

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



BRUXELLES  
PALAIS DES ACADÉMIES

## SOMMAIRE

---

Séance publique du 26 janvier 1963

**Réception de M. Albert Ayguesparse :**

Discours de M. Constant Burniaux . . . . .	7
Discours de M. Albert Ayguesparse . . . . .	18

**Réception de M. Géo Libbrecht :**

Discours de M. Roger Bodart . . . . .	29
Discours de M. Géo Libbrecht . . . . .	37

**Encore *L'Intruse* et *Les Flaireurs*** (*Communication de M. Gustave Vanwelkenhuyzen à la séance du 12 janvier 1963*) . . . . . 49

**Rousseau et son Lévite** (*Communication de M. Marcel Thiry à la séance du 9 mars 1963*) . . . . . 71

**Rapport sur le Prix biennal de Littérature wallonne** par  
MM. Marcel Hicter et Emile Lempereur . . . . . 81

**CHRONIQUE**

Séances de l'Académie . . . . .	85
Prix littéraire . . . . .	86
Hors de Belgique . . . . .	86

---

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

BULLETIN  
DE  
L'ACADÉMIE ROYALE  
DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

Tome XLI

Année 1963

---

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



BRUXELLES  
PALAIS DES ACADEMIES

SEANCE PUBLIQUE DU 26 JANVIER 1963

## Réception de M. Albert Ayguesparse

---

### Discours de M. Constant Burniaux

Mon cher Confrère,

Vous êtes né avec le siècle et un premier avril, au seuil du printemps comme Thyl Ulenspiegel. C'est là, sans aucun doute, un signe heureux, un signe de bon sens et, peut-être aussi, le signe d'une certaine fantaisie . . .

Mais je reviendrai à tout cela. Je veux dire d'abord que vous avez été, d'une manière frappante, l'homme d'entre-deux-guerres. En 1914, lorsque éclate la première guerre mondiale qui a si profondément marqué ceux qui l'ont faite, vous sortez à peine de l'enfance.

Après ce grand conflit romantico-réaliste de 1914 à 1918, conflit qui a changé le monde, le socialisme s'épanouit. Des intellectuels reviennent de la guerre avec un esprit fraternel et d'immenses espoirs que certains oublieront dans leurs pantoufles. Beaucoup se sont rapprochés du peuple ; quelques écrivains parlent même de populisme et d'art prolétarien que l'on s'obstinera bientôt à confondre. A Paris, en ce temps-là, la revue *Europe* et les éditions Rieder (c'est-à-dire Jean-Richard Bloch, Albert Crémieux, Léon Bazalgette, René Arcos et d'autres) représentent l'esprit nouveau. Ils accueilleront Franz Hellens, André Baillon, Jean Tousseul, Robert Vivier, moi-même. On découvre la vie seconde et les drames enfouis dans les petites vies.

Vous, mon cher Ayguesparse, vous que je rencontrerai bien plus tard, vous abordez la vie littéraire sur l'autre rive. Vous ignorez les rêves nostalgiques de ceux qui ont vécu la guerre, vous êtes tout gonflé d'autres espoirs plus positifs ; vous êtes plus près du socialisme militant et de ses problèmes.

Votre évolution, du socialiste que vous étiez alors à l'homme préoccupé par son propre sort humain, puis au romancier réaliste de la maturité, en passant par le poète, paraît s'être faite sans éclat, dans l'intimité de votre être, plus ou moins à l'abri des guerres et de leurs séquelles, dans une vie saine et plutôt tranquille. Cela explique peut-être que vous soyez demeuré si fidèle à vous-même. Vous n'avez abandonné ni le militant, ni le poète, ni le romancier. Il semble que vous ayez évolué en emportant tous vos « je » différents. C'est ainsi que l'on retrouve en vous, et encore dans votre dernier livre paru, *Selon toute vraisemblance*, un don rare et précieux, le don d'adolescence.

Au début, vous êtes poète. Dans *Neuf Offrandes claires* et dans *Anecdotes*, l'homme est lié à sa condition et à son époque : amour, machines et sensualité ; images fortes et tendres.

En 1931, vous publiez *Derniers Feux à terre*. Révolte sociale, insurrection poétique ! Vos poèmes sont écrits en prose . . . ou presque. Votre jeune ardeur épouse à la fois les forces de la nature et celles du monde industriel. Il s'exhale de votre chant « de hautes fougères de hurrahs ». Vous parlez machines, bielles, béton, géologie, déluge, guerre. Un délire nouveau s'empare de vous. Vous êtes un bateau ivre qui navigue sur des « fleuves déracinés ». Votre voix plane au-dessus du monde, bondit d'un coin à l'autre de l'univers. Elle domine « le chant forcé et torride des métallurgies ». Vous déliez les « pattes des continents », vous voulez « refaire l'homme à une mesure inouïe ».

Tribun de l'art et du social, vous brossez, dans *Aube sans soutiers* (en collaboration, semble-t-il, avec Rubens et Mambour, avec Verhaeren et Hugo), une large fresque ; vous entonnez un chant rocailleux, un chant de révolte tout bruisant de cris et d'idées qui se prennent d'amour pour les belles images.

*Aube sans soutiers* est offert à Charles Plisnier et à Edmond Vandercammen ; le recueil suivant, *Prometteurs de beaux jours*, sera dédié à Henry Poulaille et à Tristan Rémy. Cela révèle vos amitiés d'homme et vos admirations d'écrivain à cette époque de votre vie. Pendant les années inquiètes qui précèdent la guerre de quarante, vous avez écrit, d'autre part, *Machinisme et culture* et *Magie du capitalisme*, deux essais politico-sociaux où vous défendez l'homme contre la machine et où vous prédiriez la fin du capitalisme.

Après, vous ne publiez plus que des essais littéraires, sans pour autant renier vos convictions, qui continueront de s'épanouir dans vos recueils de poèmes. Je songe à *Prometteurs de beaux jours*. Mais les beaux jours qu'on nous promet, c'est la guerre de quarante et l'on dirait que vous l'avez deviné en écrivant tels vers familiers qui ne sont pas dans votre ton habituel :

*Un malheur est si vite arrivé  
vous finirez avec tout votre acier  
par jouer un mauvais tour à la création*

On vous voit, dans *Prometteurs de beaux jours*, rejeter non seulement la ponctuation, mais la plupart des règles traditionnelles. En revanche, vous êtes fort attentif au rythme. Le rythme, n'est-ce pas la lumière interne du vers libre ?

*Poème pour trois voix* est un dialogue entre la foule, Spartacus et les puissants. Ces trois voix se mêlent aux voix de la nature et de la vie, et à votre propre voix que l'on entend, de plus en plus, dans *La Mer à boire*, par exemple, et surtout dans *La Rosée sur les mains*. Ce dernier recueil est, presque entièrement, un hymne à la nature et au bonheur de vivre qui vous paraissait autrefois si fragile. A présent, il y a du soleil dans vos vers et même un peu de folie... et une discrète ponctuation. On y entend rire les marguerites. On y voit des alouettes qui creusent un trou sonore dans l'épaisseur du ciel, des filles sensuelles qui dorment ou font semblant, et des paysages de la ville ou de la campagne, des paysages qui vous montent un peu à la tête. On dirait que vous devenez peintre. Et comme vous êtes

joyeux en regardant couler la vie, en battant les cartes de la chance, les cartes de l'amour.

*C'est dimanche  
trois fois dimanche  
trente-trois fois dimanche . . .*

La vie vous a conquis et vous songez au roman. Nous sommes en 1938. Deux ans plus tard, vous reprendrez votre chant de poète, mais loin de chez vous, en songeant à l'absente. *Le vin noir de Cahors* ne paraîtra qu'en 1957. Ce recueil couronne, jusqu'à présent, votre œuvre poétique. Il me plaît que cette couronne ait des couleurs si humaines. Le malheur vous a personnellement choisi cette fois. *Le vin noir de Cahors*, c'est l'histoire de l'exode de 40, c'est le chant de l'absence, un long chant d'amour parfois sensuel et d'un romantisme transfiguré. Votre peine y revit en beaux songes perdus. Le passé s'y mêle au présent, le regret au souvenir. D'instinct, vous vous êtes réfugié dans une forme généralement plus traditionnelle où la douleur paraît s'adoucir au contact des règles, sans être pour autant moins vive.

*Ce printemps, le plus doux que nous ayons connu,  
Avait l'éclat poudreux et moqueur des beaux jours.  
Mon amour, j'écoutais au delà des tambours  
Du premier rossignol le vieux chant revenu,  
  
Scintillant dans la nuit comme un diamant noir.  
Les sources respiraient dans tes cheveux défaits ;  
Tu étais la plus belle et ton ombre rêvait  
Sur la mer paresseuse où l'aube venait boire.*

« Sur la mer paresseuse où l'aube venait boire. »

J'aime répéter ce bel alexandrin dont le rythme et l'écho visuel me ravissent.

\* \* \*

Je viens maintenant à un autre aspect de votre personnalité : le romancier.



A vingt-trois ans, vous publiez votre premier recueil de poèmes ; à vingt-cinq ans, vous dirigez votre première revue, *Tentatives*, qui aura trois sœurs, dont *Marginales*, toujours bien vivante. A trente et un ans, vous publiez votre premier essai et à trente-huit ans seulement, votre première œuvre romanesque, *La Main morte*, dont le sujet a été bien préparé grâce à votre intérêt pour les questions sociales. Il faut, pour en retrouver le climat, retourner à l'époque de vos *Prometteurs de beaux jours*, de votre *Poème pour trois voix* et de *La Mer à boire*. En lisant *La Main morte*, on pense à Pierre Hamp, qui vient de mourir. Mais votre œuvre, animée par un romantisme à peine désuet, est originale. Les héros sont des militants sociaux qui découvrent, l'un après l'autre, au contact d'un étranger aimant la vie dangereuse, le sens véritable de leur destinée. Les phrases sont courtes, entêtées, un peu haletantes parfois. Le trait est dur et précis ; les portraits sont tracés avec assurance ; les scènes, bien menées ; les ensembles, particulièrement réussis.

Après *La Main morte*, vous publiez *D'un jour à l'autre*. On peut dire que vous êtes en veine de changement à cette époque. S'il est encore question de machinisme et de syndicalisme dans votre nouveau récit, il apparaît tout différent du premier. Vous avez abandonné ce que j'appellerais volontiers le pathétique social. Vous vous défendez, d'autre part, d'avoir écrit un roman régionaliste. Tranquillisez-vous, *D'un jour à l'autre* n'est pas plus régionaliste que *La Comédie humaine*, que *Madame Bovary* et que certains récits de Plisnier. Balzac, Flaubert et Plisnier sont d'ailleurs présents dans votre nouveau livre où vous vous essayez, à travers l'évocation d'une petite ville de la province française, au roman réaliste traditionnel qui suit les mouvements de l'âme et du cœur humains. Un aspect nouveau de votre art ou, mieux, le résultat d'une évolution de l'homme et de l'écrivain. Cette évolution s'annonçait depuis longtemps dans votre œuvre dont la partie strictement humaine s'est finalement élargie au détriment de la partie spéculative. Vous avez quarante ans ou presque et vous avez découvert les charmes de l'ironie et les plaisirs de la description. Vous analysez, d'un œil lucide, les sentiments de vos personnages et vous êtes moraliste.

Dans *D'un jour à l'autre*, vous commencez cette étude des rapports entre l'amour et l'argent, étude qui sera poursuivie à travers plusieurs de vos romans. On vous suit avec autant de plaisir que de curiosité, chasseur cruel qui faites lever les ragots, les cancans et les haines recuites. Peu de traces de l'écrivain que vous étiez. Vous êtes devenu un autre... ou presque.

Cette province française vous tient au cœur. Dans *L'Heure de la vérité*, vous y revenez ; vous revenez, par la même occasion, aux rapports de l'amour et de l'argent, et singulièrement au triomphe, passager d'ailleurs, de la prudence bourgeoise sur les forces généreuses de la jeunesse. Ainsi vous vous instituez non seulement romancier de la province, mais aussi romancier de la famille. On songe à Plisnier, d'autant plus que votre style a une tendance à devenir oratoire comme le sien. Disons tout de suite que ce style a beaucoup gagné, et notamment en puissance évocatrice. Les images sont saisissantes ; les verbes, employés à propos, sont nombreux ; les épithètes, sûres et bien placées. Ce style, d'un réel attrait, crée naturellement des atmosphères résonnantes.

Si *L'Heure de la vérité* est un livre curieusement dépourvu de sensualité et, dans une certaine mesure, d'élan spirituels, vous vous rapprochez cependant de Plisnier par l'intelligence de la construction et par la manière de considérer le roman comme un ensemble de faits humains qui s'opposent et que des personnages — généralement peu compliqués et puissamment campés — brassent avec passion. Ce qui fait la richesse d'un roman comme *L'Heure de la vérité*, c'est le nombre et la variété des personnages admirablement différenciés par un psychologue sûr de lui-même. Il y a, vers la fin du récit, une sinistre petite fête dans la montagne qui vous permet d'aborder résolument l'un de vos thèmes de prédilection, l'adolescence avec ses goûts aventureux, ses craintes et ses inquiétudes.

Le romancier que vous êtes alors a fait de très grands progrès. Vous tenez bien votre métier, vous allez nous offrir votre chef-d'œuvre, *Notre ombre nous précède*. C'est une tragédie familiale qui se passe encore dans la province française, aux environs

de Grasse. Les champs de fleurs, le soleil et la montagne, les olivaiés et les vignes, le grésillement des cigales et, au loin, la mer. Raoul et Madeleine Mézargues habitent, avec leur fils Claude, le plus beau mas de la région. Raoul est un paresseux, un bon à rien, un jouisseur, un cynique. Parce qu'elle est riche, il a épousé une Madeleine laide et difforme. Mais les parents de la pauvre femme l'ont mariée sous le régime de la séparation de biens. Comme son mari ne travaille pas, Madeleine est obligée, pour vivre, de vendre des terres et des fermes. Outre cela, les Mézargues voudraient bien trouver une femme pour leur fils Claude. Hélas ! c'est un garçon bizarre, bâti comme un géant, mais sauvage et un peu taré.

L'histoire va, d'un tournant à l'autre, habillée de peu de personnages dont le plus significatif est, et de fort loin, Madeleine Mézargues. C'est la conscience du récit. Vous avez eu du flair, mon cher Ayguesparse, en élevant ce personnage au rang de premier rôle. Madeleine est un déséquilibre vivant, un être bourré de complexes, une âme de feu. Le roman sort tout entier de la laideur de Madeleine, de son infirmité, de sa jambe morte qui en a fait un être à part, un être condamné à regarder vivre les autres, à les envier, à les haïr.

Ajoutons que Madeleine est une paysanne, pourvue d'instincts profonds et qu'obsède l'amour de l'argent. Partout, dans la maison, elle traîne sa jambe morte ; partout, on entend le bruit de ses cannes. Elle a toujours présente à l'esprit son existence perdue ; elle ne cesse de ruminer sur ce fait : mon mari ne m'aime pas, il m'a trahie, il m'a volée !

Puis il y a Claude, son fils. Le bon Dieu aussi l'a trahie. Elle est la femme la plus malheureuse au monde. Elle le sent, elle le répète, elle est presque heureuse d'être si malheureuse. Elle est seule, seule et ravagée par les passions. Elle est la conscience amère de la famille, elle est un abcès toujours en travail, elle est un miroir affreux où toute la vie est reprise à l'envers.

On conçoit aisément la place qu'occupe un tel personnage dans un roman. Quand Madeleine Mézargues est morte, il y a dans le récit comme un grand silence.

Si vous concentrez toute votre attention sur l'observation des faits, mon cher Confrère, et sur la vérité psychologique des personnages, vous êtes loin d'être impassible, objectif, absent. Dans *Notre ombre nous précède*, vous avez des soucis moraux comme vous aviez autrefois des soucis sociaux. Vous travaillez parfois à éteindre votre style, à le neutraliser, à le rendre familier. Mais vous le faites contre votre tempérament, qui est celui d'un peintre savoureux. Cela fait, à l'intérieur de votre récit, un combat sourd ou, au moins, une dualité, permanente et féconde, qui attache et constitue peut-être votre plus grande originalité.

\* \* \*

On peut s'étonner, si l'on songe à votre profession, que vous n'ayez jamais évoqué l'enfance. En revanche, vous vous êtes toujours intéressé à l'adolescence et à la jeunesse. Je songe, bien entendu, à *L'Heure de la vérité*, mais aussi à *Une Génération pour rien*, à *Selon toute vraisemblance* et, surtout, à *Mauvais Age*.

Dans *Une Génération pour rien*, vous dépeignez les jeunes qui vivaient au temps de la guerre d'Espagne. Vos héros, vous les dessinez avec force. Non seulement, vous excellez à tracer leurs portraits, mais vous réussissez aussi, je le répète, des ensembles ou vous différenciez avec assurance de nombreux personnages, et sans les séparer.

Il convient probablement, avant de parler de *Mauvais Age*, de souligner, une fois encore, combien l'adolescence vous intéresse. Il semble que — comme Gide et comme Mauriac — vous ayez gardé une nostalgie tenace de cet âge.

L'adolescent est né, en tant que personnage littéraire, distinct et caractérisé, au début du xx<sup>e</sup> siècle. Et il a tout de suite fait fortune. Vous qui êtes si attentif à la réalité immédiate, vous avez compris d'emblée ce qu'un romancier peut tirer de ce personnage. L'adolescence est sans doute la période la plus riche de la vie de l'homme. C'est, on l'a dit, le vestiaire de la personnalité, le temps où toutes les vocations se nouent ou se brisent chez un être passager, et qui le sait, qui sent bouillonner en lui les sentiments de l'homme qu'il va devenir et ceux

de l'enfant qu'il a été. L'adolescent est un être plein de grands cris et de grands silences. Vous avez tenu compte de tout cela dans *Mauvais Age* où vit une certaine jeunesse, amoral et désœuvrée, une jeunesse ennemie d'elle-même, dites-vous.

Etes-vous parti d'un fait divers ? Je n'en serais pas surpris. Quoi qu'il en soit, votre roman est bien construit et comporte, implicitement, un jugement moral. Une fois de plus, vous exploitez les rapports de l'amour et de l'argent. Mais il s'agit surtout de l'adolescence. Serge, votre héros, est un adolescent véritable, sincère, un peu singulier, livré à ses impulsions, livré, ici surtout, à une jalousie dévorante qui lutte contre elle-même, essaye de se calmer, évolue, se nuance et finit par se muer en idée fixe. On songe à *Notre ombre nous précède* et l'on est surpris de constater avec quelle intelligence vous arrivez à suivre l'évolution des passions qui s'exaspèrent.

*Le Mauvais Age* est un roman d'amour en somme, dans l'atmosphère d'une adolescence chargée de fiel et de rancœur ; une adolescence désœuvrée, bourrée de complexes, maudite. Un sujet difficile. Une histoire datée, et qui devait l'être, qui ne pouvait être séparée de son époque. Mais il ne fallait pas que la peinture de cette époque empêchât l'histoire de bouger, de demeurer attachante. Roman noir, roman policier. Vous avez bien réussi tous les dosages de ce drame aigu. Certains endroits sont des modèles de construction sûre et discrète. *Le Mauvais Age* est un beau roman dans lequel l'habileté ne nuit pas au naturel.

\* \* \*

Il manquait une dimension à votre art : vous l'y avez ajoutée tout naturellement, puisqu'elle est, chez vous, la résultante de la complexion de l'homme et du caractère double de l'artiste. On vous avait couronné comme poète et comme romancier, on ne vous connaissait guère comme auteur de nouvelles. Certes, écrire une nouvelle est une épreuve difficile. Il faut savoir parler peu et bien, en observateur et en poète, en fin psycholo-

gue surtout ; il faut mettre le plus de choses possibles dans un cadre précis, des choses vraies, ou vraisemblables, et qui bougent.

En réalité, rien ne vous manquait pour devenir un excellent auteur de nouvelles. Les onze histoires rassemblées dans *Selon toute vraisemblance* (un titre fait pour des nouvelles) le prouvent assez.

D'autre part, ces récits sont tous marqués par l'époque, datés comme plusieurs de vos œuvres. Il s'agit de militants politiques au travail, de la guerre, de la Résistance. La meilleure de ces nouvelles, *Quand Judas s'appelait Cicéron*, est une âpre histoire de la Résistance, une histoire émouvante écrite dans un style serré, dur, résonnant. On y retrouve une certaine ironie douloureuse qui n'est pas fréquente chez vous. Ce récit est un modèle de puissance contenue. Comme la plupart des nouvelles qui composent *Selon toute vraisemblance*, *Quand Judas s'appelait Cicéron* repose sur un fond authentique de vérité humaine. Ses couleurs, bien contrastées, éclosent dans des oppositions saisissantes.

\* \* \*

Nous sommes arrivés au sommet de vous-même, là où l'on place les tables d'orientation et les observatoires, là où l'on s'arrête pour considérer le panorama.

Ainsi vous avez été, tour à tour, poète, essayiste, critique, directeur de revue, romancier, auteur de nouvelles. Et chacun de ces arts, vous l'avez exercé en son temps, ni trop tôt, ni trop tard, sans un faux pas. Dans tous, vous avez prouvé votre talent et votre lucidité. Vivant parmi les remous d'une époque difficile à laquelle vous avez été particulièrement attentif, vous avez su évoluer sans vous dessaisir de vous-même. Votre vision du monde est continuellement tragique et pessimiste, depuis les chants de révolte, durs et rageurs, du jeune poète jusqu'à vos dernières nouvelles, car votre œuvre de poète ne me semble pas devoir être séparée de votre œuvre de romancier. Dans l'une comme dans l'autre, vous évoluez du militant à l'homme, guidé ou poussé par l'amour et par l'amitié.

---

Jeune poète et jeune romancier, il vous est arrivé de céder à un certain romantisme d'écriture et de pensée, de céder à des flambées d'adolescence, car je crois que l'adolescence a été votre meilleure saison. Mais vous êtes prudent, à la fois audacieux et prudent. Vous avez le goût de la mesure au fond. Il y a chez vous du bon sens, des vues salutaires, une profonde fidélité à vous-même et aux règles, une grande intelligence des drames humains, un sens aigu de la réalité, une vigueur singulière dans l'expression.

Je le répète, vous avez le goût de la mesure. Vous êtes une force bénéfique dans notre monde inquiet, une force audacieuse et prudente. Si j'osais, je vous comparerais à un danseur de corde. Mais vous n'avez rien à voir avec un danseur de corde, si ce n'est, si ce n'est le goût anxieux, le goût inné de l'équilibre.

## Discours de M. Albert Ayguesparse

Mesdames, Messieurs,

Souffrez qu'avant de vous adresser mon remerciement, j'évoque à mon tour le souvenir de Charles Plisnier. Si quelqu'un avait prédit, à l'époque où, avec Edmond Vandercammen, nous faisons paraître *Esprit du Temps*, que nous aurions tous trois l'honneur d'être admis quelque jour dans cette Compagnie, lequel d'entre nous eût été le plus surpris ? Je ne pourrais le dire, mais je ne vous cacherai pas que ma joie serait bien plus profonde aujourd'hui si Charles Plisnier se trouvait encore parmi nous. Voilà dix ans qu'il nous a quittés, et la richesse exceptionnelle de son talent s'affirme plus que jamais.

Si vif que ce regret puisse être, il ne m'a pas empêché d'accorder aux paroles de bienvenue de M. Constant Burniaux l'attention et le prix qu'elles méritent. Je tiens pour une haute faveur d'être accueilli à l'Académie par l'auteur de *La Bêtise* et de vingt autres volumes qui forment dans notre littérature un domaine privilégié. Ce domaine, il m'est arrivé plusieurs fois d'en parcourir les allées royales comme les pistes les plus secrètes pour le seul plaisir de relire telle page préférée d'*Une petite vie* ou tel chapitre des *Temps inquiets*. Taillée dans la réalité et dans la poésie quotidiennes, l'œuvre de Constant Burniaux, par ses dimensions comme par son contenu humain, constitue un phénomène littéraire important. Constant Burniaux, romancier, a saisi l'homme à travers chacun de ses personnages et en offre une image étonnamment sensible grâce au jeu de miroirs de la création littéraire. Il a promené sur le monde et les hommes un regard lucide, apitoyé, ironique ou faussement désabusé. De cette longue et toujours fraternelle interrogation est née une œuvre d'une vérité exemplaire.

La tendresse et la poésie déchirante dont sont tissées toutes les pages de cette œuvre que Constant Burniaux poursuit comme sous nos yeux avec un rare bonheur d'invention, le poète mal guéri qu'était resté Charles Bernard devait en aimer



l'âpre saveur. On retrouve chez lui, porté à une manière de perfection, ce mélange d'intelligence et de lyrisme.

Charles Bernard ! A chaque séance de l'Académie, on pouvait tenir pour assuré de retrouver sa fine silhouette au premier rang. Rien en lui ne laissait deviner l'effort accompli pour parvenir jusqu'ici. Il était là, fidèle, étrangement attentif. Combien était émouvante la présence de cet être fragile, habité par une volonté peu commune !

Journaliste, et quel journaliste ! voué au fait quotidien, Charles Bernard garda toujours le goût et l'amour de la poésie. C'est au reste par un recueil de poèmes qu'il débute dans nos lettres, en 1896. Il a vingt et un ans. Anvers, où il est né et où il a passé son enfance, était alors un brillant foyer de culture française : on y lisait les revues et les auteurs de Paris. Raffinée, avide de plaisirs et de luxe, mais ouverte aux choses de l'esprit, l'opulente bourgeoisie anversoise élevait ses fils dans la langue de Voltaire.

Charles Bernard a raconté lui-même, et fort joliment, que son père lui lisait des tirades de Corneille et des poèmes de Leconte de Lisle, le soir, sous la lampe. Mais c'est à l'Université de Bruxelles qu'il va nouer ses premières amitiés littéraires : il y rencontre Henri Vandeputte et Georges Rency, collabore à leur revue *L'art jeune*. Il écrit des poèmes, admire Baudelaire et Mallarmé, se lie avec Max Elskamp, Vielé-Griffin, Henri de Régnier. On pourrait choisir plus mal ses maîtres et ses amis.

Voici que paraît son premier recueil : *Et chanta la feuillée*. Pour le jeune poète, commence l'âge éphémère des modestes plaquettes. C'est une œuvre bien curieuse que *Et chanta la feuillée* : l'écho des derniers beaux jours du symbolisme y retentit discrètement. D'autres recueils suivent bientôt. *La Belle douleur* et *Aigues-marines* s'abreuvent aux mêmes sources, à ce mystère des âmes et des choses que le poète essaye d'apprivoiser. Poésie subtile, musicale, où fleurissent de savants néologismes.

Bien qu'on retrouve dans *Lucanie*, petit drame en vers écrit à la même époque, un peu de l'angoisse des pièces de Maeterlinck, la langue du jeune écrivain reste d'un atticisme de bon aloi.

Docteur en droit, Charles Bernard s'inscrit au barreau d'Anvers. Le jeune avocat a des dons. Il plaidera avec éclat dans un procès d'assises dont on parle encore à Anvers. Le milieu des armateurs qu'il fréquente pourrait lui amener une riche clientèle. Singulier avocat derrière lequel apparaît déjà le journaliste ! Charles Bernard, stagiaire, crayonne de brèves chroniques dans les journaux locaux et apaise ainsi ses démons intérieurs. Peu à peu, le journaliste l'emporte sur le plaideur. Tout en lui favorise d'ailleurs cette inclination : le goût des idées, une téméraire indépendance d'esprit et, par-dessus tout peut-être, une soif de combattre qu'il assouvissait en faisant du fleuret dans un grenier de la rue des Lions. Partagé entre deux vocations, il finira cependant par franchir le pas : au moment même où il semble tenir en main les atouts de la réussite, il entre au *Matin* d'Anvers. Sans effort, il passe de la salle d'audience à la salle de rédaction.

Est-ce le journaliste qui a banni le poète ? Après *Contes bibliques* où la prose empiète déjà sur le vers, et *Le Festin des dieux*, Charles Bernard fait paraître son premier, son unique roman : *La Reine de Saba*.

S'il fait songer à *Aphrodite* de Pierre Louÿs par la beauté presque charnelle de certaines pages, ce livre fort injustement méconnu surprend par la rigueur de sa composition et l'abondance de son invention créatrice. Récit historique et roman psychologique, cette reconstitution d'un épisode biblique fait regretter que notre jeune auteur ait renoncé si tôt à l'art du roman. Alors que je lisais les aventures de la reine Balkis, je ne pouvais m'empêcher de penser au romancier que nous avions perdu le jour où Charles Bernard abandonna le récit d'imagination.

Pendant plusieurs années, même s'il parle d'art et de lettres, Charles Bernard sera la proie du journalisme. On a dit beaucoup de mal de ce difficile métier, et qu'il avait tué les plus beaux talents. Je crois le contraire. Pour l'écrivain de race, le journalisme reste une école salutaire. Anatole France, qu'on avait obligé, un peu malgré lui, à se plier à cette discipline, lorsqu'il accepta de tenir le feuilleton littéraire du *Temps*,

disait que « le journalisme est pour l'esprit comme ces bains dans les eaux vives dont on sort plus alerte et plus agile. »

Tout de suite, Charles Bernard va briller dans le tour de force de l'article quotidien, triompher dans le billet rapide, étincelant, comme dans l'éditorial pugnace ou la chronique longuement méditée. La vivacité de son style et l'étendue de sa culture vont l'aider à atteindre cette précellence. La poésie et le roman lâchés, il se rappelle qu'avant de faire son droit il s'était essayé à la peinture, et c'est tout naturellement qu'une ancienne et violente passion va le pousser vers les arts plastiques. Plusieurs voyages en Italie, la fréquentation des principaux musées d'Europe, l'étude des peintres vont réveiller en lui cet intuable amour de la peinture d'où naîtra son premier grand ouvrage : *Pierre Breughel l'Ancien*.

Pierre Breughel a exercé une véritable fascination sur Charles Bernard. On verra cet amoureux de Giotto, de Taddeo le Siennois et des primitifs italiens se passionner littéralement pour le peintre des campagnards et magnifier l'œuvre, la vie et la leçon de Breughel dans un ouvrage plein de vues personnelles d'une singulière pénétration. Cette monographie qui s'ouvre sur une analyse détaillée de la situation économique et sociale des Pays-Bas au seuil du xvi<sup>e</sup> siècle s'achève par un hymne à l'art du plus flamand et du plus réaliste des peintres.

Avec l'essayiste, un nouveau Charles Bernard est né, combien différent du poète d'*Aigues-marines*, du romancier de *La Reine de Saba*, un écrivain qui va tirer une puissance et une magie inattendues de la pratique quotidienne du journalisme. Son *Pierre Breughel* rayonne d'une chaleur fraternelle : entre le peintre et son biographe, une communion s'est établie d'emblée qui va fortifier la passion de Charles Bernard pour la peinture. Il lui arrivera souvent de retourner à Florence pour rêver devant la *Nativité* de van der Goes ou devant le portrait de Rubens peint par lui-même. De cette méditation sur quelques chefs-d'œuvre vont éclore les pages d'*Un sourire dans les pierres*, modèles de prose française, pour lesquelles Charles Bernard semble avoir gardé une prédilection inavouée.

Peut-être aura-t-il fallu les épreuves de la guerre, de l'exode et de l'exil pour que se révélât tout entier le journaliste qu'était Charles Bernard ? En Hollande, où, en 1914, il s'est réfugié avant la chute d'Anvers, il collabore à *L'Echo belge*. Jour après jour, quatre années durant, sa prose acerbe et exaltante va arracher au désespoir et à l'asphyxie morale trois cent mille compatriotes exilés comme lui. La guerre finie, Fernand Neuray l'appelle à *La Nation belge*. Sa véritable carrière de journaliste va commencer.

Comme en se jouant, Charles Bernard réalisa des prouesses. Il avait appris, au *Matin* d'abord, puis à *L'Echo belge*, à écrire, dans un style impeccable, souvent brillant, de longs articles sur les sujets les plus dissemblables. Avec une indépendance d'esprit qui peut surprendre aujourd'hui, Charles Bernard fera l'article de fond, le reportage, le feuilleton littéraire, la chronique artistique et, brochant sur le tout, cet italique quotidien qu'il signe Gallo, dont l'ironie et la virtuosité de tour ne tarderont pas à devenir proverbiales. On attendait son billet pour retrouver chaque matin la légèreté aigrette de ses propos et cet éloge de la vie qu'il dispensait avec une élégance tout aristocratique, car ce faux sceptique cachait un passionné.

A peine a-t-il pris les habitudes de la maison que *La Nation belge* le charge d'accompagner au Brésil le roi Albert et la reine Elisabeth. De septembre à octobre 1920, à la suite du couple royal, il visite les trois Etats les plus modernes du Brésil. Ce serait mal le connaître que d'imaginer Charles Bernard aveuglé par le faste des réceptions, la beauté des paysages, le pittoresque et les imprévus de ce périple qui tenait, écrivit-il, « par certains côtés, au fameux voyage de Catherine II organisé par Potemkine ».

*Où dorment les Atlantes* offre de cette randonnée un reportage précis, documenté, plein de lumières sur la situation des classes sociales, sur les problèmes économiques et démographiques qui préoccupaient les dirigeants de la grande république sud-américaine. Quel démon incita Charles Bernard à confier à ses lecteurs qu'il avait rencontré au Brésil des nègres et des serpents ? C'est un écart que les Brésiliens ne lui pardonnèrent

pas. Leurs journaux crièrent à la calomnie. On parla presque d'incident diplomatique. A lire ces pages où on le retrouve intransigeant dans le reproche comme dans l'éloge, on soupçonne mieux les servitudes et les embûches du grand reportage. Seule, l'habileté de Charles Bernard éluda les unes comme les autres.

Charles Bernard a alors quarante-six ans. Plus personne ne discute son autorité. Sa réputation de journaliste a conquis tous les milieux. Il est déjà, comme dira de lui, plus tard, Léon Daudet, « cette personnalité vigoureuse, sensible, sagace, placée au centre de l'art des Flandres et des Pays-Bas » et son renom ne cessera de grandir au-delà de nos frontières. C'est à ce moment que quelqu'un, dans les sphères gouvernementales, pensa qu'un homme qui avait si bien réussi dans sa partie ne pourrait faire qu'un parfait fonctionnaire. Lorsqu'on lui proposa de devenir directeur des Beaux-Arts, Charles Bernard, soudain prudent, se souvint d'une certaine fable. Il eut le bon esprit de refuser ce « bien meilleur destin » et continua de donner à son journal articles de fond, chroniques littéraires et artistiques, et surtout cet italique que chacun lisait, sûr d'y trouver le meilleur de son art. On peut se faire une idée de la profusion de ses ressources en feuilletant l'une ou l'autre liasse de ses papiers. Charles Bernard s'y dépensa avec une prodigalité qui confond. Le train du monde, la peinture, la littérature, la gastronomie, la politique, la philatélie, jusqu'au simple fait divers fournissaient à ce poète de l'événement quotidien la matière de ses écrits, originaux en diable, pleins d'invention et de talent.

En 1923, Charles Bernard fait paraître *Un exemple de volupté*. Le lecteur friand de littérature épicée fut fort déçu de ne trouver sous ce titre qu'une suite à *Un sourire dans les pierres*. Une fois de plus, c'est en Italie que Charles Bernard nous entraîne pour admirer quelques-unes de ses toiles préférées, et cet homme, jeune encore, comblé, à qui tout semble réussir, va brusquement, à propos du *Jugement dernier* de Taddeo de Sienne, nous parler de la mort avec des accents d'une poésie poignante.

*Un exemple de volupté* s'ouvre par des pages inoubliables sur le *Portement de croix* de Jérôme Bosch, peut-être les meilleures que Charles Bernard ait écrites. Elles laissaient espérer qu'il referait sur Jérôme Bosch un ouvrage de l'importance et de la valeur de son *Pierre Breughel*. Qui expliquera pourquoi, à la place du Jérôme Bosch que nous attendions, Charles Bernard va offrir à notre curiosité un Van Dijck classique, de belle venue certes, mais qui nous laissera un peu sur notre faim ?

J'ai gardé un souvenir très net de ma première rencontre avec Charles Bernard. En ce temps très lointain, je dirigeais une petite troupe théâtrale qui jouait une pièce d'avant-garde. A la fin du spectacle, un ami m'annonça qu'un journaliste assistait à la représentation. C'était Charles Bernard. Je l'abordai. Il fut gentil, gentil, bon prince, ruisselant d'esprit, tout compte fait, très talon rouge. J'étais certain de l'avoir conquis. Le lendemain, j'achetai *La Nation belge*. Jamais je ne lus éreintement aussi magistral, mérité d'ailleurs.

J'en arrive maintenant à la période la plus fiévreuse de la carrière de Charles Bernard, à sa polémique avec Camille Mauclair à propos de la peinture moderne. Camille Mauclair, on s'en souvient, avait dénoncé dans *Le Figaro* ce qu'il appelait le « faux art moderne ». Charles Bernard n'était pas homme à laisser bafouer, même par un critique de renom, les peintres qu'il admirait. Il répondit de sa meilleure encre. Et l'on vit alors une chose surprenante, le journal bien pensant qu'était *La Nation belge* donner carte blanche au plus intraitable des critiques. La querelle se poursuivit jusque dans cette salle où adversaires et partisans de l'art vivant faillirent en venir aux mains. Spectacle pour le moins inusité dans le décor solennel du vieux palais d'Orange. Jamais la peinture n'avait suscité tant de passion à Bruxelles ni provoqué un tel concours de foule. Dès le premier jour, avec tous les admirateurs de l'art vivant, j'optai pour Charles Bernard, c'est-à-dire pour la liberté et la vérité en art. De cette querelle, Charles Bernard allait tirer un livre coruscant, *Les Pompiers en délire*, qui, aujourd'hui encore, excite l'esprit par la verdeur, par la force percutante de son style.

Il semble bien que l'Académie ait un faible pour les enfants terribles puisque, quelque temps après, le 8 décembre 1934, elle appelait le fougueux polémiste au fauteuil d'Hubert Krains. Et le Secrétaire Perpétuel en personne, M. Gustave Vanzype, reçut, avec, ma foi, beaucoup de finesse et d'élégance, ce non-conformiste qui se disait son disciple. Certes, c'était l'écrivain et le critique d'art, l'auteur d'*Un exemple de volupté* et de *Pierre Breughel l'Ancien* que l'Académie accueillait, mais quelque chose me dit que son talent de journaliste n'était pas tout à fait étranger à cette consécration. Pourquoi en faire mystère ? Qu'on le voulût ou non, avec Charles Bernard, le journalisme entraît à l'Académie, et le choix devait être bon puisque le nouvel académicien succéda à Gustave Vanzype comme Secrétaire Perpétuel et qu'il accomplit, à la suite de je ne sais quelles circonstances, l'exploit unique, je crois, dans les annales de l'Académie, de recevoir seul, et à la même séance, trois nouveaux membres : MM. Thomas Braun, Marcel Thiry et Maurice Delbouille.

La guerre de 1940 ne devait pas prendre Charles Bernard au dépourvu. Bien avant qu'elle n'éclatât, il s'était rangé parmi ceux qui avaient compris que recommençait l'éternel combat pour la liberté de l'homme. Charles Bernard n'était pas de l'étoffe dont on fait les transfuges. Pendant toute l'occupation, il cessa son activité de journaliste, mais ce temps de désolation, ces années noires, lui permirent d'écrire son chef-d'œuvre : *Esthétique et critique*. Pour paradoxal que cela paraisse, il faut se féliciter de ce que la guerre ait accordé à Charles Bernard l'amer loisir de composer cet « ardent plaidoyer en faveur de la transcendance de l'art », comme M<sup>me</sup> Emilie Noulet appelle si justement ce livre dans lequel le critique, à la lumière d'un commerce semi-séculaire avec la peinture et les peintres, va s'attacher à défendre ce qu'il tient pour l'essence même de l'art. Adversaire de l'art d'édification comme de l'art pour l'art, Charles Bernard, partant de son domaine familier, la peinture, entreprend de formuler avec une clarté et une précision éblouissantes, les enseignements que lui ont inspirés la

fréquentation des chefs-d'œuvre et l'étude des phénomènes de la création picturale.

La parution d'*Esthétique et critique*, peu après la Libération, fut un événement dans le monde des connaisseurs. Ce livre était la récompense d'une grande aventure intellectuelle et, pour beaucoup d'amateurs de peinture, la révélation d'une admirable méthode critique. Le dessein et la signification de l'ouvrage n'échappèrent à personne et, en l'écrivant, Charles Bernard s'est vraiment accompli. Avec *Esthétique et critique*, il prenait une revanche éclatante, non seulement sur l'aveuglement des théoriciens et leur méconnaissance de l'art vivant, mais aussi sur les forces démentiennes de la guerre. Aucun inventaire des philosophies de l'art n'est plus riche que cet essai. L'érudition, chez Charles Bernard, n'altère pas l'intelligence des vues, ne gauchit jamais le jaillissement de la pensée. Jamais non plus, l'auteur n'essaye de faire prévaloir, par quelque artifice de style, ses propres conceptions. A l'esprit de système, il oppose les vertus de l'invention, aux obscurités de la métaphysique, les illuminations du génie. Il ne craint pas de suivre sur leur terrain les théoriciens qu'il combat, car, pour lui, le temps est passé où il se grisait de l'encre vite desséchée des polémiques. Plus qu'aux autres, c'est à lui-même qu'il entend démontrer la justesse de sa conception de l'art, la rigueur de son jugement critique.

*Esthétique et critique*, ces deux mots contiennent toute la vie spirituelle de Charles Bernard. Depuis toujours, il a entrepris de démontrer l'illusion des chercheurs d'un absolu esthétique, et que « l'art scelle son destin avec celui de l'homme ». Pendant plus de trois cents pages, des origines balbutiantes de l'art à son expression la plus moderne, il poursuivra ce captivant dialogue avec les esthéticiens et les philosophes. Il serait vain de chercher une doctrine dans *Esthétique et critique*, plus vain encore d'y chercher un système. La seule ambition qui porte Charles Bernard est de magnifier le travail créateur de l'artiste. Sous sa plume, les théories mortes ou oubliées vont palpiter un instant d'une vie insolite. A ceux qui lui demandent ce qu'est l'art, il donne une réponse claire, cohérente, sans faux-fuyants :



il répète que l'art échappe à tout impératif moral, qu'il n'est pas le bien ni le beau, mais une activité humaine, mystérieuse et infinie, la consolation suprême de « la peine des hommes de survivre au règne des dieux ».

Je ne dois faire aucun effort pour imaginer Charles Bernard assis à sa table de travail, dans son appartement haut juché du boulevard de Waterloo, écrivant, de sa petite écriture perlée, sous le beau portrait de velours mordoré que son vieil ami Opsomer fit de lui lorsqu'il habitait encore Anvers. S'il lève la tête pour rencontrer le regard de sa femme ou laisser sa pensée reprendre élan, il ne peut s'empêcher de caresser des yeux la magie colorée de l'Utrillo qui trône sur un chevalet, puis se remet à écrire, car les épreuves et les misères de la guerre n'ont pu entamer son inlassable vitalité intellectuelle. Et jusqu'à la fin d'une longue et admirable vie, Charles Bernard, grâce à la patiente tendresse de son épouse, continuera d'aller dans le monde, de visiter les expositions, de participer aux fêtes de l'esprit. L'âge, les défaillances physiques semblent ne pas avoir de prise sur ce vieillard mince, frêle, mais frémissant de vie intérieure. Comme toutes les saisons de son existence, la vieillesse elle-même, cette vieillesse qui, pour tant d'hommes, est une sorte d'enfer avant la mort, cette vieillesse brilla d'un éclat exceptionnel. Et lorsqu'il s'éteindra, sa femme, penchée sur le cher visage, surprendra au bord de ses lèvres, mêlé au dernier souffle, le nom du demiurge qui incarna pour lui toute la poésie : Baudelaire.

# Réception de M. Géo Libbrecht

---

## Discours de M. Roger Bodart

Jules Vallès, dont le langage était vif, disait de l'Académie Goncourt qu'on y boit le sang des vivants et de l'Académie Française qu'on y mange la chair des morts.

Soyez en paix, Monsieur. Notre Compagnie ne souffre ni de cette faim ni de cette soif. On ne trouve sur sa table qu'une nourriture honnête — le pain de l'amitié, que nous serons heureux de rompre avec vous.

Vous appartenez à cette race de gens dont l'auteur des *Réfractaires* — pour le citer encore — dit qu'au lieu d'accepter une place que leur offre le monde, ils ont voulu s'en faire une tout seuls, à coup d'audace ou de talent. Louer ne vous plaît guère. Etre loué non plus. C'est pourquoi vous ne me tiendrez pas rigueur si je fais de vous aujourd'hui moins un éloge qu'un portrait.

Vous êtes né à Tournai, où les grands rassembleurs de terres mérovingiens pensèrent la France. Vous aimez rappeler que le 16 février 1463, Louis XI, après tant d'autres rois, fit son entrée dans cette ville. La pucelle qui le reçut portait une fleur de lys en or au corsage. Elle l'offrit au Roi en lui disant :

— Sire, ceux de cette ville ont chacun une fleur de lys dans leur cœur.

Vous êtes fier de cette ville qu'on disait deux fois franche, parce que française et libre — fier de ses tours, de ses peintres, de son langage qui sonne clair et sec. De son peuple aussi dont vous avez hérité la hardiesse, et la gravité qui se cache sous le rire.

Nul plus que vous n'est éloigné de Fontenelle à qui l'on demandait un jour :

— Est-il vrai, Monsieur, que vous n'avez jamais ri ?

Et Monsieur de Fontenelle répondait :

— Non, Monsieur, je n'ai jamais fait ah ah.

Vous savez, vous aimez rire. A toutes les heures de la journée. Et de préférence aux plus graves. Votre vie fut rude. Cette rudesse a dû vous blesser. Vous ne l'avez jamais montré.

A Verdun, au plein de la bataille, quelqu'un dit à Foch qu'il devait être bien préoccupé.

— Préoccupé ? fit-il. Occupé, tout au plus.

Vous êtes de cette race-là. De la jeunesse à l'âge mûr, vous avez connu bien des batailles. On vous a vu occupé parfois, préoccupé jamais.

D'origine modeste, orphelin faisant à la force des poignets vos études de droit, soldat de 1911 à 1919, quittant l'Europe pour fonder avec trente camarades de tranchée aussi démunis que vous une hacienda dans la forêt brésilienne, revenant toutes illusions perdues, entrant au Barreau, en ressortant aussitôt, fondant des sociétés, construisant des immeubles, semant des forêts, voué aux affaires, décidant d'en sortir à quarante cinq ans, fortune faite, réalisant ce dessein, entrant en poésie à l'heure où l'on en sort, menant une vie quasi ascétique, fuyant plus que la graisse du corps celle de l'âme, couverts d'honneurs, n'y croyant pas, vivant dans le secret, possédant pour mépriser ce qu'on a, voulant le succès pour dire qu'il n'est rien — telle est votre destinée, toute en combats contre le monde et contre vous-même, déconcertante et concertée, qui écrit droit avec des lignes courbes et qui semble signée par l'éclair.

On pense à voir un destin si divers à Homère définissant Ulysse : Ulysse aux multiples ressources . . . Où êtes-vous ? Qui êtes-vous ? Qui voulez-vous être ? Voulez-vous être quelqu'un, et le rester ? Ou préférez-vous, fils du Verseau, couler toujours ?

Etre, à vos yeux, n'est-ce pas changer, se disjoindre pour se rejoindre ?

Enfant, sur les Remparts de Tournai, vous inventiez la guerre des Boutons. Quand vos soldats tremblaient, vous leur parliez de ce Roi de France attendant de monter à l'assaut. Cette attente énervait la troupe. Quand on entendit une rumeur. Les Tournaisiens étaient là.

— Maintenant, dit le Roi, nous pouvons commencer.

Ainsi vous a-t-on connu enfant.

Vos amis, à l'Université de Bruxelles, Marcel Barzin, Junia Letty, la sœur d'Henri Grégoire, qui ont-ils découvert ? Un étudiant attentif à ce qu'on lui disait mais ne l'acceptant pas tel quel. « Le lion, dit Valery, n'est que du mouton digéré. » Vous dévoriez le droit, la philosophie, les sciences, et vous les réinventiez à votre usage.

Vos camarades de tranchée, d'abord, vos compagnons du Brésil ensuite, ont connu votre esprit de décision, d'invention, et votre courage.

Les magistrats après, les avocats, les architectes, les contre-maîtres, les conseils d'administration, les notaires, ont connu le même homme et un autre, — le même qui changeait sans cesse.

Les poètes enfin ont découvert un nouvel être qui peut-être vous étonna vous-même, qui est né il y aura bientôt trente ans, et qui ayant publié trente volumes, couvert de prix belges et étrangers, se présente aujourd'hui devant nous sous un de ses innombrables masques.

« Un, personne et cent mille » disait Pirandello à propos d'un de ses personnages. « Je suis perdu dans la forêt des possibles », disait Proust. Etes-vous une forêt de possibles ? « L'homme qui s'est inventé » dont parle un de vos livres, est-ce vous ? Vous inventez-vous sans cesse ?

— Il y a l'homme sans anniversaire, avez-vous dit. Seriez-vous l'homme qui n'est jamais né ?

— Sept villes prétendaient avoir vu naître Homère.  
Mais il n'était pas né dans les sept à la fois.

On a dit d'Alexandre et de Napoléon qu'ils n'avaient jamais existé, qu'ils n'étaient qu'un mythe solaire. Ne seriez-vous qu'un songe ?

Votre poésie nous le ferait croire :

— *Ne serions-nous qu'imaginés ?* interroge-t-elle.

Votre existence aussi. Toute votre vie, vous vous êtes cherché moins pour vous trouver que pour vous perdre à la façon de ces rivières qui courent sous terre, montent à la surface, puis disparaissent dans un gouffre pour revivre à nouveau dans le secret.

Vous vous êtes caché sous l'uniforme du soldat, sous la défroque de l'émigrant, sous la toge de l'avocat, sous le masque de l'homme d'affaires : vous cachez-vous aujourd'hui sous l'habit d'académicien ?

Etre votre biographe, Monsieur, est bien la tâche la plus téméraire à laquelle on puisse s'atteler. Est-on le biographe d'un fantôme qui se plaît à traverser les murs, qui guerroye sans tuer, qui fait fortune en rêvant, qui devient poète en jonglant avec les nombres ?

— On me cherche encore à Weimar alors que je suis déjà à Berlin, disait Goethe. On vous croit sur la Terre, et vous faites de la lévitation.

Pardonnez-moi, Monsieur. Je frôle votre œuvre. Je rôde autour. Ainsi fait le cosmonaute gravitant loin du monde qu'il devrait cerner.

Comment agir autrement ? De Maeterlinck à Bachelard, de René Lacôte à Marcel Thiry, on a beaucoup parlé de vous. Oserai-je prétendre cependant que tout reste à dire, qu'il faudrait se livrer à une analyse spectrale de votre œuvre, à la manière de ces chimistes qui sous le sourire de la Joconde traquent à l'aide d'instruments aussi impitoyables que précis un secret qui nous échappe toujours ?

Pour ce qui vous concerne, peut-être est-ce un alchimiste qui vous expliquerait. Ou quelque indiscret capable lui aussi de

traverser les murs et qui s'approchant de vous en silence, vous surprendrait parlant à votre miroir :

— *Il y a le poète androgyne qui meurt étranger dans la capitale du désert.*

Qui donc a dit cela ? Est-ce Nerval ? Est-ce Rimbaud ? Est-ce vous ? Ou quelque poète sans nom et sans âge qui feint d'appartenir à ce monde et ne fait que le hanter ?

« *Il y a le grand souffle végétal qui balance la forêt au cœur du poète.*

*Il y a la rose des vents que seul respire l'homme libre à la hauteur des étoiles.*

*Il y a l'âme humaine à son sommet plus pauvre que le dernier des anges . . . »*

Cette succession d'images — insolites pour les uns, évidentes pour les autres —, est-ce vous ? Seriez-vous ce que certains nomment un illuminé ?

Vous l'êtes puisque vous hantez l'invisible. Mais vous n'êtes pas que cela. Le monde sensible, vous l'avez pris violemment dans vos mains. Illuminé, donc. Raisonnable aussi. Et sceptique, bien souvent, comme ce *Thomas l'Incrédule* dont parle avec tant de finesse un de vos amis à qui vous devez beaucoup, Armand Bernier.

— *On avait beau chanter les refrains de l'école,  
les enfants de jadis déjà n'y croyaient plus.  
On parlait de Noël, de Marie qui s'envole  
mais les enfants songaient : on ne voit pas Jésus.*

Alors, où êtes-vous ? Une fois de plus la question se pose. On ne peut parcourir votre demeure sans remarquer une absence : la vôtre. Il y a un instant, vous étiez là, nous accueillant sur le seuil, partageant le pain avec nous, et à l'heure où nous allions vous reconnaître, vous voilà disparu.

Une de vos œuvres s'intitule *Le Maître Caché*. Une autre : *l'Emigrant*. Vous avancez voilé. Vous passez parmi nous comme un pèlerin et un voyageur. Vous vous reconnaissez dans ce que Gabriel Marcel nomme la condition itinérante de l'homme.

— *Les enfants d'autrefois sont devenus des hommes  
et ce qui fut promis n'est pas encor venu.*

C'est pourquoi vous êtes partout. C'est pourquoi vous n'êtes nulle part. On vous rencontre dans ce que vous appelez « *le cénacle des Maîtres qui se donnent réciproquement des coups de chapeau* ». Au même instant vous êtes dans ce que vous appelez aussi « *le verger des neiges éternelles.* »

Qui s'est trompé : celui qui vous a vu ici ? Celui qui vous a vu là ?

Si on vous interroge, vous répondez à la manière asiatique :

— Il y a l'erreur qui fait mieux voir.

Voici longtemps, Monsieur, que je parle de vous, que du moins je m'efforce de le faire, et je n'ai fait qu'appeler une ombre.

Vous souvenez-vous de ce dialogue dans Shakespeare :

— Qui va là dans la nuit obscure ?

— Une âme qui comme le temps est fort inquiète.

Je vous appelle ainsi dans la nuit et me répond non tellement une âme inquiète mais plutôt un être à la fois très présent et fort insaisissable.

Essayons de le serrer d'un peu près, d'éclairer sinon votre être, du moins certaines constantes de cette vie.

— Le succès, me disiez-vous un jour, est conditionné par un grand zéro au départ.

Vous me parliez du manque comme d'une richesse, de la difficulté comme d'un tremplin. Je pensais en vous écoutant à un jeune poète que vous estimez, qui, lui aussi, a récolté le bois sec de la difficulté, et qui me disait :

— J'aime tomber dans un trou. On a le plaisir d'en sortir.

La lutte : première constante.

Deuxième constante, liée à la première : la patience.

— Il faut savoir attendre me disiez-vous récemment. Atten-

dre longtemps. Le créateur projette sa victoire dans l'avenir. Les autres hommes la veulent dans l'immédiat.

Vous me parliez ce jour-là d'une des heures les plus graves de votre vie. En pleine nuit, dans la forêt brésilienne, la communauté que vous aviez créée, et qui avait pris pour devise : *tous pour un, un pour tous*, — se disloquait. Chacun reprenait sa liberté, et repartait les mains vides. Vous faisiez plus qu'assister à une reddition des comptes : vous en étiez le responsable. A chacun vous donniez son dû. C'était peu. La révolte grondait. De chacun de ces hommes, vous attendiez une signature. Chacun signait plus encore que la dispersion d'une famille, la mort d'un rêve. Vous n'avez jamais oublié cet échec.

Vous ne l'avez pas oublié, mais aujourd'hui vous le voyez autrement. Vous me disiez l'autre jour :

— Pourquoi avons-nous quitté l'Europe ? Pour être libres. Nous ne voulions ni commander, ni être commandés. Nous voulions travailler ensemble, devenir nous-mêmes. Le menuisier, le forgeron, les ouvriers qui m'accompagnaient voulaient sortir du rang. Nous voulions tous sortir du rang.

Nous l'avons fait. Certains sont restés au Brésil. Ils y ont fait fortune. D'autres ont regagné l'Europe, parfois en faisant le tour du monde. Tous ont créé. Tous sont devenus des hommes libres.

Et vous qui aimez tellement rire de vous-même et des autres, vous ajoutiez après un silence :

— J'ai toujours été sérieux. J'ai toujours voulu créer.

Vous auriez pu ajouter que jamais vous n'avez accepté l'échec, que jamais vous n'avez désespéré. Vous n'avez pas laissé votre fazenda abandonnée. Avant votre arrivée, un nègre la gardait, un esclave libéré devenu moine, padre Domingo. Padre Domingo est resté. Sa présence éclaire toute votre aventure.

— Si tu sais mettre Dieu dans tout ce que tu fais, me disiez-vous, tu le trouveras dans tout ce qui t'arrive.



C'est à la lumière de cette pensée qu'il faut voir votre vie. C'est là une troisième constante de votre œuvre : vous savez que l'existence n'est jamais absurde, c'est l'homme qui l'est parfois.

Après l'échec brésilien, dix-huit des trente pionniers arrivèrent à Rio, sans argent, sans emploi. L'un d'eux joua de l'accordéon, tous les jours, à l'Avenida Rio Branco, l'avenue élégante de la ville. Ceci permit à la communauté de vivre en attendant du travail ou une place sur un cargo.

Quand j'ouvre aujourd'hui un de vos livres, l'*Orgue de Barbarie*, et que je sais de quel profond passé remontent ses refrains, comment m'étonnerai-je du son fraternel de votre voix ?

*Qui blesse un homme a blessé Dieu.  
Dans sa solidaire nature.*

Vous avez le droit, Monsieur, de parler de solidarité, vous qui, après l'avoir connue, défigurée, dans la guerre, avez voulu lui rendre son vrai visage dans la paix. Vous fûtes, vous êtes, dans le sens premier du mot, un compagnon : un homme qui ne broie pas son pain solitairement, mais qui le mange en compagnie. Compagnie la guerre. Compagnie le Brésil. Compagnie les Sociétés fondées avec un ami. Compagnie cette Audiothèque grâce à laquelle nous conserverons la mémoire des voix chères qui se sont tuées. Compagnie la poésie qui vient de plus profond et va plus haut que nous. Compagnie enfin cette famille dans laquelle vous entrez aujourd'hui.

En vous y accueillant, j'aurais dû conter votre histoire.

J'ai préféré imaginer votre légende. Vous ne m'en tiendrez pas rigueur puisque devenir légende, c'est rejoindre son ultime vérité.

J'ai congédié certains de vos fantômes. J'en ai accueilli d'autres. Les beaux esprits vont s'y méprendre. L'amitié s'y retrouvera.

## Discours de M. Géo Libbrecht

Mesdames, Messieurs,

A la faveur des destins académiques, deux amis sont amenés à interpréter ici, pour vous, ce court métrage qu'on pourrait intituler : « Les deux Messieurs ». J'imagine que vous nous voyez, Roger Bodart et moi, à la façon de silhouettes profilées sur la traditionnelle toile de fond dont je redoute les gros plans. A parler franc, nous sommes habitués à des entretiens moins spectaculaires.

Nos colloques poétiques, plus confidentiels, et plus libres quant à la durée et quant à leur sujet, se font d'ordinaire sur un ton de camaraderie et de gentillesse qui n'a rien du manifeste officiel, comme disait André Maurois. C'est au cours d'une longue recherche de la vérité en poésie, que depuis bien des années déjà, j'ai eu le plaisir de tenter de connaître, le poète, l'essayiste, et disons : l'homme Bodart. Roger Bodart qui est une des plus attachantes personnalités littéraires de chez nous, ainsi que récemment le répétait encore le philosophe français Gabriel Marcel, son ami.

Mais c'est assez parler des « Deux Messieurs » qui passent aujourd'hui au grand écran du Palais des Académies, et de leur « Atelier » de poésie. J'aurais bien voulu vous entretenir un peu plus de cet « Atelier » de poésie, parce que l'idée d'un retour au travail commun et même anonyme dans les différentes disciplines de l'Art est une de celles que je caresse le plus volontiers.

Par ailleurs, parler de soi-même présente quelque côté charitable, s'il faut en croire Brunetière qui disait lors d'une conférence : « J'aime votre association, parce qu'ici, chacun parlant de lui-même, il n'est jamais dit de mal de personne. »

N'importe, il est temps de remercier mon jeune aîné Roger Bodart et, à travers lui, les Membres de l'Académie, de m'avoir si généreusement offert ce pain de l'amitié partagée dont je leur reste reconnaissant.

Mesdames, Messieurs,

Si Fernand Severin avait gardé le don d'enfance, Thomas Braun avait reçu le don plus rare encore de l'émerveillement. Touché de la grâce, peut-on dire, il prit aux côtés de Max Elskamp une place de choix qui alliait en poésie : profondeur et simplicité.

La première naissance de Thomas Braun se place au 6 septembre 1876, sous le signe de la Vierge, en Thermidor, disait-il, « entre les deux Notre-Dame » à Bruxelles. D'un père Nivellois de souche rhénane, et d'une mère d'origine mosane, il reste proche, en Bagimont, de la France, par la terre et par le cœur.

Sa seconde naissance, en poésie cette fois, date de 1898, à la publication de son recueil intitulé *L'An*. Ce premier album de poèmes, rehaussé d'images coloriées de Melchers, fut édité dans ce moderne-style hollandais qui était à la pointe de la mode. Ce recueil fut immédiatement remarqué, tant pour l'émail de ses camées que pour leur intimisme tempéré. Thomas Braun possédait, alors déjà, la souriante ingéniosité du vers et la justesse mesurée de l'impression.

... on n'entend que le cours sourd d'une horloge lente ...

Thomas Braun méprisait le verbalisme. Son humilité, il la devait à ses sentiments chrétiens et l'avait partagée avec ses amis, depuis 1897, au *Spectateur Catholique* d'Anvers. Au sommaire de cette importante revue où Thomas Braun fit ses débuts, s'inscrivaient les noms de Max Elskamp, de Victor Kinon, de Paul Verlaine et de Maurice Denis. Ils y livraient respectivement leurs « compliments », leurs « prières », leur « poétique » et leurs « images » dans le cadre des typographies plantiniennes de Buchman.

Deux ans après seulement, le grand événement littéraire de l'année 1900 fut l'apparition du *Livre des bénédictions*.

Autant d'hymnes et de cantiques, allant de la glorification de l'anneau nuptial, de la maison, du pain des Anges et du vin, jusqu'à celle des semences, des abeilles et des oiseaux, tous dignes des plus nobles *laudi* du Poverello.

Seigneur . . .

*Daignez bénir tous les oiseaux sous le ciel clair !  
Les oiseaux des forêts pour que leur chant rappelle  
la voix des ondes et du vent, pour que leurs ailes  
mêlent du bleu, du noir, du jaune au vert des branches  
et que la même brise avec elles les penche . . .*

Cette œuvre incomparable de Thomas Braun place notre Terre à prières sous le signe de Dieu. La foi qui soulève les montagnes fera le reste. Par les incantations gracieuses et naïves du poète, le miracle de muer le malheur en bonheur s'accomplit.

Thomas Braun n'avait alors que vingt-quatre ans et d'un coup élevait la voix d'entre les meilleurs.

Primitifs par la spontanéité du sentiment, savants par l'art de l'expression, ces poèmes ont un ton extraordinaire d'exultation en même temps que de simplicité. Ils sont nés d'une rare conjonction : celle d'une impulsion première et d'une réflexion dernière, au niveau même où le poète cesse de vouloir son style et semble le recevoir. Ce don, un homme de foi, comme Thomas Braun, le ressent en tant que révélation, alors qu'un homme sans appui n'y voit qu'ivresse enchantée.

Thomas Braun travailla en silence pendant dix années et, après *Philatélie*, ce divertissement littéraire des plus délicats par la saveur du mot et qui fut engendré dans un immense éclat de rire et de santé, il nous livra en 1912, son chef-d'œuvre de maturité : *Fumée d'Ardenne*.

Alors que Thomas Braun avait ouvert le *Livre des Bénédiction*s pour remonter aux racines de la tradition franciscaine et des thèmes fondamentaux de la vie qui est, pour lui, un bien en soi, le poète, ici, concentre toute sa ferveur sur l'Ardenne avec laquelle il se confond.

De sa maison de campagne de Maissin, en haute Lesse, tel « l'homme qui plante et n'abat pas » ainsi que disait de lui son ami Edmond de Bruyn, Thomas Braun n'eut de cesse d'élargir son domaine familial et poétique.

Dès ce moment, il est devenu impossible, pour nous, de penser l'Ardenne et ses forêts sans y rencontrer Thomas Braun.

Peintre du clair obscur, il sut tirer la couleur de l'ombre et il réussit à camper ses personnages d'un trait de plume. Thomas Braun les confiait ainsi à la postérité.

Et quelle n'aura pas été la surprise du poète en arrivant de l'autre côté, d'y retrouver son garde de chasse qu'il ne croyait plus revoir, mais qu'il avait immortalisé dans ses vers :

*Je ne reverrai plus sous son casque de paille  
Gruslain qui me disait : vous voilà de retour.  
Tout va bien au village et les blés seront lourds.  
J'ai entendu hier soir un premier cri de caille,  
et vos épécés font une belle pousse . . .*

Thomas Braun savait que c'est au silence de la césure et au suspens de la rime que le poème respire. Ecoutez plutôt ce premier vers de la *Prière pour Charles de Sprimont* :

*Je te connaissais peu, je t'aimerai beaucoup . . .*

Ce Maître sculpteur du vers taillait aussi bien en pleine pierre le robuste alexandrin, qu'il dégageait du marbre la ciselure délicate des tétrasyllabes, si savamment profilés et distribués notamment dans l'*Invocation à saint Hubert*.

Jamais emmuré dans sa méditation, Thomas Braun conte et se raconte, bien qu'il écrive moins qu'il ne parle. Dans le poème néanmoins, comme en plaidoirie sur le ton de familiarité non affectée, il connaît sans période digressive l'efficace des raccourcis :

*. . . entre les mordants, les mordus . . .*

Contradictoire sans contradiction, partagé entre ses devoirs d'avocat et ceux de son sacerdoce poétique, n'avait-il pas dit à ses confrères lors d'une conférence au Jeune Barreau :

*Si vous vous sentez appelés à la vocation de poète, renoncez au métier. La poésie vous prendra tout entier.*

Généreux Thomas Braun, pris en flagrant délit de violation de vos propres impératifs, prêtant serment, une main posée sur la Loi des hommes, et l'autre sur les Commandements

de la divine Poésie, vous nous avez, par bonheur, donné un grand bâtonnier et un excellent poète.

Toujours vous eûtes, entre la méditation et la rapidité de l'action, l'à propos et la riposte vive.

Un soir, j'avais dit au poète mon étonnement de ce qu'il fût un chasseur. Il me répondit d'un trait, en braconnier qui ne serait qu'un enfant de cœur, comme disait aussi son ami de Bruyn : « Dieu me pardonne, je suis si mauvais tireur ! »

Tout l'homme est là : cerveau précis, prompt et méticuleux, mais sans exclure ni lyrisme, ni boutade, ni taquinerie amusée, ni tendresse doublée d'une honnêteté foncière.

Je garde un souvenir plaisant de l'interview où notre fin bretteur Thomas Braun offrit le spectacle d'un interviewer interviewé. Son interlocuteur l'avait interrogé à propos d'Ernest Psichari et avait situé la tombe du héros à Rossignol . . . en Ardenne. Thomas Braun réagit immédiatement : prenez garde ! — dit-il — nous allons avoir des ennuis avec la Gaume (1).

Modèle de fraternité, homme de pureté, Thomas Braun entendait en son cœur les harmoniques de son perpétuel émerveillement. Ses expériences d'un langage accessible sans pour autant abdiquer l'analogie, ne manquèrent pas d'éveiller toutes les claires résonances de sa méditation.

Sous le signe du dogme central d'un Dieu incarné, Thomas Braun eut le bonheur d'établir, sans mystère, le lien charnel christique entre le Seul et l'homme.

Ainsi le mysticisme s'apprivoise et devient traduisible en symboles plus maniables que ceux auxquels doivent recourir les Archanges révoltés et les voleurs de feu.

C'est en raison de ce style simple et direct de Thomas Braun, qui fut aussi celui de Jammes, que d'aucuns ont apparenté les deux hommes jusqu'à vouloir faire du premier un disciple du second.

Je ne pense pas qu'il en soit ainsi.

A l'opposé de Jammes, Thomas Braun ne fut jamais homme

---

(1) Interview par Charles d'Ydewalle. R.T.B. 29 octobre 1955.

de théâtre, pas plus que romancier ni critique. Par ailleurs, il ne connut pas les amours à deux temps de Jammes partagé entre la passion libertine pour *Amaryllia-Mamore*, la jeune fille nue du *Deuil des primevères*, et le pur amour familial de *Ma fille Bernadette*.

Thomas Braun n'a pas vécu, comme Jammes, la perte de la Foi, retrouvée en 1905 seulement, dans *l'église habillée de feuilles*, à l'intervention du converti Paul Claudel.

A elles seules, cette situation de fait et ses répercussions dans l'œuvre, en dépit de la sympathie entre les deux poètes, permettraient difficilement d'expliquer comment Jammes, l'incroyant d'alors, aurait pu devenir à l'époque, en 1898, le chef de file du fidèle chrétien Thomas Braun dont il n'était l'aîné que de sept années. Au surplus, Thomas Braun n'eut jamais le profil d'un Faune, de l'auto-portrait de Jammes.

Outre cela, si les deux poètes ont assurément de l'humour, leur humour fut bien différent en poids et en qualité.

Bien qu'épris tous deux de la nature, ils l'ont traduite très différemment. Sur un plan supérieur, Thomas Braun a su faire le partage des vérités.

C'est sans doute à cela qu'il doit, à l'encontre de Jammes, d'être resté exclusivement poète.

Thomas Braun proclama : « aimons la beauté », mais il n'alla pas jusqu'à la tendresse équivoque pour une Almaïde d'Etremont. Il s'efforça toujours d'achever, en soi, suivant Jacques Maritain, l'œuvre de la passion doublée de celle de création.

A vrai dire, nous ne voyons chez les deux poètes qu'un seul rapprochement possible entre deux de leurs œuvres. Pour Jammes, il s'agit des *Quatorze prières* de 1898 et pour Thomas Braun du *Livre des bénédictions* de 1900. Mais force nous est de constater — outre que ces œuvres sont contemporaines — que dès 1897, Thomas Braun avait déjà publié quelques *Bénédictions* dans le *Spectateur Catholique* d'Anvers, dont Jammes était le collaborateur. Qu'en conséquence, Jammes avait eu certainement connaissance des *Bénédictions* plus d'un an avant la parution de ses *Quatorze prières* de 1898. Paradoxalement,

quelque exégète maliceux ne pourrait-il en venir à des conclusions contraires à celles de la *vox populi* ?

D'autre part, Thomas Braun savait bien, avec Sertillange, que si la preuve de Dieu est faite, il reste cependant à lever la tête vers le ciel pour tenter d'approcher l'Absolu par ses œuvres stellaires.

C'est ainsi qu'est né *Notre Zodiaque* dont on ne peut pas trouver l'équivalent chez Jammes.

Ce noble frontispice allait parachever l'œuvre braunienne et lui donner une dimension nouvelle.

*Notre Zodiaque*, à la signification profonde et symbolique, ignoré de la plupart de nos critiques à l'exception d'Emilie Noulet, mais dont le compositeur Jean Absil tira en 1950 ses *Variations symphoniques*, tout comme il avait écrit en 1938 son *Oratorio* inspiré du *Livre des bénédictions*, parut en septembre 1948.

Thomas Braun me l'avait révélé en me le dédiquant, en Germinal 1955, comme il l'écrivit, lors d'une visite qu'il faisait à *L'Audiothèque*. Thomas Braun me lut alors un choix de ses poèmes ainsi que *Notre Zodiaque* et me permit d'enregistrer sa voix.

Je fus immédiatement conquis par la qualité de l'œuvre et par son originalité. Elle s'ouvrait sur le Cosme dans la stricte tradition ésotérique, en partant de dictons cueillis au Folklore et au quotidien le plus naturel. D'intuition, Thomas Braun avait coiffé sa cathédrale forestière, de la roue zodiacale aux Douze Maisons. Le cœur en bandoulière, comme il avait parcouru l'Ardenne, le Patriarche porteur de l'armillaire, élevait à présent la plus saine sensibilité populaire aux confins de l'Astral.

Cette divine démarche, il l'accomplissait comme l'avait fait Johan Peter Hebel, né à Bâle en 1760, près d'un siècle avant lui, et dont la mémoire survit dans les éphémérides et les histoires de calendriers où le temps reste suspendu dans la vallée du Wisental remontant la forêt noire <sup>(1)</sup>.

---

(1) J. P. HEBEL, *Werke*. Ed. Wilhelm Altwegg. Atlantis Verlag, Zurich-Berlin, 1942.



C'est au départ d'une égale simplicité d'écriture et de pensée que ces deux hommes épris de forêts se rejoignent. Chacun dans son langage faisait échec à la durée. Hebel, le premier, devenu « l'ami de la maison », trouvait enfin son frère au degré supérieur, Thomas Braun: « l'ami des Maisons ».

Dès lors ces deux visages seraient unis par la vertu de ce qui dure.

Celui qui ne verrait exclusivement la maîtrise de Thomas Braun que dans ses œuvres antérieures, sans auréoler leur ensemble des figures zodiacales, manquerait à sa mission de critique et ne nous livrerait que le propylée d'un temple découronné.

Tout comme Hebel empaysanna l'Univers au bénéfice de la compréhension des petites gens, Thomas Braun, à l'autre bout de la science prosaïque, lui substitua le Monde des images et sauva le rêve.

Avec les mots charnels du quotidien, il allait extraire, des cloisonnements du concret, leur parcelle d'Eternité.

Aussi longtemps que Thomas Braun développa des thèmes faciles, son œuvre s'inscrit parmi les meilleures du genre ; mais du jour où, transcendé dans le ton de la sagesse populaire, il parvint à décoder l'arcane, il porta son message jusqu'au sommet de notre lyrisme français.

La voix de Thomas Braun, loin du vertige métaphysique, est restée franche et ingénue : un aveu de l'âme tremblant dans une pure fugue vocale.

C'est ici que culmine l'œuvre dernière : *Notre Zodiaque*, semblable par ses dimensions dépouillées aux perspectives de nos meilleurs primitifs.

Arrivé à cette hauteur nue de la Poésie, c'est le Verbe qui parle à travers le poète. Je crois entendre Supervielle, un doigt posé sur la bouche, murmurer aux animaux : « Vos visages façonnés par tous les mots que vous n'avez pas dits » et les animaux d'ajouter : « sculptés des gestes que nous n'avons pu faire ».

En ce lieu dit des mutations, tout se compénètre et s'échange. Dilemme : image et silence, Thomas Braun en écho, ma voix et la sienne . . .

Pierre Nothomb avait raison de dire qu'il faudrait encore de nombreuses années avant qu'un critique savant pût « s'emparer de l'œuvre de Thomas Braun pour en décrire la progression, en analyser le sens, en rechercher les sources ».

Nous l'attendons.

Pour moi, telle est la fresque, figurant à l'avant-plan un portique agreste et majestueux : à gauche, les *Bénédictions*, à droite, *Fumée d'Ardenne*. Ces deux pilastres impressionnants reliés entre eux et couronnés par *Notre Zodiaque*, l'ensemble ouvrant en perspective sur fond de ciel et de forêt, toute l'imagerie de la création braunienne.

Ici, les bricoleurs, les cloutiers et contrebandiers, les « baraques » du Bois Saint-Jean, le massif forestier de Bohan, de Membre et de Vresse, les sept chiens courants, de Sibeau, de Sibelle, d'Urgente à Utile, toute la meute, sans oublier Diane qui pour n'être pas de Poitiers n'en fut pas moins de la *Tentation*. Ecoutez :

*L'image représente à l'ombre d'une meule,  
Un chasseur convoitant une fille endormie.  
Va-t-il la réveiller comme une jeune amie  
ou siffler pour partir, Diane, l'épagneule ?*

Là-bas, c'est l'eau vive de la Lesse, tant aimée, avec ses pêcheurs de perles, l'Ourthe et ses tanneries, les forêts s'élargissant de l'Amblève jusqu'à la Semois du tabac. Parfums d'humus, de futaies et de rivières s'identifient à l'homme pour rendre grâce au ciel de tous les bienfaits reçus. Les bénédictions, les prières et les offrandes s'élèvent pour la communion des âmes. Privilège de suspendre la durée aux horizons de l'Automne où brûle encore l'encens des feuilles mortes.

Au centre : Thomas l'Emerveillé, le Patriarche qui mêle le paysage de son âme à celui de l'Ardenne et réapprend la découverte du Sacré dans les choses et les êtres les plus déshérités. Notre Mage débonnaire à la distinction infinie, drapé dans son loden avec la majesté du porteur de toge qu'il était, et, serrée par dessous, la veste bleue de toile usée du chasseur qui s'avance pour bénir la vie, les hommes, les oiseaux.

Voici que son fermier l'accueille à la Mambore. On parle des saisons, du val boisé de Lesse, du folklore, des amis, du Lieutenant Robert de la Forest Divonne, des ruines du Moulin Molhan toujours à l'affût d'un miracle, du baptême des cloches d'Hurtebise, de la famille, de l'adieu à Francis Jammes, de la Forêt d'Anlier que l'autre poète ardennais Pierre Nothomb dit : d'Entre-Meuse et Rhin, et Marthe Bibesco : du Monde. Oui, du Monde plutôt, mais dont Bagimont serait la Capitale.

Au moment de terminer mon hommage au cher Thomas Braun, je reste ému du bonheur qui me fut donné de le rencontrer chez moi, lorsqu'il acceptait de venir enregistrer ses poèmes.

L'émigrant que je fus parlait au sédentaire. A travers notre complexité réciproque, forêts du Brésil et forêts d'Ardenne nous livraient un commun dénominateur : l'ARBRE. Nous songions à Maurice Maeterlinck qui n'était pas le seul à avoir eu commerce d'amitié avec certain chêne de Médan, tout comme Xerxès, un jour, s'éprit d'un platane en Lydie.

Nous songions aussi à Emile Verhaeren qui disait : « Cet arbre-là, je l'aime comme un homme ».

Notre accord tacite s'était suffisamment établi pour le réduire à l'unique vérité immuable : celle de la sagesse végétale.

Je pense que l'exégète devra s'en souvenir, et s'émouvoir aussi de la voix du poète pieusement enregistrée, et que vous allez entendre dans un extrait de *Soirée de Fumée d'Ardenne* :

*... Viens près de moi, sur la terrasse  
Qui seule émerge à la surface  
De cette mer montant dans la nuit étoilée.*

*Notre arche flotte sur des eaux immaculées.  
C'est une mer sans voix, sans vague et sans phosphore  
Qui naît avec le soir et meurt avec l'aurore,  
Mais une mer profonde  
Qui vient du fond du Monde  
Et s'élève déjà là-bas jusqu'à la lune,  
Dont les monts caressés par sa molle marée,*

*Semblent les dunes  
De quelque lointaine contrée.  
Existe-t-elle encore, en face, la colline,  
Où nous allions cueillir des belladones  
Et des baies d'églantine ?  
On n'entend que le bruit d'une cloche qui sonne.*

*A travers ses vitres dorées,  
Vois la chambre éclairée aux douceurs de la lampe.  
L'horloge lentement prolonge la soirée,  
Dans un vase se fanent  
Des phlox, des dahlias et des fleurs paysannes.  
Sur une estampe,  
Des cavaliers anglais poursuivent un renard.  
Le mur est décoré de cartes militaires  
Où nous faisons tant de parcours imaginaires,  
Et, comme hier,  
Les feuilles du tilleul fument dans la théière.*

*Rentrons. Il se fait tard,  
La cloche de Redu sonne le couvre-feu  
Et l'encens du brouillard se gonfle aux pieds de Dieu . . .*

Mesdames, Messieurs,

L'âme de THOMAS L'ÉMERVEILLÉ rêve là-bas au vent des forêts d'Ardenne. Chaque matin, à l'Angélus, la voix inimitable du Poète se mêle à celle de la cloche de Redu pour bénir le pain de la journée :

*. . . le pain vivant des Anges . . .  
. . . pain de froment bluté, pain de seigle ou d'avoine  
qui nourrit l'empereur, le soudard et le moine.*

Puisse toujours cette voix de tendresse continuer à répandre sur les hommes ses généreuses bénédictions.

## Encore *L'Intruse* et *Les Flaireurs* <sup>(1)</sup>

---

Communication de M. Gustave Vanwelkenhuyzen  
à la séance du 12 janvier 1963

« *Au fond, un silencieux, qui ne se livre pas facilement, mais dont l'amitié doit être sûre...* »

Georges RODENBACH, parlant de Maeterlinck, dans son article intitulé *Trois poètes (Jeune Belgique, 5 juillet 1886)*.

*L'Intruse*, de Maeterlinck, doit-elle quelque chose aux *Flaireurs*, de Van Lerberghe ? Est-elle « fille » de ceux-ci, comme l'a déclaré, au moins une fois, son auteur ? <sup>(2)</sup>.

Si, pour sa part, Maeterlinck n'a jamais précisé par quels traits se vérifiait cette filiation, Van Lerberghe, en revanche, l'a prétendu faire.

A aucun moment pourtant il n'a reconnu la trace de son influence dans le choix du thème : l'approche de la mort. Thème banal, en vérité, thème littéraire très ancien, thème, au surplus, commun depuis des ans aux méditations des trois amis gantois, Le Roy, Maeterlinck et lui-même.

Charles ne s'est jamais glorifié non plus — et, cette fois, il eût, du moins, approché la vérité — d'avoir le premier porté

---

(1) Nous aidant de correspondances inédites ou publiées, nous avons montré ailleurs (*Colloque international Maurice Maeterlinck*, Université de Gand, 1<sup>er</sup> septembre 1962) que seule une amitié généreuse avait inspiré Maeterlinck lorsque, dans sa lettre ouverte à Paul Fort (février 1892), il proclamait sa dette, en tant qu'auteur de *L'Intruse*, à l'égard de l'auteur des *Flaireurs*. On pourra consulter notre étude, intitulée *L'Intruse et les Flaireurs*, dans les Actes dudit Colloque, que publieront bientôt les *Annales de la Fondation Maeterlinck*.

(2) Lettre à P. Fort, insérée dans le programme, lors de la création des *Flaireurs*, à Paris.

à la scène la Mort en tant que telle, la Mort comme personnage, et non plus la mort, habituel ressort tragique du dénouement. S'il fut, en effet, des trois amis, le premier, en abordant le théâtre, à avoir traité le thème sous cet aspect, rien ne prouve qu'il ait, ce faisant, révélé à Maeterlinck la nouveauté et les ressources dramatiques d'un tel sujet.

Pour oser l'affirmer, il faudrait commencer par s'assurer — mais comment ? — qu'au cours des échanges de conseils et de projets auxquels donnaient lieu leurs rencontres presque journalières, ce fut lui qui lança l'idée d'une pièce où la Mort serait protagoniste. De l'antériorité des *Flaieurs* conclure hâtivement à une nécessaire influence de leur auteur sur celui de *L'Intruse* serait téméraire.

Au reste, quel rôle a donc, au juste, revendiqué Van Lerberghe ? Dans une lettre à Emile Lecomte, du 23 juillet 1904 <sup>(3)</sup>, il déclarait avoir fait « dévier quelque peu (Maeterlinck) de cette voie shakespearienne », qui avait été la sienne dans *La Princesse Maleine*, « par le côté plus abstrait, plus idéalitement vague et visionnaire de son art » à lui.

On s'étonne qu'il ne se soit pas rappelé que déjà *La Princesse Maleine* appartenait à ce « théâtre purement idéal et symboliste » et même qu'elle s'y rattachait, malgré Shakespeare, ou à cause de lui, plus étroitement que *L'Intruse*.

Prétendre que cette pièce est « plus idéalitement vague et visionnaire » que celle qui l'avait précédée, c'était se méprendre on ne peut plus, méconnaître une évolution dont plus d'un signe marquait l'orientation.

En ce peu de temps qui sépare la composition de *L'Intruse* de celle de *La Princesse*, l'art du dramaturge s'était, en effet, modifié, mais dans un sens tout opposé à celui que Charles indiquait. De l'un à l'autre drame — Mockel, lui, ne s'y est pas trompé <sup>(4)</sup> — « le Mystère de la Légende (a) fait place au *mystère quotidien* ».

<sup>(3)</sup> Reproduite dans les *Annales Maurice Maeterlinck*, tome IV, 1958, p. 29.

<sup>(4)</sup> *La Jeunesse de Maeterlinck. Une Conférence inédite d'Albert Mockel*, in *Annales M. M.*, tome VI, 1960, p. 41.

L'action, fort compliquée dans la première de ces pièces, est ici réduite à l'essentiel. Le lieu est unique ; quatre lignes suffisent à préciser le décor. L'auteur use avec mesure d'une forme de fantastique naguère largement exploitée : orages continuels, pluies d'étoiles, feux follets et autres funestes présages. De quelconques bourgeois ont remplacé les rois, les princesses et les grands seigneurs. Leur comportement n'a rien que de naturel : ils s'inquiètent au sujet d'une malade qui repose dans la chambre voisine — et les mots qu'ils échangent sont des mots de tous les jours : « Venez ici, grand-père, asseyez-vous sous la lampe » — « Le médecin ne veut plus qu'il reste dans la chambre de sa mère. » — « Est-ce que la fenêtre est ouverte, Ursule ? » — « J'éprouve le besoin de marcher un peu. Mais je vais me rasseoir », etc. Pour attendu qu'il soit, le dénouement surprend par sa simplicité même, sa vraisemblance, son dépouillement : l'apparition de la sœur de charité, son « geste triste » ont suffi : nous savons que la mort a fait son œuvre et nul ne l'a nommée.

Avec ce drame, tout comme bientôt avec les *Aveugles* et *Intérieur*, tous trois « absolument réalistes quant à la forme » <sup>(5)</sup>, Maeterlinck se rapprochait quelque peu de la conception qui avait été celle de ses tout premiers essais dramatiques <sup>(6)</sup>. Il reviendra, il est vrai, à la poésie légendaire avec *les sept Princesses*, *Pelléas et Mélisande*, *Alladine et Palomides*, *la Mort de Tintagiles*.

Van Lerberghe surprend bien plus encore lorsque, parlant de son propre drame, il en invoque « le côté abstrait, (...) idéalement vague ». Faut-il rappeler que la mort y est évoquée sous les formes les plus concrètes : elle s'annonce par ses trois émissaires, personnages purement imaginaires, il est vrai, mais grossiers dans leurs propos et brutalement pressants, avant de nous apparaître sous son aspect le plus réaliste dans l'agonie, sur la scène, de la vieille femme.

<sup>(5)</sup> A. MOCKEL, Conférence citée. *Annales M. M.*, tome VI, 1960, p. 52.

<sup>(6)</sup> G. VANWELKENHUYZEN, *Les Années gantoises de M. M.*, in *Bulletin de l'Académie Royale de littérature*, 1961, n° 4.

Alors que tout est discrètement suggéré dans la pièce de Maeterlinck, tout est matérialisé dans celle de Van Lerberghe. *La Princesse Maleine* déjà inaugurait un théâtre du silence : *les Fleurs*, à l'opposé, se présentent comme l'essai d'un théâtre du tumulte.

Le fantastique ne cesse de s'y appuyer sur les réalités les plus sensibles et les plus précises. Par exemple, nous sommes dans « une chambre de chaumière très pauvre ». Le lit porte « des rideaux de serge noire » et un crucifix est placé, sur une console, près du lit, « entre deux cierges de cire jaune allumés » qui s'éteindront, tout à l'heure, sous « un grand souffle froid », venu de la porte enfoncée à grand fracas.

Sans doute convient-il de se souvenir ici de l'intervention de Maeterlinck : c'est d'après ses conseils que l'auteur a rendu les personnages plus rudes et plus bourrus qu'ils ne l'étaient. Lui-même le reconnaît dans une lettre à Albert Mockel (7). Remaniée et telle que Charles se décida à la publier, la pièce méritait bien l'appellation d' « ours réaliste » (8) qui lui servait à la présenter à son correspondant liégeois. Elle ne répondait en rien aux règles d'un « théâtre purement idéal ». Quinze ans plus tard, Van Lerberghe confiait à Fernand Severin qu'il ne voyait plus dans *Les Fleurs* qu'une « chose trop brutale et trop crue » dont il se déclarait « le premier à être agacé » (9).

On voit combien les contradictions du poète rendent précaires les affirmations, en 1904, de sa lettre à Lecomte, démenties dès l'abord par les caractères mêmes de sa pièce. L'auteur des *Fleurs* avait adopté un fantastique réaliste qui, tout Flamand qu'il était, ne répondait pas à la nature de son talent. De là vient qu'il ne nous émeut pas. Maeterlinck, en revanche, obéit à des tendances profondes lorsque, attaché à la réalité la plus quotidienne, il y découvre le mystère et en dégage une poésie.

(7) Lettre du 27 décembre 1888. Reproduite dans *Vers et Prose*, janvier-mars 1914.

(8) Lettre du 1<sup>er</sup> janvier 1889.

(9) Lettre datée de Bouillon, 5 avril 1903, *Lettres à F. Severin*, p. 291.



Certes, les discussions d'art et les échanges d'idées étaient nombreux entre les deux amis et plus d'une fois — on n'en peut douter — Maurice sollicita et adopta les avis de Charles. Mais, à l'heure des *Fleureurs* et de *L'Intruse*, c'est celui-ci qui écoute celui-là. Que le drame de Van Lerberghe, tout comme *l'Annonciatrice* de Le Roy, aient pu éclairer Maeterlinck sur certaines erreurs qu'il convenait de ne plus commettre, on veut bien le croire. Réaliste, elle aussi, *L'Intruse* ne recourt guère à ces procédés trop apparents par quoi Van Lerberghe s'évertuait à provoquer l'effroi du spectateur. Ce sont ici les personnages eux-mêmes qui, par leurs interrogations inquiètes, leurs propos réticents et, plus encore, par leurs silences, communiquent l'angoisse qui les envahit.

\* \* \*

A en croire Van Lerberghe, *L'Intruse* aurait été, non seulement le commencement du théâtre idéaliste de Maeterlinck — et nous avons vu combien sur ce point il se trompait — mais aussi, grâce à lui, le début de son théâtre symboliste. C'est bonnement ignorer *La Princesse Maleine* et, à propos du petit drame qui la suivit, s'abuser une fois de plus.

Pour ce qui regarde *Les Fleureurs*, leur conception et leur mise en œuvre — nul ne songe à le contester — sont tout entières fondées sur le symbole. Les personnages, l'action dans les divers moments de son déroulement, les mots échangés, les cris, les supplications et les plaintes, tout y a valeur de signe, tout y vise à l'expression du drame intime de l'homme face à la mort.

Bien plus, la pièce n'existe et ne vaut qu'en tant qu'œuvre symbolique. Vue sous l'angle de la vie réelle, abstraction faite de sa valeur de chose signifiée, elle n'a plus ni sens, ni vraisemblance. Il n'y a pas meilleur exemple d'irréalisme réaliste.

Maeterlinck, avec une indulgence ou un aveuglement que seule peut expliquer l'amitié, y prétendait découvrir « une puissance de symbolisation » qu'il déniait à sa propre pièce <sup>(10)</sup>.

(10) Lettre citée à Paul Fort.

Fort heureusement l'auteur de *La Princesse Maleine* et, moins encore, celui de *L'Intruse*, ne s'est contenté d'une « symbolisation » aussi éloignée de la réalité et, par sa précision même, aussi peu suggestive. Son constant souci d'être clair et vrai, tout en suggérant le mystère et en prolongeant ses effets, il le confiait à Mockel : « Il est très difficile, lui écrivait-il, d'apercevoir la ligne en deçà de laquelle on ne dit pas assez et au delà de laquelle on en dit trop » (11). Chez lui, sous le drame extérieur, tout à fait vraisemblable et dont l'intérêt se suffirait à lui-même, s'en déroule un autre, plus secret, plus inquiétant, d'une résonance durable et profonde. Mais, au vrai, *L'Intruse* vise encore à faire entendre davantage.

« On pourrait dire, expliquait-il à Mockel, que l'œuvrette est à trois étages. D'abord, les gros yeux à fleur de tête du vulgaire n'y verront que la conversation ennuyeuse de gens ennuyés parce qu'il y a un malade dans la maison ; plus haut, ceux qui voient mieux, y percevront assez clairement, je pense, l'impression de la mort qui vient s'asseoir, une nuit d'automne, au milieu d'une famille attablée, qui s'attarde au milieu d'elle, comme si elle s'intéressait invisiblement à la conversation, et qui, quand l'heure sonne, rappelée à elle, se lève précipitamment pour aller accomplir son œuvre dans une chambre voisine. »

Quant à la troisième signification de l'œuvre, Maeterlinck s'inquiète de savoir si elle apparaît assez aux yeux de son ami et juge. Il ne se rassure que quand Mockel lui aura prouvé par son commentaire qu'elle ne lui a pas échappé (12). « Votre interprétation, lui écrit-il rasséréiné, est (...) exactement applicable et absolument dans le cercle de mon idée. » Et il explique à son tour :

« L'aïeul est l'être normal, primitif, originel, en communion immédiate avec l'inconnu, en contact avec les ténèbres fécondes et l'inexprimable que tout homme doit avoir en soi, parce

(11) Lettre du 22 janvier 1890.

(12) Nous ne connaissons la lettre de Mockel que par celle de Maeterlinck qui lui fait suite.

que sa cécité symbolique — comme celle du poète ou du saint —, le met à l'abri de l'aveuglement des circonstances et de tout ce système de conventions, de déceptions et de mensonges qui nous empêchent de voir la vérité. Seulement, en pratique, la revanche est terrible, et lorsque les autres savent exactement ce qui est arrivé dans la chambre voisine ils agissent en conséquence, tandis que lui est abandonné, tournant dans les ténèbres, autour de la table, comme un cheval aveugle dans un cirque, *sans voir ce qu'il avait prévu.* »

Les autres personnages ne sont pas moins significatifs : « Les trois filles, êtres vierges, simples, purs sont à des degrés divers les acolytes du symbole principal, ou telles facultés de l'âme qui les mettent en relations avec ce qui pourrait être la réalité, ou telles consolations qui l'aideraient dans les ténèbres, *mais sur lesquelles il ne faut pas compter*, etc., etc. Tandis que les deux bourgeois, les seuls vraiment aveugles, l'oncle, le plus horrible, le père, épuré un peu par sa paternité et sa tristesse de ce soir, attendent tranquillement leur sœur véritable, la Mort, qui leur fera voir peut-être quelque chose, un instant, dans l'irruption finale des clartés de la chambre mortuaire. »

Mais *L'Intruse* se prête encore à une quatrième lecture, si nous en croyons cette même lettre à Albert Mockel. « J'aurais voulu montrer aussi, lui écrivait Maeterlinck, ce qu'il y a d'effrayant dans la vie la plus simple et la portée inconnue des moindres mots que nous disons, et comment la parole la (plus) élémentaire irradie peut-être dans les trois mondes : lorsque le moindre déplacement de l'axe habituel, le moindre changement dans l'écliptique de nos pensées, nous permettent d'apercevoir tout à coup nos formidables relations avec l'éternité. »

On voit à quel point dès ce moment le dramaturge est conscient des ressources de son art, quelle multiplicité de sens et d'intentions le choix heureux et concerté du symbole lui permet de suggérer.

Dans cette lettre particulièrement révélatrice du 15 février 1890 à Albert Mockel <sup>(13)</sup>, Maeterlinck insiste sur « l'impréci-

(13) Lettre inédite.

sion nécessaire du symbole ». C'est ici que l'exemple de Van Lerberghe a pu, par une réaction qui ne fut peut-être pas pleinement consciente, l'aider à découvrir et fixer sa propre symbolique, encore flottante et hésitante dans *Serres chaudes*, plus assurée déjà dans *La Princesse Maleine* (14).

« Il faut, écrit-il parlant du symbole, qu'il soit multiforme, élastique, indécis, il faut que sa voix profonde, mystérieuse, obscure, puisse s'accorder à toutes les voix de l'inconnu, et n'en presque (*sic*) exclure aucune, sinon vous n'avez plus que l'allégorie, sèche, étroite, stérile et morte. »

Ces derniers mots, un juge un peu sévère les interpréterait comme la condamnation implicite et justifiée des *Flaiveurs*.

Bien plus que Van Lerberghe, Maeterlinck se montrait préoccupé d'un renouvellement de la technique dramatique. On ne l'imagine guère cherchant sur la question l'aide ou les conseils de son hésitant ami. Les *Menus propos* qu'il donne à la *Jeune Belgique* (15) développent ses idées sur un théâtre du silence, un théâtre de l'invisible, une sorte d'anti-théâtre, dont l'action serait le plus possible statique, l'interprète le plus possible effacé. Maurice se réjouissait d'apprendre (16) que ses vues rencontraient celles d'Albert Mockel, proches elles-mêmes de celles d'un Mallarmé.

Vers le même temps, Charles s'intéressait à un théâtre de marionnettes (17), que certains tentaient de lancer à Paris (18). Ce n'est pas sans intention que, par son sous-titre, il rattachait

(14) Concernant les vues de Maeterlinck sur l'emploi du symbole, voir aussi ses réponses à J. Huret. *Enquête sur l'Évolution littéraire*, 1891.

(15) 1890, tome IX, pp. 331 à 336.

(16) Lettre à A. Mockel, du 26 août 1890. — Voir, d'Albert Mockel : *Chronique littéraire*, in *La Wallonie*, février-mars 1889, pp. 111 à 113, et juin-juillet 1889, pp. 207 à 252.

(17) « Je me propose d'inspecter bien le théâtre des marionnettes à Paris, et rumine un tas de choses à ce sujet », écrivait-il à Mockel, le 27 décembre 1888. (Lettre publiée dans *Vers et Prose*, 1914). Voir aussi le *Journal* de Van Lerberghe. Fernand Desonay a émis l'hypothèse que Van Lerberghe « aurait suggéré à son concitoyen (Maeterlinck) la formule des *Trois petits drames pour marionnettes*, s'il est vrai qu'il intitule ses *Flaiveurs*: *Petit drame pour fantoches* ». *Le Dramaturge avant 1900*, dans *Hommage à M. Maeterlinck, 1862-1949*. Brochure-programme de l'Institut national belge de radiodiffusion, Bruxelles 1949. P. 22.

(18) ROBICHLZ, *Le Symbolisme au théâtre*. Paris, 1957. Pp. 74 à 79.

*Les Flaireurs* à un « théâtre des fantoches ». Là s'arrêtaient, à vrai dire, les curiosités et les préoccupations de l'auteur. « Je n'ai sur le théâtre (*id est* le théâtre des poètes) que des idées négatives », reconnaissait-il dans une lettre à Mockel (19).

Plus significative encore est la manière dont, à la même heure et pour lui seul, il définissait *Les Flaireurs* dans son *Journal* : « Une petite fantaisie écrite fort inconsciemment et sans nulle idée théorique » (20). Cet aveu, qui date de l'année où la pièce fut composée, s'accorde mal avec les tardives affirmations de la lettre à Emile Lecomte. Dans cette lettre, il devait laisser entendre que, promoteur d'un « théâtre idéo-réaliste », il avait, avec *Les Flaireurs*, exercé une « influence mystique » sur l'auteur de *L'Intruse* (21).

En réalité, celui qui, dès ce moment, a pris les devants, médité sur les possibilités, les exigences et l'avenir du théâtre symboliste, qui, par des avis réfléchis, a pu éclairer l'autre, ce fut Maeterlinck et non l'indécis Van Lerberghe, dramaturge par occasion.

De *La Princesse Maleïme* à *L'Intruse*, l'écrivain s'était rendu maître de son art et avait conquis, sinon fixé sa manière. Sans pour autant s'avouer satisfait, il aimait constater le progrès. Parlant de cette dernière pièce en même temps que des *Aveugles* et les rapprochant l'une et l'autre de *La Princesse*, il confiait à Léon Dommartin : « J'y ai mieux fait ce que je voulais faire » (22).

Nous pouvons en croire Albert Mockel, lorsque, dès 1904, dans la monographie qu'il consacre à l'auteur de *La Chanson d'Eve* (23), il écrit, parlant de *La Princesse Maleïme*, qu'on « y chercherait en vain quelque imitation des *Flaireurs* ». Et d'ajouter aussitôt : « Quant à *L'Intruse*, en apparence évidemment très proche, elle montre précisément ce que peut le génie d'un

(19) Lettre de janvier 1889. Publiée dans *Vers et Prose*, 1914.

(20) *Journal*, cahier II, pp. 140-142.

(21) *Annales M. M.*, tome IV, 1958, p. 29.

(22) Lettre du 20 novembre 1890.

(23) *Mercur de France*, 1904, p. 20.

poète pour transformer un sujet et en tirer un sens nouveau ». C'était à mots à peine couverts, marquer toute la distance qui sépare les deux œuvres.

Mockel ne se dédira pas après la mort de Charles. « *Les Fleurs* et *L'Intruse* n'ont absolument rien de commun, sauf le sujet philosophique. » Mais celui-ci, ajoutera-t-il, appartient à tous. Et encore : « La mise en œuvre pour *L'Intruse* est presque le contrepied » de celle des *Fleurs* (24).

Ce sont là des constatations dont tout lecteur reconnaîtra la justesse. On peut faire confiance à Mockel : il a le jugement sûr et, ayant assisté à la genèse des deux œuvres, il parle en connaissance de cause. Au surplus, ami et confident de Charles aussi bien que de Maurice, pourquoi chercherait-il à louer celui-ci plutôt que celui-là ?



Une dernière question se pose en l'occurrence et non sans doute la moins pertinente : pourquoi Maeterlinck, à la veille de la représentation des *Fleurs*, a-t-il jugé utile, voire nécessaire, d'adresser à Paul Fort la prétendue mise au point que l'on sait ?

Lui-même s'en est plus ou moins expliqué dans sa lettre au directeur du Théâtre d'art. Il y dénonçait, l'attribuant à « des hasards aveugles », la confusion qui s'était produite « dans la pensée de plusieurs » au sujet de l'antériorité d'une pièce par rapport à l'autre. Ces « hasards aveugles », très maeterlinckiens de conception et de style, nous éclairent mal, à vrai dire, sur les circonstances et les mobiles de son intervention.

Mockel sera moins énigmatique, encore qu'insuffisamment précis, en relatant l'événement à son tour, vingt ou trente ans plus tard. « Un bruit calomnieux, écrira-t-il, se répandit dans le monde des lettres, à Paris : Van Lerberghe avait plagié Maeterlinck. » Et il ajoutera qu'après sa protestation, l'auteur

---

(24) *La Jeunesse de Maeterlinck*, Etude citée, pp. 52-53.

de *L'Intruse*, pris au mot, fut à son tour accusé d'avoir imité *Les Flaireurs* <sup>(25)</sup>.

L'accusation remontait à plus d'un an avant la création de la pièce. C'est du moins en septembre 1890 qu'un chroniqueur de la *Revue indépendante*, qui ne signait que de ses initiales, s'en était fait l'écho <sup>(26)</sup>. L'entrefilet n'avait d'ailleurs rien de désobligeant. Au contraire, on y louait — et ce devait être l'exception en France — les qualités dramatiques de l'auteur, « si grandes dans cette œuvre courte mais dont le souvenir demeure intense et ineffaçable ». Ces lignes élogieuses étaient toutefois précédées d'une remarque qui sans doute ne faisait que recueillir un propos répété de bouche à oreille : « M. Van Lerbergh (*sic*) s'inspire visiblement des procédés d'art de M. Maurice Maeterling (*resic*) auquel il a d'ailleurs dédié sa pièce. »

*La Wallonie* alertée n'avait pas tardé à répliquer <sup>(27)</sup>. On pouvait lire dans son numéro du même mois de septembre : « Que Van Lerberghe ait plagié *L'Intruse* ! 1° il n'y a de ressemblance que dans le sujet, sujet *normal* ; 2° (Maeterlinck n'en est nullement diminué) les *Flaireurs* datent de 1888. » La réfutation se terminait par ce bref conseil : « Prière à la *Revue indépendante* de se tenir au courant de la littérature. »

Pour inexacte que fût l'imputation, la note de *La Wallonie* pouvait ne pas suffire à y mettre fin. En continuant de circuler, elle risquait, au moment de la création des *Flaireurs*, de faire grand tort à l'auteur.

Au surplus, les amis de Van Lerberghe, et plus particulièrement Maeterlinck, très sensibles dans leur zèle à défendre le jeune dramaturge, n'exagéraient-ils pas quelque peu en découvrant une accusation de plagiat là où, on l'a vu, le critique ne parlait que d'influence ?

<sup>(25)</sup> *La Jeunesse de Maeterlinck*, pp. 42 et 52. — Ad. Van Bever (*M. Maeterlinck*, Sansot, Paris 1904, p. 17, en note) retourne la situation : selon lui, Maeterlinck fut le premier accusé de plagiat, puis, s'étant disculpé, vit l'imputation atteindre son ami. La lettre à P. Fort prouve qu'il n'en fut pas ainsi.

<sup>(26)</sup> *Revue indépendante*, n° 47, septembre 1890, p. 385. Article signé G. M.

<sup>(27)</sup> *La Wallonie*, n° 9, septembre 1890, p. 320.

En dehors de la note de la *Revue indépendante*, nous n'avons, en dépit de nos recherches, trouvé nulle autre trace, ni dans la presse quotidienne, ni dans les revues littéraires, françaises ou belges, de ce « bruit calomnieux » qui, selon Mockel, s'éleva « dans certains mauvais lieux de la république des lettres » (28).

Mais, sans qu'il y eût malice de la part de quiconque, les apparences pouvaient suffire à accréditer dans l'opinion une erreur que certains commettaient sans doute en toute bonne foi au préjudice de Van Lerberghe.

*Les Flaireurs*, en dehors de leur édition préoriginale, tirage à part, à 25 exemplaires, du texte de *La Wallonie*, ne furent édités et mis en vente par Lacomblez qu'en 1891. *L'Intruse*, en revanche, était imprimée par Van Melle, à Gand, dès le début de 1890, puis rééditée, avec *Les Aveugles*, au mois d'août de la même année. Ainsi le lecteur, qui n'était pas abonné à la revue liégeoise, était naturellement amené à croire que la pièce de Maeterlinck était antérieure à celle de Van Lerberghe. La dédicace des *Flaireurs* ne pouvait que le confirmer dans cette opinion.

*L'Intruse* avait été créée le 21 mai 1891 par le même Théâtre d'art, qui annonçait à présent la représentation des *Flaireurs*. La création de la pièce de Maeterlinck avait eu lieu au Vaudeville, « l'une des salles les plus mondaines » de la capitale (29). Organisée au bénéfice de Verlaine et de Gauguin, elle avait réuni un public de grande première : critiques, gens de lettres et gens du monde, le tout Paris de l'époque. L'accueil, nous apprennent les journaux, avait été des plus encourageant et, parmi les courriéristes, les plus redoutés eux-mêmes n'avaient pas ménagé leurs éloges (30).

(28) Etude citée.

(29) ROVICHEZ, *Ouvr. cité*, pp. 119-120.

(30) Au cours de la même soirée, on joua, avant *L'Intruse* : *Les Uns et les autres*, de Verlaine ; *Phyllis*, de Banville ; *Le Soleil de minuit*, de Mendès ; et *Chérubin*, de Ch. Morice, toutes pièces qui furent assez froidement accueillies (ROVICHEZ, *ibid.*). — *L'Intruse* fut rejouée à Asnières, le 27 août 1891, reprise à Paris, le 7 décembre, avec *Les Aveugles*, puis applaudie au Haymarket Theatre, de Londres, le 27 janvier 1892. Peu après, elle allait être représentée à Bruxelles, en présence de Maeterlinck, mais sans grand succès (Lettre de Ch. Van



On comprend dès lors qu'à la veille de la création des *Flaireurs*, Maeterlinck ait tenu à faire savoir à ce même public ce qu'apparemment il ignorait : à savoir que, jouée après *L'Intruse*, la pièce de son ami n'en avait pas moins été composée et publiée avant celle-ci.

Ce zèle que Maurice apportait à rétablir la vérité — jusqu'à la fausser à son tour — s'animait à la pensée que Charles, son frère de lettres, son confident et, en maintes occasions, son conseiller, demeurait inconnu, alors que lui-même avait d'ores et déjà — et trop facilement, estimait-il — conquis la renommée.

Depuis l'article de Mirbeau dans *Le Figaro* du 24 août 1890, qui, on s'en souvient, avait salué dans *La Princesse Maleine* une œuvre « supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare », son nom, déjà connu en Belgique, s'était répandu partout en France. On avait, après coup, découvert *Serres chaudes*, *L'Intruse*, *Les Aveugles* et accueilli avec faveur *Les Sept Princesses*, chaque révélation ajoutant à la gloire de leur auteur.

Charles, qui était « entré en poésie » avec lui, avait partagé ses enthousiasmes, ses espoirs, ses inquiétudes, demeurait dans l'ombre. Des vers et des contes en prose qu'il avait fait paraître dans des revues, des almanachs et des journaux, plus d'une fois sous des pseudonymes, comme s'il craignait de s'en porter garant, n'étaient connus que d'un petit groupe d'amis, belges la plupart. La mince plaquette des *Flaireurs*, tiré à part de *La Wallonie*, avait été sa première œuvre publiée en volume. Elle était la seule encore en 1892, au moment de la création de la pièce par le Théâtre d'art.

Des trois Gantois sortis de Sainte-Barbe, Van Lerberghe était alors le plus ignoré, le plus effacé, le plus hésitant aussi — et il le resterait —, le moins sûr de lui. De même qu'il avait renoncé à publier le « gros cahier de sonnets »<sup>(31)</sup> qu'il avait un jour d'audace soumis à Rodenbach, de même il ne devait

---

Lerberghe à A. Mockel, du 2 mai 1892.). Au surplus, la carrière de la pièce ne devait pas s'arrêter là.

(31) *Trois nouveaux Poètes*, par G. Rodenbach. *Jeune Belgique*, 5 juillet 1886.

jamais se décider à faire paraître un autre ensemble de poèmes, *Les Lys qui filent*, annoncé dès 1886 <sup>(32)</sup> et qu'il retravaillait encore deux ans plus tard. Pourtant, « j'aimerais bien avoir aussi, moi, mon petit livre », avouait-il ingénument à Mockel, en lui annonçant la parution prochaine des recueils de ses amis : *Serres chaudes* et *Mon Cœur pleure d'autrefois* <sup>(33)</sup>. Et, l'année suivante, quelques mois après la publication des *Flaieurs*, il confiait au même confrère son rêve de « faire un petit livre de vers avant de mourir » <sup>(34)</sup>. Ce rêve, on le sait, il le réaliserait une première fois avec *Entrevisions*, près de dix ans plus tard.

A Maeterlinck aussi il avait dû faire semblables confidences, non sans trahir quelque mélancolie, et l'on devine de quelle oreille attentive, avec quel sympathique émoi elles durent être accueillies.

Maurice, au surplus, n'avait pas attendu ses premiers succès pour reconnaître sa dette envers Charles, l'ami cher entre tous. En lui dédiquant, en 1889, l'un des premiers exemplaires de *La Princesse Maleine*, il avait tenu à le lui offrir comme à « (son) très précieux et très infailible Maître » <sup>(35)</sup>.

Un peu plus tard, comparant son sort au sort obscur de Van Lerberghe, il devait se sentir singulièrement mal à l'aise dans sa gloire. Le mérite que trop généreusement, à son avis, on lui attribuait, il souhaitait en rejeter une part sur son ami méconnu. Il se proclamait son débiteur, le répétait à tout

<sup>(32)</sup> Dans la *Pléiade*, de Paris, n° 5, juillet 1886. Seule une pièce portant ce titre devait paraître, parmi d'autres poèmes de lui, dans le *Parnasse de la Jeune Belgique*, en 1887, puis être reprise dans *Entrevisions* (1898), sous le titre de *Dans la Pénombre*.

<sup>(33)</sup> Lettre à A. Mockel, n. d. (1888). — Autre exemple de ces hésitations : un conte symbolique, en prose et en vers, achevé par lui au début de 1888, renié l'année suivante (Lettre à Mockel du 1<sup>er</sup> janvier 1889), puis repris : *L'Eau promise*, devait paraître enfin, sans nom d'auteur, dans *La Jeune Belgique* en 1890 (tome IX, pp. 233 à 238).

<sup>(34)</sup> Lettre à A. Mockel, de mai 1889.

<sup>(35)</sup> *Catalogue de l'Exposition M. Maeterlinck*. Bibliothèque Albert I<sup>er</sup>, Bruxelles, 1962. N° 50. — A Grégoire Le Roy il dédiquait le même ouvrage en reconnaissant en cet ami « (son) guide très précieux, très sûr et très fidèle ». *La Princesse Maleine*, par M. J. Hachelle, in *Bulletin de l'Association des Ecrivains belges*, mai-juillet 1939.

propos dans ses lettres aux confrères<sup>(36)</sup> et le rappellerait encore, avec une conviction presque égale, à la fin de ses jours<sup>(37)</sup>.

C'est un vif et naturel sentiment de gratitude qui le pousse, en 1892, à vouloir réparer ce qu'il considère comme une injustice du sort à l'égard de Charles. « Parvenu à la gloire, (il) souhaitait d'y entraîner son ami »<sup>(38)</sup>. C'est en vain que celui-ci, pris d'un scrupule inverse, tentera de l'en dissuader. « *Je ne veux pas*, lui écrit-il en apprenant le projet de lettre à Paul Fort, que cette misérable histoire des *Flaireurs* vienne se mettre en travers de votre gloire »<sup>(39)</sup>. Dans l'esprit de Maurice, c'était bien d'un partage de gloire qu'il s'agissait.

D'autres raisons encore expliquent la promptitude et la résolution qu'il va mettre à réaliser son dessein. Lors de leur publication, en 1889, *Les Flaireurs* avaient été favorablement accueillis en Belgique : Albert Mockel, dans *La Wallonie*<sup>(40)</sup>, Albert Giraud dans *La Jeune Belgique*<sup>(41)</sup>, Edmond Picard dans *L'Art moderne*<sup>(42)</sup> avaient signalé la nouveauté de l'œuvre, loué ses qualités, proclamé l'espoir qu'ils mettaient dans le jeune dramaturge.

En France, la critique devait, peu de temps après, se montrer beaucoup moins encourageante. *L'Intruse* avait paru dans l'intervalle. Le rapprochement des deux œuvres, à première vue, s'imposait. Aux yeux de juges impartiaux, il ne pouvait être favorable à la première en date. Entre-temps il y avait eu l'article du *Figaro* sur *La Princesse Maleine* et plus d'un s'était senti gagné par l'enthousiasme de Mirbeau.

<sup>(36)</sup> Au sujet des *Flaireurs* et de *L'Intruse*, il allait jusqu'à écrire à Lugné-Poe : « S'il y a plagiat, c'est moi le plagiaire ». ROBICHEFZ, *ouvr. cité*, pp. 135-136. Cf. A. MOCKEL, *La Jeunesse de Maeterlinck*, p. 52.

<sup>(37)</sup> *Bulles bleues*, p. 219.

<sup>(38)</sup> *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> juin 1914, pp. 614-615. *Lettre de M. Maeterlinck à Paul Fort*.

<sup>(39)</sup> *Annales M. M.*, 1960, tome VI, p. 107.

<sup>(40)</sup> *La Wallonie*, février-mars 1889, pp. 111-113.

<sup>(41)</sup> *Jeune Belgique*, 1889, tome VIII, pp. 149-150. *Chronique littéraire*.

<sup>(42)</sup> *Art moderne*, 3 mars 1889. *Les Flaireurs*. L'article n'est pas signé, mais on reconnaît la prose lyrique et verbeuse de Picard.

Le chroniqueur anonyme de *La Plume* <sup>(43)</sup> parlant des *Flai-reurs*, les trouvait « d'effet plus gros, de psychologie moins raffinée et d'écriture plus brutale » que *Les Aveugles* ou *L'Intruse*. S'il consentait à découvrir dans le drame de Van Lerberghe l'annonce d'un « tempérament dramatique » — en quoi il se trompait —, peu de mots lui suffisaient pour résumer et juger la pièce. « Une évocation du spectre de la Peur, c'est tout. Un peu de bon sens là-dedans et... la pièce est démolie. »

La critique d'Alfred Vallette dans le *Mercure de France* <sup>(44)</sup> allait être plus sévère encore. Confrontant les deux dramaturges, il déclarait sans hésiter : « Ils sont l'un à l'autre comme une lueur est à la lumière ». Un parallèle circonstancié servait à justifier son jugement. « ... Alors que M. Maeterlinck, écrivait-il, tire tout de ses seuls personnages, lesquels se comportent *naturellement*, et sans que le décor lui serve de rien, M. Van Lerberghe recourt à dix moyens *en dehors* — dont quelques-uns très vieux, d'autres d'une grossièreté incompatible avec la conception raffinée de son art, auquel ils nuisent indubitablement. Pourquoi ces « deux cierges » allumés auprès d'une femme qui n'est point morte ? Pourquoi, au lit, ces rideaux de serge « noire » ? Et tous ces bruits (autour d'un être qui se meurt dans une chaumière très pauvre) d'orage, de pluie qui fouette, de vent qui souffle, de chien qui aboie, ne sont bons qu'à impressionner un spectateur vulgaire — d'ailleurs incapable de saisir le sens de la pièce. Quant aux spectateurs aptes à comprendre, ceux pour qui l'œuvre est écrite, ils n'ont nul besoin d'*entraînement*, et l'orchestre (Marche funèbre. Roulement de tambours voilés. Sonnerie de cor dans le lointain. Court motif de psalmodie pour orgues), leur est déjà superflu, à plus forte raison les autres bruits, *tapage* nombreux, agaçant, qui disperse l'attention quand il faudrait la concentrer — là où M. Maeterlinck la concentre dans le silence propice, l'immense, l'insondable, le fécond silence. (...) Enfin M. Van

(43) *La Plume*, 15 septembre 1890. *Les Livres*.

(44) Numéro d'octobre 1890.

Lerberghe n'est point vraisemblable, ce qui serait, en vérité, son moindre défaut, s'il n'était manifeste que l'in vraisemblance ainsi traitée va, elle aussi, contre le but de l'auteur. »

On ne peut croire que cette critique ait pu laisser Van Lerberghe indifférent. Quoiqu'il ne soit pas question d'elle dans son *Journal*, du moins dans les pages qui nous en ont été conservées <sup>(45)</sup>, une appréciation aussi sévère <sup>(46)</sup> a dû le toucher et d'autant plus cruellement qu'elle s'exprimait dans le *Mercur*, où s'étaient précisément regroupés ses amis parisiens, les anciens collaborateurs de *La Pléiade* <sup>(47)</sup>, à peu près les seuls écrivains dont il était alors connu en France.

Mais cette condamnation devait affliger davantage encore et remplir d'une pénible confusion celui dont l'œuvre était, en l'occurrence, invoquée comme un modèle et servait à faire ressortir les imperfections du drame de Van Lerberghe. Elle devait contrister d'autant plus Maeterlinck que, se souvenant des conseils qu'il avait donnés à son ami, il pouvait dans certaine mesure se croire responsable de la défaveur qu'elle encou-

(45) Un certain nombre de pages du *Journal* ont été arrachées ou soigneusement gommées, on ne sait par qui : Van Lerberghe lui-même, Mockel ou quelque autre ?

(46) *Les Flaireurs* allaient être plus vivement critiqués encore à l'occasion de leur représentation. « Un simple cauchemar », constatera Henry Fouquier, dans *Le Figaro* du 6 février 1892. Et il ajoutera : « C'est macabre, inutile et — je n'insiste que sur ce point — d'un effet facile. » Jules Méry, le critique de *L'Endehors*, jugeait l'œuvre « réellement curieuse, encore que superficielle et point théâtrale » (14 février 1892) et Harodt Swan, dans *L'Ermitage* (15 février) déclarait « que bien des qualités dramatiques arrivées à la perfection chez M. Maeterlinck ne sont qu'à l'état embryonnaire chez M. Van Lerberghe ». — A ces critiques s'en opposèrent d'autres, il est vrai, nettement favorables : celles de Ch. H. Hirsch dans *La Bataille* (9 février) ; de C. Mauclair dans la *Revue Blanche* (n° de février) ; de A. F. Herold dans le *Mercur de France* (n° de mars). Mais le feuilleton le plus sévère fut celui que Francisque Sarcey publia dans *Le Temps* (13 janvier 1896), à l'occasion de la reprise des *Flaireurs* par Lugné-Poe, au Théâtre de l'Œuvre. L'article a été reproduit *in extenso* dans la revue *La Roulotte* (numéro spécial consacré à Van Lerberghe, 1904).

(47) Deux revues littéraires s'étaient succédé qui portaient le même titre : la première, dont Rodolphe Darzens était le rédacteur en chef, parut de mars 1886 à la fin de l'année. Elle eut sept numéros. Maeterlinck, Van Lerberghe et Le Roy y collaborèrent. La seconde, dirigée par Louis-Pilate de Brinn' Gaubast, n'eut que cinq numéros, dont le premier date du 15 avril 1889. La plupart des collaborateurs des deux *Pléiades* se retrouvèrent au *Mercur de France*, qu'Alfred Vallette fonda en janvier 1890.

rait. Ce que nous savons de sa nature loyale, inquiète et scrupuleuse ne fait que rendre plus vraisemblable le tourment d'une conscience qui se sentait envahie par le remords.

Déjà les lettres que l'auteur de *La Princesse Maleine* adressait à Octave Mirbeau, au lendemain du fameux article du *Figaro*, nous découvrent un homme singulièrement troublé par la réussite littéraire. Il y a là bien autre chose et bien plus que le simple agacement devant une publicité qui répugne à sa modestie autant qu'à son désir de solitude et de tranquillité : une inquiétude quasi panique devant le succès, un succès dont il redoute d'autant plus les suites qu'il le croit immérité. Cette gloire si soudaine et si hautement claironnée, il voudrait n'en pas entendre le bruit. Surtout, il craint les retours d'un destin capricieux et, selon lui, injustement favorable.

A Grégoire Le Roy il écrit, le 4 octobre 1890 : « J'en ai assez de cette gloire en toc, à la Rollinat, pour une Shakspeare, comme la Princesse, qui me dégoûte carrément aujourd'hui » (48).

A Mirbeau, son nouvel ami, il avait découvert, non de l'exaspération, mais une véritable et irrépressible phobie du succès. « J'ai peur, lui écrit-il, parce que cela vient trop tôt » (49). Et, quelque temps après : « J'ai de plus en plus peur », avoue-t-il (50). Son inquiétude est telle qu'il se sent « malade d'âme et de corps » (51) et renonce à se rendre à Paris « à cause de ce pauvre cœur qui ne supporte pas bien les émotions » (52). Qu'on ne croie pas qu'il s'agisse d'un prétexte pour éviter la rencontre avec Mirbeau : il la souhaite, au contraire, et vivement. A Gérard Harry, il confesse de même : « Je suis malade de ce qui m'arrive » (53).

(48) *Annales M. M.*, 1958, tome IV. Lettre à Gr. Le Roy, p. 41.

(49) Lettre inédite du 27 août (1890).

(50) Lettre inédite n. d. (septembre 1890).

(51) Lettre inédite n. d. (septembre 1890).

(52) Lettre inédite, octobre 1890.

(53) *M. Maeterlinck*, Bruxelles 1909. P. 18. — Dans *Bulles bleues* (édition du Rocher, Monaco, p. 150), l'écrivain rappelle cette « incurable maladie de cœur » dont il se croyait atteint en ces années-là et dont il attribue l'origine à la mort de son frère, qu'il situe erronément — comme l'a montré J. Hanse (*Bulletin de*

D'aucuns s'étonneront de ce que ce Flamand robuste, athlétique, bon vivant et d'humeur apparemment flegmatique, se soit en l'une ou l'autre occasion, révélé si sensible, si vulnérable, si prompt à s'émouvoir.

Ces contradictions — il est banal de le redire — sont dans la nature humaine. L'*homo duplex* chez Maeterlinck se manifeste d'autres manières encore : ce matérialiste, très attaché aux biens de ce monde, très soucieux de ses intérêts, est un poète, un homme de pensée, un méditatif, et, sinon un mystique, un esprit curieux de mysticité. Réalisme et mysticisme sont, au surplus, les deux pôles de l'humeur et de la sensibilité flamandes. Maeterlinck est fils aussi bien de Memlinc et de Ruusbroec que de Breughel, de Jordaens et de Teniers. Le temporel et le spirituel le sollicitent concurremment.

De même, cet homme impassible et parfois bourru cache mal, sous une enveloppe de froideur, un cœur d'angoissé, d'écorché vif, de « sensitif vibrant ». Ces derniers mots sont de son récent ami et confident, Octave Mirbeau.

De même enfin, les dehors d'indifférence et de rudesse qu'il affecte pour écarter les importuns se trouvent contredits par la générosité de sentiments, la chaude et fraternelle sympathie humaine dont ses écrits, dès *Serres chaudes*, portent témoignage. C'est cette commisération profonde à l'égard de son semblable qui lui inspirera les pages les plus émues et les plus hautes du *Trésor des humbles* ; c'est elle qui s'exprime avec simplicité et force dans la sublime réflexion du vieil Arkel : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes ».

Connaissant Maeterlinck, sa sensibilité, ses scrupules d'honnêteté, sa modestie, s'étonnera-t-on qu'il se soit jugé indigne des éloges de Mirbeau, comme de ceux dont, à sa suite, la critique allait se montrer prodigue ?

A l'auteur de l'article du *Figaro* il écrit . « Je ne suis qu'un enfant qui tâtonne obscurément de livre en livre, s'appuyant

sur tout ce qu'il rencontre... »<sup>(54)</sup>. C'était déjà attribuer à autrui, à ses lectures qui étaient innombrables, ce qui donnait du prix à son œuvre. C'était rejeter sur les maîtres et les amis qu'il s'était choisis les mérites qu'on lui reconnaissait. Ainsi le voit-on réagir devant les éloges que lui vaut son recueil de vers, ainsi encore devant le succès de sa première et, à ce moment, seule œuvre dramatique.

« Dans ma pauvre Princesse, écrit-il à Mirbeau, je ne vois que du Shakespeare, de l'Edgar Poë et l'influence de mon ami Van Lerberghe ». Il ajoutait, avec une modestie qui touchait à l'humilité : « Je n'y distingue plus rien qui m'appartienne. » Puis, remontant aux *Serres chaudes* : « Il n'y a là, déclarait-il, que du Verlaine, du Rimbaud, du Laforgue et, comme on me le reproche, du Walt Whitman, et presque rien de moi-même, sauf, peut-être, cette sensation de choses qui ne sont pas à leur place »<sup>(55)</sup>.

On voit la tendance et combien elle est outrée : Maeterlinck, trop comblé par la fortune, rejette un éloge qui l'écrase et, dans l'espoir de rétablir quelque justice, se dépouille au profit de ceux qu'il admire et qu'il aime. De ces amis, Van Lerberghe est le plus ancien, le plus proche et le plus cher ; le plus oublié aussi par la gloire, le premier donc à mériter l'espèce de restitution à laquelle l'écrivain s'oblige.

Aussi se hâte-t-il d'adresser *Les Flaireurs* à Mirbeau, en précisant que cette œuvre est « bien antérieure à *La Princesse Maleine* et aux *Aveugles* »<sup>(56)</sup>. Chose curieuse : il n'est pas question ici de *L'Intruse*, déjà publiée pourtant et qu'on s'attendait à voir citée avant toute autre. Ne serait-ce pas que Maurice avoue volontiers sa dette envers Charles lorsqu'il s'agit des deux œuvres nommées, mais ne la reconnaît guère à propos de la dernière ? Peut-être aussi craint-il de rapprocher *L'Intruse* des

---

<sup>(54)</sup> Lettre n. d. (septembre 1890). De même, à L. Dommartin il écrira : « Vous ne sauriez croire comme je tâtonne encore péniblement et je ne sais vraiment quand je commencerai à voir (...) » (Lettre du 20 novembre 1890).

<sup>(55)</sup> Lettre n. d. (septembre 1890).

<sup>(56)</sup> Lettre inédite, datée d'Oostacker, 29 septembre (1890).



*Flaireurs*, la confrontation des deux pièces risquant de nuire à celle de son ami, comme il n'était que trop apparu dans le récent article de Vallette.

Maeterlinck écrit encore à Mirbeau : « Vous verrez, trop tard peut-être, et je ne me le pardonnerai jamais — que c'est de lui et non de moi que vous auriez dû parler, car il a été, en tout et toujours, le maître de mon âme » <sup>(57)</sup>.

« *Je ne me le pardonnerai jamais* », voilà bien sans doute l'expression de ce remords injustifié que nous devinions chez l'auteur trop fêté de *La Princesse Maleine*. Il n'étonne guère quand on connaît l'état d'esprit de l'écrivain à ce moment, les scrupules excessifs qui le hantent. Somme toute, le succès donnait à son anxiomanie occasion de se fixer.

La représentation, en 1892, des *Flaireurs*, après celle, la saison d'avant, de *L'Intruse*, devait trouver Maeterlinck dans les mêmes dispositions inquiètes. Mais, cette fois, de toute évidence, il n'était plus possible d'empêcher le public — le public du théâtre d'avant-garde — de se faire juge en même temps des deux pièces sur lesquelles le rideau se levait à court intervalle.

Il fallait, pour servir la cause des *Flaireurs*, devancer les critiques, couper court aux suppositions. Il n'aurait pas suffi de souligner l'antériorité de la pièce de Van Lerberghe. Il convenait encore de découvrir, d'elle à *L'Intruse*, une filiation qui, toute problématique qu'elle fût, attribuait à l'ami le mérite de l'initiateur et du guide. En déclarant à Paul Fort qu'il voyait en Charles « une âme qui fut toujours la sœur aînée, l'éducatrice et la bonne protectrice de la (sienne) », Maeterlinck ne faisait que répéter ce que, moins de deux ans plus tôt, il avait, sans plus préciser, écrit à Mirbeau : « Il a été, en tout et toujours, le maître de mon âme » <sup>(58)</sup>.

Les années devaient, sinon tiédir sa reconnaissance et user ses scrupules, du moins en atténuer l'expression. Au reste, la

<sup>(57)</sup> Lettre inédite, datée d'Oostacker, 29 septembre (1890).

<sup>(58)</sup> Lettre citée du 29 septembre (1890).

renommée grandissante du poète de *La Chanson d'Eve* pouvait rassurer Maurice sur la destinée littéraire de son ami. Il n'empêche qu'à la fin de ses jours, égrenant ses souvenirs, Maeterlinck s'émeut encore en évoquant ce lointain compagnon de lettres et ne se contredit pas en déclarant à son propos : « Il me doit quelque chose, je lui dois beaucoup ; car, bien qu'à peu près de mon âge, il semblait né plus vieux, plus expérimenté, plus habile et plus précoce que moi » (59).

De découvrir, dans les causes qui ont poussé Maeterlinck à écrire la lettre à Paul Fort, cette inquiétude maladive, voisine de l'angoisse, dont il est alors la proie, ne diminue en rien la générosité de sa démarche. Le succès, en éveillant sa peur, donne à sa noblesse d'âme et à sa loyauté occasion de se manifester. Ces dernières, en retour, ne font qu'ajouter à son premier désarroi le remords d'une conscience déraisonnablement alarmée.

Ce qui importe, au surplus, ce n'est pas tellement que *L'Intruse* ne doive rien aux *Flairéurs*. Après tout, Maeterlinck aurait pu, comme tant d'autres, comme lui-même en de multiples occasions, prendre son bien où il le trouvait, quitte à marquer l'emprunt du sceau de son génie propre.

Ce qu'on aimera surtout retenir, en l'occurrence, c'est la rareté du geste qui fut le sien, la loyale amitié et le scrupuleux altruisme qu'il permet de reconnaître. Une telle attitude honore grandement l'homme et le rend égal à l'écrivain à l'heure de ses plus généreuses inspirations.

---

(59) *Bulles bleues*, p. 219.

# Rousseau et son *Lévite*

---

Communication de M. Marcel Thiry  
à la séance du 9 mars 1963

## I

Cette « espèce de rêve » que fit Rousseau le soir du 8 juin 1762, j'y rêve souvent moi-même, et je tenterai de rapporter quelque chose de ce songe d'un songe.

Jean-Jacques s'est couché satisfait d'un après-midi de goûter champêtre, dont il nous a d'ailleurs transmis le charme en deux ou trois traits familiers tels qu'ils n'appartiennent qu'à lui ; il n'a que bien tard éteint la bougie qui projetait des ombres agrandies et mouvantes. L'étroite fenêtre est ouverte sur la belle nuit. Par delà l'horizon, à deux lieues de ce Montmorency et du parc dont les souffles parviennent par bouffées, nous pouvons deviner l'agitation nocturne de Paris — Paris où des gens savent déjà qu'à sept heures du matin l'auteur de *l'Emile* sera décrété de prise de corps. Cependant, la Bible, la lecture de ses insomnies, est restée ouverte sur les draps du Bonhomme à la dernière page du livre des Juges, qu'il a relu tout entier avant de commencer à s'assoupir.

Suivant les lueurs inégales du lumignon et la fièvre légère du lecteur, dans cette chambre haute de la petite maison de Mont-Louis (pendant que Thérèse dort au rez-de-chaussée, alors que tout près, chez M. de Luxembourg, qui sans doute a soupé longuement selon son habitude, va bientôt descendre de cheval le courrier du prince de Conti porteur de la nouvelle), les figures violentes du texte sacré ont longtemps dansé sur les murs : les batailles et les chars de fer, Ehud le gaucher

ceignant à droite sa courte épée, Sisera qu'une femme génite tue pendant son sommeil en lui enfonçant une pieu de tente dans la tempe, cette armée en marche que Zebul fait prendre à Gaal pour l'ombre des montagnes ; les trente fils de Jaïr montés sur trente ânes, les soixante-dix rois aux pouces coupés ramassant sous la table d'Adoni-Bezek... L'Ile-de-France repose sous un croissant tranquille, toits de chaume, aubépines, foins coupés au penchant des prairies, la nature même que Jean-Jacques un des premiers nous aura révélée ; mais, autour de la couche où le quinquagénaire attendait de s'endormir, pendant longtemps Deborah la prophétesse a siégé sous son palmier, Schamgar a bagarré de son aiguillon à bœufs, et l'on a vu le mauvais garçon aux sept longues tresses, Samson, entrer chez la prostituée de Gaza. Toutes ces ombres géantes ont fini pourtant par s'effacer. Les combats s'apaisent. Le peuple forcené des guerriers et des juges recule pour laisser place à l'idylle d'un couple anonyme qui se détache des temps lointains de la légende, prend corps, et s'avance sur un fond de crépuscule oriental, au pas poussiéreux de ses deux ânes, le long de la route de Jérusalem à Guibéa. Car l'inquiet Jean-Jacques s'est enfin à peu près endormi, et le dernier récit qu'il a lu du livre fournit à son sommeil ses premières images.

« Cette histoire m'affecta beaucoup, et j'en étais occupé dans une espèce de rêve. » Et qui n'en rêverait ? Quel auteur, d'abord, ne serait frappé par cet épisode du lévite d'Ephraïm comme par un modèle de narration ? Il commence sur un magistral effet de surprise : après tant de Gédéons et de chefs d'armées, tant d'embuscades et d'entretueries, sombre geste à peine suspendue par des prodiges plus tendres comme l'annonce à l'épouse de Manoach, changement de ton subit. « Dans ce temps où il n'y avait point de rois en Israël... » Cet exorde (qu'on ne trouve qu'une seule fois dans tout le reste du livre des Juges, en tête de l'épisode des Danites) indique sans doute un maladroit raccord de textes ; car cette proposition de temps n'aurait pas de raison dans la chronique qu'un seul auteur consacrerait à l'époque des Juges, où par définition il n'y avait pas de rois. En ce cas, cette négligence

dans l'assemblage des relations successives apparaîtra comme un exemple de la faute heureuse en littérature. Elle replace l'histoire dans son âge fabuleux par un rappel, un mouvement de retour dont la poésie, est-ce une impression qu'il est trop hasardeux de livrer ? me paraît plus agissante par la forme négative de la phrase. « Dans ce temps où il n'y avait point de rois » me semble plus poétique que ne le serait : « dans ce temps où il y avait des juges ». Poésie du manque et d'une absence, mélancolie de ce qui n'est pas ? N'allons pas essayer de saisir cette ombre d'une ombre que serait une cause de la poésie : il est déjà bien assez vain de s'expliquer sur le rêve d'un rêve.

Donc, « dans ce temps où il n'y avait point de rois en Israël », brusquement le monotone historique des tueries fait place au cheminement d'un humble récit domestique, et celui-ci révèle d'abord des mœurs d'une douceur inattendue après un tel entassement d'horreurs sanglantes. La compagne d'un lévite d'Ephraïm lui a fait infidélité; elle est retournée depuis quatre mois dans la maison de son père, à Bethléem, sans que nous sachions si ce fut cette fugue elle-même qui constitua l'infidélité ou bien si le retour à Bethléem avait été causé par une faute plus grave. Quel sera le châtement : lapidation, emmurement, pilori ? « Son mari se leva et alla vers elle, pour parler à son cœur, et la ramener. » Rien de plus que cela qui est admirable. Rien non plus sur l'accueil qu'elle lui fit ; peut-être continuait-elle de préférer la maison paternelle à la tente du montagnard ; mais sans doute elle n'avait pas le choix, et devait accepter de suivre celui qu'elle avait fui. On nous dit seulement qu'elle le fit entrer. Quant au beau-père, nous sommes largement édifiés sur ses sentiments : la réconciliation l'enchanté. Il reçoit son gendre avec joie, lui, son serviteur et leurs deux ânes ; et il les retient tous quatre, pendant trois jours, à manger et à boire.

Et nous voici au quatrième jour, où se place une péripétie d'une gratuité remarquable. Le lévite s'est levé de bon matin pour partir avec sa compagne recouvrée ; mais le père de la jeune femme retient le couple, d'abord jusqu'au déclin du jour,

puis jusqu'à la nuit, que le voyageur accepte de passer encore à Bethléem. Le lendemain, mêmes instances du beau-père, qui parvient encore à différer la séparation. L'après-midi est en cours quand l'homme d'Ephraïm fait apprêter les deux ânes, et c'est malgré de nouvelles prières du vieux qu'il se met en route avec la passive Bethléémite.

Pourquoi ces suspensions, ces retenues de l'intrigue ? Sans doute le procédé est bien connu de tous les conteurs, et ces faux départs ne sont pas autre chose que les tentatives manquées pour perdre le Petit Poucet ou pour faire périr Blanche-Neige ; c'est tenir en arrêt l'émotion, et ne la laisser se détendre que pour mieux la captiver... Pourtant ne peut-on discerner, à travers cette répétition des préparatifs ajournés par trois fois, autre chose qu'un procédé aussi bien connu des Grimm, de Perrault et de M<sup>m</sup> d'Aulnoy que de Schéhérazade ? Sur la route du retour, il y a l'embuscade de la destinée. Est-ce que le vieil homme à qui l'on reprend sa fille représente le hasard qui doit ménager l'étape fatale, et l'Écriture veut-elle montrer comment une impulsion de tendresse est utilisée pour ce hasard meurtrier ? Si le père avait laissé les voyageurs partir à l'aube...

Ils partent tard dans la journée. Ils évitent Jérusalem parce que c'est une ville étrangère, et, le soleil étant couché, ils cherchent asile dans Guibéa, qui appartient à Benjamin. Ils s'arrêtent sur la place, dans la nuit tombante, — l'homme, la femme, le serviteur et les deux ânes. Personne ne les accueille ; partout maisons closes. Alors paraît un habitant âgé qui revient des champs. A quoi voient-ils qu'ils sont du même pays ? Peu importe. Ephraïm reconnaît Ephraïm. L'homme emmène chez lui les voyageurs, qui se lavent les pieds pendant que les ânes reçoivent leur fourrage.

Après le repas, à la veillée, des coups sont frappés à la porte. Il arrive ici au lévite un incident de route qui semble n'avoir pas été extraordinaire dans les temps bibliques ; le même, exactement, était advenu à ces deux anges qui trouverent asile chez Loth, aux portes de Sodome, la veille du jour où la ville condamnée fut détruite. Des habitants viennent

sommer le maître de la maison de leur livrer son hôte, « pour qu'ils le connaissent ». Et le vieillard d'Ephraïm répond tout juste comme avait répondu Loth. Ce sont gens pieux ; l'essentiel est que l'hospitalité soit sauve. Loth avait proposé de livrer à la place des deux anges ses deux filles ; l'habitant de Guibéa offre ce qu'il a sous la main, c'est-à-dire sa fille et la compagne du lévite. Les Guibéens refusent la transaction tout comme l'avaient fait autrefois les gens de Sodome, et les voici près d'attaquer la maison. Malheureusement pour l'infortunée concubine, le lévite ne dispose pas, comme les messagers divins assaillis à Sodome, du pouvoir de frapper d'aveuglement ces provinciaux qui aiment trop les touristes. Que vouliez-vous qu'il fit ? Ah ! C'est une vilaine histoire juive. Il pousse au dehors sa jeune femme retrouvée d'hier, à qui nous trouvions qu'il avait si humainement pardonné.

Au matin, quand il se lève, — car il s'était couché et sans doute il avait dormi . . . — il découvre la femme, sa concubine, étendue à l'entrée de la maison, « les mains sur le seuil ». Elle était venue y mourir après que ses ravisseurs l'avaient renvoyée à l'aurore. « Il lui dit : lève-toi, et allons-nous en. Elle ne répondit pas. Alors le mari la mit sur son âne, et partit pour aller dans sa demeure. »

On sait ce qu'il fit, arrivé sous sa tente. Il découpa le cadavre en douze quartiers, qu'il envoya dans tout le territoire d'Israël. Et ce fut l'origine de la destruction de Benjamin par les tribus d'Israël coalisées. Car l'histoire du lévite d'Ephraïm est celle d'un incident diplomatique : meurtre de ressortissant étranger dans une ville frontière. Et, après ce récit détaillé de l'affaire, presque heure par heure, jusqu'à l'aube sinistre où la jeune femme vient mourir sur le seuil (n'eut-elle plus la force de frapper, ou craignit-on de lui ouvrir ? Pourtant elle aurait pu espérer : il n'y avait pas que des mâles derrière la porte refermée, il y avait aussi la fille du vieillard . . .) le livre des Juges redevient une chronique de guerre, et nous rentrons dans la norme des massacres.

Le lévite a comparu devant l'assemblée du peuple de Dieu ; il a relaté véridiquement, sinon peut-être tout-à-fait complè-

tement, l'horrible drame : « Ils avaient l'intention de me tuer, et ils ont fait violence à ma concubine, et elle est morte. » N'est-ce pas l'essentiel, et, du point de vue international, importe-t-il beaucoup que ce soit lui qui l'ait livrée ? Israël prend les armes : et c'est une fois de plus le grand carnage. Les Benjamistes sont vingt-six mille tirant l'épée, plus sept cents hommes d'élite qui ne se servaient pas de la main droite, et dont la fronde visait un cheveu sans le manquer. Mais le dénombrement d'Israël fit trouver quatre cent mille gens d'armes. C'est une belle semence de guerre qu'une femme coupée en morceaux !

L'épisode du Lévite est le tronc d'où va se développer une des tueries les plus vastes parmi toutes celles de la Bible ; car s'il est en musique des morceaux en forme de poire, cette histoire-ci est en forme d'arbre. Vingt-deux mille hommes d'Israël étendus au premier assaut, dix-huit mille au deuxième, une confuse seconde journée d'où montent les fumées de Guibéa qu'on brûle, vingt-cinq mille Benjamites tués, et puis leurs villes qu'on incendie, leur bétail qu'on frappe comme eux-mêmes du tranchant de l'épée, — toute une énorme luxuriance de meurtre et de sauvagerie monte de cette tige étroite que fut la vie d'une pauvre fille de Bethléem, se propage à travers la légende, traverse les âges, et vient emplir de son feuillage enfiévré, entre les quatre murs mansardés d'une petite chambre dans le Montmorency du dix-huitième de nos siècles, le premier sommeil agité d'un philosophe égotant.

## II

Mais des bruits anachroniques s'introduisent dans le chaos silencieux des mêlées du songe. La réalité discordante fait grincer la porte ; une vive clarté chasse les troupes pressées des guerriers fantômes et dissipe péniblement l'ombre de la sacrifiée d'où montaient ces nuageuses batailles. Thérèse Levasseur, tenant haut la lampe allumée, met en fuite l'« espèce de rêve » où voyageait Jean-Jacques. Le dormeur



s'assied sur son séant ; et, quand ses yeux se sont faits à la lumière, il distingue à côté de sa gouvernante le messager de M. de Luxembourg, qui lui apporte la nouvelle du péril immédiat. « La cour l'exige, le parlement le veut », l'auteur de l'*Emile* et du *Contrat* doit être arrêté. Il est temps de fuir.

Il fuira donc, dans l'après-midi du 9 juin, croisant avant Paris le carrosse des quatre hommes en noir qui venaient exécuter le décret. Et dès le lendemain de son départ, en route pour la Suisse, il oublie « si parfaitement, dit-il, tout ce qui venait de se passer, et le parlement, et M<sup>me</sup> de Pompadour, et M. de Choiseul, et Grimm, et d'Alembert, et leurs complots, et leurs complices », qu'il se trouve l'esprit merveilleusement libre pour ne songer qu'à sa dernière lecture biblique. Il en conjugue le souvenir avec celui d'une autre lecture qu'il avait faite quelque mois auparavant, celle des *Idylles* de Gessner, que leur traducteur, le Genevois Huber, lui avait envoyées. Nous possédons la lettre par laquelle il en avait remercié Huber, le 24 décembre 1761. « Je vous sais un gré infini, écrivait-il, d'avoir osé dépouiller notre langue de ce sot et précieux jargon qui ôte toute vérité aux images et toute vie aux sentiments. Ceux qui veulent embellir et parer la nature sont des gens sans âme et sans goût qui n'ont jamais connu ses beautés ».

Nous assistons donc, exactement décrit par Rousseau au chapitre de ses *Confessions* qui raconte la fuite de Montmorency, à la formation d'un dessein littéraire : « traiter à la manière de Gessner le sujet du *Lévite d'Ephraïm*. » Et ce projet est aussitôt mis à exécution dans la chaise même qui emporte le fugitif, et dont il nous dit pourtant qu'elle était dure. Et Jean-Jacques se déclare extrêmement satisfait du résultat. « Je fis en trois jours les trois premiers chants de ce petit poème, que j'achevai dans la suite à Motiers : et je suis sûr de n'avoir rien fait en ma vie où règnent une douceur de mœurs plus attendrissante, un coloris plus frais, des peintures plus naïves, un costume plus exact, une plus antique simplicité en toute chose, et cela malgré l'horreur du sujet, qui, dans le fond, est abominable . . . Le *Lévite d'Ephraïm*, s'il n'est

pas le meilleur de mes ouvrages, en sera toujours le plus chéri ».

Ici plus d'un lecteur des *Confessions* aura suspendu sa lecture pour se porter sans différer vers ce poème inspiré d'un des épisodes bibliques les plus grandioses par son mélange même de douceur idyllique et de férocité, traité par Rousseau avec l'aide d'une nouvelle technique importée qu'il vient de découvrir et dont il chante les mérites, et vanté par lui comme son ouvrage le plus chéri . . . La déception est grande. Et elle pose vraiment un problème quant à l'esthétique de Rousseau et de son époque.

Le problème, on peut même dire : le mystère, c'est que l'auteur de *Héloïse* semble s'être appliqué à faire là exactement le contraire de ce qu'il s'était promis. Nous sommes devant une amplification où rien n'est resté de la simplicité biblique, où les ornements du goût le plus fade sont plaqués sur le texte, où le « sot et précieux jargon » dont il était question dans la lettre à Huber prévaut à chaque ligne. Que sont devenus ces beaux et mystérieux accents du début, « du temps qu'il n'y avait pas de rois en Israël » ? Voici l'exorde pompeux qui les remplace : « Sainte colère de la vertu, viens animer ma voix : je dirai les crimes de Benjamin et les vengeances d'Israël; je dirai les forfaits inouïs, et des châtimens encore plus terribles . . . » Celui qui vient d'écrire *Emile* ne croit pas pouvoir se dispenser de nous peindre en bergerie Louis XV le premier bonheur conjugal du Lévite et de sa compagne. « Tantôt il cherchait dans les creux des rochers des rayons d'un miel doré dont elle faisait ses délices; tantôt dans le feuillage des oliviers il tendait aux oiseaux des pièges trompeurs, et lui apportait une tourterelle craintive qu'elle baisait en la flattant; puis, l'enfermant dans son sein, elle tressaillait d'aise en la sentant se débattre et palpiter ». Ce ne sont pas seulement de ces jolités dans le goût des trumeaux de l'époque que le philosophe chassé par le parti de M<sup>me</sup> de Pompadour ajoute au récit du livre des Juges; il lui faut encore corriger celui-ci en vertu de convenances dont la lettre à Huber nous faisait escompter qu'il se libérerait. Les deux

ânes de l'histoire biblique sont tolérés, mais le lévite, en plus, aura sa « monture », l'espèce à laquelle appartient cet animal demeurant déceimment abstraite. Enfin, quant au fond du récit, on imagine quelles prouesses de pruderie fournira cette noblesse de style pour habiller le brutal appétit homosexuel qui pousse les hommes de Guibéa à se saisir de l'étranger et le geste du lévite jetant sa concubine à la porte pour la livrer à sa place.

Or cet auteur est celui qui saura se donner la langue la plus simple et la plus sensible pour nous raconter la première rencontre avec Madame de Warens, et la découverte des pervenches au pied de la haie, et la vie aux Charmettes. La révolution du style qu'il représente lui-même était-elle donc si peu avancée en 1762, après l'*Emile* et le *Contrat social*? Là ne serait pas tellement notre étonnement. C'est plutôt de voir ainsi l'écrivain décevoir l'intention qu'il a eue et qu'il a déclarée. La lettre à Huber dont on lu plus haut un passage, c'est déjà l'ébauche de la page-manifeste de Hugo sur le bonnet rouge à mettre au vieux dictionnaire. Il y a loin encore, chez le Rousseau de 1762, de ce programme de rajeunissement du langage à sa réalisation.

La critique savante mettrait à profit cette occasion de juger de l'évolution du goût chez Rousseau et par conséquent dans notre littérature entre 1762 et 1770, de mesurer la distance entre le style du *Lévite d'Ephraïm* et celui des *Confessions*, distance rendue plus étonnante encore par le satisfecit que dans les *Confessions* mêmes leur auteur délivre à celui du *Lévite*; mais nous savons bien qu'il entre souvent un certain défi dans les éloges que Jean-Jacques se décerne à lui-même, en manière de défensive-offensive. Cette critique étudierait peut-être la contradiction entre la théorie et la pratique qui semble résulter du rapprochement de la lettre à Huber et de la facture du *Lévite*, à propos de laquelle pourtant Rousseau se réfère directement à cette doctrine du naturel qu'il professait dans cette lettre. Le simple lecteur se contentera de faire entendre une plainte frustrée; c'est la plainte que le poème en prose qui fut réellement écrit sur les routes de Bourgogne

et de Franche-Comté, aux durs cahots de la chaise de poste, en ces jours de juin 1762, ne soit en rien celui qu'on trouve vanté dans le livre XI des *Confessions*. « Que ne peut-on tenir registre des songes d'un fiévreux ! » s'écrie Jean-Jacques. Hélas ! non, il ne l'a pas pu. Le songe qu'il élaborait dans sa chambre de Montmorency le soir du décret de prise de corps n'a pas été enregistré ; il n'en est resté que ce médiocre exercice dont les amoureux du dernier Rousseau se prendront à regretter qu'il n'ait pas disparu.

Supposez que nous le l'ayons pas dans son texte pénible, ce méchant *Lévi*, que nous ne connaissions son existence que par l'évocation de l'« espèce de rêve » dans la nuit du 8 juin, par le dessein annoncé de traiter littérairement cette espèce de rêve dans un style « champêtre et naïf » et en gardant « toute vérité aux images et toute vie aux sentiments », et par l'attestation que les trois premiers chants en furent écrits en chaise pendant l'hégire et le reste dès l'installation à Motiers ; le récit aurait pris place pour nous dans ce paradis des chefs d'œuvre perdus dont l'imagination sera toujours notre plus délicieuse bibliothèque ; il y aurait figuré à côté de cet *Iter*, le long poème de Jules César, écrit en litière, lui aussi, à la gloire du voyage, pendant la foudroyante randonnée de Rome en Espagne qui devait écraser Pompée le jeune, et dont il ne nous reste pas un seul vers . . . Mais pas plus que le mandement de l'archevêque de Paris condamnant l'*Emile* n'a pu supprimer l'existence de cet ouvrage, tous les décrets de toutes les académies ne pourraient replacer le *Lévi* dans le domaine heureux de l'irréel et de l'imaginable. Sauf permission exceptionnelle à quelques Jules César dont la tête chauve peut porter le laurier commode du chef d'œuvre possible et inconnu, en littérature les écrits restent, et, suivant la parole implacable, ce qui est fait ne peut pas ne pas avoir été fait.

# Rapport

---

## Prix biennal de Littérature wallonne du Gouvernement

PÉRIODE 1956-1962 : ŒUVRES DE PROSE

Le fait que le jury se soit prononcé cette fois pour une œuvre valable au premier chef par l'authenticité de l'écriture ne signifie point que, dans l'absolu, il place la pureté ou la saveur d'une langue parlée bien au-dessus de l'intérêt esthétique et du document humain, ni même l'explication au-dessus de la création, l'outil au-dessus de la pensée et du métier.

Mais les réussites d'un Renkin, d'un Lejcune, d'un Calozet, d'un Bal, d'un Genaux, d'un Raveline sont rares qui naquirent d'une sorte de technique mi-philosophique et mi-artistique de la persuasion, donc de l'effort, et se survivent dans un équilibre émouvant et beau.

La volonté d'art se désintègrerait-elle chez nos prosateurs? Tant mieux s'il s'agit d'un art qui ne rencontre le naturel de la pensée. Tant mieux, mais à condition que les nécessités les plus hautes et les plus efficaces ne s'imposent pas à eux : qu'elles s'offrent à leur accueil.

D'un lot disparate le jury eut tôt fait de retirer trois œuvres dignes d'intérêt : *Pa d'zou 'ne bèle fleur* (1958), un roman du Carolorégien Léon Mahy, *Li loumîre piêrdowe* (1962), un recueil de contes et de réflexions du Liégeois Dicudonné Boverie, et *Fleûru dins m'vikériye* (1962), du Fleurusien Henri Pétrez, une imagerie linéaire d'un passé complaisant, une sorte de témoignage folklorique où se mêlent la prose et le vers, les récits, les souvenirs et même les renseignements semi-historiques.

Chez Mahy le dessin moral a précédé le désir et le plaisir de conter, comme l'écriture française y a précédé l'écriture dialectale. C'est flagrant. C'est gênant. Et c'est dommage car le document humain ne manque pas de sève et de vérité, et la note sociale de courage et d'émotion, dans une composition inégale. Quant au personnage central de Douward, mineur obsédé par la bonté et le désir de rehausser sa profession, il est vraisemblable, encore que son dessin prenne un tour naïf.

Dieudonné Boverie a plus de métier. En général, il met bien en page, sait animer ses personnages et nouer une action, ou nous prendre, sans romantiser, par les sentiments. Soulignons aussi la diversité de l'inspiration et du ton, et dans les deux premiers contes du recueil, les meilleurs, l'élargissement dans le symbole. Visiblement, son esthétique est soucieuse de sobriété expressive, trop même car la recherche systématique de l'effet final arrive à lasser. Par ailleurs, il a dans certaines pages tiré de la région, et pour lui c'est le cadre de son enfance, juste ce qu'il fallait pour la bien servir et nous toucher, sans tomber dans le régionalisme fade et monocorde. Mais certaines évocations, au demeurant fines et nerveuses, manquent tantôt de couleur, tantôt de poésie, et la matière de certains contes, de relief et de densité. Le style aurait dû posséder toujours de l'élégance dans le détail et du pittoresque dans le choix des mots. Il y a plus grave : l'expression dialectale manque parfois de vérité profonde ; l'éloquence ne touche plus.

Henri Pétrez, mieux connu sous le pseudonyme de « Baron d'Fleûru », — son père était attaché à la cense du Baron —, jouit dans les milieux dialectisants et dans le grand public wallon d'une solide et déjà longue réputation de fabuliste. Mais si le métier des fables d'H.P. est limité, la plupart d'entre elles exercent un charme incontestable. Car il est un conteur populaire né. Il est observateur, spirituel, malicieux, bonhomme, sympathiquement naïf ; il s'exprime avec franchise et naturel ; il manifeste un sens peu commun de la vie, parfois quand il croque un personnage, toujours quand il le fait parler. Cet art du conteur populaire quêtant l'écho fraternel par les chemins du cœur s'affirme avec le plus d'allant et le plus de souffle dans *Fleûru dins m' vikétye*. Sans recherche et sans effort, toujours. Presque à l'état brut. Si brut que l'intérêt humain est parfois sacrifié à un intérêt documentaire et que le style apparaît inégal qui suit fidèlement le mouvement de la pensée. Le ton va de l'émotion naïve à la gaité presque épique en passant par bien des nuances de l'humour. L'écriture est riche et imagée mais l'expression se fait parfois lourde à cause de certaines formes verbales qui ne sont point de langage parlé. C'est surtout dans le récit et le dialogue, vifs, qu'excelle notre conteur peu imaginatif et peu romanesque. Le portrait du Fleurusien que l'on y trouve vivant en François Massaut, dit Bibiche, est complet. Cela rappelle à la fois le Wisimus de *Des Roses èt des spènes* et le Gillain de *Au Culo do feu*, mais avec une façon personnelle dans le choix de l'imagerie et la disposition des branches du récit. On souhaiterait que ce livre soit élagué de documents inutiles. On souhaiterait, avec ferveur, que pareil hommage soit rendu à

chacune de nos vieilles cités wallonnes. Cette sorte de Bible locale, qu'on a déjà beaucoup lu et qu'on lira, exige au départ de l'amour et de la fidélité, ainsi qu'un participation continue de son auteur à la vie communautaire. C'est aussi comme un acte de foi exprimé avec une pudeur souriante et émue, une confiance originale et authentique.

*A l'unanimité, le jury décerne le Prix biennal de Littérature wallonne du Gouvernement à Fleûru dins m'vikériye, de Henry Pétrez.*

Le Président,  
Marcel Hicter.

Le Rapporteur,  
Emile Lempereur.

Membres du jury : Messieurs M. Hicter, président, J. Calozet, Ch. H. Derache, J. Guillaume et E. Lempereur, membres.

# Chronique

---

## Séances de l'Académie

Le 12 janvier, après le déjeuner traditionnel de début d'année, M. Carlo Bronne, directeur sortant, a transmis ses pouvoirs à M. Joseph Hanse, élu directeur pour 1963 avec M. Robert Vivier comme vice-directeur. M. Bronne, en sa qualité de président du Comité National Maeterlinck, a fait don à l'Académie d'importantes archives concernant l'année du centenaire.

L'Académie a entendu une communication de M. Gustave Vanwelkenhuyzen intitulée *Encore « l'Intruse » et « Les Fleurs »*, dont le texte paraît dans le présent fascicule. Elle a désigné ses candidats à la Commission permanente de contrôle linguistique et attribué des subventions du Fonds National de la Littérature.

Le 9 février, l'Académie a entendu une communication de M. Fernand Desonay, qui à l'occasion de la réédition de son livre sur *Le Grand Meaulnes* vient de faire en Sologne un pèlerinage où il a remis ses pas dans les pas du jeune Alain-Fournier. L'Académie a décidé l'édition d'une correspondance de Max Elskamp et de Jean de Bosschère, présentée par M. Robert Guiette. Elle a désigné M. Carlo Bronne pour prononcer en octobre le discours de réception de M<sup>me</sup> la duchesse de La Rochefoucauld et décidé que la séance publique annuelle serait consacrée à célébrer le centenaire de la naissance de Jules Destrée.

Le 9 mars, M. Robert Goffin n'ayant pu, pour raison de santé, venir prononcer la communication qu'il avait annoncée sur *La traduction des vers*, M. Marcel Thiry a présenté quelques impressions sur *Le Léviite d'Ephraïm*, de Jean-Jacques Rousseau, reproduites dans le présent bulletin. L'Académie a attribué des récompenses et subventions du Fonds national de la littérature. M. Joseph Hanse a rendu compte de la récente représentation au Rideau de Bruxelles de *l'Intruse* et des *Aveugles*, de Maeterlinck ; un échange de vues à ce sujet a suivi.



## Prix littéraire

La province de Liège a décerné son grand prix littéraire annuel à M. Carlo Bronne, pour l'ensemble de son œuvre.

## Hors de Belgique

En vertu des accords culturels entre l'Allemagne fédérale et la Belgique, M. Fernand Desonay a fait une série de cinq conférences dans les séminaires de philologie romane des universités de Munich, Bonn et Göttingen. Il a parlé de Joachim du Bellay, de Ronsard et de la poésie de Jean Cocteau.

M. Georges Sion a fait à la chaire Maeterlinck, à Nice, une conférence sur *Le Théâtre baroque, art méditerranéen*.

## OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises

---

ANGELET Christian. — <i>La poétique de Tristan Corbière</i> 1 vol. in-8° de 145 pages . . . . .	70.—
BAYOT, Alphonse. — <i>Le Poème moral</i> . Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 pages . . . . .	250 —
BERVOETS Marguerite. — <i>Ceuvres 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>Ceuvres</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 Robert Desnos</i> . 1 vol. 14 × 20 de 328 pages . . . . .	120.—
CHAINAYE Hector. — <i>L'Âme 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.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850). I. La Bataille romantique</i> . 1 vol. in-8° de 423 pages . . . . .	250.—
CHARLIER 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 Pastoralle (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.—
COMPÈRE 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 (Lettres inédites)</i> 1 vol. 14 × 20 de 76 pages . . . . .	50.—

DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . 1 vol. in-8° de 468 pages . . .	175.—
DELBUILLE Maurice. — <i>Sur la Genèse de la Chanson de Roland</i> . 1 vol. in-8° de 178 pages . . . . .	120.—
DE REUL 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 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 cour au chantré 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.—
DONEUX Guy. — <i>Maurice Maeterlinck. Une poésie - Une sagesse - Un homme</i> . 1 vol. in-8° de 242 pages . . . . .	110.—
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</i> (De Brummel au Baron de Charlus) 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.—
LEJEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier</i> . 1 vol. in-8° de 74 pages . . . . .	70.—
LEMONNIER 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 Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 pages . . . . .	110.—
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.—
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon 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. ( <i>Années 1922 à 1959</i> ) 1 brochure in-8° de 78 pages . . . . .	25.—
TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES DE «LA WALLONIE» ( <i>juin 1886 à décembre 1892</i> ) par Charles LEQUEUX. 1 brochure in-8° de 44 pages . . . . .	30.—
THIRY Marcel. — <i>Étienne Hénau</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.—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 pages . . . . .	90.—
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.—

***Vient de paraître :***

OTTEN Michel. — <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 pages . . . . .	100.—
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée. Essai biographique</i> . 1 vol. in-8° de 421 pages . . . . .	200.—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>La poésie de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages . . . . .	100.—
POHL, Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers de Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 226 pages. . . . .	100.—

**PRIX : 30 Frs.**