

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



Académie Royale
de Langue et de Littérature Françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

Bulletin
de
l'Académie Royale
de
Langue et de Littérature Françaises
1981

BULLETIN

DE

l'Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises



Académie Royale
de Langue et de Littérature Françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

SOMMAIRE

Séance publique du 17 octobre 1981

Réception de M. Jean Muno

| | |
|---------------------------------|-----|
| Discours de M. Thomas Owen..... | 161 |
| Discours de M. Jean Muno | 179 |

Séance publique du 17 décembre 1981

La Jeune Belgique et cent ans d'avant-garde

| | |
|-------------------------------------|-----|
| Discours de M. Joseph Hanse | 192 |
| Discours de M. Jean Weisgerber..... | 206 |

Séances mensuelles

Écriture et peinture dans le Journal de Delacroix (septembre)

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Communication de M. Marcel Lobet à la séance mensuelle du 12 septembre 1981 | 224 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|

Du nouveau sur Valéry Larbaud

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Communication de Mgr Charles Moeller à la séance mensuelle du 14 novembre 1981 | 238 |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Écrire

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Communication de M. Paul Willems à la séance mensuelle du 12 décembre 1981 | 252 |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|------------------------|-----|
| Chronique | 269 |
|------------------------|-----|

| | |
|---------------------------------------------|-----|
| Catalogue des ouvrages publiés | 271 |
|---------------------------------------------|-----|

Toutes reproductions ou adaptations d'un extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie ou microfilm, réservées pour tous pays.

SÉANCE PUBLIQUE DU SAMEDI 17 OCTOBRE 1981

Réception de M. Jean MUNO

Discours de M. Thomas OWEN

C'est avec joie et fierté que j'ai accepté, Monsieur, l'honneur qui m'était fait de vous accueillir dans notre compagnie.

Deux raisons m'ont semblé justifier le choix de ma personne pour vous ouvrir officiellement les portes de ce palais.

Le fait, tout d'abord, que j'occupe ici le fauteuil de votre père Constant Burniaux, à qui j'ai succédé et dont j'ai célébré la mémoire ici-même, en décembre 1976. Ayant analysé l'œuvre du père et cherché à pénétrer son art à la fois limpide et secret, je paraissais sans doute bien préparé à aborder les détours de l'œuvre et la personnalité du fils. Deuxième particularité qui nous lie : notre goût commun du fantastique. Celui-ci, que vous définissez comme l'envers étrange du quotidien, a une place importante dans votre production littéraire et nous ne serons pas trop de deux pour porter le noir flambeau de l'étrange en ces lieux où fleurit la raison.

Vous êtes né le 3 janvier 1924 à Molenbeek Saint-Jean, faubourg de Bruxelles auquel vous emprunterez votre prénom d'homme de lettres. Mais vos parents l'un et l'autre instituteurs vous nommeront Robert, se promettant bien de faire de vous un élève et un fils modèle. Vous le fûtes un peu à contre-cœur sans doute, car votre œuvre nous en dira long sur votre résignation à être sage et studieux et sur vos secrètes pensées à l'égard des conventions d'une vie bourgeoise pétrie de respect pour l'établissement et les convenances.

Vous n'avez vécu vraiment, semble-t-il, que pendant vos vacances. La plupart de vos livres se situent à ce moment de la vie des hommes.

On peut se demander d'ailleurs, si le choix que vous avez fait de la carrière d'enseignant, que vous auriez dû normalement exécuter en réaction contre votre milieu familial, n'a pas été motivé par la perspective de vacances longues et paisibles, où vous pourriez rêver tout à loisir et, donc, vivre.

Car vous êtes l'homme des songeries, des situations imaginaires. Et cela depuis votre enfance, depuis ce temps des vacances où vous étiez un peu moins à l'étroit entre votre père et votre mère, eux-mêmes libérés des contraintes des horaires et d'un calendrier rigoureux, et où vous vous inventiez, dans la paix de vos déambulations solitaires, un ami imaginaire, auquel vous donniez un nom, à qui vous parliez et qui vous répondait, en s'abstenant fort heureusement de formuler des reproches ou des recommandations.

Les vacances finies, vous quittiez ce fantôme fraternel — je vous cite — « au bord d'un ruisseau, à la clôture d'un pré, n'importe où ; mais la tristesse restait, bien réelle, longue à passer... ».

On va voir qu'il y a chez Jean Muno, comme chez son père Constant Burniaux, une cohésion et une logique interne identiques, qui sont la marque d'un univers romanesque centré principalement sur l'expérience personnelle.

On peut dire que tous les « il » de Jean Muno sont des « je » et qu'il a pour ses personnages autant de tendresse et de sourde amertume que pour lui-même.

On découvre au surplus, chez l'écrivain, comme chez son père, une certaine angoisse « d'être coupé de ses racines », ce qui les contraint l'un et l'autre à ne jamais s'évader vraiment, à ne jamais secouer le joug du quotidien, sauf par l'imagination.

La psychologie chez vous n'est pas l'essentiel. Vous ne raisonnez guère. Vous observez, constatez, enregistrez, rapportez, et souvent en ricanant un peu.

« Je vois, dites-vous, l'existence de chacun de nous comme une suite de variations plus ou moins personnelles sur un thème imposé et tragique, celui de notre commune condition

mortelle ». Vous êtes impitoyable et, quand vous le pouvez, vous n'hésitez pas à donner un coup de pouce au destin pour que tout aille encore un peu plus mal qu'il ne faudrait.

D'ailleurs dans des livres comme *Le Baptême de la ligne*, *L'Homme qui s'efface*, *Ripple-marks*, *Le Joker*, le héros fait délibérément le choix de l'échec. Il manifeste une volonté désespérée, organique pourrait-on dire, d'être « raté ». Et de cela, il se nourrit et se glorifie, allant parfois jusqu'à l'effacement total, jusqu'à la mort. Mais ce sera très rarement. Parce qu'une telle issue, qui contient sa part de grandeur, il entend la récuser. Ce serait, n'est-ce pas, trop beau ou trop facile !...

Beaucoup de vos livres se situent donc dans le temps des vacances. C'est l'époque bénie pour ceux qui ont fait métier d'enseigner. On ferme les pupitres et les cahiers, on déboulotte son col, on voyage, on va à la pêche, on se promène, on ne pense plus à rien. Sauf, si l'on a la vocation d'écrire. Alors, l'esprit libéré enfourche les chevaux de l'imaginaire.

Le temps des vacances n'est vraiment heureux que pour les enfants et les professeurs. Plus question de soucis, comme c'est le cas encore pour les autres humains.

Ceux-ci ferment peut-être, pour un temps, l'armoire aux inquiétudes et aux ambitions, mais ils savent que toutes ces choses ne feront que pourrir un peu davantage pendant leur absence et qu'il faudra bien se mesurer avec elles en rentrant.

« Les vacances, dites-vous, constituent pour moi un moment de vérité. L'homme s'y montre dans une certaine mesure démasqué, dépouillé à l'essentiel. Isolé, acculé parfois à la réflexion, au retour sur soi. D'autre part, les vacances sont aussi, très souvent une forme de retour à l'enfance ¹ ».

L'écrivain avoue sa nostalgie du jeune âge. Cette époque privilégiée de la vie où le temps ne fait pas encore sentir son absurde et impitoyable cheminement.

Dans cette prédilection pour les années de jeunesse, pour la saison des vacances, il y a quelque chose de traditionnel, de bourgeois, de conventionnel peut-être, mais de rassurant. Si les congés payés n'avaient pas socialement donné au plus grand

1. Interview de Frank Andriat. *4 millions* 4. 19 avril 1971.

nombre la possibilité d'échapper au présent, de se créer une sorte de petit paradis annuel, étriqué sans doute, mais avidement attendu, on aurait taxé peut-être l'univers vacancier de Jean Muno de réactionnaire. Il n'en est rien heureusement, pour l'honneur de l'enseignement officiel...

Mais revenons quelques années en arrière. Vous avez fait vos humanités gréco-latines à l'Athénée Royal de Bruxelles où vous avez eu comme professeur de français, en seconde et en rhétorique, notre confrère Joseph Hanse, éveilleur de vocations littéraires et grand défenseur de la langue de Bossuet et de Voltaire.

Enfant et jeune homme solitaire — la guerre vous a privé des joies libératrices de la vie universitaire — vous passez vos examens au Jury Central et vous terminez votre licence en philologie romane par un mémoire sur le style de Colette. Nommé professeur à l'Athénée Royal de Gand vous y resterez trois ans, jusqu'en 1950, le temps d'y trouver matière à un premier roman, *Le Baptême de la ligne*. Vous faites ensuite toute votre carrière à l'École Normale de Bruxelles.

Entretemps, l'I.N.R. diffuse votre première pièce radiophonique *Les Ombres*, ce qui constituera vos véritables débuts littéraires. Au même moment, vous vous mettez en tête de préparer une thèse de doctorat consacrée à René Béhaine, romancier français d'extrême droite, ami de Charles Maurras, auteur d'un vaste roman cyclique, *Histoire d'une Société*, étrangement et injustement méconnu. C'était là une coquetterie intellectuelle assez inattendue de la part d'un étudiant issu de l'Université Libre de Bruxelles. Mais ce projet va tourner court. Vous ne vous sentez pas vraiment la vocation universitaire et le temps que vous passez à Paris, dans le dessein de jeter les bases de ce travail d'envergure, sera consacré à écrire une deuxième pièce radiophonique que l'I.N.R. inscrira bientôt à son programme et dont le titre, étrangement prémonitoire et significatif, n'est autre, tout simplement, qu'*Un petit homme seul*.

Foin désormais de René Béhaine ! Vous êtes en route maintenant pour une création littéraire intense. Voici que paraît *L'Hipparion* qui fut choisi en 1962 par le « Comité de Sélection

de l'Université des Annales » et qui se dégage du caractère volontiers humoristique de vos premiers textes, pour s'inscrire dans la ligue des fables poétiques où l'on pourra ranger bientôt *L'Homme qui s'efface*, petit chef-d'œuvre d'émotion tendre et de fantastique à fleur de cœur.

Le premier livre de Jean Muno que j'aie lu est *L'Hipparion*. C'est le récit poétique et un peu amer de la découverte, par un savant naïf, d'un animal préhistorique, ancêtre du cheval. Il ne s'agit pas d'un fossile préservé sorti des falaises de Wissant, mais d'un équidé de l'ère tertiaire bien vivant, fringant, affectueux, aimant à gambader sur ses pattes un peu courtes présentant, à la place de sabots, de grosses griffes cornées...

Cette découverte, dont le savant attendait la gloire, ne lui vaut que déceptions, amertume et soucis. Les milieux scientifiques reprochent à cet animal extraordinaire d'être vivant.

Quelle merveille s'il s'agissait au contraire d'un squelette ! Qu'à cela ne tienne ! L'hipparion mourra. Tel est son destin. Le professeur, à grands frais, le fera « préparer » par un spécialiste qui assemblera ses os décharnés à grand-peine. Mais on trouvera le montage trop blanc, trop net, trop merveilleux pour être vrai... De dégradations en avanies, il ne restera finalement de cet animal légendaire, que l'on avait bien vivant sous la main, qu'un petit bout d'os, dans un musée obscur, avec une étiquette dubitative ainsi libellée : « Os d'hipparion » avec, horreur, entre parenthèses, un point d'interrogation insupportable...

Ce ratage poignant, vous nous le racontez avec cette verve tendre et amère que vous savez mettre dans tous vos écrits et où l'on retrouve toujours ce goût d'évoquer les occasions manquées, cette tristesse impuissante qui naît de l'incompréhension d'autrui et ce désir inavoué de prendre un jour une revanche qui effacerait tout.

On peut se demander d'où vient chez l'écrivain et ses héros (mais on ne peut s'empêcher de les assimiler sans cesse, de ne plus distinguer l'homme réel de ses créatures imaginaires) cette soumission prudente à l'événement et ce bouillonnement de colère contenue, cet instinct d'effacement et, dans le même temps, cette aspiration désespérée à une bonne et décisive reddition de comptes.

Il y a beaucoup de redditions de comptes dans votre œuvre. Votre livre *Ripple-Marks*, paru en 1976, dans lequel il semble que vous vous reconnaissiez le plus volontiers, est comme d'ailleurs *Le Joker*, roman paru en 1972 et *L'île des pas perdus*, récit paru en 1967, le livre de la sombre et sourde révolte contre ce que vous êtes et contre ceux qui vous ont fait tel que vous êtes.

Ripple-marks est une sorte d'abcès crevé, de crachement, de rejet du passé, qui met en cause à tort ou à raison, mais là n'est pas la question, une enfance rendue trop grave par le fait de parents trop sérieux, trop exigeants, trop pleins de sollicitude, trop occupés aussi de leur devoir d'état d'enseignants et de géniteurs modèles.

Sur la vie de Jean Muno pèse le souvenir d'une enfance où les vraies joies seront rares et toujours dérobées, solitaires. Vous avez subi l'influence d'un climat familial très particulier, où deux pédagogues bien intentionnés vous ont, jour après jour, conditionné, avec une persévérance feutrée, jamais heurtante, faisant de vous un fils respectueux, résigné, façonné à petits coups de bons exemples et de rigueur morale.

La famille, vous ne vous en cachez point, est une de vos bêtes noires. Et cela dans la mesure où « elle tue l'enfance, où elle prépare la *carrière* de l'adulte, sa *réussite* ». Cette façon de tout mettre en œuvre pour que le futur s'accomplisse selon les règles, pour que tout s'organise parfaitement dans le meilleur des mondes traditionnels et conventionnels, est pour vous la véritable agression contre l'enfance.

« Les prévoyances familiale et scolaire, dites-vous, sont pour moi des intrusions de la mort adulte dans la vie radieuse de l'enfance. Que dire lorsque ces deux prévoyances se conjuguent, que les parents sont pédagogues ! »

Toute votre vie se trouve marquée par le monde de l'enseignement. Père instituteur, mère institutrice, vous même professeur, vous aurez vécu votre enfance, toutes vos années d'activité professionnelle, au rythme immuable des horaires, ponctués par la cloche ou la sonnerie, dans une odeur de craie, de vieux cigare et d'éponge mouillée.

De tout cela est née une étrange angoisse. Aussi cet enfant modèle, qui a subi avec une résignation apparente le joug de son père exigeant et persuasif n'est-il pas encore tout à fait libéré du poids paternel. Ce poids que, chose curieuse, Constant Burniaux lui-même, eut à supporter douloureusement, une génération plus tôt. Étrange destin des filiations et des dynasties. Mystère des ratages affectifs, des difficultés à se comprendre et à s'aimer mieux.

En parlant ici même de Constant Burniaux, j'analysais comme suit un caractère qui éclaire, après pas mal d'années, celui de son fils :

« Pour lui, disais-je, la jalousie apparaît comme la meilleure preuve de l'amour. C'est un possessif. Il entend tenir par la main ceux qu'il aime et les « conserver » près de lui, pour faire, pense-t-il sincèrement, leur bonheur, parce que sa félicité à lui est de les asservir à sa sollicitude, mais aussi parce qu'il y a en lui un état d'anxiété fondamental qui entraîne à mal supporter l'autonomie des autres ».

Ainsi les fils les plus respectueux ont-ils un compte à régler avec leur père et, au-delà de celui-ci, avec la société. Ils sont à la fois masochistes et sadiques. Ils se repaissent de leur fréquente indignité, de leurs frustrations vraies ou fausses, puis ils prennent leur revanche avec une satisfaction ricanante. C'est une façon moins théâtrale que d'aller cracher sur les tombes, mais cela revient pratiquement au même.

Je ne puis m'empêcher d'emprunter à Paul Vandromme, critique de haute qualité, commentant votre *Ripple-Marks*, le portrait admirable qu'il fait d'un « climat » si particulier applicable à toute votre pensée créatrice.

« De l'écume d'une enfance, dit-il, et d'une éducation sourd miraculeusement comme une eau de source dont l'éclat éblouit ; du ressentiment jailli à gros bouillons naît une poésie ironique qui se divertit de ses grincements ; du malheur d'être se répand la joie salubre d'une délivrance, et la crasse d'un conformisme tout poissé de bons sentiments, et qui aurait pu être héréditaire, se trouve débarbouillée avec l'énergie d'un désespoir qui n'en revient pas de son audace et de ses astuces ».

Tout au long de votre œuvre, vous exprimez votre nostalgie de l'enfance heureuse, libre, dégagée de l'oppression de la vie familiale et scolaire, capable d'échapper à la pesante et hypocrite sollicitude de l'entourage. Vos héros sans héroïsme apparent, sont à leur manière des résistants, des réfractaires.

Ils donnent le change peut-être, par leur comportement extérieur, leur prudence, leur ruse, mais finalement ils ne cèdent pas.

*
* * *

On aurait une idée bien incomplète de la qualité et de la diversité du talent de Jean Muno, si l'on ne s'attachait pas à son œuvre de nouvelliste. *La Brèche*, recueil paru en 1973, est dans la ligne de ses romans. Les récits en sont minutieux, d'une observation vraiment méthodique, d'une lucidité sans indulgence.

Mais ils ne font qu'annoncer l'épanouissement magistral des *Histoires Singulières* qui valurent à l'auteur le Prix Rossel 1979 et qui portent en épigraphe le mot de Franz Hellens : « Fantasma contient fantaisie et réciproquement... ».

Si j'admire particulièrement ces histoires d'une singularité et d'une originalité sans égales, c'est que j'ai cherché, moi aussi, à pénétrer les « terras ignotas » du fantastique et que je sais la difficulté, mais aussi la griserie, de bâtir sur rien des récits qui n'aboutissent à rien, mais dont le déroulement captive le lecteur ou tout au moins celui qui se trouve en connivence avec l'écrivain, parce qu'il est, lui aussi, sensible à d'identiques fantasmes pour les avoir parfois éprouvés.

Il y a chez Jean Muno, conteur fantastique, une richesse et une puissance d'invention, en même temps qu'une forme d'humour noir qui rend supportables les plus affreuses de ses machinations mentales. « La voix du sang », par exemple, qui met en scène les descendants de la légendaire famille Báthory, lui donne l'occasion de réflexions inattendues. On sait que les vampires ne manquent point dans cette lignée hongroise dont était né Étienne I^{er}, roi de Pologne.

Le terrible secret de la famille pose à ses membres de délicats problèmes de conscience. L'un d'eux s'en explique : « Quoi qu'en disent certains, mal informés, ou de mauvaise foi, il y a toujours eu chez les Báthory une grande exigence quant aux intentions morales ».

Peut-être, après tout, poursuit-il, « n'y a-t-il pas de véritables aristocrates ou de moralistes dignes de ce nom, sans une tare secrète ? »

On voit le ton. L'ironie la plus distinguée, le sarcasme le plus aristocratique naissent tout naturellement sous votre plume. Il semble que vous ayez vécu parmi ces gens de haute lignée, aux canines pointues et l'âme cruelle.

*
* * *

Mais vous avez le don de vous adapter ; il y a en vous du caméléon et cet animal furtif et habile à changer de couleur a sa place toute indiquée dans votre bestiaire.

D'ailleurs, cette charmante petite bête vous a inspiré récemment un divertissement théâtral très réussi, *Caméléon*, que Patrick Bonté a réalisé d'après votre œuvre. Vous savez donc vous adapter au milieu, adopter aussi le ton qui convient au moment où il faut.

Ainsi vous avez créé un climat très particulier dans votre roman *Saint-Bedon*, paru jadis dans la revue « Audace » du regretté Carlo de Mey et qui mériterait d'être réédité pour sa verve et son mouvement étonnant. Vous l'avez qualifié vous-même de roman humoristique.

Vous tournez là en dérision, avec une drôlerie un peu grinçante parfois, mais toujours avec émotion, les sentiments de Jean-Marie Bondieu petit professeur tendre, vulnérable et rageur. Il se meut dans un groupe de personnages entraînés dans une série d'aventures dont on pourrait faire un film très drôle, le découpage en étant dès à présent réalisé et les acteurs admirablement typés.

On fait connaissance là avec une société littéraire, où poètes et poétesses, sont groupés autour de M. Decouvreur, au nom prédestiné, sorte de mage-animateur qui règne avec autorité et rouerie sur ces naïfs aux ambitions touchantes. Une scène extraordinaire est celle de la soirée littéraire au cours de laquelle une admiratrice passionnée récite un poème du grand homme. Il s'intitule « Table » et commence comme suit :

Tombeau
J'ai peur que vous riez de moi
Entre l'azur et le néant...

et cela continue, sans que personne ne s'aperçoive, sauf l'auteur ulcéré, que l'on récite la table des matières d'un de ses recueils de vers. L'audace de la composition typographique est seule responsable de la bévue...

Jean Muno aime à taquiner, jusqu'à la cruauté souvent.

Il connaît le milieu des « gendelettes », les cénacles poétiques, les vanités et les espérances de tant de timides soudainement audacieux et parfois agressifs. Il est sans pitié. Il pince ici sournoisement jusqu'à l'ecchymose.

L'écrivain est, depuis son enfance, nourri, baigné de littérature. Il songe sans cesse à sa carrière, mais ne manque pas de porter intérêt à l'œuvre des autres, de tous les autres, qui forment la grande famille des hommes de lettres au sein de laquelle il compte bien se faire une place un jour.

On ne peut donc étudier sa carrière sans s'attarder attentivement au livre qu'il réalisa en collaboration avec Robert Montal et qui parut sous la signature d'état civil des deux écrivains Robert Burniaux et Robert Frickx.

Ces deux fervents des lettres, qui portent le même prénom et dont le patronyme se termine par un « x », lettre d'interrogation et d'incertitude, ont chacun fait choix d'un pseudonyme commençant par un M, lettre de morsure et d'ambition. Choix heureux comme le prouvera la suite de leur carrière et leur amitié bien soudée.

Leur ouvrage commun est intitulé *La Littérature belge d'expression française* et a paru en 1973 aux Presses universitaires de France et dans la collection « Que sais-je ? » Réédité, com-

plété, remis à jour en 1980, il fait à juste titre autorité. Ce n'est pas une grosse « brique » — 127 pages au texte serré — mais c'est bien troussé, vivant et objectif.

* *
* *

Jean Muno et son œuvre ont suscité déjà de nombreux commentaires. Des revues littéraires y ont consacré des numéros spéciaux, des étudiants en ont fait le sujet de leur thèse², de nombreux critiques se sont penchés sur l'étude de l'homme et de son œuvre. Les jugements m'ont tous semblé d'une grande pertinence et d'une sérieuse objectivité, les petites piquûres n'étant point absentes des commentaires les plus chaleureux. Ainsi doit-il en être.

Dans le numéro spécial de « l'Arche », en 1972 déjà Jacques Henrard nous dépeint l'écrivain comme un adolescent attardé, trouvant son salut dans la fuite. « Mais se retournant en selle, comme le Parthe agile il décoche à ce monde, auquel il a déclaré la guerre, une flèche acérée ».

Dans le dernier numéro de « Cyclope », revue littéraire qui vécut de 1973 à 1980 grâce au dynamisme de Frank Andriat, poète et critique, on put lire sous la plume de celui-ci, à propos de Jean Muno et de sa fantaisie du désespoir : « Le petit homme sera-t-il étouffé ?... Tout converge pour emprisonner l'individu dans un filet d'angoisse et de névrose. Mais si le monde décrit par Jean Muno est malheureusement celui de nombreux d'entre nous, le personnage, le petit homme tout simple qui s'y meut, possède des dons insoupçonnés de mimétisme et de lucidité ». Donc, le petit homme n'est pas celui qu'on croit. Il accepte son univers, « il s'y intègre presque parfaitement. Était-il un raté ? On pourrait le croire si l'on n'y regardait pas de plus près ».

Mais les petits hommes de Muno, s'ils sont vulnérables, savent être butés, tortueux, rancuniers, pleins de malice. Ils font les innocents, mais ce sont des irréductibles. Ils ne vont

2. Frank GOETGHEBEUR, *Jean Muno : La fantaisie du désespoir*. U.L.B. ; Colienne VERHAEGHEN, *Une lecture de Ripple-Marks de Jean Muno*. U.C.L.

pas toujours jusqu'à la mort, acte de libérations ultime, solution extrême. Ils acceptent parfois celle-ci, ou plutôt l'idée de celle-ci, en exécration du reste. Mais, le plus souvent, ils ont un côté petit bourgeois qui les retient sur la route du sacrifice et de la grandeur. Car la mort, c'est tout de même une chose fort grave...

Aussi se contentent-ils, chaque fois qu'il est possible, de prendre leur revanche sur les absurdités cruelles du destin. Ces visages mesquins, bornés, méchants qu'ils ont à affronter journellement sont ceux de l'hydre aux sept têtes du « fatum ». Ils ne pourront certes pas les trancher toutes ; mais chaque fois qu'il leur sera donné de pouvoir en abattre une, chaque fois qu'ils verront l'assurance d'un ennemi « s'écailler », une grande chaleur leur inondera l'âme.

« Admirable duplicité de toi-même ! constate le héros dans *Le Joker*. Grâce à elle, tu as tes escaliers dérobés, tes portes secrètes, tes couloirs souterrains. Aucun complot ne peut t'atteindre car tu es réversible, tu te portes à l'envers comme à l'endroit ». Pas question de se simplifier. Ce serait renier une partie de soi-même. Aussi, dans la foule où il se perd, le petit homme savoure-t-il « une sorte d'intimité faite de lassitude partagée, de médiocrité consentie » au creux de laquelle il se trouve bien. Quitte à se rattraper le soir, dans une maison bien close, où l'on se torture douillettement en famille.

Jacques Crickillon souligne fort intelligemment la duplicité du discours romanesque chez la plupart des héros de l'auteur.

« Plus le personnage parle de lui-même en se minimisant, plus il quitte le destin dans lequel il semble impliqué, plus alors il renvoie à celui qui le fait se dire. En sorte que très vite, sous le ton désinvolte et même superficiel de ces récits, on éprouve irrésistiblement l'impression d'une présence tendue, déchirée, qui plus elle se ravale se découvre et s'affirme et s'exige. Dans cette récurrence de l'ordinaire, il y a un défi ».

Pour se faire une idée exacte de Jean Muno, il faudrait pouvoir projeter sur un écran, une photographie de lui, parue dans la jeune revue « Cyclope » et qui prouve à la fois l'humour noir de l'écrivain, son absence de vanité, sa propension à se moquer de lui-même et son goût de l'étrangeté.

On voit sur ce document, dû à son fils Jean-Marc Burniaux, un homme de petite taille, rendu plus court encore par une prise de vue plongeante. Il chemine à grands pas, gravement, comme le ferait un nain. C'est vraiment l'image poignante d'une marionnette comique.

Pour avoir donné le feu vert à la publication de ce cliché, qui est une astuce technique et un curieux effet du hasard, Jean Muno démontre qu'il est au-dessus de la suffisance physique et des vanités de la photogénie. Il peut rire de cette image de lui-même, qui est la parfaite illustration du « petit homme » éternellement au centre de ses écrits. Il peut s'en gausser d'autant plus qu'il existe, par ailleurs, quantité d'excellents portraits de lui, qui mettent en évidence un charme un peu ténébreux d'hidalgo moqueur. Au surplus, tous ceux qui ont pu le voir sur le petit écran auront pu constater la manière remarquable dont il passe la rampe.

Gilles Nélod, dans une étude parue dans la « Dryade » et intitulée « Jean Muno en filigrane », évoque lui aussi le physique de l'écrivain et son profil « qui rappelle l'Espagne, voire la race Maya ». Ce qui nous fait rêver un instant aux rivages de l'Amérique du Sud, pour y découvrir un port imaginaire qui porterait le nom de Muno et servirait de refuge aux pirates et aux conquistadores.

Mais Muno n'est qu'un village gaumais, aux confins de l'Ardenne, issu d'un « meduonnavum » gallo-romain, dont on veut bien nous dire qu'il est un domaine entre deux ruisseaux. Ainsi, issue de deux sources, alimentée par les eaux tantôt limpides, tantôt troublées, de la douceur d'aimer et de la joie de haïr, l'œuvre de Jean Muno se coule-t-elle dans son étrange ambiguïté, parmi les pierres, les ronces et les ombres de la vie...

À force d'analyser le caractère de l'écrivain à travers celui de ses personnages, on oublie de s'arrêter un peu à la qualité exceptionnelle de son écriture.

Un texte de Jacques-Gérard Linze est à ce point juste et pertinent que je ne puis mieux faire que le rapporter et de m'y rallier. Il est extrait d'un article paru dans la « Revue générale » :

« Il existe — on ne l'a pas encore assez remarqué — une phrase à la Muno, un style Muno : une phrase bien balancée, souvent ni brève ni très longue, mais classique avec, sans rejet au-delà d'un point *non final* tout moderne (sauf lorsque pareil démembrement sert l'intention cruelle en accusant le trait), les propositions subordonnées qu'il faut pour compléter congrûment la principale ; une phrase où rien ne paraîtrait notable, hormis la qualité du matériel verbal et de son agencement, donc de sa respiration, si de proche en proche un nom, un adjectif, un adverbe, ne déposaient le ferment de l'inquiétude ou de la férocité. C'est une écriture perfide, savoureuse et pincée ».

La curiosité de Jean Muno pour toutes les formes de l'expression littéraire devait le conduire au jeu radiophonique. Il s'y essaie très tôt et connaît la joie de voir l'I.N.R. diffuser *Les Ombres* en 1949. L'année suivante, c'est *Le Petit homme seul*. Puis à l'O.R.T.F., en 1952, *L'Épave*, avec d'étonnantes recherches de bruitage qui, loin de nuire au verbe, en soulignent la qualité. Ce sera ensuite, à la radio allemande, *Pizzicato* et *L'Hipparion*. En 1966, *Comptine* qui lui vaut le grand Prix Paul Gilson de la Communauté radiophonique des Programmes de langue française. Enfin, en 1967, *L'Anti* que l'on a qualifié de chef-d'œuvre du désespoir où « un monde qui meurt rumine d'étranges souvenirs et devine qu'il y a quelque chose au-delà de son horizon familial ». Réalisation poétique d'un incontestable souffle théâtral qui, même à la simple lecture, tient en haleine et force à penser, mais dont l'alternance des voix qui se répondent doit prendre toute sa valeur grâce à l'accompagnement musical.

Dans la version de l'O.R.T.F. la musique était de Stockhausen...

Signalons qu'à la distribution des prix et des lauriers, bon élève entre tous, vous n'avez pas été oublié, Monsieur, par la bonne fée qui sait, dans le grand tourbillon des vanités et des ambitions, découvrir les mérites des « petits hommes » dont on fait les grands.

Prix Hubert Krains en 1955 pour *Le Baptême de la ligne*.

Prix Lucien Malpertuis en 1969 pour *L'Anti*.

Prix Félix Denayer en 1975 pour l'ensemble de l'œuvre.

Prix de la Ville de Bruxelles en 1976 pour *Ripple-Marks*.

Prix Rossel en 1979 pour *Histoires singulières*.

Qu'ajouter à ce palmarès ? Qu'il était vraiment grand temps de vous voir siéger en notre compagnie.

L'importance de votre œuvre et le succès qu'elle ne cesse de rencontrer sont, pour tous les amis des lettres, une indication précieuse et un encouragement.

« Je pense, déclare Jacques De Decker, et cela me fait plaisir de le dire aussi catégoriquement, que Muno est un des écrivains les plus importants que nous ayons eu, et que nous ayons, Dieu merci ! et qu'il me paraît souhaitable qu'il apparaisse aux yeux des lecteurs étrangers, aux yeux de ceux qui constituent la littérature française, comme l'un des écrivains qui représentent le mieux ce que, en Belgique, l'on peut écrire ».

Mais il y a, en plus du talent, cette étrange vocation, cette persévérance, cette véritable destinée d'écrivain qui font de votre carrière un véritable modèle du genre.

Au même critique, qui vous demandait si vous aviez l'impression que l'écriture avait été pour vous une sorte de conquête progressive, vous répondiez : « J'ai surtout l'impression que l'écriture est pour moi quelque chose de vital. J'ai depuis toujours le sentiment d'être dans une impasse et que l'écriture est pour moi le seul moyen d'en sortir. Ce n'est pas quelque chose de culturel, mais de vital. Comme un besoin d'oxygène. Ce qui me fait passer d'un livre à l'autre, ce n'est pas l'idée de progresser, ce n'est pas l'idée de faire mieux. Quand je n'écris pas, je n'ai pas vraiment l'impression de vivre ».

Ceci dit, il nous faut bien constater que maître d'une inspiration très variée, en dépit d'un sens poétique à fleur de cœur, d'un humour au bord de la cruauté, d'une tendresse parfois

désespérée pour vos personnages, vous avez porté sur le monde et les hommes un regard pessimiste.

La solitude où vous trouvez une douleur secrète, mais aussi une jouissance aiguë, est le point névralgique d'une œuvre qui, jusqu'à présent, a évoqué presque exclusivement l'aliénation de l'individu.

Mais quelque chose de nouveau cependant a envahi votre pensée créatrice, et l'on en trouve la manifestation dans la suite que vous avez donnée à votre nouvelle *L'Iguane* et qui a été publiée dans le dernier cahier de la revue « Cyclope ». Ce complément et cette fin à la dernière de vos *Histoires singulières* nous révèlent un cheminement inattendu. De rêveries un peu amères en aspirations vengeresses, vous avez, à travers vos personnages, caricaturé une société bourgeoise, conventionnelle, étroite, impitoyable pour ceux qui rompent le combat, qui « s'effacent », mais qui n'en conquièrent cependant finalement que plus de relief.

Et voilà que vous vous êtes progressivement découvert un besoin d'absolu. Le ton s'est élevé. L'anecdote s'est diluée dans une préoccupation métaphysique d'une surprenante intensité.

Les fines notations de l'observateur attentif et plein de malice se sont muées en des pensées plus graves qui mettent en cause la recherche encore confuse de la grâce, l'étonnement devant le silence de l'âme à l'écoute, la sensation jamais ressentie d'entrevoir, sinon d'aborder, l'autre côté de toutes choses, l'autre face de la Destinée.

Il y a dans ce texte, tout à fait nouveau chez vous, dans la démarche de votre personnage en proie à sa propre interrogation sur lui-même, — alors que sa compagne vient de disparaître dans un abîme et qu'il poursuit seul sa route dans une grotte de rêve — une espérance, une quête de l'illumination, un désir de connaissance qui rejoignent les mythes immémoriaux et les grands thèmes de la vie spirituelle.

Je vous cite : « Quelque part dans l'univers, en cet instant même la vie apparaissait, je la voyais grandir, prendre forme, triompher, j'entendais les pulsations des cœurs innombrables, le cri de toutes les agonies et de toutes les naissances, la formidable rumeur métallique des fourmilières géantes, je sentais

mon corps renaître, s'ouvrir de partout, irrigué jusqu'en ses fibres les plus intimes par l'énergie contenue sous la surface des océans !... Quelque part dans l'univers, en cet instant même, un monde explosait, et je voyais, avec les yeux du voyageur, les débris projetés à travers l'espace, des pluies de métal fondu sur des forêts de chair vive, des océans bouillir, des montagnes flamber comme des pommes de pin, et j'entendais le râle démesuré des gouffres, les hurlements des pierres, le fracas des déserts soudain béants d'un bord à l'autre.

« Je savais que les plantes pensaient, et l'eau, et les cailloux dans l'eau, que les fruits pouvaient être les songes des arbres, la rosée l'amour de l'herbe, le nuage la pensée du ciel, que tout était possible, avait un sens quelque part — n'importe quels mots assemblés dans n'importe quel ordre — et que rien n'avait de sens nulle part, on pouvait prendre un mot pour l'autre, parler ou se taire, penser, ne pas penser, tout revenait au même, toujours au même, ce rien auquel appartenait Eva, de l'autre côté de l'infranchissable obstacle.

Ce rien dont je ne savais rien ».

Quelle interrogation ! Quelle aspiration à savoir ! On se sent profondément troublé par cette sorte de recherche qui feint encore de s'ignorer, par cette quête à la fois désespérée et fervente.

*
* * *

Je vous ai dit un jour, Monsieur, que vous étiez un écrivain né. Mieux encore un écrivain clinique, un écrivain héréditaire. Vous avez vu le jour et avez été élevé dans le sérail littéraire belge. Vous en connaissez les détours. Vous en convenez en souriant. Ce n'est pas un défaut. C'est un signe du destin.

Tout enfant (enfant modèle comme il se doit) vous avez eu le privilège d'approcher nos poètes, leurs « diseuses » et leurs muses. Votre œil noir s'exerça à observer ce monde où les amitiés et les inimitiés s'entrecroisent sans cesse dans une atmosphère d'admiration sincère, d'éloges réticents et de propos fielleux. Vous ne vous êtes jamais senti très à l'aise dans ce milieu où vous vous trouviez plongé par la force des choses,

par habitude familiale. Vous avez appris à le connaître. Sans doute, vous êtes-vous promis d'y briller par le talent plutôt que par l'intrigue. Vous avez été nommé un beau jour membre du conseil d'administration de l'Association des Écrivains belges et du Comité du Pen Club. Mais très rapidement vous vous êtes retiré. On trouve là une manifestation typique, de votre art de vous dérober. Vous préférez la retraite studieuse à la fièvre des palabres. Vous aimez la compagnie de votre femme Jacqueline, votre première lectrice, présente en toutes circonstances. Vous lui savez gré de son aide, de sa compréhension, de sa gentillesse à partager toujours vos joies et vos peines.

Mais la tentation de vous éclipser est toujours là. C'est plus fort que vous. Aussi convient-il de vous tenir à l'œil. Car au moment même où je prononce ces paroles d'accueil, je me demande avec angoisse si je ne suis pas occupé à faire l'éloge de « l'homme qui s'efface » et si, me tournant vers vous, pour mon souhait de bienvenue, je ne vais pas vous voir déjà levé, vous faire tout petit et partir discrètement, sur la pointe des pieds. †

Je vous en prie, Monsieur, restez avec nous ! Nous avons grand besoin de votre sagesse et de votre humour.

Discours de M. Jean MUNO

Dès l'abord, Monsieur, il faut que je vous reprenne sur un point de détail. Ce n'est pas à pied que *l'Homme s'efface*. Souvenez-vous : un jour qu'une certaine pesanteur terrestre lui est plus oppressante que d'habitude, il ouvre son parapluie, un coup de vent survient, le voilà qui s'envole par-dessus les toits. Il était là : il n'y est plus ! Tout juste l'aperçoit-on là-haut, minuscule entre deux nuages, en route vers l'on ne sait quels antipodes.

En cet instant, oui, je voudrais être mon personnage. Quelle tentation ! Je sentirais d'où vient le vent, j'ouvrirais mes ailes, et hop ! je vous serais ravi, et vous, ce serait merveilleux ! ravis de me voir ravi, vous m'applaudiriez pour ma légèreté plutôt que pour ma lourdeur.

Trop tard. Je renonce à l'exploit, je reste ici sur terre, aux prises, mes chers Confrères, avec ce qui m'a tout l'air d'une épreuve, il faut bien l'avouer, d'un rite de passage. Certes, dit-on, nos très lointains ancêtres en avaient imaginé de plus cruels. Certes, vous avez confié le soin de m'accueillir à Thomas Owen, mon coreligionnaire dans l'insolite, qui au surplus, ayant succédé à Constant Burniaux voici quelques années, m'apparaît aujourd'hui comme l'incarnation singulièrement émouvante et un peu fantastique, pourquoi pas ? du lien profond qui, bien au-delà de toute littérature, m'unissait à mon père : cette douce folie — pas si douce que ça — de croire que la vie vaut la peine, non seulement d'être vécue, mais de surcroît rêvée et racontée. En somme, vous m'avez facilité la tâche, je vous l'accorde. Cependant, vous me l'accorderez, quelque chose subsiste des vigoureuses cruautés d'autrefois. Comme une fine pointe de malice intellectuelle. Celle qui consiste, par exemple, à appeler à la succession d'un poète exclusivement poète, comme le fut Edmond Vandercammen,

un prosateur non moins exclusif, un impénitent raconteur d'histoires. Peut-être avez-vous voulu nous punir l'un et l'autre de nos obstinations divergentes ? Ou est-ce la curiosité qui vous inspira ? Ils regardent dans des directions opposées, vous êtes-vous dit, usant du langage de manières fondamentalement différentes, ils sont en somme dos à dos, nous allons bien voir comment ils vont faire pour se présenter devant nous, ensemble et face à face... À moins que vous n'ayez pressenti la vérité — un peu fantastique encore une fois, comme beaucoup de vérités — à savoir que, tout au long d'un quart de siècle, des rencontres, fréquentes et régulières bien que toujours aléatoires, devaient nous amener à celle-ci par la force des choses, et que, s'agissant d'Edmond Vandercammen, il convenait précisément de respecter, plus que pour n'importe qui, cette *force mystérieuse des choses*.

Comment un romancier rencontre-t-il un poète ? Maladroitement, à tâtons, en commençant et en finissant prosaïquement par l'homme. J'avais trente, quarante, cinquante ans... Je franchissais un seuil consacré aux belles-lettres, me hasardais sous les lustres. Comme d'habitude, quelques visages et beaucoup d'omoplates, en conversation suivie. Heureusement j'apercevais Vandercammen. Légèrement en retrait, il avait l'air d'attendre. Qu'attendait-il, qu'observait-il, qu'espérait-il, tout à la fois présent et absent, un peu détourné (tel que le vit le peintre Désiré Haine), posté de biais sur la frange de nos tapis mondains ? Par la *force des choses*, nous finissions souvent par nous rejoindre. Il ne me parlait pas de poésie, ni même de littérature, mais, discrètement, d'une voix sourde, attentive et prudente, de son passé d'enseignant, de ses lointains voyages : l'océan, le Mexique, les contreforts des Andes. Parfois la fumée de sa cigarette crispait un peu son demi-sourire. Il affectionnait les Gitanes, je crois, à moins que ce ne fût les Gauloises, en tout cas les brunes un peu fortes des marins, des routiers, des taiseux de grand air. Si peu que ce soit, la cigarette aussi définit l'homme, n'est-il pas vrai ?

Ainsi d'innombrables rencontres... Un jour, je m'en souviens, il m'expliqua comment il en était venu à traduire les poètes espagnols et latino-américains. C'était tout au début des

années trente, à la suite d'un voyage en Espagne en compagnie de ses amis, Albert Ayguesparse et Charles Plisnier. La République venait d'être instaurée, après la dictature de Primo de Rivera, et l'on peut penser que cette circonstance entrait pour quelque chose dans le choix de la destination. En tout cas, la connaissance de la langue espagnole n'y était pour rien, puisque les voyageurs l'ignoraient de concert. Qu'à cela ne tienne, Vandercammen acquiert un petit lexique Français-Espagnol, tant bien que mal il joue les interprètes. Il y prend goût, se perfectionne. Pour s'exercer, afin de creuser plus avant le sillon que lui avait proposé le hasard, il entreprend de traduire des poètes. En toute simplicité ! Mais son opiniâtreté tranquille de terrien désarme une à une les embûches, et en 1936, moins de cinq ans après le lexique, paraît sa première traduction. D'autres suivront, avec une « vandercammienne » régularité, Fernando Paz Castillo, Jorge Carrera Andrade, Lope de Vega, une quinzaine en trente ans, comme lèvent les moissons sur les terres maîtrisées.

Curieuse histoire, paisiblement insolite. Lorsqu'il me l'a racontée, j'avoue que je ne l'ai pas cru, — du moins pas tout à fait. Entre-temps, me disais-je, il a dû suivre un cours du soir, comme tout le monde, décrocher quelque certificat. Je ne le soupçonnais pas de vantardise, non, encore moins de mensonge, seulement d'enjoliver un peu les faits, comme font les conteurs de mon espèce. Au fond, ça me le rendait plus proche. La suite devait m'apprendre que je m'étais trompé : s'il lui arrivait d'embellir le réel, c'était d'une tout autre manière. En fait, j'avais affaire à l'homme le moins anecdotique qui fût. Un poète, décidément, familier mais étrange.

J'ai tenté de le contourner par le paysage. Après tout, il était aussi peintre. Je croyais savoir qu'il était venu à la peinture un peu comme à la traduction, en amoureux d'autrefois, candide et passionné. Assis à ma table, il me suffisait de lever les yeux pour en avoir la preuve. Devant moi, une image infiniment douce, un peu voilée, comme recueillie, de son Brabant natal. Vue d'Ohain, je pense, ou de Maransart. Un ciel presque limpide, quelques toits harmonieusement disposés parmi les frondaisons, un relief aux courbes féminines, tout contribuait à

faire de ce coin de campagne un jardin doublement apprivoisé, par le labeur du paysan et par la vision amoureuse du peintre. Pourtant ce jardin sans ombre était curieusement désert et silencieux. « Pas une âme ! » aurait soupiré ma grand'mère, que la campagne désespérait. Ce vide hors du temps m'intriguait. Qu'attendait-elle, qu'espérait-elle, cette trop belle image, quelle révélation qui, déjà, la sauvait de la banalité, la portait au-delà des apparences ? Du réel, pensais-je, mais vu de biais et comme subtilement détourné de lui-même. Pour traduire mon impression, les mots qui me venaient tout naturellement à l'esprit étaient ceux-là même que j'avais appliqués à l'homme. Ainsi le paysage me renvoyait au peintre, et le peintre à l'homme : je tournais en rond. Il devenait urgent de rencontrer le poète.²

Après la peinture silencieuse, l'empire des mots souverains. Je l'ai parcouru sans itinéraire précis, au hasard des recueils qui me tombaient sous les yeux, avec cette régularité nullement systématique dont j'ai déjà parlé, et qui avait pour résultat que je ne rencontrais pas Edmond Vanderammen, mais que, plus exactement, il m'apparaissait. De là, sans doute, que je fus d'abord plus sensible aux constantes de l'œuvre qu'à son évolution. Et parmi ces constantes, en bonne place dès *Le sommeil du laboureur*, le paysage que je connaissais bien. En fait, il était partout, dans *Naissance du sang* comme dans *Faucher plus près du ciel*, dans *Le chant vulnérable* comme dans *L'étoile du berger*, partout je retrouvais sa douceur, ses fruits « avides de mûrir », ses arbres « à contrejour de la folie et de l'énigme », son ciel attendant « d'être touché par une main d'enfance », enfin, en son centre vital, comme un cœur dans sa gousse, la maison natale et « son odeur d'herbe », hantée par la figure inoubliable de la mère : « Vous ai-je retrouvé pour plus d'un soir / Masque patient de ma mère endormie ? »

Partout, oui, partout, la « pensive douceur aux maternels contours », car tout infailliblement y ramenait. La ville, la guerre, l'océan auquel il faut parler « avec les mots du laboureur », l'appréhension lancinante de la Mort — toutes les formes d'exil. L'admirable Tombeau du poète Milosz comme

le souffle épique du *Grand Combat*. Natal, natif, naïf, c'était vraiment le paysage originel, qui donne signification au reste du monde, ou, pour emprunter à Georges Thinès un terme savant auquel il a conféré une aura poétique, c'était *l'archétope*, « l'aire familière des initiations », inlassablement retrouvé avec les yeux de l'âme, reperdu, retrouvé, le temps d'un poème, comme la clef de toutes les énigmes.

Du coup, j'avais le sentiment réconfortant — et sans doute trompeur — de comprendre dans toute son étendue et son ampleur la tâche, à proprement parler *essentielle*, que s'était assignée l'écrivain. À partir d'un inventaire minutieux, je dirais volontiers amoureux, de *l'archétope*, il s'agissait bel et bien de nommer le monde. Chaque élément avait son importance, aucun n'était indifférent. Le rôle du poète était de le soustraire à la confusion de l'anonymat, d'en exprimer (au sens concret et presque manuel du mot) la signification, de le mettre en évidence poétique, enfin de l'inclure, au terme de cette inlassable alchimie, dans son paysage, qui était paysage de signes, mille fois ressuscité par la plume ou par le pinceau. S'il y avait une progression dans cette œuvre, je croyais la déceler dans l'attention toujours croissante aux manifestations les plus humbles du réel, dans la détermination presque mystique d'unir toujours plus de clarté à plus de profondeur, d'atteindre l'une par l'autre.

Unir : dans la démarche d'Edmond Vandercammen, cette notion était évidemment primordiale. Eau, sève, sang, chez lui comme chez Giono, un même liquide vital irriguait le monde. Unir, ré-unir l'homme et la nature, le ciel et la terre, le visible et l'invisible. Dans un incessant va-et-vient du détail à l'ensemble, concilier, ré-concilier, l'intime et le cosmique. Avide d'alliance et d'harmonie, ce poète était vraiment « l'homme du rivage », celui qui dans la mer « retrouve ses jardins » et s'écrie, non sans orgueil : « Nous sommes l'Unité ! » Certes, bien plus qu'un ornement, la métaphore était pour lui une profession de foi. Relieuse, ou davantage peut-être : religieuse ? Des questions me venaient à l'esprit, des questions et quelques références. En exergue à l'œuvre, je voyais s'inscrire telle réflexion de Jean-Paul, de Novalis, ou

encore, plus près de nous, mais dans la même famille d'esprits, de Suzanne Lilar :

« Je n'en pouvais douter, c'est cela que j'avais toujours demandé à la poésie : que répondant à une faim que rien n'avait pu contenter en ce monde, elle me fournit inlassablement ces élargissements, ces dérivations, ces apparentements grâce auxquels la pauvreté du quotidien, soudain raccordée à l'infini, ébauchait son retour à l'unité originelle. »

Revenant de ces altitudes où je craignais un peu de me perdre, je refermais le livre et reportais les yeux vers les « maternels contours » de mon paysage peint. Sentiment d'intimité retrouvée. Il me paraissait bien modeste à présent, en regard de tous ces déploiements poétiques. Pourtant, n'était-ce pas là ce long dimanche d'autrefois, jour religieux par excellence, que célébrait toute l'œuvre ? Beau jour naïf, hors du temps des horloges, des travaux ordinaires, belle parenthèse ouverte sur l'essentiel. Tandis que les adultes font la sieste, l'heure passe imperceptiblement entre l'enfant et le vieillard, « deux âges, écrit Vandercammen, épris de claires transcendances ». Décidément, je le voyais de plus en plus comme le peintre et le poète de ce dimanche-là, suspendu entre terre et ciel, livré aux nostalgies poignantes des retours improbables. Retour au « grand bleu d'enfance », à « l'ivresse des premières fêtes » ; fascination de l'attente, de l'expectative, d'un tranquille hivernage dans la douceur du songe. Être plante, retrouver « la végétale permanence », « l'humain langage d'un arbre traversé de vents », et cela afin de mieux nommer le monde, le nommer à la perfection pour que la Perfection soit. D'où la quête inlassable de l'harmonie la plus parfaite possible, l'exclusion du cri, de l'obscur, d'où le chant, le goût de l'exhortation, de l'incantation, bref — cette idée s'imposait décidément à moi — le caractère intensément dominical de ce paysage poétique.

Il faut ici que je fasse un aveu. À ce stade de ma rencontre avec le poète, j'écoutais son chant, il m'émouvait souvent, me transportait parfois. Je croyais comprendre cette tenace fidélité à l'aire originelle, et cette volonté non moins tenace de transfiguration du monde. Mais à d'autres moments, je restais la tête froide, exclu du paysage. « Trop beau, pensais-je, trop beau

pour être *vrai* ». Edmond Vandercammen a écrit quelque part que le poète est « triste quand on dit que son rêve est trop beau ». Ce poète-là, celui qui a écrit cette phrase, eh bien oui, il m'arrivait d'avoir l'envie honteuse de le rendre un peu « triste ».

Pourquoi invoquer le vrai alors qu'il est question du beau ? Pourquoi cette prosaïque impertinence ? C'est que, vous l'aurez compris, je n'entends pas faire ici de la critique littéraire — d'autres, plus qualifiés, l'ont fait et le feront, je pense notamment à l'excellent essai qu'Elie Willaime et Fernand Verhesen ont consacré à l'auteur de *L'étoile du berger* — mais seulement rendre compte, dans son authenticité, de ma relation personnelle et privée avec un homme et son œuvre. Or, il se fait que, pour ma part, j'ai toujours considéré le domaine de l'écriture, même lorsqu'on la dit fantastique, comme celui privilégié du vrai, tout relatif cela va de soi, disons de l'authenticité précisément, — et que, de ce point de vue, tout subjectif, je le répète, quelque chose dans l'œuvre d'Edmond Vandercammen me dérangeait parfois. L'homme dont je percevais les inquiétudes, la critique qui, définissant la poésie, avait déclaré : « L'œuvre sera d'autant plus émouvante, plus grande, plus significative, que la tyrannie des complexes aura été plus agissante », le poète enfin qui, dans *Saison du malheur*, avait écrit avec force :

« Quand se feront les déchirures de tous côtés
Et que je serai moins lâche
Et que je saurai chaque visage qui pleure,
Alors, je parlerai durement
Comme il faut qu'on parle... »

tous ceux-là, me semblait-il, mettaient quelque complaisance, à s'installer, fond et forme, dans les certitudes apaisantes de la maturité. Ce poète épris de son enfance libre, je le voyais trop enclin à mon goût au message, voire à la mise en garde, qui sont travers d'adultes. Une volonté didactique se faisait jour, qui me paraissait découler, comme une conséquence fatale, de la très haute idée, maintes fois affirmée, qu'il se faisait de son rôle, pour ne pas dire de sa mission. « Veilleur », « vigie », « berger », « prophète errant », « anneau d'étoiles », et même « confident de Dieu », il lui revenait de dire « la fable du

monde ». Ce n'était pas tellement la démesure de l'ambition qui me déconcertait que l'insistance de sa proclamation. D'où sortait-il, ce Poète majuscule, avec son *nous*, de communion certes, mais majestative, et son *tu*, fraternel certes, mais aussi protecteur ? De quel droit s'était-il mis à côté de Dieu, comme une sorte de metteur en scène de la Création, chargé de révéler aux acteurs que nous sommes, — hommes, arbres, poissons, sables ou roches, — la portée et la signification de nos rôles respectifs ?

Lorsque, à propos de *La porte sans mémoire*, je lisais sous la plume de Louis Dubrau : « Chaque poème semble vouloir indirectement nous *enseigner* que s'il peut renoncer aux biens futiles, accepter l'épine en même temps que la fleur, attendre, attendre surtout sans hâte, sans amertume et d'année en année moins chargé de désirs, l'être humain est promis à un long dimanche », je trouvais que ces lignes traduisaient fort exactement mes impressions, mais le mot *enseigner* me faisait mal, à moi qui, anti-chambré dans le sérail, suis plutôt sensible à tout ce qui, précisément ne s'enseigne pas : les ruptures, les dimanches où les enfants s'ennuient, l'irréductible étrangeté du monde réel et fantastique.

Bref, j'avais pris en grippe la majuscule enluminée de ce Poète, berger crédule que je voyais malicieusement doublé d'un magister. Mais, si déplacée qu'elle fût, mon irritation procédait, je ne crains pas de le dire, de l'attachement et de l'admiration véritables que m'inspirait l'auteur de *Naissance du sang*. Il me semblait qu'il s'était inventé un Personnage avec lequel il tendait à se confondre. En somme, un mythe dévorateur, une façon d'ogre, qui le reléguait peu à peu dans une sorte de semi-anonymat, le détournait à la fois du monde et de lui-même, les convictions sonores du *nous* prenant le pas sur les interrogations et les incertitudes du *je*. Quand, levant les yeux de mon livre, j'interrogeais les douces et calmes profondeurs du paysage peint, j'entendais la voix somptueuse du Poète prophète :

« Hommes lassés de vos royaumes de misère,
 Veilleurs de continents et condamnés d'amour,
 Vous êtes comme moi bergers de vos colères
 Et nous avons le mal d'impossibles contours »

mais je n'entendais que cette voix et ne voyais personne — personne ! — et ce vide me rendait un peu triste, et je ne cessais de penser « Trop beau ! Trop beau pour être *vrai* ».

Je me trompais : ce paysage était habité, je l'interrogeais mal. Subjugué par l'orchestre, je n'entendais plus le solo du poète. Pourtant, dans chaque recueil, de nombreux vers, plus familiers sans doute, moins superbes, auraient dû me mettre sur la voie. Ces *aveux*, par exemple :

« Toujours en amont de moi-même
J'avance, implore et me poursuis... »
« Mon azur n'est qu'une fable déchirée »...
« L'attente est ma seule aventure »...

ou cette *confiance* :

« J'ai suivi mon chemin
Sans autre compagnie
Qu'un fabuleux bonheur d'enfance »...

ou cette *explication* :

« L'écolier que je fus au soleil
Revient souvent me parler de la classe
Pour résoudre avec moi
Les problèmes de l'exil... ».

mais, pour que j'entende mieux, que je ne cesse plus d'entendre, il a fallu que quelqu'un me le montre, cet écolier d'autrefois, qu'il le fasse littéralement surgir vivant dans le paysage que j'avais cru désert : « Je le revois âgé d'environ quatorze ans, écrit Robert Goffin, et je ne sais pourquoi, dès que je l'évoque, je le retrouve drapé de son long caban noir, comme on en portait alors (...) Edmond habitait au hameau de La Marache, à trois quarts d'heure de l'école ; il devait faire ce trajet deux fois par jour, par tous les temps ! »... Je l'ai donc vu paraître « drapé de son long caban noir », passer devant moi sans se détourner, et reparaître, et repasser. Il y avait quelque chose de têtue dans toute sa personne. Un jour, comme font les romanciers, je l'ai suivi discrètement, à quelque distance. Alors je l'ai vu grandir, prendre de l'assurance, tout en marchant. Puis s'arrêter, revenir sur ses pas, changer de direction. C'était moins sa biographie qui m'intéressait que le sens de son itinéraire.

raire, l'histoire de sa destinée. J'étais tellement heureux de lui en trouver une, d'histoire, que je l'ai peut-être inventée, ou arrangée à ma façon, c'est fort possible. Il faut pourtant que je la raconte, car elle me paraît émouvante, à la fois très ancienne et bien d'aujourd'hui, cette parabole du petit Adam chassé du Paradis terrestre par le démon de la scolarité obligatoire.

Le caban noir fait l'écolier, et l'écolier chemine vers l'école. Jour après jour, sauf le dimanche, par tous les temps, il quitte son doux paysage natal pour aller écouter le maître. Bon élève, tenacement premier. À la distribution des prix, quelques mesures de Brabançonne, jouées par une dame au piano, récompensent son zèle. Ça lui valut d'être exilé plus loin, plus définitivement, à l'école normale de Nivelles. Voici quel était à l'époque, selon un témoin qui aurait pu être le condisciple d'Edmond, le climat de cet établissement : « La discipline était stricte, une véritable atmosphère de séminaire : les normaliens devaient porter la redingote ; ils n'étaient autorisés à passer les examens qu'après avoir obtenu 65 % en conduite ; nous ne rentrions chez nous qu'une fois par mois ». Du caban à la redingote, du chemin des écoliers au quant-à-soi pédagogique. En 1920, enseigné devenu enseignant, Vandercammen se retrouve instituteur en ville, à Bruxelles. À la fois porte-parole des certitudes durement acquises dans le déracinement et planté à la lisière du bouillonnement intellectuel de l'époque qui, précisément, met en question lesdites certitudes. Position inconfortable, on en conviendra. Les cheveux un peu trop longs pour l'époque, il suit des cours à l'Université, adhère au groupe *7 Arts*, y rencontre les frères Bourgeois, Pierre-Louis Flouquet, s'intéresse à la peinture, au cinéma, à la poésie. Le surréalisme est partout dans l'air. En 1923, il publie un premier recueil, au titre aussi peu « vandercammien » que possible : *Hantises et désirs*. Il tournait le dos à sa nature profonde, constate Jean Rousselot. Sans doute, mais il était dans le droit fil de son déracinement.

Ensuite s'amorce une évolution, qui prend bientôt l'allure d'un virage. A-t-il soudain la nostalgie de lui-même ? Lui viendrait-il des tentations d'école buissonnière ? En tout cas, discrètement, il déboutonne la redingote et le caban, leur donne

du jeu, les laisse flotter au vent de l'imaginaire. Le voici qui préfère le songe au savoir et le pinceau aux exigences de la plume. Il peint. Pendant dix ans, auprès de sa jeune épouse, Anna de Koning, il peindra du rêve.

Cependant, il n'a pas renoncé à l'univers des mots. En 1930, il est un des fondateurs du *Journal des poètes*. Date importante dans l'histoire de notre littérature comme dans la vie d'Edmond Vandercammen : désormais, il s'engage résolument en poésie. Et d'emblée sous le signe du retour aux sources, aux évidences premières. Là réside la vérité, sa vérité. Il veut retrouver l'enfant sous le caban noir de l'écolier, et autour de l'enfant le paysage originel, et, dans la morne litanie des jours, le dimanche, le seul vrai parce qu'il n'est pas ouvrable, mais ouvert depuis toujours, aux fleurs et aux oiseaux, à la présence de la mère, à « Dieu sur la colline ». Tâche impossible, bien entendu : ce monde n'existe plus, peut-être même n'a-t-il jamais existé. Qu'importe, il l'inventera, car le mal c'est le doute. Il l'inventera avec des rythmes et des mots ! Désormais il sait pourquoi et pour qui il écrit, pour lui-même, par nostalgie et par défi, — et cette détermination donne à son engagement en poésie une force étonnante. Dès 1933, la plupart de ses thèmes sont là tout armés, et ses images, sa cosmogonie. Autour de l'archétype rêvé, pour le préserver, il érige patiemment, recueil après recueil, des remparts de mots, les coule en vers inattaquables, oppose à son époque, dont il éprouve l'absurdité, la cohérence surnaturelle d'une citadelle de métaphores, d'un art de vivre hors du temps :

« Notre amour est insulaire,
La mer se couche à nos pieds.
Nos rivages sont gardés ».

et tout au sommet du donjon, la tête dans un ciel qui ne peut être vide, en clef de voûte et en vigie, il installe le Poète majuscule dans son armure scintillante d'alexandrins, responsable des hommes et témoin de Dieu, héraut de la pérennité du chant. En dépit, ou peut-être à cause de ce qu'il y a de très belge dans ce défi, dans cette orgueilleuse prise en charge, au nom de la Littérature, de l'exil et de l'isolement, cette voix

survole le pays plat et porte au loin. Il lui reviendra des échos, on le sait, d'Espagne et d'Amérique du Sud.

Pourtant, si l'on peut, dans une certaine mesure, s'abstraire de son temps, et ce fut certes le cas d'Edmond Vandercammen (la guerre elle-même, dans *Le grand combat*, devient intemporelle) il n'est pas en notre pouvoir d'échapper au Temps, à moins que de mourir très jeune. Tôt ou tard, le jour apparaît provisoire, et l'art de vivre doit se muer en art de mourir. Sous forme de nombreux textes testamentaires, heureusement prématurés, cette évolution s'est produite curieusement tôt chez l'auteur de *L'étoile du berger* ; et l'on a parfois l'impression qu'il aspirait au grand âge, comme à un supplément de recul. Quoi qu'il en soit, cette traversée de l'automne et de l'hiver est peut-être la partie la plus émouvante de son itinéraire. Rien de fondamental ne change, on n'a pas fini de re-connaître et de nommer le paysage « aux maternels contours » ; mais le choix des images évolue — l'attente devient insomnie, la flamme prend le pas sur l'eau — tandis que la manière de dire se décante. Il suffit pour s'en convaincre de lire trois versions d'un même titre, *D'un jour à l'autre*, traité dans *L'étoile du berger*, puis dans *L'amour responsable*, vingt ans plus tard, enfin, dans l'ultime recueil, *Pouvoir de flamme*. Ici comme ailleurs, on assiste à une condensation de l'expression par élimination des images, des métaphores, de l'harmonie un peu triomphaliste du chant, — en somme de tout ce qui véhiculait la vision résolument unitive et rassurante du Poète demiurge. Reste alors ce qui, pour moi du moins, demeure l'essentiel :

l'homme devant son miroir :

« Lorsque je m'interroge
Face au grand miroir du matin...
Mon souffle trouble mon image...
Le temps se glisse entre nos ressemblances... »

l'écrivain aux prises avec la douleur, la désagrégation inexorable du chant :

« Quand une gorge contient mal
la douleur qui l'habite,
Chaque mot se déchire
En syllabes rebelles.
Le chant de vie n'existe plus... »

le crescendo d'amour et de certitude par instants retrouvé, mais comme une grâce :

« Dire la chance d'être deux
Pour aborder les ombres qui nous guettent,
Oùir ta voix dans un silence
Qui n'appartient qu'à notre amour »

et, tandis que, pour l'écolier au caban noir, le voyage touche à son terme, l'appréhension d'une frontière qui rend toute métaphore impossible :

« Maintenant, l'ultime frontière est à franchir, mais tous les passeports, hélas, demeurent périmés »

enfin, ces dernières lignes du dernier recueil, Pouvoir de flamme :

« Se taire ! il le faut bien un jour...
Se taire au bord de l'insondable abîme »

abîme qui rend vaine toute littérature en même temps, nous le savons bien, qu'il lui donne son prix.

Ainsi s'achève une belle aventure du Verbe. Je parle de l'œuvre d'Edmond Vandercammen évidemment, non pas de mon propos, qui cependant s'achève aussi. Dans l'inquiétude, oui, comme il avait commencé. Il faut être poète pour traduire un poète, a dit en substance l'auteur d'*Étrange durée*. Et pour le comprendre, le ressentir ? Et pour en parler ? Et pour lui succéder parmi vous, mes chers Confrères ? Peut-être, après tout, n'ai-je jamais rencontré Edmond Vandercammen, sa profondeur et sa clarté ? Peut-être que, allant en sens contraire, nous n'avons jamais pu que nous croiser, et que cette *force des choses*, dont je me targuais tout à l'heure, n'était que le faux semblant d'un hasard parmi d'autres ?

SÉANCE PUBLIQUE DU 17 DÉCEMBRE 1981

La Jeune Belgique et cent ans d'avant garde

Discours de M. Joseph HANSE

Il y a cent ans, le 1^{er} décembre 1881, naissait *La Jeune Belgique*, cette revue qui allait à bon droit donner son nom à la renaissance de nos lettres et à une génération d'écrivains, qu'on appellerait bientôt les Jeunes Belges.

N'oublions pas toutefois que *La Jeune Belgique* est le nouveau titre d'une revue fondée un an plus tôt, le 1^{er} décembre 1880, *La Jeune Revue littéraire*. Et surtout ne perdons pas de vue qu'entre ces deux dates, en mars 1881, a vu le jour un hebdomadaire critique, *L'Art Moderne*, dirigé par Edmond Picard et Octave Maus et qui allait jouer un rôle essentiel, lui aussi, dans ce renouveau littéraire et artistique.

On s'étonne peut-être que nous ayons voulu célébrer le centenaire de *La Jeune Belgique* en la présentant comme une revue d'avant-garde alors que, en pleine époque symboliste, elle continuait à brandir l'oriflamme parnassienne et s'obstinait à défendre le principe déjà vieux de l'Art pour l'Art.

Peut-on parler d'avant-garde? Je ne me hasarderai pas à définir ce qui fait un mouvement d'avant-garde. Je laisse ce soin à notre hôte, le professeur Jean Weisgerber de l'Université libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale de langue et de littérature néerlandaises.

L'Association des professeurs de littérature comparée lui a confié la direction d'une équipe chargée de retracer l'histoire des avant-gardes littéraires. Ces historiens n'auront pas manqué d'établir les critères scientifiques des mouvements d'avant-garde.

En attendant le plaisir d'écouter le professeur Weisgerber, que je remercie d'avoir accepté avec empressement notre invitation, je m'en tiendrai à ce qui, dans le langage courant, semble définir une avant-garde littéraire : un combat de pointe en faveur d'un nouvel idéal.

C'est bien ainsi qu'a été perçu par les contemporains le combat de *La Jeune Belgique*, mené par des jeunes gens qui ont vingt ans, un peu plus un peu moins, au moment où ils entrent en lice et qui se diront bientôt d'avant-garde.

Le mouvement part des milieux universitaires de Bruxelles et de Louvain. Des étudiants de l'Université catholique de Louvain fondent, en 1879, un journal, *La Semaine*, dont les préoccupations majeures sont littéraires et que Verhaeren présente d'ailleurs en vers. Le succès ne se fait pas attendre : *La Semaine des étudiants* se flatte d'avoir neuf cents lecteurs sur une population totale de quinze cents étudiants.

Verhaeren est resté en relation avec son ancien condisciple d'un collège gantois, Georges Rodenbach, déjà connu à Paris et qui a comme lui vingt-quatre ans. Mais à Louvain il s'est lié avec Iwan Gilkin, qui en a vingt et un, et avec Albert Giraud, qui n'en a pas vingt.

Ces étudiants louvanistes sont avant tout passionnés de littérature et d'art et s'abstiennent de participer à la lutte scolaire qui vient d'être déclenchée. Plusieurs d'entre eux sont musiciens ou vivement intéressés par la peinture. En littérature, leurs dieux restent Victor Hugo et les parnassiens. Leur modèle est François Coppée, dont ils se détacheront quelques années plus tard, mais Baudelaire les séduit au point qu'ils essaient de faire partager leur admiration par leur professeur de littérature, Léon de Monge.

Le fait est significatif. Rappelons en effet que François Coppée et Anatole France, consultés par les directeurs parisiens du troisième *Parnasse*, en 1876, ont tous deux écarté Baudelaire avec indignation, le premier par un « Impossible » sans réplique, le second en déclarant : « Non, ce serait odieux ».

À la rentrée d'octobre 1880, devant la publication de *La Semaine*, paraît à Louvain chez le même imprimeur, sur le même papier, dans le même format et avec les mêmes annonceurs, un nouveau journal, plus crâne, *Le Type*, osant se pré-

senter comme l'organe des étudiants. C'est l'œuvre d'un certain Olivier, pseudonyme sous lequel se dissimule Max Waller, qui a vingt ans.

Précédemment inscrit à l'Université libre de Bruxelles après un séjour à Bonn, il y a collaboré au journal *L'Étudiant*, qui avait du succès. Mais après deux échecs dans les études préparatoires à la médecine puis aux lettres, il est venu suivre avec désinvolture les cours de la Faculté de philosophie à Louvain.

Revenus de leur surprise, les responsables de *La Semaine* cherchent un autre imprimeur et d'autres annonceurs puis ripostent avec vivacité. Une violente polémique s'engage, qui dégénère en insinuations et dénonciations sur le catholicisme ou le libéralisme des uns et des autres. La querelle s'envenime à tel point que le vice-recteur a la sagesse de suspendre provisoirement la publication des journaux estudiantins en janvier 1881. Sa décision va permettre aux adversaires de se réconcilier.

Waller et Giraud, les plus fougueux, deviennent amis et se retrouveront bientôt à *La Jeune Revue littéraire*, fondée le 1^{er} décembre 1880 par des étudiants de l'Université de Bruxelles sous la direction d'Albert Bauwens. Il est possible que le succès des fêtes du cinquantenaire de l'indépendance, avec leurs défilés prestigieux et l'exposition internationale, aient été un stimulant pour les étudiants de Bruxelles, mais c'est douteux et accessoire. S'il y eut un miracle dans l'éclosion du mouvement de la Jeune Belgique, il réside surtout dans la ferveur littéraire et l'impatience d'une génération d'étudiants de Louvain, de Bruxelles, de Liège et de Gand, fatigués et indignés de la routine, et dans le prestige que put bientôt acquérir parmi eux un Max Waller ardent, intelligent, travailleur, impertinent, séduisant, désarmant et volontaire.

Les prétentions de *La Jeune Revue littéraire* n'ont rien de fracassant : permettre aux jeunes de faire leurs premiers pas dans la carrière des lettres. La politique n'est pas exclue, elle est admise en tribune libre, la revue étant plutôt d'opinion libérale. En littérature, on reste romantique et parnassien et l'on est favorable à un naturalisme modéré. Rien donc d'un mouvement d'avant-garde, rien de passionnant dans ces livrai-

sons dont les principaux artisans sont Albert Bauwens, Arthur James, Maurice Sulzberger, Franz Mahutte, rejoints bientôt par Max Waller puis Albert Giraud.

Mais la perspective des examens ébranle le zèle des collaborateurs. Il faut en chercher d'autres, à Bruxelles, à Liège, à Louvain. Cette mutation fait choisir une nouvelle enseigne et, le 1^{er} décembre 1881, la revue, qui devient bimensuelle, toujours sous la direction de Bauwens, s'appelle *La Jeune Belgique*.

Peut-être se souvient-on d'un mauvais poème, « appel aux jeunes », paru dans l'intéressante revue *L'Artiste* en 1877 sous le titre *La Muse de La Jeune Belgique*. Mais la nouvelle appellation est incontestablement inspirée par celle de la revue parisienne *La Jeune France*, fondée en 1878. On en copie d'ailleurs la couverture comme l'avait déjà fait *La Jeune Revue littéraire*, avec l'encadrement du sommaire et la Boîte aux lettres, chargée de juger sans indulgence les offres de collaboration.

L'une et l'autre de ces revues ont l'ambition de montrer qu'il y a une jeunesse éprise d'un modernisme de bon aloi ; elles affirment une assez large curiosité intellectuelle, la primauté de l'art et le respect de la versification traditionnelle, parnassienne.

La Jeune France, s'opposant à la Vieille France par son attitude politique et son anticléricalisme avoué, n'était pas une revue d'avant-garde, bien qu'elle eût l'esprit jeune. À vrai dire un mouvement novateur ne se serait alors justifié en France que pour un élargissement du mouvement naturaliste, déjà solidement ancré, mais auquel *La Jeune France* est précisément hostile. Nulle raison de se battre alors en poésie ; nul ne songe à dégaîner en faveur de Mallarmé, Verlaine ou Rimbaud, ni à prévoir le vers libre, l'école décadente, le symbolisme.

Pour tout dire, en 1880 la France paraît dans l'ensemble trop bien pourvue, en littérature, pour qu'on y sente le besoin d'un soubresaut ou d'une révolution.

En Belgique, la situation est bien différente. Le classicisme, le romantisme et le réalisme se prolongent tous à la fois, dans l'effroi de la nouveauté. La politique accapare les énergies, la guerre scolaire se déchaîne avec tout ce qu'elle a d'odieux.

Depuis 1870 cependant quelque chose bouge, dans le monde des arts et des lettres, sous l'impulsion notamment de Camille Lemonnier qui, sans rompre avec les aînés, aime à s'entourer de jeunes et se dépense en faveur d'un art nouveau, dans une collaboration franco-belge.

De nombreuses revues se succèdent, éphémères parce que leurs audaces découragent les abonnés. Elles associent volontiers la littérature et la peinture qui aspire, elle aussi, à une libération. On opte résolument pour Richard Wagner, moins bien reçu en France. Les naturalistes trouvent chez nous des tribunes plus accueillantes même qu'à Paris ; pour peu de temps toutefois.

Assurément, ces combats multipliés mais limités ne suffisent pas à balayer la routine, ni les préjugés tenaces, ni l'indifférence du public belge à l'égard des jeunes écrivains. Ils contribuent cependant à préparer le terrain.

Le programme de *La Jeune Belgique* elle-même, en décembre 1881, est loin de sonner la charge comme un clairon d'avant-garde :

« Nous faisons de la Littérature et de l'Art avant tout.

La Jeune Belgique ne sera d'aucune école. Nous estimons que tous les genres sont bons s'ils restent dans la modération nécessaire et s'ils ont de réels talents pour les interpréter.

Nous préférons le naturalisme de Daudet à celui de Zola ; celui-ci peut choquer parfois ; le premier, jamais.

Nous invitons les jeunes, c'est-à-dire les vigoureux et les fidèles, à nous aider dans notre œuvre. Qu'ils montrent qu'il y a une Jeune Belgique comme il y a une Jeune France, et qu'avec nous ils prennent pour devise : *Soyons nous.* »

J'ai démontré que, contrairement à ce qu'on a dit et redit, *Soyons nous* ne veut pas dire alors « Soyons Belges dans notre inspiration et notre écriture », mais « Soyons personnels, ne nous mettons à la remorque d'aucune école ». C'est ce que Waller précisera bientôt dans un article de *La Revue Moderne*, qu'il dirigera un peu plus tard en même temps que *La Jeune Belgique* :

« Celui qui dans une forme originale s'incarne lui-même, celui-là est l'écrivain et l'on peut dire qu'il n'y a plus aujourd'hui qu'une école, celle de la personnalité. »

Sur ce point comme sur d'autres, *La Jeune Belgique* fournira bientôt, progressivement, des précisions. Elle se fera la championne de l'Art pour l'Art. La doctrine, déjà vieille, se prête à plusieurs interprétations qui peuvent aller jusqu'au culte de la forme pour la forme et à l'impersonnalité systématique. Pour Waller et ses amis, qui rejettent ces positions excessives, elle implique un souci aigu d'une langue impeccable et de la technique de l'écriture, préoccupations parnassiennes qui n'avaient guère inquiété jusqu'alors nos écrivains, romantiques ou réalistes. L'Art pour l'Art, c'est aussi pour cette jeunesse, farouchement, l'affirmation de l'indépendance de l'Art, le refus de mêler à l'inspiration subjective et aux soucis esthétiques des vues politiques, morales ou sociales.

Cette double exigence était assurément nouvelle, bienfaisante et d'avant-garde dans un pays où l'on ne se souciait pas de la qualité de l'écriture et où la politique était reine et despote, à un moment où de surcroît le naturalisme ne cessait de susciter des problèmes de moralité ou, comme on disait, de pornographie.

Nous avons entendu cependant que, sur ce dernier point, *La Jeune Belgique* émettait de prudentes réserves. Elle fera des distinctions parfois curieuses, voulant voir d'ailleurs en Zola un romantique plutôt qu'un naturaliste.

Ces jeunes gens, fidèles à une prosodie traditionnelle, à une versification parnassienne, sont encore très romantiques, sans toutefois participer, sauf exceptionnellement, à la névrose d'un nouveau mal du siècle qui se fait jour en France.

Ils se sentiront plus libres, un moment, en prose. Le souci d'affirmer sa personnalité et de fuir la banalité inspirera parfois une écriture contournée, torturée, dont témoignent, par exemple, *Kees Doorik* de Georges Eekhoud et *Le Scribe* d'Albert Giraud.

Ce qui fait ou plutôt fera plus nettement de *La Jeune Belgique* une revue d'avant-garde, c'est la volonté, mais aussi la façon, d'imposer les jeunes, de leur fournir un public, c'est le renouvellement de l'inspiration, qui renonce aux sujets historiques et patriotiques, c'est l'acharnement à secouer le cocotier où sont assis les pontifes. C'est enfin la qualité de l'équipe.

La Jeune Belgique accueille avec joie dès sa première année Verhaeren, Rodenbach, Eekhoud, Maubel, Hannon, Van Arenbergh, Jules Destrée, Lemonnier, Gilkin. Déjà le plus actif des collaborateurs est Waller, qui ronge son frein. Après s'en être pris aux professeurs d'université ignorant la littérature moderne, il écrit le 15 août 1882 : « Nous nous battons contre les eunuques qui envient notre virilité, contre les vieux genoux qui convoitent nos crinières ».

Trois mois plus tard, le 15 novembre, au moment où la couverture annonce un changement de direction, Albert Giraud peut se déchaîner, dans une *Invitation à la Gavotte*, contre les vieux, personnifiés par Ferdinand Loise, professeur à Mons :

« Si, encore, leurs lèvres rient, leurs yeux se moquent, leurs épaules se haussent, s'ils veulent se jeter en travers de l'effort actuel, (...) oh ! alors nous répondrons avec des mots qui se courroucent et s'insurgent, nos phrases seront un orchestre de lanières et de cravaches, et nous cinglerons, cinglerons, cinglerons, si vite, si fort et si large, que dans une suprême gavotte on les verra danser, danser très haut, et cogner enfin de leurs vaines têtes, — les étoiles ! »

Le ton est donné. Waller, dont le père vient de racheter la revue, en prend la direction le 1^{er} décembre 1882. Elle devient bientôt beaucoup plus intéressante et plus vivante. L'équipe s'enrichit, elle adopte le rituel des avant-gardes, où l'on retrouve le goût des tenues plus ou moins provocantes, cheveux longs, vestes de velours, lavallières, pantalons à carreaux ou cape espagnole, mais aussi la volupté des manifestations tapageuses ou des défis cinglants, le mépris des privilèges de l'âge ou des gens en place.

Ce qui frappe aussi, c'est que la revue n'a pas attendu ce changement de direction pour s'imposer, pour réussir. En dépit de bien des gaucheries et de tâtonnements inévitables, avant même l'injection de vitalité due à la direction de Waller, *La Jeune Belgique*, alors même qu'elle nous paraît encore décevante, a réussi en peu de temps sa percée définitive, ce qui prouve qu'elle répondait à un besoin obscur de la jeunesse. Elle s'est en quelques mois créé un public fidèle et nombreux.

Nous avons vu mourir après une brève existence de vailantes revues. *La Jeune Belgique*, bien administrée par le futur notaire Albert Bauwens, se flatte d'avoir des bureaux à Bruxelles, à Liège, à Gand, des correspondants à Namur, à Huy, à Verviers, à Mons, à Tournai, à Louvain, à Bruges, à Anvers, à Paris. Sa vente est assurée par les libraires et les marchands de journaux.

Nous pouvons mesurer exactement sa diffusion quand elle a moins d'un an. En septembre 1882, après avoir augmenté le prix de son abonnement, elle projette de passer de seize pages tous les quinze jours à quarante pages tous les mois. Elle consulte là-dessus ses 820 abonnés, chiffre énorme à l'époque pour une jeune revue : *L'Artiste* n'en avait que 250 à sa mort, en 1880. Ce qui n'est pas moins extraordinaire, plus de la moitié des abonnés prennent la peine de répondre ; ils optent, presque à l'unanimité, pour la nouvelle formule.

Nous manquons de renseignements aussi précis sur l'incontestable progression qui se poursuit. Nous savons que *La Jeune Belgique* a des lecteurs de plus en plus nombreux et impatientes, qui font sa propagande. Nous savons, pour citer un cas précis, qu'à la poste d'un petit village des environs de Huy un commis surnuméraire de dix-huit ans, Hubert Krains, quand son bureau reçoit l'exemplaire destiné à un instituteur rural, s'empresse de lire le numéro de bout en bout avant de le confier au facteur. Nous voyons Rodenbach, Verhaeren, Waller aller, à l'occasion de conférences, porter la bonne parole de ville en ville.

Nous constatons surtout que, lorsque avec un sens remarquable de la publicité la revue, aux mains de Max Waller, prend l'initiative d'organiser, le 27 mai 1883, un banquet solennel de protestation en hommage à Camille Lemonnier, à qui un jury officiel vient de refuser le prix quinquennal, écrivains, artistes, journalistes, lecteurs de toutes conditions, hommes politiques, professeurs d'université ou de conservatoire, étudiants, avocats, médecins, éditeurs et libraires se pressent dans les salons du Grand Hôtel.

La Jeune Belgique, en un peu plus d'un an, est devenue le porte-parole du monde des lettres, une force avec laquelle il

faut compter, un foyer qui rayonne à travers toute la Belgique et jusqu'en France, d'où lui parviennent des offres de collaboration de plus en plus nombreuses.

En quelques mois, Waller en améliore sensiblement la présentation et le contenu. Aidé surtout de Giraud, il en accroît la qualité, la richesse, la variété, le mordant. Il veille avec sévérité à la cohésion de ses collaborateurs. Toujours soucieux de nouveauté, d'originalité, il assure l'équilibre entre la prose et les vers, entre les chroniques littéraires, artistiques et musicales, entre le sérieux et la gaieté.

On percevra, dans la correspondance de ses compagnons d'armes, quelques signes d'agacement à son égard. Mais son dévouement, son charme, sa fantaisie et son espièglerie désarment les plus susceptibles. Il proscriit fermement toute prise de position politique ou confessionnelle dans les colonnes de la revue. Chacun peut exprimer ailleurs ses opinions. Plusieurs, parmi les chefs de file, le font avec une franchise totale dans des journaux de partis qui vont d'ailleurs, sous leur influence, montrer plus d'intérêt pour la vie intellectuelle. Mais à *La Jeune Belgique* ils fraternisent dans un idéal purement littéraire et ils pourront ainsi traverser dans l'union la guerre scolaire, déjà déchaînée, et les premiers graves troubles sociaux, marqués par des émeutes, des incendies, des fusillades.

Il est impossible, je crois, d'étudier objectivement l'histoire de *La Jeune Belgique* sans éprouver, pour son aventure des douze premières années, sympathie, admiration, reconnaissance.

S'il est vrai qu'une revue peut s'appeler d'avant-garde lorsqu'elle apparaît comme une force éprise de modernisme, quand elle défend avec talent et impétuosité un idéal nouveau et contesté, lorsqu'elle provoque ou prépare une libération, *La Jeune Belgique* mérite assurément ce nom pour s'être attaquée avec acharnement au conformisme, aux vieilles habitudes, au laisser-aller, aux clichés, aux servitudes traditionnelles, aux réputations surfaites, pour avoir assaini, transformé le climat littéraire de notre pays, relevé le niveau de la presse quotidienne, favorisé ou suscité des vocations plus exigeantes, imposé une nouvelle génération d'écrivains et intéressé pour la première fois un très large public à la vie des lettres.

Ce qui n'est pas moins remarquable, cette offensive contestataire a été une réussite financière. La revue peut offrir à ses abonnés en 1883 un numéro de Noël de 128 pages au lieu des 40 habituelles, avec un calendrier-frontispice d'Amédée Lynen et la nouvelle devise, arborée depuis octobre, *Ne crains*. Elle peut saluer en même temps la parution de dix livres de ses collaborateurs, moyenne annuelle qui se maintiendra sans peine.

Malheureusement, quelques mois plus tard, sous le titre *Le Jeune Mouvement littéraire*, la revue de Picard, *L'Art Moderne*, s'en prend en termes vifs et méprisants à ces jeunes gens qui osent attaquer Louis Hymans ou Charles Potvin et qui, surtout, refusent obstinément de se lancer dans l'art populaire ou social et de chercher leur inspiration dans l'émancipation violente des masses laborieuses.

La Jeune Belgique ne cède pas. Au nom toujours de l'Art pour l'Art elle se montrera aussi intransigeante lorsque, un peu plus tard, Picard l'invitera à faire systématiquement une littérature nationale dans ses thèmes comme dans son écriture. N'oublions pas que Picard, promoteur de la littérature belge et de l'âme belge, appartient à une génération antérieure dont il partage l'idéal : il a vingt-cinq ans de plus que les Jeunes Belgique.

Ceux-ci essaient d'abord d'éviter la rupture avec le grand aîné. Leur revue salue même complaisamment son *Amiral* comme un chef-d'œuvre. Heureusement les relations avec Lemonnier sont faciles : prodigue de ses conseils quand on les lui demande, il a la discrétion de ne jamais vouloir imposer ses vues. *La Jeune Belgique* poursuit donc allègrement sa route. D'autres jeunes revues, qui voient alors le jour, lui sont très favorables.

En 1885, elle fait connaître *Les Chants de Maldoror*, jusqu'alors étouffés. La même année paraissent *Les Délivrescences d'Adoré Floupette, poète décadent*. Picard ne voit pas qu'il s'agit d'un pastiche ; il disserte gravement sur les Décadents et entreprend une série d'articles sur « la pathologie littéraire », les déliquescents, les verbolâtres. *La Jeune Belgique* se moque assez cruellement de sa méprise.

La situation de Lemonnier, de Verhaeren et de Rodenbach, amis intimes de Picard, devient de plus en plus délicate. Ils poursuivent cependant leur collaboration à *La Jeune Belgique* en 1886, mais bientôt la polémique entre Picard et Waller deviendra si maladroite et si grossière d'une part, si insolente et si brutale d'autre part, qu'on ne pourra plus rester neutre. Les deux poètes ne croient plus d'ailleurs à l'Art pour l'Art et sont sensibles aux couleurs nouvelles de l'aube symboliste. Celle-ci a déjà été saluée par *La Basoche*. Cette jeune revue de littérature et d'art a été fondée en 1884 par des étudiants de l'Université de Bruxelles, Henry de Tombeur et André Fontainas. Elle est éclectique mais particulièrement attentive à l'épanouissement des écrivains wallons, à la collaboration franco-belge et aux nouvelles tendances de la poésie.

Avant de disparaître en 1886, *La Basoche* salue *L'Élan littéraire*, fondé par un jeune Liégeois de dix-huit ans, Albert Mockel. Elle invite ces Liégeois à s'affirmer plus nettement et à fièrement adopter le nom plus clair de *Wallonie* (sic). Ce que fait Albert Mockel. Mais, parti de l'idée d'une revue régionaliste wallonne, il élève *La Wallonie* au type même de la revue d'avant-garde, favorable à un symbolisme audacieux qui ne connaît ni les frontières d'une région ni celles d'un État.

C'est alors que Picard projette de publier, avec l'aide du gouvernement, une anthologie d'écrivains belges, aînés et jeunes. Il prévoit quatre volumes : prosateurs, poètes, orateurs et dramaturges. Il sélectionne quelques Jeunes Belgique. Mais ceux-ci refusent un voisinage compromettant avec de médiocres aînés qu'ils n'ont cessé de ridiculiser. Ils sont d'ailleurs, par principe, farouchement opposés à toute publication subventionnée par le gouvernement.

Dans le secret et en hâte, avec une efficacité remarquable, Waller, Giraud et Gilkin rassemblent la matière du *Parnasse de la Jeune Belgique*, paru à Paris en 1887. C'est, sans notices ni doctrine, une anthologie poétique (tel est le sens de *Parnasse*) où l'on ne trouve ni Verhaeren ni Rodenbach, solidaires de Picard, mais, dans l'ordre alphabétique, dix-huit auteurs parmi lesquels les jeunes symbolistes gantois Maeterlinck, Van Lerberghe et Grégoire Le Roy. *L'Anthologie des prosateurs*,

préparée par Picard, ne paraîtra qu'en juin 1888 et, décevante, n'aura pas de suite.

Max Waller, malade depuis longtemps, meurt en mars 1889. La direction est reprise aussitôt, pour le reste de l'année, par Henry Maubel puis est sagement confiée, d'un commun accord, à Valère Gille. Entré à *La Jeune Belgique* en 1887, à l'âge de vingt ans, il était le plus jeune des collaborateurs du *Parnasse* et n'avait jamais croisé le fer ni avec *l'Art Moderne* ni avec *La Wallonie*.

Il joue admirablement son rôle de rassembleur, il lance un appel aux jeunes, déclare que la revue est grande ouverte à tous, même à ceux qui se sentent à l'étroit dans les formes traditionnelles. *La Jeune Belgique* s'empresse de publier des vers de Mallarmé, de Verlaine, de Vielé-Griffin, d'Henri de Régnier, de Gustave Kahn. Elle est heureuse de retrouver Verhaeren, qui rejoint tous les fidèles.

C'est l'époque du triomphe de Maeterlinck à Paris, mais aussi celle où l'on voit certaines susceptibilités et jalousies parisiennes troubler, pour peu de temps, les rapports franco-belges. C'en est assez pour que se développe une fierté littéraire nationale qui favorise, au sein même de *La Jeune Belgique*, l'idée d'une littérature nationale ayant sa propre originalité.

Le 15 janvier 1891, on célèbre dans l'allégresse et avec éclat le dixième anniversaire de la revue. Parmi les orateurs, outre Valère Gille et Giraud, il faut citer Albert Mockel et le directeur de l'importante revue *La Société Nouvelle*, qui n'a cessé d'entretenir d'excellents rapports à la fois avec *La Jeune Belgique* et *L'Art Moderne*.

La même année, au Congrès de Malines, les jeunes écrivains catholiques font écarter une proposition du professeur Léon de Monge tendant à déclarer immorale la théorie de l'Art pour l'Art. C'est qu'ils sont impatients de participer au renouveau littéraire dans un effort de libération intellectuelle. Ils fonderont bientôt *Durendal*, importante revue qui, sous la direction de l'abbé Henry Moeller, proclamera « la situation d'absolue liberté conquise au profit de l'Art ».

Paradoxalement cette dernière et importante victoire achève de justifier le principe de l'Art pour l'Art au moment où il va

être de plus en plus discuté au sein même de *La Jeune Belgique*. Il a donné à celle-ci le stimulant d'un idéal purement esthétique ; il lui a imposé la discipline qui est une des voies d'accès à la Beauté ; il l'a libérée de la politique, de ses entraves, de ses œillères, en même temps que des cantates et des poèmes officiels ; il a pu, grâce à l'intelligent et courageux éclectisme de Valère Gille, s'adapter aux apports nouveaux du symbolisme. Mais Gilkin a repris la direction en 1892. Il tâtonne et, avec Gille et Giraud, il va se raidir progressivement dans une attitude qui condamnera l'évolution même de la poésie et refusera de se sentir en accord avec ce monde des travailleurs qui commence, lui aussi, à se libérer. Tout autre, soit dit en passant, est l'attitude de la jeune revue flamande *Van nu en straks* (De maintenant et de tout à l'heure) qui, fondée en 1893 et animée par un étudiant de vingt ans, August Vermeylen, a l'avantage de sa jeunesse et de se sentir en accord avec sa communauté.

L'heure n'est plus aux simplifications qui pouvaient être bienfaisantes dix ans plus tôt. *La Jeune Belgique* ne le comprend pas et mérite d'être traitée de *Vieille Belgique*. Son équipe éclate. D'autres revues, vraiment jeunes, répondent mieux qu'elle à la complexité des tendances de l'heure, notamment *Stella*, *L'Art jeune*, *L'Art Wallon*, *Floréal*, *Le Réveil*. L'une d'elles, *La Lutte*, catholique anticonservatrice, dira des trois G, Giraud, Gilkin et Gille, en 1895 ; « Ils ont tué la Jeune Belgique ».

N'est-ce pas d'ailleurs en 1895 qu'est fondé *Le Coq Rouge* par sept anciens Jeunes Belgique : Delattre, Demolder, Eekhoud, Krains, Maeterlinck, Nautet, Verhaeren ? *La Jeune Belgique* se débat. Elle tâche de rajeunir son équipe et sa présentation, mais elle dépérit et meurt en 1897 sans laisser de regrets.

Assurément, si l'on considère ce qu'elle a été, l'impulsion qu'elle a donnée à la littérature française de Belgique et à une féconde collaboration avec la France, les réalisations qu'elle a accomplies, la centaine d'œuvres qui l'illustrent, on regrette cette fin lamentable dans l'entêtement et l'enlisement. Mais si un mouvement de création artistique a la chance de s'imposer presque aussitôt, n'est-il pas condamné, dix ans après, à être

dépassé, démodé, face à une nouvelle conception de l'art, surgie en dehors de lui, et à une nouvelle société ?

La sagesse est dans le groupe d'art des XX, elle est chez Albert Mockel. Les XX, fondés en 1883 par Octave Maus, ami de Waller comme de Picard, mettent fin à leur activité d'expositions de peinture après avoir célébré leur dixième anniversaire. Ils déclarent que « les cercles d'avant-garde ne doivent pas durer trop longtemps sous peine de déchoir ou de reculer ».

Albert Mockel fait mieux encore. Il décide d'avance que sa revue ne paraîtra que sept ans et il en interrompra volontairement la publication en 1892. Il sait que ce laps de temps lui suffira pour assurer la diffusion d'une poésie nouvelle.

Quant à *La Jeune Belgique*, l'essentiel est que ses objectifs initiaux aient été atteints, prédominance et libération des soucis esthétiques, et qu'ils soient acceptés définitivement. Malgré l'entêtement déraisonnable qu'elle a montré à la fin de sa carrière, le bénéfice de sa réussite reste intact. Elle a opéré vaillamment sa révolution artistique. Les aînés, ceux qui avaient vingt ans en 1880, ont accueilli généreusement les plus jeunes à mesure que les années passaient ; la relève s'est faite sans heurts, progressivement, à travers tout le pays, jusqu'au moment où une troisième génération, vers 1920, après la guerre, a repris le flambeau pour le transmettre aux suivantes. Même si l'idéal a pu et dû changer en cent ans parce que chacune de ces générations voulait, comme celle des Jeunes Belgique, être elle-même, favoriser la personnalité de chaque écrivain, tout ce qui s'est fait depuis lors en littérature dans notre pays est tributaire de *La Jeune Belgique*. Ne refaisons pas l'histoire en nous demandant ce qui serait arrivé sans cette étonnante génération. Mais sachons reconnaître que c'est elle qui est à l'origine de cet épanouissement littéraire dont la richesse, la diversité, l'originalité font notre fierté et nourrissent nos espérances.

Discours de M. Jean WEISGERBER

À Antonio Mor

Dans le langage courant, la métaphore « avant-garde » s'est banalisée au point de pouvoir qualifier presque n'importe quoi. Appliquée à de la vaisselle ou à des robes boutique, par exemple, elle signifiera très vaguement : inédit, jamais vu, du dernier cri, dans le vent. D'un point de vue plus technique, par contre, elle désigne des mouvements politiques ou culturels s'opposant à la tradition, des forces axées sur la destruction des systèmes en vigueur et, du moins l'espère-t-on, sur le progrès. C'est ainsi que Lénine appela le parti prolétarien un « combattant d'avant-garde » (*Que faire ?*, 1902), et qu'Estienne Pasquier, dès le XVI^e siècle, range sous la même étiquette Maurice Scève et Théodore de Bèze, précurseurs de Ronsard et de du Bellay. Par extension, l'histoire de la littérature indique parfois de cette façon toute initiative visant à saper l'esprit rétrograde ou conservateur. Il y aurait donc — songeons à la Querelle des anciens et des modernes, au romantisme, au naturalisme, au symbolisme — une avant-garde éternellement en lutte contre les épigones, dialectique par laquelle s'expliquerait l'évolution des lettres. Dans cette perspective, il ne fait aucun doute — Joseph Hanse vient de le démontrer — que la *Jeune Belgique*, organe de combat s'il en fut, mérite cette appellation.

Néanmoins, la recherche, et notamment le comparatisme, s'efforce toujours davantage de préciser sa terminologie. Aussi le terme d'avant-garde a-t-il reçu, tout comme ceux de baroque, de rococo ou de réalisme, une acception plus spécialisée : celle d'un concept historique, lié à des phénomènes artistiques bien déterminés, qui s'échelonnent du cubisme et du futurisme à la poésie concrète et aux happenings. Bien sûr, cette troisième signification, que je préciserai chemin faisant,

recoupe les précédentes, mais elle est infiniment moins large. Il serait même surprenant, à première vue, qu'elle puisse convenir à la *Jeune Belgique*. En tant qu'événement historique, en effet, l'avant-garde n'apparaît — sauf un cas isolé comme Rimbaud, peut-être — qu'entre 1900 et 1910, pour se prolonger jusqu'à nos jours. La revue de Waller et Giraud serait-elle une des rares exceptions, la seule pour ainsi dire, à la règle ? Voyons ce qu'il en est.

Première caractéristique de l'avant-garde, au sens que je viens d'ébaucher : elle est à la pointe de la modernité. Avec elle culmine le puissant courant de rénovation qui marque les beaux-arts depuis la fin du XIX^e siècle et qui a rajeuni, entre autres, le réalisme, le naturalisme et le symbolisme — Henry James, Rilke, Valéry, Proust, Virginia Woolf, Faulkner, Thomas Mann, Pavese, Borges... Non seulement l'avant-garde pousse à l'extrême son élan novateur et le dépasse donc par là, sinon par ses œuvres, mais elle a par surcroît la conscience aiguë de devancer l'époque. Futuriste par vocation, elle prétend créer dès aujourd'hui l'art de demain ; elle fait table rase de ce qui est et a été pour recommencer l'Histoire. La *Jeune Belgique*, quant à elle, se déclare assurément « progressiste en art » (II, p. 450), mais dire qu'elle innove de quelque façon dans le contexte européen ou français des années 1881-1885 serait forcer la vérité. Car quel est son drapeau aux beaux jours de sa lutte ? J'y vois pour ma part trois couleurs, à savoir un naturalisme « *inexclusif* » (I, p. 65), c'est-à-dire dépouillé de ses oripeaux scientifiques (I, p. 227), laissant libre cours à l'émotion (I, p. 102) et s'étendant « à tout ce qui est beau et grand » (I, p. 83), sans se confiner dans la sécheresse ni les « ignominies » de *Pot-Bouille* (II, p. 76 ; I, p. 174) ; ensuite les « principes lyriques » (I, p. 224 ; III, p. 235) hérités du Parnasse : le culte du Beau, de la « religieuse & immortelle Forme » (II, p. 78), comme dit Giraud, de la forme calculée, préméditée (II, p. 153), et indifférente au sujet poétique (IV, p. 138). L'idée essentielle ici, toujours soulignée par Gilkin en 1893 (XII, p. 233) et 1897 (XVII, p. 377), et qui déborde le Parnasse, c'est évidemment l'art pour l'art, l'autonomie de la littérature par rapport à la morale, à la science et à toute pro-

pagande sociale ou politique. Clef de voûte du programme, mais aussi pierre d'achoppement pour un Picard, comme pour Verhaeren, Rodenbach, Nautet et Lemonnier, attirés par la *Société Nouvelle* (1884-1897)¹. Les ultras, dans ce domaine, sont Max Waller et Albert Giraud, partisans irréductibles d'un Art souverain, aristocratique, franchement antidémocratique même (II, pp. 334, 354, 369, 378). La « Ballade d'ouverture » de l'année 1883-1884 proclame fièrement « N'oublie jamais, *Jeune Belgique*, ceux qui moururent pour le Beau » (III, p. 6). Ne sont pas oubliés non plus ceux qui, sur le papier du moins, sont en train de languir si élégamment pour lui. Le décadentisme, qui fut bien autre chose qu'une simple transition entre Parnasse et symbolisme, constitue selon moi la troisième composante du code utilisé. En ce temps d'« automne » (III, p. 179), ce « temps blême et faux » (IV, p. 273), « notre curiosité », affirme-t-on, « se porte (...) vers les névroses et les tristesses contemporaines » (I, p. 365). On reconnaît sans peine le climat déliquescant qui envahit l'Europe, de l'Angleterre à la Russie : les poses blasées (« à vingt ans, nous sommes vieux » ; I, p. 226) ; l'attrait des « sensations rares » (IV, p. 65), du « bizarre » (I, p. 226) et de la perversion gracieuse (III, p. 328) ; enfin, la vénération pour certains poètes maudits, « hués par les Pharisiens et par la canaille » (III, p. 6). Gilkin, le futur auteur d'une *Damnation de l'artiste* (1890), parle du *Vice suprême* de Péladan (IV, p. 149) et fait l'éloge d'*A Rebours*, un de ces « piments (...) impérieusement réclamés par nos organes dissolus, dégoutés de la grossièreté des nourritures saines » (III, p. 406). Qu'il s'agisse des poèmes de Waller, sentimentaux et folâtres, railleurs et tristes comme ceux de Heine, et assez proches des *Complaintes* de Laforgue, ou du Pierrot de Georges Khnopff, qui danse, désinvolte et mélancolique, « Sur le fil (...) d'une toile D'araignée » (III, p. 437) surplombant un

Cet exposé est basé, en substance, sur les quatre premières années de la *Jeune Belgique* (1881-1885). Pour le reste, je me suis limité à des sondages.

1. Cf. François VERMEULEN, *Edmond Picard et le Réveil des lettres belges 1881-1888*. Bruxelles, Palais des Académies ; Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1935 (Acad. Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Mémoires, tome IX), pp. 51-52.

globe lézardé, tout témoigne de la présence de ce courant, lequel fait du reste bon ménage avec un certain naturalisme². Georges Khnopff citera *in extenso* le célèbre sonnet de *Jadis et naguère* (IV, p. 517), et l'écriture même de la *Jeune Belgique* porte la marque discrète de cette « Langueur ». À ce triptyque viendra s'ajouter ultérieurement un volet symboliste, en dépit de résistances (XII, p. 10).

En somme, la revue a beau prendre ses distances par rapport à Zola et au Parnasse, à la fois admirés et critiqués, elle ne prône rien d'inédit au point de vue international. L'art pour l'art remonte à Gautier, Poe et Baudelaire ; les recueils du *Parnasse contemporain* datent de 1866, 1871 et 1876 ; les *Rougon-Macquart* paraissent depuis 1871 ; et environ dix ans plus tard, les décadents font carrière en France. Tout au plus peut-on avancer que la *Jeune Belgique* est à la page, encore qu'elle ne défende en aucune manière une doctrine de son cru. Loin d'inventer, comme le futurisme de Marinetti ou de Chlebnikov, comme Dada et le surréalisme, elle se fonde sur les idées esthétiques en vogue à Paris et se contente — mais ce rôle est essentiel — de les acclimater chez nous. Sur le plan comparatiste, elle fait avant tout office de pont, d'intermédiaire.

Aucune avance sur l'époque, par conséquent — si ce n'est sur une Belgique littérairement attardée. Voilà pourquoi la *Jeune Belgique* se sent si passionnément « aveniriste », se voit comme « l'orgueil et l'esprit des jours prochains » (III, p. 5), soutient avec force qu'elle institue une renaissance intellectuelle (III, p. 159). Le Banquet Lemonnier du 27 mai 1883 sera qualifié, avec autant de grandiloquence que de bien-fondé, de « Pâque publique de notre renaissance littéraire » (II, p. 261). Et pourtant : l'avenir *ici* ne sera pas foncièrement différent de ce que le présent est *ailleurs* ; il ne fera que le continuer sous d'autres latitudes. Manque dès lors ce sens d'une rupture irrémédiable, cette volonté de discontinuité qui répudie tout héritage et se présente triomphalement comme l'instauratrice d'une ère nouvelle. Prétention messianique qui serait en tout cas

2. Cf. P. MARTINO, *Parnasse et Symbolisme (1850-1900)*. Paris, A. Colin, 1925 (Collection Armand Colin, Section de Langues et Littératures, 69), p. 144.

déplacée vis-à-vis de la France, dont on reste si largement tributaire ; au maximum, le projet avant-gardiste se verrait ramené, sous cet aspect, à des dimensions locales, non sans perdre quelques plumes, comme nous allons le voir. L'anticipation ne traduit, au fond, que l'assurance d'une victoire prochaine sur un terrain limité : « Perruques, c'est le passé ; crinières, c'est l'avenir » (II, p. 31). Autrement dit, l'évidence même : l'avenir n'est-il pas toujours, et par définition, aux jeunes ? Nous y reviendrons.

Si l'indubitable modernité de la *Jeune Belgique* ne s'accompagne pas d'une coupure temporelle, la revue répond mieux à d'autres critères de l'avant-garde : action collective, nombre limité de participants, coexistence d'écrivains et d'artistes, cosmopolitisme, goût prononcé pour les manifestes, programmes et périodiques. À noter toutefois que ce sont là ses caractéristiques les moins spécifiques, car elles ressortissent aussi à d'autres mouvements littéraires. Quoi qu'il en soit, on a affaire à « l'organe d'un groupe déterminé » (II, p. 450) rassemblant à l'origine une poignée de collaborateurs réguliers : les deux chefs, Waller et Giraud (nés en 1860), Gilkin (1858), Rodenbach (1855), Verhaeren (1855) et Eekhoud (1854) ; Henry Maubel, le benjamin probablement, est de 1862. Vingt ans : le bel âge, dit-on. Pas nécessairement pour l'avant-garde, cependant, qui est avant tout une tournure d'esprit, une forme de tempérament. Précisément ce dont l'équipe a à revendre. Avec fougue et brio, elle s'insurge contre l'autorité des pères (III, p. 509). Le mot « jeune », dans le titre, révèle entre autres choses un conflit de générations, cette hostilité (I, p. 371) des fils contre les « croulants » — baptisés « perruques » —, que devait exacerber l'expressionnisme allemand ; au-delà, il prélude à un phénomène que nous connaissons aujourd'hui sous une forme généralisée. Je veux parler du culte de la jeunesse que trahissent nos vêtements, notre ameublement, la publicité sur nos murs, et jusqu'à nos mœurs, mode que l'avant-garde a tout autant promue que reflétée :

Ils ont eu tort, les vieux qui ne nous ont point accueillis lorsque nous demandions une place au jour. Leur silence est une déclaration

de guerre. C'est bien. Mais qu'ils le sachent ; ils seront écrasés, ceux-là. La partie n'est pas égale ; nous avons de bons poings et de bonnes plumes ; ils partent, nous arrivons, nous les poussons dehors peu à peu, invinciblement ; nous les crèverons à coups de langue, à coups de plume, à coups de marteau (...) (II, p. 192).

On ne saurait être plus clair : voilà apparemment Pierrot coiffé du bonnet phrygien — et s'emparant du masque d'Œdipe.

Quant aux arts plastiques et à la musique, la *Jeune Belgique*, toujours aux écoutes de l'actualité, leur consacre de longues et fréquentes chroniques (celles de Verhaeren sur Ensor, Fernand Khnopff et les XX sont remarquables). Il n'en est pas moins vrai qu'elle est envoûtée par la littérature. La revue n'est pas illustrée et l'on n'observe, chez ses collaborateurs, ni l'osmose des moyens d'expression qui sous-tendra les tableaux-poèmes et les expériences typographiques des futuristes, ni les talents multiples qui vont éclore au long de l'histoire des avant-gardes : Schwitters, Picabia, Warhol, Dotremont. De même, contrairement à ce qui arrive souvent dans ces milieux, l'horizon intellectuel ne s'étend pas à l'Europe entière. Les années les plus orageuses coïncident avec une orientation presque uniquement française. Évidemment, au passage, on démolit Goethe, on admire Wagner, on vante des peintres néerlandais tels que Toorop ou Israëls (III, pp. 151, 477), mais c'est là l'exception. Vers 1890, la *Jeune Belgique*, gagnée sans doute par la vague de cosmopolitisme, s'intéressera à l'art nègre (« Poésie congolaise », XII, pp. 49-52), aux écrivains portugais, italiens ou russes ; mais à ce moment, elle a déjà perdu, pour une bonne part, sa combativité (XII, p. 9). L'ouverture sur le domaine flamand, manifeste dès le début, n'en est que plus significative. Quoiqu'établie à Bruxelles — et peut-être pour cette raison même —, la revue voulut en effet réunir, sans prononcer aucune exclusive, les forces vives de la littérature nationale : Bruxellois, mais aussi Wallons, comme Jules Destree, et Flamands, encore nombreux à écrire en français en ce temps-là : Eekhoud, Rodenbach, Verhaeren. Tout se passe comme si la Flandre constituait à ses yeux une source d'inspiration authentique, originale, la mettant en mesure de concrè-

tiser sa devise — « Soyons nous » — et de se distancier de toute imitation. « Les Jeune-Belgique qui ont l'amour du terroir », écrit Giraud, polémiquant avec l'*Art moderne*, « (...) sont allés droit aux Flamands » (IV, p. 140). Ainsi, Conscience reçoit l'hommage d'un article nécrologique (II, pp. 409-411), excellent d'ailleurs, au même titre que Pirmez et Hugo ; Peter Benoit est porté aux nues (II, p. 401 ; III, pp. 159, 286), et le Mouvement flamand, sous son aspect artistique, salué avec faveur (III, p. 160)³. La littérature flamande⁴, pour sa part, n'allait pas tarder à rendre la politesse à ces hommes généreux et sans préjugés, si conscients de l'interpénétration de nos deux traditions culturelles.

Les manifestes, pas tellement nombreux, soulèvent deux problèmes capitaux qui concernent leur radicalisme et leur portée. On sait que l'avant-garde se signale par un antagonisme viscéral vis-à-vis de l'ordre établi dans le domaine littéraire (langage, formes, genres, thèmes) comme très généralement aussi sur le plan politique et social. Double révolte, donc, et, dans bien des cas, révolte globale qui gagne jusqu'à l'éthique et aux mœurs. Le geste surréaliste par excellence consistera, selon Breton, à descendre dans la rue et à tirer au hasard sur les passants. Nous sommes, semble-t-il, en plein terrorisme ; heureusement, les tigres ne sont qu'en papier et l'on s'en tient d'ordinaire aux mots, mais pas toujours, comme en témoigne tel ou tel suicide. La *Jeune Belgique*, elle aussi, s'en prend au système (littéraire) ; néanmoins, ses violences demeurent en deçà du nihilisme pur de certains dadaïstes. Écoutez plutôt Georges Ribemont-Dessaignes :

3. Il sera attaqué sous son aspect politique, conformément aux principes de la revue, en 1893 (XII, pp. 334, 428).

4. Les liens de la *Jeune Belgique* avec la littérature néerlandaise ne furent pas uniquement culturels. La Hollandaise Hélène Swarth, qui collabora au *Nieuwe Gids*, eut un amour malheureux pour Max Waller. Elle lui consacra, après sa mort, le recueil *Rouwviolen* (1889). Cf. Herman Liebaers : *Hélène Swarths Zuidnederlandse jaren*. Gent, Kon. Vlaamse Acad. voor Taal- en Letterkunde, 1964 (Reeks VI, 92).

Qu'est-ce que c'est beau ? Qu'est-ce que c'est laid ? Qu'est-ce que c'est grand, fort, faible ? Qu'est-ce que c'est Carpentier, Renan, Foch ? Connais pas. Connais pas, connais pas, connais pas (1921)⁵.

Rien de tel ici. Il n'empêche que le vitriol coule à flots et qu'il n'a rien à envier en qualité à celui des futures avant-gardes. *La Jeune Belgique* — elle l'écrit en toutes lettres — est un organe « excessif dans ses opinions » (II, p. 450), confession qu'elle justifie amplement. De l'entrefilet insultant (« Un nommé Clément Lyon, sorte de palefrenier ou de balayeur littéraire »..., II, p. 405) à l'offensive de grand style où la fureur anime un lyrisme superbe, comme dans les invectives passionnées de Giraud contre « Mossieu Loise » (« Invitation à la gavotte », I, pp. 369-372), en passant par la pochade satirique (II, p. 81), la nécrologie burlesque (IV, p. 186), la « Villanelle pour torcher Charles Potvin » (III, p. 96) et les « Triolets à Jules » (Bailly), eux aussi de Giraud :

Nous n'avons fait que vous citer,
O très chère croûte sans mie !
Alors, pourquoi vous irriter ?
Nous n'avons fait que vous citer.
Vous voulez donc vous éreinter
Vous-même, ou je n'y comprends mie ?
Nous n'avons fait que vous citer,
O très chère croûte sans mie ! (II, p. 364).

c'est toute la gamme de l'agression qui résonne ainsi, haut et clair, malgré ses cent ans. Passons sur les victimes dont quelques-unes ne doivent leur survie qu'à ces brocards, assez divertissants, avouons-le. On constatera plutôt que le ton, quoique cinglant, est rarement grossier, jamais ordurier : ces jeunes gens ont de l'allure dans leur colère, du moins ne crachent-ils pas sur l'ennemi, comme André Breton sur Edgar Poe. La tête de mort dont sont signés tels articles vise, bien entendu, les fausses réputations et les médiocrités, mais tout autant les organismes qui les accueillent. En tête — noblesse oblige — notre vénérable consœur, l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts : « perruqueux & cancre » (II, p. 32).

5. Cité par : G. HUGNET. *L'aventure Dada (1916-1922)*. (...) Paris, Seghers, 1972. p. 202.

« hospice (...) pour les vieilles bêtes » (II, p. 85). « *Hôtel des Invalides* » (le mot est de Georges Rodenbach, II, p. 254). On croirait lire Marinetti. Outre une non-valeur, elle représente l'« officialisme » abhorré (II, p. 32), l'intrusion de la politique dans la poésie (III, p. 473), la « Critique d'État » (XIII, p. 177) dont les jurys dispensent les prix, c'est-à-dire l'argent et le prestige. À ses côtés, l'Université, elle aussi, en prend pour son grade (I, pp. 120-121 ; III, p. 347). Sur ces points-là, la *Jeune Belgique* n'aurait rien à apprendre du manifeste futuriste du 20 février 1909 :

(...) musées, (...) bibliothèques et (...) académies (ces cimetières d'efforts perdus, ces calvaires de rêves crucifiés, ces registres d'élan brisés) (...).

Pour des moribonds, des invalides et des prisonniers, passe encore. C'est peut-être un baume à leurs blessures que l'admirable passé, du moment que l'avenir leur est interdit... Mais nous n'en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes* !⁶.

La comparaison est intéressante, car le nœud du problème, on le voit, n'est pas seulement le manque de talent des individus ni le fonctionnarisme des institutions littéraires. Il s'agit aussi — déjà — de l'incurable passéisme des uns et des autres. Apollinaire a dit : « On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père »⁷, et Marinetti : « Tuons le clair de lune ! », en pensant à « Venise pourrie de romantisme »⁸, à « ce bric-à-brac abominable et irritant »⁹ qu'il appelle encore le « plus grand bordel de l'Histoire »⁹. L'avant-garde condamne sans appel un schéma de pensée datant de la Renaissance, selon lequel le monde de demain ne pourra s'édifier qu'en s'inspirant d'exemples historiques : archétypes gréco-romains pour les classiques, modèles « nordiques » pour les romantiques, etc. En d'autres termes, elle dénonce l'Humanisme ; elle met fin à l'imitation, si créatrice soit-elle, qu'elle

6. Giovanni LISTA. *Futurisme. Manifestes-Proclamations-Documents*. Lausanne. L'Age d'Homme. 1973, p. 88.

7. G. APOLLINAIRE. *Les Peintres Cubistes. Méditations esthétiques*. Paris, Athéna, 1913 (Tous les Arts), p. 7.

8. G. LISTA, *op. cit.*, p. 112.

9. *Ibid.*, p. 113.

assimile à l'esclavage du passé. Plus d'un quart de siècle avant Marinetti, la *Jeune Belgique* répudie avec la même virulence « le 'vieux' (qui) est toujours roi », « l'école de 1830 » (I, p. 67), les « eunuques du romantisme » (I, p. 61), le « potage bleu » de Lamartine (I, p. 369 ; cf. p. 370), et tout porte à croire qu'elle s'apprête déjà à repartir à zéro. Il n'en est rien. Toujours est-il que sa haine du « bric-à-brac », du « toc » (I, p. 336) et du suranné s'inscrit, par son objet comme par sa formulation, dans le mouvement révolutionnaire qui va déferler en littérature à partir de 1900-1910. C'est là d'ailleurs une épithète dont on s'enorgueillit : « une jeunesse révolutionnaire » (II, p. 255 ; cf. I, p. 206 ; II, p. 260 ; III, p. 156). Ainsi se profile une fois de plus le rêve qui, périodiquement, nous effleure et que tenta de matérialiser l'avant-garde : changer la vie, refaire le monde, passer l'éponge sur la chute d'Adam, retrouver le jardin d'Eden, à l'aube des temps. Car la poussée en avant rejoint parfois le retour en arrière, et la quête d'horizons neufs peut ne ramener qu'aux lointaines origines. Mais ici, ce n'est encore qu'une velléité, presque l'illusion d'une illusion... Voilà pour le volet négatif du programme.

Positivement, la *Jeune Belgique* exige que l'art s'affranchisse d'un passé stérile comme des tabous extralittéraires, bref qu'il soit original : idée-force par laquelle elle se rattache à un vaste courant qui s'étend du XVIII^e siècle à nos jours. Être soi-même — on vient de le rappeler fort opportunément — signifie être personnel et authentique, vivre « conformément à sa nature » (III, p. 511 ; cf. II, p. 376 ; III, pp. 160, 195, 530). L'exaltation du « MOI souverain » (III, p. 509) est l'indice évident d'un individualisme dont les classes dirigeantes et leur culture ont été imprégnées aux XIX^e et XX^e siècles, et qui, après Barrès, après Stirner, vint se heurter aux tendances adverses au sein même de l'avant-garde. Aucune propension, pourtant, à diviniser le moi, à la manière de Willem Kloos en Hollande, ni par ailleurs à écrire en « belge » (IV, pp. 179, 255). Sous cet angle, les Jeunes-Belgique ne veulent qu'« une littérature qui soit de (leur) crû et non pas celui du voisin » (II, p. 270). Bref, insistons-y, une littérature qui ne soit pas à la traîne, fière d'être

nationale de cette façon, sans doute, mais de cette façon-là uniquement (I, p. 287 ; III, p. 561), en raison de sa nouveauté qui « étonne » et donc « déplaît toujours » (III, p. 481) :

Aussi, rien ne nous frappe plus, rien ne nous plaît plus que ce qui a une caractéristique puissante, un cachet de neuf, de *pas encore* ; en un mot, ce qui est original (I, p. 226).

Ce sera, quelques dizaines d'années plus tard, le critère majeur de l'esthétique dite du choc.

L'attitude révolutionnaire, flagrante en littérature, ne franchit guère les frontières de l'art. Pour ce qui est du comportement, les esclandres, disputes et excentricités abondent. On pourrait faire état de voies de fait, de procès¹⁰, des « vestons de velours gorge de pigeon, queue de paon, nœfle écrasée »¹¹, mais tout cela évoque, bien plus que les scandales inouïs organisés par Dada, le désir d'épater le bourgeois, propre, à un certain âge, aux fils de famille. Les soirées futuristes et dadaïstes n'ont qu'une analogie superficielle avec les extravagances de ces cénacles de jeunes, nombreux en France et ailleurs vers 1880. Non seulement, elles l'emportent de loin en violence, mais il s'agit de bien autre chose au départ, le but étant cette fois de mettre en équation la vie et l'art, l'action et la création. Les *ready-mades* de Duchamp, les collages de Schwitters arrachent des bribes de réalité — un urinoir, des tickets de tram — à leur contexte habituel, quotidien. Une fois exposés dans les galeries, ils heurtent ou ravissent ; de toute façon, ils étonnent dans la mesure où ils fusionnent le vécu réel et la fiction artistique, termes désormais désuets, car ils en gomment l'opposition. La *Jeune Belgique*, au contraire, tend à se cloïstrer dans l'Art, loin de la vie¹², « Hors du siècle » (IV, p. 273). Une cloison se dresse, difficilement franchissable, entre l'homme et l'écrivain, comme c'est souvent le cas à l'époque. Des opinions politiques de l'un, par exemple, rien ou presque ne perce dans l'œuvre de l'autre. Non pas que l'anathème

10. Cf. Paul ANDRÉ, *Max Waller et La Jeune Belgique*. Bruxelles, Le Thyse, 1905, p. 134 ; et F. VERMEULEN, *op. cit.*, p. 50.

11. P. ANDRÉ, *op. cit.*, p. 140.

12. Cf. F. VERMEULEN, *op. cit.*, p. 66.

lancé contre elles dissimule toujours ici (la démarche est familière) un indifférentisme conservateur, ni du reste que l'avant-gardiste soit nécessairement un homme de parti (les imagistes anglo-saxons formulèrent un programme strictement littéraire). L'important est que, selon la recette traditionnelle, la vie doit être élaguée, sublimée, transmuée, afin d'épouser les formes du Beau. La personne privée se tient à l'écart ou se dissout dans l'encre ; elle n'apparaît pas comme telle. Le contexte extralittéraire ne pourra donc servir qu'à éclairer la lecture des textes, alors qu'il fait partie intégrante de l'avant-garde orthodoxe. Certains de ses adeptes ne nous ont-ils pas laissé des actes, des *gestes*, autant et même plus que des livres ? Pensez à Jacques Vaché, à Arthur Cravan même... Il y a une éthique dada ou surréaliste. Il n'y eut qu'une esthétique « Jeune Belgique ».

Pas de symbiose de la vie et de l'art. Pas de révolution langagière non plus, et cela est capital, puisque, pour l'avant-garde littéraire, le démantèlement du code social passe obligatoirement par celui du code linguistique. La langue usuelle incarnant les contraintes de la tradition et de la classe dominante, les barricades apparaîtront d'abord au niveau du vocabulaire, de la syntaxe et de sa logique — pour en rester là, le plus souvent. Cette idée, qui inspire explicitement ou non d'innombrables expériences, des mots en liberté et du *zaum* au lettrisme, nos Jeunes n'en ont pas l'intuition, et pour cause, vu leur rejet de la politique et leur adhésion aux codes stylistiques du naturalisme, du Parnasse et des décadents. C'est à peine si, timidement, ils retouchent le lexique en introduisant des mots tronqués, comme le fera plus tard August Stramm (*chatoi*, plutôt que *chatolement*, *flamboi* au lieu de *flamboiement* ; II, pp. 117-118) ou tordent la chaîne syntaxique. On ne peut que constater l'absence, entre 1881 et 1885, de toute doctrine cohérente sur le langage poétique, ses formes et ses fonctions, quand bien même se révèlent, çà et là, le dégoût des poncifs (II, pp. 87, 255) et quelque prédilection pour le mot rare, bizarre. À cet égard, même un adversaire aussi pointilleux que Charles Tilman ne se permet de reprocher aux Jeunes, dans un long pamphlet publié en 1887 (*Du réalisme dans la littérature contemporaine*, 329 p.), que leurs néologismes et leur préciosité.

outré une tendance à calquer le langage littéraire sur la musique et la peinture (I, p. 67 ; II, p. 76 ; IV, pp. 515-516). N'est-on pas, en effet, en pleine période impressionniste ?

Un dernier élément vient augmenter encore l'écart par rapport aux avant-gardes. Celles-ci, entraînées par la dynamique du perpétuel renouveau, guettées par la récupération, se doivent de disparaître au moment même de leur triomphe, sous peine de se survivre — et de se trahir. Paradoxalement, la publicité, la popularité recherchée à tout prix, même à rebours, est le signe de la fin. Or, la *Jeune Belgique* prétend avoir « beaucoup d'amis » (III, p. 530), et ce dès 1884 ; elle continuera à paraître jusqu'en 1897. D'autre part, solidaire des vivants, elle l'est aussi des morts. J'ai parlé il y a un instant d'antipasséisme. Entendons-nous : il est surtout question de se débarrasser d'un bagage encombrant. Si l'on déteste Lamartine et le « toc » romantique, on ne se fait pas faute de glorifier une certaine tradition. Marinetti et Dada se voudront radicalement a-historiques, devant une mentalité assez courante aujourd'hui : ce qui signifie, car rien ne vient de rien, que, dans la pratique, ils ne conserveront avec le passé que des liens extrêmement rares, épars et ténus. L'avant-garde, si elle repousse la tradition en bloc, s'annexe bien parfois quelques ancêtres, figures ésotériques pour la plupart, mais l'idée ne lui viendrait certes pas de publier le syllabus idéal d'un *cours* de littérature française (I, p. 7, etc.). Ce que fait sans sourciller la *Jeune Belgique*, laquelle n'hésite pas à annoncer que « Les âmes des morts sont en (elle) » (III, p. 6) et qu'elle sait « honorer (les) anciens, les vrais, les purs, les forts » (II, p. 254 ; I, p. 287). Ce sont ses vrais chefs (II, pp. 298-299) ; et son culte des morts, qui embrasse, outre Hugo — « Notre père » (IV, p. 309) —, Baudelaire et Flaubert, les trois grands Belges que furent Van Hasselt, De Coster et Pirmez, achève de ruiner tout espoir de la rapprocher du futurisme, par exemple. Pour elle, il est un passé bien vivant — que l'avant-garde voudra obstinément effacer — et l'art est une succession de maillons solidaires. De là encore l'hommage rendu aux aînés : Lemonnier, Daudet, Zola, Cladel, Banville, Mendès, Richepin, Barbey d'Aurevilly.

Résumons-nous. La *Jeune Belgique* fut-elle une revue d'avant-garde, au sens que j'ai essayé d'esquisser ? Oui, jusqu'à un certain point, si l'on invoque son esprit de groupe, son dynamisme juvénile, ses opinions violemment subversives en littérature, notamment à l'endroit d'un héritage pesant, et ses critères d'originalité et de nouveauté. Le vocabulaire militaire découlant de l'acception première du terme y est monnaie courante. « Ne crains » est son « cri de guerre », elle brandit un « glaive », connaît « le verbe qui tue » (III, p. 6), se lance résolument « en avant » (II, p. 31 ; III, p. 124 ; IV, p. 178, n. 1) ; enfin, elle orne son blason de deux flèches montantes, futuristes presque. Si la déclaration liminaire du premier numéro, en décembre 1881, est encore bien timide, la « Ballade d'ouverture » de la troisième année (III, pp. 5-6) préfigure en partie les manifestes de Marinetti et de Breton. Mais c'est dans une « Chronique musicale » de 1884 (III, p. 156), signée Henry Maubel, que se trouve, à mon avis, le passage le plus révélateur :

Quand une armée a pris de telles allures, c'est qu'elle est l'avant-garde ouvrière d'un corps d'action sérieux ; c'est qu'elle a l'instinct d'une bataille nécessaire et d'une victoire certaine ; c'est qu'elle porte le drapeau, non-seulement d'une coterie, d'une chapelle, mais d'une race nouvelle. Son champ s'élargit ; fut-elle essentiellement littéraire, il devient impossible qu'elle n'enveloppe dans son entraînement les arts parallèles, car elle est, avant tout, révolutionnaire de la vie intellectuelle et c'est pour cette vie qu'elle lutte à outrance pour cette vie spirituelle et glorieuse qui se continue au delà des tombes.

Ainsi notre *Jeune...* avec ses airs de balafre, partie en éclaireur de cette race anti-bourgeoise que cinquante années de bourgeoisie paisible ont fécondée, a pris pour mission de claironner l'appel, d'éveiller les morts même, à l'œuvre du combat. Manieurs de plume, de pinceau, d'ébauchoir, manieurs d'archet, manieurs d'orchestre, aucun bras n'est de trop, aucune tête, et nous les appelons toutes qui vont le nez en l'air, au ciel de leur idéal, l'œil fixe à l'étoile ambulante, nous guidant à l'avenir comme jadis, les trois mages, au Messie.

Cette fois, nous sommes fin prêts. Les chevaux piaffent ; les clairons sonnent ; le peloton, en fonçant sur l'ennemi, entend déjà chanter les lendemains. Hélas ! Que de fantômes autour

des jeunes officiers ! Que les « morts » soient de la partie : voilà qui change du tout au tout la réponse à la question. La *Jeune Belgique* n'est pas une avant-garde pour autant qu'elle ne tranche pas le fil de l'Histoire et prolonge la tradition humaniste ; au surplus, elle refuse de confondre indissolublement l'art et la vie et, surtout, ne propose aucun langage inédit. Elle est, tout compte fait, un des organes *modernistes* les plus combattifs et les plus prestigieux, une *proto-avant-garde*, comme bien d'autres à l'époque : *De Nieuwe Gids* (1885) en Hollande et, chez nous un peu plus tard, *Van Nu en Straks*.

Reste à expliquer le phénomène. Des circonstances historiques telles que la prospérité économique, le début de l'expansion coloniale ou le Cinquantenaire de l'Indépendance, ne sont à vrai dire que des faits parallèles d'où il ressort que la Belgique est en train de s'eupéaniser dans d'autres domaines. Rien de plus. Notre prestige politique à l'extérieur aidera tout au plus nos écrivains à y être lus. Avancer la présence de talents exceptionnels et d'animateurs de génie revient à s'en remettre au hasard, facteur dont les beaux-arts, comme notre existence même, dépendent toujours de façon ou d'autre. Encore faut-il que le talent parvienne à s'exprimer et que soient financées des revues servant de point de ralliement et de force de frappe. Troisième hypothèse : la différenciation croissante des tendances philosophiques et artistiques, qui, parmi d'autres éléments, rend compte de la multiplication des périodiques au XIX^e siècle, serait source d'anarchie et lancerait un défi à l'artiste : contradictions « fin de siècle » dont la *Jeune Belgique* fut très consciente (I, p. 326 ; III, p. 175 ; IV, p. 249). L'argument convient parfaitement à *Van Nu en Straks*, par exemple, qui, en 1893, prêchera la synthèse des contraires, mais il ne saurait justifier la défense inconditionnelle de l'art pour l'art. Le mieux, je crois, est de faire appel à l'explication sociologique, essentielle pour les avant-gardes, étant donné leurs rapports étroits avec la révolution industrielle et le développement urbain. De ce point de vue, on peut les définir comme

(...) des mouvements artistiques à prétentions révolutionnaires qui prennent conscience de leur système dans les sociétés industrielles (ou en voie d'industrialisation) du XX^e siècle, là où règne la liberté d'opinion nécessaire à leur expansion, et chaque fois que les schémas régissant les domaines social et culturel se voient considérés par une minorité d'intellectuels comme épuisés et, par conséquent, comme incapables d'être imités et renouvelés¹³.

Ne sont vraiment épuisés, pour les Jeunes, que quelques schémas de la littérature romantique ; ceux du modernisme français, par contre, sont défendus avec la ferveur que l'on sait. Quant aux schémas sociaux, on n'en souffle mot : outre que le langage de la classe dirigeante sort quasiment indemne de la bagarre, son infrastructure socio-économique n'est, à aucun moment, mise en cause. Comment interpréter, dès lors, le passage que vous venez d'entendre, où la revue se pose explicitement en « éclaircur de cette race anti-bourgeoise que cinquante années de bourgeoisie paisible ont fécondée » (III, p. 156 ; II, p. 193) ? Dans ce contexte, le mot « bourgeois » n'a pas son sens marxiste : on est loin de la lutte des classes. Il est, tout simplement, synonyme de « Pharisien » (III, p. 6), de phillistin et de béotien : le bourgeois comme le virent Gautier et Flaubert, les rapins, la bohème et les étudiants — un matérialiste vulgaire, fermé à la beauté et à la nouveauté, et qui « pense basement ». *La Jeune Belgique* exprime en somme la tension culturelle qui déchire la bourgeoisie à la fin du XIX^e siècle, une crise immanente à cette classe, qui dresse les fils contre les pères, les poètes contre les *businessmen*, et qui au demeurant atteste sa vitalité, garantit même sa continuité. Au lieu de faire sauter le système social, comme le voudront Dada et le surréalisme, on désire au contraire le consolider en l'enrichissant, en ouvrant le monde des idées littéraires modernes à des milieux restés assez indifférents à cet égard depuis leur prise du pouvoir en 1830¹⁴.

13. J. WEISGERBER, Les Avant-gardes littéraires : état présent des études, in *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, Fall/automne 1979, pp. 389-404, p. 400 (avec bibliographie).

14. Cf. F. VERMEULEN, *op. cit.*, p. 23.

Nous comprenons mieux ainsi les silences en politique, l'esthétisme, « la rupture entre l'artiste et la société », l'« aristocratie (...) des lettres » (IV, p. 65). Situation typique d'une proto-avant-garde qui au fond réforme plus qu'elle ne sape et agit de l'intérieur, sans recourir aux insurgés qui, eux, viendront mettre le feu aux poudres. Provisoirement, on s'en prend au matérialisme, dont on tire par ailleurs profit : l'Art triomphe, et l'on se détourne avec une pudeur de dandy de la « Vie bête », vulgaire, laissant à d'autres le soin de la régénérer. C'est toute la distance qui sépare *l'Hiver mondain* et *Pierrot lunaire* de la roue de bicyclette de Duchamp.

Avant de conclure, je voudrais redire encore l'importance de la *Jeune Belgique* dans un contexte historique plus large que celui de l'avant-garde. Avec elle commence chez nous ce superbe épanouissement des lettres françaises qui, pendant quelque temps, attira les regards du monde entier. Inutile d'insister sur Verhaeren, qu'aimèrent Marinetti et les expressionnistes. Quant au *Pierrot lunaire* de Giraud, traduit en allemand par O. E. Hartleben, il poursuit depuis 1912 sa carrière internationale, grâce à Schönberg. Quand je vous disais qu'on a frôlé l'avant-garde... Mais ce n'est pas la dimension européenne de la *Jeune Belgique* que le néerlandiste qui vous parle voudrait brièvement souligner. Tout cela est bien connu. Ce qui l'est moins, et mériterait un examen approfondi, concerne son impact sur la littérature flamande. Notre pays est aussi — mais oui — la terre bénie du comparatisme et il est légitime que les Jeunes soient salués dans cette perspective. Leur rôle dans la genèse de *Van Nu en Straks* justifie à lui seul ma présence ce soir à cette tribune, et je remercie de tout cœur l'Académie d'avoir pris l'heureuse initiative de jeter des ponts à l'heure où nous sommes las de voir construire des murs. Les beaux-arts devraient rendre les hommes solidaires, non pas les diviser. La main tendue à la Flandre fut saisie sans tarder. À certaines nuances près, l'idée que la *Jeune Belgique* se fait d'elle-même :

Notre renaissance est celle d'un peuple libre qui veut s'émanciper intellectuellement et fournir sa part de lumière au mouvement humain (III, p. 159)

anticipe le fameux slogan de Vermeyleen : « Nous voulons être Flamands (' Soyons nous ') pour devenir Européens ». La *Jeune Belgique* ne s'étend guère sur *Van Nu en Straks*, quoiqu'elle qualifie un de ses numéros de « merveille » (XIII, p. 405 ; cf. XII, p. 93). Les contacts personnels furent néanmoins nombreux à Bruxelles entre les deux équipes, et la correspondance des écrivains flamands trahit constamment la fascination exercée, vers 1891-1892, par ce « magnifique exemple »¹⁵. Emmanuel de Bom à Vermeyleen, le 24 juillet 1891 (je traduis) : « As-tu bien digéré tes Verhaeren, tes Giraud et Gilkin ? Attention »¹⁶. Et le jour suivant : « N'as-tu pas toujours été un lecteur incorrigible de la *Jeune Belgique* ? Pêché que j'absous volontiers, car j'en suis un aussi, à présent »¹⁷. Karel van de Woestijne écrira sur Verhaeren (des pages magnifiques), sur Eekhoud, Severin, Lemonnier, Gilkin, Rodenbach... Évidemment, le climat sera différent, compte tenu des différences géographiques — le Mouvement flamand — et historiques — la montée du socialisme et de l'anarchisme, l'Art Nouveau, etc.

Et nous, à un siècle de distance, comment avons-nous conservé cet héritage ? Assez négligemment, j'en ai peur, à l'exception des chercheurs. Avant-garde ou pas : après tout, peu importe. Ce qui compte pour vous, pour moi, c'est la littérature, plus que son histoire et ses classifications. Il faudrait rééditer — c'est urgent — cette revue qui fut l'une des aventures les plus captivantes que l'on ait vécues chez nous et, même, en Europe. Il faudrait surtout la lire et la relire, puis méditer la leçon que peuvent nous donner ces centaines, toujours verts : une leçon d'énergie, de foi dans l'avenir, d'intelligence, de talent, d'imagination et d'ouverture d'esprit, sans quoi l'art et la société tombent dans le marasme. Pour terminer, ce simple souhait : je voudrais que vous aussi, vous les aimiez.

15. Lettre de Pol de Mont à Emmanuel de Bom, 18 janvier 1892, in *De Wereld van « Van Nu en Straks »*. Briefwisseling 1890-1901. Brieven uit 1892, Deel I/A. Teksten. Antwerpen, C.S.V.C., 1980 (Fonds voor Kollektief Fundamenteel Onderzoek), p. 49.

16. *Ibid.*, Brieven uit 1891. Deel I/B. Teksten. Antwerpen, C.S.V.C., 1977, p. 227.

17. *Ibid.*, p. 234.

Écriture et peinture dans le Journal d'Eugène Delacroix

Communication de M. Marcel LOBET
à la Séance mensuelle du 12 septembre 1981

Poursuivant une longue enquête sur le journal intime, j'ai été amené à vous parler, entre autres, de Byron et de Maine de Biran. Coïncidence : tous deux moururent en 1824. Cette année-là, le jeune Delacroix, vingt-six ans, interrompait son Journal commencé deux ans plus tôt, et il ne devait le reprendre que vingt-trois ans plus tard. Tels sont les jalons d'une aventure littéraire dont je voudrais esquisser quelques traits empruntés au célèbre Journal.

Delacroix fut un artiste complet. Envoûté par son art, il en a parlé en termes admirables de précision et de profondeur, montrant les rapports qu'un grand esprit établit entre la peinture, la littérature, la musique et le théâtre, sans oublier la sculpture et l'architecture.

L'écrivain est important non seulement par ses 1500 pages de Journal, mais aussi par sa volumineuse correspondance, par les notes consignées dans ses carnets, par ses articles de la *Revue des deux mondes* et d'autres périodiques. Dans cette masse énorme d'écrits, je ne veux retenir que les pages de Journal où littérature et peinture semblent se confondre dans le même élan passionné vers l'expression totale.

Vous vous souvenez du célèbre quatrain de Baudelaire, dans les *Phares* :

*Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;*

Je me bornerai à jeter des coups de sonde dans le lac du Journal de jeunesse, puis dans ce Journal de maturité qui tient moins de la confession que du traité d'esthétique.

De cette profusion de pensées, d'aveux, de jugements et d'impressions, il faut dégager, tout d'abord, cette idée qu'en Delacroix le peintre et l'écrivain poursuivent la même démarche qui tend tout à la fois à l'expressivité et à l'intériorité.

De Baudelaire à René Huyghe, des critiques ont tenté de cerner la psychologie ou « l'organisation » (comme on disait au XIX^e siècle) de cet artiste double, ambidextre de la plume et du pinceau, si j'ose dire. L'un des exégètes les plus enthousiastes, Camille Mauclair, fait d'Eugène Delacroix une manière de saint, un « héros de la vie intérieure » ou encore un « prince du songe ». On dit cela des grands poètes tristes. L'auteur de *La beauté des formes* ajoute : « Tout nous fait pressentir qu'il dut éprouver l'amour-passion avec toute la force de sa nervosité, toute l'inquiétude de ses rêves, toute la vibration d'un organisme maladif et d'une intellectualité géniale : et c'est ce qui est lisible entre les lignes de son journal que tout jeune peintre devrait apprendre par cœur. » Tempérons le dithyrambe en ne retenant que cette autre phrase de Mauclair : « Il agissait parfois en écrivain qui peint, plutôt qu'en peintre ému par un texte. »

Il serait désobligeant de parler ici d'une peinture littéraire. Avec Delacroix, l'art pictural est écriture autant qu'image. La dualité tend à l'impossible unité. Delacroix s'est délivré par la plume autant que par le pinceau, du moins pendant l'essor de sa jeunesse créatrice et dès le premier déclin d'une maturité toujours laborieuse. Quelle que soit la force expressive des tableaux et des fresques, on ne connaît la vie intérieure du peintre qu'à travers les 1500 pages du Journal.

On pourrait multiplier les variations sur les jeux mêlés de la plume et du pinceau, mais il s'agit surtout d'atteindre la réalité foncière d'un créateur à double clavier, expression justifiée par les fréquentes allusions du Journal à la musique. Une investigation minutieuse devrait relever, dans les écrits d'Eugène

Delacroix, toutes les synesthésies, toutes ces « correspondances » dont Baudelaire a parlé mieux que personne. En ce survol, je ne puis que rappeler le pouvoir révélateur de l'écriture chez l'artiste, quelle que soit la discipline dont il relève.

Nous connaissons la vie intérieure et les mouvements intimes de Michel-Ange par ses écrits, par ses poèmes où il proclame son désir d'atteindre à la beauté universelle. De même, malgré la multiplicité des tableaux, des fresques et des esquisses dessinées, le vrai Delacroix ne nous est connu que par son Journal. Celui-ci n'est pas l'exutoire d'une fougue créatrice, mais une compensation dont il faut rappeler le double aspect. Le Journal de jeunesse est un exercice ascétique, tandis que le Journal repris vers la cinquantaine, après vingt ans d'interruption, porte le poids d'une lourde expérience. Tout s'est passé comme si l'épanouissement de la maturité avait apaisé les ardeurs juvéniles et comprimé le besoin d'écrire, le peintre se bornant à la rédaction de notes et de lettres devenues le substitut nécessaire du Journal. On trouverait ces « blancs », ces temps de silence chez beaucoup d'auteurs de journaux intimes.

Des carnets de croquis et de notes qui remplacèrent le Journal pendant plus de vingt ans (de 1824 à 1847) un critique a dit : « On ne sait où se termine le plaisir d'écrire et où commence celui de dessiner. »

Une étude approfondie du cas Delacroix devrait le rattacher à la tradition des peintres écrivains, à une lignée qui va des écrits de Michel-Ange au récent Journal de Michel Ciry, en passant par l'*Hebdomeros* de Chirico, conte philosophique où s'épousent classicisme et surréalisme.

Comme tous les artistes pour qui la plume n'est pas le premier outil, Delacroix a connu une alternance d'élans et de replis. Le Journal fait souvent allusion à un choix existentiel : « Je voudrais renoncer à la parole et, comme la nature, parler seulement par images. »

Il reste que les données de la psychologie littéraire s'appliquent au cas d'Eugène Delacroix. La nécessité d'écrire opposait au peintre des exigences qu'il dominait avec peine. Une expli-

cation nous est proposée par Baudelaire commentant la dualité de notre *Janus bifrons* : « Autant il était sûr d'écrire ce qu'il pensait sur une toile, autant il était préoccupé de ne pouvoir peindre sa pensée sur le papier. »

Le style du peintre et le style de l'écrivain étaient complémentaires. La recherche de la concision était une réaction contre les abandons de la passion. Homme déchiré par la volonté de créer, Delacroix projetait ses phantasmes sur ses toiles pour faire surgir le personnage qu'il aurait voulu être. C'est ainsi que, dans sa jeunesse, il a peint son portrait en Hamlet tandis qu'à l'heure du testament spirituel, il s'est vu tel Jacob luttant avec l'ange de la sérénité, Jacob concentrant toutes ses forces de mortel pour affronter l'invisible soudain révélé.

Delacroix voudrait être poète afin d'éprouver dans chacune de ses peintures ce qu'il veut, dit-il, « faire passer dans l'âme des autres ». Telle est son esthétique : éprouver pour transmettre. Il écrivait, dans son Journal de jeunesse : « Je voudrais identifier mon âme avec celle d'un autre. »

Comment concilier cela avec un besoin farouche de solitude ? À l'instar de Michel-Ange, Delacroix voulait s'adresser à l'imagination des hommes tout en évitant leur société. Comme le poète Horace, il déteste le vulgaire et l'écarte. C'est le grand débat du Moi et de l'Autre. Débat du poète qui veut écouter ces *Voix du silence* que percevait Malraux, sans fermer l'oreille aux cris de la souffrance. Delacroix voulait, répétait-il, « jeter un pont entre les âmes ».

Le Journal de jeunesse est celui qui se rapproche le plus de la confession traditionnelle où l'auteur se morigène. Delacroix s'exhorte à surmonter sa « légèreté naturelle ». Il écrit, par exemple : « Quand tu as découvert une faiblesse en toi, au lieu de la dissimuler, abrège ton rôle et tes ambages, corrige-toi. Si l'âme n'avait à combattre que le corps ! mais elle a aussi de malins penchants, et il faudrait qu'une partie, la plus mince, mais la plus divine, combattît l'autre sans relâche. Les passions corporelles sont toutes viles. Celles de l'âme qui sont viles sont de vrais cancers : envie, etc. »

Il y a quelque naïveté dans les « bons propos » de ce jeune homme de vingt-quatre ans qui veut jouer les Marc-Aurèle vis-à-vis de lui-même : « Sitôt qu'un homme est éclairé, son premier devoir est d'être honnête et ferme. Il a beau s'étourdir, il y a quelque chose en lui de vertueux, qui veut être obéi et satisfait. Quelle penses-tu qu'ait été la vie des hommes qui se sont élevés au-dessus du vulgaire ? Un combat continu. Lutte contre la paresse qui leur est commune avec l'homme vulgaire, quand il s'agit d'écrire, s'il est écrivain : parce que son génie lui demande à être manifesté ; et ce n'est pas par le vain orgueil d'être célèbre seulement qu'il lui obéit, c'est par conscience. Que ceux qui travaillent froidement se taisent : mais sait-on ce que c'est que le travail sous la dictée de l'inspiration ? Quelle crainte, quelles transes de réveiller ce lion qui sommeille, dont les rugissements ébranlent tout votre être. »

On le voit : ce sont les propos d'un homme qui veut « s'élever au-dessus du vulgaire ». La forme est empâtée, mais la pensée est celle d'un ascète de la création. On songe à quelque saint Jérôme flanqué de son lion.

Les considérations morales font vite place à des remarques de peintre, sans qu'intervienne davantage le souci du style. Le Journal n'est pas « écrit », comme celui d'André Gide ou de Julien Green. C'est la déposition d'un homme de goût qui, dès sa jeunesse, connaît un frémissement d'artiste qui cherche son rythme dans l'adéquation du mot et de la pensée : « Au moment où j'écris, j'ai commencé de sentir vingt choses que je ne reconnais plus quand elles sont exprimées. Ma pensée m'échappe. La paresse de mon esprit ou plutôt sa faiblesse me trahit plutôt que la lenteur de ma plume ou que l'insuffisance de la langue. C'est un supplice de sentir et d'imaginer beaucoup, tandis que la mémoire laisse évaporer au fur et à mesure. Que je voudrais être poète ! tout me serait inspiration. Chercher à lutter contre ma mémoire rebelle, ne serait-ce pas un moyen de faire de la poésie ? » Les jeux de l'imagination et de la mémoire. On voit tout ce que la critique littéraire pourrait tirer de ces textes parfois un peu balbutiants.

Poète, Delacroix le sera souvent dans le choix de ses sujets. Son premier grand tableau, inspiré de la *Divine Comédie*, réunit Dante et Virgile dans une barque voguant sur le fleuve des enfers. Plus tard, ce sera le duo de Paolo et de Francesca de Rimini. On citera encore l'Arioste et le Tasse parmi les inspireurs d'Eugène Delacroix.

Le jeune peintre sera hanté aussi par plusieurs œuvres de Lord Byron : *La Fiancée d'Abydos*, *Le Giaour*, *Marino Faliero*, *Sardanapale*. C'est au poète anglais qu'il songeait encore en peignant « La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi ».

Quant à Shakespeare, il impressionne Delacroix au point que, je le rappelle, le peintre fit son autoportrait en Hamlet. (Ajoutons en passant que, dans son goût du travestissement, Delacroix s'était déguisé en Dante pour un bal de carnaval chez Alexandre Dumas.) Le peintre partageait l'enthousiasme des jeunes romantiques pour la dramaturgie shakespearienne. Quant au personnage d'Hamlet, il obsédait Delacroix avec d'autant plus d'intensité que le jeune homme devait admettre une inconduite maternelle qui aurait fait de lui, dit-on, le fils de Talleyrand.

Delacroix était considéré par ses ennemis comme le chef des philoshakespeariens, et il lui arriva de signer des lettres d'amour du nom de Yorick. Il peignit Macbeth aux prises avec les sorcières, Hamlet conversant avec Horatio ou tuant Polonius derrière un grand rideau rouge, la mort d'Ophélie, Desdémone, etc. La dramaturgie élisabéthaine offrait au peintre fougueux et tragique de multiples tableaux vivants.

Cet engouement connut des éclipses, mais, à soixante ans, le peintre revient à l'œuvre de Shakespeare — souvent cité dans le Journal — en regrettant que la France romantique manque de génies originaux de la taille du grand Will. Il y a là toute une page à la fois pour et contre Shakespeare : « Le lyrisme, le réalisme, toutes ces belles inventions modernes, on a cru les trouver dans Shakespeare. De ce qu'il fait parler des valets comme leurs maîtres, de ce qu'il fait interroger un savetier par César, ce savetier en tablier de cuir et répondant en calembours du coin de la rue, on a conclu que la vérité manquait à nos pièces qui ne connaissent pas cette veine nouvelle ; quand

on a vu également un amant en tête-à-tête avec sa maîtresse débiter deux pages de dithyrambe à la nature et à la lune, ou un homme dans le paroxysme de la fureur s'arrêter pour faire des réflexions philosophiques interminables, on a vu un élément d'intérêt dans ce qui n'est que celui d'un extrême ennui. »

Est-ce l'opinion d'un dilettante ou d'un homme blasé ? On ne peut comprendre les écrits d'Eugène Delacroix qu'en faisant la part d'un dualisme qu'il avouait lui-même en disant : « Combien le pour et le contre se trouvent dans la même cervelle ! » Le peintre fut mêlé à l'épisode romantique de l'inépuisable querelle entre les Anciens et les Modernes. Mais, on le sait, les camps sont mal délimités. Où finit le classicisme ? Où commence le romantisme ? Dans le Journal de 1850, deux ans après la mort de Chateaubriand, celui dont on a voulu faire le grand peintre romantique dit qu'il commence à prendre furieusement en grippe les Schubert, les rêveurs, les Chateaubriand, les Lamartine. Raymond Escholier a pu écrire tout un livre sur « Delacroix et les femmes ». Or ce grand amoureux s'en prend aux idylles romantiques : « Des amants ne pleurent pas ensemble ; ils ne font pas d'hymnes à l'infini, et font peu de descriptions. Les heures vraiment délicieuses passent bien vite, et on ne les remplit pas ainsi. (...) C'est l'école de l'amour malade. » Or, dit encore Delacroix, devenu réaliste, les femmes recherchent soigneusement les hommes bien portants après avoir vanté les faiseurs d'odes.

Il y a donc un romantisme que Delacroix détestait. Il traitait Hugo et Berlioz de « réformateurs prétentieux ». De la musique de Berlioz il disait : « Ce bruit est assommant ; c'est un héroïque gâchis. » Propos déconcertants qu'il faut replacer dans leur contexte. En somme, Delacroix préfère Mozart et surtout Cimarosa. À propos du *Mariage secret*, il disait : « Cette perfection se rencontre dans bien peu d'ouvrages humains (...). Personne n'a cette proportion, cette convenance, cette expression, cette gaieté, cette tendresse, et par-dessus tout cela, et ce qui est l'élément général, qui relève toutes ces qualités, cette élégance incomparable, élégance dans l'expression des

sentiments tendres, élégance dans le bouffon, élégance dans le pathétique modéré qui convient à la pièce. »

Les passages relatifs à la musique sont très nombreux dans le Journal. Chopin, qui fut l'ami d'Eugène Delacroix, y occupe une place privilégiée. Le peintre interroge le compositeur sur la logique en musique : « Il m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrepoint ; comme quoi la fugue est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique. J'ai pensé combien j'aurais été heureux de m'instruire en tout cela qui désole les musiciens vulgaires. Ce sentiment m'a donné une idée du plaisir que les savants, dignes de l'être, trouvent dans la science. »

Le peintre saluait en Chopin la rencontre de l'art et de la science, et cela l'entraîne du côté de Mozart et de Beethoven. D'autre part, les notations abondent à propos des concerts. On pourrait en faire un spicilège de critique musicale où s'enchevêtrent les notions de classicisme et de modernisme. Mozart est rangé parmi les modernes parce qu'il « ne craint pas de toucher au côté mélancolique des choses », parce que sa « délicieuse tristesse » s'unit à la sérénité et à l'élégance facile.

Hommes du XX^e siècle, qui aimons tout à la fois Mozart et Stravinsky, Berlioz et Debussy, nous comprenons l'aveu — souvent cité — que Jean Moréas fit à Maurice Barrès quelques jours avant de mourir, en 1910 : « Classiques, romantiques : tout cela, c'est des bêtises ! » Sous la banalité du propos, on devine que l'univers de l'art rejoint la noosphère de l'intemporel.

Il y a cent cinquante ans, Delacroix oscillait, comme beaucoup de ses contemporains, entre l'engagement et l'abstention, entre l'adhésion et le refus. Artiste de transition, le peintre des batailles s'est jeté dans la mêlée romantique en se proclamant classique. Sa peinture s'apparentait à celle de Rubens, mais elle transmettait le « frisson nouveau » de son ami et admirateur Baudelaire. De ces contradictions provisoires allant jusqu'au déchirement le Journal porte témoignage pour chacun des arts qui sollicitaient l'attention du peintre. Racine et Vol-

taire sont, eux aussi, rangés parmi les « modernes ». Et on n'est pas moins surpris de voir David salué comme « le père de toute l'école moderne en peinture et en sculpture » alors que l'antique, comme on disait alors, « a été la base, la pierre angulaire de son édifice ».

Le profane risque de se perdre dans un chassé-croisé de théories et d'influences qui reflètent bien la confusion des idées dans la première moitié du XIX^e siècle. René Huyghe met tout le monde d'accord en déclarant qu'Eugène Delacroix révèle « un ordre classique ajouté à l'élan baroque », le mot baroque étant une clé dans la mesure où il désigne une peinture toute en mouvements, en émotions, en pathétique. Delacroix serait parvenu à créer un équilibre entre son âme romantique et sa tête classique, entre les passions de l'imagination et les volontés de la raison.

Cet équilibre est symbolisé, en quelque sorte, par la fresque de Saint-Sulpice où Delacroix a peint le combat biblique de Jacob et de l'Ange. Jacob, c'est la force brutale ; l'Ange, c'est la puissance surnaturelle. On est frappé de la fréquence du mot « âme » dans les écrits d'un agnostique¹. Delacroix voulait projeter, dans son journal comme dans ses tableaux, l'homme intérieur, l'homme multiple. S'il considère qu'un livre peut lui transmettre le souffle de Prométhée, il regrette que le peintre ne puisse tirer toute sa verve de sa seule imagination.

Telles sont les contradictions de l'impatience. Delacroix confie à son Journal ses irrésolutions, ses velléités, ses attermoissements, ses rejets, ses tourments. Le Journal est jalonné d'interrogations qui demeureront sans réponse, surtout quand revient le leitmotiv de l'écriture opposée à la peinture ou jumelée avec elle : « Il faudrait, comme Lord Byron, retrouver l'inspiration à

1. On pourrait rattacher Delacroix à une certaine doctrine de l'immanence. Il écrivait dans son Journal, en octobre 1862 : « Dieu est en nous. C'est cette présence intérieure qui nous fait admirer le beau, qui nous réjouit quand nous avons bien fait et qui nous console de ne pas partager le bonheur du méchant. C'est lui sans doute qui fait l'inspiration dans les hommes de génie et qui les enchante au spectacle de leurs propres productions. Il y a des hommes de vertu, comme des hommes de génie ; les uns et les autres sont inspirés et favorisés de Dieu. »

commandement. J'ai peut-être tort de l'envier en ceci, puisque dans la peinture j'ai la même faculté ; mais soit que la littérature ne soit pas mon élément ou que je ne l'aie pas encore fait tel, quand je regarde ce papier rempli de petites taches noires, mon esprit ne s'enflamme pas aussi vite qu'à la vue de mon tableau ou seulement de ma palette. Ma palette fraîchement arrangée et brillante du contraste des couleurs suffit pour allumer mon enthousiasme. Au reste, je suis persuadé que si j'écrivais plus souvent, j'arriverais à jouir de la même faculté en prenant la plume. Un peu d'insistance est nécessaire, et une fois la machine lancée, j'éprouve en écrivant autant de facilité qu'en peignant et, chose singulière, j'ai moins besoin de revenir sur ce que j'ai fait. » En somme, la toile n'est pas comparable à la page blanche de Mallarmé : « Vous voyez votre tableau d'un coup d'œil ; dans votre manuscrit, vous ne voyez pas même la page entière, c'est-à-dire vous ne pouvez pas l'embrasser tout entière par l'esprit. »

Delacroix était obsédé par cette idée que le tableau est une révélation totale, tandis que le livre ne dévoile ses secrets que page après page. Cela peut paraître un truisme, dans notre civilisation de l'image, mais il est piquant de noter que les propos d'un Delacroix exaltant la peinture peuvent s'appliquer au cinéma considéré comme une toile qui s'anime.

N'attendons pas du Journal de la maturité qu'il nous propose une philosophie cohérente et méthodique de la peinture, malgré l'ébauche d'un *Dictionnaire des Beaux-Arts* élaboré par Delacroix quelques années avant sa mort. René Huyghe a tout dit sur l'esthétique du peintre complet, dans le monumental ouvrage qu'il a consacré à Delacroix. Il a même rapproché certains textes de l'artiste des *Ennéades* de Plotin, ce néo-platonicien du III^e siècle. Pour mon propos, je retiens cette phrase du Journal qui résume la doctrine du peintre-écrivain : « On a dit que les rivières sont des chemins qui marchent. On pourrait dire que les livres sont des portions de tableaux en mouvement dont l'un succède à l'autre sans qu'il soit possible de les embrasser à la fois ; pour saisir le lien qui les unit, il faut dans le lecteur presque autant d'intelligence que dans l'auteur. »

Au-delà du simplisme de l'expression, on devine la volonté d'une perception totale et d'une expression intégrale. Nous avons vu que, par l'écriture autant que par la peinture, Delacroix a voulu projeter les images de son univers intérieur. Quand il peignait Hamlet interrogeant le crâne d'Yorick, c'est lui-même qu'il représentait. Et le mot « représentation » prend un sens plénier pour celui qui a transposé l'art dramatique dans sa peinture. Comme au théâtre, il y a un « accord magique » entre le tableau et le spectateur.

Que de variations, sous forme de corollaires, on pourrait tirer du thème « Écriture et peinture » !

Dans son *Essai de critique indirecte*, Jean Cocteau écrivait qu'il ne faut pas « confondre la peinture littéraire, véritable fléau, avec cette sorte de peinture qui nous concerne parce qu'elle est peinte par des poètes ». Et il citait des exemples : « Picasso est un peintre dont les tableaux sont des poèmes. Chirico est un poète dont les poèmes sont des tableaux. »

Ce jeu des interférences est devenu plus subtil encore dans l'avant-garde des tableaux-poèmes.

Revenons au projet essentiel — et même existentiel — d'Eugène Delacroix. Du Journal José Cabanis écrivait, dans *Plaisir et lectures*, que ce sont les *Exercices spirituels* de la peinture. Si l'œuvre d'Ignace de Loyola est citée par ce bon critique, c'est qu'il y a une sorte d'ascétisme religieux dans cette manière d'Eugène Delacroix de s'exhorter ou de se moriger. Une phrase de José Cabanis indique le mystérieux rapport entre la solitude et l'acte d'écrire : « Ce grand peintre fut assez solitaire, lucide et malheureux pour être aussi un bon écrivain. »

Dans un important ouvrage sur l'esthétique de J. K. Huysmans, Helen Trudgian explique longuement les affinités entre le peintre romantique et le romancier naturaliste : « Tel livre de Huysmans nous donne les mêmes sensations que le *Journal* de Delacroix. »

Avant de conclure, je citerais volontiers les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* d'un esthéticien du

XVIII^e siècle, l'abbé Du Bos. Secrétaire perpétuel de l'Académie française, il parlait de « cet enthousiasme divin qui rend les peintres poètes et les poètes peintres ». Delacroix a connu cet enthousiasme. Le peintre génial proclamait : « Qui dit un art dit une poésie. Il n'y a pas d'art sans un but poétique. »

Il y avait du Rimbaud dans le jeune Delacroix tel que l'a portraituré Géricault. Le peintre « dantesque » avait passé plus d'une « saison en enfer ». Le Journal allait justifier le mot de Baudelaire trouvant dans le peintre « je ne sais quel esprit *endiablé* de rivalité avec la parole écrite ». Comparant Hugo et Delacroix, Baudelaire disait encore que l'auteur de la *Légende des siècles* est devenu un peintre en poésie, tandis que le fresquiste du *Combat de Jacob et de l'Ange* est un poète en peinture.

Delacroix a cherché la gloire, comme Pétrarque. Pour lui, la couleur était langage. Ses tableaux ont mis le mystère en pleine lumière, avec du sang, de la volupté et de la mort, pour reprendre deux titres de Maurice Barrès. Sauvage et homme du monde, bohème et dandy, solitaire et extraverti, Delacroix a traduit toutes les contradictions de l'être divisé contre lui-même. Baudelaire, à qui il faut toujours revenir, comparait Delacroix à « un cratère de volcan artistement caché par des bouquets de fleurs ». C'est l'image de la fureur contenue sous une élégance de bonne compagnie.

Fureur contenue... Dans ses *Notes pour comprendre le siècle*, Drieu la Rochelle a parlé de la force convulsive d'Eugène Delacroix isolé dans son siècle, comme il l'était sur ses échafaudages de fresquiste. Drieu voit dans cette force la persistance de l'énergie originelle qui nous vient du fond des âges.

En résumé, un certain mystère entoure les intentions d'Eugène Delacroix écrivain. À l'âge de vingt-quatre ans, le peintre déclarait, en commençant son Journal : « Ce que je désire le plus vivement, c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi seul. » Trente ans plus tard, il s'interroge sur l'opportunité de composer « un petit recueil d'idées détachées ». Quel qu'ait été le projet du peintre, son Journal ne fut publié que trente ans après sa mort, en 1893. Delacroix n'avait

pas eu le temps de lui donner une forme définitive. C'est pourquoi André Gide, d'abord intéressé, s'est détaché d'un livre qu'il estimait trop peu littéraire. L'artiste croyait-il vraiment l'œuvre imprimée plus solide que l'œuvre peinte considérée par lui comme friable ? Quel que soit le sort futur du Journal, l'entreprise offre d'innombrables variations à ceux qui veulent commenter le jumelage de l'écriture et de la peinture.

Par exemple, un tableau peut avoir le même impact qu'un livre sur l'opinion publique. Ce fut le cas pour le *Guernica* de Picasso. Il y eut, à l'époque romantique, le *Massacre de Scio* où Delacroix dénonçait les cruautés turques à l'égard des Grecs. Dans *Les états de la peinture française de 1850 à 1920*, Camille Mauclair écrit que le célèbre tableau d'Eugène Delacroix « donna, lorsqu'il parut, l'impression d'un acte autant que d'une œuvre d'art ; il put être considéré comme un élément moral autant que comme un chef-d'œuvre esthétique, il put agir aussi directement qu'un livre sur les consciences bouleversées et enthousiastes ». *Le Massacre de Scio* fut le *Guernica* du romantisme.

Écriture et peinture ont, chez Delacroix, la même vibration, la même fébrilité, le même frémissement du créateur qui veut donner forme et vie à la conscience et à l'inconscient, à ces correspondances où les idées et les couleurs se répondent sur les plages illimitées de l'indicible.

Au-delà du Journal d'Eugène Delacroix, il y a un mystère esthétique, une double modulation qui intéresse chacun d'entre nous. Dans ses *Nouveaux mémoires intérieurs*, François Mauriac écrit : « Nous portons en nous l'œuvre d'un peintre admirable qu'on ne connaîtra jamais. Les toiles des maîtres ne sont que les reflets de mon univers intérieur qui surgit parfois à travers une phrase. »

On pourrait parler d'une métaphysique de l'écriture qui se confond avec une métaphysique de la peinture. Tout écrivain amateur d'art a conscience des synesthésies illustrées par le célèbre « sonnet des voyelles » de Rimbaud. La théorie poétique des correspondances pourrait être une des clefs du cas littéraire dont je n'ai pu qu'esquisser les grandes lignes.

Écrivains et peintres rivalisent dans l'approche de l'inexprimable. Il leur arrive de se rencontrer, ainsi qu'en témoigne Baudelaire dans ses pages sur Edgar Poe : « Comme notre Eugène Delacroix, qui a élevé son art à la hauteur de la grande poésie, Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds violâtres et verdâtres où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage. »

L'indicible... L'inexprimable... Delacroix aurait voulu peindre le chant du rossignol. C'était encore, pour lui, une manière de rendre hommage à la poésie.

Du nouveau sur Valery Larbaud ?...

Communication de Mgr Charles MOELLER
à la séance mensuelle du 14 novembre 1981

Pour ceux qui ne le connaissent pas, ou, mal, Valery Larbaud est l'homme de « Barnabooth », ce milliardaire sud-américain qui parcourt l'Europe des wagons-lits en rêvant de l'unité de cette partie du monde, de la Sicile à l'Oural, et d'Ostende à Vienne.

Or, cette nostalgie de la Belle Époque est également un appel constructif. Par exemple, toute la côte maritime de la Belgique — quelque soixante-sept kilomètres — devait, dans les idées de Léopold II, être une grande route, disons mieux, une promenade royale, de Cadzand jusqu'à La Panne. Une promenade, disons-nous, c'est-à-dire un pensoir, un lieu où l'on peut retrouver la beauté de ce style grandiose, bien qu'on l'ait appelé le « style nouille » : le *Royal Palace Hôtel* terminait un premier module de cette beauté, stimulant notre imagination, et en même temps lui donnant le sentiment d'une impossibilité à réaliser tout ce que ces bâtiments suggéraient.

Mais la véritable nostalgie est également le point de départ de projets pour le présent et pour le futur.

Il n'est que de citer ce texte de *Barnabooth* : « C'est dans une cabine du *Nord-Express*, entre Wirballen et Pskov, que j'ai connu pour la première fois toute la douceur de la vie ».

Ce texte suffit à encourager une série d'aventures réelles, d'aventures, disons... raisonnables.

Je me souviens qu'à Ostende, durant nos vacances pascales d'autrefois, je me rendais à la Gare Maritime pour y contempler l'Orient Express qui se remplissait peu à peu, vers le soir, s'habitait, de voyageurs venus d'Angleterre : ils nous apparais-

saient des êtres mystérieux, issus du rêve, quelque peu détachés des lois cosmiques ; parfois nous avons tendance à les considérer comme des « infusoires »...

L'abondante correspondance (quatre-cent-quarante-six lettres) entre Valery Larbaud et son ami Marcel Ray, publiée aux Éditions Gallimard (3 volumes — 1979-1980) nous apporte un monde d'informations. Elles permettent de préciser deux points essentiels sur la publication de *Fermina Márquez* (mars 1911) et sur la naissance de *Barnabooth* (1906-1912). Dès les années 1910-1912, les jeux sont faits.

Un extrait du « prière d'insérer », dit cela très bien : « Dans ces lettres, deux hommes fous de littérature, sensibles à tout ce qui s'écrit en France, mais aussi en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en Amérique du Sud, parlent avec tellement de chaleur de ce qu'ils aiment et de ce qu'ils se font découvrir l'un à l'autre, que le lecteur ne peut qu'être gagné par leur passion ». Valery Larbaud est tout ensemble, infiniment plus réaliste qu'on ne l'imaginerait, et il est ouvert à une large curiosité spirituelle.

Françoise Lioure, l'auteur de l'excellente édition, le précise en son commentaire : « Auprès du jeune Larbaud sollicité par le désir d'écrire et cherchant son originalité... » à travers les influences diverses de ses lectures, Marcel Ray joue le rôle à la fois de stimulant et de régulateur. La composition des deux éditions de *Barnabooth* est, à cet égard, un cas exemplaire : l'on peut dire sans exagération qu'elles ont vu le jour grâce aux exhortations répétées du correspondant de Larbaud. Il apparaît qu'en 1906-1907, M. Ray participe activement à l'élaboration du premier *Barnabooth*, par une documentation matérielle, des conseils, mais surtout par une pression morale qui contraint Larbaud à travailler et à vaincre ses hésitations à publier son œuvre. De plus, dès 1911, M. Ray harcèle Larbaud pour qu'il se consacre à une refonte et une réédition de *Barnabooth*, et il n'a de cesse que celui-ci se soit mis au travail et persévère dans son exécution. Les formules se répètent, toujours plus impérieuses : « Vous savez quel cas je fais de *Barnabooth* ; je ne me lasserai pas de vous en parler, tant que je ne verrai pas la nouvelle édition dans les vitrines des libraires », dit-il en février

1911 ; évoquant une éventuelle traduction du livre en allemand, il ajoute en février 1912 : « mais pour cela il faut le refaire : vous avez le devoir de refaire ce travail » ; enfin, en septembre 1912 : « Il faut régler la question *Barbaboorth* définitivement ». Cette insistance témoigne de la clairvoyance de Ray sur la psychologie de Larbaud, et aussi d'un sens exact de la destinée de son œuvre. En effet, quoique très sensible, dans les nouvelles publiées après le premier *Barnaboorth*, à la maîtrise et à la maturité d'un art qui « se concentre » et « se fait sa loi », Marcel Ray demeure fasciné, semble-t-il, par l'originalité et la puissance de cette première œuvre, dont les maladresses et les imperfections sont à ses yeux, signes de richesse ». (*Correspondance V.L. — M.R. t. I, Introduction, p. 27*).

Valery Larbaud est resté fidèle à son Bourbonnais natal. C'est en partie grâce à lui que l'on repense à la basilique de Souvigny, à celle de Paray-le-Monial, à l'école du Brionnais ; d'un mot, à cette présence de la beauté dans les réalités les plus paysannes et les plus royales.

Je me dois, en ce « domaine des sources », de mentionner la station thermale de Bourbon-l'Archambault. Les parents de Larbaud avaient découvert une troisième source qui s'appellera Vichy-St-Yorre. La famille entière travailla sans cesse à développer cette source. Ce fut le fondement de sa richesse. Elle allait permettre à Valery Larbaud de voyager à travers la province Europe, mais aussi de revenir à Valbois, pour y retrouver à la fois un lieu de solitude qu'il craignait, mais aussi un lieu de recherche de la beauté et de la vérité.

Valery Larbaud a toujours veillé sur la mémoire du romancier Charles-Louis Philippe, trop tôt disparu ; lui aussi était du Bourbonnais, en même temps qu'ouvert aux problèmes les plus quotidiens de *Bubu de Montparnasse*, ainsi qu'il avait appelé l'un de ses personnages.

Valery Larbaud a également aidé Marguerite Audoux, la romancière de *Marie-Claire*, en vue d'un prix Goncourt qu'elle n'obtint jamais.

Barnaboorth fait partie de quatre grands textes que, dès 1913, la critique littéraire a remarqués et signalés. J'entends par là les quatre « têtes de ligne », qui ont donné leurs fruits après la

première guerre mondiale, mais qui étaient déjà publiés avant celle-ci. Comme on le sait, ce rapprochement a été fait par André Gide. C'est pour Larbaud un beau voisinage.

« Gide qui toujours flotte et revient d'Italie », ce vers de Francis Jammes enchantait Larbaud !

Ce quatuor prestigieux comporte le texte de Valery Larbaud — seconde édition de son *Barnabooth* —, *Le Grand Meaulnes*, de Henri-Alain Fournier, *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust, publié chez Grasset à compte d'auteur, enfin, un petit roman, une « sotie » présentée par Gide, *Les caves du Vatican*, qui, aux dernières nouvelles, ne serait pas aussi « léger » qu'on ne le pense.

Après la guerre 14-18, la critique y ajouta le colossal et génial *Ulysses* de Joyce.

Le texte de la seconde édition de *Barnabooth*, publié en 1912, pose un problème spécial. C'est en 1896, au lycée de Moulins, que Larbaud connut Paul C. petit-fils d'un grand propriétaire d'immeubles à Vichy ; il fit avec lui, en 1902, un voyage-séjour à Londres. Ayant hérité récemment, Paul C. éblouissait Larbaud par les objets de luxe qu'il achetait (A. pp. 331-332). On repense là aux cadeaux fabuleux de « A. O. Barnabooth ».

C'est là une donnée exemplaire du « second Barnabooth » : le comportement du personnage lui-même montre une sorte d'embarras devant cette richesse : il se voit comme un « grand écolier stupide » (B. p. 312).

Par ailleurs, Valery Larbaud, au cours de voyages que sa mère lui permit de faire en 1898, séjourna à St-Petersbourg et à Kharkov. C'est dans ce contexte que se lisent les pages qui sont plus des allusions à la pauvreté, à l'amour du Seigneur, que l'on trouve dans la dernière partie du *Journal de Barnabooth*.

On s'est interrogé sur l'origine de ces textes. Question d'autant plus importante que, dans une *Enfantine*, un passage analogue parle de la richesse, mais aussi du dépouillement, de la « non défense » des enfants. Mais ici manque encore une tonalité non seulement russe, mais « orthodoxe russe » du thème. Elle sera marquée de plus en plus dans *A. O. Barnabooth* et bientôt par les textes de C. M. Bonsignore.

Par ailleurs, on sait que Larbaud se convertit au catholicisme, en 1910, selon ce que nous dit le Professeur Alajouanine. Je propose « d'expliquer » cette ouverture soudaine, évidente, à la vision orthodoxe, par un fait oublié de la vie littéraire.

*
* * *

À la fin du XIX^e siècle, et au début du XX^e, le comte Eugène-Melchior de Voguë, découvrit, dans les originaux, « le roman russe ». Il le fit connaître autour de lui. Les traductions de Halperine Kaminsky ont été dites de « belles infidèles », mais elles ont introduit des générations de lecteurs à la connaissance de Dostoïewski. Je me rappelle que lors de vacances estivales dans le Nivernais, je découvris au fond d'une vétuste bibliothèque une déjà introuvable série de livraisons de *La Revue des Deux Mondes* qui contenait ces études de E. M. de Voguë. Je me souviens les avoir lues, j'espère à la manière dont Proust souhaite qu'on lise, et je me rappelle également mon éblouissement devant Dostoïewski, le Shakespaere du roman. Tandis que, vers les années 1920, la lecture de Dostoïewski, pour Gide, est encore toute mêlée à un mythe nietzschéen au point de ressembler à une forme d'athéisme. Grande erreur...

L'auteur de l'article sur Valery Larbaud, dans l'*Encyclopédie Universelle*, passe peut-être un peu vite sur le jaillissement du « jeune mysticisme dostoïewskien ». Il semble oublier qu'il arrive souvent, dans la jeunesse, qu'un article ou un livre qui enchante apparaisse à la fois comme un message que nous recevons et une création de notre esprit. Recevoir et créer ne s'opposent pas, mais se complètent. (*Encyclopédie Universelle*, t. 9, p. 808).

Nous sommes ici en présence d'un phénomène semblable. Ceci nous vaut, en pleine fin et au début du siècle, un témoignage spirituel orthodoxe russe qui est d'une importance majeure pour l'œcuménisme.

Belles et infidèles furent ces traductions de Dostoïewski. Il demeure que Larbaud a pu connaître ainsi par l'intérieur, être

baigné d'une spiritualité de transfiguration du pauvre, de celui qui cherche Dieu, et qui n'aime pas le péché mais donne toute sa confiance dans l'humilité et la miséricorde. C'est l'*Umilénie* des orthodoxes russes.

*
* * *

Nous allons maintenant essayer de dessiner la géographie des *Enfantines* mais en nous inspirant d'abord de celle qui nous est présentée dans l'*Encyclopédie Universelle* : « Son domaine de prédilection, c'est ce jeu plus précaire qu'est la grâce entrevue et ressentie à l'éveil de la fille, à cet instant où elle devient jeune femme (*Portrait d'Eliane à quatorze ans*), de l'adolescent éprouvant son premier malheur sentimental (*Fermina Márquez*), du jeune amant hésitant tendrement au bord de la rupture afin de préserver à contre-cœur, sa liberté (*Amants, heureux amants*) » (*E.Un.*, t. 9, p. 808).

Cette espèce de mise sur catalogue d'une matière extrêmement légère et raffinée appelle quelques réflexions. La classification quelque peu académique — permettez le mot — sans doute nous éclaire, mais ne tient pas compte de l'ensemble de l'événement qui est raconté ici, autour de *Fermina Márquez*.

La chose est d'autant plus importante qu'actuellement nous savons très bien que cette histoire de *Fermina Márquez* est vraiment une histoire, une petite « aventure », mais qui a bouleversé Larbaud. On ne savait pas qu'il avait révélé dans l'une de ses lettres l'identité de la jeune fille : il s'agit de Encarnación de Barea, ni à quel point lui-même était présent dans ce récit, ainsi que la jeune fille frémissante et grave que fut *Fermina Márquez*.

Je voudrais à ce sujet faire connaître la vingt-et-unième lettre. Elle se trouve dans le premier tome de la *Correspondance Valery Larbaud — Marcel Ray*, à la page 284-285. Quoique un peu long, ce texte est mieux à même de nous introduire dans la psychologie des personnages :

« J'ai trouvé ce matin à Vichy un mot de Philippe m'annonçant la mort de Millie². Après ce que vous m'avez dit et d'après le ton de sa lettre, je crois qu'elle s'est tuée lorsqu'elle a compris qu'il voulait rompre pour de bon. Cela m'a tout bouleversé et il faut absolument que je vous confie les doutes et les craintes dont je souffre depuis mon retour de Barcelone, et que cette nouvelle a portés au comble³. J'ai évité de parler de *Encarnacion*, ou je n'en ai parlé qu'avec une indifférence simulée. Voici la vérité, ce qui s'est passé entre nous.

« ... Je vous ai dit que je l'avais trouvée bien grandie, en vérité elle est devenue une vraie jeune fille et paraît seize ans. Le vendredi nous sommes allés ensemble (et avec sa mère) de Valvidrera au restaurant qui est au sommet du Tibidabo. Comme je cherchais quelque chose pour m'éventer, car j'avais très chaud, *Encarnacion* a sorti de son corsage un éventail, dont je me suis servi, et avec lequel je lui ai bêtement envoyé un baiser à un moment où sa mère était distraite. Puis elle me voyant, j'ai mis l'éventail dans ma poche. En descendant dans le funiculaire, sa mère lui a demandé ce qu'elle avait fait de son éventail. Elle a répondu qu'elle l'avait oublié au restaurant. Sa mère l'a grondée. Elle (*Encarnacion*) savait bien que je l'avais sur moi. Voilà donc le commencement. C'est ma faute. Le lendemain et les jours suivants nous en sommes arrivés aux serremments de mains, et à toutes ces petites caresses qu'on peut se donner dans l'obscurité d'une loge, sous la table d'un restaurant, et dans une voiture, la nuit. Mais je vous jure que nous ne sommes pas allés plus loin. Elle avait un courage étonnant (tout cela se faisait au nez du papa et de la maman). Le dernier soir, nous nous sommes embrassés dans la voiture, derrière le dos de la maman. Elle était si pressante que j'étais obligé de lui dire « soyez raisonnable » de temps en temps. Lorsque je regardais une femme, dans la rue ou au théâtre, elle devenait visiblement jalouse et sa mère aurait pu deviner tout. J'ai donc hâté mon départ de Barcelone, ma conduite me dégoûtant, et comme je m'enfermais de plus en plus, à chaque instant, j'avais projeté de lui faire comprendre que : 1° je ne veux pas l'épouser ; 2° je considérais comme une infâmie d'abuser de sa jeunesse et de profiter de son caprice. Mais la maman était là, et le courage m'a manqué. Elle m'a dit (sa mère étant présente) en

2. Millie était la compagne de Charles-Louis Philippe. Elle mit fin à ses jours quand elle découvrit que Philippe avait décidé de la renvoyer définitivement.

3. Larbaud semble craindre un comportement semblable de Encarnacion, qu'elle se donne la mort. Le changement de nom que fait Larbaud prouve son souci d'anonymat et aussi d'esthétique.

français : « Vous allez voir d'autres jeunes filles et vous m'oublierez ». Je n'ai rien répondu. J'ai agi comme un salaud, enfin ! Il fallait la détromper carrément. Je vous assure, toute vanité à part, qu'elle était très emballée et m'a dit mille choses trop flatteuses et trop passionnées pour que je puisse les répéter. Or, je ne l'aime pas du tout. J'ai résolu aussitôt de ne pas lui envoyer de cartes postales (notre seul moyen de correspondre). Elle a dû vivre jusqu'ici dans une attente et au milieu de déceptions très douloureuses renouvelées chaque jour. Moi, à Valbois, je souffrais pour elle, et ma vie en a été gâtée. Mais j'ai tenu bon. Enfin ce soir tout à fait affolé par la lettre de Philippe, j'ai envoyé une carte postale sans un mot. Elle verra mon écriture. Elle est tellement exaltée que je crains tout. Ai-je eu tort ? Il vaut sans doute mieux adoucir la chose, elle se fera à l'idée de ne plus me revoir, et comme elle est encore bien jeune, un *novio* lui fera oublier ce *calf love*. Voilà ce que je me dis. En tout cas, pour le moment je suis plein d'ennuis, de craintes et de dégoût de moi-même. Et je suis content de pouvoir vous parler de tout cela à cœur ouvert. Vous êtes seul à le savoir, vous comprenez bien que je n'en ai pas dit un mot à ma mère.

(*Correspondance*, t. I, pp. 284-285.)

... »

Nous avons ici l'une des sources majeures du personnage de Fermina Márquez. L'éditeur de la *Correspondance* le dit à plus d'un endroit. Or, cette « source », c'est une jeune fille romantique, très émotive et sentimentale, que Valery Larbaud a plus ou moins « aimée », de ces amours vagues, sans oser lui parler, puis « lui » parlant beaucoup trop. Il ne faut pas s'étonner de tout cela. Tous ceux qui connaissent ces pays, savent à quel point les jeunes demoiselles y sont plus précocement, disons, demoiselles. La réponse de Larbaud a été magnifique : il a transposé, il a *idéliasé*, il a souligné un peu plus certains traits qui montrent la pérennité de ce type de jeune fille, et d'autre part, il a maintenu et crayonné plus avant ce qui en fait quelque chose d'autant plus humain qu'il est profondément espagnol.

Le récit se situe dans le collège de Ste-Barbe-des-Champs à Fontenay-aux-Roses, où Larbaud séjourna de 1891 à 1894 ; collège réservé à des enfants de familles aristocratiques, spécialement d'Amérique Latine, et situé non loin de Moulins, dans le Bourbonnais. Ce groupe est dominé par le personnage de *Encarnacion* de Barea, « devenue » Fermina Márquez ; elle

est la sœur d'un étudiant très brillant de ce collègue, un fort en thèmes dirions-nous. La jeune-fille domine la vie du collègue durant tout un été. Tous en deviennent plus ou moins amoureux.

Mais, la signification cachée de ce texte se trouve indiquée dans un fragment de lettre de Marcel Ray :

... « La fin de *Fermina Marquez* justifie et dépasse toutes les espérances que m'avaient fait concevoir les trois premières parties. Quel magnifique couronnement ! La nouvelle s'élargit vers la fin, prend des allures épiques, devient poème ; l'émotion s'enfle et s'épanche en musique. Ce ne sont plus des « souvenirs de jeunesse » : c'est une grande plainte noble et mesurée sur la mort de toute jeunesse. Un instant j'ai été inquiet et en arrivant au discours du vieux portier de St Augustin, il me semblait que c'était un procédé trop facile, une ficelle de roman, et j'ai pensé à Fermina qui parle si bien de son aversion pour le passé défini. Mais vous vous en tirez si bien que je renonce à cette critique. L'éloquence de ce conservateur de ruines n'est pas un effet de rhétorique ; elle est mêlée de bavardage, comme il convient ; que dis-je, elle sort tout naturellement du bavardage ; et ce n'est pas la faute du vieux si toute sa vie s'est vidée en même temps que le collègue où il ne surveille plus que des ombres.

... »

(*Correspondance Valery Larbaud-Marcel Ray*, t. II, p. 38.)

L'image finale des ombres de ces élèves partis dans la vie depuis bien longtemps, et qui ont hanté Ste-Barbe-des-Champs à l'époque de leur jeunesse : ce ne sont pas des souvenirs de jeunesse qu'il faut évoquer ici, redisons-le : « c'est une grande plainte noble et mesurée sur la mort de toute jeunesse ».

Précisément, nous ne pouvons pas ne pas nous demander où sont les enfants qui s'en sont allés : « ce n'est pas la faute du vieux si toute sa vie s'est vidée en même temps que le collègue et où il ne surveille plus que des ombres ». Qui ne voit ici, dans cette image des « ombres », la fantasmagorie de la mort. Mais il y a aussi un thème beaucoup plus simple, dans les paroles au sujet des anciens de Ste-Barbe-des-Champs ; nous l'empruntons à Colette, elle l'a écrit à la fin de l'un de ses plus jolis livres ; elle intitula le dernier chapitre : « *Mais où sont les enfants ?* »

Les enfants ne sont plus là, ils sont dans les voix de ceux qui les appelleront, mais eux-mêmes ne paraissent pas. Ils sont, mais on ne les voit plus. On repense ici à ces innombrables enfants qui sont tombés dans la machine à emboutir les hommes.

J'aimerais aussi dire que Valery Larbaud a introduit dans le royaume des *Enfantines* deux grandes images, celle du garçon et celle de la fille.

Dans les *Enfantines*, un personnage masculin domine toute la scène, c'est Milou, dans *La grande époque*. Milou connaît son premier chagrin d'amour, mais il décide « d'aimer quand même ». Larbaud fait ainsi peser sur les frêles épaules d'un petit garçon quelques grands thèmes théologiques ; il faut aimer quand même, ce qui « en français » signifie, pratiquer la charité.

Dans la galerie des personnages féminins, il semble que nous pourrions mettre en évidence *Gweny toute seule*. Cette petite fille témoigne d'une transparence « d'avant la faute originelle ». Elle avait jeté sa balle, par mégarde, au-dessus du mur : elle avait alors demandé au propriétaire de la mystérieuse maison qui jouxtait la sienne, la permission d'aller chercher son jouet. Le lendemain elle y retourne, car une seconde fois, la balle..., puis le surlendemain, jusqu'au jour où elle ne revient plus, sans autres explications.

Gweny toute seule dessine le comportement authentique de milliers et de milliers de petites filles. Elles sont très heureuses d'être reçues, elles viennent demander une balle, elles ne font aucune déclaration d'amour ni de tendresse, ou alors si rarement, si fugitivement. Tout cela représente une *Enfantine*, c'est-à-dire « une confiance spontanée dans la force qui se cache dans la faiblesse ». Un détail, un peu recherché peut-être, mais tellement émouvant ; à propos de *Gweny*, Valery Larbaud indique que les initiales G.W. sont propres à un certain nombre de noms dans le Pays de Galles. Il y a là une politesse gentille faite par l'auteur, que nous tenons en juste compte de joie et de malice. Or, c'est en écrivant cette histoire que le « visiteur » se laisse entrevoir au cœur de l'enfance (*L'Enfantine* fut écrite en 1912).

On sait le travail incessant de Valery Larbaud pour faire connaître des écrivains nouveaux. On a remarqué également que ces documents, ces livres, ont été choisis par lui spécialement dans l'aire de la culture Sud-Américaine, et dans celle de l'Amérique du Nord, sous le signe d'une littérature inspirée par l'Angleterre, mais qui aurait subi une métamorphose aux États-Unis, par exemple autour de Julius Square, le cœur de Boston ; là, les Pères Fondateurs, méthodistes pour la plupart, ont commencé leur vie missionnaire. Ce passage d'Oxford-Cambridge, d'une part, à Boston d'autre part, nous donne une littérature extraordinairement intéressante ; elle est surtout sous le signe de Walt Whitman, pour célébrer le monde du travail humain, soit plus simplement à la manière de Ralph Waldo Emerson, sous le signe de la réflexion, presque de l'expérience spirituelle. On songe déjà à William James et à son livre *De l'expérience religieuse*.

Valery Larbaud ne se plaisait pas dans les milieux dits « parisiens ». Il faisait tout pour montrer que lorsqu'il séjournait dans ces milieux, c'était comme par hasard, venant de quelque lieu hors de France, et allant ensuite également en dehors de la France. Il y eut chez lui peut-être quelques excès, et une longue lettre — que je ne citerai pas car elle demanderait trop de commentaires — nous l'apprend. C'est, chose étrange, presque un travail de potache ; il s'en prend à une culture qui considère que la beauté est seulement dans le monde anglo-saxon. Alors qu'il voudrait faire comprendre qu'il désire vivre selon un idéal qui serait Sud-Américain, Hispanique, Allemand, et qui serait aussi Français ; tout cela a été oublié depuis. Mais ce qui compte en tout ceci, c'est de bien considérer le pourquoi de ce choix.

Marcel Ray n'était pas le classique philologue latin ou grec, mais un hispanisant et un germaniste, — ce qui explique sa carrière diplomatique à la fin de sa vie, ou son intérêt pour la culture allemande.

Cette culture germanique qu'il découvrait, il voulait absolument qu'elle soit connue dans la culture française. En d'autres termes, il y a ici un souci d'élargir qui est extraordinaire, selon deux points de vue : le premier, d'indiquer comment, pour

Valery Larbaud, la littérature était quelque chose de sérieux, de sacré, au point que l'on peut parler même d'une sorte de message spirituel. En second lieu, on peut distinguer la culture elle-même selon deux aspects, naturel et intellectuel, mais aussi qui introduit à une profonde vie intérieure. D'un côté il y a la précision, le désir de connaissance, la recherche ; de l'autre, il y a le mystérieux élément que la culture apporte et dont Bremond avait parlé dans son livre trop oublié, *Prière et poésie* : la poésie est une prière qui ne prie pas, mais qui aide à prier. Il y a ainsi « l'Esprit de géométrie », mais aussi « l'Esprit de finesse... ».

Voici donc tout un secteur de découvertes, non seulement d'une culture espagnole, brésilienne, mais en même temps d'une sorte d'apostolat qui peut-être s'exprime dans cette phrase de Valery Larbaud que l'on a mise en épigraphe à un livre de Pierre Talec, intitulé *Les choses de la Foi* (Éd. du Centurion, Paris 1973), « Peut-être que j'ai faim de choses inconnues... ».

Marcelle Auclair nous dévoile la réaction spontanée de Larbaud répondant à son souhait de le voir se consacrer davantage à son œuvre propre, qu'à celle des autres : « ... il s'arrêta net, me mit les mains sur les épaules, et me dit avec une ferveur inoubliable : — C'est si beau, ce qu'écrivent les autres ! » (*Mémoires à deux voix. M.A.-F.P.* p. 115.)

Nous retrouvons dans ce comportement une sorte de charité de l'esprit au cœur même d'une découverte culturelle, qui vaut bien la peine d'être signalée à propos de Larbaud.

Tout ceci nous montre que ce n'était pas un hasard si Valery Larbaud « découvrit » le manuscrit anglais de *Ulysses* : cette œuvre est si grande, et, en un sens, il l'attendait.

On pense à l'énorme, ironique artifice de *Ulysses* et *Finnegans Wake* car, en-deçà de la foi en la Parole de Dieu, on ne peut que se rabattre sur des mots et donc sur des « artifices ». Cette ironie qui met en cause gentiment, douloureusement et implacablement, ce monde moderne qui s'échine à ressembler au monde ancien, tout cela, dis-je, est à la fois très irlandais et très universel. Lorsque, comme Larbaud, on a traduit l'*Ulysses* de Joyce, on doit alors rechercher quel mot utiliser pour carac-

tériser des œuvres qui se prétendent, se disent des « romans » dans le sens banal du terme ; c'est là tromperie, défaite radicale.

J'en dirais de même du roman de Proust *À la recherche du temps perdu*, où nous entrevoyons quelques traits de la « vie véritable ».

On devine ici, montant sur l'horizon culturel, « l'ère du soupçon ». Ici se profile la nécessaire ironie, l'inévitable critique de la culture des tout grands, j'entends : Joyce, Claudel, Marcel Proust, Thomas Mann, Hermann Hesse, Robert Musil.

Nous voudrions aussi mettre en valeur un passage qui a échappé à l'attention diligente de celle qui a établi le texte et les notes. Il s'agit de la lettre cent-septante-six, du 16 octobre 1911, de Larbaud à son ami Marcel Ray :

« Mon cher Marcel, je vous écris pour remplir une heure effroyablement vide, entre mon dîner et mon coucher : toute l'angoisse du monde est dans la chambre, avec un silence colossal, et presque l'abandon et la damnation ressentie parfois à Valbois, en automne. Rien ne m'en tire. Vous savez, l'impression est exactement celle-ci : on s'attend au Jugement dernier ».

(*Correspondance* — t. I, p. 141).

Ce texte traduit une expérience de damnation, de silence et d'abandon. Beaucoup de témoins des religions, et spécialement du Christianisme — songeons à Pascal — l'ont connue. C'est là une épreuve de la Foi. Car ce silence domine l'univers tout entier : « ... toute l'angoisse du monde est dans la chambre ». Mais en même temps, une perspective biblique, dans une prière écrasée d'angoisse, mais aussi de confiance « malgré tout », est inspirée par l'expérience chrétienne : c'est le mystère du *Dieu caché* au cœur de la nuit.

*
* * *

En 1935, Valery Larbaud fut atteint d'une thrombose cérébrale hémiplegique qui l'empêcha désormais de parler. Il se refit un langage élémentaire lui permettant de répondre simplement, par signes, à ce que l'on disait et qu'il comprenait fort bien. Jean G. Aubry, m'a dit lui-même, en son temps, qu'il

avait pu communiquer à Larbaud mon interprétation de son catholicisme, dans la seconde édition de *Barnabooth*. Valery Larbaud me fit savoir qu'il était exact que s'y trouvaient déjà des signes de sa conversion ; et il lui avait exprimé sa joie de se voir compris.

Je voudrais ajouter ce que le Dr Alajouanine nous a révélé ; les seuls mots que Valery Larbaud ait désormais pu dire étaient : « *Bonsoir, les choses d'ici bas...* ».

Écrire

Communication de M. Paul WILLEMS
à la séance mensuelle du 12 décembre 1981

Mes chers Confrères,

Écrire est un acte mû par le désir, la peur, l'inquiétude, la joie, la colère ou par la nostalgie de l'horizon. Nostalgie que connaissent ceux qui ont navigué et ont vu reculer jour après jour la ligne où se rencontrent le ciel et la mer.

Écrire est aussi nommer. Acte de foi toujours déçu. L'horizon espéré n'est jamais atteint, ni même approché et ce que nous croyons prendre s'évanouit au moment où nous le nommons. Si les illusions n'étaient pas increvables, on n'écrirait plus.

Donc, acte de foi déçu, voyage inutile.

Un voyage ne s'analyse pas, ne se démontre pas. Il se raconte. Le voyage de chacun est différent. Le mien n'est donc pas le vôtre. Nos chemins se croiseront peut-être de temps en temps et nous nous saluerons en passant.

* * *

Le monde se conjugue au présent de nos sens et l'instant est son éternité. Depuis toujours, j'ai vu les nuages violets glisser de l'ouest à l'est dans le tumulte et le silence. Ni passé, ni futur. Ils sont là en une sorte de permanence fuyante. L'instant. Mon voyage, ou plutôt ma flânerie, m'apporte émerveillement et vertige, mais s'accompagne toujours d'anxiété. Bien entendu, quand je parle de l'instant, il ne s'agit pas du fait divers qui meurt en naissant, mais de l'instant où le monde

semble offrir l'éternité. C'est la mer mêlée au néant. La merveilleuse mer, le merveilleux néant.

Peut-être est-ce le voyage du poète. Toute la poésie chinoise est là. Dans quatre vers de Li-Taï-Po, l'univers livre d'un seul coup tout ce qu'il a à donner.

Parmi les fleurs un pot de vin
Je bois tout seul sans un ami.
Levant ma coupe, je convie le clair de lune ;
Voici mon ombre devant moi : nous sommes trois. ¹

Bouleversant, admirable, et délicieux message du rien.

Aller à la rencontre de l'instant, le chercher, tenter de le capturer, c'est aussi l'itinéraire de nombreux poètes occidentaux.

J'aime ce voyage qui mène aux frontières du dire.

*
* * *

Je me souviens. C'était au début des années trente. J'avais construit un canoë de mes mains maladroites. Bien que toute de guingois, cette frêle pirogue de toile et de lattes me portait dans l'estuaire de l'Escaut. A marée basse, le fleuve s'y divise en plusieurs bras qui coulent avec paresse entre les îles blondes des bancs de sable. Par temps brumeux, les rives se fondent au loin dans une lumière soyeuse et, lorsque la marée haute submerge les bancs de sable, on se perd en une ivresse lente sur l'immense fleuve étale aux courants sournois.

A Bruxelles, où je faisais mes études de droit, je guettais le temps et, dès qu'un certain vent d'est suscitait des ciels légers, je fuyais l'Université pour m'embarquer sur mon esquif. J'errais dans le Bas-Escaut pendant des jours et je pagayais lentement entre ciel et eau. Par temps calme, le jusant me portait jusqu'à la barre, frontière de l'estuaire et de la mer du Nord. Bientôt, la marée remontait, les petites vagues hérissées du flot me refoulaient et j'abordais à Doel, village riverain de l'Escaut en aval d'Anvers, où s'élèvent aujourd'hui les tours des

1. « Libation solitaire au clair de lune » de Li-Taï-Po (701-762 après J.-C.) in Paul Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Gallimard, Paris, 1962, p. 226.

réacteurs atomiques. Autrefois, c'était là que commençait l'Escaut sauvage.

Il y avait à Doel un café, bien connu des habitués du Bas-Escaut, dont le patron, Jan Syss, était chasseur de phoques et d'oiseaux aquatiques. La salle du café était ornée de centaines d'oiseaux empaillés : canards, grèbes, plongeurs, oies, cygnes, sarcelles, butors, mouettes, goélands, chevaliers, hérons, sternes, bref tout ce qui vole sur les mers et dans les estuaires du nord.

Il y avait aussi des photos de chasse au phoque. Grands mangeurs de poissons, ils vivaient nombreux encore à cette époque dans le Bas-Escaut. Pour protéger la pêche, le gouvernement hollandais payait d'assez fortes primes par phoque tué.

Je passais de longues soirées dans ce café à écouter Jan Syss faire le récit de ses chasses, en buvant des « petits blancs », genièvre bâtard que je trouvais exquis.

« A marée descendante, disait-il, on va à la rame jusqu'à un banc de sable, on se couche au bord de l'eau, on s'efforce de ressembler à un phoque et on attend sans bouger. Quand le phoque s'approche et vous regarde de son œil globuleux en croyant reconnaître quelque honorable membre de sa tribu, on fait glisser lentement le fusil sur lequel on est couché. On tire. Et ça y est ! » concluait-il en vidant d'un coup son petit blanc.

Je suis ses conseils et vais, moi aussi, à la chasse au phoque, mais sans fusil.

J'ancre mon canoë, je me déshabille et je vais nu jusqu'au bout du banc de sable. Je m'étends au bord de l'eau, je m'appuie sur le coude, je relève un peu la tête comme font les phoques, les pieds en équerre comme Charlie Chaplin, pour simuler des nageoires.

J'attends.

Nulle pensée.

L'eau, l'air, le ciel. Murmures confus. Tout vient à moi. Et j'oublie la chasse au phoque.

S'il est arrivé deux ou trois fois que la gentille tête fine et lisse d'un phoque à moustaches — style Verhaeren — surgisse

de l'eau, cette vision a pris rang parmi toutes les autres dans le grand message du monde.

S'agissait-il d'un message ? Était-ce la marée du temps que je percevais ? Ou la fusion des choses dans le rien, par lequel j'étais moi-même absorbé ? Un néant bleu, brumeux et doré où se diluaient le fleuve et le vent.

J'ai gardé un souvenir intense de ces heures. Couché, absent de moi-même, chasseur chassé, piégé par l'instant que je tentais de piéger.

Je voyais parfois de grands navires, bleus ou blancs selon la lumière, et qui me semblaient immobiles à jamais, car mon rêve me révélait que c'était moi et le banc de sable où j'étais couché, l'air, le fleuve, le soleil, l'univers qui dérivions. Épave ballottée, je flottais ainsi pendant des heures qui duraient un instant et un siècle.

Je m'éveille de mon absence quand les vaguelettes de la marée montante viennent éclabousser mes flancs. Ces caresses, ou plutôt ces petits couteaux froids, me blessent. Je me dresse péniblement. Mon cœur se remet en marche, mon sang est lent, mes articulations ankylosées. Je vais en trébuchant vers mon canoë qui, déjà soulevé par la marée, oscille joyeusement en tirant sur sa corde.

*
* * *

La chasse au phoque ne doit pas être confondue avec la méditation. Elle n'est qu'un comportement, une attitude physique qui précède toute action importante, comparable peut-être à celle du joueur de tennis pendant les quelques secondes qui précèdent le moment où l'adversaire va envoyer une balle de service. L'attente du joueur est courte, mais d'une terrible intensité, car l'action qui la suivra — le renvoi de la balle — devra se faire en un éclair. Le joueur porte ses forces à la pointe de lui-même en une mobilisation de son être entier. Il devra renvoyer la balle avant même de l'avoir vue et sans avoir eu le temps de prendre une décision.

*
* * *

Attente qui précède l'acte.

Pour le chasseur de phoque, le vrai, celui qui chasse avec un fusil, l'acte sera le coup de feu. Mais si le chasseur est poète, l'attente sera peut-être suivie de l'écriture.

L'attente avant l'action n'est pas contrôlée par la volonté consciente. La chasse au phoque, telle que je l'ai pratiquée, se joue aux frontières du néant. Néant de la pensée en tout cas. Donc, pas n'importe quelle attente. C'est une sorte de béance. Une sorte d'ouverture de l'être entier à l'afflux des signes. Attitude physique brute qui me semble précéder le langage. Pendant que j'étais étendu sur le banc de sable, rien de ce qui venait à moi n'était nommé. Plus tard, parfois des années après, les chants et les lumières informulés du monde se métamorphoseront en écriture.

*
* * *

Il y a une différence essentielle entre le sportif, ou le trapéziste, et le poète. Si le joueur de tennis rate son coup, il perd son point ; si le trapéziste tombe, il se tue. La sanction est immédiate. On réussit ou on rate, tandis que l'action d'écrire, avant de s'accomplir, passe par des métamorphoses longues, nombreuses, complexes, souvent ténébreuses et douloureuses. La sanction ainsi retardée, faillite ou réussite, est rarement mortelle, toujours sournoise et en définitive ambiguë.

*
* * *

Le hasard a fait que, pendant des années, j'ai participé à l'organisation des tournées du cirque de Moscou en Belgique. J'allais souvent en U.R.S.S. pour choisir les programmes, et j'ai eu ainsi l'occasion de fréquenter trapézistes, jongleurs, dresseurs de chiens et de colombes ou dompteurs de tigres de Sibérie. Ce sont des gens merveilleux et je les aime.

J'ai vu un jour à Léninegrad un vieil équilibriste de septante ans. Cet homme avait mis au point un numéro extraordinaire. Il était vêtu d'un collant noir assorti d'un casque, ou plutôt d'une sorte de calotte de cuir qui lui moulait la tête comme un

gant. Cette calotte était surmontée d'un cimier, sorte de long et mince patin. Un filin d'acier tendu des cintres au bord de la piste du cirque barrait l'espace en diagonale. Le vieux monsieur montait légèrement aux légères échelles de corde, se hissait sur une passerelle et saluait le public d'un geste jeune. Alors, il s'immobilisait et fermait les yeux. Le public cessait de respirer. Dans le silence des trois mille personnes immobiles, un roulement de tambour montait avec notre angoisse vers la frêle silhouette noire qui allait affronter la mort.

Il ouvre les yeux, se penche, se met sur la tête, pose le patin de son cimier sur le fil d'acier et, lâchant les poignées auxquelles il se retient, glisse sur le filin — toujours sur la tête — les jambes et les bras écartés, à une vitesse vertigineuse. Le temps d'un éclair on voit, non un vieillard, mais une apparition, mince, gracieuse, à la fois humaine et divine, un oiseau « au vol inverse » ou un ange en abyme. Mercure jeune plongeant du ciel vers la terre. Pendant le parcours prodigieux, en un élan inconscient, nous nous dressons tous, et c'est debout que nous poussons un cri de triomphe quand il atterrit sur la piste.

L'artiste est redevenu un aimable vieux monsieur qui salue.

Mercure immortel, dieu du vent, ne risquait pas de tomber du ciel lorsqu'il glissait jusqu'à nous sur les filins de l'air, mais le vieil équilibriste, lui, jouait chaque jour sa vie.

Cet homme, je l'ai vu après le spectacle et je lui ai parlé. Une grande paix et une grande modestie émanait de lui. Il n'avait aucun doute quant à la qualité de son numéro. Il se savait condamné à la perfection. La mort était la sanction de sa première défaillance. Il en était heureux. Chaque soir, il avait la confirmation de sa réussite puisqu'il vivait encore.

*
* *
*

Il serait redoutable et merveilleux que le poète tombe d'un filin d'acier s'il ratait son livre. On saurait à quoi s'en tenir. Mais cela ne durerait pas longtemps. Les mauvais poètes travailleraient avec filets et tomberaient mollement en faisant des grâces.

Mais la poésie n'est pas manichéenne comme le cirque, qui ne connaît que l'alternative de la perfection ou de la mort. Le danger d'écrire est infiniment plus complexe.

Le danger peut venir de l'extérieur. Par exemple, sous les dictatures. L'écrivain se vend au régime, ou il feint de s'y rallier ; il peut aussi faire face sans compromis. Une attitude exemplaire est celle de Mandelstam². À l'époque de Staline, attaqué, traqué, il écrit ses poèmes sur de petites feuilles de papier qu'il cache. Précaution supplémentaire : sa femme Nadejda Mandelstam et d'autres proches apprennent ses poèmes par cœur et des copies circulent clandestinement.

Autre moyen de lutte : la ruse contre le pouvoir. Ce moyen fut employé de tout temps, de Molière à Ernst Junger, de Diderot à Dostoïewski.

Mais le combat, si courageux ou intelligent soit-il, ne suscite pas nécessairement des œuvres de qualité. Héros d'une cause, des écrivains furent fusillés, mais ils écrivaient de mauvais poèmes. Comme il y a eu de grands poètes parmi les traîtres.

Sous tous les régimes les rapports de l'écriture et de la société sont difficiles sinon impossibles à analyser.

*
* * *

La langue et l'écriture, on le sait, ont des fonctions sociales, religieuses et rituelles. Elles sont porteuses de la pensée, de la sensibilité et des passions des communautés humaines.

Pourtant — et ceci ressemble à une contradiction —, la langue appartient aussi, à l'homme solitaire : seul quand il se parle de ses chagrins ; quand, la nuit, pendant ses insomnies, il pense à la mort ; quand il s'avoue ses indignités ou qu'il se reproche ses lâchetés. Le poète est seul quand il note — et ceci jusqu'aux limites de l'indicible — ce qu'il perçoit quand il part à la chasse au phoque. Et ce qu'il ressent, il le dit à un homme solitaire, son lecteur inconnu qui en reçoit seul la confiance — modeste ou immense — pour y répondre tout bas et en lui-

2. Voir Nadejda MANDELSTAM, *Contre tout espoir*, Collection Témoins, Gallimard, Paris 1972.

même. Et c'est dans ces œuvres-là que l'écriture acquiert sa fonction la plus sacrée et la plus belle. L'œuvre se donne et n'attend rien en échange de ce qu'elle apporte : rien et tout. Elle n'est au service de personne. Elle ne sert à rien. Elle donne. Merveilleuse musique, solitude effrayante mais exquise, salon au fond d'un lac, estuaire de l'Escaut, paradis de l'instant précieux et douloureux.

Dans la Chine ancienne, les poètes taoïstes refusaient tout contact avec le pouvoir considéré comme impur dans son essence même. Li-Taï-Po évoquant son maître, le poète Kong, écrivait : « Il aimait les fleurs et ne servait pas son prince ».

Loin des clairons agités de Deroulède et des Magnitogorsk d'Aragon, je vais vers les poètes de la solitude.

Anarchie, enfin !

*
* * *

En fait, le monde extérieur menace plus l'homme que l'œuvre. La véritable menace vient de l'intérieur. Le poète est seul devant la page, traduit devant son propre tribunal. Ses jurés se nomment incertitude, angoisse, nuit blanche, peur. Rarement, très rarement : joie. L'acte d'écrire est dangereux parce qu'il fait douter de soi. Ce n'est pas la page blanche qui donne le vertige, c'est la page noircie, souillée de mots. Un mauvais vertige qui se change en morne désespoir quand on se relit. L'effort est immense. Les plus grands écrivains y ont sacrifié leur vie. Balzac et Proust ont succombé au travail. Kleist, Nerval et Artaud se sont suicidés. D'autres se sont systématiquement détruits comme Rimbaud, d'autres enfin, tel Max Elskamp, se sont trop approchés des frontières et y ont perdu la raison.

Certains pourtant, et des plus illustres, sont morts glorieux. On leur en veut un peu du sourire satisfait qu'arbore leur masque. Goethe, par exemple, donne procuration à Werther, qui se suicide à sa place, et à Faust, qui signe pour lui un pacte avec le diable. Pendant ce temps, ministre peinard, il se promène à Weimar d'un pas olympien. Nous savons pourtant que

le noble vieillard souffrait de dépressions que les honneurs et les acclamations de l'Europe ne calmaient pas. Il commandait quelques caisses de vin de Franconie et oubliait en buvant. Ceci est tout à son honneur et nous fait oublier qu'il est mort content.

*
* * *

J'en étais à la chasse au phoque, exercice d'absence préalable à l'écriture. Et cet exercice, ou plutôt cette méthode, je la pratique partout et quand je veux. En me promenant, pendant mes insomnies, en nageant, ou encore pendant mes fréquentes réunions dans les ministères. Dès que je m'y ennuie — et je m'y ennuie toujours — je me retire en moi, en ayant soin de placer quelques sonnettes d'alarme qui me rappellent à la réunion quand il le faut. Ces sonnettes sont les mots clefs de l'ordre du jour ou l'expression du visage du fonctionnaire qui préside la séance. Tant qu'il me sourit ou qu'il s'ennuie lui-même, je me prélassé dans mon délicieux rêve éveillé. Dès que son visage se fait préoccupé, j'accours et je place une phrase préparée à l'avance. La chasse au phoque est donc aussi une stratégie que j'utilise pour me défendre contre la politique. Mais je m'en sers surtout comme moyen d'entrer en contact avec le monde. Je glane ici ou là quelques épis, cailloux, papillons, ou épaves, dans les champs de la terre et du ciel. Au cours des ans, ma mémoire a rassemblé au fond de moi et en secret tout un bric-à-brac que j'appelle mon trésor ou mon rêve, ce qui est la même chose. Ce trésor est caché dans ma maison intérieure.

*
* * *

C'est une maison à l'image de la maison que j'habite. Elle est grande et délabrée avec de nombreuses chambres, les unes heureuses, les autres tristes ou délaissées. D'autres encore sont fermées. J'en ai perdu les clefs ou plutôt je fais semblant d'en

avoir perdu les clefs. Dans les chambres où je vais, il y a un incroyable amoncellement de sourires, regards, neiges, voix aimées, larmes et rires, parfums, tessons de bouteilles, vieux pneus, mots tendres, chaises à trois pieds, rencontres et adieux. Dans un coffre, il y a tous les vents du ciel et les nuages classés selon leurs noms latins. Il y a le coffre des blessures et des chagrins que j'ai infligés. Je n'aime pas l'ouvrir. Il y a les valises des espoirs, et les paniers des regrets. Il y a des paquets et des paquets d'objets trouvés dans les terrains vagues, c'est-à-dire dans les espaces de notre vie quotidienne. Il y a enfin les fenêtres par où viennent les messages. J'en ouvre une au hasard.

* * *

C'était en janvier à Moscou, il y a une vingtaine d'années. Il faisait très froid. Je devais prendre *La flèche rouge* — beau nom d'un train de nuit — pour Leningrad. À cette époque, les anciens wagons-lits d'avant la guerre étaient encore en service. Aux boiseries d'acajou, aux miroirs et aux ornements de cuivre j'ai cru reconnaître les vieux wagons-lits belges. Après avoir bu un verre de thé et mangé de grosses miches de pain beurrées couvertes de caviar, je me couche. Le train part, prend sa vitesse de croisière et les rails répercutent les battements lents d'un cœur qui s'endort. Et je m'endors aussi. Au milieu de la nuit, le train s'arrête et je m'éveille en sursaut. Le silence est total. Je veux voir où nous sommes. J'écarte le rideau de la fenêtre, épaisse couverture d'un rouge sombre qui protège le compartiment du froid. La vitre est recouverte d'une couche de givre. Je me souviens alors tout à coup d'un conte d'Andersen : *La Reine des neiges*. Deux enfants s'aimaient d'amour tendre. Ils habitaient la même rue et leurs maisons se faisaient face. En hiver, le froid les séparait. Éric faisait fondre le givre de la fenêtre en y appuyant un kopek chauffé dans ses mains. Il obtenait ainsi une petite ouverture ronde. En y appliquant l'œil, il voyait la fenêtre de la maison d'en face, toute opaque de glace, où un autre œillet révélait que Guerda avait elle aussi

ménagé au moyen d'un kopek une éphémère ouverture. Et les deux enfants se sentaient heureux.

C'est le mot kopek qui déclenche en moi le souvenir de ce conte. Et j'ai aussi un kopek dans la poche de mon veston puisque je suis en Russie ! Je le prends, je le réchauffe de mon souffle, je l'applique contre la fenêtre du wagon et j'appuie du pouce aussi fort que je peux. La couche de givre est si épaisse que je suis obligé de réchauffer plusieurs fois la piécette de cuivre. J'arrive enfin à la vitre. J'approche mon œil de la petite ouverture ronde. Je surprends un des secrets du monde.

Je vois une plaine immense, la lune et des millions d'étoiles. La neige est plus blanche que blanche, plus froide que froide, et le ciel plus dur que dur. Immobilité. Silence. Reflet blanc et glacé du néant. Rien. Rien. Rien à l'horizon. Si. La neige se soulève un peu comme une couverture et laisse entrevoir un village blanc. Le vent immobile soulève autour des maisons une longue, une vaporeuse, une délicate, une cruelle écharpe blanche, immobile elle aussi, qui enveloppe un clocher et s'étire le long de l'horizon. Ce que je vois là, échappe à tout bruit. Au mouvement. Au parfum. À la respiration. La blancheur abolit le temps. Je sens alors mon œil se couvrir d'une écaille de froid. Le givre se reforme sur moi-même et sur la vitre. Je ne vois plus rien. Le train se remet en marche vers nulle part.

*
* * *

Ma maison intérieure a d'autres fenêtres et d'autres portes. Il suffit de les ouvrir et d'attendre que les impressions — je ne trouve que ce mot-là, qui me trahit mais se rapproche le plus de ce que je veux suggérer — que les impressions viennent à moi. Ce ne sont pas n'importe quelles impressions, ce ne sont pas non plus vraiment des souvenirs, puisqu'elles ne sont pas encore nommées — alors que les souvenirs le sont — et qu'elles précèdent la parole ou l'écriture. Elles forment le bric-à-brac du non-dit qui s'est accumulé en moi au cours de ma vie et qui est devenu lentement la matière de mon rêve.

C'est à ce rêve-là que j'ai essayé de puiser pour écrire. Mais, au moment où on croit le saisir, il prend la fuite.

La nuit enlève sa chemise
Elle s'approche toute nue
Je croyais que je l'avais prise
Quand dans mes bras elle a fondu.

*
* *

Il y avait une fois un jeune berger des hauts plateaux du Lubéron. Il s'était fabriqué un fusil de bois dont le canon était de buis et la crosse de tilleul. Il se mit à la chasse de l'Oiseau d'Or qui vole le matin sur la garrigue.

Chaque jour, avant l'aube, il se mettait à l'affût près des champs de lavande. Tout ce qu'il y a de plus beau au monde était au rendez-vous du lever du soleil : couleuvres, lièvres, saisons, brumes, cailloux, vents de tous noms et de tous souffles. Mais l'Oiseau d'Or ne venait jamais.

Quand le berger eut quatre-vingts ans, il le vit enfin. Indescriptiblement beau. L'oiseau se pose sur le plus grand des chênes nains. Il ouvre le bec pour chanter. Le berger vise. Sa main tremble. Il tire. L'oiseau s'envole.

Alors le vieux berger se mit à pleurer, non parce qu'il avait mal tiré, mais parce qu'il n'entendrait jamais le chant de l'Oiseau d'Or, et que ce chant, sans aucun doute, lui aurait révélé un des secrets du monde.

*
* *

Ici se pose le problème essentiel de l'écriture : le passage du pressenti au nommé.

Nommer. Nomme-t-on ? On ne choisit pas les mots. Ils viennent tout seuls. D'où viennent-ils ? Viennent-ils ? Ils sont soudain là sans avertir ou ne viennent pas du tout. On les appelle ? Ils s'en vont comme des chats. Quand ils se présentent, je les accepte ou les rejette, au hasard, selon mon envie. J'en trouve aussi accumulés dans les tiroirs ou les coffres

de ma maison intérieure. Une métamorphose intervient au moment de l'écriture. Du pressenti ou des mots, on ne peut dire ce qui vient en premier lieu. Soupe plutôt complexe. La mémoire me joue des mauvais tours, elle m'apporte de la camelote ramassée dans les journaux ou dans quelque mauvais livre que j'ai oublié. Ces mots-là entrent chez moi avec de faux passeports. Les « idées », les « pensées » me jouent de tout aussi mauvais tours. Elles s'imposent comme des vérités, mais à l'examen elles sont toutes prétentieuses et solennelles et usées et creuses et fêlées. Je m'y laisse prendre parfois : c'est flatteur de croire avoir inventé une « haute » pensée telle que « tous les hommes sont mortels ». Parmi tous les mots, comment distinguer ceux qui trichent de ceux qui proviennent de la chasse au phoque ?

J'avance à tâtons, tous mes sens tendus, comme le joueur de tennis qui attend la balle. Parfois j'écris vite en une sorte d'ivresse, parfois très lentement à l'écoute de moi-même. J'avance à tâtons, je cherche, j'entre dans ma maison intérieure. Voici un sourire que j'ai vu un jour. Quand ? Où ? qui ? Surtout ne pas se souvenir. Si je reconnaissais le sourire de Catherine, je serais ligoté par l'état-civil et l'anecdote. C'est un sourire sans femme et sans nom que je veux. Je trouve celui qu'il me faut dans le tiroir aux lèvres. Il me plaît ce sourire. Il s'entrouvre sur des dents un peu humides. Voici un visage pour ce sourire. Où l'ai-je vu ? Je ne sais pas. Tant mieux. J'écris vite. C'est un visage de très jeune femme blonde. Aux cheveux un peu fous, courts, tout ébouriffés au soleil. Une silhouette s'esquisse. Je vois d'abord son allure. Elle marche vite. Où va-t-elle ? Nulle part. Elle passe. J'entends les talons de ses souliers sonner sur le trottoir. Clairs. Vifs. Le mouvement du corps. À peine deviné, sous son manteau. Tout de suite aimé. Tiens ? Nous sommes à la fin de l'hiver. Le 26 février. Pourquoi le 26 ? Je ne sais pas. Le 26, j'en suis sûr. Le pas ralentit. S'arrête. Elle rencontre quelqu'un. Un jeune homme. Tout à coup je le vois. Il est grand, mince, il porte un costume trop voyant...

Ainsi sont nés de pied en cap, un 26 février et le jour de leur première rencontre, Anne-Marie et Dile, personnages de ma pièce *La Ville à Voile*.

Dile : Le vent était à l'est. C'était l'année passée, un jour de février, le 26 si je me souviens bien, par un joli midi. Les voiles frissonnaient sur les toits, on aurait dit qu'on les avait passées au bleu. Je humais le printemps à travers l'hiver. Tout un côté de la rue était jaune citron. C'était le soleil. L'autre côté était violet. De ce côté-là, personne ne marchait. Des dames passaient, et à leurs fourrures s'accrochait un parfum de février. Un parfum frais, acidulé, un parfum jaune citron. C'était le soleil.

Dile : Les fourrures sentaient le printemps, mais les talons sur le trottoir sonnaient comme du cristal de janvier. Moi, sans manteau comme en été... mais sans femme comme en hiver... À ce moment je vois une fille... elle s'avance à ma rencontre...
Mademoiselle.

Anne-Marie : Monsieur.

Dile : Parlez-moi de vous.

Anne-Marie : Quel joli soleil ! Le trottoir est plein de jonquilles.

Dile : J'ai l'impression de vous connaître.

Anne-Marie : Moi non. Vous ressemblez à quelqu'un que je n'aurais jamais vu.

Dile : La ville est transparente aujourd'hui, toute gelée sous ses voiles.

Anne-Marie : Assez parlé de moi. Parlez-moi de vous.

Dile : Déjà le 26 février.

Anne-Marie : Quel joli métier !

Dile : Où avez-vous acheté vos yeux ?

Anne-Marie : Ils me viennent d'un grand-oncle.

Dile : Gris océan, vert, bleu, brun, horizon. Vos yeux glissent sur l'eau.

Anne-Marie : Il avait beaucoup voyagé.

Anne-Marie : Déjà le 26 février !

Dile : Quelle jolie main !

Anne-Marie : Elle ressemble à l'autre main comme mon visage à son reflet.

Dile : Laquelle des deux est le reflet ?

Anne-Marie : Celle qui se souviendra le mieux de vous.

J'ai puisé les éléments de cette scène dans les coffres et valises de ma maison intérieure parmi tout ce que j'ai pressenti, humé, capté pendant mes chasses au phoque.

Dans les réserves de ma mémoire, j'ai trouvé une promenade à Anvers par un jour de giboulées à la fin de l'hiver. D'immenses nuages blancs et froids, étincelants de soleil bleu, dérivèrent lentement au-dessus des toits. Alors, tout à coup, comme il m'était arrivé si souvent sur le Bas-Escaut, j'ai eu l'impression que les nuages étaient immobiles et que c'était toute la ville, sous les immenses voiles des nuages, qui dérivait dans le courant de l'avant-printemps. Dile et Anne-Marie ont surgi dans cette vision-là et les mots qu'ils se disaient sont venus sans que je les appelle. Je les prends au hasard ou, plus exactement, ils me viennent aux lèvres comme si quelqu'un d'autre que moi les disait. Ils s'enchaînent selon leurs affinités sans suivre d'autres lois que leur plaisir d'aller où ils veulent. S'ils se rencontrent, c'est pour se séparer tout de suite. Je les vois plus que je ne les entends. Et aujourd'hui encore, dix-huit ans après, ils sont là, en moi, avec une intensité angoissante.

Quand j'ai écrit cette scène, je croyais avoir dit, enfin, ce que j'avais rêvé de dire depuis toujours. J'espérais que ces mots mis bout à bout par le hasard d'une écriture à demi inconsciente refléteraient quelque chose d'irréel et de vrai, et que la très forte et presque insupportable nostalgie dont j'avais été saisi transparaîtrait dans ce texte. Il me semblait que ces personnages nés des mots, qui marchaient dans la rue d'une ville rêvée, étaient livrés sans défense — comme nous le sommes tous — à un destin dont ils venaient, sans le savoir et comme par jeu, de déclencher les rouages.

Mais quelques jours après, en relisant ce que j'avais écrit, je me suis senti très découragé. Les mots ne chantaient plus et les phrases ne s'envolaient pas. Et depuis lors, je sais que les mots, une fois écrits et corsetés de syntaxe, perdent parfum, légèreté, chagrin et joie, tout ce qui en eux nous ravit et nous trouble lorsque nous ne les avons pas encore dits. Les rossignols aveugles chantent en cage. Les mots se taisent et deviennent malades.

Me voilà presque au soir de ma vie. Et pourtant, maintenant encore, chaque fois que je prends mon porte-plume, je me sens porté par le même espoir. « Cette fois, peut-être que... » mais chaque fois que je me relis je me souviens de ce que dit si joliment Paul Neuhuys, en franversois, à propos de ses éditions « Ça ira ».

« Ça n'a encore une fois pas marché ».

* * *

Il y a peut-être, tout de même, une justification à l'écriture et à la création artistique. Je la tiens d'une chinoise rencontrée à Pékin quelques mois après la fin de la Révolution culturelle. Elle me dit : « Nous avons été coupés depuis 13 ans de nos traditions culturelles. Vide affreux. Autrefois, nous allions à l'Opéra de Pékin pour nous y reconnaître. Pour y sentir en quoi nous sommes chinois. Pendant la Révolution culturelle, l'opéra a été fermé. Les artistes ont été dispersés et envoyés dans les camps. Ceux qui avaient pu rester à Pékin avaient interdiction de s'exercer dans leur art. Il était défendu de chanter les airs de nos opéras, de jouer notre musique, ou de réciter nos poèmes célèbres. Des artistes courageux, pour entretenir leur mémoire et leur voix, allaient chanter seuls, en cachette, dans les bois, et c'est grâce à eux et aux bribes de tradition qu'ils ont sauvées que nous espérons pouvoir renouer avec le grand message de notre civilisation. Vous ne vous rendez pas compte comme il est affreux d'être privé de ses poètes, de ses musiciens et de ses peintres.

Quand on n'a pas vécu cela, on ne se rend pas compte de l'horreur de ces vides. Tout, tout ce qui touchait au passé, même récent, était défendu. Imaginez qu'en Occident vous soyez privés de tout ce qui fait votre civilisation. Plus de concerts, plus de musique classique ni contemporaine. Ni Mozart ni Stravinsky. Défense de lire Victor Hugo ou Rimbaud. Plus de livres, plus de chants, plus de poésie. Rien. »

Peut-être cette Chinoise a-t-elle raison. L'écriture, malgré l'écart entre l'attente et le texte, nous apporte quelques bribes,

quelques reflets du monde, les sourires ou les larmes dont nous avons besoin. S'il en est ainsi, il faut souhaiter que jamais personne n'arrive à noter ce qu'il rêve de dire. Ce serait insoutenable. Espérons que l'Oiseau d'Or ne chantera jamais et que la nuit fonde dans nos bras avant que nous l'ayons prise.

Restons ces éternels errants des frontières pour qui le monde n'est pas une apparence qui cache une autre réalité, mais le spectacle immense, cruel et merveilleux de l'instant.

Continuons à essayer de le chanter sans jamais y arriver.

Chronique

Séances publiques

Dans la seconde partie de 1981, l'Académie a tenu deux séances publiques. Celle du 17 octobre était consacrée à la réception de M. Jean Muno par M. Thomas Owen. Le 7 décembre à l'occasion du centenaire de la Jeune Belgique, l'Académie avait choisi d'étendre cette commémoration à une étude de ce qui avait suivi l'existence même de la revue : « La Jeune Belgique et cent ans d'avant-garde ». Y ont pris la parole M. Joseph Hanse et M. Jean Weisberger.

Les textes des deux séances sont en tête du présent sommaire.

Séances mensuelles

Au cours de sa séance mensuelle du 12 septembre 1981, l'Académie a entendu une communication de M. Marcel Lobet : *Écriture et peinture dans le Journal d'Eugène Delacroix*. On peut la lire dans la présente livraison. Deux membres étrangers avaient rejoint leurs confrères : M. Lloyd James Austin et M. Jacques Monfrin récemment élu.

Réunie en séance mensuelle le 14 novembre, l'Académie a élu par acclamations son bureau pour 1982 : M. Jean Tordeur sera le directeur et M. Pierre Ruelle, le vice-directeur de la compagnie. MM. Carlo Bronne et Joseph Hanse ont été réélus de même à la Commission administrative.

L'Académie a entendu une communication de Mgr Charles Moeller : *Du nouveau sur Valery Larbaud?*, qui paraît dans cette livraison. L'Académie a attribué le prix George Garnir à M. Roger Foulon pour son roman *Un été dans la Fagne*.

La séance mensuelle du 14 décembre a été ouverte par un hommage de M. Roland Mortier, directeur, à Marcel Raymond, récemment décédé à Genève. M. Sion a représenté l'Académie aux funérailles de l'écrivain que nous évoquerons dans un prochain Bulletin.

L'Académie a entendu une communication de M. Paul Willem : *Écrire*. Le texte en paraît dans ce Bulletin.

Plusieurs prix ont été attribués : le prix Auguste Beernaert à M^{me} Andrée Sodenkamp pour le volume *Choix* qui groupe une sélection de son œuvre poétique antérieure et des pages inédites ; le prix Bouvier-Parvillez à M. Paul Dresse pour l'ensemble de son œuvre ; le prix Eugène Schmits au R.P. Joseph Boly pour son recueil *Mélanges claudéliens* et le prix Georges Vaxelaire à M. Jean-Marc Landier pour ses pièces *Laisse couler l'eau dans la baignoire* et *Sortez, Monsieur Bénébert*.

L'Académie a attribué en outre plusieurs subventions d'aide à l'édition suivant des propositions de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature.

Table des matières

TOME LIX - ANNÉE 1981

SÉANCES PUBLIQUES

Séance publique du 27 mars 1981

Réception de M. Lloyd James AUSTIN

| | |
|----------------------------------------|----|
| Discours de M. Roland Mortier | 5 |
| Discours de M. Lloyd James Austin..... | 20 |

SÉANCE PUBLIQUE DU 17 OCTOBRE 1981

RÉCEPTION DE M. JEAN MUNO

| | |
|----------------------------------|-----|
| Discours de M. Thomas Owen | 161 |
| Discours de M. Jean Muno | 179 |

SÉANCE PUBLIQUE DU 17 DÉCEMBRE 1981

LA JEUNE BELGIQUE ET CENT ANS D'AVANT-GARDE

| | |
|-------------------------------------|-----|
| Discours de M. Joseph Hanse | 192 |
| Discours de M. Jean Weisgerber..... | 206 |

COMMUNICATIONS

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| LA FONCTION DES IMAGES VÉGÉTALES DANS A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 10 janvier 1981 | 34 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| EN MARGE D'UN RÉCIT. Communication de M ^{me} Louis Dubrau à la séance mensuelle du 9 mai 1981 | 85 |
| QUELQUES DONNÉES ET RÉFLEXIONS À PROPOS DU FRANÇAIS EN AFRIQUE NOIRE. Communication de M. Willy Bal à la séance mensuelle du 13 juin 1981 | 96 |
| ÉCRITURE ET PEINTURE DANS LE JOURNAL D'EUGÈNE DELACROIX. Communication de M. Marcel Lobet à la séance mensuelle du 12 septembre 1981..... | 224 |
| DU NOUVEAU SUR VALÉRY LARBAUD ?... Communication de Mgr Charles Moeller à la séance mensuelle du 14 novembre 1981 | 238 |
| ÉCRIRE. Communication de M. Paul Willems à la séance mensuelle du 12 décembre 1981..... | 252 |

TEXTES

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| L'ACADÉMIE ET LA FRANCITÉ par M. Georges SION..... | 47 |
| CENT CINQUANTE ANS DE LITTÉRATURE FÉMININE par M ^{me} Jeanine MOULIN..... | 51 |
| BIÈRE, HOUBLON ET CERVOISE, ÉTUDE LEXICOLOGIQUE de M. Léo MOULIN | 111 |

CHRONIQUES

| | |
|------------------------------------------------|--------------|
| Séances mensuelles de l'Académie. Divers | 72, 149, 269 |
| Catalogue des ouvrages publiés | 74, 150, 271 |

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

BRUXELLES, PALAIS DES ACADÉMIES

- ACADÉMIE. — *Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie*, par René Fayt. Années 1922 à 1970. 1 vol. in-8° de 122 pages. — 1972..... 150,—
- ACADÉMIE. — *Le centenaire d'Émile Verhaeren*. Discours, textes et documents (Luc Hommel, Léo Collard, duchesse de La Rochefoucauld, Maurice Garçon, Raymond Queneau, Henri de Ziegler, Diego Valeri, Maurice Gilliams, Pierre Nothomb, Lucien Christophe, Henri Liebrecht, Alex Pasquier, Jean Berthoin, Édouard Bonnefous, René Fauchois, J. M. Culot) 1 vol. in-8° de 89 p. — 1956..... 150,—
- ACADÉMIE. — *Le centenaire de Maurice Maeterlinck*. Discours, études et documents (Carlo Bronne, Victor Larock, duchesse de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964..... 400,—
- ACADÉMIE. — *Galerie des portraits*. Recueil des 74 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1972 dans l'*Annuaire* sur Franz Ansel, l'abbé Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura Garcia Calderon, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, Henri Davignon, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille, Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christofer Nyrop, Louis

- Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency, Mario Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Valotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge, par 43 membres de l'Académie. 4 vol. 14 x 20 de 470 à 500 pages, illustrés de 74 portraits. Chaque volume..... 400,—
- ACTES du Colloque Baudelaire, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de 248 p. — 1968..... 250,—
- ANGELET Christian — *La poétique de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961..... 200,—
- BAYOT Alphonse. — *Le Poème moral*. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 p. — 1929..... 300,—
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 1 vol. in-8° de 372 p. — 1978..... 400,—
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949..... 280,—
- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971 Réimp. 1972 et 1981..... 480,—
- BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique. 1881-1960.
Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1 vol. in-8° de VII-304 p. — 1958..... 200,—
Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jean WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XXXIX-219 p. — 1966..... 300,—
Tome 3 (H-L) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XIX-310 p. — 1968..... 300,—

- Tome 4 (M-N) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE et R. Van de SANDE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8°, 468 p. — 1972. 350,—
- BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt. Extrait du tome 3 de la Bibliographie des Écrivains français de Belgique. i br. in-8° de 36 p. — 1968. 60,—
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*. 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 250,—
- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939. 250,—
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*. 1 vol. in-8° de 203 p. — 1967. 250,—
- BRONCKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933 350,—
- BRUCHER Roger. — Maurice Maeterlinck. *L'œuvre et son audience*. Essai de bibliographie 1883-1960. 1 vol. in-8° de 146 p. — 1972 (épuisé) 180,—
- BUCHOLE Rosa. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*. 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956. 350,—
- CHAINAYE Hector. — *L'Âme des choses*. Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935 200,—
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. *Sa vie*. 1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952. 250,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850)*. I. *La Bataille romantique*. 1 vol. in-8° de 423 p. — 1931. 480,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850)*. II. *Vers un Romantisme national*. 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948. 480,—
- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594)*. 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959. 160,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 200,—
- Pour le Centenaire de COLETTE*, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard 80,—
- COMPÈRE Gaston. — *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. 1 vol. in-8° de 270 p. — 1955 (épuisé) 300,—

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren</i> . 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958..... | 200,— |
| DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel</i> (Lettres inédites). 1 vol. 14 x 20 de 76 p. — 1955 ... | 100,— |
| DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis</i> . 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 | 220,— |
| DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux</i> . 1 vol. 14 x 20 de 237 p. — 1963..... | 250,— |
| DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957..... | 480,— |
| DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 x 20 de 292 p. — 1958..... | 320,— |
| DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre</i> . 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 | 320,— |
| DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève</i> . 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965..... | 350,— |
| DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chanfre d'Hélène</i> . 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959 | 450,— |
| DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 126 p. — 1936..... | 150,— |
| DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938..... | 200,— |
| DUBOIS Jacques — <i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle</i> . 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963 | 250,— |
| ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Bug-Jargal »</i> . 1 vol. in-8° de 159 p. — 1923..... | 220,— |
| FRANÇOIS Simone. — <i>Le Dandysme et Marcel Proust</i> (De Brummel au Baron de Charlus). 1 vol. in-8° de 115 p. — 1956. (épuisé) | 160,— |
| GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix</i> . 1 vol. 14 x 20 de 170 p. — 1957 | 220,— |
| 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 p. — 1936 | 480,— |
| GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953 | 380,— |
| GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 187 p. — 1951..... | 220,— |
| GUIETTE Robert. — <i>Max Elskamp et Jean de Bosschère</i> . Correspondance. 1 vol. 14 x 20 de 64 p. — 1963..... | 100,— |

- GUILLAUME Jean S.J. — *La poésie de Van Lerberghe*. Essai d'exégèse intégrale. 1 vol. in-8° de 247 p. — 1962 (épuisé) . . . 300,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956 350,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959 150,—
- GUILLAUME Jean S.J. — « *Les Chimères* » de Nerval. Édition critique, 1 vol. in-8° de 172 p. avec 12 pl. h.-texte 220,—
- HALLIN-BERTIN Dominique. — *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*. 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981 360,—
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e* (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941. 280,—
- HEUSY Paul. — *Un coin de la Vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 167 p. — 1942 200,—
- HOUSSA Nicole. — *Le souci de l'expression chez Colette*. 1 vol. 14 x 20 de 236 p. — 1958 250,—
- « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*, par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964 200,—
- JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — *Correspondance (1898-1937)*. Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1972 300,—
- KLINKENBERG Jean-Marie. — *Style et Archaisme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, 2 vol. in-8°, 425 p. + 358 p., 1973. 650,—
- LECOCQ Albert. — *Œuvre poétique*. Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p. 480,—
- LEMONNIER Camille. — *Paysages de Belgique*. Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 x 20 de 135 p. — 1945 (épuisé) 180,—
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 x 20 de 352 p. — 1952 380,—
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14 x 20 de 116 p. — 1943. 160,—
- MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*. 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935 480,—
- MORTIER Roland. — *Le Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle*. 1 vol. de 14 x 20 de 145 p. — 1972 180,—

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck</i> , textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, plus iconographie — 1974..... | 320,— |
| MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme</i> . 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978..... | 550,— |
| NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud</i> , nouvelle édition revue et complétée, 1 vol. 14 x 20, 335 p. — 1973..... | 300,— |
| OTTEN Michel. — <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962..... | 320,— |
| PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 p..... | 280,— |
| PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 95 p. — 1939..... | 150,— |
| PIELTAIN Paul. — <i>Le Cimetière marin de Paul Valéry</i> (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975. | 400,— |
| PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 351 p. — 1932..... | 400,— |
| POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlars français de Belgique</i> . — 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962..... | 300,— |
| REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933.... | 320,— |
| REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 x 20 de 216 p. — 1959..... | 250,— |
| REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954..... | 280,— |
| RENCHON Hector. — <i>Études de syntaxe descriptive</i> . Tome I : <i>La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1967. Réimpression en 1969..... | 280,— |
| Tome II : <i>La syntaxe de l'interrogation</i> . 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969..... | 350,— |
| ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 x 20 de 212 p. — 1957..... | 280,— |
| RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> , 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953. Réédition en 1981.... | |
| SANVIC Romain. — <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure, Le Roi Lear, La Tempête</i> . Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p..... | 450,— |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962..... | 480,— |
| SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 312 p. — 1960..... | 180,— |
| SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966..... | 220,— |
| SOSSET L.L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937..... | 250,— |
| TERRASSE Jean. — <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or</i> . 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970..... | 400,— |
| THIRY Claude. — <i>Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon</i> . 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980..... | 300,— |
| THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943..... | 300,— |
| VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935..... | 200,— |
| VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 p. — 1930..... | 380,— |
| VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre: «Un Mâle», de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961..... | 220,— |
| VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969..... | 200,— |
| VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935..... | 140,— |
| VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression revue par l'auteur, suivie d'une note). 1 vol. in-8° de 296 p. 1965... | 350,— |
| VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970..... | 280,— |
| VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960..... | 350,— |
| « LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961..... | 95,— |
| WARNANT LÉON. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949..... | 300,— |
| WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941..... | 250,— |
| WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1978..... | 250,— |

En outre, la plupart des communications et articles publiés dans ce Bulletin depuis sa création existent en tirés à part.

Le présent tarif annule les précédents.

