U N

 D_{\sim}

ca émie Royale ang e et de Littérature ança se



ade c : La set e l ratro an c s Lais d Acido ies UNI

Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises 1982

BULLETIN

DE

l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises



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

SOMMAIRE

| Situation de la critique | |
|---|-----|
| Communication de M ^{me} Jeanine Moulin à la séance mensuelle du 24 avril 1982 | 103 |
| Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 12 juin 1982 | 116 |
| Le Salon Texte inédit de Léon Kochnitzky | 151 |
| Michel de Ghelderode et Joris-Karl Huysmans | |
| Texte de André Vandegans | 163 |
| Chronique | 180 |
| Catalogue des ouvrages publiés | 181 |

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.

Situation de la critique

Communication de M^{me} Jeanine Moulin à la séance mensuelle du 24 avril 1982

On distingue deux genres de critique: la critique journalistique d'actualité, destinée à informer « l'honnête homme », et la critique universitaire, plus intemporelle, qui, gardienne du patrimoine littéraire, en révèle les valeurs. Pour le faire, celle-ci recourt soit à des méthodes anciennes, soit à des méthodes modernes dont on verra plus loin qu'elles ne s'excluent pas nécessairement et peuvent même, à l'occasion, se compléter.

A. Qu'ils soient historiens de la littérature, biographes ou essayistes, ceux qui pratiquent la critique traditionnelle s'appuient sur le positivisme qui les oriente vers l'érudition et l'objectivité. La loi des dépendances mutuelles, telle que la concevait le scientisme de Taine, les a également influencés.

Si dépassées que puissent être ces modes d'interprétation, ils ne sont pas à rejeter tels quels radicalement. C'est ainsi, par exemple, que tout marqué qu'il fût par l'esprit et l'atmosphère des Hautes Ecoles françaises, Léopold Sedar Senghor n'en a pas moins été inspiré par les rites de son ethnie.

Bien qu'éprouvés, ces moyens sont souvent combattus par la nouvelle critique qui, tout en ne contestant pas leur utilité, les juge trop limitatifs. La psychologie positiviste, affirme Barthes, ne suffit plus: non seulement parce qu'elle est rudimentaire, mais parce qu'elle engage une philosophie déterministe parfaitement datée (1). Et de lui opposer une critique idéologique dont on analysera plus loin le contenu.

^{1.} Essais critiques, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 247.

Lorsqu'ils sont signés Henri Clouard, Antoine Adam, Jacques Vier ou plus récemment, Jacques Bersani², les manuels d'histoire littéraire de conception classique n'en constituent pas moins des instruments indispensables à la connaissance des lettres. C'est pourquoi, d'ailleurs, on ne cesse, quoi qu'en disent certains, de les rééditer ou d'en publier de nouveaux de la même veine. Et on peut en dire autant des biographies.

Dans la magistrale étude qu'il vient de consacrer à Verlaine, Pierre Petitfils relate par le menu les premières années du poète³.

Comblés par la naissance d'un enfant dont ils avaient longuement rêvé, ses parents ne pouvaient rien lui refuser. Ils en firent le jeune monstre égoïste que l'on connaît. D'où l'amoralisme que reflètent maintes pages du « pauvre Lélian ». D'où aussi, ses remords. Ces recherches minutieuses et savantes permettent donc d'interpréter une écriture poétique en ses divers cheminements.

Bien sûr, la critique traditionnelle ne manque pas d'ouvrages médiocres : tel le manuel d'histoire littéraire qui fait penser à un annuaire ou la biographie romancée qui n'est ni un roman ni une biographie. Mais la critique barthienne, n'est pas exempte, on le verra, de déviations tout aussi regrettables.

B. A mi-chemin entre la critique traditionnelle et la nouvelle critique, l'exégèse demeure l'un des modes d'approche les plus enrichissants qui soient. Loin de se limiter exclusivement à l'une ou l'autre technique et de risquer ainsi d'être restrictive, elle se sert de certaines données biographiques ou psychologiques, qui se rapportent au texte à décrypter.

Elle accorde une importance décisive aux influences intellectuelles ou esthétiques: comment, en effet, parler d'Apollinaire sans évoquer le cubisme tel que l'ont défini Gleizes ou Metzinger? Le processus dissociatif de maints poèmes de *Calli*grammes ne se serait sans doute jamais imposé au poète si celui-ci n'avait subi l'ascendant de Picasso.

^{2.} La Littérature en France, depuis 1945. Paris, Bordas, 1970 (Réédité en 1980).

^{3.} Paris, Julliard, 1981.

L'exégèse peut éclairer l'un des genres que l'écrivain pratique par un autre auquel ce dernier s'est également adonné (la poésie de l'auteur élucidant sa prose et sa prose élucidant sa poésie, par exemple). C'est ce jeu de miroirs, qu'Emilie Noulet utilisa avec maîtrise dans ses gloses de Mallarmé et de Valéry.

Le déchiffrement du texte, premier principe de cette discipline, comporte plusieurs opérations.

L'examen des vocables, de leur origine, de leur poids spécifique et de leur fréquence peut révéler les intentions les plus secrètes de l'écrivain. Epris de mots succulents, tel nous apparaît, par exemple, Norge, à la simple lecture des titres de ses recueils: Famines, Gros gibier, Les Rapes, les Oignons. Et ses expressions favorites (broute, grignote tout cru, mâche à belles dents tes viandes) témoignent de son appétit de vivre en savourant toutes choses, y compris le temps dévastateur qui en pimente le goût.

Autre mode d'approche: soupeser la valeur des termes ou de leurs répétitions dans différents contextes grammaticaux qui en modifient le sens. Le ténébreux, le veuf, l'inconsolé du célèbre sonnet de Nerval réapparaissent dans ses proses. Insérés dans diverses structures syntaxiques, ces mots s'accroissent de significations multiples qui en diversifient les effets.

Scruter les écrits, c'est aussi se pencher sur la ponctuation (ou la non ponctuation), les majuscules et les italiques, véritables poteaux indicateurs que l'auteur a placés sur les chemins de l'interprétation.

Pareilles démarches constituent déjà une première incursion dans le domaine de la linguistique où s'introduit, nous le verrons, la nouvelle critique.

C. Aux yeux du spécialiste, la nouvelle critique (ou critique structuraliste) offre des perspectives aussi passionnantes qu'enrichissantes. Comme l'écrit Marcel Lobet : à l'heure cosmique, on ne peut plus juger les œuvres littéraires d'après les schémas rigides, selon les catégories étroites ⁴.

^{4.} Le Soir. 11 août 1966.

1. Apport

A partir des années soixante, la néocritique partit en guerre contre les descendants de Lanson et de Thibaudet. Certes, elle eut tort de minimiser l'utilité des biographies et des histoires littéraires. Par contre, on lui doit des moyens de prospection efficaces et parfois même judicieux. Tentons d'en esquisser le bilan.

Ses adeptes tiennent compte de la linguistique qui, selon Ferdinand de Saussure, considère la langue en elle-même et pour elle-même, examinée des points de vue de la dialectologie, de l'étymologie, de la grammaire, de la phonétique etc.

Cette description de la langue ne constitue qu'une première étape dont le prolongement naturel est la sémantique ou la sémiologie. La sémiologie (ou sémiotique), au dire de Georges Mounin, fait percevoir dans une œuvre sa signification la moins apparente, la plus profonde. Elle se penche sur la vie des signes au sein de la vie sociale. Les rites et les coutumes, par exemple, sont des signes. Ils offrent à la fois un support matériel (lettres, caractères, sons), le signifiant et un substrat intellectuel: le signifié. Ce dernier s'obtient en examinant la manière dont les signes s'organisent, se structurent en vue de produire un langage reflétant les modes d'exister et de penser de celui qui le transmet.

C'est ici qu'apparaît une ambiguïté: le danger de confondre « la communication linguistique » et « la communication littéraire », alors que, selon Georges Mounin, le problème est de déceler la spécificité de cette dernière au travers et au-delà de l'autre ⁵.

A l'étude structurale du langage s'ajoute celle des diverses sciences humaines ou sociales dont l'œuvre littéraire est le reflet ou le produit. C'est ainsi que la nouvelle critique se dénomme également, critique idéologique.

L'œuvre littéraire, écrit Barthes, peut être rattachée, plus ou moins, mais en tout cas d'une façon consciente, à l'une des

Le Grand Larousse de la langue française, Paris, Larousse, 1977, T. VI, p. 5459.

grandes idéologies du moment, existentialisme, marxisme, psychanalyse... ⁶.

De cette manière, le critique structuraliste reliera le roman ou la pièce de théâtre à l'une ou même plusieurs de ces idéologies qu'il considère d'ailleurs comme interdépendantes; si bien qu'il va créer un système formé de phénomènes solidaires.

Dans l'esprit de Barthes, l'essayiste agit comme un bon menuisier qui rapproche en tâtonnant « intelligemment » deux pièces d'un meuble compliqué, le langage que lui fournit son époque (les idéologies dont nous parlions plus haut) au langage... élaboré par l'auteur selon sa propre époque 7.

L'intégration des œuvres à une construction philosophique où les sciences humaines et sociales trouvent leur place et s'interpénètrent, est des plus ingénieuse. Sa principale qualité est de ne plus se borner à une conception statique et compartimentée des phénomènes littéraires, mais d'en élargir la signification et la portée.

2. Critique de la nouvelle critique

Attachons-nous un instant à l'une des idéologies que Barthes, Mauron, Starobinski et bien d'autres considèrent comme offrant des possibilités d'investigation de premier ordre : la psychanalyse.

Psychanalyser l'auteur et ses héros, c'est, bien sûr, déceler la cause et le sens de leurs mobiles ou de leurs actions. Pareille prospection implique une formation de psychanalyste qui doit s'ajouter à la connaissance approfondie des écrivains. Le privilégié qui possède l'une et l'autre sera amené à en abandonner une en chemin: le plus souvent la littérature. Exemple: dans Le théâtre de Crommelynck. Erotisme et spiritualité 8 où elle psychanalyse les personnages du dramaturge, Gisèle Féal ne se

^{6.} Essais critiques. Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 246.

^{7.} Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 256.

^{8.} Paris, Lettres Modernes, Minard, 1976.

préoccupe pas assez de la qualité intellectuelle ou esthétique des pièces dont elle parle.

Si l'on s'engage dans cette voie, les écrits ne serviront plus qu'à fournir des exemples qui puissent étayer une réflexion d'ordre médical.

Les barthiens, on l'a dit, se méfient du rôle que peuvent jouer les études biographiques.

Mais comment arrivent-ils à psychanalyser un écrivain sans connaître son existence et son milieu? Tout néocritique qu'il soit à certains égards, Georges Mounin observe fort justement: Il y a des structures récurrentes de l'œuvre qui ne s'expliquent que par la biographie... ou par l'histoire littéraire?

Valait bien la peine, en ce cas, de vouer les disciples de Taine et de Lanson aux gémonies!

Quoi qu'il en soit, ces examens psychanalytiques ne concordent presque jamais entre eux. C'est si vrai que le compontement et la place du « Père » dans l'œuvre de Racine diffèrent du tout au tout selon qu'ils sont définis par Barthes ou par Mauron.

Sans compter que lorsqu'ils deviennent psychologues, les apôtres de la nouvelle critique produisent parfois des gloses ahurissantes. Expliquer, comme le fait Jean-Paul Weber, l'œuvre entière de Vigny par la passion que lui inspira dans son jeune âge une horloge, paraît à tout le moins exagéré!

La critique « nouvelle vague » ne se limite d'ailleurs pas à utiliser les méthodes des psychiatres. Elle se réfère aussi à l'anthropologie et à la sociologie (pour ne citer que ces deux disciplines). Le marxisme aussi lui sert fréquemment de référence.

Interpréter les écrits à la lumière de nombreux systèmes de pensée implique que les commentateurs doivent être omniscients ou presque. A considérer qu'ils le soient, il est à craindre que, pour eux, le récit ou la pièce de théâtre ne soit plus qu'un objet de dissertation et que l'auteur n'y joue qu'un rôle de second plan.

^{9.} Le Grand Larousse de la langue française, op. cit., p. 5459.

C'est d'ailleurs ce qui s'est passé.

Aux yeux de Barthes, l'œuvre peut être ce que l'auteur ne connaît pas, ce qu'il ne vit pas. Pour écrire une étude sur Racine, par exemple, il faut renoncer à l'individu Racine 10.

Avec Jacques Vier, on peut se demander si cette volonté d'étudier les écrits dans le vide, coupés de tout lien avec leurs créateurs est vraiment la méthode idéale 11 ?

Autre reproche encore que l'on peut faire à la néocritique : son inadaptabilité à la production littéraire actuelle.

Depuis une vingtaine d'années, la littérature romanesque affirme deux tendances opposées.

La première, dont la vogue a été éphémère, dispense des messages hermétiques signés Robbe-Grillet, Butor ou Sarraute ¹². La deuxième, plus accessible à la majorité des lecteurs, marque le retour d'une écriture à visage humain, résolument ennemie de tout hyperintellectualisme.

Si le langage structuraliste convient bien à celui du « nouveau roman », il ne s'accorde guère avec la prose d'un Pascal Jardin, d'un François-Régis Bastide ou d'un François Nourissier. Pour les commenter, les néocritiques n'ont toutefois pas modifié leur manière. Ils ne se sont pas rendu compte qu'il convenait de parler avec simplicité de récits qui se veulent clairs.

Importe-t-il vraiment d'établir le dossier psychanalytique de Michel Tournier (ou de ses personnages) pour comprendre les fascinants rois mages « racontés » par le romancier ?

La critique a perdu sa montre, écrivait Jean Paulhan ¹³. Si elle ne l'a pas vraiment perdue, elle ne l'a toutefois pas mise à l'heure. Elle recourt en effet à des procédés complexes pour analyser des romans ou des pièces de théâtre qui s'en passe-

^{10.} Sur Racine. Editions du Seuil, Patis, 1963, pp. 163, 164, 167.

^{11.} Littérature à l'emporte pièce. Paris, Les Editions du Cèdre, 1966. T. IV, p. 7.

^{12.} Bien qu'ils aient été traduits et publiés à l'étranger, ces écrivains ont été peu ou pas réédités. Même pas dans les pays nordiques où l'on se montre toujours friand de ce qui paraît en France (cf. l'article de C. G. Bjurström dans Les Nouvelles littéraires du 21 au 28 mai 1981).

^{13.} Petite préface à toute critique, Paris, Les Editions de minuit, 1951, p. 11.

raient bien. De quoi résulte un divorce entre ces décryptages abscons et une partie des écrits de notre temps.

La néocritique pêche enfin par sa subjectivité. Ce défaut est d'ailleurs apparu avant qu'elle existât.

A dater des années cinquante, les essayistes prêtèrent volontiers leurs propres idées à l'écrivain qu'ils étudiaient. D'où la quantité d'épithètes significatives accolées aux titres de leurs livres : « Rimbaud, le catholique », « Rimbaud le voyant » etc...

Pour d'aucuns, les sonnets de Nerval ne s'expliquaient qu'à la lumière des jeux de tarots ou de l'ésotérisme; pour d'autres, Baudelaire était lié pieds et poings à l'existentialisme.

René-Guy Cadou, par ailleurs excellent poète, nous a dotés d'un « Apollinaire » qui ne fait qu'illustrer ses propres convictions et ne nous apprend pas grand chose sur l'auteur d'Alcools. Chacun d'eux s'est plu à apposer sa propre marque de fabrique sur les meilleurs crus littéraires de France.

Forts de ces précédents, les structuralistes se sont aventurés beaucoup plus loin encore. S'abstrayant totalement de l'existence de l'auteur, ils n'examinent les textes qu'en fonction de la sémiologie et des idéologies dont nous avons parlé en choisissant exclusivement celles qui les intéressent.

Après la conception de « l'œuvre-objet » dont nous signalions les inconvénients plus haut, voici celle de « l'œuvre-prétexte » à élucubrations personnelles.

L'inadaptabilité et la subjectivité de la néocritique proviennent essentiellement de son besoin de négation et de contestation.

Dans son analyse du Grain de la voix, Bertrand Poirot-Delpech a fort bien démasqué l'état d'esprit de Barthes. Peu lui importe, écrit-il, que la sémiologie — c'est son nom — et ses emprunts à la psychanalyse ou au structuralisme aient connu un succès de snobisme, pourvu qu'il en sorte davantage de transgression et de subversion 14.

Et, bien entendu, cette attitude, comme celle d'un Sartre, est une prise de position contre l'Occident, ses traditions chrétiennes, rationalistes et libertaires.

^{14.} Le Monde, 27 mars 1981.

Ne mourons-nous pas tous un peu d'aspirer à ce qui, selon certains intellectuels, est réputé meilleur dans d'autres continents que le nôtre?

Ah! l'Inde, la Chine! C'est là que les « avant-gardistes » rêvent de vivre, tout en construisant leur place forte à Paris.

Le plus étonnant, c'est encore le désaccord qui règne entre les pontifes de la nouvelle critique.

Les liens entre Doubrovski, Weber ou Sollers ¹⁵ sont à tout le moins fragiles. Raymond Picard le fait remarquer. Il a criblé Barthes de flèches empoisonnées dans une étude au titre agressif. De cette Nouvelle critique ou nouvelle imposture ¹⁶ Picard pense qu'il est malaisé de la critiquer, car elle se meut volontiers dans l'invérifiable. Et elle ne l'ignore pas ¹⁷.

Mais ce qu'ignorent nombre de ses partisans, c'est la mutabilité de leurs propres opinions qui varient d'un ouvrage à l'autre.

D. Proche, à certains égards, de la néocritique, mais sans ses défauts (ou rarement), ce que je dénomme, à tort ou à raison, la critique dimensionnelle. Bien qu'ils fassent figure de novateurs, aucun de ceux dont je vais parler ne se revendique d'une critique idéologique. Qu'il s'agisse de Bachelard ou de Raymond, de Poulet ou de Gracq, tous ont suivi les voies de la sensibilité, de la spiritualité et de l'intelligence à l'état pur. Chacun d'eux se sert d'une sorte de grille qu'il pose sur les textes pour en dévoiler les significations occultes et en révéler les valeurs en leurs multiples dimensions.

Gaston Bachelard entreprend la psychanalyse de l'imaginaire à travers les mythes obsessionnels du feu, de l'eau et de l'air.

Marcel Raymond applique la grille du baroque à d'Aubigné, Sponde, Du Bartas et Ronsard. Dans *De Baudelaire au surréalisme*, il restitue à la poésie moderne toute sa dignité d'incessante interrogation métaphysique.

^{15.} Fondateur de Tel quel en 1960.

^{16.} Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

^{17.} IDEM, pp. 12 à 13.

Julien Gracq révèle Breton à la lumière de deux réactions opposées : conservatisme et invention, immobilisme de la vie quotidienne et passion de la nouveauté dans l'écriture.

Eléments du cosmos de Bachelard, caractère baroque de Raymond, méditation sur le mode d'exister en écriture selon Raymond et selon Gracq, il semble que ces instruments de mesure et d'identification devraient suffire à dégager toute vérité du point de vue littéraire. Il en est d'autres, cependant.

Pour faire apparaître le monde intérieur d'un Baudelaire, d'un Rimbaud ou d'un Proust, Georges Poulet confronte leurs œuvres avec les notions du temps psychique, de l'espace intérieur et de l'attitude corporelle.

Définir l'auteur de Bateau ivre (pour ne citer que cet exemple), c'est aux yeux de Poulet, observer toutes les variations de mouvements qui animent l'esprit et les gestes du poète. Et principalement, le besoin d'une marche rapide qui s'accompagne du fourmillement et du tournoiement des images, avides de se succéder. Tous aspects que reflète la mouvance de ce langage poétique et qui en déterminent l'attachante spécificité ¹⁸.

La critique dimensionnelle est actuellement l'une des seules à faire ressortir l'évolution intérieure d'une conscience d'écrivain et à représenter celle-ci dans son irremplaçable originalité. Elle ne proscrit ni la biographie, ni l'histoire, ni le choix de ce qui est beau et vivifiant à discerner. Pour ardue qu'elle soit parfois à entendre, elle demeure accessible aux esprits cultivés, entraînés à ce genre de lecture. Développée avec la plus entière probité, elle n'a pas ce caractère «invérifiable» que Picard reproche avec raison aux adeptes de la nouvelle critique.

^{18.} Faute de temps, je ne puis citer les essayistes de notre compagnie qui sont pourtant plusieurs à pratiquer ce genre d'étude. A cet égard, les ouvrages critiques de Monseigneur Charles Moeller mériteraient à eux seuls un large commentaire.

Dans cet ordre d'idées, on aimerait également parler de l'admirable Maurice Blanchot dont La Part du feu et L'Espace littéraire relèvent d'une même optique.

Venons-en enfin à la critique d'actualité ou d'information destinée aux journaux, aux hebdomadaires et aux magazines.

Son but : guider le lecteur non spécialisé en littérature dans le choix de ses livres.

En vérité, elle tend à disparaître. Son dernier refuge? Les pages littéraires de quelques journaux : celles, par exemple, du Soir ou de La Libre Belgique qui remplissent leur tâche de façon irréprochable. Celles du Figaro ou celles du Monde qui s'enrichit de l'étincelante chronique d'un Bertrand Poirot-Delpech.

Quant aux hebdomadaires et aux magazines (L'Express peut-être mis à part), ils accordent de moins en moins de place à la production romanesque et poétique. Les Nouvelles littéraires n'ont plus de littéraires que le nom.

Certes, on n'exige plus les « rez-de-chaussée » tels que les concevaient Paul Souday, Edmond Jaloux ou Robert Kemp, même s'ils faisaient les délices des amateurs de prose ou de poésie. Mais de là à traiter des œuvres en quelques lignes, à la façon des catalogues de vente, il y a un monde!

Si, par miracle, il advient qu'on nous entretienne longuement d'un écrivain et de son dernier livre, le contenu de l'article s'accorde rarement avec le sujet. Afin d'attirer l'attention, son titre est accrocheur et fait souvent appel aux sentiments les moins élevés: Exemples: Cette saison, la mode sera courte, pour commenter des volumes de nouvelles signés Le Clezio, Charles Le Quintrec, Patrick Modiano et bien d'autres. Ou encore: Pourquoi les sprinters n'ont-ils pas droit au podium? pour évoquer Burgess, Bodart ou Pascal Lainé 19.

Qu'elle soit scientifique ou d'information, la critique actuelle donne rarement une idée de ce que contient un ouvrage, de ce qu'il vaut du point de vue éthique ou esthétique, des raisons qu'on a de le lire ou non. De nos jours, il est peu d'essayistes ou de chroniqueurs qui se souviennent encore de ce qu'écrit Platon en son *Protagoras*: dans ce que disent les poètes, être habile à

^{19.} Les Nouvelles littéraires, du 19 au 26 novembre 1981.

reconnaître le bon et le mauvais, savoir distinguer l'un de l'autre, et expliquer pourquoi à qui vous le demande... ²⁰.

C'est Etiemble qui reprend ce passage en ajoutant de sa plume irrespectueuse: Plus de deux mille ans ont passé. Nul jamais ne dira plus ou mieux ²¹.

Pour conclure.

Qu'elle se rattache à la tradition ou au structuralisme, la critique moderne est une grande aventure de l'esprit, en dépit des écueils auxquels elle se heurte.

Bien qu'ils en perçoivent les limites, c'est de la critique traditionnelle que se revendiquent encore les biographes, certains exégètes et les historiens de la littérature dont les ouvrages offrent d'innombrables richesses aux chercheurs.

Même si elle s'adresse essentiellement à des groupes plus cultivés, la critique dimensionnelle n'est jamais incompréhensible. Elle fait voir le cheminement artistique et spirituel de chaque auteur tout en dégageant la synthèse de ses œuvres. Elle est, selon moi, destinée à durer.

La néocritique apporte incontestablement aux essayistes des modes de prospection inexploités. Mais sa subjectivité rebute le lecteur épris d'impartialité. Surtout qu'elle s'exprime, le plus souvent d'une manière obscure.

Elle use d'un jargon où s'accumulent des termes parfois mal définis (thématique et problématique, récurrence et résurgence) dont la signification varie fréquemment chez un même auteur. Pour comprendre ce qu'elle veut dire, il faudrait tout d'abord commenter les commentateurs. En fait, ces derniers utilisent, ce que Jeanne Hersch dénomme des artifices d'herméneutiques arbitraires, idéologiques, ou pragmatiques, ou vaguement poétiques. Ce sont les délices infinies et indéfinies du dire, du dire, du langage sur le langage... de la dénonciation universelle, qui

^{20.} Protagoras ou les sophistes. 338 à 339 (a).

^{21.} Encyclopaedia Universalis. France, S.A., 1971, vol. 10, p. 6.

dénonce tout, sauf elle-même. Clarté et objectivité ne sont plus que masques ou naïvetés archaïques ²².

Ainsi va la critique, devenue, en maints cas, une sorte de prolifération du morbide, à partir du roman ou de la pièce de théâtre qu'elle ignore volontairement et dont elle s'écarte entièrement. Faut-il la suivre dans ces détours ou fuir le péché de complication qui menace la santé de nos jugements et risque de les rendre inopérants?

^{22.} Anémie d'être? — Symptômes et diagnostic in Reason, Action and experience. Essays in Honor of Raymond Klibansky, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1979, p. 59.

André Baillon, des Sonnets Macabres au Pénitent Exaspéré

Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 12 juin 1982

La période 1920-1932 fut pour André Baillon singulièrement fructueuse: chaque année, avec une étonnante régularité, cet homme malade, torturé par ses obsessions et ses complexes, s'arrache « de rouges morceaux de vérité » dans l'effort poignant d'une longue confession sans complaisance. Lui qu'on avait souvent rapproché de Jules Renard et de Charles-Louis Philippe, il disait dans une interview de 1924: « J'accepte à condition qu'on veuille bien admettre que nous nous soyons rencontrés... dans le cœur de Dostoievski » 1. En le lisant, on songe plus d'une fois, il est vrai, aux Mémoires écrits dans un souterrain, mais aussi à Jean-Jacques Rousseau, cet autre tourmenté, qui disait : « Mes passions m'ont fait vivre, et mes passions m'ont tué ». Plus encore peut-être que l'aveu, candide ou scandaleux, cynique ou tendre, ses fervents retiennent chez lui un ton et une écriture et comptent au nombre de ses meilleures réussites ses premières œuvres, les admirables croquis à l'emporte-pièce de En sabots, publié en 1922 mais paru deux ans plus tôt sous le titre Moi, quelque part, et l'âpre et pitoyable Histoire d'une Marie, révélée en 1921. Son style, fait de petites touches juxtaposées, est un tour de force de sobriété, d'économie et vise au maximum d'effet avec le minimum de moyens; ses portraits charges, tracés à la pointe sèche, s'esquissent avec une science consommée de l'ellipse et du raccourci. A cette époque, l'écriture de Baillon procède d'une

Frédéric Lefèvre. Une heure avec André Baillon, Nouvelles Littéraires, ler mars 1924.

doctrine parfaitement maîtrisée dont il livre le précepte essentiel dans ce passage de *En sabots*:

Le paysan qui vous rencontre vous saluera, suivant l'heure : « Jour, Midi ou Soir ». Pas besoin qu'il précise : *Bonjour, Bonsoir*. Puisqu'il vous le souhaite, cela va de soi, et c'est un mot de gagné. Leçon de style ².

La leçon dont il se plaît à faire honneur aux paysans campinois de Westmalle, il l'a en réalité longuement méditée avant de la livrer en 1921 dans Le Thyrse. En dix-neuf aphorimes, son Traité de littérature résume des années de recherche, le secret d'un dépouillement condensé en formules définitives : « Pesez chaque mot et le placez juste où il faut... — Je veux ma phrase sans artifice, mais nue et vivante... — Ne pas peindre : faire voir. Souvent un mot suffit. — Il n'y a pas de mots nobles : il y a le mot juste... — Parce que dans mon récit, quelque chose pourrait choquer une bigote, irai-je coller un mot en feuille de vigne?... ³.

Maîtrise, mais non révélation soudaine : lorsque, à quarantecinq ans, Baillon donne son premier roman, il publie depuis vingt ans et écrit depuis plus de vingt-cinq des textes que la critique, pressée d'en venir aux chefs-d'œuvre, néglige volontiers et relègue au rang de curiosités, signalant tout au plus comme de laborieux exercices la dizaine de contes et de nouvelles parus dans Le Thyrse de 1899 à 1902. On s'est donc peu intéressé aux débuts littéraires de Baillon, aux circonstances qui devaient, pour longtemps, déterminer ses thèmes et sa manière. L'amateur peut dédaigner, avec Roger de Lannay, ces « fades juvenilia », ou y chercher, de 1895 à 1915, les traces d'une pénible maturation, le cheminement d'un art et d'une pensée, l'élaboration d'une personnalité, non plus reconstituée par l'écrivain lui-même au fil de ses romans autobiographiques, mais saisie, pantelante et déchirée, dans les pages maladroites où elle se cristallise.

De l'Histoire d'une Marie à La Dupe, Baillon s'est assez expliqué pour qu'il soit inutile de revenir longuement sur des

^{2.} En sabots, Liège, Les Lettres Belges, 1959, p. 92.

^{3.} Traité de littérature, Le Thyrse, XVIII, 1921, pp. 130-132.

faits bien connus. Très tôt orphelin, confié à la tutelle austère de Mademoiselle Autorité, modèle de dévouement sans chaleur, confiné dans la « jésuitière » de Turnhout, chassé du collège sur le soupcon d'amitié particulière, relégué enfin chez les Joséphites de la Trinité, à Louvain, cet enfant rejeté de pension en internat manque désespérément de tendresse. Laid, solitaire, les enfants le persécutent à cause de ses cheveux roux. Une éducation religieuse trop stricte livre cet écorché à la hantise de l'enfer et du péché. Le Dieu dont lui parlent sa tante et ses maîtres n'est pas un être de miséricorde et d'amour, mais « un Dieu farouche édictant son décalogue au milieu de la foudre » 4. A Turnhout, dit-il, « les Pères insistaient surtout sur le mauvais. En religion tu avais presque toujours peur : peur de la tentation, peur des démons, peur du péché, peur de l'enfer. [...] Tu vivais presque constamment dans la peur » 5. Rien d'étonnant si naissent en lui la certitude d'une culpabilité nécessaire, la conviction d'une inéluctacle impureté. Parce qu'il est inconcevable que Dieu soit injuste, il faut, même innocent, mériter ses coups ; c'est pourquoi l'élève qui sait sa leçon refuse obstinément de répondre: «Je veux être puni. Je suis méchant » (Le Neveu, p. 132). Etrange théologie enfantine et rédemption inversée, où la créature se veut coupable pour justifier la divinité: « On est le pénitent de ses fautes; le pénitent aussi des fautes dont on n'est pas coupable. C'est juste, paraît-il; comme toute loi est juste » 6.

Replié sur lui-même, cultivant un égocentrisme agressivement proclamé dans L'Autre Evangile, texte demeuré inédit, il se tourne vers la lecture, évasion des solitaires: « Petit, j'aimais déjà les livres » (Roseau, p. 35). Au collège, il lit Hugo et Bossuet, mais aussi Mallarmé et Baudelaire, introduits en fraude par des externes, compose un Hymne à la Pologne, met en vers l'Ave Maria et le Notre Père (Roseau, pp. 38, 215); étudiant à Louvain, il remanie et retouche ces premiers essais (La Dupe, p. 50).

^{4.} La Dupe. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1944, p. 36.

^{5.} Le Neveu de Mademoiselle Autorité. Paris, Rieder, 1930, p. 126.

^{6.} Roseau. Paris, Rieder, 1932, p. 40.

Suivant, à partir d'octobre 1893, les cours de l'année préparatoire au génie civil, il a découvert la liberté sans échapper à la solitude. Il fait alors la connaissance d'une jeune ouvrière point trop farouche, Rosine Chéret, qui va lui faire vivre, pendant quatre ans, un véritable calvaire. Une page de son journal inédit permet de fixer la rencontre en avril 1894. Pour ce jeune homme naïf et hypersensible qui attendait « quelque chose de grand et de très haut que j'ignorais » (La Dupe, p. 63), cet amour n'est pas une aventure d'étudiant faraud, mais une aspiration à l'idéal: « Il répétait son nom: Rosine, dont les syllabes suaves passaient entre ses lèvres comme une caresse. Il se plaisait à les sertir dans de petits poèmes où elle apparaissait belle comme une princesse, plus puissante qu'une fée » (La Dupe, pp. 63-64). Quiconque a lu La Dupe connaît l'histoire navrante et grotesque de cette liaison. Baillon quitte l'Université et réclame ses comptes de tutelle, dilapide son héritage, arnaqué par des escrocs au Casino d'Ostende, dépensant sans compter pour retenir cette fille qui le gruge et le bafoue, enchaîné à elle par le besoin d'aimer et par une sensualité qui lui fait horreur. A Liège, à peu près ruiné, il tient pendant quelque temps un café où les charmes de sa maîtresse appâtent les clients. Mesurant sa déchéance, il s'arrache à son enfer à la fin de 1898.

Ces faits sont connus, soit par les confidences de Baillon, soit par des relations, assez confuses, d'amis comme Pol Stiévenart et Gaston-Denys Périer. Or ces quatre années de liaison avec Rosine sont dans la vie de Baillon bien plus qu'un simple épisode: c'est l'époque où il cherche dans l'art un refuge et où s'enracinent des thèmes qui vont l'obséder pendant vingt ans. Même les écrits du *Thyrse*, à partir de 1899, ne s'expliquent que si l'on s'arrête un instant aux textes inédits que R. de Lannay ou R. Hankart se contentent de citer en passant pour se hâter vers les œuvres publiées ⁷.

^{7.} R. de Lannay (Un bien pauvre homme: André Baillon. Bruxelles, 1945, pp. 30-31) leur consacre une page où il se borne à paraphraser un passage de La Dupe, dont il avait lu le manuscrit avant la publication en 1944; R. Hankart (La vie tourmentée d'André Baillon, Bruxelles-Paris, 1951, p. 31) les cite dans une note.

Plusieurs cahiers manuscrits datent de cette période, et deux d'entre eux méritent l'examen. Le premier, acquis au temps des études à Louvain, est un carnet du genre « copy book », aux feuillets de papier quadrillé. Sur la couverture, Baillon a indiqué sa destination primitive: Analyse infinitésimale; de l'autre côté, le carnet porte, imprimées, les mentions: Alma Mater. Cahier Académique. Un peu plus bas, un titre: Invocations et Blasphèmes. Dans La Dupe, publié en 1944, il en a luimême parlé en termes qui ont parfois égaré la critique:

Ces pensées, il les croyait originales parce qu'il les découvrait dans la nouveauté de sa souffrance. Il voulait les écrire, et chaque soir, tandis que Rosine jouait au Cercle [= à Ostende], il en formulait les confidences dans un cahier dont la couverture annonçait: Invocations et Blasphèmes.

Les premières s'envolaient vers un Beau lointain, inaccessible, dont il n'avait d'ailleurs qu'une intuition vague, tandis que les secondes, pêle-mêle, confondaient en un seul anathème l'homme et la femme, la vierge et la prostituée, les joies, les tristesses, tout ce que sa sensibilité exaspérée appelait les ténébreuses réalités de la vie (La Dupe, pp. 150-151).

Sur la foi de ces déclarations, R. de Lannay et A. Doppagne rangent les Invocations parmi les œuvres inédites de l'écrivain. Il ne s'agit en réalité ni de textes personnels, ni de pensées, mais de passages plus ou moins longs de divers auteurs, recopiés avec soin. Baillon a conservé cette habitude pendant quelques années, l'œuvre la plus tardive citée ici étant le roman d'Henri Maubel, Dans l'île, publié en 1900. Son choix d'une trentaine d'auteurs est passablement éclectique: Hugo, les Goncourt, E. Faguet, E. Hello, Th. Gautier, E. Goudeau, Nietzsche, A. France, R. de Gourmont, Balzac, A. Bertrand, Villiers de l'Isle-Adam, etc. Dans certains cas, l'extrait retenu est significatif. Par exemple, il s'intéresse au bouddhisme et à la théosophie à partir des Petites religions de Paris de Jules Blois, à l'anarchie à travers Paul Adam. Parfois les affinités sont évidentes: des œuvres autobiographiques déchirantes de Léon Bloy (Le Désespéré, 1886; La Femme pauvre, 1897; Le Mendiant ingrat, 1898), il ne retient pas moins de neuf passages, quelques-uns de plusieurs pages. L'essentiel concerne cependant le travail de l'écrivain et la fonction de l'art. A la préface de la Chanson des Gueux de Jean Richepin, il emprunte cette formule péremptoire: « l'Art a pour pôle le Beau ». Dans ce domaine, son maître est surtout Flaubert, dont il a découvert la Correspondance publiée en quatre volumes en 1899; il y épingle un précepte auquel il restera fidèle: « L'Art ne doit servir de chaire à aucune doctrine, sous peine de déchoir ». Les huit extraits retenus illustrent le même principe 8.

Si ce premier cahier est d'un élève en quête d'affinités et d'une esthétique, le second, assez hétéroclite, contient des écrits personnels. Primitivement destiné à la Géométrie analytique, il porte un titre: Au jour le jour 9. Conformément à cette appellation, il comporte des pages de journal intime, mais aussi dixsept poèmes, dont quelques-uns regroupés sous l'étiquette de Sonnets Macabres, et des ébauches de récits 10, en tout quarante-huit pages rédigées entre le 16 août 1895 et le 28 juillet 1899, c'est-à-dire tout au long de la liaison avec Rosine.

Les fragments du journal révèlent un être très jeune et solitaire, avide de se confier. Le 14 septembre 1895, il note : « Souvent déjà, j'ai commencé un journal de ma vie. L'homme est fait pour la confidence ; mais les plaintes et les cris de joie trouvent peu d'écho dans le cœur des autres ». Les pages suivantes sont une longue litanie de détresse. Inlassablement, il parle de son amour, de sa souffrance, de ses doutes. On n'a pas tardé à le mettre en garde contre cette fille qui l'exploite : « M'aime-t-Elle ? On m'a dit que non ; on m'a dit qu'Elle en aimait un autre, qu'elle se servait de moi pour soutenir cet

^{8.} Par exemple: « Le mot ne manque jamais quand on possède l'idée »; « ce qui fait pour moi le but de l'Art: savoir la Beauté »; « Il faut, entendezvous, jeune homme, il faut travailler plus que ça »; « Comme si le But de l'Art n'était pas le Beau avant tout »; « L'Art! De tous les mensonges c'est encore le moins menteur », etc. Le manuscrit d'Invocations et Blasphèmes est à consulter au Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale, sous la cote: FS III 151 MI...

^{9.} Cote: FS III 152 ML.

^{10.} Simple conversation, Fragment d'une lettre aux jeunes mariés, Villanelle, Les quatre saisons d'un cœur, Bouquet de pensées, Le Noël de Jean, Rêves de vierge.

autre ». Désespérant de la fixer, il rêve de la rendre mère pour se l'attacher : « Un espoir, bien faible, me reste : ce n'est peut-être qu'une illusion. Si oui, un enfant a sauvé le monde, un enfant, si Elle m'aime, nous sauvera tous deux ». En septembre 1895, évoquant les seize mois de sa liaison, il en parle comme d'un enfer de jalousie et de déception : « Pour cette femme, cette étrangère que je ne connaissais pas, j'ai désolé ma famille qui m'abandonne, j'ai sacrifié mon avenir et mes rêves les plus chers ». De ce désespoir se dégagent deux thèmes propres, dès à présent, à nourrir sa création.

Le premier est celui de la fuite dans l'art, de la retraite dans la tour d'ivoire, à l'abri de la vie, de la réalité vulgaire: « J'ai senti lentement mourir mon cœur. [...] L'existence est tissée de honte et de mensonge. [...] Mon cœur s'est cuirassé d'indifférence; et, sceptique, ne croyant plus aux sentiments purs et généreux, il se renferme en un jaloux égoïsme. [...] Heureux, si je puis produire quelques fleurs d'Art, fécondes en joie et contentements, nourriture de l'âme dégoutée des plaisirs mensongers et vides d'ici-bas ». Ainsi se définissent à la fois une attitude existentielle — fuir le réel pour se réfugier dans le rêve, dans un univers second qui sera celui de ses obsessions et de ses fantasmes — et une esthétique — parce que la vie est laideur, refuser à l'art toute finalité autre que la beauté.

Le second thème est celui de l'horreur de la chair. Romantique et frustré d'affection, le jeune Baillon a idéalisé la femme et voué à Rosine un culte. Il a cru à l'union des âmes, à une communion transcendant la sexualité vulgaire dont son éducation antérieure lui avait instillé le dégoût et la honte. Dans La Dupe, Daniel contemple sa maîtresse, consacre à sa peau fine et à ses courbes délicates une oraison d'hiérophante, mais « si fier de la révélation du corps féminin, il ne comprenait pas qu'elle dût aboutir à ce brutal attouchement d'organes dont il n'avait appris à parler qu'avec honte et la crainte du péché ». (p. 67). La conduite de Rosine, fort peu soucieuse de ménager ses pudeurs, et dont il sait qu'elle le trompe, inspire à Baillon des frénésies sensuelles qui, sitôt assouvies, le désespèrent et l'écœurent, lui font voir sa déchéance et l'avilissement de ses rêves. Son journal en porte la trace, avec certaine complaisance

« littéraire » qui est en même temps flagellation de soi et mortification. Il écrit, le 16 septembre 1895 :

Bestialement, comme le chien sur sa pâté, je me suis rué sur sa chair rose et délicate. J'ai mordu ses seins, et dans l'étreinte éperdue, brutalement voluptueuse, la bave de ma bouche a souillé la blancheur de ses épaules.

Quant la brute fut assouvie par un suprême spasme nerveux, j'ai repoussé cette fille, vierge il y a un an, avilie depuis des fanges de ma corruption, de l'infamie de mes baisers dépravés : je l'ai repoussée, comme le porc rejette du groin, l'écuelle qu'il a vidée. Est-ce donc là cet amour qui me torture? Cette jalousie qui me ronge ne serait-elle qu'un énervement de mes sens?

[...] Qu'il était beau, mon rêve! combien l'union matérielle des sens était spiritualisée, idéalisée: symbole de l'union de deux âmes énamourées, symbole du sacrifice de la force à la faiblesse par le don de l'essence du sang, symbole de la pensée fécondée par deux êtres épris d'un même idéal.

Hélas, les sens — abjects corrupteurs — ont terni ces images dans cet acte, jadis sublime à mes yeux.

[...] La sensualité est à l'amour, ce que la fange est à la neige, ce que le poison est à la vie.

La sensation tue le sentiment.

Le 24 septembre, il note encore: « Loin d'en être le couronnement, la possession est la mort de l'amour »; et le 25 octobre: « De l'amour qui prie à la haine qui blasphème, il n'y a qu'un pas: c'est l'accouplement ». Cette répulsion, ce dégoût de la femme, on les retrouvera, magnifiés, transformés presque en messe noire, dans Le Pénitent Exaspéré. D'un rêve semblablement meurtri, Villiers de l'Isle-Adam, que Baillon a lu, avait tiré, quelques années plus tôt, L'Eve future, que Léon Bloy appelait « ce livre de magicien, splendide et désespéré », et surtout vengeance et compensation, refus d'une réalité mensongère.

Comme lui, le jeune Baillon a besoin de couler sa souffrance personnelle dans un moule littéraire. Pouvait-il, au moment de ses déceptions, trouver meilleur maître que celui qui disait: « Je suis la plaie et le couteau » — Baudelaire l'Héautonimorouménos? Spleen, aspiration à la mort, défaite de l'idéal, luxure, blasphème sont les thèmes des dix-sept poèmes composés entre le 16 août 1895 et le 10 mars 1896 et dont il semble bien avoir voulu faire un ensemble concerté, sans doute dans l'espoir de le publier. Un Sonnet liminaire (17 février 1896) résume le propos de ces Sonnets Macabres, dont la page de titre s'orne du dessin à la plume d'une pierre tombale ombragée d'un saule pleureur et d'une épigraphe : « Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts. Ch. Baudelaire » :

Poètes qui notez en des rythmes si doux Les murmures d'amour et les chants des baisers; Peintres, dont les pinceaux de rayons irisés Eclairent des pastels brillants — tels des bijoux;

Je n'aime pas votre art où manquent le courroux, Le sombre désespoir de nos efforts brisés: Je veux des coups de foudre en des cieux embrasés Où planent des vautours et de grands aigles roux;

Je veux la pourriture et les cadavres blêmes, Pas de chants, mais des cris, des hoquets, des blasphèmes Hurlant comme des chiens, sanglotant de fureur.

Penché sur le Néant où tout retombe, Je fouillerai les chairs, les larves de la tombe. Demandant à la Mort les beautés de l'horreur.

Les poèmes, un à un, laborieusement réalisent ce programme. Le poète, chasseur d'idéal méconnu de la foule (Vulgum Pecus. A Charles Govaert, 27 janvier 1896), succombe sous le poids de son rêve effondré (La Mort d'un jeune poète. A Jules Bastin, 19 janvier 1896); déçu par la raison, la science et l'amour, il soupire après l'inaccessible infini (Blasphèmes, 16 août 1895):

Puisque tout ici-bas n'est que honte et mensonge, Demande à l'Infini, à l'Idéal, au Beau, Un assouvissement au besoin qui te ronge, Donne ton cœur à l'Art et ta chair au tombeau.

Au bout de la souffrance, la mort libératrice, apparition sereine et désirée (Ma Fiancée, s.d.)

J'aime ma Fiancée, elle est pâle, elle est pure, Toute blanche est sa chair, telle la chair des lis, Et de ses yeux profonds, mystérieux, qu'azure Un reflet d'au-delà, jaillissent les oublis. Douce au poète, cette mort a cependant un autre visage: celui de l'horreur des décompositions fétides, des exhalaisons délétères qui planent sur les ossuaires et les charniers. Le corps, siège des luxures et du péché, y pourrit d'une gangrène immonde (Le Champ de Bataille, 1^{er} février 1896; Les Noyés, 4 février 1896; L'Enterré vivant, 27 février 1896), rongé par les vers (Le Festin, 28 janvier 1896):

Leur sombre légion comme un vivant ulcère Grouille, rampe et se tord sur ces débris puants.

Dans les cimetières, des « sorcières en rut » célèbrent le mal et la douleur dans des sarabandes frénétiques (*Le Sabbat*, 5 février 1896; *La Ronde*, 9 février 1896; *Les Hiboux*, 10 mars 1896).

Surtout, les *Sonnets Macabres* sont l'occasion d'une revanche sur la femme, vase de luxure, être de mensonge (*A Celle que j'aime*, 22 décembre 1895; *Le Squelette*, 16 janvier 1896):

... Un amas d'os pourris, exhalant des poisons. Mais tu demeurais femme, être des trahisons, Car à l'endroit du cœur, dormait une vipère.

Elle ignore la pureté, l'innocence; vivante encore, elle est « charogne ». elle est cette « outre aux flancs gluants, toute pleine de pus », évoquée par Baudelaire dans Les métamorphoses du vampire. Baillon trouve un amer plaisir à salir ce qu'il avait idéalisé, à débusquer la prostitution ignoble dans les bals,

Où la fille parée, aux regards ingénus, Expose à l'épouseur la chair de ses seins nus, Comme on montre aux marchés les mamelles des bêtes. (Le Bal, 23 janvier 1896)

Le naïf que paralyse la jeune fille et qui rêve d'immatérielles étreintes ignore ses instincts pervers, il ne sait pas que dans les songes luxurieux de la vierge,

> Les couples enlacés se baisent à la bouche Et s'étreignent éperdument. Telle elle vit un jour, ouverte sur sa couche, Une gouge aux bras d'un amant. (Rêves de Vierge, s.d.)

On peut sourire de ces outrances, de cette complaisance pour le macabre et l'horrible dans des vers pleins d'emphase et de pathos. Baillon a retenu des Fleurs du Mal l'aspect le plus extérieur, le plus choquant pour les premiers lecteurs. Ignorant la véritable nouveauté de la poésie baudelairienne, il renoue à travers elle avec certain romantisme «frénétique» pratiqué autrefois par Gautier (Comédie de la mort, Albertus) ou par le jeune Hugo dans La Chauve-Souris, le Cauchemar ou La Ronde du Sabbat, avec une esthétique du frisson et de la mort. On peut dire à sa décharge qu'il n'était pas le seul à ne retenir des Fleurs du Mal que le satanique et le morbide : l'esthétisme artificiel et la sensualité pervertie n'inspirent pas moins les Névroses (1883) où Maurice Rollinat, une des lectures du jeune Baillon, s'attardait lui aussi aux « putréfactions violettes » et aux moisissures ignobles 11. Comme tant d'autres, l'auteur des Sonnets Macabres procédait moins de Baudelaire que du Baudelairianisme. Il peut y avoir dans cette première œuvre une part d'ostentation, mais la mode littéraire s'accorde avec une expérience personnelle, un vécu existentiel. L'aventure avec Rosine cristallise en Baillon des tendances latentes, des dégoûts préparés par son éducation et ses frustrations; sa poésie est vengeance dérisoire d'idéaliste décu.

Abandonné le 20 mars 1896, le journal est repris deux ans et demi plus tard, mais il ne contient plus que quelques notes. Le 24 août 1898: « Je retrouve parmi mes bagages ce petit cahier depuis longtemps abandonné. [...] Ma rancœur de cette vie d'esclavage qui m'enchaîna, quatre ans durant, à son caprice, dans un martyre perpétuel de mes sens attisés de désirs et de jalousie. [...] De ces quatre années d'amour que me reste-t-il? Rien! » Le 6 septembre, à Ostende, il se souvient que, cinq mois plus tôt, il contemplait la mer avec Rosine, mais, le 17, il ose écrire: « La plaie se cicatrise, j'oublie. Même mon cœur s'ouvre à l'espoir d'autres amours plus pures ». Rien, en réalité,

^{11.} On peut être curieux des termes les plus fréquents dans les Sonnets: cauchemar, sang, honneur, tombeau, cercueil, larmes, malheurs, désespoir, nuit, blasphème, linceul, vers, pourriture, souffrir, sépulture, tombe, vertèbres et fémurs, fossoyeur, squelette, cadavre, os pourris, débris puants, charogne impure.

n'était oublié et la plaie était toujours à vif : les œuvres publiées au cours des trois années suivantes en administrent la preuve.

Le 1er mai 1899 paraît à Bruxelles le premier numéro du Thyrse, fondé par Léopold Rosy entouré de quelques collaborateurs, parmi lesquels P. Stiévenart et G. D. Périer qui deviendront des intimes de Baillon. Ce milieu, dont il fera une peinture féroce dans Le Pénitent exaspéré, professe une doctrine faite pour le séduire : « nous n'admettons pas, à l'art, disait l'éditorial (1er mai 1899, p. 1) de but étranger à l'art ». Baillon, qui cherche dans l'art un refuge, a besoin d'écrire - les Sonnets Macabres l'ont montré - et il a besoin, non pas de dire quelque chose, mais de se dire, avec obstination, dans une littérature de revanche et de confession. S'exercant aussi à la critique, ses comptes rendus sont l'occasion de formuler les préceptes livrés à son Journal dès 1895. A propos d'Yolaine, par Jehan Maillart, il réaffirme la primauté du rêve, de l'idéal : « Je regretterais, écrit-il (15 mai 1901, p. 10), qu'un poète [...[ait sacrifié le Rêve à une réalité, fût-elle excellente ». En conséquence, il affiche une esthétique hautaine, élitiste, dont Mallarmé. Flaubert et Villiers sont les illustrations. Son ami Albert d'Ailez avant donné à l'Idée libre une théorie de l'art engagé, Baillon répond dans Le Thyrse (15 février 1901, pp. 161-162) par une diatribe contre ceux « qui prétendent assigner à l'Art un autre but que l'Art lui-même », ce qui allait dans le sens de la revue et de l'enseignement de Flaubert, mais il s'en prend aussi, avec violence, aux réalisations de la Maison du Peuple :

Ces réunions, les pièces qu'on y joue ou les conférences qui s'y donnent ont toujours un fumet de meeting et les mains battent surtout aux bruyantes tirades où le « pauv'peup' » est plaint. Qu'on leur donne Axel: ils bailleront ou battront des cartes en suçant des oranges [...] Pour nous attendrir, on bourre les expositions de choses laides, d'une humanité courbée, simiesque, dont la vue donne plus de dégoût que d'émotions artistiques. [...] L'Art Social! Mais si vous admettez cette classification, d'autres trouveront l'Art anti-alcoolique ou l'Art anti-tuberculeux. [...] Eh! oui! l'Art est une caste, et même une noble caste dédaigneuse de l'incompréhension de la critique idiote et des masses plus bêtes encore.

Quinze jours plus tard (Le Thyrse, 1er mars 1901), D'Ailez lui répondit, l'accusant de faire partie de « la caste des esthètes enfermés dans leur Tour d'Ivoire », mais Baillon ne cessa pour autant de tempêter contre ceux qui prétendent « amoindrir » l'Art au service d'une cause sociale » (1er décembre 1902). Vers la même époque, un compte rendu sévère des Sourires perdus du comte d'Arschot (Le Thyrse, 15 février 1903, p. 160) lui permet de préciser qu'à ses yeux l'art est déchirement, sincérité et travail opiniâtre :

...s'étudier soi-même, fouiller ses souffrances, et, décrochant son propre cœur, le fixer dans la poitrine d'un héros imaginaire, me semblent d'excellents moyens de créer du Beau en faisant du Vrai. Mais encore faut-il que ces souffrances soient réelles, qu'elles puissent donner du ressort à ce cœur, sans quoi le « Héros » ne sera jamais qu'un cadavre ou un mannequin. [...] La complication n'est pas la profondeur: l'Art est simple. [...] Mais voilà, c'est le plus dur! Il faut vouloir, travailler et fouiller jusqu'au fond à s'en casser les ongles.

En même temps qu'il définit ses principes, André Baillon publie ses premiers écrits personnels: du 15 décembre 1899 au ler août 1901, une dizaine de brefs récits paraissent dans *Le Thyrse*, répartis assez nettement en deux catégories.

La première comprend des textes « d'un réalisme sans outrance » 12, assez proches des nouvelles de Maupassant. Les Malvenus (1er mai 1900, pp. 5-9) se situe exceptionnellement dans un décor paysan. Enfants trouvés, recueillis par un fermier, Jacques et Lise, ignorant qu'ils sont frère et sœur, se sont aimés en toute innocence. Une parente du fermier, jalouse de voir lui échapper l'héritage, révèle la vérité, déclenchant dans le village une émeute ignoble qui pousse les amants au suicide. A l'obsession de la mort — « étincelle d'une Aube libératrice » — se joint la haine de la foule vulgaire et veule, inaccessible à la pureté et à l'idéal. Les autres récits sont des croquis impitoyables d'une petite bourgeoisie bigote et mesquine, d'un matérialisme terre à terre. De Père en Fils (1er janvier 1900, pp. 131-136) raconte la vie terne d'un comptable, « scribe conscient de sa dignité », médiocre et parcimonieux ; la quarantaine

^{12.} G.-D. Périer, André Baillon. Bruxelles, 1931, p. 10.

venue, il épouse une grenouille de bénitier avec laquelle il procréera sans joie de chlorotiques rejetons. Après la Fête (1er avril 1901, pp. 180-181) en est la suite, où un digne bourgeois, parangon de moralité bénisseuse, court les filles louches et débauche les servantes. Le Bon Propriétaire (1er août 1901, pp. 44-45) ironise sur un demi-siècle de serviture conjugale et de médiocrité satisfaite 13. Ces contes, tableaux de vie ordinaire entre Pot-Bouille et Maupassant, sont d'évidents règlements de compte de Baillon avec son milieu et son éducation : derrière les vertus bourgeoises et l'ordre se profilent la platitude des esprits, l'immoralité dissimulée sous les apparences de la respectabilité, une religion hypocrite caution du pharisaïsme. Comme dans Le Journal d'une femme de chambre, dont il vient de rendre compte (1er septembre 1900), la satire des mœurs familiales s'unit à une assez trouble sensualité, mais, chez Baillon, le réquisitoire personnel l'emporte. Lui qui pouvait dire déjà, avec le Gide des Nourritures terrestres, « Commandements de Dieu, vous avez endolori mon âme », il ajoutait le : « Familles, je vous hais ».

La seconde catégorie de récits est bien éloignée du réalisme. Emphatiques et recherchés, ils renouent avec l'idéalisme et la morbidité des Sonnets Macabres et développent un symbolisme d'un goût douteux à la mode des décadents. La série s'ouvre par La Complainte du Fol (Le Thyrse, 15 décembre 1899, p. 124), appel à la compagne idéale, pure irréalité perçue dans la brume d'un paradis artificiel: « Trop j'ai souffert du regard des hommes. [...] Je hais les yeux, les yeux qui fouillent, les yeux qui souillent, les yeux qui volent. Tout regard sur ta Beauté m'enlève une parcelle de toi. [...] Viens là-bas, [...] nos chairs se confondront comme la pulpe molle de fruits trop mûrs ». Quelques mois plus tard (1er juillet 1900), une nouvelle

^{13.} Il faudrait joindre à cette série Le Jardin de Monsieur Derbel (La Belgique artistique et littéraire, XXXIV, 1^{er} avril 1914, pp. 28-46; 1^{er} mai 1914, pp. 152-163), qui raconte comment, dans la ville imaginaire de Ternande (= Termonde), catholiques et libéraux se disputent une propriété. Contrairement à ce que dit R. Hankart (op. cit., pp. 85-175), ce récit, de loin le plus long de cette époque, n'est pas inachevé.

version, plus exaltée, du même texte renforce le climat de sensualité perverse et d'onirisme sadique:

D'une morsure à tes seins, si lente et si douce qu'elle te parût le prélude d'une volupté, j'en fis tomber les cimes fleuries, qui s'accrochèrent, toutes rouges, aux épines d'un églantier. Lors, je cueillis deux églantines closes et les posai pour toujours sur les meurtrissures des lobes, humides comme des fruits qui pleurent une sève rouge. [...] T'ayant créée telle, tu fus mon œuvre, toute mienne. [...] Mignonne, je voudrais recommencer le Rêve...

La révolte contre les doctrines bourgeoises et la vulgarité le jette dans le rêve comme substitut de la réalité. Quant au mélange de cruauté et d'amour où se fondent le raffinement des tortures et la sensualité pervertie, c'est la leçon du Jardin des Supplices, paru en 1899, dont Baillon admire beaucoup l'héroïne, « grande dame, buveuse d'éther, quémandeuse de stupres et de luxures, parmi les hurlements équivoques de ceux qui meurent » (Le Thyrse, 1er septembre 1900). Quelques mois plus tard, Des Mains (15 février 1900, pp. 155-156) est un autre rêve de trouble érotisme, où le narrateur se souvient « des doigts féminins, minces et agiles, experts aux gammes des voluptueux éréthismes de la paume » 14, tandis que Le Crime d'une Foule (1er décembre 1900, pp. 123-124) dénonce la puissance magnétique d'une populace avide de sang provoquant une catastrophe ferroviaire 15. Littérature décadente, prolongement des Sonnets Macabres, dont il n'est pas difficile de reconnaître les sources, d'Anatole France (Thais, 1890), Pierre Louys (Aphrodite, 1896) ou Jean de Tinan (Aimienne, 1898) à J.-

^{14.} Baillon débouche ici sur une sorte de fantastique. Au souvenir de la caresse de la femme, « sa main maudite désormais se séchait, tombait du bras comme un débris de cadavre. Et subitement une vie étrange gonflait cette chose: la paume se soulevait sur les doigts crispés et distendus en façon de pattes inégales d'araignée, au corps plat et velu. Le monstre escaladait d'une course oblique et boiteuse, des cadavres en monceaux, devenait tout rouge au bain sanglant des chairs ouvertes, courait, fou, en rut de sang... et les cadavres c'est Luc qui les faisait pour la nourriture de la bête folle, folle à la recherche vaine du charme maudit: le baiser inoubliable des mains perverses » (p. 156).

^{15.} Un grave accident avait eu lieu à Forest le 18 février 1899, que Baillon transpose ici sur le plan psychique, peut-être sous l'influence de Maurice Boué, expert en occultisme (R. Hankart, op. cit., p. 42).

K. Huysmans (A Rebours, 1884; Là-bas, 1891) et Jean Lorrain (Monsieur de Phocas, 1901) ¹⁶. On est loin encore de l'économie du style et des phrases hachées des œuvres ultérieures.

Si ce climat est le produit d'une mode littéraire, il convient à l'état d'esprit de Baillon, toujours prisonnier de la crise des années 1895-1898: hantises, névroses, angoisse le renvoient aux affres de sa liaison avec l'impure Rosine, l'être de matière qui avait souillé son rêve. De là, dans ces récits, le goût de la mort, de la confession autodestructrice et le fantasme du crime. amoureusement caressé. Vers le repos (15 janvier 1900, pp. 139-140) raconte l'agonie d'une belle actrice voluptueuse et infidèle. Luc, enfin délivré, regarde cette « Rosine en triomphe de paillettes et de chairs nues aux applaudissements cupides d'une salle en sueur [...] glisser voluptueusement dans la mort, comme dans une eau frôleuse ». Encore une fois, la littérature venge Baillon des humiliations du réel. A cet égard, Son rire (1er mars 1901) est singulièrement révélateur de son obsession d'un crime libérateur. Le narrateur vient d'étrangler sa femme. La description du cadavre trahit le besoin d'humilier celle qui l'a bafoué:

Dans sa pose anormale, elle semblait une acrobate obscène: son ventre se tendait comme un arc, les côtes saillaient et les petites outres de ses seins descendaient vers la tête renversée sur le parquet; en dessous d'elle, dans la pénombre de la place, sa chevelure fluait ainsi qu'une mare de sang. J'étais calme et n'éprouvais plus qu'un nauséeux dégoût pour cette chose lamentable et pâmée dans un étirement immobile que la mort rendait plus pervers et lubrique.

Suit la confession, transparente, de ce pénitent justicier dans lequel se devine le Baillon de vingt ans dans sa navrante aventure. Son crime, explique-t-il, c'est « la vengeance du Rêve, avili par cette créature, tabernacle indigne du dieu qu'elle profana ». Comme Lord Ewald dans L'Eve future, il chérissait dans cette femme une âme, dont son rire cristallin lui semblait

^{16.} Sur les lectures de Baillon, voir: R. Hankart, op. cit., p. 45; M. de Vivier, Introduction à l'œuvre d'André Baillon. Bruxelles-Paris, 1950, p. 33; M. Willam, La haute solitude d'André Baillon précurseur de l'existentialisme. Bruxelles, 1951, pp. 206-212; G.-D. Périer, « André Baillon, pénitent exaspéré », Revue Générale Belge, février 1947, p. 547.

l'expression: « Des heures, en silence à ses genoux. [...] je percevais mon idéal, car par delà son corps, j'aimais une chose impalpable et dont personne ne pouvait soupçonner le vertigineux mystère ». Mais bientôt elle le trompe, le gruge et « sollicite d'autres chairs la bestialité que mon Rêve lui refusait », son rire adoré se fait rare et vulgaire. Un soir qu'elle rentre d'une débauche, furieux il se rue sur elle qui, à demi ivre, profane son idéal:

Un rire monta, immonde, hoquetant, râclant la gorge comme un blasphème. Je voulus fuir cette voix profanée, ce gargouillis de vices et de vin qui me souillait les oreilles comme un murmure de cloaque, [...] comme si elle en eût dompté mon Rêve.

En rêve — mais en rêve seulement — Baillon se délivre de Rosine et de ses souillures: confession imaginaire et récit-exorcisme. Ainsi se retrouvent l'horreur de la chair et la fuite dans l'irréel avouées, dès 1895, dans son *Journal*. Le calvaire gravi dans la vie, Baillon en revit chaque station dans une création où jamais le moi n'a été plus douloureusement flagellé.

Son Rire est l'avant-dernier conte qu'il donnera au Thyrse avant longtemps. En 1900, Baillon s'installe à Forest dans deux pièces, dont l'une donne sur le cimetière et d'où il peut contempler les tombes et les allées et venues des corbillards. Sur la porte, il a copié une pensée de Pascal bien conforme à son désir de fuir le monde: « Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre ». On connaît la suite. Il a connu Marie, épousée en 1902, maternelle et bienveillante, qui lui fait une vie calme mais peu exaltante: ce Jean-Jacques a trouvé sa Thérèse. Il s'obstine au travail, mais ses divers emplois — employé chez un marchand de charbon, commis chez un receveur des contributions, rédacteur de nuit à La Dernière Heure — sont loin de le satisfaire et deux séjours à Westmalle ne calment pas sa neurasthénie. Il déteste l'uniformité et la monotonie de sa vie.

En mars 1912, il se retrouve soudain bouleversé comme au temps de Rosine: il s'est éperdument épris de la pianiste Germaine Lievens, la première femme qui réponde à ses aspirations. A la fin de 1912, alors qu'il s'efforce de la conquérir, elle publie, sous le pseudonyme de Germaine Vélin, Va oultre, un

minuscule volume in-32 nourri de pensées altières célébrant Nietsche et le Surhomme. Baillon pouvait y lire: « Je vénère ceux dont le rêve trop grand a ébréché la vie. — Tout ce qui constitue la vie proprement dite m'est intolérable! — Il me faut la lutte et le rêve éternels. — L'essentiel n'est-il pas dans le Rêve? » 17. A-t-il enfin rencontré l'âme sœur?

En 1912 s'est fondée la revue Exil, animée par Emile Lejeune, G.-D. Périer, Pol Stiévenart et Charles Viane. Depuis plusieurs années, Baillon n'a plus rien publié, lassé peut-être de tourner dans le cercle vicieux du réalisme et de la déliquescence, absorbé aussi, sans doute, par des projets de plus longue haleine. En octobre 1913, il donne cependant à Exil une prose intitulée Suggestions (Exil, II, 1913, pp. 383-385). A première vue, rien n'est changé depuis les contes du Thyrse. Le narrateur, logé près du cimetière, est invité par le fossoyeur à contempler à la morgue le cadavre d'une novée. La nuit, l'« obsédante image » lui inspire des rêves d'un érotisme malsain : « Je jalouse l'étang qui l'a prise partout avec ses lèvres fluides. Elle s'v est pâmée, les cuisses ouvertes, jusqu'aux stupres de l'agonie ». La hantise va cette fois jusqu'à la nécrophilie : « Le goût de la mort doit être bon aux lèvres des Ophélies qui se dissolvent dans les morgues. Je descellerais les siennes, moins impénétrables que celles du sphinx qui me nargue et, entre ses dents décloses, je chercherais avec ma langue le venin de son néant ». Ce ton conduit R. Hankart à joindre ce texte à ceux de la psychose des Sonnets Macabres et des récits de 1899-1901. C'est négliger la finale, soudain sursaut de révolte libératrice. Evoquant la pensée de Pascal que son personnage a, comme lui-même, copiée sur sa porte, Baillon s'exclame :

Pascal était lâche! [...] Au dehors, la vie est une femme qui attend qu'on la viole. Elle est à ceux qui broient sa chair, qui osent mordre ses seins, qui s'enfoncent éperdus dans son giron. Il faut succomber à la tentation d'être fort contre elle, arracher sur elle, où l'on peut, les éléments de son œuvre; se gaver de sa boue, de sa lumière, de ses vices et de ses vertus et de tout cela pêle-mêle pétrir ses rêves, s'en rassasier, s'en gonfler, jusqu'à en crever... et ne pas en crever.

^{17.} G. VÉLIN, Va oultre. Bruxelles, A. Leempoel, 1912, pp. 8, 9, 13, 43.

Pour la première fois, l'écrivain sort de sa tour d'ivoire, refuse l'univers du rêve où il s'était réfugié pour accepter le corps à corps avec la réalité; pour la première fois, il semble prendre conscience d'un avenir, imaginer une victoire possible sur les fantasmes et la déréliction, accepter de lui-même le meilleur et le pire.

Sa vie prend une autre orientation — du moins veut-il le croire. Il quitte Marie en mai 1913; il écrit à Germaine:

Je t'aime. Aime-moi bien. Je ne puis te demander que cela.

Ce grand amour m'est si précieux que j'ai peur de tout et de rien, ce grand amour si fort qu'il pourrait soulever un monde pendant une éternité, que je veux voir grandir encore, en dépit de la vie et des hommes... Mon cerveau a besoin de se baigner de ta pensée lumineuse.

[...] Pour la première fois, j'ai travaillé avec sérénité » 18.

Perdu autrefois par une femme, Baillon se pense sauvé par une autre. La guerre le libère opportunément de son travail de journaliste. En 1914, il s'installe avec Germaine à Boendal où, le 21 août 1915, il achève sa première œuvre de quelque ampleur, celle aussi qui clôt le cycle de sa première manière: Le Pénitent exaspéré.

Inédit, ce petit roman n'est cependant pas inconnu: G.-D. Périer, ami intime de Baillon, en avait entendu lecture en juin 1916 et divers critiques — R. de Lannay, R. Hankart, M. de Vivier, M. Willam, R. Van Nuffel — y font allusion sans s'y attarder. Après la mort de l'auteur, des éditeurs furent pressentis; d'après G. Lievens, Franz Hellens avait accepté dès 1933 de rédiger une préface ¹⁹; un bref extrait fut même publié en 1935 ²⁰. Le manuscrit autographe de 93 pages, est contenu dans deux carnets d'étudiant, identiques à ceux publiés en 1895; bien que comportant quelques ratures, ajouts et corrections, il s'agit vraisemblablement d'une mise au net destinée à la publication. Sur la couverture, on lit: Le pénitent

^{18.} A Germaine Lievens, 25 et 27 mai 1913, cité par T. Hankart, op. cit., p. 82.

^{19.} Voir P. Bay, Le suicide par somnifère. Paris, 1964, p. 77.

Il s'agit d'un passage rapportant une réunion des collaborateurs du Thyrse, publié dans les Cahiers André Baillon, I, 1935, pp. 65-71.

exaspéré écrit en 1915 à Boendael. En réalité, ce texte, remanié en 1915, est sans doute antérieur et date peut-être de ces années où Baillon a interrompu sa collaboration au *Thyrse*. Tout invite à le croire: identité des thèmes (rêve, idéal, meutre, dégoût de la chair), le décor (l'appartement en face du cimetière, à Forest), le passage concernant les réunions du *Thyrse*, le fait enfin qu'un paragraphe du roman figure déjà presque textuellement dès 1901 dans *Son rire* ²¹. Baillon dit avoir hésité à publier ce récit insolite et macabre et s'explique dans une courte préface, probablement de 1916, rédigée au verso d'un bon de comande de la *Belgian Petroleum Company* ²²:

Cette histoire était conçue depuis des années. Pourtant sa fantaisie, son idéalisme insolite, son égotiste redondance et pour tout dire son immoralité, me laissaient quelques scrupules quant à sa réalisation. Je craignais notamment pour l'assassin qui se confesse au long de ses pages la réprobation d'une Société dont le code interdit à ses Membres même l'intention d'un Meurtre [var. en bas de page : ordonne à ses membres le respect de la Vie Humaine sans lequel tout rapport intellectuel et matériel serait impossible]. Les événements de 1914-1915 bouleversèrent ma compréhension de la Morale. En voyant les élans belliqueux de la foule et à quel taux anti-commercial [au-dessus : rabais] elle cotait la Vie Humaine, je me dis que l'heure de laisser parler mon Héros était venue [au-dessus : que la parole de mon Héros ne bousculerait pas trop la Moralel. Et je lui passai la plume en songeant [au-dessus: convaincu] que les Hommes avaient perdu le droit de condamner un personnage coupable d'avoir accepté pour son Rêve le sacrifice d'une [barré : frêle] existence, inutile et frêle, alors qu'ils dénombraient [au-dessus : chaque jour, — avec Dieu sait quel enthousiasme carnassier —, les milliers de victimes, jeunes, fortes et fécondes, immolées peut-être malgré elles, pour une Cause dont plusieurs n'admettaient sans doute pas la Beauté.

^{21.} La description de la morte, citée ci-dessus, p. 130; dans le roman: « Acrobate agile, elle se désarticule, bombe le ventre, creuse l'échine comme un arc et je me divertis aux outres tremblantes de ses seins dont les pointes retombent vers sa tête renversée ».

^{22.} Cette préface a été publiée, d'après ce feuillet, par G.-D. Périer dès 1936 (Cahiers André Baillon, I, 1935, p. 103) puis en 1947 dans la Revue Générale Belge (février 1947, p. 551), où il la présente comme extraite d'une lettre à lui adressée par Baillon. Nous la reproduisons ici d'après le texte autographe du Musée de la Littérature (ML 2153), avec ses quelques variantes.

Le récit a déconcerté la plupart de ceux qui ont eu l'occasion de le consulter. « Œuvre étrange », dit M. Maupoint; « nouvelle bien étrange », renchérit M. William ²³, et l'on passe en concluant qu'il est inutile de s'y attarder, car elle « n'ajoute pas grand-chose à la gloire de Baillon » ²⁴. Marie de Vivier, pourtant auteur d'une longue analyse inédite, la définit : « notations satiriques sur les soirées du *Thyrse*, à laquelle [sic] se mêle une histoire d'amante assassinée » ²⁵. Coupée de la longue évolution qui la précède, elle peut, il est vrai, laisser perplexe.

Dédié à Germaine Lievens, le roman se compose d'une sorte de prologue et de quatre parties: La leçon du fossoyeur — Le pénitent se défroque — Luxure froide — Le moine et le satyre. Ecœuré de la vulgarité de la foule, anxieux d'échapper aux hommes, le narrateur a choisi, hautain et distant, la solitude. On retrouve dès les premiers mots l'idéalisme et l'aspiration à la tour d'ivoire présents chez Baillon depuis les Sonnets Macabres:

Fuir, être seul dans le silence et penser!

La rue m'est odieuse. La vie autour de moi me brutalise et me bouscule. Chaque passant est un voleur qui m'arrache une parcelle de mon Rêve.

- [...] L'une après l'autre, j'ai vu agoniser et mourir mes pensées dans la foule assassine.
- [...] Et voici la dernière, la maîtresse aux joues fleuries, qui se pend à mon bras. Un homme est venu, puis des hommes: leur poussée nous sépare; je vois par-dessus la houle, son beau visage s'éloigner; entre nous, des corps se tassent, en barrière. Des mains la palpent, fouillent sa chair orgueilleuse et, quand je la trouve au coin d'une impasse, je ne reconnais plus cette catin qui me raccroche, avec son rire banal et sa robe souillée par les doigts immondes de la foule.

Il a trouvé refuge dans deux petites chambres d'où l'on aperçoit le cimetière : c'est le décor où Baillon vivait à Forest, avec « des statues de femmes sans tête, des têtes sans corps, du

^{23.} M. MAUPOINT, Un romancier belge: André Baillon. Paris, 1935, p. 7; M. WILLAM, op. cit., p. 92.

^{24.} R. de LANNAY, op. cit., p. 68.

^{25.} M. de VIVIER, La vie tragique d'André Baillon, Liège, 1946, p. 28.

rêve en plâtre »; comme dans l'Histoire d'une Marie, le héros a pour muets compagnons un Christ d'ivoire, une Victoire de Samothrace et un Sphinx. Sur sa porte, comme le narrateur de Suggestions, il a copié la pensée de Pascal, qui le retranche du monde. Il ne fraternise guère qu'avec le fossoyeur, Hamlet rustique qui lui fait visiter son silencieux domaine et assister à l'identification d'un corps calciné. Solitaire? Pas assez à son gré, car il lui faut subir parfois une visite de ses amis littérateurs. Baillon esquisse ici un curieux portrait de lui-même. Lui que sa tignasse rouguine faisait appeler « l'homme de couleur », il s'est laissé pousser les cheveux, par bravade : « Innocent de mes cheveux roux, je souffrais des insultes que je ne méritais pas; coupable de cheveux longs les sarcasmes ne me touchent plus ». La démarche dégingandée, il se compose un masque, une attitude de secret - « Mes amis ne connaissent de ma vie que ce que je veux bien leur en découvrir » - se fait une réputation d'hétéromane - « Je prolonge la légende des vices que je n'ai plus » 26. Ces prétendus amis sont ceux de l'équipe du Thyrse, férocement caricaturés sous de transparents pseudonymes: le bayard théosophe Moran est Julien Roman (dont Baillon avait écrit l'éloge funèbre); le peintre Warnant, obsédé par les croupes féminines, est Pol Stiévenart: Niave, aux stupides calembours, est Charles Viane: le trésorier Sory, chargé de la chronique théâtrale, est Léopold Rosy; le docteur Lejars figure Emile Lejeune (qui soigna Baillon dans sa première dépression et à qui il avait dédié, en 1914, Le Jardin de Monsieur Derbel); le ridicule occultiste Villiers est Maurice Boué (qui signait Boué de Villiers); Gilles - le moins égratigné - est Gaston-Denys Périer 27. « Tous étant eux-mêmes, note-t-il méchamment, ils ont voulu devenir quelqu'un et leur parade les a rendus quelconques ». Est-ce forfanterie, malignité, fureur iconoclaste? Baillon raille les dis-

^{26.} Forme de snobisme à la mode vers 1900. Dans ses Histoire de masques, Jean Lorrain, lui-même intoxiqué, évoque les hallucinations dues à l'éther. Cf. E. CARASSUS, Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust 1884-1914. Paris, 1966, p. 432.

^{27.} L'allusion est ici plus subtile : le nom est celui du personnage principal du premier recueil de G.-D. PÉRIER, *Proses à Gilles Luyck* (1907).

cussions du *Thyrse* sur la fonction de l'art, peint ses compagnons d'hier en fantoches discoureurs :

- Il faut aller aux pauvres par l'Art et moraliser les masses, dit Sory.
 - Masser les morales, rétorque Niave.
 - ... L'Art qui ne mène pas à l'idéal... c'est Villiers qui déclame.
- ... Voie divine de la Sérénité... et c'est Moran qui tousse. Sociologues, idéalistes, politiciens, ils ne sont plus des artistes. [...] Ceux qui avaient pris la dalmatique se mirent à prononcer des paroles de prêtres; asservis sous la toge, ils imitèrent pour la foule les gestes des tribuns et la pourpre factice de leur simarre attifa de mensonge la splendide inutilité de leur Rêve.

Méprisant, insastifait de toutes les doctrines, le narrateur aspire à une bien autre alchimie: « Je rêve d'une œuvre qui serait un défi à la Morale, au bon Sens, à la tradition, une revanche de l'Idée prisonnière de la Vie ». Retournant dans le monde des hommes, il part « à la recherche de celle en qui mon rêve se réalisera ». La rencontre est bientôt faite d'une prostituée, Jeannine, qui le suit, confiante, dans sa retraite; elle est « la matière subtile et sainte où je pétrirai mon rêve ». Des mois durant, il s'enferme avec la docile courtisane, la façonne à sa convenance. Maître de sa destinée, comme en plaisantant il lui a promis la mort, moment suprême où il accomplira son œuvre. Sortie de la vie, elle est devenue son rêve qu'il affine et parfois savamment supplicie — « Je veux aujourd'hui torturer mon Rêve » - et Jeannine, soumise à ce Pygmalion cruel, accepte de l'aimer « jusque dans la mort ». Le poète cependant le sait: ce paradis est artificiel, un rêve est un leurre où le tortionnaire tourmente du néant. Osera-t-il le tuer pour se libérer de lui, affronter l'inconnu?

Le meurtre n'est que l'armature vide qui soutient la pure statue de ma Pensée. [...] Aux hommes qui ont dit : « Tu ne tueras pas », je veux répondre non « J'ai tué », mais « J'ai créé la Mort ».

[...] Le dernier souffle que j'extrairai de Jeannine fera palpiter une Beauté nouvelle. Pour que l'une vive, il faut que l'autre périsse.

Tremblant de désir et d'angoisse, longuement il regarde auprès de lui palpiter ce rêve vivant auquel il est si tentant de s'unir pour toujours dans une fuite sans retour. Mais quelque chose en lui d'irrésistible commande l'exécution: « j'ai au bout des doigts la fébrilité du sculpteur qui va terminer son œuvre ». L'acte s'impose enfin et doucement, tendrement, il poignarde Jeannine endormie. Le voilà démiurge, et ce n'est pas par hasard si, tandis qu'il la contemple, lui viennent les mots du Dieu de la Genèse: « Mon œuvre est bonne ». Le Rêve mort, Baillon se sent fort et libre:

De l'avoir osé il me vient un grand calme. Je marche dans de la lumière, le cœur paisible battant avec puissance dans ma poitrine ardente. La joie bouillonne en moi, orgueilleuse, et je suis si heureux que je pourrais aimer les hommes.

Libre? Pas encore: le corps est toujours là, dont il ne peut se détacher, dont il joue et qu'il caresse, et qui lentement se décompose. Jadis si beau, le rêve pourrit, s'impose comme un souvenir abject:

Cette chose qui s'obstine sur mon lit et s'y décompose, je la croyais pourtant sculptée dans la matière incorruptible de mon Rêve.

[...] Tes lèvres si fraîches qu'embaumait ton haleine, de quel puits fétide sont-elles devenues la margelle, et quels cloaques creusent sous ta paupière les orbites de tes yeux sans regard?

Il faut aller jusqu'au bout, s'alléger même du souvenir du Rêve; il faut dépecer ce cadavre, en jeter au fond d'un gouffre les débris sanglants, ultime pénitence pour avoir le droit de rejoindre la vie:

... Et pour la troisième fois, comme le Christ sous la croix, l'homme qui portait dans un sac les débris de son rêve, trébucha sur une pierre et donna du front contre le sol.

Pour la cacher aux autres, il avait disséqué sa Pensée. Ses doigts en étaient pareils aux doigts rouges des bouchers et dans ses yeux flambait l'horreur d'en avoir contemplé à nu les entrailles.

Tandis qu'il haletait dans la poussière, aucune Véronique ne vint, qui essuyât la sueur de sa face et, les tempes forcées par les épines du désespoir, la peur lui cinglant les reins, il s'arcbouta sur les bras pour se relever seul.

Premier écrit de Baillon à atteindre pareille ampleur, ce Pénitent exaspéré est une œuvre hybride où un idéalisme exacerbé côtoie le réalisme, où le symbole chancelle aux limites du fantastique. « Ma Phrase, y dit Baillon, nette et sèche, file droit au but, ou le manque ». Par instants, on pourrait y croire, lorsqu'il note, devant la maison de Forest: « Une pancarte d'aveugle sur sa poitrine annonce: Appartement à louer » — ou dans telle phrase, qui fait pressentir Délires: « Le marteau du menuisier cloue ma pensée, une pointe d'acier dans le front ». Sobriété exceptionnelle. Est-ce le même écrivain qui décrit une veuve en pleurs comme une « Niobé rustique » et lorgne « les oranges flétries de son corsage », on parle du soleil comme un « disque endiamanté qui agrafe dans le ciel des tentures de pourpre et d'or »?

Plus souvent poème en prose que roman, le *Pénitent* fait place à un lyrisme maniéré, à des préciosités de préraphaélite ²⁸:

Vers tes eaux, je me courbe, fontaine limpide dont les caravanes n'ont pu profaner les margelles. Je me prosterne devant le reposoir flamboyant de ta Honte, pécheresse inconsciente, toi qui sanctifies le vice en le touchant, de tes mains pures et chastes dans la débauche, sereine dans la luxure, ô toi qui passas...

Des tendresses nouvelles se font jour, qui pourraient faire croire à un Baillon délivré de ses hantises et célébrant l'amour en chants alternés où se retrouve quelque chose du Cantique des Cantiques:

- Mon doux amant! Ta bouche est douce à ma bouche; douce ta peau; douce, la caresse de tes doigts sur ma chair.
- Ma douce amante! Ta chair est un chemin tiède où divaguent mes baisers. Voici les blanches collines de tes seins, voici les roses qui les couronnent, voici le jardin onduleux de tes hanches et le relais parfumé de tes aisselles.

Ces envols vers l'idéal et la sublimation des sens sont rares. Baillon n'évite pas le pathos, l'emphase des romantiques, le style est souvent d'une écrasante luxuriance. Surtout, comme les récits du *Thyrse*, le *Pénitent* accueille le sadisme, un érotisme morbide, presque nécrophile; qui montrent que Baillon n'a pas renoncé aux décadents, à leurs pompes et à leurs œuvres ²⁹. Ici encore, la femme et la chair sont au cœur de

^{28.} Cf. R. de LANNAY, op. cit., p. 71.

^{29.} Mort et sexualité vont de pair, comme dans ce passage où le narrateur guette une veuve au cimetière : « Les sanglots font bondir ses seins élastiques, saillir ses hanches, houler son ventre dont les tressauts rappellent des frissons moins douloureux. C'est surtout à ceux-là que je songe et, derrière le dos du juge, je la possède un instant, nue dans sa tristesse sensuelle et frémissante ».

l'œuvre. « La première femme que j'aimai put me duper tout à son aise », rappelle amèrement le héros. Ici, comme dans Vers le repos, Son rire ou Suggestions, il prend sa revanche, la séquestre et la martyrise, la plie à ses fantaisies de maître capricieux, il la fait vivre dans la peur et contemple son agonie: dans le Pénitent, Jeannine est le dernier avatar de la Rosine de ses vingt ans. Aussi vivace que dans le Journal et les Sonnets Macabres, reparaît le dégoût de la chair. En Jeannine, femelle et soumise, le narrateur « s'exaspère de deviner une animalité moite odorante ». Une série d'images hallucinantes compose un long poème luxurieux où Baillon fulmine l'anathème contre le sexe tentateur, corrupteur d'idéal:

Sexe de la femme, chair de rose, rose de chair, Blême orchidée ouverte aux pistils impossibles; Calice renversé dans le tabernacle du ventre; Amphore indigne d'où s'égoutte le vin pourri des menstrues; Confessional où se perpétuent les crimes, Porte du ciel, couloir d'enfer, Vestibule de vie, genèse de mort, Sexe de la femme, je vous hais.

Coup de pouce satanique dans l'œuvre de Dieu, Centre sorti de sa circonférence, Cible qui blesse, But et moyen, Fourreau qui use le glaive, Miroir sans reflet, Sexe de la femme, soyez maudit dans votre paradoxe.

Stupéfiant du poète, erreur de ceux qui pensent, faux poids dans le plateau de la Justice, Coupe des orgies, délices de Capoue, défaite d'Annibal, Défilé d'où l'envoyé des Termophyles ne serait pas revenu; Glaive de Judith, ciseaux de Dalila, rouet d'Omphale.

Sexe de la femme, l'héroïsme vaincu t'exècre par ma bouche.

Tour de Luxure, puits de Vertige,
Phallus vide,
Creux qui ne s'affirme que par son néant,
Phare des perditions, Rocher des naufragés,
Cap des fausses espérances;
Conque des Sirènes,
Viatique de ceux qui restent,
Sexe de la femme, soyez maudit pour vos mensonges.

Trébuchet des désirs,
Tremplin vers la chute,
Eteignoir des rêves,
Extase des brutes,
Pâture où s'alourdissent les Chimères,
Sexe de la femme, vers vous montent les litanies
de mes blasphèmes.

Récompense des soudards,
Fleur qui bouge sous le nombril dansant de Salomé,
Plaie qui demande la plaie,
Vase de pollution aux doigts des Massaline,
Réceptacle des stupres,
Lupanar dans le Colisée,
Sexe de la femme, soyez maudit dans votre cruauté.

Toison de bête, feuillage d'automne, mousse de nuit, crin de misère;

Venin parfumé,

Efflorescence insidieuse sur la tour des marécages, Pelouse où tourne la ronde des convoitises; Sexe de la femme, soyez maudit pour votre volupté.

Livres qui s'entrouvent, bouche qui se déclôt, Livre que l'on feuillette; Consentement sans prière, refus qui accepte; Capitulation avant l'assaut, Sexe de la femme, mon orgueil maudit vos défaites faciles.

En une cinquantaine de vers où se bousculent les images violentes, l'incantation satanique compare ce sexe à tout ce qui trahit et humilie, ment et corrompt, à ce qui avilit l'héroïsme dans les convoitises bestiales et les voluptés malsaines ³⁰. Après avoir cent fois maudit cet « éteignoir des rêves, [...] Pâture où s'alourdissent les Chimères », leurre ignoble auquel s'asservit toute grandeur, le poète conclut sur un appel aux impossibles symboles, dans un rêve où la mort a transcendé la chair:

Mais je vous aime, vous, ô sexes impossibles des mortes, baisers de glace, vulves engaînées dans la chair froide; frissons immobiles, caresses figées, inertie close, ébauche intangible dans la raideur du marbre.

^{30.} Cf. R. de LANNAY, op. cit., p. 69.

Le raffinement des images n'exclut pas un goût douteux, héritage de la pire décadence, des émois morbides et des écœurements de Là-bas, des névroses perverses du Jardin des Supplices, des « oraisons mauvaises » de Monsieur de Phocas: Baillon prolonge jusqu'en 1915 les dégoûts à la mode vingt ans plus tôt, l'esthétisme ambigu des rêves fin de siècle. Dans une longue analyse inédite, datée du 17 août 1932, Marie de Vivier s'est effarouchée de ce passage comme d'une profanation: « Cet hymne est invertébré, d'une inspiration relâchée. Il ne sonne pas vrai ». Surtout, elle s'acharne à défendre Baillon d'avoir pu concevoir une telle haine de la chair:

Non, je n'apprécie pas cet hymne au sexe. D'ailleurs il faut le situer. Il est d'un homme jeune, de peu d'expérience: une expérience malheureuse — et des prostituées. Continence forcée, influence des jésuites... Mais Baillon est mort convaincu de la parfaite spiritualité de la chair.

[...] Jamais!, (on peut l'affirmer), devant un sexe de femme, Baillon n'a pensé: « Livre que l'on feuillette ». C'est de l'invention à l'usage du papier qu'il avait devant lui.

Cette incrédulité procède à la fois d'une idéalisation naïve qui ignore la permanence du thème, et de la volonté de préserver un vrai Baillon révélé soudain dans l'Histoire d'une Marie et Un Homme si simple. C'est pourquoi le critique assure : « Nous ne pouvons accepter le poème de Baillon qu'à titre d'exception littéraire — et encore ». En réalité, on l'a vu, l'obsession d'une sensualité tombeau de l'idéal compte au nombre de ses fantasmes les plus anciens : issue de l'éducation des Jésuites, « ces probes déformateurs d'âmes », et de la hantise du péché, cristallisée en quelque sorte dans son aventure avec Rosine, elle n'a cessé de sous-tendre sa création depuis 1895.

Le Pénitent exaspéré n'est pas cependant la simple répétition des confessions symboliques du Thyrse. Comme Suggestions qui, deux ans plus tôt, l'annonçait en mineur, ce cauchemar peuplé de monstres est aussi une œuvre de délivrance et un exorcisme, dont il a l'accent solennel et incantatoire. Pour la dernière fois, Baillon s'est enivré du lourd parfum meurtrier des fleurs corrompues cultivées par Baudelaire, Mirbeau ou

Rollinat ³¹. La finale est un chant de triomphe et une acceptation de la vie. En Jeannine, il a tué le rêve stérile, l'idéal artificiel des esthètes retranchés du monde, créateurs de proses rares et hautaines où l'Art est incompatible avec la vie. Les dernières lignes clament une victoire :

Et alors, pendant que disparaissait en tournoyant le dernier témoin de son Œuvre, l'homme se redressa, libéré, vers la plaine scintillante, ouvrit les bras et lança de toute sa gorge un rire triomphal qui vibra dans le matin, s'enfla parmi les bois, alla gifler le ciel et lui revint, multiplié par les bouches de tous les échos, comme si la Nature entière eût partagé la joie de son blasphème.

[...] Aucun remords ne fausse l'harmonie heureuse de l'ambiance. Rien ne subsiste d'hier, engouffré dans le puits du Passé. Aujourd'hui me sourit de sa bouche innocente.

Je songe à mes amis et ne sens plus de haine.

[...] Entrez soleil, entrez parfums, entrez la Vie, entrez, regards des hommes et curiosité des juges. Je vous brave tous : l'œuvre est terminée et Jeannine est partie.

Il ne dira plus : « Je suis le pénitent exaspéré des fautes que je n'ai pas commises »; son meurtre est une revendication d'innocence autant que de liberté. Ce premier roman est le testament d'une jeunesse. Dans Le Pénitent il songeait à « un roman réalisé non avec des phrases, mais avec des êtres humains que je ferais agir conformément à un rythme conçu d'avance ». Il s'agit de pétrifier le réel dans le glacier du rêve : c'est le sort de Jeannine. Dans les œuvres suivantes se débattront des personnages ni moins complexes ni moins angoissés, mais profondément humains et agissant au rythme de la vie. Baillon poursuivra, par d'autres moyens, son voyage au bout de la nuit et ce seront l'Histoire d'une Marie, En sabots et les autres. C'est bien lui qui écrit dans Le Thyrse, en 1921 : « Se réfugier hors de la vie dans le Rêve? Regarder la vie en face, oui. L'aimer, si elle est bonne; cogner si elle est mauvaise, ou bien la posséder et s'en saouler jusqu'au rêve ».

En même temps, il renonce à un style surchargé, redondant, aux somptuosités décadentes et opte pour la sobriété, la lucidité, l'ironie. Loin d'être un commencement ex nihilo, l'œuvre

^{31.} Cf. C. M. von Israël, Cahiers André Baillon, I, 1935, p. 123.

nouvelle est le fruit de près de trente années de lutte contre luimême, qui valent mieux qu'un regard distrait si l'on veut comprendre au terme de quelles épreuves est né un écrivain.

* *

Il existe du Pénitent exaspéré une analyse inédite (ML 2581) par Marie de Vivier, la poétesse qui fut, de 1930 à 1932, la dernière femme de la vie de Baillon, qui échangea avec elle une abondante correspondance. Ce texte est daté du 17 août 1932, et constitue à la fois une analyse critique et un ensemble de réflexions sur l'écrivain et son œuvre. Nous le reproduisons ci après comme un document traduisant la surprise et la perplexité d'une lectrice fervente de Baillon, mais ignorante de la longue évolution qui l'avait conduit des Sonnets Macabres à l'Histoire d'une Marie.

Le Pénitent exaspéré

On ne peut absolument pas le considérer comme une œuvre, mais comme essai et document.

Précieux document, contenant tout Baillon. Car son œuvre raconte ce qui lui est arrivé, tandis que ceci dit sa vie telle qu'il aurait voulu qu'elle fût.

Analyser ce manuscrit est pour moi trois fois difficile (3).

- 1º Je l'ai trop rapidement lu. Je suis une lente lectrice.
- 2º Je le lis trop subjectivement encore, et avec trop de peine. La peine engourdit mon cerveau.
- 3º Le seul élan que j'aie, à chaque tournant d'idée, est un élan vers l'incomparable Baillon de mes lettres. Je compare, compare, et comme c'est le même Baillon sous deux formes relativement démesurées, je ne puis guère m'arrêter à celuici. Toutes les formules qu'il cherchait, il les a spontanément trouvées dans les lettres.

J'y cherche la naissance et la croissance de Baillon.

Dans l'ensemble, il n'avait pas trouvé son sourire. « Vous vous prenez trop au sérieux », lui disait-on. Ici, oui. Le sérieux

est lourd. Il n'est pas bien sûr de lui, de l'opinion qu'auront les autres. Plus tard, son sérieux le deviendra si fort qu'il passera d'emblée au lyrisme. Et il n'appellera plus le sourire à son secours. Là où il se révèle, le sourire, c'est (déjà dans le Pénitent) du pur Baillon. L'a-t-il systématisé par la suite? Ou bien la joie d'écrire l'a-t-elle provoqué de plus en plus, depuis ce Pénitent, en passant par Fil spécial, pour éclater crescendo dans « En sabots », et enfin dans la déchirante Histoire d'une Marie? Comment André Baillon est-il devenu?

Il me semble découvrir deux courants dans son perfectionnement.

- 1. Concentration du lyrisme au moyen de l'humour (et ce lyrisme ainsi contenu devient explosif).
- 2. Concentration du style, par la suppression de « l'abstrait », et retour aux sources de l'inspiration; la vie (vie, par opposition à : pensée).

Ce second courant me semble raisonné, méthodique, voire mécanique.

Je revois Baillon taillant des phrases comme des arbustes, biffant d'un trait net toute lourdeur, abrégeant, réduisant les phrases en un mot, un verbe: « Ne pas peindre — faire voir » ³².

Quant au premier courant — nous y touchons à l'ineffable. Ce doit être la mise en action d'une chose innée. Comme une voix qui naîtrait, ou bien un 6^e sens. C'est le cœur même du génie. Tandis que les méthodes ne sont qu'exercice du talent. Nous assistons dans le Pénitent à la naissance du Poète. L'homme naît de la femme — et le poète naît de l'homme en lui-même.

Mais les forces imaginatives nées là n'ont été libérées qu'en 1930, par la réalisation.

Le chef-d'œuvre d'André devait se réaliser sous le signe de la mort. Ce pénitent n'est qu'un pâle rêve sadique. Baillon sait ce qu'il veut, mais il le sait, comme aspire un vierge en mal d'amour. C'est bien vague. On peut dire qu'il n'y a plus de cet

^{32.} Traité de littérature, dans le Thyrse, 1921.

« Absolu » évoqué, dans l'Histoire d'une Marie. Marie souffre pour lui, elle est partiellement Jeannine.

Et son œuvre va du Rêve au Pénitent, au demi-réel de l'Histoire d'une Marie, puis à l'humiliation d'abdiquer, en Germaine et Eve-Marie ³³. Elle se rassure auprès de « la Bonté de Paris », des « Colombes de la souffrance ». Elle crie : « Que me reste-t-il ? » à la fin de l'Homme si simple. Elle a le sourire désabusé de celui qui remonte aux causes (« Quel homme, à 50 ans, n'a pas ce sourire au coin des lèvres ? ») dans le « Neveu » et « Roseau » — et, sans doute, dans « Pommes de pin ».

... Alors... Baillon se prit la tête dans les mains et dit : « Je n'ai plus rien, plus rien, plus rien » — et puis le cri « Une fois avant que je meure, ô vous, mon épouse que je cherche! ».

Là est le chef-d'œuvre, les grandes jouissances de souffrir. Que puis-je moi, dire de l'œuvre de Baillon, si ce n'est renvoyer au Baillon inouï que j'ai connu? Ce grand amour le met au rang des Plutarque et des Dante. Il n'y a rien à ajouter.

Le Pénitent se traîne. Il y manque la réalité poétique de l'amour.

Dans les lettres au contraire, l'incantation devient un cri direct, d'une vie évidente.

Après une grande colère... à deux voix, Baillon me prit dans ses bras et sourit « Nous jouons le V^e acte! » Le Pénitent exaspéré est un V^e acte avant le lever du rideau. Que Baillon ait pu écrire sans rire « la foule assassine » — et ait trouvé peu après le sourire de Délires « Tiens, Fox, un su-sucre » — c'est le même revirement, mais avec quelle portée littéraire!

Le lyrisme maladroit du pénitent s'explique par la nature essentiellement lyrique d'André, refoulé pendant une enfance, une adolescence et une première expérience de l'amour humiliées. Il cache sa tendre nature aux amis, la confie au papier — mais le papier est un ami sans chaleur.

Des éclairs traversent l'œuvre de Baillon, mais son lyrisme ne s'épanouit avec un rythme soutenu que lorsque Baillon n'a

^{33.} Germaine Lievens et sa fille Eve-Marie, la Michette d'Un homme si simple.

plus peur. La foule assassine est une maladroite audace. Elle tient lieu de mots plus vrais qui lui seront dictés bien plus tard. Elle contient aussi l'esquisse d'un sourire. Je l'imagine relisant cela, lui, l'amoureux des phrases nues, et toussant dans sa gorge « Hum! ».

Non, je n'apprécie pas cet hymne au sexe. D'ailleurs il faut le situer. Il est d'un homme jeune, de peu d'expérience: une expérience malheureuse — et des prostituées. Continence forcée, influence des jésuites... Mais Baillon est mort convaincu de la parfaite spiritualité de la chair: « Quand il s'agit de certains hommes et de certaines femmes », « Goudron l'argent, quand on n'en a pas » — Goudron l'amour... pourrait-on parodier! ³⁴.

Cet hymne est invertébré, d'une inspiration relâchée. Il ne sonne pas vrai.

« La Dupe », s'il l'avait écrit, nous aurait éclairé ce poème 35.

L'Hymne d'André est un document de notre siècle, et André lui-même une victime de la décadence bourgeoise.

Que l'on compare à « Une femme m'attend » de Walt Whitman!

« Une femme m'attend. Elle contient tout, car le sexe contient tout... (Enumération cosmique). Je m'appuie de toute ma force. Je pèse d'un muscle lent et fort. Je ne veux pas me retirer avant d'avoir donné ce qui s'était depuis si longtemps accumulé en moi...

Je viens à vous, ô femmes! Désormais je m'écarterai des femmes insensibles. J'irai à celles qui savent monter à cheval, qui... etc. Car il ne s'agit pas de nous, mais d'autres êtres. Je vivrai dans l'expectative des moissons futures... etc., etc. »

Nous ne pouvons accepter le poème de Baillon qu'à titre d'exception littéraire — et encore, la forme ne nous satisfait pas complètement. Baillon ne l'aurait plus accepté, ni fond ni forme : son rythme y manque. Le 1^{er} quatrain est lourd, on

^{34.} Dans Histoire d'une Marie.

^{35.} La Dupe parut en 1944. C'est le premier long texte autobiographique de Baillon, dont il a tiré Roseau et Le Neveu de Mademoiselle Autorité.

dirait qu'il hésite vers l'alexandrin, il ne scande pas ni ne moule la pensée.

Jamais! (on peut l'affirmer), devant un sexe de femme, Baillon n'a pensé: « Livre que l'on feuillette ». C'est de l'invention à l'usage du papier qu'il avait devant lui. Deux choses sont vraies, seules vraies devant le sexe: l'illusion ineffable, ou le rut à l'état pur, de Whitman. Mais aucune fleur de rhétorique, non. Baillon n'a ni serré sa pensée, ni donné libre cours à son tempérament. Il y a là une double gaucherie de conception et d'expression, où sonnent quelques phrases heureuses.

Peut-être, si je n'avais connu l'autre Baillon, serais-je retenue par le bonheur de ces phrases-là, et étonnée de la virulence de l'ensemble. Mais l'autre Baillon efface tout pour moi.

Il est curieux de comparer cette phrase qui anticipe sur son rêve :

« Des femmes sont mortes qui m'ont aimé comme toi » — à la phrase splendide, exaltante, de l'Histoire d'une Marie : « Moi, Marie, personne ne m'a jamais aimé ».

Cher, cher! Que me demande-t-on une analyse objective? Je sens la pureté de cela, la vérité, et cette simplicité générale, qui d'emblée le rapproche de Verlaine, de Charles Louis Philippe, de Mozart.

L'autre phrase (Des femmes sont mortes...) est vraie aussi, mais elle a le son d'une défaite — c'est là ce qui la fait déchirante.

« Le « Oui » virginal de son péché futur » — ! ³⁶ (J'aime le rapprocher du Oui attendu de Germaine, voulu d'Eve-Marie, obtenu, « sans attendre », de Marie Baillon — ce oui dont nous faisons le thème vibrant de nos lettres — comme une note que frapperait au clavier une main gauche, tandis que la droite jouerait l'imperceptible mélodie des jours.

Des pages de oui, des heures de oui, oui à tout, oui sous les lèvres, oui devant la mort, ce oui exaspéré par les distances, oui pervers, le plus grand mot de la vie de Baillon — tout Baillon, avec son sadisme amoureux.

^{36.} Ce « oui », dans le roman, répond à la question de Jeannine demandant au narrateur s'il la tuera un jour.

Les pages 1 et 2 veulent exprimer la fuite du penseur devant la vie. C'est insuffisamment suggestif. C'est long, surchargé. Le Baillon du Perce Oreilles, de Roseau, en 3 mots, disait ce qu'il voulait. Et même, *li-tté-ra-le-ment*, a demi mot: « Du pur Lou... » Quelle merveille!

Un jour il écrira: « Tel auteur est toujours occupé à exprimer sa pensée, que je l'ai déjà devinée toute. Tel autre dit en quelques mots ce qui exigerait une page entière ».

Plus tard, il trouvera la définition parfaite de la phrase parfaite: « Une phrase qui sait où elle va pose les pieds comme elle veut. Ecoutez comme elle marche! Elle marche avec rythme » ³⁷. Or, ce rythme s'imprimait dans son écriture.

Si le sens musical nous permet de reconnaître l'authenticité d'un écrivain, le simple aspect d'une page autographe de Baillon me permettait de connaître son état d'âme du moment. Aux jours de dépression, l'écriture en désordre, molle et tombante. Aux jours de lutte, mots en dispute. Mon pauvre Baillon, en novembre, écrivait des mots si défaits, si sens dessus dessous et emmêlés, qu'on eût cru voir la loque humaine qu'il disait être, affalée sur un lit, et se démenant de douleur. Aux heures d'énervement, son écriture se crispait, se recroquevillait comme une araignée peureuse. Et aux heures de désir, comme à Rixensart - aux heures sûres et fières - ses lignes se rangeaient comme des armées, et si l'on fermait un peu les yeux, on était étonné de la rigueur géométrique du jambage, et des diagonales que cela formait sur la feuille comme une filigranne (sic). D'une lettre écrite en novembre, à un moment où il se disait Un être inexistant, j'ai crié d'effroi à la 1re vue: son écriture était morte.

^{37.} Les deux citations sont extraites du Traité de littérature.

Le Salon

Un texte inédit de Léon Kochnitzky

Après avoir exercé à Fiume d'importantes et délicates fonctions, Léon Kochnitzky rentra à Bruxelles, qu'il avait quitté en 1914, au début de janvier 1921. Henri Grégoire le tenait en haute estime; il lui demanda de donner au Flambeau quelques souvenirs de son expérience fiumaine: il confia à la revue libérale un certain nombre de chapitres de son livre, Le Bal des Ardents, qui ne devait jamais voir le jour en français. Il fut aussi invité à faire des conférences à l'Institut des Hautes Etudes de Belgique, où il traita des sujets les plus divers, faisant en 1925-1926 une série de Lecturas Dantis.

Docteur en philosophie, poète, compositeur, journaliste, Léon était un orateur brillant, mais surtout un causeur intarissable : il abordait tous les sujets avec un égal bonheur, mêlant, avec humour, la causticité à l'éloge. Toujours intéressant, déconcertant parfois, il s'exprimait avec une totale franchise et ses jugements étaient, le plus souvent, sûrs.

A Florence et à Rome, il avait fréquenté les salons les plus recherchés. Ceux qui l'avaient accueilli là-bas lui conservèrent toujours leur amitié; si parfois les liens se relâchèrent — sans jamais se briser pourtant — c'est que la vie et les événements qui la déterminent mettent parfois le temps et la distance entre des êtres qui avaient partagé joies et peines.

Kochnitzky, né d'un père russe et d'une mère juive polonaise, avait été élevé dans une atmosphère essentiellement laïque; mais, « en dépit de son éducation rationaliste et athée, il croit en Dieu, écrit-il à Fernand Severin, et ce n'est pas un vague déisme de vicaire savoyard, non c'est un sentiment profond qui est en lui, qui vient de lui, et que personne n'a mis en lui, sinon l'infinie bonté de Dieu lui-même ». Cette foi ne se pliera pas sans quelque hésitation aux règles du catholicisme; en 1919, pourtant, il franchira le pas et se fera baptiser par ce médecin devenu dominicain et qui sera le fondateur de l'Université Catholique de Milan: Agostino Gemelli.

Les convertis, on le sait, font souvent du prosélytisme et se montrent volontiers sectaires : rien de pareil chez Kochnitzky. S'il professe avec ardeur ses croyances, il n'en respecte pas moins les opinions de ceux dont il s'est éloigné. Collaborateur de L'Osservatore romano, il sera chargé par le socialiste Huysmans d'une mission en Italie; il accompagnera Vandervelde quand celui-ci, ministre des Affaires Etrangères, se rendra à Vienne en 1927; en 1940, il collaborera avec Marcel-Henri Jaspar d'abord, avec Arthur Wauters ensuite : il avait la volonté de servir, sans ostentation.

Humaniste, dans le plein sens du terme, il pouvait sans crainte être présenté à Paul et Isabelle Errera: il devint un habitué de leurs réunions hebdomadaires et sans doute éprouvait-il le sentiment de n'être pas ultimo tra tanto senno

pour pasticher Dante.

Parmi les nombreux manuscrits inédits qu'il nous a laissés, nous avons trouvé cette évocation d'un Salon qui fut un haut lieu de la pensée belge et bruxelloise en particulier.

L'hôtel Errera! Combien de personnages illustres ont contemplé de ses fenêtres les frondaisons du Parc. Dominant de sa stature robuste les superstructures du Palais des Beaux-Arts, — temple voué par Horta et Henry Le Bœuf aux plus nobles manifestations de l'esprit — il a perdu l'auta que lui avaient conférée ses propriétaires. Devenu aujourd'hui édifice public, confié aux soins de « l'autre Communauté », il ne verra pas se réaliser le souhait émis par Kochnitzky à la fin des pages que nous publions. Puisse-t-il au moins garder dans ses murs le souvenir de ses antiques ferveurs.

Robert O. J. Van Nuffel.

Dans un Bruxelles encore compartimenté à l'autrichienne, le salon Errera était un lieu géométrique : venus des points opposés de la société belge, des hommes politiques, des hommes de science ou simplement des hommes d'esprit s'y retrouvaient; et ils y rencontraient aussi les visiteurs de marque, de passage dans la capitale. Plaque tournante de l'Europe? On le croyait à la Belle Epoque; et le salon Errera aida à le faire croire. Assez fermé d'accès, ce salon fondait son prestige sur le renom international de Paul Errera dans le domaine juridique et aussi sur la formation cosmopolite du recteur de l'Université et de sa femme Isabelle. D'origine vénitienne, les Errera étaient établis à Bruxelles depuis les premières années de l'indépendance et de la dynastie. Isabelle, florentine de naissance et d'éducation, possédait, comme son mari, des attaches familiales dans plusieurs pays d'Europe. Sa sœur aînée, Madame Guillaume Beer, devenue plus tard Madame Alfred Droin, habitait Paris et, sous le nom de Jean Dornis, s'était en quelque sorte « spécialisée » dans l'étude des rapports littéraires franco-italiens. Mais l'hospitalité fastueuse des Errera, que l'usage du monde et l'exquise courtoisie des maîtres de maison rendaient plus séduisante encore, n'eût point suffi, à elle seule, à assurer l'établisseLe Salon 153

ment du salon au nombre des institutions bruxelloises; le Belge d'avant les guerres ne considérait pas sans méfiance une richesse d'origine étrangère, unie à tant d'attraits intellectuels et sociaux venus du dehors, et pour tout dire, insolites.

Or, les assises du salon reposaient sur deux piliers profondément enfoncés dans le sol belge et parfaitement adéquats aux modes de pensée du pays : l'Université Libre de Bruxelles, et le Parti Libéral. Apparentés l'un à l'autre, solidement doctrinaires, positivistes et anticléricaux, le parti comme l'école, reconnaissaient les leurs, les enfermaient dans une citadelle de l'esprit qui les limitait et les définissait, rendant toute évasion impossible. Paul Errera ne songea pas à s'évader, tout au contraire. Son savoir, son esprit, le charme de son entretien ornaient l'Université dont il avait été plusieurs fois recteur, où son frère mort jeune, avait laissé le souvenir d'un savant et d'un homme de bien. Sa voix, d'autre part, se faisait écouter dans les conseils du parti libéral, encore qu'il n'y assumât charge ni mandat d'aucune sorte, se contentant d'exercer les fonctions de bourgmestre d'Uccle (sa famille possédait des biens étendus dans cette commune).

Cette allégeance reconnue une fois pour toutes, il devenait naturel que s'édifiât cette superstructure : le salon Errera où se retrouveriaent, dans l'ambiance agréable de la grande richesse, les libéraux parlementaires et les professeurs libéraux. Mais Paul et Isabelle ne l'entendaient pas ainsi. Pour leur plaisir et pour le bien général, ils voulaient créer chez eux un foyer de rayonnement national, qui attirerait les esprits les plus divers d'origine, de culture et de convictions. D'une sorte de club au conformisme dogmatique très accentué, ils prétendaient faire un centre dialectique de libre discussion et de confrontation courtoise. Tâche guère aisée que favorisèrent des circonstances historiques exceptionnelles. Avant tout, leur attitude extrêmement patriotique et courageuse pendant la guerre de 1914-1918. La noble demeure de la rue Royale servit de point de ralliement à tous ceux (on ne les appelait pas encore des résistants) qui ne s'inclinaient pas sous les outrages de l'occupant. On y encouragea le départ des hommes valides vers les Pays-Bas et l'Angleterre, on y organisa la diffusion de la presse clandestine et notamment celle de la revue *Le Flambeau*. Les Allemands ne tardèrent pas à découvrir cette activité. Isabelle fut arrêtée et passa de longues semaines en prison.

Les mois qui suivirent l'armistice de novembre 1918 trouvèrent une Belgique profondément changée. Dans les murailles qui séparaient les classes, les partis, les clans, des brèches s'étaient ouvertes qui ne se refermeraient plus jamais. Bruxelles perdait un provincialisme séculaire. Des conférences politiques, des missions alliées, la Fondation Universitaire, les Amitiés Italiennes y apportaient un air de renaissance et de découverte.

Le salon Errera rouvrit ses portes et, d'emblée, devint ce que ses fondateurs avaient toujours rêvé qu'il fût, tenant à la fois des académies florentines et romaines du XV^e siècle et des salons français du XVIII^e.

Il faut encore noter un fait essentiel dans l'évolution de la vie belge: l'apparition du socialisme dont les dirigeants prenaient rang dans les conseils du gouvernement.

Cette première génération de « la moins marxiste des socialdémocraties », se composait d'hommes instruits et sans œillères, dont la profonde culture s'était formée au contact des plus hautes intelligences européennes. Groupés autour d'Emile Vandervelde, le patron, ils conservaient chacun son originalité propre, ne cessant d'approfondir une connaissance du monde qui s'affinait avec les années. Il suffit d'évoquer les noms de Louis de Brouckère, d'Henri Lafontaine, de Camille Huysmans, de Jules Destrée, d'Auguste Vermeylen : jamais, depuis la fin du XVI^e siècle, la Belgique n'avait produit une pareille pléiade d'hommes éminents. Ils furent accueillis à bras ouverts dans le vieux « salon libéral ».

* *

La difficulté, pour Paul et Isabelle Errera, n'était plus après 1918, de faire se rencontrer des personnes de formation différente ou des adversaires politiques. Elle consistait désormais dans le choix des invités capables de donner au salon l'orientation voulue par les maîtres de maison. C'est là qu'ils surent faire preuve d'un tact exquis, d'une rare délicatesse, d'un

savoir vivre et d'un savoir faire prodigieux, tout en pratiquant de sévères exclusives.

La Belgique sortait à peine de l'ère léopoldienne qui avait vu surgir l'énorme fortune des financiers et des hommes d'affaires. Ces personnages, souvent nantis d'une renommée internationale et dûment baronifiés, prétendaient s'immiscer dans les affaires de l'état et même régenter les institutions scientifiques et culturelles. Vandervelde disait qu'il ne fallait pas prendre ces grosses légumes pour des grands hommes. Ils ne furent jamais invités rue Royale. On n'y fit jamais qu'une seule exception en faveur de Félicien Cattier, universitaire éminent chu dans la haute banque, où ses capacités lui avaient assuré une situation de premier plan.

Les gens du monde étaient, eux aussi, passés au crible et mesurés au compte-gouttes. Pour être accueillis, il fallait qu'ils fissent « autre chose ». Elevée dans la plus haute société italienne où la discrimination ne fut jamais de mise, Isabelle recherchait peu (à l'opposé de sa belle-sœur Madame Léo Errera), les composants du High Life de Belgique; ce qui fait que le bridge et la musique de chambre étaient bannis de chez elle. Le concours hippique et le golf la laissaient indifférente. Quand les diplomates étrangers devinrent les habitués du salon, avec leurs épouses, il en vint des Belges aussi, mais jamais en très grand nombre.

Paul Errera aimait la musique. Isabelle assurait n'y rien comprendre et s'y ennuyer. A la mort de son mari, les pianos se fermèrent pour toujours. Je n'ai jamais rencontré rue Royale qu'un seul musicien, l'aimable Corneil de Thoran, bon chef d'orchestre et bientôt directeur du Théâtre Royal de la Monnaie.

Belgique, pays de peintres... Ensor entrait dans la gloire, l'école de Laethem Saint-Martin était en plein épanouissement, le sculpteur Minne était admiré dans le monde entier. Il y en avait d'autres encore. Paul et Isabelle, à l'instar de ces gens du monde dont ils décriaient la frivolité, ignoraient tout des artistes de leur temps. A deux pas de chez eux, un marchand-tailleur, van Geluwe, reprenant la tradition des négociants brugeois et anversois de la Renaissance, accumulait dans ses magasins les

plus admirables toiles des maîtres belges contemporains. Peutêtre est-ce une raison amicale et sentimentale qui avait provoqué chez les Errera ce dédain de l'art moderne. Ils avaient eu, pendant de longues années, leur peintre-maison. Brillant, mondain, spirituel, Fernand Khnopff avait certainement beaucoup de talent. Il avait des lettres aussi bien. Il avait subi très fort l'influence des préraphaélites anglais et c'est cela sans doute qui l'éloignait des peintres flamands, ses contemporains. Entre Isabelle et lui, une véritable amitié amoureuse s'était établie. Amitié toute platonique : il n'en connut jamais d'autre, à ce qu'on m'assure. Des années après sa disparition, on voyait encore, sur la table de travail d'Isabelle, de petits bibelots symboliques qu'il avait fait fabriquer pour elle; on citait encore ses bons mots, on utilisait les recettes gastronomiques qu'il avait dictées. Est-ce à cause de lui qu'il n'y eût jamais place, rue Royale, pour un autre peintre? La demeure n'était pas, ne fut jamais un temple des Arts et des Lettres.

Il y avait, il est vrai, les historiens de l'art. Isabelle avait souvent recours à eux dans ses recherches. Ils étaient tous des visiteurs assidus: professeurs, conservateurs de musée ou hauts fonctionnaires. Eussent-ils été historiens de l'agriculture ou de médecine, on les eût accueillis aussi bien: c'étaient des intellectuels.

Un autre élément était absent du salon Errera: la parenté de Paul et d'Isabelle. Leur fille mariée à Francfort, leur fils absorbé par ses travaux scientifiques et passant de longs mois dans des laboratoires de l'étranger, ne faisaient que de rares apparitions aux réceptions de leurs parents. Madame Léo Errera et ses enfants s'y montraient peu. Une ou deux fois par an, Elena, la sœur aînée d'Isabelle, arrivait de Paris avec Alfred Droin, son mari. Grand mutilé de guerre et poète académique de valeur, Droin ne cessait de vilipender Paul Valéry et son œuvre. L'auteur du Cimetière marin et sa gloire l'empêchaient de dormir.

* *

Ces exclusives prononcées, ces absences constatées, que restait-il aux Errera pour constituer leur salon? Le vieux fonds des professeurs, des parlementaires, voire des ministres et des diplomates libéraux? Là encore, ils surent pratiquer un tri sévère, qui assura l'essor du salon. Ils instaurèrent ce qu'Isabelle nommait les « grandes machines ». Une fois par mois, en hiver, dans les spacieux salons du rez-de-chaussée, cent-cinquante à deux cents personnes étaient rassemblées. Autour de quelques personnages chamarrés (habit et décorations), se retrouvaient tous les « ayant droit », ceux dont la vanité se trouvait satisfaite et qui croyaient, par conséquent, faire partie du salon.

Ainsi les gamins de Bruxelles, dans les jeux de rue ou de parc, dénomment kiekevlees (chair de poulet), les enfants plus jeunes ou moins familiers qu'ils autorisent à prendre part à leurs parties de billes ou de barres, sans pour cela les admettre au nombre des vrais joueurs.

Isabelle, il faut bien le dire, se mettait peu en frais pour les « grandes machines ». On y servait un breuvage, baptisé du cup, à base de vin blanc aromatisé d'épices (en été, on y verrait flotter des fraises) et qui tenait du punch britannique et du bohle à l'allemande. Quelques mélancoliques gâteaux secs escortaient le cup.

S'étant mise en garde contre les importuns et les fâcheux (fussent-ils ou non de puissants « ayant droit »), Isabelle pouvait donner tous ses soins au dîner du mercredi. Ce dîner était le vrai salon.

Un dosage très savant des convives permettait de prévoir à coup sûr des discussions intéressantes, des dialogues spirituels, des reparties promptes et enjouées. Dans le grand salon d'angle du premier étage, aux fenêtres donnant les unes sur la rue Royale et le parc, les autres sur la rue Baron Horta, les Errera recueillaient leurs hôtes: de douze à vingt personnes le plus souvent. Il y avait parfois un visiteur illustre, homme d'état, savant ou écrivain de passage à Bruxelles et généralement un ministre, des parlementaires et des professeurs choisis: tous gens d'esprit, capables d'aborder les thèmes les plus graves sans rien perdre de leur simplicité ni de leur verve. Paul

Hymans racontait des histoires de Versailles, raillait gentiment l'ignorance universelle de Lloyd George; Paul-Emile Janson se laissait entraîner par son éloquence facile; le père Rutten, dont la robe blanche de Dominicain en imposait à tous ces aimables mécréants, défendait ses thèses sociales, sa doctrine avec cette véritable éloquence qui est l'apanage des frères prêcheurs : ferme comme un roc, mais un roc fleuri de genêts et d'églantines. D'autres fois, c'était Vandervelde qui commentait l'attitude des socialistes allemands, ou qui décrivait l'impression surprenante que lui avait faite une visite à Théodore Roosevelt. Ou bien, il racontait comment, dans les congrès de l'Internationale, ils s'arrangeaient toujours, Jaurès, Bebel et lui, pour retarder le plus longtemps possible le tour de parole de ce russe verbeux et confus qui allait bientôt s'appeler Lénine. Camille Huysmans, plus tard, contait ses souvenirs d'homme traqué. Devenu ministre, il avait fait venir son dossier de la police judiciaire, et y avait découvert dix-sept de ses photographies, prises à Stockholm, à Paris ou à Bâle. Jules Destrée parlait de l'Académie qu'il venait de fonder. Il en parlait en ministre, Henry Carton de Wiart lui donnait la réplique en académicien, féru de mots rares et de tournures élégantes. Le clan des historiens de l'art - presque toujours représenté - discutait fresques, expositions, retables : c'étaient Auguste Vermeylen, Pierre Poirier, Fierens-Gevaert, Pierre Bauthier, Verlant, Lambotte, Destrée encore. La controverse Robert Campin-van der Weyden maître de Flémalle agitait les esprits et enflammait les propos aussi bien que les problèmes les plus angoissants de la politique étrangère.

Parmi les universitaires, qui ne s'étaient pas voués à la politique, Henri Grégoire, helléniste, byzantiniste, archéologue, épigraphiste et slavisant émérite; et Paul de Reul, lettré de grande classe dont les ouvrages sur le théâtre élizabétain et sur Robert Browning font encore autorité en Angleterre, étaient les plus brillants, les mieux érudits, les plus diserts. Ils me charmaient l'un et l'autre par l'universalité de leurs connaissances et par les associations audacieuses qui naissaient à chaque instant de leur entretien. Ils n'étaient à aucun moment, de ces fastidieux « spécialistes », tout fiers de savoir more and more about less and less. Et je ne me lassais pas de les écouter.

Et puis il y avait les jeunes. Idée charmante de la part de Paul et d'Isabelle, d'inviter à chacun de leurs dîners, deux ou trois garçons à peine émoulus des cours universitaires, et de les mettre en présence des hommes les plus représentatifs du pays. Ouelques uns, déjà mariés, venaient avec leur jeune femme. Le choix de ces « nouveaux venus » n'était guidé que par l'estime ou la sympathie qu'ils avaient su inspirer aux Errera. Idée très heureuse, car après toutes les exclusives et tous les ostracismes prononcés, la présence de ces jeunes apportait au salon une note de fraîcheur et de gentillesse. Tant de personnages fameux flanqués de dames imposantes risquaient de faire du dîner une morne cérémonie. Or on s'y amusait beaucoup, et même parmi les « dames imposantes », il s'en trouvait toujours deux ou trois qui possédaient cet art exquis de la conversation féminine, piquante et gracieuse tout à la fois et sans laquelle la table du dîner eût ressemblé à celle d'un conseil d'administration. La courtoise et bienveillante Madame Paul Hymans (née Goldschmidt et vaguement parente d'Isabelle); l'aimable et spontanée Mimie (Madame Marie-Jules Destrée); la belle et spirituelle Corinne (Madame Félicien Cattier) étaient de celleslà.

* *

Robes du soir et cravates noires: malgré leur mépris proclamé des usages mondains, Paul Errera et sa femme avaient voulu maintenir leur dîner du mercredi dans une atmosphère un peu guindée, celle-même de la Belle Epoque. Les dames étaient conduites à table au bras de leur cavalier désigné. Le menu se composait de cinq ou même de six plats, d'une préparation et d'une présentation des plus recherchées, la vaisselle plate n'apparaissant qu'au dessert. Les crus étaient annoncés à chacun des convives. Le maître d'hôtel, chief-butler à l'anglaise, était assisté d'une nombreuse livrée.

Isabelle portait invariablement un fourreau de velours soutaché à la façon d'un peplum antique, mais laissant les bras nus et s'arrêtant, soutenu par deux minces brides, sur un ample décolleté de la gorge et du dos. Une longue traîne prolongeait le peplum, descendait de la ceinture pour dissimuler une claudication due à une cheville mal remise (à la suite d'un accident d'automobile). La coupe de la robe ne changeait presque jamais. Seule, la nuance du velours (de voile ou de satin) variait: bleu de nuit, bleu pervenche, grenat, ocre ou gris perle. Une écharpe assortie, d'un tissu très léger complétait l'ensemble. Et souvent, Isabelle posait sur ses cheveux crêpelés un diadème surmonté d'un grand lys de Florence en brillants. Tenue d'intérieur ou toilette du soir? On pouvait se le demander. Isabelle ne fut jamais une femme élégante, encore moins une femme à la mode. Ce singulier costume seyait à sa beauté, la paraît d'une grâce somptueuse. Elle avait une allure royale.

Je fus convié pour la première fois à un dîner du mercredi en février 1921. Rentrant d'Italie, je venais de publier dans Le Flambeau des choses vues dans l'entourage de d'Annunzio à Fiume. Le poète était très admiré chez les Errera. Elena, la sœur d'Isabelle, avait voué à l'auteur des Laudi un sentiment très vif dont la cause, je pense, n'était pas seulement littéraire. Je fus invité rue Royale et c'est mon maître Henri Grégoire qui fut mon introducteur.

Intimidé, je ne l'étais guère; mais surpris. La liberté, la désinvolture, l'enjouement des propos de table, l'esprit de chacun des convives m'enchantaient. C'était si différent des phrases toutes faites et des « bromides » entendus aux « grandes machines »! Et si inattendu à Bruxelles! En fait de brillantes causeries, ma jeunesse avait été gâtée: Laurent Thailhade, Henri de Régnier, Reynaldo Hahn; le comte Jos Primoli, Adolfo De Bosis, Edward Gordon Craig; et parmi les Belges, Dweshauvers, Fernand Severin et Georges Lorand avaient été des interlocuteurs fascinants. Et je venais de passer dix-huit mois dans la familiarité quotidienne de celui dont la parole avait comme un éclat sidéral: Gabriele d'Annunzio. Et pourtant, je me trouvais maintenant en présence d'un spectacle nouveau, de rapports humains jusqu'alors insoupçonnés.

Nous venions de nous mettre à table, quand Paul Errera se plaignant de sa calvitie, s'écria: « Vous aurez peine à me croire; mais quand j'avais son âge (et il me montrait du doigt) j'avais autant de cheveux que lui; implantés de la même façon et dessinant sur le front cette ligne incurvée que l'on voit chez les pages de Masaccio ». J'eus envie de disparaître sous mon bout de table; et je retombai dans ma brioche bohémienne (une spécialité de la maison: brioche chaude évidée fourrée de moëlle et de truffes). Plus tard, comme je m'inclinais pour baiser la main d'Isabelle en prenant congé, elle leva la main gauche et, devant tout le monde, promena sur mon front le bout de son index, suivant « la ligne incurvée ». Cette fois, je triomphais.

Je devins un habitué. Pendant tous mes séjours à Bruxelles, il m'arriva rarement de manquer un dîner du mercredi. J'y ai rencontré des Européens inoubliables: Sir James et Lady Frazer, Salomon Reinach, Anatole de Monzie, Paul Valéry, le comte Sforza, Don Luigi, Sturzo, Frobenius, Guglielmo Ferrero, et d'autres... Au cours des années, je l'ai su, Anatole France, Madariaga, Chaïm Weizmann, Einstein avaient été reçus rue Royale.

J'ai cité tous ces noms au hasard de mes souvenirs, sans essayer d'y mettre un ordre chronologique. Ils démontrent la continuité du salon Errera: à travers les deuils et les guerres et les vicissitudes de toute sorte, le salon a duré et dure encore, pas très différent de ce qu'il devait être dans l'esprit de Paul et d'Isabelle. Institution marquante dans la vie belge, on y a vu se faire et se défaire des ministères, y désigner des ambassadeurs et des recteurs, y débattre des problèmes essentiels pour l'existence du pays, sans que les maîtres de maison y jouassent d'autre rôle que celui d'hôtes empressés, heureux de mettre à la disposition de leurs amis ce lieu de rencontre idéal, somptueux, favorable aux ententes difficiles, aux négociations laborieuses à l'abri des indiscrétions et des insinuations malveillantes. Le salon fut parfois le théâtre d'intermèdes imprévus.

Un soir d'été — était-ce en 1926 ou en 1927? — Isabelle n'avait convié que deux amis; l'un était Emile Vandervelde; j'avais l'honneur d'être l'autre. Après le dîner, toutes fenêtres ouvertes sur les frondaisons du parc agitées par un vent d'orage, nous parlions de Racine. Isabelle fit prendre deux textes, Vandervelde ouvrit l'un des volumes, et ils récitèrent la scène des adieux de Bérénicce. Leur diction parfaite et sans

emphase, l'émotion contenue, les accents déchirants de la Florentine, répondaient harmonieusement aux affirmations graves de l'homme d'état, sur le devoir de l'homme public et la responsabilité des humains investis des plus hautes charges (Vandervelde était alors ministre des Affaires Etrangères). Et moi, l'unique spectateur, je me laissais griser par les rythmes raciniens, tout en imaginant la surprise des habitués du salon, s'ils avaient pu assister à cette scène dont chaque détail se gravait à jamais dans ma mémoire.

* *

Devenue veuve en 1922, Isabelle ne ferma pas les portes du salon, reprenant, élargissant l'œuvre entreprise par Paul Errera; en 1929, à la mort d'Isabelle, leur fils Jacques et la merveilleuse Jacqueline renouèrent la tradition établie par leurs parents.

Et pourquoi un jour, en plein XXI^e siècle, la Nouvelle Isabelle, séduisante et superbe comme fut la première, intelligente et passionnée comme fut Jacqueline, instruite et sage comme l'est sa mère, ne rouvrirait-elle pas les portes du salon, non plus seulement aux libéraux, non plus au meilleur de la Belgique, non plus même à ce que l'Europe compte de plus brillant, mais à l'élite de toute la planète, accourue en quelques heures à son invitation?

Il ne sera pas facile, sans doute, d'organiser des dîners de vingt couverts, comportant six à sept plats servis par dix ou douze laquais. Mais l'esprit ne changera pas.

Marché Commun de la pensée? Peut-être. Mais asile des plus nobles loisirs qui embelliront encore la brève existence des hommes.

Michel de Ghelderode et Joris-Karl Huysmans *

par André VANDEGANS

Joris-Karl Huysmans eut en son vivant avec plusieurs écrivains belges des rapports dont mon regretté confrère Gustave Vanwelkenhuyzen a écrit l'histoire avec la fine précision, la délicatesse et la probité que tous se plaisaient à lui reconnaître. Ces rapports furent parfois, comme on sait, d'influence. Mais l'action de l'auteur de Là-bas sur la Belgique littéraire ne s'est pas éteinte avec lui. Il y aurait beaucoup à dire sur Michel de Ghelderode et Joris-Karl Huysmans.

Ghelderode n'a pas, semble-t-il, beaucoup parlé de Huysmans ni abondamment écrit sur lui. Dans un fragment des Entretiens d'Ostende qui remonte à 1954, le dramaturge dit, à propos de la passion qu'éprouvait Joris-Karl pour l'office divin: « Combien je le comprends, ce cher artiste, encore et toujours relu avec ferveur. » Les Entretiens d'Ostende sont malheureusement sujets à caution. Ghelderode y exagère parfois, parce qu'il y trouve avantage, sa familiarité avec tel écrivain ou artiste du présent ou du passé. Il lui arrive aussi, dans ces mêmes Entretiens, et pour le même motif, de taire des fréquentations qui furent réelles et profondes. La sagesse commande en conséquence de n'accepter qu'avec réserve les mots que je viens de citer.

Le 27 mars 1942, Ghelderode fit, devant le micro de Radio-Bruxelles, une causerie intitulée « Pastor van Haecke, ou le mystificateur mystifié ». Le manuscrit du texte est demeuré

^{*} Une partie de ce texte a fait la matière d'une allocution en l'église Saint-Séverin de Paris le 11 mai 1981.

jusqu'ici introuvable. Ghelderode le publia, en 1943, au second tome de Choses et gens de chez nous. Petite histoire marginale de Belgique. L'ouvrage fut édité par A. Maréchal, sous la rubrique de Liège et de Paris. Le chroniqueur y exposait, à partir du livre de Herman Bossier Geschiedenis van een Romanfiguur. De « Chanoine Docre » uit « Là-Bas » van J.-K. Huysmans, paru aux éditions De Lage Landen, en 1942, la thèse que l'on sait au sujet de l'énigmatique prêtre flamand. Arrêtons-nous à ces lignes : « En 1891 paraissait un roman intitulé Là-Bas, dont l'auteur était Joris-Karl Huysmans, écrivain francais d'origine hollandaise; roman audacieux dans lequel l'écrivain étudiait avec une rude sincérité les milieux occultistes et les sectes satanistes de cette fin d'un siècle corrompu. Il se penchait sur ces êtres morbides dont la foi s'est intervertie et qui, dans leur aberration, rendent au démon un culte qui ne revient qu'à Dieu seul. » Le passage, qui sent un peu l'extrait de manuel ou de dictionnaire, contient un jugement certes élogieux. Le moins que l'on puisse dire est qu'il ne trahit guère la « ferveur » dont Ghelderode prétendra, en 1954, qu'il n'a cessé d'entourer l'œuvre de Huysmans. A la fin de la petite étude, Ghelderode souhaite la publication d'une traduction française de « l'ouvrage capital » de Bossier « pour que les fervents de Joris-Karl Huysmans n'en puissent plus ignorer » 1. Rien n'indique qu'il se compte au nombre de ces fervents. Que penser? Ceci peut-être: la causerie de 1942 veut être une apologie de van Haecke. Elle s'interdit par conséquent d'exprimer des sentiments trop chaleureux à l'égard de Là-bas. Et le conférencier n'avait pas à s'étendre sur d'autres œuvres de Huysmans ni à manifester les émotions qu'elles lui inspiraient.

J'en viens à un troisième texte, — de jeunesse cette fois. Il s'agit d'un article intitulé « Silence de Jean-Arthur Rimbaud », que Ghelderode publia dans La Flandre littéraire de juillet 1923. L'auteur est alors âgé de vingt-cinq ans. Après avoir déploré que « la catholicité au crâne étroit » eut « méconnu » Rimbaud, Ghelderode ajoute : « Par contre, elle accueillait le

^{1.} Cette traduction parut sous le titre Un personnage de roman. Le chanoine Docre de « Là-Bas » de J.-K. Huysmans, Bruxelles-Paris, Les Ecrits, s.d. [1943].

sulfureux Huysmans, à coup sûr la plus laide et moins comique gargouille de l'admirable cathédrale spirituelle française qu'ils furent quelques-uns à ériger, et dont Bloy gâcha le dernier mortier. » Ces lignes déconcertantes sont contemporaines d'un trouble moral que nous connaissons encore imparfaitement. Ghelderode, en 1923, pour la deuxième fois, congédie la révolte et s'enjoint de ne plus obéir qu'à l'austère devoir. Peutêtre attribue-t-il à Là-bas un rôle maléfique dans la crise religieuse qu'il a traversée entre 1915 et 1918, et en veut-il à Huysmans de lui avoir inspiré, à cette époque, un culte malsain, des attitudes provocantes, des propos subversifs. Mais l'explication n'est pas très convaincante. S'il tenait rigueur à Huysmans, en 1923, d'avoir contribué, cinq ans plus tôt, à l'induire au péché, pourquoi Ghelderode aurait-il introduit A rebours dans sa bibliothèque en 1921? Pourquoi eût-il dessiné sur la dernière page blanche du livre un « Christ » sous lequel il écrivit « 2-8-21 »? En fait, les propos désobligeants de 1923 semblent nés d'un mouvement assez superficiel et passager. Ghelderode avait lu Huysmans avec attention avant cette date. Il continuera de le lire longtemps après. En somme, on peut penser qu'aucun des trois textes que j'ai cités ne livre fidèlement le sentiment profond de Ghelderode sur Huysmans et son œuvre à l'époque de sa rédaction. Peut-être des imprimés peu connus et/ou des inédits fourniront-ils, dans l'avenir, des énoncés moins suspects et plus nuancés de l'opinion de l'écrivain belge sur son aîné français. Mais on doit en convenir : de semblables témoignages n'offrent jamais qu'un intérêt assez secondaire. Avec eux, on demeure à la surface des choses.

Nous connaissons le contenu de la bibliothèque de Ghelderode. Il possédait de Huysmans, je l'ai dit, A rebours, acquis en 1921, ainsi que Là-bas, La Cathédrale et Les Foules de Lourdes. Là-bas entra dans la bibliothèque en 1937. Les Foules de Lourdes y pénétrèrent en 1942. L'exemplaire de La Cathédrale ne porte aucune indication qui permette d'en situer la date d'acquisition. Il est assuré que Ghelderode a lu d'autres textes de Huysmans, parmi lesquels de capitaux. Quant aux dates d'acquisition de trois sur quatre des ouvrages de Huysmans que possédait Ghelderode, elles ne sont pas celles de la

lecture initiale qu'en fit l'écrivain belge, comme je l'ai montré ailleurs. Ghelderode a rencontré ces livres, et peut-être aussi La Cathédrale, entre 1917 et 1922. La consultation de la bibliothèque et la notation des dates d'acquisition d'ouvrages ne sont pas, loin s'en faut, dans le cas présent, dépourvues d'intérêt, mais elles ne rendent compte ni de l'ampleur des lectures huysmansiennes de Ghelderode, ni du moment auquel l'écrivain les accomplit pour la première fois ².

On apprendra davantage, je pense, sur l'un et l'autre sujet en étudiant l'action des textes de Huysmans sur ceux de Ghelderode. Cette étude révélera en même temps une origine de la création ghelderodienne et la nature de la métamorphose que cette création impose aux matériaux qu'elle utilise. L'entreprise pourrait constituer une partie d'un travail d'ensemble sur Ghelderode et Huysmans. Je voudrais apporter quelques éléments pour servir à l'élaboration de cette partie. Leur mise à jour légitimerait peut-être une démarche plus ample et plus approfondie.

Ghelderode doit sans doute la révélation de Huysmans à Julien Deladoès. Cet écrivain aujourd'hui bien oublié naquit en 1886. Il était de père hollandais et de mère belge. Ghelderode semble l'avoir rencontré vers 1917. Il l'estimait au point de le proclamer « l'éducateur de [sa] pensée ». Deladoès était très féru de Huysmans. Ghelderode écrira en 1928 de l'auteur de La Séculaire aventure de l'adolescent au masque violet que sa littérature fleurait « un tantinet l'odeur des messes noires ».

Pol Demade aussi a pu stimuler la curiosité du jeune dramaturge et conteur pour Huysmans. Ce médecin, écrivain abondant et varié, disciple de Huysmans, fut, en Belgique, un défenseur enthousiaste de son maître, que vitupérait la critique catholique conservatrice. Ghelderode lui dédia l'un de ses premiers textes, « Biographie », que publia, en 1918, Résurrection.

^{2.} La bibliothèque de Ghelderode contient, à côté des quatre livres cités de Huysmans, la traduction française de l'ouvrage de Herman Bossier sur le personnage du chanoine Docre et celui que Lucien Descaves a consacré aux Dernières années de J.-K. Huysmans, Paris, Albin Michel, s.d. [1941]. Ghelderode acquit ce dernier volume en 1945.

On ne doit pas exclure, enfin, que Georges Eekhoud ait joué un rôle dans l'établissement et l'affermissement de la relation littéraire qui commença très tôt d'exister entre Ghelderode et Huysmans. Eekhoud et Huysmans avaient entretenu des rapports chaleureux jusqu'en 1884. Ces rapports semblent avoir pris fin à l'époque où Huysmans s'écarta du naturalisme, alors que Georges Eekhoud, avec Les Milices de saint François, paraissait s'en rapprocher. Mais cette évolution en sens opposé n'avait en rien modifié les sentiments qu'Eekhoud portait à Huvsmans, Comme l'a bien vu Gustave Vanwelkenhuvzen, le naturalisme de Georges Eekhoud subit, à partir de 1886, l'influence d'A rebours. A l'occasion de la mort de Joris-Karl, en 1907, Eekhoud lui consacra sa « Chronique de Bruxelles » dans le Mercure de France du 16 juillet. Il s'y plaisait à le rapprocher des Flamands « par la nature de son génie, par son amour des couleurs opulentes, des belles pâtes, de la langue sanguine et musclée, des formes rares, précieuses et pittoresques ». Il affirmait que Huysmans était moins d'origine hollandaise que « flamande ou du moins hollando-belge ». Eekhoud soulignait encore l'intérêt que Joris-Karl n'avait cessé de porter aux écrivains et aux artistes belges. Il terminait en rappelant que, depuis sa conversion, Huysmans collaborait à Durendal, où il publia les bonnes pages de «l'admirable tableau historique de l'Europe au XVe siècle, introduction de son livre sur Sainte Lydwine de Schiedam ». L'année suivante, Eekhoud commentait, dans le Mercure de France, du 1er septembre, une lettre de Huysmans à l'abbé Moeller. La correspondance de l'écrivain avec le directeur de Durendal était alors en cours de publication. Enfin, dans le Mercure de France du 15 mars 1920, soit un peu plus de deux ans après que Ghelderode eut fait sa connaissance, Eekhoud, écrivant sur son ami le poète Théodore Hannon, mort en 1916, revenait longuement sur Huysmans. C'était pour insister, une fois encore, sur l'« atavisme néerlandais, ou plutôt flamand » de l'écrivain. Cet « atavisme » aurait été, selon Eekhoud, à l'origine profonde de la rupture de Huysmans avec le naturalisme.

Même si Ghelderode ne fut pas lié aussi intimement avec Eekhoud qu'il l'a laissé entendre vers la fin de sa vie, on imagine mal qu'il ait ignoré l'admiration si ancienne, si constante et si fervente qu'un écrivain dont il subissait d'ailleurs l'influence vouait à Huysmans. Il est peu concevable qu'il n'ait pas été touché par cette admiration, dès lors surtout qu'elle était partagée par Deladoès ainsi que par Demade; et enfin qu'elle s'adressait essentiellement à des qualités d'écriture auxquelles Ghelderode était particulièrement sensible: l'« opulence verbale », « l'étoffe, la luxuriance [du] style », le « sens éminemment plastique ».

Je voudrais marquer à présent le rapport que soutiennent quelques textes et fragments de textes ghelderodiens, choisis à titre d'exemple, avec des textes huysmansiens qui, je le pense, ont contribué à leur création. Je range les textes ghelderodiens dans l'ordre chronologique de leur élaboration.

« La Halte catholique », un conte de 1917 qui a donné son titre à un recueil de brèves fictions que Ghelderode publia en 1922, est une évocation à la fois fervente et satirique d'un pèlerinage flamand. La prière désespérée des prêtres en faveur d'un enfant convulsionnaire, la ruée des malades hideux, l'office célébré devant une ignoble assistance, le retour des ruines humaines que la guérison n'a pas restaurées, celui des assistants après les cérémonies, les bombances qui suivent : tout cela métamorphose à l'évidence divers endroits des Foules de Lourdes, - un livre que Ghelderode acquit vingt-cinq ans au moins après l'avoir lu. Le premier intérêt de la confrontation des textes est de montrer Ghelderode à l'école de Huvsmans dès l'âge de dix-neuf ans. Mais le plus fécond effet de la comparaison est assurément de révéler que le naturalisme apitoyé, consterné, rageur, caricatural des Foules de Lourdes est à l'origine de l'expressionnisme exacerbé de « La Halte catholique », qui doit en partie son pouvoir à l'inépuisable et implacable accumulation d'images monstrueuses ou grotesques.

« La Cathédrale écroulée » est un conte qui, lui aussi, appartient à La Halte catholique. Vers la fin, on y voit un vieux prêtre s'avancer, avant de célébrer sa dernière messe, vers le crucifix de son église en ruines. Le servant a éclairé l'autel de deux torches : « Dans la fumée rouge, un christ herculéen, cou tendu et bouche béante, regardait le trou noir de son flanc. »

On aura reconnu dans ce raccourci une exploitation du souvenir de la Crucifixion de Karlsruhe et de la Crucifixion de Colmar par Mathias Grünewald. Ghelderode a dû lire tôt La Cathédrale qui recommandait « d'aller visiter des sauvages de génie, tels que Grünewald dont les Christ, tumultueux et féroces, crissent des dents à se les briser ». Huysmans conseillant ici à qui veut apprécier la peinture allemande d'aller en Franconie et en Souabe, pense vraisemblablement plutôt à la Crucifixion de Karlsruhe, antérieurement exposée au musée de Kassel. Ghelderode, retenu par la peinture dès sa jeunesse. n'aura pas négligé l'avis et se sera vite penché sur une reproduction de l'œuvre. Intéressé et voulant en savoir davantage sur Grünewald, il a dû se tourner vers un autre livre de Huysmans, les Trois Primitifs, — que sa bibliothèque ne contient pas, - et y trouver la reproduction photographique que l'on sait de la Crucifixion de Colmar. Les deux images se sont superposées dans la mémoire de l'écrivain pour produire le crucifix de « La Cathédrale écroulée ». Mais je me borne ici à esquisser l'étude du rapport des lignes que j'ai citées à Huysmans. Il n'est pas seulement responsable de la rencontre de Ghelderode avec Grünewald. Les textes que Huysmans a consacrés au peintre sont à l'origine de la brève description ghelderodienne. Ce que le conteur belge a retenu des tableaux est souligné par Huysmans. D'abord dans Là-bas, à quoi renvoient, on s'en souvient, les Trois Primitifs. Durtal, chez lui, revoit en imagination « le Christ [...] formidable » de Kassel. La tête de ce Christ « pendait, exténuée ». Les Trois Primitifs qualifient d'« énorme », de « géant », de « disproportionné » le Christ de Colmar, spécifiant que « le corps [de Jésus] est semblable dans les deux œuvres ». Le même ouvrage note que la mâchoire du Christ de Colmar est « décollée », à la différence de celle du Christ de Karlsruhe. Mais il y a plus. Dans Là-bas, « les mains grandes ouvertes » du Christ de Kassel « brandissaient des doigts hagards qui bénissaient quand même, dans un geste confus de prières et de reproches ». Le Huysmans des Trois Primitifs écrit du Christ de Colmar qu'« au bout des bras, démesurément longs, les mains s'agitent convulsives et griffent l'air ». Dans Là-bas, la tête du Christ de Kassel « entr'ouvrait à peine un œil hâve où frissonnait encore un regard de douleur et d'effroi ». Ces lignes me paraissent avoir intensément frappé l'imagination de Ghelderode. Elles l'ont fait penser que Huvsmans avait décrit des Crucifixions où le Christ n'était pas mort. Je verrais une preuve de cette hypothèse dans un fragment des Entretiens d'Ostende où Ghelderode explique à Roger Iglésis que le Christ de son Barabbas de 1928-1929 est « le Christ de Grünewald du retable d'Isenheim, en sang, souillé, plein de crachats, couronné d'épines, assassiné en réalité, mais encore vivant parce qu'il n'a pas assez souffert ». Cette révélation de 1951 repose sur un souvenir qui remonte à la composition de « La Cathédrale écroulée ». Je propose donc de comprendre à la lettre, dans ce conte, que le Christ « regardait le trou noir de son flanc ». On l'admettra peut-être d'autant plus volontiers que les lignes dont nous nous occupons appartiennent à l'avant-dernière section du texte, où s'introduit le fantastique. D'ailleurs, un peu plus bas, après que le vieux prêtre désespéré a dit son ultime prière, le crucifié « sembla moins douloureux ; son flanc s'était refermé : un faisceau blanc descendit entre la fente de sa paupière torride ». On ne saurait voir ici l'effet d'une hallucination de l'homme de Dieu. Au moins depuis le début de la troisième section du texte, le Christ de « La Cathédrale écroulée » est vivant sous l'action, peut-être, de Grünewald, sûrement de Huysmans, inexactement mais significativement interprété. Le « naturalisme spiritualiste » de l'auteur de Là-bas engendre ici une sorte de merveilleux chrétien expressionniste auquel Ghelderode recourra encore.

On ne s'étonnera pas que Barabbas, utilisant à son tour les Crucifixions de Karlsruhe et de Colmar soit en partie édifié, lui aussi, avec des matériaux proprement huysmansiens. Je m'en tiens au troisième acte. Huysmans a contribué à la création du caractère proprement spectaculaire de la représentation indirecte de la phase ultime de la Passion. La didascalie initiale de l'acte annonce qu'un « guetteur est en permanence sur les escaliers, observateur du drame divin sur le Calvaire ». Au barnum qui l'invite à entrer dans sa baraque foraine, le guetteur répond : « Me montrerez-vous des événements aussi sensationnels que ceux qui s'accomplissent sur le Calvaire ? » Et,

dans sa réplique suivante, le même personnage parlera explicitement de « drame ». Je ne puis qu'entendre ici l'écho d'une légitimation, par Huysmans, de ce qu'il appelle, dans les *Trois Primitifs*, le « côté un peu théâtral » de la *Crucifixion* de Colmar. Ghelderode a puissamment développé ce « côté ».

L'atmosphère où baigne tout l'acte est celle d'un épouvantable cataclysme. La didascalie initiale énonce que tout y est « faux et anormal ». Aussi les acteurs auront-ils « des façons d'aliénés ou de dormeurs ». Ghelderode se rappelle ici que Huysmans écrivait, dans les *Trois Primitifs* encore, que Grünewald, lorsqu'on entre au couvent des Unterlinden, « vous abasourdit aussitôt avec l'effroyable cauchemar d'un Calvaire ». Le dramaturge va interminablement étirer ce « cauchemar ».

En dépit du statisme de la situation, l'acte est prodigieusement animé: par les mouvements violents et les sentiments extrêmes des personnages, l'agitation des figurants, la succession parfois très rapide de scènes variées, les images dynamiques véhiculées par l'écriture, les rumeurs, et enfin par les cris et les sons constituant ce que Ghelderode appelle la « basse obligée » de cette partie de l'œuvre. On doit très probablement ce dynamisme à la comparaison que fait Huysmans, dans les *Trois Primitifs* toujours, entre la *Crucifixion* de Colmar et « le typhon d'un art déchaîné qui passe et vous emporte ». Le troisième acte de *Barabbas* déploie implacablement et immensément la puissance de ce « typhon ».

Ghelderode veut que le théâtre ait un « fond obscur » et que ce fond empli de « ténèbres » soit parcouru de « fumées ». Au début de l'acte, une relative clarté baigne encore le devant de la scène, comme dans le tableau de Colmar, à l'heure pourtant de la mort du Christ. Les reproductions photographiques du premiers tiers du siècle font mal apercevoir cette lumière particulière. Aussi bien Ghelderode crée-t-il sans doute ici son éclairage bien moins à partir de l'œuvre de Grünewald qu'en s'appuyant une nouvelle fois sur les *Trois Primitifs*. Huysmans y note que les personnages « se détachent sur un fond commençant de nuit », la théâtralité du tableau s'accordant « avec ce crépuscule qui n'en est déjà plus et cette nuit qui n'en est pas encore ». Si tel est le degré de la lumière au moment de la

mort du Christ, Ghelderode peut encore, dans le temps qui la précède, dispenser, au moins sur l'avant de la scène, - et bien que nous soyons dans un « bas-fond de Jérusalem » écrasé « par l'ombre énorme du Calvaire », - un peu de clarté. Mais, à l'élévation de la croix, le guetteur clame que « le ciel s'obscurcit davantage... ». Ce seront bientôt les « ténèbres », puis, jusqu'à la fin de la pièce, la « nuit totale ». Ghelderode vire ici de la description du tableau de Colmar par Huysmans au texte de Là-bas qui montre le gibet de la Crucifixion de Kassel se profilant sur « le ciel d'un bleu de nuit ». Ghelderode ne s'en tient pas là. Il anime extraordinairement le ciel uniforme qui lui est offert. Il le ravage d'éboulements, de « marées de ténèbres », de rencontres d'orages, « le soleil défaille », le firmament « saigne », « les ténèbres grincent », « la lune paraît ». La transformation du « naturalisme spiritualiste » expressionnisme lyrique est ici manifeste. Cette transformation est contenue dans la comparaison, citée plus haut et demeurant très agissante, qu'établit Huysmans entre la Crucifixion de Colmar et un « typhon ».

Dans le haletant récit de la montée au Calvaire et des chutes du Christ que fait Madeleine aux Apôtres terrorisés, elle évoque par deux fois Jésus qui marchait sous la croix « plus lourde que tous les péchés du monde ». L'emploi de cette expression n'aurait-il pas été suggéré à Ghelderode par l'endroit d'En route où le père prieur dit à Durtal, qui n'est pas parvenu à se confesser: «[...] revenez à neuf heures, demain, nous aurons du temps devant nous, car nous ne serons pressés, à cette heure, par aucun office; d'ici là, pensez à cet épisode du Calvaire : la croix qui était faite de tous les péchés du monde pesait sur l'épaule du Sauveur d'un tel poids que ses genoux fléchirent et qu'il tomba »? L'image suggère fortement la théorie de la substitution des péchés, qui a tant retenu Huysmans. Elle trouve, chez Ghelderode, un parfait emploi dans une séquence d'un intense lyrisme et dans la bouche d'un personnage passionné. Il est vrai que la bibliothèque du dramaturge ne contient pas En route. Mais cette absence n'est pas significative. On montrerait aisément que Ghelderode a très probablement lu l'ouvrage avant 1928.

Madeleine encore, à la fin de la pièce, et de nouveau parmi les Apôtres effrayés, voit en esprit la mort du Christ: « Il crie... [...] Sa tête retombe... ». Ce dernier mouvement peut avoir été inspiré par la seule *Crucifixion* de Colmar. Mais on doit au moins rappeler, me paraît-il, que, dans les *Trois Primitifs*, Huysmans écrit du Christ de Colmar que sa tête « s'affaisse sur la poitrine ». Une fois de plus, le texte pourrait bien avoir orienté le choix de la notation, exprimée, dans le drame, plus brièvement, plus simplement, plus dramatiquement.

Les chemins de la création sont parfois singuliers, au moins en apparence. On ne s'attend pas à découvrir l'origine d'un mouvement oratoire de Barabbas dans un autre mouvement. tout aussi oratoire, de des Esseintes. L'ancien prisonnier. écœuré par le projet du barnum et du pitre de saisir l'occasion que les événements leur fournissent de monter un spectacle forain où l'on représentera le jugement de Jésus, met à mal les deux personnages, après quoi il s'exclame: « Et puisque les plus sombres présages pèsent sur nous, puisque la lumière des cieux s'éteint, puisqu'il est certain que les fléaux viendront s'abattre sur la ville, puisque le monde est aux abois comme s'il allait finir, puisque le temps est venu où le Juste meurt en croix, où l'assassin est libre... pour toutes ces raisons, je jouerai grandiosement, magnifiquement la plus lugubre des farces... le plus philosophique des spectacles... ». Et il défonce la baraque, qui, dans son effondrement, engloutit pitre et barnum. Puis, s'apprête à incendier le tout, en manière d'introduction à la vengeresse entreprise révolutionnaire qu'il médite. On se rappelle que des Esseintes, à Fontenay, en hiver, se souvient de l'atmosphère désolante de Pantin sous la pluie, où, pourtant, « le printemps persiste » grâce aux odeurs dispensées par les « parfumeries de Pinaud et de Saint James », si utiles aux « artisans usés par les durs labeurs des ateliers » et aux « petits employés trop souvent pères » qui jouissent ainsi, dans leur banlieue déshéritée, de « l'illusion d'un peu de bon air ». Des Esseintes ne voit pas pourquoi l'on ne tirerait pas « de ce fabuleux subterfuge d'une campagne, une médication intelligente » qui remplacerait avantageusement les néfastes cures que la Faculté impose aux « viveurs poitrinaires ». Le malade recouvrera généralement la santé, s'il est doué de quelque imagination. « Puisque, par le temps qui court, il n'existe plus de substance saine, puisque le vin qu'on boit et que la liberté qu'on proclame, sont frelatés et dérisoires, puisqu'il faut enfin une singulière dose de bonne volonté pour croire que les classes dirigeantes sont respectables et que les classes domestiquées sont dignes d'être soulagées ou plaintes, il ne me semble, conclut des Esseintes, ni plus ridicule ni plus fou, de demander à mon prochain une somme d'illusion à peine équivalente à celle qu'il dépense dans des buts imbéciles chaque jour, pour se figurer que la ville de Pantin est une Nice artificielle, une Menton factice ». Confrontés à des situations-limites, Barabbas comme des Esseintes réagissent le premier par un acte (qu'il n'aura pas le temps de consommer), le second par une idée en forme de suggestion, qui ont pour caractère commun de rompre totalement avec les conduites et les idées traditionnelles. Ghelderode, dont l'inclination est vive pour le discours oratoire, retrouve, lorsqu'il prête à son héros un sentiment analogue à celui qui anime constamment le protagoniste d'A rebours, le schème grammatical et stylistique dont fait usage des Esseintes: l'accumulation anaphorique de propositions causales faisant longuement attendre une principale lourde d'un contenu percutant. Si Ghelderode a été sensible aux couleurs huysmansiennes, il ne semble pas l'avoir moins été à ses constructions. Mais ici, comme le plus souvent ailleurs, une transposition s'est opérée. On voit dans quel sens. Barabbas vit à l'heure d'une apocalypse. Il se décide pour un geste de complète subversion. Il tient un langage de fin du monde et de renversement de la société. Nous sommes assez loin des constats, sévères pourtant; de la proposition, certes peu banale; du discours, cependant solennel, de des Esseintes. Barabbas, d'autre côté, se soulève en faveur d'opprimés qu'il aime ; des Esseintes propose d'agir au bénéfice de débauchés qu'il n'estime pas. Enfin le discours ghelderodien est exempt de la moindre équivoque, au lieu que celui de Huysmans peut laisser sur un doute. Des Esseintes a-t-il parlé sérieusement? Ghelderode a produit un texte violemment tragique et imagé sur l'incitation d'un texte huysmansien moins pathétique, plus abstrait et comme teinté d'un troublant humour.

Au début de l'admirable scène où Barabbas va interroger Hérode sur le drame qui oppresse le monde et lui demander pourquoi il n'est pas intervenu en faveur de Jésus, le tétrarque donne à l'ancien bandit la raison de sa présence dans un quartier mal famé de Jérusalem : « Si tu me vois rôder dans ce basfond, c'est que j'aime de fréquenter les endroits où grouille la populace puante. J'aime les foires et les pitres, les voleurs, les sacripants, les prostituées et les fous ... C'est la seule humanité supportable ... Et je t'aime, Barabbas, toi, le forçat libéré, le repris de justice, le cheval de retour... Tes excentricités sont la preuve de ton grand caractère ... On t'a ôté tes chaînes, mais non ta puissance farouche ... ta révolte ... Aussi, je compte que sans tarder, tu te signaleras à l'attention de tes libérateurs ... » Hérode, dans les deuxième et troisième phrases de cette citation, fait écho au Durtal de Là-bas qui proclame : « Au reste, il n'y a d'intéressants à connaître que les Saints, les scélérats et les fous; ce sont les seuls dont la conversation puisse valoir. Les personnes de bon sens sont forcément nulles puisqu'elles rabâchent l'éternelle antienne de l'ennuyeuse vie; elles sont la foule, plus ou moins intelligente, mais la foule, et elles m'embêtent!» Hérode a quelque raison d'éprouver peu de curiosité pour les saints et c'est pourquoi ils ne figurent pas au nombre de ceux qu'il aime. Mais si, comme Durtal, il ne prise que la compagnie des histrions, des gens de mauvaise vie et des déments, c'est qu'il est, comme Durtal, un personnage las de sa civilisation et que la société de son temps révulse. Hérode est, à la lettre, un décadent, un homologue de la créature de Huysmans: il use presque de son langage. Mais Ghelderode ne se contente pas de lui inspirer le désir de fréquenter des « scélérats » et des « fous » (les saints étant, je l'ai dit, éliminés à la suite d'une expérience fâcheuse). Il lui donne le goût des « endroits où grouille la populace puante... », dont les « foires ». Il lui fait détailler un peu les « scélérats » légèrement abstraits de Durtal: Hérode affectionne « les voleurs, les sacripants » et chérit les « prostituées ». Le discours du tétrarque produit tout de suite des effets de réel pittoresque. Hérode ne s'embarque pas, comme Durtal, dans l'évocation raisonneuse des gens de bon sens, dont on se doute bien qu'ils « embêtent » le personnage huysmansien. Il dit aussitôt la chaude sympathie que lui inspire Barabbas, un bandit chevronné dont les bizarreries attestent le format considérable. La justice a pu le libérer : elle n'a pas entamé la puissance d'une insoumission qui, — Hérode l'espère bien, — fera prochainement parler d'elle. Cet ajouté du dramaturge, — où Hérode se nourrit à son tour de la substance de des Esseintes lorsque celui-ci prépare, à long terme, un adolescent au crime, — est la seconde partie d'une réplique qui fait de l'ensemble un morceau de lyrisme désespéré et grinçant. Huysmans a parfois connu ce lyrisme, mais il est absent du générateur de notre texte.

J'ai commencé mes rapprochements en comparant une fiction narrative et poétique de la jeunesse ghelderodienne avec le témoignage de Huysmans sur Lourdes. J'y mettrai fin en signalant la parenté qui unit un conte de la maturité de Ghelderode à En rade. Le conte fut écrit du 21 avril au 9 juin 1939. Il s'intitule « Le Jardin malade » et fut introduit par son auteur dans Sortilèges, un recueil publié en 1941.

Le jardin ghelderodien est un site abandonné, où croît une végétation d'une richesse morbide. Le pourrissement de sa malsaine luxuriance gagne de son odeur l'habitation à laquelle fait suite le jardin: l'hôtel de Ruescas vétuste, croulant, craquant, et qui ne compte plus d'habitable qu'une seule pièce. Elle servira de refuge au narrateur contre la nature indomptée. Le jardin est le domaine du mal. Il sera exorcisé par l'hiver et Noël, où l'on démolira aussi la maison. Le narrateur salue avec une joie pieuse la fin du diabolique enchantement.

Dans En rade, le jardin qui entoure le château de Lourps est également délaissé. Sa végétation est démente ou sans vie. L'habitation, complètement désertée, est un lieu de mort, de décomposition ou d'envahissement par le jardin fou. Mais rien ne vient exorciser cet univers qui n'est d'ailleurs pas donné pour démoniaque. Un jour, Jacques Marles et sa femme fuient le château, le jardin et le couple sordide auquel est confiée la garde du domaine.

Il apparaît immédiatement que le texte ghelderodien relève d'un imaginaire chrétien dont seul un examen approfondi permettrait de découvrir de très faibles traces chez Huysmans. Le discours du romancier est, au reste, constamment pessimiste. Celui du conteur s'achève sur un cantique d'actions de grâce. Un drame de l'angoisse s'abolit dans la douce joie de la sécurité retrouvée. Ce drame s'enracine, à n'en pas douter, dans En rade, dont il exaspère l'écriture jusqu'au paroxysme douloureux. J'ai tenté de montrer ailleurs qu'il devait aussi beaucoup au «Jardin de la mort », un conte que Camille Lemonnier publiait en 1898 dans un recueil intitulé La Vie secrète. Ce « Jardin de la mort » est également tributaire d'En rade. On ne s'en étonne plus lorsqu'on lit dans une lettre de Lemonnier à Huysmans, datée du 5 mai 1887, ce compliment à propos du livre: « Et quel féroce et imprévu paysagiste vous vous révélez dans vos sensations de campagnes pulvérulentes ou pourries!» Ghelderode a donc mis à contribution le texte huysmansien par deux fois : indirectement et directement. Le contact direct a engendré ce qui, dans « Le Jardin malade », concerne la maison, sur laquelle Lemonnier ne s'était guère attardé. Mais j'ignore si ce contact suivit ou précéda l'autre.

J'en ai peut-être dit assez pour établir que l'on ne saurait rendre compte de la création ghelderodienne sans être attentif à l'action que l'œuvre de Joris-Karl Huysmans exerca sur elle. L'expressionnisme de Ghelderode est, dans une mesure qu'il faudra déterminer, issu du naturalisme de Huvsmans. Cette naissance est due à une transformation. Mais cette transformation a été favorisée par les virtualités expressionnistes dont est chargée l'écriture huysmansienne. Il faudrait confronter tout le texte de Ghelderode à l'ensemble du texte de Huysmans. On devrait également se demander si l'esthétique de la cruauté que Ghelderode a formulée et que son œuvre manifeste depuis le temps de sa jeunesse, ne doit rien à l'auteur des Sœurs Vatard, d'En rade, de Là-bas, à l'admirateur passionné d'Edgar Degas et de Mathias Grünewald. Ainsi serait-on peut-être amené à placer nos deux écrivains dans la perspective du maniérisme structurel français et, plus généralement, européen aux XIX^e et XXe siècles.

L'étude comparée des motifs (au sens que ce mot détient en critique littéraire), des thèmes, des sujets dont Ghelderode et Huysmans ont fait choix, serait, elle aussi, fructueuse. Après

Huysmans, Ghelderode s'en est pris férocement à la société, à la science, à l'argent, à la politique, à la démocratie ; il a vitupéré les Américains et les Juifs. Ce chrétien sentimental n'a cessé de faire les plus violents reproches au clergé ni de témoigner son hostilité à l'égard de tous les rassemblements du peuple de Dieu. Ce dévot de la Sainte Vierge n'a montré la femme, à de rares exceptions près, que sotte, cruelle et lubrique. Un peu paradoxalement, il défend d'ailleurs cet instinct qu'il malmène à tant de reprises. C'est qu'il entend, à la différence des faussaires de l'art, exhiber l'homme fondamental, qui est de l'instinct. De là à privilégier celui-ci, il n'y a qu'un pas. Huysmans, pour d'identiques raisons avait, parfois, à ses débuts, fait de même. En réalité, si Ghelderode, après Huysmans encore, plaide sans la moindre équivoque pour l'individu contre la société, il ne soutient la cause de l'instinct que de manière ambiguë et forcée, avec pour dessein premier de choquer la bourgeoisie et le clergé. La valeur cardinale, pour Ghelderode, n'est pas l'instinct non plus que pour Huysmans. L'un des principaux motifs que déploie l'œuvre de Ghelderode est certes la démythification, la mise à nu de cette vérité que Huysmans plaçait au plus haut. Mais un autre de ses grands motifs est la condamnation de la transgression, que Huysmans, avant lui, prononçait sévèrement. On devrait établir la part de Huysmans dans la production des sentiments et dans l'élaboration de la table des valeurs de Ghelderode. Tâche malaisée: les structures du psychisme de Ghelderode et de celui de Huysmans sont très apparentées, comme le révélerait une étude comparative également souhaitable. Ces analogies rendront difficile l'attribution à l'aîné d'une influence sur l'exploitation par le cadet de tel motif ou thème commun. Il y a plus. Le motif ou thème commun à Ghelderode et à Huysmans peuvent se rencontrer aussi chez d'autres écrivains dont on est sûr qu'ils ont influé, en d'autres matières, sur Ghelderode. On devra donc se garder de désigner le seul Huysmans (au sujet, par exemple, de la critique du clergé) là où il faudrait nommer Charles De Coster, Camille Lemonnier, Georges Eekhoud ou Charles Van Lerberghe. Ces difficultés ne sont pourtant pas insurmontables.

Je n'ai fait qu'indiquer des pistes de recherches, à vrai dire importantes. Il en est d'autres. Tout ce qui fera mieux apparaître la relation de Michel de Ghelderode à Joris-Karl Huysmans servira le rayonnement de l'artiste que nous aimons et fera pénétrer davantage la dynamique créatrice de l'un des écrivains français de Belgique parmi les plus attachants de notre siècle.

Chronique

Séances mensuelles de l'Académie

Réunie le 25 avril (les vacances de Pâques ayant empêché la réunion du traditionnel deuxième samedi), l'Académie a entendu une communication de M^{me} Jeanine Moulin, Situation de la critique. Le texte est publié dans ce Bulletin.

L'Académie a attribué des subventions d'aide à l'édition selon les propositions de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature.

Au cours de la séance mensuelle du 12 juin, M. Raymond Trousson a fait une communication sur «André Baillon, des Sonnets macabres au Pénitent exaspéré». Le texte paraît dans la présente livraison.

L'Académie a échangé des vues sur l'évolution administrative qui devrait amener la Communauté française de Belgique à fixer le statut de l'institution dans un décret du Conseil de la Communauté.

Elle a entériné les propositions de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature.

Divers

MM. Raymond Trousson et André Vandegans ont été appelés au conseil d'administration de la société d'Etudes des Lettres françaises de Belgique, qui s'est constituée en 1982.

A Bologne a été créée récemment la revue Francosonia, sous la direction de M. Liano Petroni. Cette publication se propose de diffuser des idées novatrices dans le domaine des études et de la recherche sur les littératures de langue française. M. Vandegans représente, avec M^{me} Gothot-Mersch, la Belgique au Consiglio editoriale.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

| 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 Pouilliart, 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 Doutrepont, Georges Doutrepont, 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 Val- | |

| lotton, 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 × 20 de 470 à 500 pages, illustrés de 74 portraits. Chaque volume. 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. | 400,— |
|---|-------|
| — 1968 | 250,— |
| 8° de 145 p. — 1961 | 240,— |
| BERG Christian. — Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente. 1 vol. in-8° de 372 p. — 1978 | 450,— |
| Bervoets Marguerite. — Œuvres d'André Fontainas. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 | 300,— |
| 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 1980 | 600,— |
| 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 | 300,— |
| 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 | 420,— |
| 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 | 450,— |
| 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. I vol. in-8° de 203 p. — 1967 | 300,— |
| 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,— |
| BUCHOLE Rosa. — L'Évolution poétique de Robert Desnos. 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 | 400,— |
| 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 x 20 de 204 p. — 1952 | 270,— |
| 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 | 600,— |
| CHARLIER Gustave. — La Trage-Comédie Pastoralle (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, Fran- çoise 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 | 360,— |
| CULOT Jean-Marie. — Bibliographie d'Émile Verhaeren. 1 vol. in- 8° de 156 p. — 1958 | 200,— |
| Davignon Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955 | 150,— |
| DAVIGNON Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 | 300,— |
| DAVIGNON Henri. — De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. 1 vol. 14 x 20 de 237 p. — 1963 | 300,— |
| DEFRENNE Madeleine. — Odilon-Jean Périer. 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957 | 600,— |

| DESONAY Fernand. — Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre. 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 | |
|---|---|
| Description Formand Boundary and Province II De Marie à | _ |
| Desonay Fernand. — Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genèvre. 1 vol. in-8° dde 317 p. — Réimpression, 1965 450,- | |
| Desonay Fernand. — Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène. 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959 540,- | _ |
| DE SPRIMONT Charles. — La Rose et l'Épée. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 126 p. — 1936 | _ |
| DOUTREPONT Georges. — Les Proscrits du Coup d'État du 2 dé- cembre 1851 en Belgique. 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938 200,- | _ |
| Dubois Jacques — Les Romanciers français de l'Instantané au XIX ^e siècle. 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963 | _ |
| GILLIS Anne-Marie. — Edmond Breuché de la Croix. 1 vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957 | _ |
| GILSOUL Robert. — La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours. 1 vol. in-8° de 418 p. — 1936 480, | _ |
| GILSOUL Robert. — Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880. I vol. in-8 ^e de 342 p. — 1953 | _ |
| GIRAUD Albert. — Critique littéraire. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 187 p. — 1951 | _ |
| GUIETTE Robert. — Max Elskamp et Jean de Bosschère. Correspondance. 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963 | _ |
| 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 | _ |
| GUILLAUME Jean S.J. — Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe. 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959 | _ |
| HALLIN-BERTIN Dominique. — Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry. 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981 360, | _ |
| HAUST Jean. — Médicinaire Liégeois du XIII ^e siècle et Médicinaire Namurois du XIV ^e (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941 | _ |
| HEUSY Paul. — Un coin de la Vie de misère. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 167 p. — 1942 | _ |
| Houssa Nicole. — Le souci de l'expression chez Colette. 1 vol. 14 x 20 de 236 p. — 1958 | _ |

| 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 | 360,— |
|---|-------|
| « 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,— |
| KLINKENBERG Jean-Marie. — Style et Archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster, 2 vol. in-8°, 425 p. + 358 p., 1973 | 750,— |
| 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,— |
| MAES Pierre. — Georges Rodenbach (1855-1898). Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952 | 420,— |
| MARET François. — Il y avait une fois. 1 vol. 14 × 20 de 116 p. — 1943 | 180,— |
| 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 × 20 de 145 p. — 1972 | 210,— |
| MOULIN Jeanine. — Fernand Crommelynck, textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, plus iconographie — 1974 | 420,— |
| MOULIN Jeanine. — Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme. 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978 | 600,— |
| Noulet Émilie. — Le premier visage de Rimbaud, nouvelle édition revue et complétée, 1 vol. 14 x 20, 335 p. — 1973 | 390,— |
| OTTEN Michel. — Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme. 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962 | 360,— |
| PAQUOT Marcel. — Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeulx à Molière. 1 vol. in-8° de 224 p | 300,— |
| PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939 | 150,— |
| PIELTAIN Paul. — Le Cimetière marin de Paul Valéry (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975. | 450,— |
| PIRMEZ Octave. — Jours de Solitude. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 p. — 1932 | 420,— |
| POHL Jacques. — Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique. — 1 vol. in-8° de 248 p. — | |
| 1962 | 300,— |

| REICHERT Madeleine. — Les sources allemandes des œuvres poé- tiques d'André Van Hasselt. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933 | 320,— |
|---|-------|
| REIDER Paul. — Mademoiselle Vallantin. Réédition (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 x 20 de 216 p. — 1959 | 250,— |
| REMACLE Madeleine. — L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust. 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954 | 300,— |
| RENCHON Hector. — Études de syntaxe descriptive. Tome I: La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1967. Réimpression en 1969 | 300,— |
| Tome II: La syntaxe de l'interrogation. 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969 | 360,— |
| ROBIN Eugène. — Impressions littéraires (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 x 20 de 212 p. — 1957 | 300,— |
| RUELLE Pierre. — Le vocabulaire professionnel du houilleur borain. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953. Réédition en 1981 | 320,— |
| Sanvic Romain. — Trois adaptations de Shakespeare: Mesure pour Mesure, Le Roi Lear, La Tempête. Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p | 450,— |
| Schaeffer Pierre-Jean. — Jules Destrée. Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962 | 540,— |
| SEVERIN Fernand. — Lettres à un jeune poète, publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960 | 180,— |
| SOREIL Arsène. — Introduction à l'histoire de l'Esthétique fran- çaise (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966 | 240,— |
| Sosset L.L. — Introduction à l'œuvre de Charles De Coster. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937 | 270,— |
| Terrasse Jean. — Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or. 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970 | 400,— |
| THIRY Claude. — Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon. 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980 | 300,— |
| — 1943 | 300,— |
| 20 de 241 p. — 1935 | 300,— |
| VANWELKENHUYZEN Gustave. — Histoire d'un livre: « Un Mâle », de Camille Lemonnier. 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — | 202 |
| 1961 | 240,— |

| Vanzype Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969 | 200,— |
|--|-------|
| VERMEULEN François. — Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898). 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935 | 140,— |
| VIVIER Robert. — Et la poésie fut langage. 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970 | 300,— |
| VIVIER Robert. — Traditore. 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960 | 360,— |
| « La Wallonie ». — Table générale des matières (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. Lequeux. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961 | 95,— |
| WARNANT Léon. — La Culture en Hesbaye liégeoise. 1 vol. in-8° de 255 p, — 1949 | 300,— |
| WILLAIME Élie. — Fernand Severin. — Le poète et son Art. 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941 | 300,— |
| WYNANT Marc. — La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1978 | 250,— |
| | |

Livres épuisés

BAYOT Alphonse: Le Poème moral.

Brucher Roger: Maurice Maeterlinck, l'œuvre et son audience. (bibliographie).

DONEUX Guy: Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme.

DOUTREPONT Georges: La littérature et les médecins en France.

ÉTIENNE Servais : Les Sources de « Bug-Jargal ».

François Simone: Le Dandysme et Marcel Proust (De Brummel au Baron de Charlus).

GUILLAUME Jean: La poésie de Van Lerberghe. GUILLAUME Jean: « Les Chimères » de Nerval.

HANSE Joseph: Charles De Coster.

LEJEUNE Rita: Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier.

LEMONNIER Camille : Paysages de Belgique. REMACLE Louis : Le parler de La Gleize.

VANWELKENHUYZEN Gustave: L'influence du naturalisme français en Bel-

VIVIER Robert : L'originalité de Baudelaire .

WILMOTTE Maurice: Les origines du Roman en France.

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 précèdents.