions honorifiques

Sur proposition du Ministre de l'Education nationale et de la Culture, le Roi vient d'octroyer les distinctions suivantes à trois membres de notre Académie :

*Grand Officier de l'Ordre de Léopold* : M<sup>me</sup> Emilie NOULET et M. Constant BURNIAUX.

*Grand Officier de l'Ordre de la Couronne* : M. Robert GOFFIN.

# OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises

BAYOT, Alphonse. — <i>Le Poème moral. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200.</i> 1 vol. in-8° de 300 pages . . . . .	250 —
BERVOETS Marguerite. — <i>Œuvres d'André Fontainas.</i> 1 vol. in-8° de 238 pages	140.—
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach.</i> 1 vol. 14 × 20 de 208 pages . . . . .	100.
BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 pages . . . . .	70.
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 . . . . .	140.—
BUCHOLE Rosa. — <i>L'Évolution poétique de Rober Desnos.</i> 1 vol. 14 × 20 de 328 pages . . . . .	120.
CHAINAYE Hector. — <i>L'Ame des choses.</i> Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 pages	70.
CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie.</i> 1 vol. 14 × 20 de 204 pages . . . . .	100.—
CHARRIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850. I. La Bataille romantique.</i> 1 vol. in-8° de 423 pages . . . . .	250.
CHARRIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850. II. Vers un Romantisme national.</i> 1 vol. in-8° de 546 pages . . . . .	250.
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> 1 vol. in-8° de 116 pages . . . . .	100.—
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps.</i> 1 vol. 14 × 20 de 142 pages . . . . .	60.
COMPÈTE Gaston. — <i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck.</i> 1 vol. in-8° de 270 pages . . . . .	120.—
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie des Écrivains Français de Belgique (1881-1950).</i> 1 vol. in-8° de 304 pages . . . . .	120.—
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren.</i> 1 vol. in-8° de 156 pages . . . . .	100.—
DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis.</i> 1 vol. in-8° de 184 pages	110.—
DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel</i> Lettres inédites) 1 vol. 14 × 20 de 76 pages . . . . .	50.
DEFFRÈNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer.</i> 1 vol. in-8° de 468 pages . . . . .	175.—
DEBOUTILLE Maurice. — <i>Sur la Genèse de la Chanson de Roland.</i> 1 vol. in-8° de 178 pages . . . . .	120.—
DE RUEL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue.</i> Réédition Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 pages	120.—

DESONAY Fernand. <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre.</i> 1 vol. in-8° de 282 pages . . . . .	100.
DESONAY Fernand. <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève.</i> 1 vol. in-8° de 317 pages . . . . .	125.
DESONAY Fernand. <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cou au chanfre d'Hélène.</i> 1 vol. in-8° de 415 pages . . . . .	150.
DE SPRIMONT Charles. <i>La Rose et l'Épée.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 pages . . . . .	70.
DOUTREPONT Georges. <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique.</i> 1 vol. in-8° de 169 pages . . . . .	70.
DOUTREPONT Georges. — <i>La littérature et les médecins en France.</i> (épuisé)	
ÉTIENNE Servais. <i>Les Sources de « Burg-Jargal ».</i> 1 vol. in-8° de 159 pages	70.
FRANÇOIS Simone. <i>Le Dandysme et Marcel Proust (De Brummel au Baron de Charlus)</i> 1 vol. in-8° de 115 pages . . . . .	120.—
GILLIS Anne-Marie. <i>Edmond Breuché de la Croix.</i> 1 vol. in-8° 14 × 20 de 170 pages . . . . .	90.
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 . . . . .	175.
GILSOUL Robert. <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880.</i> 1 vol. in-8° de 342 pages . . . . .	140.
GIRAUD Albert. <i>Critique littéraire.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 pages	90.
GUILLAUME Jean S.J. <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe.</i> 1 vol. in-8° de 303 pages . . . . .	140.
GUILLAUME Jean S.J. <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe.</i> 1 vol. in-8° de 108 pages . . . . .	70.
HANSE Joseph. <i>Charles De Coster.</i> 1 vol. in-8° de 383 pages . . . . .	110.
HANSE Joseph. <i>La valeur modale du subjonctif.</i> 1 brochure in-8° de 24 pages	20.
HAUST Jean. <i>Médecinaire Liégeois du XIII<sup>e</sup> siècle et Médecinaire Namurois du XIV<sup>e</sup></i> (manuscrits 815 à 2.700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 pages	100.
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 pages . . . . .	90.
HOUSSA Nicole. — <i>Le souci de l'expression chez Colette.</i> 1 vol. 14 × 20 de 236 pages . . . . .	110.
LE JEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignore ou Lai du prisonnier.</i> 1 vol. in-8° de 74 pages . . . . .	70.
LLMONNIER Camille. — <i>Paysages de Belgique.</i> Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 pages . . . . .	100.—
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898).</i> Ouvrage couronné par l'ACADÉMIE FRANÇAISE. 1 vol. 14 × 20 de 352 pages . . . . .	130.
MARET François. — <i>Il y avait une fois.</i> 1 vol. 14 × 20 de 116 pages . . . . .	70.—
MICHEL Louis. <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse.</i> 1 vol. in-8° de 432 pages . . . . .	140.—
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud.</i> 1 vol. 14 × 20 de 324 pages	140.—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière.</i> 1 vol. in-8° de 224 pages . . . . .	110.—
PICARD Edmond. <i>L'Amiral.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 pages . . . . .	70.

PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 pages	70.—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 418 pages	175.—
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 pages	90.—
REMACLE Louis. — <i>Le parler de la Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 pages	110.—
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 pages	120.—
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier)	
1 vol. 14 × 20 de 212 pages	90.—
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	175.—
SÉVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Leon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 pages	60.—
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (nouvelle édition revue). 1 vol. in-8° de 152 pages	110.—
SOSSET L. L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	70.—
TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES DU BULLETIN DE L'ACADÉMIE. (Années 1922 à 1959) 1 brochure in-8° de 78 pages	25.—
THIRY Marcel. — <i>Étienne Hénaut</i> . 1 brochure in-8° de 20 pages	20.
THIRY Marcel et PIRON Maurice. — <i>Deux notes sur Apollinaire en Ardenne</i> . 1 brochure in-8° de 32 pages	25.—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	140.
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 pages	70.
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> 1 vol. in-8° de 339 pages	175.—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 pages	50.—
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 pages	110.—
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression suivie d'une note de l'auteur). 1 vol. in-8° de 296 pages	125.—
VIVIER Robert — <i>Traditore</i> . 1 vol in-8° de 285 pages	125.—
WARNANT Léon — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8 de 255 pages	150.—
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	70.—
WILMOTTE Maurice. — <i>Les Origines du Roman en France</i> . 1 vol. in-8° de 263 pages	110.
<b>Vient de paraître :</b>	
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 pages	90.—
DONEUX Guy. — <i>Maurice Maeterlinck. Une poésie - Une sagesse - Un homme</i> . 1 vol. in-8° de 242 pages	110.—
TABLES GÉNÉRALES DES MATIÈRES DE « LA WALLONIE » (juin 1886 à décembre 1892) par Charles LEQUEUX. 1 brochure in-8° de 44 pages	30.

**PRIX : 30 Frs.**