

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

Jan RUBES

Edmond Vandercammen

P^rre RUELLE

Le Borinage de 1925 à 1935

R. O. J. VAN NUFFEL

Les écrivains belges et Wagner



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

Bulletin
de
l'Académie Royale
de
Langue et de Littérature Françaises
1984

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



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

SOMMAIRE

Edmond Vandercammen ou l'architecture du Caché (Essai d'analyse sémantique), par M. Jan Rubes	5
Le Borinage de 1925 à 1935. Un paysage intellectuel oublié	
Communication de M. Pierre Ruelle à la séance mensuelle du 10 mars 1984	52
Les écrivains belges et Wagner, par R. O. J. Van Nuffel	70
Chronique	114
<i>Catalogue des ouvrages publiés</i>	115

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.

Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché (Essai d'analyse sémantique)

par Jan RUBES

Avant-propos

Edmond Vandercammen a publié 22 recueils poétiques entre 1924 et 1977, et une quinzaine d'études critiques ; il traduisait depuis les années trente les poètes de langue espagnole ; il entretenait des contacts personnels et épistolaires avec de nombreuses personnalités du monde culturel et littéraire, était membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique. Plusieurs revues lui ont rendu hommage par un numéro spécial et la célèbre collection « Poètes d'aujourd'hui », aux éditions Pierre Seghers, lui a consacré le tome 124.

D'autre part, ses œuvres, reçues lors de leur parution avec un enthousiasme sincère, comme la presse et sa correspondance en témoignent, n'ont guère trouvé de lecteurs hors du milieu proche de la vie littéraire et n'ont plus été réédités. Les enquêtes réalisées auprès des libraires de Bruxelles nous ont prouvé que ses livres, dans la mesure où ils se trouvent en librairie, n'ont plus d'acheteurs.

S'agit-il simplement d'un phénomène général lié à la situation sociale de la poésie d'aujourd'hui, ou bien la poésie d'Edmond Vandercammen fait-elle objet d'un paradoxe, d'une contradiction qui demande une explication ? Son œuvre, est-elle liée trop étroitement à son temps, et donc périssable, ou

bien le dépasse-t-elle au point que seuls quelques initiés et ceux qui étaient proches de lui ont pu mesurer son importance ? Jouissait-elle d'une conjoncture littéraire exceptionnelle des années trente ou des années cinquante, conjoncture dont a largement profité la génération née autour de 1900 ?

Toutes ces questions nous ramènent à une constatation et à une réponse d'ordre général : surestimé ou sous-estimé en même temps, Edmond Vandercammen, s'il n'est pas méconnu, est certainement mal connu. Entouré d'amis, de poètes et d'admirateurs, vivant dans un monde paisible et apparemment hors des conflits et des difficultés que connaît notre société, il a pu s'affirmer, s'assurer une estime et une reconnaissance parfois trop généreuses pour qu'elles puissent comporter aussi un jugement critique. Excepté quelques analyses approfondies¹, les articles qui lui sont consacrés témoignent avant tout d'une admiration sincère certes, mais qui n'aboutit pas toujours à une appréciation juste de l'œuvre.

Si notre but est donc de rendre justice à ce poète mal connu, nous devons tenter un jugement objectif. Et ce n'est pas lui faire une faveur spéciale que de souligner avec lui que jugement objectif ne veut pas dire jugement froid, « raisonné », contre lequel, pris à la lettre, il s'est clairement prononcé². Cependant, il nous paraît essentiel de tenter ce jugement objectif à travers ses textes poétiques et de montrer ainsi les correspondances entre l'homme et son univers, entre le poète et son œuvre, entre la poésie et nous, les lecteurs.

1. Notons avant tout *Edmond Vandercammen* par Fernand Verhesen et Elie G. Willaime, « Poètes d'aujourd'hui », Seghers 1969.

2. « Erreur pour erreur, je préfère qu'un critique se trompe en ne se détachant de la dualité — jugement de sensibilité et jugement raisonné plutôt qu'en se soumettant seulement à la froide rigidité de ce dernier. » In Louis Dubreau, *La porte sans mémoire* par Edmond Vandercammen, *Le Journal des poètes*, n. 5, juin 1952, p. 2.

Edmond Vandercammen — la vie et l'œuvre

Né à Ohain (Brabant) le 8 janvier 1901.

Enfance paysanne — sensibilité éveillée au contact de la nature.

La terre natale, si doucement ondulée, si admirablement humaine dans sa vocation nourricière, fut pour moi comme une invitation à participer à la pérennité d'un univers que la civilisation trépidante et artificielle d'aujourd'hui n'avait pas encore bouleversé. J'y suis resté attaché au point de me sentir en exil lorsque mon existence urbaine m'en tient éloigné depuis trop longtemps. De plus en plus, mes souvenirs d'enfance, même les plus simples, éveillent en moi les joies que me procurait cette sorte de communion.

Etudes à l'École Normale à Nivelles.

Elève studieux, paraît-il, mais rêveur et préoccupé de poésie.

Instituteur à Ixelles à partir de 1920. Puis professeur de français à l'École professionnelle commerciale de la même commune. Au début de ma carrière d'enseignant, j'ai suivi, comme élève libre, des cours à l'Université de Bruxelles : pédagogie, psychologie, sociologie, anatomie, psychologie expérimentale...

A cette époque, j'ai suivi également les cours du soir à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles et la peinture m'est devenue une passion aussi exaltante que l'exercice de la poésie. Je me trouvais tout entier soumis au besoin de créer.

Mes débuts poétiques remontent à mes années d'écolier. L'instituteur du village m'encourageait beaucoup. Mais mes vers étaient influencés à la fois par les romantiques rencontrés au hasard de mes lectures et aussi par Verhaeren. J'étais encore normalien lorsque j'ai publié mes premiers poèmes dans les revues.

Mes études ne m'avaient guère permis de connaître les nouvelles tendances de la poésie. Robert Goffin, mon aîné, qui habitait aussi le village d'Ohain, écrivait encore des poèmes influencés par Albert Samain, mais à la fin de la première guerre mondiale, il avait déjà lu bon nombre d'œuvres modernes. Lorsque

nous nous rencontrions, il me lisait avec enthousiasme des pages de Rimbaud, Apollinaire, Cendrars, Valéry, Supervielle et d'autres poètes qui m'étaient restés inconnus. Son exaltation me gagna et me fut extrêmement utile. Comme dans son cas, les influences de telles lectures se mêlèrent en moi, tandis que je cherchais ma voie.

Quelques années plus tard, c'était la fréquentation du groupe 7 Arts au sein duquel P. L. Flouquet, Pierre Bourgeois et son frère Victor, architecte, jouèrent un rôle primordial. Ce fut dans leur journal que j'écrivis mes premières chroniques de poésie. J'étais marqué par les mouvements modernistes. Vient ensuite l'aventure du Journal des Poètes, dont je fus, il y a trente-huit ans, l'un des fondateurs, pour en devenir un des collaborateurs les plus assidus. Parallèlement, j'ai collaboré à de nombreuses autres revues belges et étrangères, mais surtout à Marginales, dont l'animateur infatigable et généreux est mon vieil ami Albert Ayguesparse. Autre aventure, laquelle reste particulièrement vivante malgré ses 23 années d'existence.

J'ai publié mon premier livre de vers en 1924 : *Hantises et désirs*. Il avait pour sous-titre *25 poèmes d'aujourd'hui*. Peut-être, ceci est-il significatif. Poésie d'images qu'on pourrait appeler cubistes, songes et anecdotes s'y trouvent mêlés. Tristesses, visions funèbres et cependant désirs d'élévation dans l'infini de l'Univers. Ces poèmes puisaient leur sève — bien jeune encore — dans le pathétique de l'époque ; ils étaient pour moi une sorte de libération après de nombreux exercices de prosodie régulière. Je me demande si telle libération n'était pas aussi morale que littéraire. J'ai renié ce livre et pourtant à le relire, j'y découvre encore quelques images qui annoncent une évolution, celle dont témoigne *Innocence des solitudes* (1931) par son accent sur-réaliste.

A propos du surréalisme, je voudrais souligner que cette école — en poésie comme en peinture — a laissé des traces à travers mon œuvre, surtout dans *Innocence des solitudes* et dans les toiles que j'ai peintes entre les années 22 et 32 ou 33. Toutefois, je n'ai jamais admis totalement les données du fameux manifeste et je n'ai pas cru à la sincérité d'une écriture automatique malgré mon admiration pour un André Breton, par exemple, dont le

style est trop beau, trop serré pour avoir été le résultat du seul subconscient. De surcroît, je pense que le surréalisme reste vivant à travers les ouvrages de nombreux poètes d'aujourd'hui ; s'il a éclaté il y a pas mal d'années déjà, il conserve ses vertus d'invention verbale et il continue de nous écarter d'un langage stéréotypé. On peut pressentir un autre univers, différent de celui qui nous est tangible, sans, pour autant, se confiner dans un esotérisme absolu et doctrinal. D'ailleurs, la magie poétique appartient à une tradition multiséculaire qui a toujours exprimé la volonté de « boire à la source » quoique étrangère à certaines ambitions prométhéennes. Le tout est de ne jamais perdre le sens de l'humain. Les véritables créateurs du « fantastique » ne cessent d'en témoigner. Il est bon de se souvenir de cette affirmation de Pierre Reverdy : « La valeur d'une œuvre est en raison du contact poignant du poète avec sa destinée (Le Gant de crin). J'aimerais qu'on se rendît compte de cela à l'examen de mes livres venus après Innocence des solitudes. »

Ces notes autobiographiques inédites que nous reproduisons ici ³ contiennent un des rares témoignages qu'Edmond Vandercammen a laissé sur lui-même, sur ses années de jeunesse et sur ses débuts littéraires. Car, malgré ses nombreux écrits, il reste, à nos yeux, un homme secret.

Et cela pour deux raisons : la première est qu'il efface de plus en plus soigneusement et intentionnellement le « je » personnel et individuel de son œuvre en recourant à un certain nombre de substitutions (le poète, la main etc.). La deuxième est que tout élément subjectif, intime, lui semble incompatible avec la mission du poète et en sera ainsi écarté.

L'absence de ce que nous pourrions appeler le « narrateur lyrique » sera de plus en plus symptomatique pour la poétique d'E. Vandercammen et elle affectera le style, la forme, le contenu et même les critères de jugements exprimés dans son œuvre. La conséquence la plus directe, la plus perceptible de cette mise entre parenthèses du sujet sera *l'idéalisation* de

3. Fonds Edmond Vandercammen, Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, F.S. XVIII.

l'objet : l'impersonnel l'emportera sur l'homme concret, l'éternel sur le présent, l'amour responsable sur la passion. Ainsi, un renversement des perspectives se produit dans le rapport fondamental à la réalité : E. Vandercammen identifie sa vie à l'image de sa mission poétique. C'est pourquoi la vie de *l'homme* se conformera à l'image de la vie du *poète* et n'étant que secondaire, elle ne sera guère révélée.

Si nous voulions définir le rapport entre l'œuvre et la vie d'E. Vandercammen, nous pourrions dire très bien que sa biographie égale sa bibliographie. Rien d'étonnant d'ailleurs de voir, dans sa bio-bibliographie la plus complète ⁴, à peine quelques notes isolées concernant, à partir de 1930, d'autres événements que les dates de parution de ses recueils poétiques ou de ses traductions. Mais cette vie, soumise à la mission du poète, coulant paisiblement dans un équilibre émotif et matériel au rythme des publications, ne manque pas pour autant d'authenticité et de fidélité ⁵. En effet, fidèle à ses principes éthiques, E. Vandercammen organise sa vie très lentement, mais avec une constance étonnante dans l'image romantique du poète solitaire, du poète révélateur des secrets de la nature, du poète chroniqueur de la sensibilité humaine, du poète — conscience du monde.

Profondément humaniste et démocrate, il restera pourtant en dehors des conflits politiques et socio-culturels, car il est persuadé que seule l'œuvre personnelle importe. S'il est vrai que la guerre, les événements d'Espagne et notamment la mort de Lorca trouveront un écho dans sa poésie, le plus souvent il se bornera à la défense d'un humanisme où l'idée du bien est opposée à l'idée du mal. Conscient des limites d'une telle vision du monde, il s'efforcera de les dépasser dans les derniers recueils, en s'inspirant des événements réels, politiques. Mais le ton n'est pas celui de Vandercammen : les mains liées, la voix

4. *Edmond Vandercammen* par Fernand Verhesen et Elie G. Willaime, *op. cit.*, pp. 173-177.

5. « Comme tu le dis très bien, l'essentiel est de rester fidèle à soi-même, loin des chapelles et des modes. » A. Chavée, Lettre à Edmond Vandercammen du 3.4.1944. Fonds E. Vandercammen, Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, F.S. XVIII 40-442.

sans éclat, il nous fait sentir aussi bien que comprendre que la poésie engagée n'est pas son domaine, que la conscience ne peut pas s'appropriier le talent. Trop timide et trop lyrique, il dévoilera plus ainsi les limites de sa poétique et de son inspiration qu'il ne réussira à les dépasser.

Considérant la création poétique comme une activité noble, autonome, libre, privilégiée, une activité qui se suffit à elle-même, qui doit être l'expression de l'individu seul et non pas l'illustration des principes esthétiques donnés, Edmond Vandercammen restera ouvert à l'amitié, et tout spécialement à l'amitié entre les poètes. C'est pourquoi sa participation à l'activité collective du *Journal des Poètes* portera efficacement dans le sens d'une ouverture aux poètes de tous les pays. C'est pourquoi il assumera aussi la présidence des *Biennales Internationales de Poésie*, dont la renommée à travers le monde sera considérable. C'est pourquoi, finalement, il sera étroitement lié à la littérature espagnole et hispano-américaine où la conception de la poésie est proche de la sienne.

Mais d'autre part, lorsque son ami italien Aldo Capasso se consacrera entièrement au lancement du mouvement littéraire *Il realismo critico* (Le réalisme critique) et ira jusqu'à proposer que Bruxelles devienne « la capitale » de son mouvement international. E. Vandercammen lui répondra par un article critique⁶ dans lequel il n'hésite pas à interpréter à sa manière les objectifs et les notions que le programme souligne et nullement par son adhésion. De même, il refusera d'entrer dans l'*Académie des Poètes* à Paris où siègent certains de ses amis et qui lui offre le fauteuil.

Pourtant, Vandercammen n'est pas un poète accusateur, mais un poète harmonisateur. La recherche d'une harmonie humaine et cosmique imprègne toute son œuvre et s'il veut celle-ci élevée au-dessus des combats et des engagements, « au-dessus de la mêlée », c'est parce qu'il est persuadé qu'une telle harmonie existe réellement. Et il ne cherche pas seulement à découvrir cet idéal, mais aussi à le créer : il absorbe, il unit ce qui est hétérogène en nous et hors de nous, sans cependant se

6. Publié in *Pagine Nuove*, mars 1950, pp. 181-184.

révolter contre cette hétérogénéité qui peut être le prix de l'aventure de la vie. C'est pourquoi il ne veut, il ne peut parler qu'en son nom et c'est pourquoi seule son œuvre compte.

En refusant de représenter ce qui est circonstanciel, ce qui se réfère aux événements (« l'attente est ma seule aventure », dira-t-il dans un poème), en se laissant tenter par l'immobilité de l'Idéal, par l'intemporel, par l'homme plus abstrait que concret, Edmond Vandercammen a pu concevoir une œuvre poétique d'une grande unité. Pendant plus d'un demi-siècle, il témoignera d'une fidélité durable à son inspiration et à son expression. Nous verrons comment l'image de ce poète serait proche de celle d'un laboureur qui travaille de plus en plus profondément sa terre, hors du temps qui passe, sans se soucier trop des nuages menaçants ou sans se laisser emporter par la beauté facile du ciel pur, et qui invite fraternellement tous les hommes à partager non seulement son pain mais aussi sa terre.

Il y a trois périodes dans la vie d'Edmond Vandercammen : la première va de sa naissance ⁷ à la fondation du *Journal des Poètes*, qui oriente ses activités artistiques (la peinture, la critique cinématographique, la poésie, la prose ⁸) d'une manière décisive vers la poésie et qui coïncide avec la publication de son premier livre important, *Innocence des solitudes* (1931). C'est la période, au cours de laquelle se cristallise sa vocation littéraire éveillée et soutenue d'abord par Robert Goffin (condisciple de la sœur de Vandercammen à l'école primaire), mais qui, cependant, ne se manifeste guère encore à côté du travail pictural. En effet, le Vandercammen des années vingt est avant tout peintre. Si ses toiles ne semblent pas toujours être d'une inspiration originale, notamment lorsque nous entrevoyons à travers ses silhouettes les « féminités » de P. L. Flouquet ou

7. Le 8 janvier 1901 à Ohain.

8. Plusieurs proses inédites, souvent inachevées, témoignent d'une certaine attraction que le roman et la nouvelle ont exercés sur E. Vandercammen aux environs des années 30. Une description naturaliste inspirée le plus souvent par la vie à la campagne s'y mêle à l'analyse psychologique des personnages et au fantastique. Les plus intéressants parmi ces textes, déposés aux Archives et Musée de la littérature à Bruxelles, s'intitulent : *Céline Lahaye, Poker, La haine, Le retour, Deux âmes, Marie-Anne, fleur des vagues.*

quand les fonds reflètent les schémas plastiques du cubo-futurisme, c'est une peinture harmonieuse dans les formes et dans les couleurs, transmettant une atmosphère insolite et qui s'inscrit ainsi d'emblée dans les courants d'avant-garde. Il serait difficile de la qualifier de peinture surréaliste : les figures du premier plan sont situées dans un espace flou et sans horizon, où il n'y a ni jour, ni nuit et qui ressemble au monde minéral par ses couleurs et au monde végétal par ses formes. C'est un univers mystérieux mais doux, sensuel, sans provocation quelconque.

Le manque d'agressivité intérieure différencie sans doute le plus ces tableaux de la peinture des surréalistes. Si ces derniers lancent un défi aux valeurs esthétiques et morales en refusant « la raison », « la tradition » et en cherchant à se connaître et à connaître le monde par la voie du fonctionnement de l'inconscient, E. Vandercammen contrôle sa sensibilité, mesure ses gestes, censure son inspiration, et n'éprouve pas le besoin de transgression des normes esthétiques de son époque. Devant ses toiles, comme d'ailleurs plus tard, à la lecture de ses poésies, on a l'impression qu'il reste émotivement absent derrière l'image ou qu'un ton impersonnel s'impose là, où son « je » lyrique devrait se manifester⁹.

Et pourtant, son premier recueil, *Hantises et désirs*, publié en 1924, n'est en fait que l'expression de ce « je » intime. C'est une explosion romantique de l'âme, émouvante dans son authenticité, mais artificielle lorsqu'elle s'inspire trop facilement des sujets « modernes », préférés de l'avant-garde : le jazz, les clowns, les nouveaux moyens de transport, la vitesse des informations, la ville nocturne, les cabarets. Et au milieu de cette scène, de ce pêle-mêle des mythes de l'après-guerre artistique, un homme sensible, qui craint la mort, qui vit entre

9. Il a été élevé et il vivait toujours dans un milieu féminin ; d'abord avec sa mère et sa sœur à Ohain (son père travaillait à Charleroi et ne rentrait à la maison qu'une fois par semaine), puis chez sa sœur à Ruisbroek et finalement auprès de son épouse. Tout en se vouant à l'art, ne cherche-t-il pas à s'exprimer sous une forme impersonnelle, presque anonyme, se sentant gêné par ce milieu s'il s'agit de dévoiler sa sensibilité, ses affections ? Dans l'histoire de la littérature, nous connaissons des cas analogues (Saint-Beuve, Sartre, etc.).

l'espoir et le désespoir, qui observe le monde et qui prend conscience de son corps.

Cette mise à nu a sans doute fait peur à Vandercammen. Il se détourne de la poésie de confession pour détruire plus tard tous les exemplaires de son recueil. La peinture l'occupera presque exclusivement pendant six ou sept années, mais le milieu artistique qu'il fréquente, notamment le groupe *7 Arts*, où les écrivains, les architectes et les peintres se côtoient, le maintiendra en contact étroit avec d'autres poètes : Carême, Bourgeois, Ayguesparse, Norge. Lors d'une réunion chez ce dernier, l'éditeur Stols lui propose la publication d'un livre en échange d'une toile. Ainsi paraîtra *Innocence des solitudes*, peut-être son plus beau livre, un recueil dont les textes sont encore imprégnés d'une écriture rapide, quasi automatique, bien qu'on y sente le respect des critères esthétiques. L'unité, l'homogénéité de ces poèmes ont leur logique intérieure : elle est due ici à une démarche rhétorique (la gradation), là à une figure stylistique (l'intervention du « je » dans les derniers vers) ; ailleurs encore transparaît une constante thématique. Parmi les thèmes, révélés à l'aide des substantifs, qui seront toujours les pierres de construction des poèmes de Vandercammen, dominant l'adieu à l'enfance, l'inquiétude, l'angoisse face au monde qui nous entoure, qui paraît étrange et impénétrable.

Les années trente inaugurent la deuxième période dans la vie du poète par un tournant dans son évolution créatrice. D'abord, c'est le début d'un travail poétique systématique, patient et concentré dont le résultat sera la publication de plus de vingt recueils poétiques et presque autant de volumes de poésies traduites. Puis, à partir du 4 avril 1931 paraîtra *Le Journal des Poètes*, fondé par un groupe d'amis, dont E. Vandercammen¹⁰, qui sera un lieu important de rencontres,

10. Le comité de rédaction était composé de Céline Arnauld, Pierre Bourgeois, Maurice Carême, Géo Charles, Paul Dermée, Henri Fagne, Pierre-Louis Flouquet, Claire et Yvan Goll, Georges Linze, Géo Norge, André Salmon, Henri Vandeputte, Edmond Vandercammen, René Verboom, Paul Werrie. Parmi les collaborateurs le premier numéro annonçait Blaise Cendrars, Lio-

de confrontations et qui mettra aussi à la disposition des poètes, entre autres, une collection « Les cahiers ». C'est là que paraîtront les recueils de Vandercammen, *Le Sommeil du laboureur* (1933), *Naissance du sang* (1934), *Saison du malheur* (1935), *Tu marches dans ma nuit* (1936) et *Océan* (1938) et à laquelle il restera fidèle même après la guerre.

Finalement, avec les années trente, à l'occasion d'un voyage en Espagne ¹¹, en compagnie de sa femme, des Ayguesparse et des Plisnier, Edmond Vandercammen commence sa féconde activité d'hispanisant. Il n'est pas exagéré de dire que ce seront ses traductions qui aideront *Le Journal des Poètes* à acquérir une large renommée internationale.

Les trois recueils qui suivent son *Innocence des solitudes*, c'est-à-dire *Le sommeil du laboureur* (1932), *Naissance du sang* (1934) et *Saison du malheur* (1935), seront unis par la même inspiration, par la même expression et par le même ton. E. Vandercammen apparaît à travers eux comme le poète qui a une conscience tragique de la vie et qui se réfugie d'une part dans ses souvenirs d'enfance et d'autre part dans la nature. Sa mère, morte en 1926, y revient souvent comme mère-donatrice de la vie de même que la terre, dont elle est le reflet et le complément à l'échelle humaine. L'homme, lui, n'est qu'un émigrant errant entre les saisons, ou entre la naissance et la mort. Et pourtant, dans ces poèmes il n'y a aucune affirmation, aucune thèse, aucun message clair à retenir. Leur langage, éminemment symbolique, balance à tout instant entre plusieurs significations et offre différentes interprétations possibles. C'est un moment d'éclosion sémantique du langage poétique d'E. Vandercammen, qui essaie de saisir les aspects multiples, contradictoires ou obscurs, de l'existence.

nello Fiumi, Jean Follain, Max Jacob, Pierre-Jean Jouve, F. T. Marinetti, O. L. de Milosz, André Spire, Jules Supervielle et Charles Vildrac.

11. Ce voyage a été effectué en 1931, comme un autre effectué l'année précédente en Suisse, dans la Chenard-Walcker des parents de Charles Plisnier. Suite à de nombreuses pannes, Vandercammen, qui a appris un peu l'espagnol comme autodidacte et qui sert d'interprète, perfectionnera ses connaissances. Les voyageurs arrivent jusqu'à Madrid dans leur voiture — mais transportés sur un camion. Leur séjour dans la capitale se prolonge et ils en profiteront pour entrer en contact avec des jeunes poètes comme Vicente Aleixandre.

Le recueil *Tu marches dans ma nuit* (1936) jaillit par contre d'un élan, d'un enthousiasme, d'un sentiment de bonheur et interrompt ainsi la série des textes ténébreux et graves qui le précèdent. Cependant, malgré un dialogue amoureux entre un « je » et un « tu », malgré la sensualité nouvelle de cette poésie, une facilité parfois bucolique voile le vrai sens de ce langage. Comme si les allégories et les symboles nous empêchaient de descendre jusqu'au fond du réel : on ne peut que supposer ce qui devrait être dit, on ne peut que regarder ce qui devrait être touché, on ne peut qu'effleurer ce qui devrait être serré.

Pendant l'été 1937, Edmond Vandercammen entreprend, en compagnie de Karel Jonckheere, un voyage qui l'emmènera à Cuba, au Mexique et dans le sud des Etats-Unis. Il en profitera pour rencontrer quelques poètes, notamment J. R. Jiménes vivant en exil, pour se documenter sur la civilisation pré-colombienne qui ne cessera jamais de le fasciner et pour en tirer un nouveau recueil, intitulé *Océan* (1938). Recueil d'une importance capitale dans sa carrière poétique : non seulement il synthétise l'expérience antérieure, mais il ouvre de nouveaux horizons : l'eau, en tant qu'élément, complètera désormais l'image de la nature, basée essentiellement sur la terre. L'océan apportera une nouvelle dimension de l'espace et le voyage conduira Vandercammen plus loin dans l'expression du concret, voire vers des sujets plus directement autobiographiques.

Cette évolution des thèmes cosmiques et humains nous paraît d'autant plus significative qu'elle est doublée d'une prise de conscience socio-politique. Est-ce en contraste avec la pureté du ciel et la mer qu'E. Vandercammen dira la tragédie que vit alors l'Espagne ? Est-ce la distance qui permet à l'émotion de mûrir, est-ce la rencontre des premiers poètes espagnols réfugiés en Amérique latine ou est-ce l'impasse dans laquelle se trouve l'Europe de 1938, qui le conduiront à la réalisation d'une plaquette composée de différents textes (prose et poésie, un poème de Pablo Neruda) et consacrée à F. G. Lorca, symbole de la poésie et de la liberté assassinées ?

Pourtant, nous l'avons déjà dit, il n'est pas un poète politique. Lui-même le sait d'ailleurs bien, car l'idée de l'engagement est incompatible avec sa conception de la poésie. Ainsi le

recueil *Grand combat*, inspiré directement par les années de la guerre et publié en 1946, n'est qu'une parabole, un poème symbolique. Interrompant résolument son envolée d'avant-guerre, la direction de sa poétique, le caractère de son style et l'unité de son inspiration, Vandercammen se lance dans une épopée pathétique et monumentale qui doit illustrer le combat du bien et du mal. Le schématisme moralisateur, l'expression emphatique et la divinisation du Poète qui s'élève au-dessus des humains pour devenir un interlocuteur de Dieu, dévoile un côté parfois grandiloquent de son humanisme abstrait.

Grand combat est un livre paradoxal : E. Vandercammen, qui fait une distinction entre *le politique* et *le poétique*, prouve d'autre part que la mission du poète est aussi importante que sa création et que son œuvre. Cette mission, dont l'image est héritée du titanisme romantique, est avant tout civique : le poète ne peut pas rester insensible face aux événements qui ont concerné l'humanité toute entière. Mais comment relier la poésie, produit magique, pur, inviolable et libre d'esprit, avec l'impérieux besoin d'être l'écho et la conscience de *l'événement* qui n'est que brutalité, bassesse, mort et violence ?

Edmond Vandercammen recourt à un compromis où ni « la mission » ni « la création » ne paraissent être menacées : il purifie l'événement de sa réalité historique, en le transposant sur le plan moral (le combat du bien et du mal). Cette démarche qui est la conséquence des préférences données à l'abstrait et au symbolique sur le concret et le réel, comporte alors un danger d'*alibisme* que Vandercammen lui-même ne suppose guère : tout le mal est l'affaire de Satan ou des mauvais anges, tout le bien est du côté de Dieu. L'homme, la vie, la réalité sont ainsi « mis entre parenthèses » et de toute façon dépourvus de responsabilités. Le vocabulaire, essentiellement religieux et moralisateur, ne fait que souligner l'impuissance de l'homme face au mal et évoque la punition affligée suite à la faute qu'il n'a pas commise.

Si l'époque d'après-guerre a été plus sensible au pathos et à la métaphysique verbale, aujourd'hui nous pouvons mieux mesurer combien de temps E. Vandercammen a dû trébucher pour s'en délivrer et pour retrouver sa propre voie.

En raison de difficultés de santé, E. Vandercammen prend sa retraite en 1949, ce qui lui permet de se consacrer désormais entièrement à la poésie. Discipliné dans le travail et vivant modestement, « fidèle à lui-même », de nouveaux recueils se succéderont, ainsi que de nouvelles traductions de l'espagnol. *L'étoile du berger* (1949), *La Porte sans mémoire* (1952) ou *Faucher plus près du ciel* (1954) inaugurent et marquent la troisième période de sa vie. Au cours de cette période son effort créateur, extrêmement fertile et complexe sera reconnu et récompensé par l'élection à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises (1953) et par de nombreux prix qui lui seront décernés. Progressivement, il occupera une place de choix parmi les poètes de sa génération en Belgique et, traduit en d'autres langues, il sera considéré comme un de ses meilleurs représentants en étranger. Il participera à des congrès en Espagne et en Italie, effectuera un nouveau voyage de conférences au Brésil et en Argentine (1955), écrira de nombreux articles critiques, non seulement pour *Le Journal des Poètes* et pour *Marginales* mais aussi pour *Le Soir* et d'autres journaux et revues. Il publiera des essais sur les écrivains de langue espagnole et sur la poésie en général, sans parler des traductions, qui cependant se concentreront trop souvent autour des œuvres de ses amis.

En même temps, il retrouvera le goût de la peinture, surtout au cours des voyages dans les pays méditerranéens. Ses paysages, comme ses poèmes, témoigneront d'une grande constance thématique et d'une perfection formelle.

Quels seront les recueils les plus significatifs de cette période ? *L'étoile du berger* (1949) confirmera sa préférence pour la prosodie classique et surtout pour l'alexandrin ainsi qu'une grande prédilection parmi les figures pour l'opposition, le contraste et les antithèses. Il aura parfois du mal à éviter les pièges de l'inspiration facile, voire sentimentale, et un symbolisme grandiloquent d'une *Porte sans mémoire* (1952) ne sera parfois sans rappeler *Grand combat* (notamment dans *Dialogue de l'Ame et du Corps* et dans *L'épine et la rose*).

Ce n'est que *Faucher plus près du ciel* (1954) qui apporte un renouveau thématique et un enrichissement formel. Edmond

Vandercammen retrouve d'abord certains sujets qui lui étaient proches autrefois, comme la nature, les éléments, les objets qui nous entourent et qui l'entraînent à une réflexion poétique. Un imaginaire plus concret, qui provoque des associations ou des métaphores originales, se manifeste aussi dans la deuxième partie du livre où le protagoniste est l'homme. Et finalement, c'est dans ce recueil, qu'à travers les poèmes groupés sous le titre *Testament*, nous découvrirons un Vandercammen pour qui la durée devient une nouvelle source d'inspiration. Ce sujet, dont l'importance ne cessera de grandir, s'infiltrera encore dans d'autres champs thématiques, comme la mort, l'espace ou le poète.

La présence du temps humain, et ainsi indirectement d'un élément autobiographique par rapport à la durée et aux changements qui se produisent dans la nature, marque d'un ton plus lyrique et plus intime les recueils comme *Les Abeilles de septembre* (1959) ou *Le Sang partagé* (1963). C'est ce dernier, notamment, qui montre bien la largeur du répertoire imaginaire d'Edmond Vandercammen, avec ses thèmes dominants : l'espace et le temps, l'homme avec ses angoisses face à l'immensité de la nature, l'enfance et la vieillesse, les voyages et le travail du poète, les objets qui nous entourent et le rapport quotidien avec eux. Jamais il n'atteindra plus cette largeur thématique, cette structuration claire de son univers poétique. Désormais, dans chaque recueil, il labourera en profondeur et en direction de ses deux dominantes : le poète et le temps.

Si ces sujets se rencontrent expressément dans *Le jour est provisoire* (1966) en première partie, ils ne sont pas moins présents dans d'autres chapitres. Ne parlant plus du vent mais du « rôle » du vent, de la pierre mais du « rôle » de la pierre, de la nuit mais du « rôle » de la nuit, une appropriation de l'objet s'opère, une désignation de sa finalité se dégage de son interprétation. Cette démarche importante, où le « je » du poète entre dans le contexte des sujets traités, et qui n'est en réalité que la « personnalisation », sera le point de départ d'une *re-vision* poétique du monde, comme en témoignent les cinq derniers recueils publiés entre 1970 et 1977 par les éditions André De Rache. (*Horizon de la vigie, Le Chant vulnérable, L'Amour responsable, Etrange durée, Pouvoir de flamme*).

A côté d'un travail consciencieux avec des éléments qui reviennent toujours et qui représentent une constante de l'œuvre, la « personnalisation » rationalise l'inspiration au point que de nombreux poèmes de ces cinq recueils pourraient paraître le résultat d'une technique, voire d'un automatisme de l'écriture. Les thèmes dominants, et même les motifs aussi, sont loin du jaillissement spontané de la sensibilité nerveuse qui se reflétait dans les premiers recueils. A travers la restructuration du monde extérieur par son prisme poétique et à travers une révalorisation des critères humains (l'individu face au temps, face à la mort, le poète et sa mission universelle), E. Vandercammen aboutit à une plus grande ouverture face aux événements, face au circonstantiel ou au politique.

S'il reste toujours profondément humaniste — et ces thèmes en témoignent — il reste fidèle aussi à la dichotomie du bien et du mal. Les faiblesses de ses textes engagés, inspirés par des préoccupations socio-politiques, reflètent la simplification de la réalité à laquelle il a recours par souci de sortir d'une crise d'inspiration et par souci de remplir pour le mieux sa mission poétique.

Ainsi, malgré l'apparence de l'immuable, s'opère une évolution dans l'œuvre d'E. Vandercammen. Si celle-ci peut paraître homogène, elle est cependant pour une grande part basée sur des contradictions. Certes, Vandercammen veut comprendre le monde, mais il reste enfermé dans son univers à lui. Il veut porter un jugement sur l'homme et sur la réalité qui l'entoure, mais le concret ne trouve guère de place dans son œuvre. Parfois il aimerait s'enfermer dans la solitude de sa tour d'ivoire du paradis poétique, mais sa conscience et sa responsabilité humaines l'en empêchent.

Homme des contradictions ou homme de l'harmonie ?

Un poète qui cherche dans les limites de ses sujets toujours les mêmes ou qui évolue au-delà de l'unité formelle et thématique de son œuvre ? Si le but principal de l'analyse critique que nous entreprenons ici est d'éclairer l'œuvre d'Edmond Vandercammen et de répondre aux questions que nous venons de soulever, nous voulons croire que quelques rayons s'en dégageront pour illuminer aussi le monde qui est le nôtre.

Analyse de la poésie d'Edmond Vandercammen

Notre analyse se base sur les 19 recueils principaux publiés entre 1931 et 1977. Trois recueils n'ont pas été pris en considération : le premier, *Hantises et désirs* (1924), est une œuvre de jeunesse qui a été reniée et détruite par son auteur entre 1936 et 1938¹², le deuxième, *Ami poète...* (1937) et le troisième, *Hommage à Federico Garcia Lorca* (1938) ne sont que des plaquettes dont les textes ont été réimprimés dans *La nuit fertile*.

Ces 19 recueils représentent une œuvre poétique et une matière d'analyse considérables : il s'agit en somme de 851 poèmes et pratiquement de quinze cent pages de textes.

Dès le premier abord il apparaît clairement que la poésie de Vandercammen, comme toute poésie lyrique, est construite sans sujet préconçu et qu'il est donc difficile de vouloir l'aborder avant tout thématiquement. D'autre part, le lecteur s'apercevra aussitôt qu'elle est construite à partir de certaines notions qui réapparaissent constamment, qui peuvent être des images, des expressions, ou des mots tout simplement, et que nous appellerons ici *éléments de construction*.

Ces éléments sont d'une importance capitale pour l'analyse sémantique de l'œuvre du poète. Car sa poésie n'est pas faite de concepts qui seraient ensuite illustrés par des images ou des mots (nos éléments de construction) mais écrite à partir de ces éléments. C'est avec eux, *à partir d'eux*, qu'Edmond Vandercammen aborde le fait même de la création poétique.

D'autre part, l'analyse de ces éléments de construction constitue l'approche relativement objective de sa poésie. Ils ont été relevés en fonction de leur fréquence et en fonction de leur caractère : certains mots, notions, images (unités sémantiques) apparaissent plus souvent que d'autres, et paraissent plutôt que d'autres typiques. Ainsi, ils illustrent plus précisément et plus expressément l'univers poétique de son auteur.

12. Le titre du livre figure encore dans la bibliographie de *Tu marches dans ma nuit* ; il n'est plus mentionné dans le recueil suivant, *Océan*.

Si un groupe d'éléments de construction est constitué avant tout de mots, de substantifs, de notions concrètes et si c'est suite à leur fréquence que le premier répertoire d'éléments a été élaboré (par exemple l'arbre, le corps, la mort, le sein, la terre), un deuxième groupe a été relevé à partir d'une démarche différente. En repérant les *images-clés* de la poésie de Vandercammen, il a fallu déceler les éléments de construction qui les constituent. Ainsi le groupe *l'eau* est une référence générale pour l'eau, la mer, le ruisseau, la source, la rivière et tous leurs synonymes, ou *l'espace clos* est représenté par la chambre, par la maison, par le mur.

Enfin, les derniers éléments de construction sont constitués des notions abstraites comme l'érotisme, la religion ou les références géographiques. Souvent, dans ces cas, nous les déduisons du sens du poème ou du vers, au lieu de les enregistrer mécaniquement comme c'était le cas d'éléments précédents. Il y a, bien sûr, toujours des notions concrètes, sans ambiguïté quelconque : le dieu, la prière s'inscrivent clairement dans le groupe *la religion*. Une image érotique, d'autre part, n'est pas nécessairement constituée des mots ayant une signification érotique en soi. Dans ces cas-là c'est l'interprétation du sens qui conditionne le repère d'éléments de construction.

Les informations ainsi acquises sont approximativement au nombre de cinq mille. Il est intéressant de constater que sauf quatre poèmes, chaque texte d'E. Vandercammen a fourni une ou plusieurs informations. L'intérêt immédiat, le plus direct de ce tableau, consiste dans l'illustration de la fréquence de ces éléments : cela permet par exemple de rectifier certaines affirmations, selon lesquelles l'un ou l'autre thème apparaît souvent dans cette poésie.

En même temps, ce tableau permet une approche « diachronique » de l'œuvre. Nous pourrions suivre l'évolution de chaque élément, son apparition, les moments où il disparaît, et voir comment se transforme sa fonction dans le texte. Même si l'œuvre poétique d'Edmond Vandercammen semble être tout à fait homogène et est considérée comme telle par la plupart des critiques, on constatera une évolution, non seulement dans l'inspiration mais aussi dans le recours à des moyens d'expression différents.

Comme la fréquence d'éléments de construction donne une première information importante et offre un tableau référentiel relativement exact et détaillé, il faut préciser, avant d'aborder son analyse, les critères techniques qui ont régi notre choix.

Tout élément figurant dans les 19 recueils analysés a été mis sur une fiche. La référence comprenait l'information sur le titre du livre, la page et la situation (comment était-il utilisé, quel était son contexte, que signifiait-il, bref tout ce que nous pourrions appeler l'environnement poétique de chaque élément).

En ce qui concerne les statistiques que nous avons établies, les mots ou les images qui apparaissent à plusieurs reprises dans le même texte ne sont considérés que comme *un* élément, s'ils sont répétés dans une figure poétique (par exemple la gradation). Ainsi dans le texte suivant :

Tourne tes *yeux* vers ma face meurtrie,
 Répète une autre voix qui se replie ;
 Prends ce qui fut douce lumière en moi
 Avant que je laisse glisser ma croix.

Les *yeux* de l'ennemi reflètent la lumière
 Et portent vers le ciel ce reste de prière.

(*Grand combat*, 43)

l'élément de construction *les yeux*, même s'il y figure deux fois, n'est pris en considération pour les statistiques qu'une seule fois, parce qu'il s'agit, vu le contexte du poème, d'une répétition.

Il pourrait paraître surprenant que certains mots, certaines images, qui sont relativement fréquents ou semblent être caractéristiques pour la poésie de Vandercammen, ne figurent pas parmi les éléments de construction. Il s'agit par exemple des mots « la moisson », « l'amour » ou « le frère ». La raison en est double : d'abord, il fallait travailler avec un matériel réduit, permettant encore de saisir ce qui est typique et le plus riche dans cette poésie. Ensuite ¹³ certaines expressions qui pour-

13. Le nombre d'informations acquises a été si important que certains éléments de construction n'ont pas pu être analysés séparément. Selon leur caractère et selon les nécessités, nous les avons regroupés ou traités en tant qu'éléments complémentaires.

raient éventuellement être prises en considération en tant qu'éléments de construction, comme par exemple « l'amour », n'ont pas chez le poète une signification spécifique ou même une signification concrète. Bien qu'elles soient utilisées souvent, elles n'enrichissent ni son univers poétique, ni, par conséquent, notre perception de la réalité. Il en va de même avec d'autres notions qui ont dû rester en marge de la partie textuelle de ce travail, n'étant considérées, en tant qu'éléments de construction « complémentaires », qu'à partir d'un recueil ultérieur (« la racine », par exemple, à commencer par *Naissance du sang*).

L'analyse des éléments de construction, donc des matériaux sémantiques minima, nous paraît importante parce que dans le domaine extrêmement imprécis et singulier qu'est celui du langage poétique et où, dans le cas de l'œuvre d'Edmond Vandercammen, on manque en plus d'un recul historique suffisant, nous pouvons travailler avec des données concrètes. Cela nous permet de nous tenir à la matière du texte poétique et d'effectuer son analyse parallèlement à deux niveaux : d'abord au niveau de la communication (que dit l'auteur ?), ensuite au niveau de l'organisation de son énoncé (comment le dit-il ?). C'est pourquoi nous n'avons pas tenu à traiter séparément les questions de la forme, qui d'ailleurs évolue d'un poème à l'autre, de recueil en recueil.

Cependant, l'œuvre littéraire étant plurielle, on ne peut pas se limiter à son étude dans le cadre de la bipolarité aristotélienne du fond et de la forme. Tout ce qui la dépasse, tout ce qui résulte de la situation historique ou esthétique de l'œuvre, des fonctions du texte (qui, d'ailleurs, ne cessent de se transformer selon le lecteur, selon le moment), tout cela multiplie non seulement les possibilités de notre approche mais surtout complique son interprétation et relativise les jugements qui en résultent.

Au lieu de disséquer les phases de notre étude, nous avons préféré conserver son unité, en essayant de redessiner, et ainsi de reconstituer l'imaginaire d'Edmond Vandercammen. L'analyse des éléments de construction n'a pas donc de limites strictement thématiques mais permet d'aborder également la forme, le style, l'univers de l'auteur, ses opinions, sa poétique.

Certes, chaque lecteur trouvera des problèmes, des thèmes qui n'ont pas été abordés, des directions dans lesquelles nous ne nous sommes pas engagés. Disons dès maintenant qu'au lieu de combler toutes les lacunes potentielles au prix du verbalisme critique et des considérations arbitraires, nous avons préféré de nous tenir à des évidences — quoique « poétiques ».

1. L'arbre

Le mot *arbre* figure dans les 19 recueils 97 fois. Cela veut dire qu'il apparaît en moyenne pratiquement dans chaque neuvième poème¹⁴. Malgré cette fréquence élevée, sa représentation n'est presque jamais spécifiée : Vandercammen ne cherche visiblement guère à enrichir son image par une autre expression ou explication relevant du même champ sémantique, ou par ses synonymes.

14. Désormais, nous parlerons du « quotient de fréquence » de chaque élément. Nous désignons ainsi la moyenne avec laquelle chaque élément de construction figure dans les 851 poèmes. Le quotient de l'arbre est exactement 8.7. Plus le quotient est bas, plus la fréquence de l'élément est importante.

Ajoutons qu'au cours de ce travail, nous avons été amené à consulter les ouvrages traitant la textologie littéraire et qui présentent une certaine parenté avec le principe de notre démarche analytique. Il s'agit notamment des livres de Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire ; essai de méthodologie* (Paris, P.U.F., 1954) et *Index du vocabulaire du symbolisme* (Paris, Klincksieck, 1954). P. Guiraud aborde la poésie du symbolisme en s'appuyant à la liste de fréquences de Vander Beke (in Vander Beke, *French Word Book*, N.Y., 1929), qui représente un état moyen de la distribution des mots dans la prose contemporaine. L'originalité de son travail consiste dans la définition et la distinction des mots-thèmes (les mots les plus employés par l'auteur) et des mots-clés (les mots qui ont une grande fréquence par rapport à la norme de Vander Beke), ces derniers se rapprochant de nos *éléments de construction*.

Si la distribution numérique des mots dans un texte permet de définir le caractère statistique du vocabulaire d'un auteur et peut aboutir à quelques conclusions sur son style, nous n'avons pas pu nous en inspirer, le but de notre essai étant fondamentalement différent. En même temps, nous avons pu nous rendre compte des limites d'une telle démarche qui ne peut être considérée que comme une méthode, et nullement comme une « méthodologie », et qui s'adresse plus aux linguistes qu'aux historiens de la littérature.

En tant qu'élément de construction, l'arbre figure dans la poésie de Vandercammen au sens propre et au sens figuré. Dans le sens propre, l'arbre représente un principe naturel. Il est puissant, haut, il est toujours grand et majestueux. Lié à la campagne et, bien sûr, au Brabant natal, il crée des associations à l'enfance. En évoquant les souvenirs, il permet de revivre les moments révolus d'une façon immédiate : le poète devient l'enfant, l'arbre devient un témoin de ses jeux, son compagnon vivant. Vu sa majesté, l'arbre est, par le miracle de la logique du poète-enfant, doué d'un pouvoir surnaturel :

Les arbres... sortent la nuit

(*Naissance du sang*, 11)

... les arbres

*Ils portent les fruits du verger,
Les oiseaux, les nids, les chants ;
Ils déplacent le ciel, écartent l'horizon.*

(*Naissance du sang*, 17)

Le fait que l'arbre crée un lien associatif constant à l'enfance, à l'enfance heureuse, conditionne les situations dans lesquelles il peut figurer. Le plus souvent, Edmond Vandercammen construit avec l'arbre l'image du calme, de l'harmonie, du bonheur. Cependant, peu d'éléments de construction représentent aussi fort le danger du déséquilibre émotif pour le poème : une idylle, le schématisme de l'atmosphère bucolique apparaît notamment là où l'arbre ne suffit pas pour l'illustration de l'harmonie de la nature et lorsqu'Edmond Vandercammen se sent obligé de l'accentuer par l'association-arbre/oiseau¹⁵.

15. L'oiseau, dont la présence nous avons suivi également à travers les textes d'E. Vandercammen, y figure 153 fois, son quotient s'élève ainsi à 5,5. Sa fréquence est plutôt régulière, avec une certaine baisse cependant à partir de *La Porte sans mémoire* (1952). Il n'est pas sans intérêt de rappeler que l'oiseau est souvent représenté sur les tableaux d'Edmond Vandercammen jusqu'à 1933.

C'est surtout dans *L'Etoile du berger*¹⁶, dans *Le Jour est provisoire* ou dans *Le Chant vulnérable*, pour ne citer que trois recueils, où cette double image est fréquente. Son effet est souvent inverse de celui que son auteur voulait créer : une trop grande répétition et le sentimentalisme que la réunion de ces éléments dégage, affaiblit le pouvoir magique qu'Edmond Vandercammen exige de la poésie et ne permet de créer que l'illusion d'une harmonie véritable.

Par contre, dans le sens figuré, le mot arbre est chargé de représentations très complexes et contradictoires. Si dans *Innocence des solitudes* il fait partie d'un univers purement extérieur à l'homme, à un tel point qu'il reçoit des épithètes comme « surréel », « vitreux » ou « exotique », un rapprochement de l'arbre et de l'homme se produit progressivement pour aboutir à l'exclamation : « Je suis l'arbre-poète » (*Faucher plus près du ciel*, 30).

Evidemment, le moyen permettant ce rapprochement, l'identification de l'arbre à l'homme qui en relève, est la Nature. Nous verrons plus loin combien la terre et la mère ont dans l'imaginaire poétique de Vandercammen la même fonction. Né de la terre, comme l'homme l'est de sa mère, l'arbre assume la dialectique de la nature, qui est celle du changement des saisons, de la vie et de la mort. Il respire, il chante, il marche, il écoute, il parle et dans les mêmes recueils il représente un être mort, il est condamné ou il figure en tant qu'une illustration de l'Apocalypse :

*Dernier signe de l'arbre à la mort inventée ;
Le tronc n'est plus qu'une colonne pour désert,
Le temple renversé, débris rongés d'orage.
(...)
L'arbre est tombeau dans sa détresse verticale ;
Le jour est une immense corolle fanée
Par les odeurs d'Hiroshima. Arbre d'éclipse,
Statue érigée au dernier pèlerinage
Des amants...*

(*Le Jour est provisoire*, 55)

16. Ne chasse pas l'oiseau de l'arbre aérien (34)
Mes biches, mes oiseaux, mes arbres, mes images (36)
Tu es l'arbre et l'oiseau (58)

L'arbre est donc l'élément naturel qui est le plus proche de l'homme. Il est dans une certaine mesure son miroir, son complément naturel. On se souvient de lui comme d'un être abandonné dans le pays que nous avons quitté ou comme d'un point immuable dans notre mémoire ¹⁷.

L'immobilité et la mémoire, le passé et le présent, la vie et la mort, le durable et le fugitif, la nature et l'homme : l'identification de l'arbre au poète se fait dans la complémentarité de ces oppositions. La date où Edmond Vandercammen formule cette identification pour la première fois est importante, car elle permet non seulement de montrer à partir de quand s'opère dans son imaginaire l'unité de l'homme et de la nature, mais aussi à partir de quand il se voit préoccupé par la mémoire, le temps et la vieillesse.

Si tout permet de croire que c'est autour de *Faucher plus près du ciel*, c'est-à-dire vers 1954, il n'est pas sans intérêt de préciser qu'à ce moment disparaît justement la référence au pays natal et à l'enfance. L'arbre, par l'intermédiaire de l'identification avec le poète vieillissant, évoque le temps humain sous une autre forme, qui est celle de la solitude, de la mémoire, de l'immobilité finale :

*L'arbre parle aux oiseaux qui le consolent
D'être aîné de ce limon ;
Tout l'espace a besoin de ces paroles
D'amour entre les horizons.*

(*La Porte sans mémoire*, 48)

17. Ma mémoire emportée aux arbres du village

(*Saison du malheur*, 13)

Il me souvient de vous, grands arbres de ma plaine

(*Ibid.*, 37)

... tu voyages

Pour oublier jusqu'à nos arbres

(*Tu marches dans ma nuit*, 25)

... les arbres du village

sont-ils encor dans l'ombre autour de ma maison ?

(*Océan*, 9)

Pleurez sur nos maisons, grands arbres de nos pères

(*Grand combat*, 55)

*Pourquoi restez-vous là toujours pensif
En votre solitude menacée,
Vieil arbre à la frontière de l'orage ?
N'allez-vous pas rejoindre les forêts
Dont l'étendue a recouvert là-bas
Le charbonneux sommeil d'un autre monde ?*

(*Faucher plus près du ciel*, 30)

L'arbre pensif abandonné par sa forêt.

(*Le Jour est provisoire*, 12)

*Dans la chair ancestrale
D'un arbre sans oiseaux...*

(*Ibid.*, 14)

*Instant gorgé de sa fatalité. Attente.
J'étais un arbre aussi. Je tâte mon écorce.*

(*Ibid.*, 32)

Comme si toutes les significations possibles de l'arbre s'étaient épuisées, après *Le Chant vulnérable* l'arbre disparaît pratiquement des textes d'Edmond Vandercammen. Il ne figure que deux ou trois fois dans les derniers recueils, souvent encore comme un élément parmi d'autres dans l'énumération des phénomènes naturels, sans charge symbolique manifeste. D'autres éléments le remplaceront, plus adéquats à l'expression des thèmes dominants, ceux du temps et de la mort.

2. L'espace clos

Les images de l'espace clos (la chambre, la maison) figurent dans les recueils analysés 125 fois, leur quotient est donc de 6,8. Comme au sujet de l'arbre, on peut dire qu'aucun autre synonyme à part ces deux notions (la chambre et la maison) ne vient enrichir l'évocation de l'espace clos¹⁸.

Vandercammen est en effet peu tenté par l'assouplissement de sa langue poétique et par la recherche de nouveaux moyens d'expression. Le choix des substantifs ne se modifie guère

18. Rarement, et surtout dans les premiers recueils, apparaît le mot *le mur* que nous avons inclus dans notre statistique lorsque sa signification dans le texte correspondait à ce sujet.

lorsqu'il s'agit d'exprimer les situations semblables et c'est l'usage des adjectifs qui détermine la signification définitive, les nuances et la spécification d'un élément de construction. Comme nous l'avons déjà constaté dans le chapitre précédent, les éléments peuvent même avoir des fonctions symboliques opposées selon l'épithète ou selon le contexte dans lequel ils sont situés (l'arbre permettait d'évoquer et l'enfance et la vieillesse). Ainsi, par exemple dans le seul recueil *La nuit fertile*, la chambre est *noire* (21), la maison est *blanche* (28), elle est *nordique* (33) ou *muette* quelques vers plus loin (34).

Y a-t-il donc un dénominateur commun qu'on peut découvrir sous la pluralité des sens qui se dégagent apparemment de cet élément de construction unique ?

Il faut d'abord distinguer la maison et la chambre, car pour Edmond Vandercammen elles sont la source de connotations différentes. Il est certain que la maison est l'image plus constante par rapport à la représentation habituelle de l'espace clos. C'est un milieu privilégié de la sécurité, de l'intimité et de l'immobilité. Dans *Océan* les maisons sont « malades du désir d'éterniser les heures » (57) et une image semblable figure par exemple dans *Le Chant vulnérable* :

Je retarde la mort
 A chaque offrande d'un matin
 Porteur de graines pour l'espoir.
 Alors mon ciel est transparent
 Et sa clarté protège ma maison
 Rendue à la fortune du présent.

(69)

La maison, c'est aussi la somme des souvenirs d'enfance. Ainsi portera-t-elle toujours dans la poésie de Vandercammen une certaine charge autobiographique. Comme dans *Naissance du sang*, la « maison de mon enfance » figure également dans *Océan*, dans *L'Etoile du berger* ou dans *Le Jour est provisoire*.

La chambre, qui évoque aussi certains souvenirs, est pourtant beaucoup plus liée à des événements précis, concrets, souvent en rapport avec la naissance et la mort. Si elle apparaît dès les premiers poèmes, ce qui n'est pas le cas de la maison, et qu'elle y soit présente jusqu'aux derniers poèmes, elle témoigne

d'une nécessité d'évocation d'événements réels, concrets, auxquels ne s'attache pas une mémoire collective des lecteurs anonymes, mais la mémoire individuelle de celui qui parle. Bien que les interférences entre les deux notions existent, c'est naturellement à la chambre, plus intime, plus personnelle, plus « réduite », que recourt Edmond Vandercammen quand il veut dramatiser le texte, accentuer un ton affectif, sensibiliser le lecteur. C'est à la chambre que sont liés « les blessures du cri », c'est elle et non pas la maison qui est remplie des « ombres noires et leurs mensonges », et c'est ainsi que dans *Naissance du sang* « les racines traversent les murs / ... / troublent la chambre / Où le lit demeure angoissé / Comme un navire qui ne cesse de s'égarer ».

Des souvenirs d'enfance ont sans doute conditionné ces images angoissantes qui sont un témoignage plus véridique de cette période de la vie que l'harmonie trop douce et trop sécurisante des arbres avec des oiseaux : *pavor nocturnus* du jeune garçon qui dort dans une maison loin du village et dans la même pièce peut-être où dormait sa sœur aînée qui y est morte quelques années auparavant, le souvenir tragique d'un incendie qui s'est produit une nuit à l'Ecole Normale à Nivelles où E. Vandercammen était élève... tout cela se reflète dans les associations émotives de cet élément.

C'est à partir d'*Océan* (1938) que l'espace clos change de contenu : avec le voyage, la chambre reçoit toute la douceur du souvenir et toute la chaleur du corps de l'épouse. Deux images étonamment proches marquent le passage entre la chambre/peur et la chambre/oasis ; l'une, extraite de *Saison du malheur* (1935), l'autre de *Tu marches dans ma nuit* (1936) :

*Vous ne savez que l'air autour des chairs posées
Sur le corps toujours chaud des grandes profondeurs.
Vous baignez dans mon sang, pénombre de l'amour
Que découvrent les murs d'une chambre étrangère.*

(51)

*N'empêche plus ton corps de fixer le délire
A la course du sang qui gagne ta pâleur.
Nous sommes pris entre les murs d'une autre chambre ;*

(13)

Désormais, la chambre se confondra avec la maison, les connotations seront pratiquement les mêmes et il est certain que cette évolution s'est produite dans la confrontation avec l'espace comme nous aurons pu le constater dans le cas d'autres éléments. Ainsi, la chambre « tient lieu d'oasis » (*Le Chant vulnérable*, 36), elle réunit tous les bagages de la vie passée et permet de célébrer l'enchantement des amours (*Ibid.*, 86), elle nous ramène au silence, au calme, à l'équilibre paisible de la nuit :

*Le crépuscule entré dans notre chambre
Etend sur ses images
Une fine dentelle.*

(*L'Amour responsable*, 16)

*De cet hommage qui protège
Le songe et le sommeil,
Naît le silence de la chambre
Où le temps se compose
Une caresse de velours*

(*Ibid.*, 17)

*L'eau pure du silence
A pris sa source dans la chambre*

(*Ibid.*, 67)

De ce silence de la chambre, de l'équilibre paisible de l'amour et de la fidélité, il n'y a qu'un pas vers le silence définitif :

*Ainsi parlait encore le poète
En regardant la nuit définitive
S'accomplir dans la chambre du silence*

dira E. Vandercammen dans un de ses derniers poèmes. (*Pouvoir de flamme*, 40.)

Concluons en disant que les deux représentations de l'espace clos, la maison et la chambre, peuvent revêtir des significations différentes, comme c'était le cas dans l'élément de construction précédent, l'arbre. L'évocation de l'image de la chambre est marquée par le passage entre deux pôles opposés : d'abord, elle évoque et rappelle la peur, héritée sans doute des souvenirs d'enfance, plus tard elle rejoint la signification de la maison et reste associée au bonheur conjugal, pour représenter

le refuge devant les secousses et l'insécurité. Après que la maison et la chambre ont perdu le rapport qui lie l'auteur directement à l'enfance, elles se transforment, dans les derniers recueils, en image du silence, de la nuit et de la mort.

3. La blessure

L'image de la blessure, de la douleur, du corps mutilé apparaît 137 fois dans la poésie d'Edmond Vandercammen.

Il s'agit d'un élément constant, d'une grande fréquence et qui revêt également dans les textes des fonctions différentes. L'une, rhétorique (blessure ou douleur sont des mots faciles et agréables à rimer), est prépondérante dans les recueils des années 50, quand les lois de la métrique imposent un ton plus impersonnel à la poésie de *La Porte sans mémoire*, *Faucher plus près du ciel* ou *Les abeilles de septembre*. Celle métaphysique domine les textes qui suivent peu après (*Le Sang partagé*, *Le Jour est provisoire*) pour aboutir à une signification civique et même politique dans *Horizon de la vigie* et *Etrange durée*. Parallèlement, avec une régularité étonnante, apparaît l'image de la main blessée et de la blessure ou de la mutilation du corps dans le sens propre du mot.

Avant d'analyser l'évolution de cet élément à travers l'œuvre poétique de Vandercammen, nous devons prêter une attention particulière à son premier recueil, *Innocence des solitudes*, car nulle part ailleurs n'apparaît cet élément de construction dans une forme aussi pure et aussi directe. Ce qui frappe d'abord, c'est le naturalisme et la cruauté de ces images comme « le froid t'a mordu dans son horrible bouche sans dents » (20), « ombre noire d'un oiseau rouge sans ailes » (21) ou « regards sans paupières, étreintes sans bras » (37). L'autre fait surprenant consiste en ce que la mutilation, la privation d'un membre, donc une sorte de castration, est le type le plus fréquent de la blessure dans ce recueil et qu'il concerne avant tout les yeux (cinq fois), une fois les dents et trois fois les mains (dont deux fois encore représentées par les ailes). Excepté deux images, une dans *Le Sommeil du laboureur* (30)

et une autre dans *Grand combat* (30), les yeux perdront ce rôle, réservé désormais aux mains.

S'il nous paraît difficile et spéculatif d'expliquer la fixation de la blessure et de la mutilation sur l'œil¹⁹, il est hors de doute que « les mains abîmées », « les mains étouffées », « les doigts fanés », « les mains blessées », « les mains coupées », images abondantes dans les recueils suivants, sont d'origine autobiographique. Le rhumatisme des mains, dont Edmond Vandercammen a souffert pendant de longues années, a dû influencer le recours à certaines métaphores et augmenter leur fréquence.

Evidemment, la blessure, en tant qu'élément de construction convient parfaitement à la représentation de la souffrance humaine en général. Avec l'exception de quelques vers dans *Naissance du sang*, où la blessure revêtira une signification physique, même biologique, étant lié à la mère, à la femme ou à la jeune fille²⁰, il servira désormais à l'appui des visions apocalyptiques du monde réel. La guerre, la cruauté, la souffrance humaine seront toujours représentées dans l'imaginaire d'E. Vandercammen à l'aide de la douleur, du corps blessé, du membre brisé.

Océan élargit — et ce n'est pas un simple jeu de mots — les horizons de la poésie d'Edmond Vandercammen. C'est dans ce recueil, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, qu'on trouve les premiers retentissements des événements politiques de l'époque :

*Un long silence ouvre ses bras
Vers les blessures de l'Europe ;
J'entends sonner un pauvre glas
Et se briser toutes les portes.*

19. N'est-ce pas parce que pour le Vandercammen de 1930, encore beaucoup plus peintre que poète, la vue est le sens par lequel se réalise presque exclusivement la perception artistique du monde, et dont la perte serait le plus douloureusement ressentie ?

20. « les blessures de l'enfantement » (12), « la plaie de l'enfantement » (18), « Maintenant, l'on ne peut plus repousser la voix / De l'enfant qui déjà réclame la plaine, / Ni le corps de la mère avide / De ne point saisir cette douleur » (37), « Venez filles dans l'odeur du premier péché, / Vos blessures partout brûlant d'autres blessures » (58), etc.

*L'Andalousie et la Castille
Comptent leurs morts en se signant ;
L'heure d'amour est à Séville
Mais elle saigne sans amants.*

(*Océan*, 18)

Les tragédies politiques et humaines seront donc désormais représentées par cet élément de construction (comme ici « les blessures », « briser », « saigner »). Il en est ainsi notamment dans *Grand combat*, recueil inspiré par la seconde guerre mondiale, bien que « le mal » y soit transposé au niveau abstrait et dans des symboles consciemment intemporels. Dans *L'Etoile du berger* résonneront les évocations de la guerre plus directement et de façon plus concrète, et cet élément de construction y retrouvera toute son importance et toute son expressivité de symbole :

*Je sais bien que le mal n'avait d'autre séjour
Qu'une chaude blessure ouverte par la guerre ;
Le sang versé faisait d'impossibles détours,
Mais il coulait quand même aux pentes du calvaire.*

*Je pense à la douleur qui jamais ne dormait :
L'ouragan balançait sa tête échevelée...*

(*L'Etoile du berger*, 56)

Ce ton emphatique et le pathos disparaîtront progressivement pour laisser la place à un ton plus naturel et plus sincèrement social. Désormais, lorsque Vandercammen s'engagera dans une poésie humaniste, dans une poésie politique, ou lorsqu'il reparlera de la guerre, les passages entre la vie et la mort se feront « par l'intermédiaire » de la blessure. Or, cet élément de construction perd son indépendance qu'il avait au début, dans les premiers recueils, il sert à l'illustration de la mort, il est son moyen « émotif », dans la mesure où l'homme qui meurt ou une civilisation agonisante nous affectent plus que la mort en soi. Et dans les derniers recueils comme *Horizon de la vigie* ou *Etrange durée* où se concentrent les visions apocalyptiques dont E. Vandercammen est hanté vers la fin de

sa vie, la fonction unique de cet élément est l'expression euphémique de la mort :

*Une lézarde dans le mur :
Est-ce le temps qui l'élargit
Ou la fatigue des substances ?
Refuge d'ombre et de silence,
Peut-être est-elle une blessure
Déjà complice de la mort.*

(*Etrange durée*, 42)

*Trop de convergences perdues,
De plaines étouffées
Dans le sang des blessures :
Tendre innocence dévastée !*

*Voir clair ? Mais les regards se sont fermés
Sans réponse du côté du bonheur
Et quand les femmes survivantes
Unissent leurs gémissements,
Les étoiles chavirent
D'entendre monter jusqu'au ciel
Ce vocero de fin du monde.*

(*Ibid.*, 40)

Après avoir suivi l'évolution de trois éléments différents dans cette poésie, nous pouvons tirer une première conclusion.

D'abord, il apparaît clairement que nonobstant la dénotation de chaque élément, ses significations poétiques sont nombreuses et connaissent une modification à travers toute l'œuvre. Le même élément peut illustrer la mort et la vie, rappeler un souvenir concret ou généraliser les opinions et les sentiments, avoir une fonction auxiliaire ou trahir un traumatisme de l'auteur.

D'autre part, cet élargissement du sens du mot, cette ouverture sémantique et la pluralité symbolique n'aboutissent dans les trois cas qu'à l'expression de la mort, qui est un des sujets dominants de la dernière période d'Edmond Vanderammen et qui est l'ultime signification possible de chaque élément de construction.

4. La main

Disons avant toute autre chose que la main est dans la poésie d'Edmond Vandercammen un moyen de contact avec le monde aussi privilégié que le regard, mais elle n'est pas plus que l'œil faite pour pénétrer sa face visible et pour ouvrir les portes de ses secrets : la main touche, caresse, sent. Elle est aussi un outil servant à mesurer le temps de la vie humaine. Mais plutôt qu'une horloge de la vie, c'est un sablier, car tout, comme nous l'avons déjà remarqué, se métamorphose en instruments de la symphonie du temps et de la mort.

La main est donc un important élément de construction ce qui se traduit par son quotient extrêmement élevé : 2,9. La main, parfois le bras et rarement le doigt, apparaissent dans les 19 recueils 287 fois, ce qui signifie qu'ils figurent en moyenne dans chaque 2,9^e poème. Le rythme de cette fréquence est pourtant inégal : dans les 7 premiers recueils (jusqu'au *Grand combat*) le quotient est encore plus élevé : 1,65 (163 fois dans 269 poèmes), dans les 3 derniers recueils il est par contre très faible : 16,6 (seulement 10 fois dans 166 poèmes).

Cette fréquence et irrégularité empêchent de tracer d'une manière univoque la signification de cet élément. En plus, E. Vandercammen recourt parfois à la main comme à un symbole qui est pour lui chargé à l'extrême de sens et par lequel il emplit le vide qui risque de se produire dans l'un ou l'autre passage du poème. Ainsi la main, dont les significations dans le texte peuvent être multiples²¹, ne joue parfois qu'un rôle auxiliaire : elle est destinée à soutenir, par la variabilité de ses significations, la charge expressive d'une image ou d'une idée autour de laquelle est construit le texte poétique.

Cependant, cette variabilité nous permet de découvrir des associations plus constantes bien que parfois en opposition avec notre vision « rationnelle », « logique » de ces rapports.

21. Il n'est pas sans intérêt de signaler que les trois premiers recueils d'E. Vandercammen se terminent par des images où la main est incluse. Plus loin nous parlerons de la fonction spéciale du dernier vers.

Dans les premiers recueils, par exemple, la main figure souvent en relation avec les éléments naturels : « la main fleurie » (*Innocence des solitudes*, 29), « sursaut de toutes les mains d'Europe et d'Amérique / Et tout ce règne végétal... » (*Ibid.*, 48) ou comme c'est dans *Ode à la terre* :

*Vous savez que mes ongles ont partie liée
Avec l'écorce de vos âges,
Que mes mains se gonflent
Aux moindres vibrations des tiges
Que je suis digne de veiller sur vos plus jeunes racines.*

(*Le Sommeil du laboureur*, 33)

Mais de plus en plus souvent, et notamment à partir du recueil *Faucher plus près du ciel* (1954), la main acquiert « l'autonomie » du geste, la souveraineté du mouvement, le pathos du toucher (« Vous enivrez la terre du geste de vos mains », *Faucher plus près du ciel*, 23). Si elle n'est pas un symbole, elle est certainement la substitution de la sensibilité, de la chaleur et de la vulnérabilité humaines. Comment mieux la définir dans ce rôle qu'en l'opposant au monde minéral, inerte, dur, froid ?

*Rien n'est plus nu que ce caillou
Dans la main tiède d'un enfant...*

(*Les Abeilles de septembre*, 51)

*Amas de pierres froides vous blessez
La main qui songe au corail d'une fleur*

(*Ibid.*, 52)

*Si tes mains n'avaient qu'à saisir
L'aride nudité des pierres...*

(*Le Sang partagé*, 17)

Si la main est en général un moyen — comme ailleurs, le regard — de la connaissance du monde, elle est plus spécialement et surtout *l'élément masculin de la communication érotique*. Son image la plus fréquente est celle de la main qui touche le corps de la femme, dont le lieu hautement privilégié est le sein :

Celles dont les seins ignorent les doigts

pétrifiés de la prière...
(*Innocence des solitudes*, 8)

*Des mains d'azur éclosent sur leurs seins désirables
comme l'espérance...
(Ibid., 13)*

*Déjà vous n'avez plus les doigts assez légers
Pour caresser les seins de vos amies...
(Le Sommeil du laboureur, 45)*

*Que ferons-nous de toutes ces mains
Venues d'une étreinte lointaine
Pour toucher une seule poitrine ?
(Naissance du sang, 15)*

*Quand tu vins au secours de mes nuits agitées,
Le pardon de mes mains descendait la colline
Et le ciel était là qui posait des oiseaux
Pour l'aurore promise à l'été de tes seins.
(Tu marches dans ma nuit, 16)*

*Est-ce un miroir fragile
Ou simplement ma main,
Ce geste qui parfois saisit
Le bord inhabité d'un sein ?
(Océan, 33)*

*Dites nous...
Si vos yeux se souviennent d'une rose
Et si vos mains conservent la chaleur
D'un sein, la forme d'une hanche mûre ;
(Le sang partagé, 71)*

La main et le sein, deux symboles dans lesquels se concentre l'attraction érotique et dont l'opposition est aussi riche que celle de la main et du monde minéral. Mais c'est précisément ce qui rend tous ces mots, toutes ces images à la longue vulnérables. Comme si tout se passait au seul niveau du toucher, comme si la main effleurant le sein pouvait exprimer toute la fantaisie, toute l'irrationalité, tout le plaisir, toute l'invention et toute l'entente érotique. Cette approche devenant à la longue superficielle, agit d'ailleurs également « à l'envers » comme nous le verrons dans le chapitre suivant où nous parlerons de l'érotisme et de la poésie d'amour chez Vandercammen.

La main omniprésente à travers les significations diverses n'est en fin de compte qu'un élément qui affaiblit ou qui déforme le véritable sens de l'énoncé, donc celui qui devrait se

dégager du texte, son pouvoir associatif ou symbolique « s'éparpillant » dans les directions trop différentes.

S'il en est autrement dans le thème du temps et de la mort, le thème central des derniers recueils d'Edmond Vandercammen, c'est parce que l'authenticité et l'intensité d'une expérience réelle, vécue, biologiquement présente, donnent à ces images une puissance toute nouvelle. Ici les mains « *affreusement jaunies* » (*Horizon de la vigie*, 85) et « *longtemps soumises / A l'impossible effort / D'attester la chaleur d'une caresse* » (*Le Chant vulnérable*, 41) deviennent l'interlocuteur dans le dialogue entre le poète et son corps vieillissant, malade et brisé. Elles ont accompli déjà le chemin de leur propre vie et elles le précèdent dans le mouvement inexorable vers la mort. Miroir ou dernier compagnon, elles sont nous-mêmes et en même temps un autre être, elles nous devancent et elles retiennent encore dans un dernier mouvement le reflet d'une longue vie humaine :

*Le rôle impose sa brisure,
Mais la main du poète
Propose encore un signe de mémoire.*

(*Etrange durée*, 27)

L'Eros et l'Amour dans la poésie d'E. Vandercammen : l'analyse du mécanisme poétique

Il n'y a pas d'image plus caractéristique, dans la poésie d'amour d'Edmond Vandercammen, que celle de la main caressant le sein. Et excepté une strophe dans le recueil *Le Sommeil du laboureur*²², il n'y a guère d'image plus érotique.

22. *Le sommeil de ma sœur dans mon miroir :*
Elle cache ses paupières parmi les colliers d'algues ;
Pour tromper l'hirondelle surgie d'eau morte,
Elle enferme un regard dans son corsage ;
Ses bras écartent les vallées
Et les feuilles qui descendent sur mon enfance.

(*Le Sommeil du laboureur*, 24)

Cette image admirable met en scène tout un ensemble de données autobiographiques qui s'offrent à l'élaboration poétique. Il s'agit d'une allusion à Jeanne, la sœur aînée de Vandercammen, morte avant qu'il soit né. Il l'imagine comme s'il la voyait dans un miroir reflétant le passé. Sa vision n'est pas

Si nous nous sommes pourtant proposé de poursuivre le sujet de l'amour et de l'Eros à travers notre lecture, c'est parce qu'il est historiquement lié à la poésie lyrique et s'offre ainsi à l'analyse du rapport entre le thème donné et son élaboration.

Les images érotiques, exprimées toujours avec une extrême précaution verbale, sont donc très rares — 35 dans toute l'œuvre analysée, ce qui donne un quotient de 24,3. Parmi ces 35 images, un tiers à peu près est construit à l'aide de deux éléments, la main et le sein. La raison en est double : d'abord, le langage d'amour de Vandercammen n'illustre jamais la transgression amoureuse mais la convention, il exprime l'amour responsable et nullement autodestructif, celui du cœur et de la raison et non l'amour fou, l'amour fidèle et durable qui reflète l'expérience vécue d'une harmonie émotive. Ensuite, la conception de sa poésie exclut une thématique inspirée par des circonstances concrètes, personnelles, intimes. Si dans les recueils *Grand combat*, *La nuit fertile*, *La porte sans mémoire*, *Faucher plus près du ciel* ou *Les abeilles de septembre*, malgré l'inspiration amoureuse, l'absence des images érotiques est quasi totale, nous nous proposons de voir avec quels moyens verbaux et rhétoriques se fait l'illustration du bonheur à deux et comment peut être exprimé un sujet historiquement lié à l'expression poétique où, nous le savons, le « je » intime efface sa représentation concrète au profit d'un concept, d'une idée. Nous avons choisi un texte simple, qui ne présente aucune énigme, aucune équivoque du point de vue de son contenu, qui est donc un poème d'amour « à thèse », dont le sujet est défini d'avance et qui peut être considéré comme un des textes caractéristiques de ce domaine. Il s'agit du poème *Partage*, publié dans le recueil *La porte sans mémoire* (1952), où il figure dans le chapitre intitulé *Paroles pour l'épouse* (33).

dépourvue de désir, mais elle reste inaccessible : Jeanne est plus âgée, elle est sa sœur, elle est morte. En outre, elle se défend, elle se protège : en *cachant*, en *trompant*, en *enfermant*... La confrontation de l'interdit et du désir érotique (les seins, où pour Vandercammen se concentre la sexualité féminine, s'offrent, et de façon ininterrompue, en enfermant « *un regard dans le corsage* », les bras libèrent la poitrine en s'écartant) aboutit, presque brutalement, à l'évocation du temps (les feuilles mortes) et de l'irrévocable (mon enfance).

Partage

*Partageons ce bonheur qui croyait se cacher
Comme un oiseau dans la forêt de nos années ;
J'ai besoin de savoir si c'est une journée
Au profit de l'amour ou de l'éternité.*

*Partageons ce bonheur pendant que le soleil
Déborde du matin pour faire ton sourire ;
Le temps s'écoule, il nous faut suivre sa dérive
Sous nos pas menacés par la neige et le gel.*

*Partageons ce bonheur qui se méfie et va
Comme en secret se perdre au fond de la mémoire.
Ne crains-tu pas qu'il ne s'échappe et ne s'égare
A n'être plus cette fontaine d'autrefois ?*

*Partageons ce bonheur et n'en cherchons le prix ;
Déchirons le silence où des ombres s'apprentent
A prolonger l'aveugle nuit de nos défaites :
Un mot peut être une aube et même un sûr abri.*

Ce poème a une forme fixe et il se compose de 16 vers divisés en quatre quatrains. Sa structure intérieure est donnée d'une part par la répétition du même hémistiche au début de chaque strophe, d'autre part par le rythme de l'alexandrin.

Ce texte a toutes les caractéristiques d'un poème d'Edmond Vanderammen : c'est un poème lyrique qui développe un sujet simple (partageons et sauvegardons l'harmonie fragile entre toi et moi) et qui contient deux éléments de construction parmi ceux que nous nous sommes proposé d'examiner et que nous avons suivis du point de vue statistique (l'oiseau, le temps). En outre, il se termine par un vers expressément mis en relief par les moyens formels et par son énoncé : introduit par deux points, son contenu découle du texte précédent en guise de conclusion. Disons qu'il est placé et conçu de façon à apporter même « un message ». Suffisamment obscur, il n'est pas sans rapport avec les vers précédents (« *déchirons le silence* » — « *un mot peut être...* ») mais il est pourtant suffisamment détaché d'eux pour pouvoir fonctionner isolément.

Comme dans d'autres poèmes, le sens du texte se concentre surtout autour des substantifs. En essayant de relever ceux qui nous paraissent porter les significations et la valeur émotive de

l'énoncé, nous avons été amené à les diviser dans deux catégories : ceux qui constituent ou soutiennent l'idée du bonheur d'une part, ceux qui s'y opposent d'autre part.

le bonheur	la forêt
l'oiseau	les années
l'amour	la journée
l'éternité	
.....
le bonheur	le temps
le soleil	la dérive
le matin	la neige
le sourire	le gel
.....
le bonheur	(en secret)
la fontaine	la mémoire
.....
le bonheur	le prix
le mot	le silence
l'aube	les ombres
l'abri	la nuit
	les défaites

Dans les deux catégories, il y a approximativement le même nombre de substantifs qui forment le sujet. Cet équilibre est d'autant plus solide qu'il existe à l'intérieur de chaque strophe et que les oppositions (l'oiseau / la forêt, l'amour / l'éternité²³ ou le soleil / la neige et le gel) appuient la notion du partage. Ainsi, dès le début, se crée une tension à l'intérieur du texte, une tension plus importante d'ailleurs que l'énoncé même qui n'est que le développement continu de la première phrase. Cette tension culmine dans la triple répétition de l'impératif au début de la quatrième strophe qui n'a d'autre but que de préparer le dernier vers : celui-ci, construit à la façon d'un mes-

23. Ici il s'agit en fait d'une fausse opposition du point de vue sémantique (l'amour *contre* l'éternité ?) et c'est pourquoi nous conservons les deux termes dans la même catégorie. L'opposition n'est justifiée ici que par la construction formelle du vers.

sage, doit apporter une constatation véridique, un semblant de solution, et doit produire sur le lecteur un effet de soulagement.

Il est inutile d'aller plus loin dans l'approche du texte du point de vue sémantique ; nous avons constaté qu'il s'agissait d'un sujet simple à percevoir (partageons ce bonheur...), essentiellement lyrique. Les questions qui se poseraient par la suite seraient restées sans réponse :

De quel bonheur s'agit-il ? Comment doit-il être partagé ? De quelle nature était le « malheur » ou le « non-bonheur » ? Pourquoi et comment le bonheur est-il apparu ? Quelle est le mot-clé auquel on fait allusion dans le dernier vers et qui devrait retenir le bonheur ?

Bien qu'il soit insensé de vouloir rationaliser ainsi un texte poétique, le manque absolu d'éléments narratifs nous enferme — dans ce cas précis — dans un couloir dont les murs sont bâtis des symboles opposés, bonheur / non-bonheur.

Faut-il donc y chercher l'expression d'un sentiment, d'une émotivité ou la conclusion d'un déchirement antérieur ? En ce cas-là, le désir, l'amour, la passion, dans notre texte directement opposés à leurs antonymes (et pour ainsi dire neutralisés) ne représentent pour Edmond Vandercammen qu'une limite dans la recherche du vrai équilibre qui est en fait l'harmonie du « juste milieu ».

Que reste-t-il donc d'un poème d'amour sans passion, sans érotisme, sans transgression, sans cette ombre de la mort qui, comme Denis de Rougemont ou Georges Bataille ne cessent de nous le répéter, doit planer derrière les coulisses des mots ? Que reste-t-il d'un poème d'amour qui n'est pas dicté par la peur mais par le bonheur, et qui ne cherche d'autre accomplissement qu'un « sûr abri » ?

Une musique des mots, soulignée par le rythme, par la rime ou plutôt par l'assonance, une tension intérieure et une gradation. Dans la lumière de ce poème réapparaît toute la signification de l'image-clé, dans laquelle la main touche le sein, substitution de l'acte amoureux passionnel...

Par rapport à ce poème, les vers que sa sœur a inspirés à Edmond Vandercammen, ont été élaborés différemment : ils ne

sont pas le résultat d'une construction, d'un travail poétique sur l'idée de l'harmonie amoureuse et dont le but est l'effet esthétique, mais l'expression d'un sentiment mystérieux et secret, qui ne se dévoile qu'à travers un geste artistique. Ce sentiment, cette émotion, fixé peut-être dans la mémoire ou rejeté même dans le subconscient, une fois qu'il est exprimé, extériorisé, échappe à tout jeu d'équilibre stylistique. Un événement existe donc avant la parole, et celle-ci n'a d'autre devoir que de l'exprimer authentiquement. Si son langage paraît plus mystérieux, voire obscur et énigmatique, il ne l'est qu'en fonction d'une réalité plus profonde et par conséquent plus bouleversante. Le message, s'il y en a un, doit être déchiffré dans le texte même, il n'est pas « servi » à part, et c'est à chaque lecteur, selon son intelligence et sa sensibilité, à le saisir. Pour nous, c'est le soupir d'un enfant qui est trop vieux déjà pour pouvoir aimer librement.

5. Trois éléments complémentaires : le désir, le sein, le corps

Si nous avons réuni ces trois éléments ensemble, c'est parce qu'ils relèvent, dans la poésie d'Edmond Vandercammen, du même réseau thématique et sont donc apparentés sémantiquement.

Le désir, le sein et le corps sont, par leur sens propre, liés à l'inspiration lyrique, à l'imagination amoureuse, voire érotique, et ils nous intéresseront spécialement dans la mesure où nous tâcherons de saisir l'importance du décalage entre ce sens propre, donc la signification directe, et son utilisation poétique. En même temps, nous essayerons de tracer l'évolution de ces éléments à travers les cinquante années d'écriture poétique de l'auteur.

Le désir d'abord, est un élément d'une fréquence élevée²⁴ et constante. Il convient à l'imagination poétique de Vandercammen par son ambiguïté : notion concrète ou abstraite selon le

24. Le désir figure dans les 851 textes 114 fois, son quotient est de 7,6.

contexte dans lequel elle est située, elle peut revêtir une symbolique aussi bien spirituelle, voire religieuse, que charnelle. Lié au *plaisir* sémantiquement (le désir aboutissant au plaisir) et phoniquement (désir/plaisir créent une rime riche), les deux mots figurent ensemble dans *La nuit fertile* (15) et dans *L'étoile du berger* (63). Enfin, le mot désir produit des connotations diverses et sans doute assez différentes (vu son ambiguïté sémantique) et qui, dans le cas de ce poète, associent curieusement la couleur. Sans doute — et c'est la seule explication qu'on en puisse donner — s'agit-il d'un autre exemple de l'imagination visuelle ou même d'une association découlant de ses activités picturales :

L'amour...

Colore tous les désirs

(*Innocence des solitudes*, 50)

Les harmonies du désir

N'ont point fini de colorer

Le clair équipage des seins

Naissance du sang, 20)

Au temps que fleurissait l'espoir en nos désirs,

Ses plus tendres couleurs pour l'âme dessinées...

(*Grand combat*, 63)

Les couleurs du désir

Traversent nos fenêtres

(*Etrange durée*, 80)

Cependant, le désir est avant tout un principe-moteur, un moyen de personnification ; son pouvoir est de faire vivre les objets, les corps ou leurs parties :

Nos mains comme des fruits mûrissent de désirs

(*L'étoile du berger*, 37)

Dans le fruit mûrissant que porte un long désir

(*Ibid.*, 39)

Dans *Le sommeil du laboureur* il est même assimilé au principe créateur par une paraphrase biblique — « *Au commencement fut le terrible désir* » (14) — et ainsi sera-t-il encore repré-

senté dans d'autres images, comme par exemple dans *Faucher plus près du ciel* :

*Pour désigner du doigt la place d'un nuage
Dieu se leva soudain tout prêt de se bannir
Et je sus que ma force attendait cet orage
Pour couronner d'éclairs un fabuleux désir.*

(*Faucher plus près du ciel*, 35)

Cette signification métaphysique du désir est le plus souvent exprimée à travers l'imaginaire religieux. Les catégories morales, liées à la morale chrétienne, s'appuient sur l'antinomie classique du bien et du mal. C'est notamment autour de *Grand combat* et dans les recueils des années 50 que le désir représente le mal dans le sens physique, corporel, et il est le bien une fois qu'il se trouve transposé sur le plan abstrait. Plus tard, cette dualité deviendra moins simpliste, moins facile à percevoir²⁵ mais elle persistera jusqu'aux derniers recueils. Ici aussi, le poète jouera habilement sur les ambiguïtés du mot et sur son large pouvoir connotatif.

Si le désir n'est donc jamais dépourvu d'une certaine valeur morale réversible, *le sein* a dans toutes ses « incarnations » une signification claire et nette. Il est la blancheur, la chaleur, la rondeur, la douceur, la lumière, l'abondance. Excepté dans les images érotiques où il représente le corps de la femme face à la main qui est alors l'élément masculin, le sein renvoie toujours à une autre réalité que lui-même : c'est-à-dire au sein-symbole qui n'est jamais le sein dans le sens propre du mot.

L'exemple le plus abondamment illustré dans les poèmes est celui du *sein cosmique*. Inconsciemment peut-être, sans allusions concrètes, E. Vandercammen retrouve le mythe de la Voie lactée comme source de tout Etre et de toute chose :

*Je reviens l'adorer ce sein qu'un dieu désigne :
Il est argile chaude et preuve de ma chair,
Il est ma nourriture aux portes d'un désert,
Il est l'été qui recommence et me fait signe.*

25. Ainsi, le désir brûle et détruit, il est le *seigneur blanc* et il est aussitôt associé au *serpent*, au *martyre* ou par contre à la *perle*.

*Il se soulève en moi, ranime mon plaisir,
 Il brûle, il s'offre et me prodigue son langage ;
 Je suis le fils, il est ma source, mon rivage,
 L'air et le feu, la terre et l'eau qu'il faut ravir.*

(*Faucher plus près du ciel*, 21)

La naissance ou la fécondité seront toujours sous-entendues quand le sein figurera dans le texte en tant que « mamelle du monde », « sein de l'Océan », « sein de la terre », lorsqu'il représentera un principe de la vie ou lorsqu'il sera associé aux êtres vivants :

*Amour, si je suis né poète en ce premier matin,
 Que viennent donc à moi l'oiseau, l'insecte et la
 biche, la source heureuse ainsi qu'un sein !*

(*Grand combat*, 76)

Représenté comme élément cosmique, le sein connaît cependant une évolution nette à travers les derniers recueils. La blancheur, la lueur, la chaleur et la rondeur prédomineront dans la symbolique et conduiront à l'identification avec le soleil. Le sein perd donc définitivement sa signification érotique pour devenir, dans *L'Etoile du berger* (64 et 66), dans *Faucher plus près du ciel* (10 et 33), dans *Les abeilles de septembre* (12) ou dans *Horizon de la vigie* (71) la seule lumière. Pourtant, nous savons que toute la poétique d'Edmond Vandercammen s'organise, vers la fin de sa vie, pour illustrer quelques thèmes dominants, dont celui du temps humain et de la mort. Les ténèbres et les ombres prennent donc la place de la lumière diffusée par le sein-soleil qui ne figure que quatre fois dans les quatre derniers recueils, alors que nous l'avons découvert 17 fois dans *Naissance du sang* ou 12 fois dans *Grand combat*²⁶.

Tout cela montre dans quelle mesure le sein est, dans l'imaginaire poétique de Vandercammen, dépourvu de sa notion propre au profit des connotations de l'auteur. Tout en contribuant à l'émotivité et à l'érotisation de notre rapport avec le monde, il n'est en effet — excepté les caresses que lui fait la

26. Le sein apparaît en total 99 fois dans la poésie d'E. Vandercammen. Son quotient s'élève à 9,4.

main de l'homme — que la substitution d'une autre réalité, donc un symbole.

Après le désir, l'élément ambigu qui basculait sur la balance morale entre le bien et le mal, et le sein qui, ayant une signification claire pour le lecteur, pouvait servir à l'évocation d'autres réalités ou représentations que lui-même et qui avait donc une fonction métaphorique et symbolique, *le corps* crée des contrastes, des oppositions et des comparaisons qui contribuent à l'évolution formelle du texte, à sa plus grande gradation, à sa tension intérieure. Encore un élément relativement stable²⁷, dont la fréquence ne diminue que légèrement dans les derniers recueils. Il figure rarement dans une image érotique, étant remplacé, bien sûr, par le sein chez la femme et par la main chez l'homme. Il figure aussi, exceptionnellement seul, dans une image, sans son contraire ou complément. Ainsi, il sera bientôt dépourvu de ses propriétés physiologiques (après deux premiers recueils immergés par les énumérations des parties du corps — « les épaules », « les yeux », « le dos », « les jambes », « la poitrine », et « les mains » dans le premier poème d'*Innocence des solitudes*) et ses représentations seront de plus en plus abstraites. Il n'est pas difficile de voir à partir de quel moment se produit cette métamorphose ; c'est dans *Grand combat* (1946) où se modifient l'usage et la signification d'éléments de construction qui, évoquant une réalité matérielle ou physique, se changent en symboles et deviennent des représentations métaphysiques.

Ainsi le corps (le corps de dieu qui « est désert »), sera à partir de ce moment opposé à l'âme. Cette antinomie très classique plaira bien à Edmond Vandercammen qui n'hésitera pas à y revenir une dizaine de fois et qui lui consacra même une série d'élégies dans son *Dialogue de l'âme et du corps* (dans le recueil *La porte sans mémoire*). Mais de plus en plus souvent — et nous connaissons déjà cette évolution et sa logique — le corps, qui a pu contraster avec le rocher (*Les abeilles de septembre*, 58), avec la pensée (*Le sang partagé*, 79) ou avec

27. 135 fois ; quotient de 6,3.

l'esprit (*Pouvoir de flamme*, 65), sera représenté face à l'image de l'eau et de la mort.

Le lien de l'eau et de la mort nous paraît significatif, si nous admettons notamment l'hypothèse selon laquelle l'eau est liée au sommeil, que celui-ci soit prénatal ou qu'il suive la mort :

*Il est minuit, mon corps, et notre lit navigue
tous feux éteints sur la mer méditante...*

(*Le jour est provisoire*, 39)

Ce rapport qui a séduit G. Bachelard²⁸ est mis en évidence, accompagné d'autres contrastes, dans *L'étoile du berger* :

*Il faut bien que mûrisse au fond d'une caresse
L'attente suspendue aux ciels de l'océan ;
Pour échapper au corps, il faut ce long blasphème
D'un autre corps perdu qui nage dans le temps.*

(50)

Si cet élément de construction est sauvegardé dans les derniers recueils, c'est parce qu'à commencer par *Le jour est provisoire* (1966), l'allégorie de la mort sera solidement représentée par le corps : seul, périssable, infiniment triste dans l'impuissance de retenir la vie, il sera associé à la glaciale couleur blanche qui est celle de l'hiver, où « *le corps accepte sa défaite / D'avoir été mortel amant* » (*Le jour est provisoire*, 48) et de la froide lumière de la lune :

*Le corps trempé de lune
Attend sur une couche
Que ne protège plus
L'espace de la vie*

(*Horizon de la vigie*, 26)

Le sommeil²⁹, la mémoire, le souvenir... De nombreuses associations accompagneront ainsi l'image du corps mourant.

28. V. Marginales, *Hommage à Edmond Vandercammen*, n° 58-59, 1958, pp. 158-159.

29. Si Vandercammen se montre très sensible dans son recours fréquent au sommeil, c'est parce que c'est un élément parfaitement ambigu comme bien d'autres, par son essence même : d'un côté, il comprend une part de la mort, de l'autre, on sous-entend en lui le réveil. Comme nous l'avons rappelé plus haut déjà, le sommeil précède la vie avant la naissance et il suit la vie après la mort. C'est un élément du temps, qui complète, avec l'océan représentant

Parfois, et c'est intéressant, Edmond Vandercammen parlera à cette occasion « *du corps du poète* » où il offrira à l'allégorie de la mort son propre corps à lui. Tout de même, quoique la mort frappe des corps qui sont appelés *il, tu ou le poète*, le monde qui entoure notre narrateur, notre poète, ne sert en fait que de miroir dans lequel, sans se nommer il se reconnaît et nous le reconnaissons.

(Suite et fin de cette étude dans le prochain Bulletin).

l'espace, la notion de l'espace-temps dans l'univers poétique de Vandercammen.

Le sommeil, que nous avons groupé dans nos statistiques avec le réveil (bien plus rare dans les textes), figure dans les 851 poèmes 145 fois, son quotient étant de 5,8.

Le Borinage de 1925 à 1935 Un paysage intellectuel oublié

Communication de M. Pierre RUELLE
à la séance mensuelle du 10 mars 1984

*Quand l'homme approche enfin des sommets où la vie
Va plonger dans votre ombre inerte, ô mornes cieux !
Debout sur la hauteur aveuglément gravie,
Les premiers jours vécus éblouissent ses yeux.*

*Tandis que la nuit monte et déborde les grèves,
Il revoit, au delà de l'horizon lointain,
Tourbillonner le vol des désirs et des rêves,
Dans la rose clarté de son heureux matin.*

C'est en me remémorant les premiers vers de *L'Illusion suprême* de Leconte de Lisle que j'ai conçu l'idée de cette communication. J'ai passé tant d'années de ma vie à préparer des examens et à en faire subir, à préparer des cours et à les faire, à essayer de pénétrer et d'expliquer la pensée d'autrui que j'ai eu parfois le sentiment fugitif de n'avoir existé, intellectuellement, que par l'école et pour l'école.

Pourtant, le milieu où j'ai passé mes premières années n'était pas sans originalité. Les hommes et les femmes qui le constituaient n'étaient pas tout à fait comme les autres et, s'il y aurait de la vanité à dire que je leur dois telle hypothétique qualité et non moins d'ingratitude à leur imputer telle insuffisance évidente, il est certain cependant que je leur dois en partie d'être ce que je suis et de voir le monde comme je le vois.

Notez, d'autre part, que je ne me sens nullement mal à l'aise dans mon être intellectuel et moral et qu'aucune angoisse ne me pousse à partir, comme on dit bizarrement aujourd'hui, « à

la recherche de mes racines ». En définitive et non sans quelque naïveté peut-être, il me semble que mon adolescence s'est écoulée dans un paysage intellectuel étroit mais dont les contrastes, cependant, me paraissent aujourd'hui mériter d'être évoqués.

Il y a soixante ans, le Borinage était en quelque sorte une île et, pour le voyageur, qu'il vînt de l'un ou de l'autre des points cardinaux, cette insularité était manifeste. Du train ou de la route, au-dessus du vert des campagnes, il voyait tout à coup s'élever une terre grise où des maisons basses se pressaient en désordre autour de noires collines. Comme certaines îles, du reste, le Borinage était en permanence couronné d'un nuage, mais le nuage borain était fait des fumées que crachaient sans cesse des dizaines et des dizaines de cheminées de charbonnages. La houille boraine étant une des plus grasses qui soient, riche en goudron, le nuage était, en réalité, un nuage de suie. Pourtant, le soleil le pénétrait parfois et, là comme ailleurs, les matins pouvaient être angéliques et les crépuscules somptueux.

Tel quel, le Borinage n'attirait pas les visiteurs. Il était d'ailleurs facile de l'éviter, aucune grand-route n'y passait. La route de Mons à Valenciennes le longeait au nord et la route de Mons à Bavay à l'est. Entre les deux, c'était un lacs de rues, de chemins et de venelles où seuls les indigènes parvenaient à ne pas s'égarer.

Si l'on ne venait pas au Borinage sans y être obligé, on n'en sortait guère non plus. La plupart des hommes travaillaient dans les charbonnages. Leur spécialité, car c'en était une, n'était pas de celles qui peuvent s'exercer n'importe où et les autres bassins houillers ne présentaient aucun attrait particulier.

Le Borinage vivait donc replié sur lui-même. Il comportait deux classes sociales : une multitude prolétarienne et une petite bourgeoisie très peu nombreuse. N'allez pas croire que le prolétariat borain était un *lumpen proletariat*. Sauf exception, sa pauvreté, à l'époque, n'était pas la misère et, à mon avis, Constant Malva n'a pas peu contribué à donner de lui une idée fausse. Ce groupe, parce qu'il était nombreux et relativement

isolé depuis longtemps, avait gardé des traditions et un folklore d'une grande richesse. Le dialecte qu'il parlait, de type picard, remarquablement archaïque, contribuait encore à l'isoler. Il suffit de parcourir les cartes du tome I de l'*Atlas linguistique de la Wallonie* pour voir comme les trois points 41, 42 et 44, qui représentent le Borinage, se singularisent fréquemment. La petite bourgeoisie, ingénieurs des mines, médecins, pharmaciens, notaires, avocats, parlait français et, contrairement au peuple, pratiquait l'exogamie. Entre les deux catégories sociales, les seules relations étaient d'ordre professionnel.

Voilà donc esquissé à grands traits le décor où des hommes et des femmes essayaient, avec des moyens de fortune, d'accéder à une certaine culture. Je vais essayer de montrer quelques aspects de cette quête incertaine et pardonnez-moi si je suis souvent amené à faire état de mon expérience personnelle.

Un ami de mes parents, protestant, veuf et, de surcroît, invalide à la suite d'un accident de la mine, avait décidé de mettre à profit ses loisirs forcés. À force de lire et de relire la Bible, il était arrivé à en connaître par cœur de longs passages, qu'il citait volontiers, à propos ou non. L'Apocalypse surtout avait ses faveurs et notamment les versets où il est question d'Armageddon : *Et il les assembla au lieu qui est appelé, en hébreu, Armageddon. Puis le septième ange versa sa fiole dans l'air ; et il sortit du temple du ciel une voix tonnante qui procédait du trône, disant : C'est fait.* Il faut dire que la bataille d'Armageddon troubla fort les esprits des protestants borains entre 1918 et 1940. Des citations de ce genre, dans un contexte en patois, faisaient une étrange impression. Notre ami se désolait que tant de mots du texte sacré et tant d'autres qu'il trouvait dans le journal demeuraient obscurs pour lui. Il prit une grande résolution, préleva sur ses maigres ressources la somme nécessaire, souscrivit un abonnement à un dictionnaire qui paraissait alors par fascicules — le *Larousse* en deux volumes, je crois — et essaya de faire avec le dictionnaire ce qu'il avait fait avec la Bible. Il entreprit de l'apprendre par cœur.

Un tel désir de culture, touchant et dérisoire, n'était pas isolé, mais il se manifestait en général d'autre façon.

Je ne dirai rien des écoles industrielles du soir, qui s'étaient multipliées depuis le début du siècle. Elles ne tendaient qu'à former les cadres inférieurs de l'industrie, des quelques maisons de commerce et des administrations communales.

La source où s'abreuyaient ceux qu'agitait la soif de connaître ou, plus modestement, de se distraire, c'était la bibliothèque publique. Pâturages, exceptionnellement, en comptait trois : celle de la Maison communale, celle de la Maison du Peuple, celle du Cercle catholique. Pendant dix ans, de 1923 à 1933, j'ai fréquenté assidûment les deux premières.

J'ai quelque raison de penser que la nature même des fonds de bibliothèques publiques et celle des lecteurs a changé depuis ces temps lointains, mais je ne puis, naturellement, me fier qu'à mes souvenirs et à mes impressions personnelles. D'abord, pour ce qui touche aux livres, il y en avait très peu d'illustrés et ceux qui l'étaient se présentaient sous des apparences beaucoup plus modestes que les splendides albums polychromes d'aujourd'hui. Je ne suis pas sûr que ce fût un mal. Au lieu de feuilleter et de contempler, nous étions bien obligés de lire et, du moins jusqu'à un certain point, de réfléchir.

Je suis absolument certain, en revanche, que, du moins à la Maison du Peuple, le nombre d'ouvrages politiques était considérable. Le catalogue de l'époque portait les noms de Marx, cela va sans dire, d'Engels, de Bebel, de Rosa Luxembourg, d'Israël Zangwill, tous socialistes allemands. C'étaient, me semblait-il, avec le Français Jaurès et les Russes Kropotkine et Bakounine, les maîtres à penser du socialisme borain d'alors.

Du côté de la littérature, peut-être sous l'influence de l'École normale, où j'étais entré en 1925, mes souvenirs les plus précis sont ceux qui se rattachent aux grands écrivains français du XIX^e siècle. Il y avait d'abord le père Hugo, qu'il est aujourd'hui de bon ton de dédaigner depuis le « Victor Hugo, hélas ! » de Gide. Pour ma part, j'ai lu toute *La Légende des siècles* vers ma quinzième année, mais je ne surprendrai personne en avouant que j'étais submergé par le fleuve d'érudition qui s'y déversait, ce qui ne m'empêchait pas d'admirer. Les anthologies dont nous usions à l'École normale, et notamment

l'excellente anthologie de Van Dooren, nous incitaient — m'incitaient, en tout cas — à lire pêle-mêle Vigny, Musset, Alphonse Daudet, Lamartine, Alexandre Dumas père et Zola, sans parler d'Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*), de Ponson du Terrail (*Les Aventures de Rocambole*) et d'Edmond About. Ces derniers, il va sans dire, ne nous avaient pas été suggérés par l'anthologie.

C'est dans ce temps-là aussi que *Le Peuple* publiait en feuilleton *La Porteuse de pain*, de Xavier de Montépin. C'était larmoyant, pseudo-populiste et cela rendait compte d'un monde dépassé puisque l'œuvre date de 1884, mais nous n'y regardions pas de si près et je broutais cela avec le reste.

Je me trompe peut-être, mais il me semble que la guerre de 1914, qui n'était pas encore bien loin, a suscité, plus que celle de 1940, des écrivains et des œuvres de valeur. Je ne vois rien, après 1945, qui ait la vigueur des livres que nous lisions alors : *À l'ouest, rien de nouveau*, d'Erich Maria Remarque, *Le Feu*, d'Henri Barbusse, *Les Croix de bois*, de Roland Dorgelès, et même cet ouvrage assez sottement patriotard qu'était *Gaspard*, de René Benjamin. Moyennant une redevance extrêmement modique, les bibliothécaires nous fournissaient tout cela avec gentillesse, parfois avec un peu d'étonnement et, de temps à autre, quelques conseils. Je dois avouer que je lisais sans discernement et avec une égale avidité tout ce qui me tombait sous la main. Et je pense que beaucoup de lecteurs de mon âge et de ma condition ne procédaient pas autrement. Cela n'allait pas toujours sans accroc. Un de mes frères, de neuf ans plus âgé que moi, avait apporté à la maison *Nach Paris*, de Louis Dumur, et *La Garçonne*, de Victor Margueritte. Je venais, à mon tour, d'en achever la lecture lorsque mon père feuilleta les deux volumes. Il en résulta, non seulement pour moi mais aussi pour mon frère, qui avait plus de vingt ans, une semonce dont nous nous souvînmes longtemps. Ayant lu, un jour, que *La Divine Comédie* était un chef-d'œuvre de la littérature universelle et frappé par le masque austère de Dante, je résolus de demander l'ouvrage. On me le donna avec, me sembla-t-il, un petit sourire narquois. J'ai mis quinze jours à le lire, à essayer

de le lire plutôt, car j'avoue ne jamais être arrivé au bout. Tout ce qui m'en était resté, c'est le premier vers (*Au milieu du chemin de notre vie*), l'avis menaçant gravé sur la porte de l'enfer (*Vous qui entrez, laissez toute espérance*), Dante et Virgile dans leur barque, Ugolin rongé le crâne de l'archevêque Ruggieri, la malheureuse Francesca da Rimini et quelques ombres peureuses. J'ai eu le sentiment que Dante réglait trop facilement leur compte à ses ennemis politiques et il a fallu que, bien des années plus tard, j'entreprenne de lire la *Commedia* en italien pour admirer l'art prodigieux du grand visionnaire florentin.

Les bibliothèques publiques auraient pu me suffire, mais j'ai eu, vers ma quinzième année, l'ambition de me constituer une bibliothèque personnelle. Pour des raisons financières évidentes, je ne suis pas allé très loin, à cette époque, dans cette voie. Pourtant, même si l'on était le fils d'un cordonnier, à condition de ne pas s'inquiéter de la reliure et pas davantage de la qualité du papier, on pouvait avoir des livres à soi. Et j'en ai eu. Et je vais vous le prouver : *Les Paroles d'un croyant*, de Lamennais (25 centimes, surchargé à 35 ct), *Les Odes et ballades*, de Victor Hugo (50 ct, surchargé à 60 ct), *Daphnis et Chloé*, de Longus, dans la traduction de Paul-Louis Courier (60 ct, surchargé à 75 ct). Vous pourriez penser que j'avais des goûts très éclectiques, mais je mentirais par omission en vous le laissant croire. La vérité est que la librairie Bruniau où je m'approvisionnais, à côté de l'école du Fief, n'avait jamais que quelques ouvrages en stock et que le choix était limité. De toute façon, à 75 centimes, j'étais vaincu par l'inflation et j'ai dû arrêter mes achats. D'autres livres me tentaient, c'étaient ceux, bien plus luxueux et bien plus chers, de la collection Nelson : beau papier, reliure en fine toile, dorure çà et là. Je n'en ai jamais eu qu'un à ce moment de ma vie, c'était *Jérusalem* de Pierre Loti. Je l'avais payé 7,50 francs, somme exorbitante, à la papeterie Dufrasne, en face de l'École moyenne. Cela s'est passé un 2 janvier et toutes mes étrennes y ont été englouties. Le livre, comme tous ceux que j'avais lus de Pierre Loti, m'avait laissé une lourde impression de mélancolie. Je viens de le relire soixante ans plus tard et je dois dire que, cette fois, ce qui m'a

le plus frappé, c'est l'antisémitisme sans nuance qu'il était de bon ton d'afficher, en 1894, dans une certaine couche de la société.

Quels étaient les auteurs à succès vers 1925 ? Pour le savoir avec certitude, il faudrait consulter les archives de l'Office français de la librairie et l'on aurait sans doute quelques surprises, mais je n'ai pas pu le faire et, ici encore, je dois m'en remettre à mes impressions d'adolescent. Pierre Loti et Anatole France sont morts, l'un en 1923, le second en 1924. Le poète Jean Richepin est mort en 1926. Je crois que c'étaient les trois auteurs les plus appréciés. Tout le monde avait lu *Pêcheurs d'Islande* et *Le Roman d'un spahi*, *Le Lys rouge* et *L'île des pingouins*. Beaucoup de gens avaient lu *La Chanson des gueux*. Trois autres auteurs, des romanciers, ceux que l'on appelait « les trois grands B » ne jouissaient pas d'une estime aussi générale : Paul Bourget, Henri Bordeaux, René Bazin. C'étaient des romanciers bien pensants. Ils faisaient les délices de la bourgeoisie parce qu'ils la paraient, ainsi que l'aristocratie, de toutes les vertus. Mais ne croyez pas qu'ils étaient, pour autant, rejetés et honnis par les lecteurs des milieux populaires. Le petit peuple a toujours été friand de récits qui lui révélaient, du moins d'une certaine manière, ce que l'on appelle la haute société ou la bonne société. Comme on sait, les personnages de ces romans populaires qui ont pour titres *Le Comte de Monte-Cristo*, *Les Mystères de Paris* ou *Le Bossu ou le petit Parisien* ne sont pas des prolétaires. Les « trois B » sont aujourd'hui bien oubliés : la plupart des étudiants ne connaissent même pas leurs noms et pour ainsi dire aucun n'a lu une seule de leurs œuvres. Si le nom de René Bazin n'est pas tout à fait inconnu de la jeune génération, c'est parce qu'Hervé Bazin a écrit sur son oncle des pages vengeresses.

Quels étaient les lecteurs des bibliothèques publiques boraines voici cinquante-cinq ou soixante ans ? On peut répondre, sans risque de se tromper, que le plus grand nombre appartenait à la jeunesse et surtout à la jeunesse masculine. L'instruction obligatoire, votée en 1914, n'était devenue effective qu'en 1921. Cela signifie qu'une proportion non négli-

geable des adultes ne savaient pas lire et que, pour beaucoup d'autres, la lecture restait un exercice trop ardu pour qu'ils y prissent le moindre plaisir. Il faut dire que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle encore, on enseignait parfois la lecture selon de singulières méthodes. Mon professeur de géographie à l'École normale, l'excellent Maurice Raucq, contait que son grand-père, valet de ferme dans le pays de Thuin, avait appris à lire dans *Les Aventures de Télémaque*, selon un usage assez répandu, et qu'il lui arrivait de pousser ses chevaux de labour en criant : « Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. Dans sa douleur, elle se désolait d'être immortelle. Hue ! » C'est peut-être par là que s'explique l'abondance dans le Borinage, jusqu'au début du siècle, des prénoms Fénélon (j'en ai connu trois), Ulysse (j'en ai connu des dizaines) et même Antiope (j'en ai connu une).

La journée de huit heures (rappelez-vous les fameux « trois huit ») n'avait été acquise qu'en 1921. Parmi les ouvriers, des houilleurs, pour la plupart, âgés de 12 à 65 ans, après une journée de travail de 9 ou 10 heures, peu trouvaient encore assez d'ardeur pour se mettre à la lecture. Le potager, le pigeonnier, la causette avec les voisins, le journal à la rigueur leur suffisaient. Des raisons analogues écartaient la plupart des femmes de la lecture et des bibliothèques : difficultés de lecture et surabondance de travail. En somme, les lecteurs étaient des adolescents, des étudiants notamment, des employés, des instituteurs. Peu de jeunes filles parmi eux et je m'explique mal pourquoi. Je ne puis avancer que de timides explications : les filles étaient moins nombreuses que les garçons à faire des études, les parents n'aimaient pas les voir sortir seules et surtout le soir, on tolérait pour les jeunes gens des lectures que l'on n'aurait pas permises aux jeunes filles.

Il me paraît nécessaire de revenir sur le cas de ceux qui, faute de temps surtout, ne fréquentaient pas les bibliothèques. Toute vie intellectuelle n'était pas absente chez eux, chez certains d'entre eux, du moins. Je rappelle que la télévision n'existait pas encore, que la radio balbutiait et que le cinéma, si tant est que l'on pût le considérer comme un moyen de culture, comptait peu d'adultes parmi les spectateurs intéressés par les

longs films à épisodes ou par les petits films comiques de Mac Sennett. Des conférences d'éducation populaire avaient lieu, mais je ne saurais dire à quel rythme. Je me souviens d'avoir assisté, à la Maison du Peuple, à une conférence du bourgmestre Louis Pépin sur l'évolution des espèces. Une activité du même ordre se manifestait au Cercle catholique. De toute façon, ces conférences ne réunissaient pas des auditoires considérables.

Rappelons-nous que tous ces marginaux de la vie intellectuelle étaient des patoisants. Si, dans le cadre de leurs intérêts et de leurs activités, la plupart comprenaient le français de manière suffisante, il reste qu'ils ne le maniaient qu'avec difficulté et, par conséquent, avec timidité. En pensant à eux, on ne peut éluder la question « Existe-t-il une culture dialectale ? »

D'aucuns, comme les actuels partisans du « wallon » à l'école — dont je ne suis certes pas — affirment que oui. Pour moi, la réponse est non. Il est difficile de définir la culture, chacun le sait. Je puise dans le Robert les définitions les plus générales : « Ensemble des connaissances acquises qui permettent à l'esprit de développer son sens critique, son goût, son jugement. Ensemble des connaissances générales sur les lettres, la philosophie, les arts. Parfois synonyme de *civilisation*. »

Il n'y a pas grand-chose de tout cela dans les connaissances qui se transmettent en patois. Celui-ci peut être le véhicule d'une tradition qui ne manque pas d'intérêt, au contraire, et d'une sensibilité particulière, mais il n'est pas propre à élever l'homme ou la femme jusqu'au domaine des connaissances générales, il ne peut développer que faiblement, faute de matériaux, son sens critique, son goût, son jugement. Si sensible, si aimable, si avisé qu'il fût, un pur patoisant serait un homme inculte. Beaucoup de Borains et de Boraines, vers 1925, étaient encore des hommes et des femmes incultes et leurs chances de se cultiver étaient des plus réduites.

Je crois, pour ma part, que la politisation est une des formes de la culture, même si ce n'en est pas une forme très élevée. J'en parlerai donc brièvement.

Le Borinage des années 1925 à 1935, pour ne parler que de ce que j'ai vu de près, était très politisé. C'était incontestable-

ment dû à l'action du P.O.B., le Parti ouvrier belge, c'est-à-dire le Parti socialiste, et à deux journaux, *Le Peuple* et *L'Avenir du Borinage*, qui en étaient les organes de presse. Cette politisation se marquait de bien des manières : une vie syndicale intense, des réunions de sections locales, des démonstrations de Jeunes gardes socialistes (les J.G.S.), des meetings publics à l'assistance nombreuse et parfois houleuse, surtout en période électorale.

Le socialisme borain était extrêmement radical. La Fédération boraine n'était pas une fédération comme les autres. Elle fut la dernière à garder le qualificatif « républicaine » : *Fédération socialiste républicaine du Borinage*. À quoi cette rigueur et cette vigueur étaient-elles dues ? À plusieurs causes, sans doute. À la mono-industrie du Borinage, qui, hormis la houilleries, ne comptait guère que quelques cordonneries, verreries et fabriques de produits céramiques ? Au protestantisme ? À la proximité de la France ? Au voisinage d'un chef-lieu de province exclusivement bourgeois ? On l'avait bien vu en 1893 lorsque la garde-civique de Mons avait tiré sur les grévistes borains. En tout cas, la fusillade de l'avenue de Jemappes n'était pas oubliée. J'ai gardé le souvenir d'un fait minime, mais typique, qui donne une idée de ce radicalisme anti-bourgeois. Cela a dû se passer vers 1927. Comme étudiant socialiste, j'assistais parfois aux réunions de la Section locale du Parti et voici ce que j'ai vu. Un boulanger de la rue de la Digue, qui cuisait et vendait son pain avec l'aide de son frère et de son beau-père, à qui il payait un salaire, avait demandé son affiliation au Parti. Ses convictions ne paraissaient pas douteuses, mais c'était un « patron », un exploitateur du prolétariat, somme toute, et l'on pouvait voir en lui un concurrent de la boulangerie coopérative. On discuta longtemps et je dois dire que, s'il fut finalement admis, ce ne fut pas à une large majorité.

Si monolithique qu'il parût, le P.O.B. avait des composantes diverses. On ne peut pas dire que les Borains de 1925 n'avaient pas de passé politique : le suffrage universel tempéré par le vote plural existait depuis 1893 et le suffrage universel pur et simple, mais uniquement pour les hommes, datait de 1919.

D'où venaient les électeurs qui votaient massivement socialiste ? Parmi eux se trouvaient la plupart des protestants, mais ils ne constituaient qu'une minorité. Il y avait quelques anciens libéraux, moins nombreux encore, mais qui avaient pour trait commun leur anticléricalisme déclaré. Et le reste ? Eh bien, il suffit de penser que les mariages sans consécration religieuse étaient rarissimes, que presque tous les enfants, sauf ceux des protestants, étaient baptisés par le curé et faisaient leur première communion. Les enterrements civils, comme fut celui de mon père en 1928, étaient exceptionnels. En fait, la masse des électeurs, bien que non pratiquants pour la plupart, étaient encore vaguement catholiques.

Le sentiment religieux, même dilué à l'extrême, se manifestait parfois en des comportements inattendus. Mon grand-père maternel était chaudronnier, comme l'avait été son père avant lui et comme le furent après lui son fils et ses petits-fils, mes cousins. Aucun d'eux n'alla jamais à la messe sauf pour les enterrements, y compris le sien, du reste. Longtemps, on leur apporta, pour les fondre, des objets en étain ou en cuivre plus ou moins hors d'usage. Pesé et payé, l'étain allait au creuset, sauf de très rares exceptions, dont une théière anglaise de 1720, que je possède. Il n'en était pas de même du cuivre. Quand j'avais une douzaine d'années, on voyait dans un angle de l'atelier un tas qui pouvait avoir un mètre cinquante de haut et qui s'est élevé progressivement pendant trois générations jusqu'à ce que mes cousins, moins respectueux ou plus besogneux, en fissent des lingots. C'étaient des crucifix. Le seul qui ait échappé à la destruction est une croix de procession de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle. Elle figure aujourd'hui en bonne place dans mon bureau.

Je voudrais maintenant dire deux mots d'un courant de pensée socialiste dont j'ai connu l'extrême fin. Il n'avait plus, à l'époque, la moindre importance politique et, depuis longtemps, il ne constituait plus un groupe structuré, si tel avait jamais été le cas. C'est celui du socialisme pré-marxiste. J'en ai eu un bon exemple sous les yeux pendant toute ma jeunesse. C'est celui de mon père. Il professait une grande admiration pour Fourier et Proudhon, mais je suis à peu près sûr qu'il ne

les connaissait pas de première main. Lui-même et quelques-uns de ses semblables, des artisans plus que des ouvriers, parlaient avec ferveur de Babeuf, de la Révolution de 48 et de la Commune de Paris. Leurs yeux s'allumaient lorsqu'ils évoquaient l'affaire Dreyfus. Ils brûlaient d'une foi d'autant plus vive qu'étaient incertains les contours de leurs idoles resplendissantes : la Liberté, l'Égalité, la Fraternité, la Justice, la République. Tous professaient une francophilie qui n'était pas totale parce qu'elle était exclusivement républicaine, mais, sous cette réserve, elle était inconditionnelle. C'est dans cet état d'esprit qu'un dimanche d'été de 1921 — j'avais dix ans — après m'avoir parlé des sans-culotte de Dumouriez, mon père m'emmena à Jemappes, à pied, voir l'inauguration du nouveau coq en bronze doré, sur le Campiau, et entendre les discours du maréchal Pétain et de quelques autres.

Il n'existe pas de relation simple entre la moralité et la culture : personne, en effet, ne soutient que le comportement des gens est d'autant plus moral qu'ils sont plus cultivés. Ce qu'on sait, en revanche, c'est que des conditions sociales particulières, en même temps qu'elles produisent tel ou tel type de culture ou d'inculture, tendent, indépendamment, à engendrer tel ou tel type de moralité ou d'immoralité. Je ne dispose pas de statistiques et je ne prétends pas à une vue d'ensemble sur une région et une époque. Mon expérience se limite à un village et une caractéristique de ce village, c'est qu'il était habité par une société immobile. Mon arrière-grand-père habitait déjà la maison où je suis né, celle où j'ai passé ma jeunesse. La conséquence de cet état de chose était que, dans chaque famille, chacun savait tout de la chronique des autres familles pendant trois générations. Si soigneusement dissimulé qu'il fût, tout manquement était enregistré. On ne l'évoquait jamais publiquement mais on ne l'oubliait pas et les erreurs du grand-père aussi bien que les doux péchés de la grand-tante pouvaient encore peser lourd soixante ans plus tard sur les projets de mariage entre membres de deux familles que rien, apparemment, n'opposait. La délinquance se pratiquait dans des genres mineurs. Pas de crimes de sang. Pas de vols avec effraction, à part des vols de poules et de lapins. Coups et blessures au

cours d'une rixe après boire. Braconnage. Injures sanglantes qui étalaient au grand jour les taches de la généalogie. La loi Vandervelde de 1919 donnait des résultats appréciables et l'alcoolisme avait cessé d'être un fléau. Le point faible de la moralité, c'est dans les mœurs qu'il se trouvait. Les abandons de foyer, les faux ménages et les naissances illégitimes n'étaient pas rares. Des faits de ce genre, d'une part, et la situation pénible des vieillards, d'autre part, provoquaient un nombre qui me paraît anormalement élevé de suicides et de drames obscurs à la Maupassant. Pour ces derniers, une discrétion hermétique rendait vaines, le plus souvent, les recherches de la police. Au-dessus de ces eaux dormantes s'élevaient des îlots de puritanisme : l'îlot calviniste, celui, encore peu nombreux, des « travailleurs chrétiens » et celui, réduit à peu de chose, du radicalisme républicain.

Qu'un pêcheur napolitain chante, en ce début du siècle, ou un pâtre tyrolien ou même un peintre en bâtiment de Ménilmontant, quoi de plus naturel ! Sous le soleil, une mer bleue, la montagne, une rue de Paris invitent à la joie, chacune à sa manière. Mais quel ange musicien pouvait bien donner envie de chanter à des hommes qui passaient le plus clair de leur temps, si l'on peut dire, à huit cents ou à mille mètres sous terre ! Pourtant, le fait est qu'ils chantaient beaucoup. Chaque village avait au moins une chorale. Pâturages en comptait trois, comme, du reste, elle comptait trois harmonies ou fanfares, une socialiste, une catholique et une libérale. Les Borains ne chantaient pas seulement en groupe, ils chantaient aussi individuellement et spontanément, surtout des airs d'opéra. Le contraste était saisissant — mais personne n'y pensait — entre le décor de minuscules potagers et de courettes et les paroles de *Lakmé* ou de *La Tosca* lancées par un chanteur invisible et fort peu soucieux d'avoir ou non un auditoire.

Dans un coron comme le mien, la musique vocale se doublait d'une musique instrumentale, celle de l'accordéon — mon frère aîné en eut un — et celle de l'harmonica — j'en ai eu un et je l'ai toujours.

Les femmes aussi chantaient. Elles le faisaient en vaquant aux besognes du ménage et leur répertoire était différent. Il

s'agissait surtout de romances, la plupart héritées du XIX^e siècle : *Le Temps des Cerises*, *La Voix des Chênes*, *La Paimpolaise*... Mais on y pouvait noter aussi une étonnante proportion de chansons revanchardes. J'entends encore ma mère fredonner *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*, *Les Rubans de l'Alsacienne*, *Alsace et Lorraine les deux pauvres sœurs* et, naturellement, *En revenant de la revue*.

Ainsi donc, on chantait encore en 1925 et on se faisait à soi-même de la musique, mais plus pour longtemps. La radio allait apporter à domicile des chansons toujours renouvelées et aussitôt oubliées et de la musique toute faite. Le temps des cahiers de chansons prenait fin.

La multitude boraine n'allait pas tarder à être agitée de soubresauts, d'élans brisés et d'enthousiasmes vite retombés. Deux grandes grèves secouent les bassins houillers et surtout le Borinage en 1924 et en 1932. Au cours de la première, j'ai vu les gendarmes à cheval, sabre au clair, repousser la foule et, devant la maison paternelle, j'ai vu piller une voiture de boulanger. Spectacles du XIX^e siècle ! Personne, alors, ne semble deviner que l'industrie houillère du Borinage, condamnée par la Nature elle-même et par l'évolution des techniques, va à sa fin.

En 1933, le *Plan De Man* devient pour un temps le nouvel Évangile. Des foules boraines, de moins en moins nombreuses, crient, de moins en moins fort : « Plan ! Plan ! Plan ! » Cette même année, P. H. Spaak et W. Dauge lancent *L'Action socialiste*, qui sera surtout lue dans le Borinage et qui va se radicaliser au point qu'en 1935, Spaak, nommé Ministre, l'abandonnera et que W. Dauge, devenu seul maître du périodique, lui donnera une tendance nettement trotskyste.

Pendant que les attardés dont j'ai parlé, ignorant le présent, regardaient vers le XIX^e siècle et vers la France, des hommes plus jeunes, plus nombreux, mais dont nous savons maintenant qu'ils n'étaient guère plus clairvoyants, avaient commencé à regarder vers Moscou et, à leur tour et à leur manière, ils espéraient des lendemains qui chantent.

Même ceux qui n'étaient nullement tentés de voter pour les communistes ne pouvaient s'empêcher d'être attirés et comme

fascinés par ce qui se passait à l'est. Il faut reconnaître que les rares films russes à être projetés sur les écrans borains, ceux d'Eisenstein notamment, étaient admirables et qu'un souffle d'épopée sortait de romans fleuves comme *Et l'acier fut trempé* ou *Ciment*. Et comment des gens imprégnés d'une tradition ouvriériste et révolutionnaire auraient-ils pu ne pas entendre cette voix féminine qui, chaque soir, répétait sur les ondes : « Travailleurs de tous les pays, unissez-vous ! » Il faudra trente ou quarante ans pour que le modèle soviétique apparaisse aux gens de bonne foi tel qu'il est réellement.

Mon propos n'est pas d'analyser le rapport des voix socialistes, catholiques, libérales et communistes aux différentes élections. Je dirai simplement qu'en 1925, il y avait, dans l'arrondissement de Mons, 40 fois plus d'électeurs socialistes et 13 fois plus d'électeurs catholiques que d'électeurs communistes, tandis qu'en 1936, il n'y avait plus que trois fois plus d'électeurs socialistes et qu'il y avait plus de communistes (12.000) que de catholiques (9000). Il faut dire que, dans l'entre-temps, deux éléments nouveaux étaient apparus, le daugisme et le rexisme. Le second n'intéresse pas la période à laquelle je veux me limiter et je n'en parlerai pas. Je n'ai pas non plus l'intention de parler du daugisme, qui était un socialisme révolutionnaire, mais j'ai connu Walter Dauge vers 1928-1930 à la section des Étudiants socialistes de Mons-Borinage et je puis témoigner de son talent d'orateur, de son ascendant et de son apparente fragilité physique. Encore que cela nous fasse faire un bond dans le temps, j'ajouterai qu'en 1944, étant secrétaire du Comité de libération de Mons, j'ai eu sous les yeux une lettre signée de Degrelle, adressée à Dauge et commençant par « Mon cher Walter ». Je ne sais ce que cette lettre est devenue et il se peut que ce fût un faux. Dans le cas contraire, elle tendrait à prouver que Dauge fut assassiné par la Résistance et non par les Allemands ou par les rexistes.

À deux reprises, j'ai fait allusion au journal *Le Peuple*. C'était en 1925, dans le Borinage, le quotidien le plus répandu. On le lisait aussi dans ma famille, mais non pas d'une manière régulière. Mon père estimait qu'il ne fallait pas, si l'on voulait rester libre et objectif, entendre toujours le même son de

cloche. Comme nous n'étions pas assez riches pour acheter chaque matin plusieurs journaux, nous lisions pendant quelques semaines *Le Peuple*, puis c'était au tour de *La Dernière Heure*, à laquelle succédait *Le Soir*. On recommençait ensuite la série. Ma mère, grande lectrice de feuilletons, ne voyait à ce procédé que des inconvénients.

En somme, dans sa quête de la culture, le Borinage en était encore au stade de la cueillette et, assurément, la situation était la même partout en Belgique et en France, sauf dans les grandes villes où existait une bourgeoisie commerçante. Comme dans la parabole du Semeur, il y avait des lieux pierreux et des buissons d'épines, nombreux. Pourtant, la bonne terre ne manquait pas plus qu'ailleurs : tout simplement, il n'y avait pas de semence. L'accès aux études universitaires était, pour un fils d'ouvrier, financièrement impossible.

Au moyen âge, pour un garçon issu du peuple, le chemin de la culture passait nécessairement par l'école monastique et le monastère. Du XVI^e au début du XIX^e siècle, il passait par le petit et le grand séminaire et il est curieux de constater que ce fut aussi le cas dans l'ex-Congo belge. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, il passait par l'École normale d'instituteurs. Les études qu'on y faisait étaient relativement brèves et, par conséquent, moins coûteuses. L'existence d'internats, subventionnés par l'État, facilitait aussi les choses. En revanche, le diplôme d'instituteur ne donnait pas accès à l'Université.

D'une manière générale, on peut dire que vers 1920-1930, un normalien — ou un normaliste, comme on disait en Belgique — était le fils d'un ouvrier qualifié ou d'un petit agriculteur, qu'il était fils unique ou cadet de famille, qu'il était sorti premier d'une école moyenne ou d'un « quatrième degré ». Il deviendrait, le plus souvent, un excellent instituteur, épouserait une institutrice et leurs enfants feraient des études universitaires.

Que reste-t-il de cette société fermée que je viens d'évoquer devant vous ? À peu près rien. La fermeture des charbonnages et la débâcle économique qui s'est ensuivie ont entraîné un bouleversement social qui n'a d'égal dans aucune autre région

de Belgique. On peut parler du Borinage au *perfectum historicum* : *fuit* « il fut ».

Je ne suis pas sociologue, je ne suis encombré d'aucune théorie et toute tentative de définir la psychologie d'un groupe me laisse profondément méfiant. Cela dit, il reste que je suis né au sein d'une population déterminée, que je parle son dialecte, que j'ai toujours gardé avec elle des relations très étroites et que je la vois vivre depuis bientôt soixante-treize ans. Dire que je lui suis très attaché est trop peu dire : j'en fais partie. Or, je constate que, sans apport extérieur notable, la psychologie de cette population s'est profondément modifiée. Je ne juge pas, je rends compte. La population boraine de 1925 était une population jeune et, de diverses manières, elle regardait vers l'avenir. La population de 1984 est une population vieillie et elle regarde vers le passé. Il est paradoxal et, en même temps, révélateur de voir à quel point elle identifie son sort à celui de l'industrie houillère, une morte que rien ne ressuscitera, et qu'elle se reprend à aimer son dialecte, que pourtant la jeunesse parle de moins en moins et de moins en moins bien.

Les Borains de 1925 avaient au cœur une ardeur tenace — c'était leur principale vertu — qui parfois les soulevait et toujours, même dans les pires moments, leur laissait l'espérance. Je voudrais me tromper mais j'ai le sentiment que les Borains de 1984 n'attendent plus rien et ne croient plus à rien. Ils continuent, simplement, à accomplir des gestes dont la signification s'est obscurcie. Cette situation ne peut pas leur être reprochée. Elle résulte d'une conjoncture économique et sociale qui les dépasse. Les remèdes adéquats pourront-ils être trouvés ? Je l'ignore. S'ils existent, peut-on compter sur les Borains d'aujourd'hui ou de demain pour les appliquer ? Je le souhaite.

Il est difficile d'obtenir des chiffres pour les partis politiques, à part ceux que fournissent les élections. Ils ne prouveraient d'ailleurs pas grand-chose, étant donné l'importance actuelle des clientèles, c'est-à-dire des fidélités obligées. Le nombre des suffrages remportés par les partis ne varie guère d'une élection à l'autre. C'est ce que l'on appelle la « stabilité du corps électoral ». Mais les réunions politiques n'attirent plus personne. En matière religieuse, il est possible d'être plus pré-

cis : dans le Borinage, 80 % environ des enfants continuent à être baptisés, mais seulement 5 % environ de la population assiste à la messe et cette proportion est en baisse constante.

Je n'évoque pas sans mélancolie le temps lointain où le Borinage était bien vivant et pouvait exploser de joie, de douleur ou d'enthousiasme, et ce n'est pas seulement parce que ce temps est celui de ma jeunesse.

Tant d'événements ont passé sous mes yeux et à portée de mes mains sans que j'aie pu en retenir autre chose qu'une image qui, d'année en année, se décolore et pâlit comme un vieux daguerréotype ! Regret de n'avoir pas dit ou fait ce qu'il fallait au moment propice, de n'avoir pas noté sur le champ tel fait ou telles paroles dont on fut le témoin, de ne pas avoir interrogé les gens sur les motifs de leur action ou la source de leur pensée, comme j'aurais dû le faire avec ces braves fouriéristes et quarante-huitards de 1925.

Malheureusement, je n'ai pas l'âme d'un chroniqueur. Je n'ai jamais pris de notes au jour le jour. Je n'ai jamais pensé que ce qui m'arrivait, ou arrivait à mon entourage, pouvait présenter de l'intérêt pour les autres. Je n'ai jamais été mêlé à de grands événements ou, si je l'ai été, c'est comme une unité perdue parmi des millions d'autres. Et ces événements sont bien connus par de solides témoignages.

Tout ce que peut faire un témoin dont la jeunesse s'est éloignée et autour de qui les rangs se sont éclaircis, c'est de puiser dans ses souvenirs en essayant de ne pas trop les déformer, de redonner quelque vie à des ombres et de tenter de comprendre une existence, la sienne, qu'il s'était contenté, jusqu'alors, de vivre sans bien voir à quel point elle était marquée par l'entourage où elle se déroulait. C'est ce que je viens de faire et j'espère ne pas avoir ajouté en quantité déraisonnable à l'éternel torrent des paroles superflues.

Les écrivains belges et Wagner

par R. O. J. VAN NUFFEL

Etablissant, en 1890, un bilan du wagnérisme en Belgique, l'éminent musicologue, Edmond Evenepoel¹ observait : « En Belgique, de même qu'en France, c'est par des travaux littéraires et esthétiques que le nom de Richard Wagner s'est révélé tout d'abord aux rares lecteurs de journaux de musique »². Sans doute qui voudrait, après Evenepoel, étudier la diffusion de Wagner en Belgique devrait consulter ce que le critique appelle « les journaux de musique » et, en tout premier lieu, le célèbre *Guide musical*³ ; il devrait aussi dépouiller la presse, abondante à l'époque, et souvent d'un niveau assez élevé.

Notre but est plus modeste : nous voudrions examiner les réactions de nos écrivains⁴ à l'endroit du compositeur allemand.

Avant d'entrer dans le vif de notre sujet, nous aimerions rappeler que neuf œuvres de l'auteur de la *Tétralogie* furent créées en langue française, à la Monnaie, souvent dans la traduction du gantois Wilder⁵, que Cosima Wagner préférerait aux autres ; relevons encore que *Tannhäuser*, qui fut copieuse-

1. Edmond Evenepoel, n. à Bruxelles le 26 mars 1846, m. à Uccle le 6 mars 1931. Musicologue et historien de la musique.

2. *Le wagnérisme hors d'Allemagne (Bruxelles et la Belgique)*, Paris, Fischbacher - Bruxelles, Schott - Leipzig, Junne, 1891 p. 2.

3. Fondé le 1^{er} mars 1855, il vécut jusqu'en 1914.

4. L'abondance de la matière nous a obligé à faire un choix, qui comme tout choix, est arbitraire, nous nous en excusons auprès de nos lecteurs.

5. Jérôme Albert Victor van Wilder, dit Wilder ; n. à Wetteren le 21 août 1835, m. à Paris, le 8 septembre 1892. Il avait fait ses études de droit et de philosophie à l'Université et de musique à l'académie de sa ville natale.

ment sifflé à Paris le 13 mars 1861, fut accueilli triomphalement à Bruxelles le 20 février 1873.

À l'heure où *Lohengrin* (22 mars 1870) et *Le Vaisseau fantôme* (6 avril 1872) furent acclamés sur notre première scène lyrique, Wagner n'était pas un inconnu en Belgique ; les 24 et 28 mars 1860, il y avait dirigé deux concerts de ses œuvres ; il y avait publié la version française de deux de ses ouvrages. Hanssens ⁶ avait introduit dans ses concerts des fragments des premiers opéras.

Mais l'éveil de nos lettres ne s'était pas encore produit et c'est à un journaliste lettré, Charles Tardieu ⁷ que nous devons les premières impressions sur *Lohengrin*, dirigé par le célèbre chef d'orchestre Hans Richter ⁸. Après avoir rappelé le succès d'estime remporté par le compositeur lors de sa venue à la Monnaie (« on applaudissait, parce que l'effet de cette musique est irrésistible, mais pendant les entr'actes, que de sarcasmes isolés, que d'éreintements de parti pris ») et surtout l'hostilité que les nouvelles formes musicales avaient suscitée, le critique constate que si « hier, le wagnérisme était un paradoxe ou une hérésie, aujourd'hui, c'est déjà une religion : espérons que demain ce ne sera pas un fanatisme aveugle et indépendant » ⁹.

Un pianiste allemand s'était fait l'apôtre d'un culte qui allait réunir nombre de fidèles. Lorsqu'on recueillit des fonds pour la construction du théâtre de Bayreuth, un comité se constitua pour acheter un certain nombre de « cartes de participation » ; il était présidé par Brassin ¹⁰ ; le futur Prix Nobel de la Paix,

6. Charles-Louis Hanssens, n. à Gand, le 13 juillet 1802 et m. à Molenbeek-Saint-Jean, le 8 avril 1871. Compositeur et chef d'orchestre à la Monnaie, il dirigea aussi à Paris.

7. Charles-Henri Tardieu, n. à Bruxelles, le 9 février 1838, m. à Ixelles, le 27 janvier 1909. On lui doit *Lettre de Bayreuth. L'Anneau de Nibelung*, Bruxelles, Schott, 1880.

8. Hans Richter, n. à Győr (Hongrie) le 4 avril 1843, m. à Bayreuth le 3 décembre 1916.

9. « Le Précurseur » 25 et 27 mars 1870.

10. Louis de Brassin, dit Brassin, n. à Aix-la-Chapelle, le 24 juin 1836, m. à Saint-Petersbourg le 17 mai 1889. Professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles de 1869 à 1872, il passa ensuite à Saint-Petersbourg.

Henri La Fontaine¹¹ en faisait partie et Octave Maus¹², qui devait devenir un des commentateurs les plus avisés du théâtre wagnérien, en assumait le secrétariat. Une délégation assista à l'inauguration du temple, le 13 août 1876, à seize heures. Maus nous a livré ses impressions de la répétition générale de la *Götterdämmerung*, évoquant le Maître extrêmement affairé, n'épargnant que le seul Richter mais « houspillant les machinistes, les metteurs en scène, le chef des figurants »¹³.

Quand le mouvement de 1880 secoua l'apathie d'un public assez indifférent aux choses de l'art, la plupart de nos écrivains francophones rendirent de vibrants hommages au musicien allemand. *La Jeune Belgique*, *l'Art Moderne*, *la Wallonie*, *La Société Nouvelle* accueillirent de nombreux articles ; certains de leurs collaborateurs les plus assidus exprimèrent leur avis dans des périodiques moins prestigieux.

Octave Maus, on l'a vu, avait, à vingt ans, manifesté son enthousiasme pour une musique qui ne suscitait pas l'adhésion unanime. Directeur de *l'Art Moderne*, il est, sans aucun doute, l'auteur des importantes études publiées dans la revue qui prônait l'art social. Lors de la création de *Parsifal* (Bayreuth, 20 juillet 1882), il avait fait le pèlerinage à La Mecque wagnérienne. Parmi nos compatriotes dont Evenopoel cite les noms, notons Edmond Picard, La Fontaine, Peter Benoît. Nous avons tout lieu de croire qu'Iwan Gilkin était aussi du voyage.

Maus consacra aux « représentations de Bayreuth » trois essais importants. Le premier est consacré au *poème*, tiré de *Perceval le Gallois*. Le commentateur expose la trame telle qu'elle a été remaniée pour l'opéra. On se montre sévère pour

11. Henri-Marie La Fontaine, n. à Bruxelles, le 22 avril 1834, y décédé, le 14 mai 1943. Sénateur pendant de nombreuses années, il entreprit la traduction rythmique de la « Tétralogie ». Le premier acte de *La Walkyrie* parut chez Larcier.

12. Octave Maus, n. à Ixelles, le 12 juin 1856, m. à Lausanne, le 26 novembre 1919. Il nous paraît superflu d'insister sur le rôle qu'il joua dans la vie artistique belge.

13. Ce n'est que dix ans plus tard qu'il évoqua l'événement dans un article de *La Wallonie*, 1^{re} Année, N° 2, 15 juillet 1886, pp. 54-58 : *Le Théâtre de Bayreuth*.

l'adaptateur. « Quelle est la valeur de cet arrangement scénique ? En soi, pris dans sa réalité tangible, c'est plus que puéril. Le spectateur ne peut s'intéresser un instant à cette trame médicale qui tourne uniquement sur la guérison d'une blessure reçue par un héros dans la plus délicate des attitudes... » En fait, le compositeur a voulu grandir un « enfantillage » à des proportions épiques au moyen du symbole. Mais la condamnation du texte est quasi sans appel ; quand on consent à trouver quelque mérite au *poème* c'est que, déjà, on le perçoit dans sa parure musicale.

Dans un second article, Maus étudie *Parsifal* « du point de vue du drame lyrique »¹⁴. Le critique résume les positions théoriques de Wagner et rappelle que le musicien a déclaré que « jamais il ne s'était plus rapproché de l'idéal qu'il poursuivait, que jamais il n'avait pénétré plus avant sur la route qui mène au drame lyrique parfait ». Les principes sur lesquels s'appuie la dramaturgie wagnérienne sont d'une vérité, d'une puissance et d'une fécondité frappantes ; personne n'y trouve à redire. Mais l'utilisation systématique du *leit-motif* doit rester passagère : généralisée à toute l'école, elle conduirait à l'agacement. Les principes généraux que l'auteur de l'essai a énumérés ne sont qu'une partie du système « et peut-être celle à laquelle le maître commence à attacher le moins d'importance. Dominé par la logique dans un domaine où elle est souvent périlleuse, celui de l'art, il gravit peu à peu la pente de l'excentricité ».

Maus se livre alors à une analyse minutieuse des intentions du compositeur qui croit que le drame lyrique ne sert qu'à exprimer une *action* qui se déroule ; il constate que cette théorie a conduit à minimiser le rôle du chanteur au point que parfois le récit disparaît « pour faire place à de véritables tableaux vivants où les personnages, muets, expriment l'*action* dans toute sa pureté, sans la moindre distraction vocale ». Le commentateur s'en prend à la prétention du musicien qui veut substituer le drame lyrique aux autres formes scéniques. « Si l'œuvre qui réunit tous les arts est l'expression de tous les

14. « L'Art Moderne » II, 35, 27 août 1882.

sentiments, c'est elle qui doit être surtout poursuivie ». Le raisonnement est d'accord avec la formule et l'évolution du wagnérisme. On doute qu'elle soit rationnelle. *Parsifal* fait naître nombre de questions et déjà à ce seul titre il est un événement artistique de première grandeur et l'homme qui l'a engendré suscite l'admiration et le respect.

Une troisième étude est consacrée à « Parsifal au point de vue musical »¹⁵. Maus affirme qu'il n'est « guère possible d'apprécier la musique de Parsifal en l'isolant du texte auquel elle s'enlace plus étroitement que le lierre s'attache au tronc des arbres ». Une fois encore le critique examine l'idéal de Wagner : « faire en sorte que la musique suive l'action dans le développement et fortifie l'expression dramatique, sans jamais rompre l'unité de l'œuvre ». La réaction violente à l'école italienne a amené le recours aux *leit-motive* (Maus n'emploie pas l'expression désormais consacrée mais parle de *motifs mélodiques*) ; on constate que toute la partition de l'œuvre nouvelle¹⁶ repose uniquement sur un petit nombre d'entre eux et on relève que le système est suivi avec la plus rigoureuse ténacité. L'écrivain fait alors une remarque qui ne convaincra pas tous ses lecteurs et que le temps a réfutée : « Jamais croyons-nous des fragments de *Parsifal* ne pourront être joués hors du théâtre ». En fait, après avoir longuement disserté sur un *drame lyrique*, le directeur de « *l'Art Moderne* » ne peut — tout en se déclarant wagnérien fervent — s'abstenir d'émettre des réserves sur le spectacle auquel il venait d'assister¹⁷. « Ce serait, juge-t-il, restreindre les ressources de la musique que de calquer désormais, comme on semble s'y complaire, toute composition sur ce plan spécial, destiné à rester l'expression colossale d'un art déterminé. »

Nous nous sommes arrêté longuement sur les trois essais d'Octave Maus consacrés à un ouvrage (qui ne sera créé en

15. Id. 36, 3 septembre 1882.

16. *Parsifal* fut créé à Bayreuth le 26 juillet 1882.

17. Le titre général des articles est *Les représentations de Bayreuth*. Dans ses *Souvenirs d'un wagnériste - Le Théâtre de Bayreuth* (Bruxelles, Veuve Monnom, 1888) Maus évoque son voyage de 1882.

langue française, à la Monnaie, que quelques mois avant la déclaration de guerre ¹⁸) parce qu'il y fait montre, à côté d'une indiscutable compétence, d'une objectivité, d'une indépendance d'esprit en tous points remarquables.

S'étonnera-t-on de voir se multiplier les études sur le compositeur allemand l'année de sa mort ? « L'Art Moderne » lui avait consacré deux articles avant la date fatale du 13 février. Dans le premier, la revue souligne le rôle que Bruxelles joua pour la diffusion de l'œuvre du Maître dans les territoires de langue française ¹⁹. Une semaine plus tard, évoquant la série de concerts donnés à Bruxelles, Anvers, Gand et Liège avec le concours de l'interprète idéale, Amalia Materna ²⁰, elle évoque le *mouvement wagnérien*, qui, dans la semaine écoulée, a permis au public d'embrasser dans une étreinte, toute la carrière du compositeur ²¹.

Octave Maus se disait, à bon droit, wagnériste. On sait pourtant que l'essentiel de ses activités se porta sur la promotion de la peinture. Avant d'examiner les réactions de la plupart des intellectuels belges à l'endroit de l'œuvre du compositeur allemand, il nous faut rendre un hommage particulier à un poète qui aurait pu s'imposer dans la vie musicale de notre pays. Iwan Gilkin était exceptionnellement doué et ses parents se préoccupèrent de cultiver ses dons en lui donnant d'excellents professeurs de piano. Vieuxtemps ²², l'ayant entendu lors d'un séjour à la mer, lui dit tout de go « Vous devriez vous consacrer à la musique » et le célèbre violoniste poussa si loin son enthousiasme qu'il fit une démarche pressante auprès du père et de la mère pour les inciter à faire abandonner à leur fils ses humanités pour entrer au Conservatoire, lui prédisant une belle carrière artistique. Mais l'idée « de travailler au

18. 5 janvier 1914.

19. « L'Art Moderne », III, 5, 4 février 1883 : *Wagner à Bruxelles*.

20. Amalia Materna, épouse Ludwig, née à Sankt Georgen le 10 juillet 1844, m. à Vienne, le 18 janvier 1918, créa le rôle de Kundry dans *Parsifal*.

21. « L'Art Moderne » III, 6, 11 février 1883.

22. Le célèbre violoniste et compositeur Henry Vieuxtemps, n. à Verviers le 17 février 1820, m. à Alger, le 6 juin 1881.

piano cinq à six heures par jour l'horrifiait »²³ ; il ne voulait pas s'astreindre à l'étude de l'harmonie et de la composition. Du moins la rencontre avec Vieuxtemps eut-elle pour l'écrivain une conséquence heureuse : il eut désormais ses grandes et ses petites entrées aux *Concerts populaires*. La répugnance de Gilkin à l'endroit des études musicales intensives ne l'empêcha pas de composer des *Lieder*, que nous n'avons malheureusement pu retrouver, mais surtout d'être un excellent interprète et un critique très averti. A peine âgé de quinze ans, il assista à la première représentation, à Bruxelles, de *Tannhäuser*²⁴ ; (il se peut, d'ailleurs, qu'il ait aussi vécu la création sur la scène de la Monnaie de *Lohengrin*). Dans ses *mémoires* il évoque la cabale montée contre *Tannhäuser* à Paris où la pièce « s'était écroulée sous une tempête de sifflets » bien qu'elle eût été représentée par ordre de Napoléon III, sollicité par Madame de Metternich. Certes en Belgique aussi le compositeur avait des détracteurs qui tenaient pour fous et malfaiteurs « les musiciens qui avaient le front de le déclarer admirable ». Le premier professeur de piano du jeune homme, Madame Hennelle, avait averti son élève que « tout n'était pas mauvais, mais d'une manière générale, c'est plus du vacarme que de la musique ». Gilkin était très excité lorsqu'il se rendit au théâtre ; « pourtant, à peine étais-je assis, l'ouverture commença. J'écoutais avec stupéfaction les sonorités graves et magnifiques du début, s'affirmant avec une puissance grandissante, envahies soudain par des frémissements et des pétilllements lumineux, traversées de rires étranges, qui montaient, qui s'enflaient, qui se déchaînaient en tempête, et qui tout à coup éclataient en accents fougueux, aboutissant à une mélodie surnaturellement voluptueuse... »²⁵.

A la suite de cette soirée « la foi wagnérienne s'était emparée de lui avant qu'il ne connût le premier mot de son credo ; c'était un jeune fanatisme pareil à celui de Polyeucte »²⁶.

23. *Mémoires* (manuscrit inédit) Archives et Musée de Littérature (A.M.L.) Ch. V, pp. 31f-31g.

24. *Id.*, Ch. IV, 32.

25. *Mémoires*, cit. Ch. VI, p. 2.

26. *Mémoires*, Ch. cit. p. 5.

Le professeur de piano ne venait qu'une fois la semaine ; l'amour de la musique ne s'en développait pas moins avec force chez le jeune étudiant, surtout dans la direction romantique en harmonie avec ses goûts littéraires. « Certes Beethoven restait mon Dieu musical, mais j'étais attiré alors par Schumann et le Wagner de Tannhäuser et Lohengrin, le seul que je connusse alors »²⁷. Faut-il s'étonner dès lors que Gilkin se fera, par la suite, un des plus ardents zéloteurs du culte wagnérien ? Nous avons tout lieu de croire qu'il fit partie de l'expédition belge qui vit le rideau se lever, à Bayreuth, sur *Parsifal*. Il envoya, en effet, un long article à « La Jeune Belgique ». Cet essai commence par l'exposé de la genèse du *drame lyrique* ; il se poursuit par l'analyse acte par acte et par un bref résumé de la technique musicale pour s'achever par un commentaire très précis, sur les développements de la thématique. L'œuvre au sujet de laquelle Octave Maus avait émis quelques réserves, apparaît aux yeux du poète de *Ténèbres* comme un chef-d'œuvre au point de vue musical²⁸.

Du 23 janvier au 1^{er} février 1883, la troupe allemande de Bayreuth vint donner, sous la direction de Neumann, la *Tétralogie* du *Ring der Nibelungen*. Gilkin consacra à l'*Anneau* une étude très détaillée qui commence par une évocation des représentations des tragédies d'Eschyle. Mais « ce théâtre qui périt avec la Grèce ancienne, un homme l'a ressuscité : Richard Wagner »²⁹. Le musicien allemand, avant de s'atteler à la tâche, a voulu étudier deux caractères fondamentaux du théâtre grec, caractères dont il entendait faire la base de son œuvre et l'exégète de rappeler que dans l'antiquité toutes les branches de l'art étaient harmonieusement fondues en un art supérieur : il s'agissait alors de prestations collectives d'où était

27. Id., Ch. VII, p. 16.

28. « La Jeune Belgique », 2^e Année, 1^{er} Volume, n° 20, 15 septembre 1882.

29. *L'Anneau du Nibelung*, « Revue Générale » XIX^e Année, T. XXXVII, 1^{er} février 1883, pp. 294-306. L'article porte en exergue ce vers de Musset : « Le siècle qui l'a vu s'en est appelé grand ». Il s'agit d'Aristophane dans la poésie *La loi sur la presse*. Tous les écrits de Gilkin révèlent l'étendue d'une vaste culture.

exclu tout *divisme*³⁰. Quant aux sujets, ils étaient tirés de la religion ou des légendes héroïques de la race. Pour mieux cerner la pensée du compositeur, Gilkin cite la *Lettre sur la musique*³¹. Le drame musical doit être fondé sur un mythe et doit faire appel à tous les arts : point d'opéra mais une tragédie musicale d'où sont exclus airs, duos, quintettes, ariettes, répétitions de mots et de phrases. Le principal rôle musical est ici confié à l'orchestre : on a supprimé les morceaux et recouru à des thèmes symboliques et le critique emploie cette fois le vocable consacré : *Leitmotive*.

Après avoir ainsi défini les caractéristiques de l'inspiration wagnérienne, l'écrivain nous offre une analyse détaillée de *l'Anneau* ; il en recherche les sources : en tout premier lieu, *l'Edda* qu'il résume en citant Cesare Cantu, puis, pour *Siegfried* et la *Götterdämmerung*, le *Nibelungenlied* et *l'Edda*, qui sont serrés de près. Le lecteur est ainsi mis au fait de l'action qui se déploie au cours des quatre journées de *l'Anneau* « œuvre colossale auprès de laquelle la plus gigantesque tragédie n'est qu'un jeu d'enfant » et (ce qui mérite d'être souligné) l'auteur ajoute : « pour s'en convaincre, il faut feuilleter la partition d'orchestre de ce formidable chef-d'œuvre ». On le voit, notre commentateur ne s'exprime pas en simple amateur mais en musicien accompli qui regrette que Wagner ait cru devoir incarner dans le *Ring* des idées philosophiques dont il n'avait nul besoin.

Tandis qu'il préparait pour « La Revue Générale » son compte rendu de *la Tétralogie*, Gilkin écrivait pour « La Revue Moderne » de Max Waller une longue étude³² ; il brosse à grands traits une biographie de Wagner, ne s'intéressant qu'aux événements qui ont déterminé sa carrière, s'abstenant

30. Le mot est emprunté à l'habitude du vedettarisme en Italie, où la première cantatrice est la *diva*. De la musique, le mot est passé aux autres domaines.

31. Il ne nous a pas été possible de déterminer de quelle édition il a tiré sa citation.

32. *Richard Wagner*, « Revue Moderne », Tome premier N° 3 (février 1883), pp. 159-177, N° 4 (mars), pp. 236-248, N° 5 (avril), pp. 296-317, N° 6 (mai), pp. 355-376.

de pénétrer les secrets de sa vie privée, évitant d'évoquer certains aspects déplaisants de son caractère ou tels comportements qu'on ne saurait louer. Chemin faisant, il analyse les œuvres qui jalonnent une ascension qui n'a pas encore amené le compositeur au Capitole du consentement unanime : « En somme, écrit-il, malgré les progrès évidents des idées wagnériennes, il reste à vaincre bien des erreurs et des préjugés. L'essence même de la Réforme dramatique demeure ignorée de la foule. On le critique sans le connaître, de même qu'on persifle les œuvres du maître sans réfléchir qu'il est toujours ennuyeux d'écouter un drame déclamé en un idiome étranger, et qu'il faut pourtant comprendre celui-ci pour juger sainement une musique moulée sur le poème comme un maillot sur les chairs d'une ballerine »³³. S'agissant de Wagner, l'image peut paraître quelque peu audacieuse mais elle rend très exactement l'idée qu'on se fait de la technique du compositeur.

Nous avons dit que Gilkin ne s'exprimait pas en amateur, quelque éclairé qu'il pût être, mais en musicologue averti. Certes, dans son analyse des drames lyriques il lui arrive de reprendre certaines pages d'autres écrits ; mais dans cette longue monographie il entend être aussi exhaustif que possible. Il ne se contente plus de résumer les pièces acte par acte mais il analyse aussi très précisément les ouvertures, mettant en évidence, dans tous ses commentaires, les *leitmotive* qu'il imprime en italique. L'étude est basée sur une connaissance approfondie de l'œuvre du maître et appuyée par des citations judicieuses de Wagner lui-même³⁴, de de Banville, d'autres encore. Un bref exemple montrera à quel point le commentateur s'est pénétré de la musique qu'il analyse : « Cette... scène est une merveille de fraîcheur. Un incessant va-et-vient d'arpèges et de gammes qui coulent, qui ondulent et qui chantent le constant murmure des eaux, forme le flux cristallin où les thèmes fugitifs passent, comme d'éclatants poissons écaillés de clartés

33. Art. cit. p. 159.

34. Notamment dans son livre *Oper und Drama*, Leipzig, Weber, 1852 ou *L'Opéra et le Drame musical d'après l'œuvre de Richard Wagner*. Paris, Fischbacher, 1852.

métalliques, c'est une musique liquide, aux harmonies mouillées, pleines de remous sonores »³⁵.

La conclusion de cette longue étude nous semble aussi digne d'être rapportée, parce qu'elle s'articule sur trois des plus grands génies — si pas les plus grands — du siècle écoulé : « On a souvent comparé Wagner à Berlioz. Berlioz est un génie désordonné. Il n'était pas maître de lui ni de ses œuvres. Tout y était inégal ; les beautés en sont dues aux hasards de sa riche nature. Chez Wagner, tout est logique et harmonieux ; les effets, calculés avec soin, frappent à coup sûr ; les faiblesses disparaissent dans la beauté savante de l'ensemble. Il a l'habitude des grands poètes qui dissimulent les chevilles inévitables dans les petits coins obscurs de leurs vers, où personne n'ira les dénicher. Enfin, si Berlioz fut plus inventif que son rival en matière d'orchestration, il lui est fort inférieur comme harmoniste. On a dit avec raison que Wagner est le plus grand remueur d'harmonies depuis Beethoven »³⁶.

Si Max Waller accueille dans sa revue l'importante étude de son confrère, il rend lui-même hommage au musicien disparu dans un périodique anversois³⁷. Son introduction, tente de définir la nouveauté des conceptions wagnériennes : « ... à l'opéra suranné dans lequel les mélodies s'enfilent une à une comme des grains de rosaire, il a substitué son drame lyrique, qui n'est après tout qu'une seule mélodie, — plus longue mais vivante et palpitante, où, dans des trous d'ombre s'ouvrent des nappes de soleil ; une mélodie semblable à une vie d'homme et dans laquelle se mêlent et s'entrechoquent, ineffablement tendres ou tragiquement furieuses, les impressions du maître. Avec les ressources compliquées de la moderne science musicale, il a repris à l'art antique sa grandeur, et par une jouissance évocatrice, anime les marbres frigides de la légende »³⁸. Cet hommage, non dépourvu de lyrisme, s'appuie ensuite sur des faits et des témoignages. Il est évident que « mieux que nos

35. Art. cit. p. 358.

36. Id. p. 376.

37. Max Waller, *Richard Wagner*, « Revue artistique », 5^e Année, N^o 19, 1^{er} mai 1883, pp. 349-353.

38. Art. cit. p. 376.

voisins de France, nous sommes placés pour apprécier Richard Wagner »³⁹. L'accueil réservé à *Tannhäuser* à Bruxelles, après la conduite de Grenoble que l'œuvre avait connue à Paris⁴⁰, en est une première preuve. N'est-ce pas l'hostilité que la capitale française lui avait toujours témoignée qui avait suscité la rancune du musicien et lui avait fait commettre son *A l'armée allemande devant Paris* que Waller qualifie, à bon droit, de « pantalonade abjecte et stupide »⁴¹. Pourtant malgré les rancœurs, certains Français, oubliant leurs griefs, surent chanter le los de l'auteur de *Parsifal* et Siebel cite abondamment Catulle Mendès⁴² et Judith Gautier⁴³. Ces quelques pages, écrites avec ferveur mais en même temps avec une parfaite objectivité dans le rappel des réactions provoquées par les œuvres du musicien sont un écho de l'article paru, un an plus tôt, dans « L'Art Moderne »⁴⁴ dans lequel on regrettait le choix fait par les Concerts populaires de morceaux peu « wagnériens » qui rappelaient l'école italienne. Joseph Dupont, pourtant zéléateur du compositeur, avait mis au programme, à côté de l'ouverture du *Vaisseau Fantôme* et de la Chevauchée des *Walkyries*, la Marche des Nobles, la Romance à l'Etoile de *Tannhäuser* et les chœurs de *Rienzi*⁴⁴ : ce que le gros public a applaudi « ce sont ces morceaux de bravoure, brillamment orchestrés, développés avec ampleur, dans lesquels on sent déjà la griffe du maître, et qui, néanmoins, ne constituent qu'une première manière, dont

39. Art. cit. p. 350.

40. Dans « L'Artiste » du 5 novembre 1876, (1^{re} Année, N° 44), G. D. Noël qui avoue n'avoir pas la moindre sympathie pour la personnalité de Wagner s'indigne de ce que la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux* ait été sifflée à outrance au Concert Padeloup du 30 octobre.

41. Art. cit., p. 352, cf. à ce sujet l'ouvrage récent de Martin GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner, sa vie, son œuvre, son siècle*, traduit de l'allemand par Odile Demange, Jean-Jacques Becquet, Elisabeth Bouillon, Pierre Cadiot, Paris, Fayard, 1984, pp. 632-633.

42. Catulle MENDES avait publié en 1861 un *Richard Wagner*, Paris, Charpentier, 1886.

43. On sait que Judith Gautier consacra de nombreuses pages à Wagner et écrivit même un *Richard Wagner et son œuvre poétique*, Paris, Charavay, 1889.

44. Voir le compte rendu consacré par Chardel à ce concert dans « La Jeune Belgique » 2^e Année, N° 5, 1^{er} février 1882, p. 144.

le compositeur s'est absolument écarté par la suite ». Mais Wagner n'est pas là : son art « c'est le drame lyrique hautement compris, c'est l'intelligence humaine empruntant à toutes les branches de l'art, à la peinture, à la musique, à la poésie, les éléments divers dont elle compose une synthèse grandiose et saisissante »⁴⁵ et l'oraison funèbre qui occupe la première page du numéro du 18 février 1882 n'est pas moins vibrante d'émotion ; elle rejoint l'envol lyrique que nous avons relevé chez Waller : « Au jour des funérailles, les créatures gigantesques de Wagner formeront dans la mémoire de la foule un imposant cortège. *Lohengrin et Elsa, Tannhäuser et Elisabeth, Siegfried et Brünnhilde, Parsifal et Kundry*, divinités et héros qui peuplent son œuvre, marchez à la suite du char funèbre. Le génie d'un homme vous a animés d'un souffle épique. Son âme a passé dans votre être ; vous êtes l'incarnation de sa pensée, le produit de ses prodigieuses ressources intellectuelles. Mieux que les discours, mieux que les panégyriques, vous chanterez la gloire du défunt »⁴⁶. On le voit, malgré quelques réticences formulées çà et là, Octave Maus pouvait sans forfanterie se dire un *wagnériste*. Le Cercle des XX dont il était l'animateur organisa d'ailleurs en 1883-1884 une série de conférences qui se conclut par une causerie sur Wagner par Catulle Mendès qui y lut des textes sur *Le Vaisseau Fantôme, Tristan et Iseult* et *Tannhäuser*⁴⁷.

Le 7 mars 1885, la Monnaie créait *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, en langue française, dans la traduction de Wilder⁴⁸. Max Waller écrivit pour « La Réforme » deux articles de présentation de l'œuvre. L'exorde du premier est bien dans la note habituelle du style de Son Impertinence le page Siebel : « En lisant avec attention le livret des *Maîtres Chanteurs*, même dans la traduction où M. Victor Wilder a dû se battre, ou plutôt se faire battre contre la musique et le texte, tous deux compliqués, de Richard Wagner, on s'aperçoit que le maître

45. « L'Art Moderne » II^e Année, N^o 14, 2 avril 1882, p. 108.

46. *Mort de Wagner*. « L'Art Moderne », Troisième Année, N^o 7, 18 février 1883.

47. Cf. « L'Art Moderne », IV^e Année, N^o 9, 2 mars 1894.

48. « La Réforme », 4 mars 1885.

n'a rien fait que plaider la cause de sa musique et revendiquer, dans le texte et la partition de ce qu'il appelle une comédie musicale, le droit à la liberté en art, le droit à faire beau, en dépit de toute règle conventionnelle »⁴⁹. Le commentateur s'efforce de définir les intentions du compositeur qui oppose « le bourgeoisisme engoncé dans les théories et les pratiques surannées, vieillotées, irraisonnées, et le « selected party » artistique, indépendant en ses manifestations et sans cure des entraves de la routine ». Après avoir situé le lieu et l'époque de l'action, Waller résume le drame acte par acte. Dans son second article, il émet un jugement qui surprend sous sa plume : « Transposé en français, l'esprit allemand, déjà si lourd, s'alourdit encore et l'on supporte mal la plaisanterie pataude de Wagner ». Après avoir rappelé que la musique de Wagner est, en fait, articulée autour de *leitmotive* (il emploie les termes, phrases et figures), il indique que ceux-ci sont « agencés symphoniquement, en ce sens qu'ils sont pour ainsi dire les mailles d'un filet, si enchevêtrées qu'on ne peut les disjointre ». Suit une comparaison entre les musiques française et italienne et celle de Wagner où la voix du chanteur « n'est qu'un instrument de plus dans l'orchestre, et dans l'acteur, c'est le geste qui le préoccupe ». Son analyse semble condamner l'expression de *mélodies continues* qui s'emploie « sous prétexte que chaque acteur ne vient pas réciter sa romance à son tour ». En fait, Siebel critique tout, ou peu s'en faut, dans l'œuvre dont la Monnaie allait donner la primeur au public, œuvre dont il déplore, au demeurant, la longueur.

On peut s'étonner de lire ces appréciations de la part de celui qui, deux ans plus tôt, avait tissé l'éloge du musicien disparu : il semble bien que la sévérité ait été provoquée par la lecture du livret, car après la représentation le ton change dans le compte rendu qu'on en donne. « En réalité, il faut pour le comprendre, un certain travail d'attention, mais combien plus complète est la jouissance intellectuelle, lorsque, après quelques auditions pour les humbles mortels, après une seule pour les musiciens, on est enveloppé comme d'une draperie châ-

49. Id. 5 mars.

toyante, tiède et parfumée, par cette symphonie pleine et nourrie à côté de laquelle l'ancienne mélodie déroulée à la rampe semble grêle et lamentable comme une orpheline abandonnée ». Certes, on n'est pas encore entièrement habitué aux dissonances, absolument correctes au point de vue technique mais dont Beethoven s'était déjà servi, avec moins de prodigalité que Wagner. Nous ne retiendrons du jugement sur l'interprétation que l'éloge, qui vient après tant d'autres, de Joseph Dupont⁵⁰ et la critique de Rose Caron⁵¹ qui, de l'avis unanime des commentateurs, n'était pas faite pour le rôle d'Eva. En fait, après les réticences des articles précédents, Waller vient à récipiscence : « Désormais la démonstration est faite ; nous n'avons plus qu'à marcher dans la voie progressive ; Bruxelles, avant-hier a reconnu la signature de Wagner ; ses œuvres entrent dans notre répertoire ; elles marchent invinciblement vers cette popularité que bien d'anciens opéras détenaient bien injustement »⁵².

Un autre collaborateur de « La Jeune Belgique », Georges Eekhoud allait lui aussi présenter le drame lyrique au public bruxellois plusieurs semaines avant la représentation. Après avoir fait l'historique de l'événement qui a inspiré le livret, il résume celui-ci et reprend l'explication donnée par Gilkin dans la « Revue Moderne », commentaire qui condamne implicitement les règles strictes imposées par la corporation des « Meistersinger » qui « en assassinant la poésie avaient fait un code criminel de leurs lois abominables ; la *Tablature* dont le nom souligne assez la nature tortionnaire »⁵³.

50. Joseph Dupont, né à Ensival le 3 janvier 1883, m. à Bruxelles le 21 décembre 1899. Compositeur et chef-d'orchestre, fervent wagnérien, il fut directeur de la Monnaie en 1886-1889.

51. Rose Caron, n. à Monerville le 17 novembre 1857, m. à Paris le 9 avril 1930. Elle débuta à la Monnaie, fit deux saisons à l'Opéra de Paris (1885-1887) puis revint à Bruxelles jusqu'en 1889 ; on ne la revit plus alors sur notre scène qu'« en représentation ». A Paris elle créa de nombreuses œuvres de Wagner avant d'abandonner le théâtre à la fin du siècle et de se consacrer à l'enseignement (1902).

52. « La Réforme », 9 mars 1885.

53. Georges Eekhoud, « *Les Maîtres Chanteurs* », « L'Etoile belge », 18 février 1885 et Gilkin, art. cit. de la « Revue Moderne », p. 309.

Dans un second article, l'auteur de *Kees Doorik* va, d'entrée de jeu, résumer les théories exposées par le compositeur dans son ouvrage *Opéra et Drame* ; il observe que dans *Tannhäuser* et *Lohengrin* sa musique se rattache encore à ce que ses adversaires appellent les « saines traditions de l'art », c'est-à-dire qu'il construisait des morceaux composés de phrases et de périodes avec retour obligé du dessin mélodique une fois donné. En passant, l'auteur de l'article rend hommage à l'action de Joseph Dupont qui, dans ses *Concerts populaires*, a fait une large place aux œuvres de Wagner et a aussi permis au public de se familiariser avec sa musique : la *Tétralogie* représentée, en allemand, sous la direction de Neumann, put ainsi être pleinement appréciée des connaisseurs ; quoique certains aient pu dire alors, le succès fut indiscutable ; les historiens du théâtre ont, d'ailleurs, consulté le baromètre de l'accueil réservé à l'*Anneau* : le livre des recettes de la Monnaie ; ils sont éloquents.

Pour Eekhoud *Die Meistersinger* est une œuvre essentiellement germanique, au wagnérisme mitigé. Elle convient essentiellement au public allemand, qui n'applaudit pas les vedettes, mais des artistes aimant leur art, des musiciens consommés. On comprendra, estime-t-il, que le transfert des *Maîtres Chanteurs* sur la scène de la Monnaie a exigé des prodiges de persévérance et d'application à ceux qui en ont été les artisans. « Si une musique exige de l'abnégation, du désintéressement et de l'étude consciencieuse chez le chanteur, c'est bien celle de Wagner. Ici, il faut être bon musicien, il ne suffit pas de le paraître. Là, cherchât-il, un chanteur ne trouverait pas la moindre occasion d'introduire la moindre gargouillade de son cru ou de produire le plus minime effet non prévu par le poète compositeur... Ici, pas de reprises, pas de ritournelles, de suspension qui lui permette de se raccrocher à son rôle, pas de second couplet dont il puisse attendre la revanche ». On ne saurait, à notre sens, mieux définir la nouveauté de la technique que le compositeur allemand a imposée : cette technique a su trouver ici, comme dans les œuvres antérieures, son épanouissement : « ce qui frappe c'est l'audace et la simplicité des conceptions, c'est l'intime connaissance des passions humaines,

c'est la mélodie continue qui fait que le chanteur chante sans avoir l'air de le faire exprès » et comme Max Waller dont il connaît bien l'article nécrologique, le critique s'en rapporte à Catulle Mendès⁵⁴.

Le plus zélé défenseur des doctrines parnassiennes, Albert Giraud était lui aussi excellent pianiste : tandis qu'il poursuivait ses études de droit, il conquérait à l'Académie de musique de Louvain le prix d'excellence (1876) et selon son biographe⁵⁵, il aurait même pensé à rejoindre Arthur De Greef⁵⁶ à Bruxelles pour y suivre les cours de Brassin.

C'est donc avec une indiscutable compétence qu'il fit, lui aussi, des comptes rendus des représentations wagnériennes. En 1886, il commenta précisément la reprise des *Maîtres Chanteurs* à la Monnaie, l'estimant bien meilleure que les exécutions des années précédentes. Sans gloser une fois de plus le drame, il analyse minutieusement la prestation des artistes. Il fait cependant une allusion aux exigences du Maître en matière de mise en scène : on sait que Wagner exigeait que la salle fût plongée dans une obscurité totale. Or, à la Monnaie, on a renoncé à faire la nuit après la troisième représentation et Giraud ne manque pas l'occasion de manifester la férocité dont il pouvait, à l'occasion, faire preuve : « Il paraît que cette concession a été arrachée à MM. Dupont et Lapissida par une coalition d'abonnés des deux sexes, mécontents de ne plus pouvoir s'admirer. Outre qu'il leur est loisible de s'admirer et de se congratuler abondamment pendant les entr'actes, ces abonnés des deux sexes, sans compter les Auvergnats, nous paraissent mériter un rappel à la modestie. Pour ce qu'ils nous montrent ! »⁵⁷.

54. « L'Etoile belge », 9 mars 1885.

55. Arthur De Greef, n. à Louvain, le 10 octobre 1862, m. à Bruxelles, le 29 août 1940. Elève de Brassin, il le fut aussi pendant quelque temps de Liszt à Weimar. Ami de Grieg dont il fut excellent interprète.

56. D'après une note manuscrite du Cabinet des Manuscrits, citée par Valère GILLE dans sa « Notice » *Annuaire de l'A.R.L.L.F.*, p. 63 et *Galerias des Portraits*, T. III, p. 65.

57. *Chronique Théâtrale. Reprise des Maîtres Chanteurs*, « La Jeune Belgique » 1^{re} Année, T. VII, N° 11, 10 novembre 1888, pp. 372-373.

S'il prend encore la plume deux ans plus tard, dans une *Chronique théâtrale*, c'est pour condamner sans indulgence les nouveaux directeurs de la Monnaie, Stoumon et Calabresi, qu'il traite de « marchands d'opéras » : ils ont estimé, avant de clore la première saison de leur gestion, « devoir donner une légère satisfaction aux wagnéristes en reprenant *Le Vaisseau Fantôme* ». Son commentaire s'appuie sur une parfaite connaissance et une appréciation exacte de la nouveauté que le compositeur allemand a voulu introduire dans la musique d'opéra. « Vous verrez qu'il faudra les remercier. Ils auraient pu, en effet, au lieu du *Vaisseau Fantôme*, montrer *Rienzi*, ou à défaut de *Rienzi*, essayer les *Fées*, ou même — pourquoi pas ? — rechercher la musique que les Stoumon et Calabresi firent écrire par Wagner pendant qu'il composait *Le Vaisseau Fantôme*. On aurait pu tirer de ces pages douloureusement bouffes, un délicieux ballet, aussi remarquable certes que la *Nuit de Noël*⁵⁸ ». Cette diatribe était suivie de l'éloge mérité de Dupont et Lapissida auxquels on savait gré d'avoir offert *La Walkyrie*, une superbe reprise des *Maîtres Chanteurs* et *Lohengrin*. Mais si les nouveaux directeurs du Théâtre de la Monnaie⁵⁹, « au lieu de nous traîner de Meyerbeer en Halévy et d'Halévy en Ambroise Thomas, avaient résolument abordé le répertoire de Bayreuth, s'ils nous avaient donné *Tristan et Iseult*, *Siegfried*, nous eussions été les premiers à les encourager, et à soutenir comme la Jeune Belgique sait le faire, leur initiative »⁶⁰. On le voit, Giraud ne ménageait pas ses mots pas plus d'ailleurs que Georges Eekhoud qui, quelques mois plus tard s'en prenait au collège des bourgmestres et « *églesifins* » de la Ville de Bruxelles qui avaient prononcé « l'inique

58. *La Nuit de Noël* était un ballet d'Oscar Stoumon (pour le livret et la musique), qui avait été créé à la Monnaie le 14 octobre 1880.

59. Stoumon et Calabresi avaient dirigé la Monnaie de 1875 à 1885 ; ils la cédèrent alors à Verheerdt, avec les artistes en société, gérance Lapissida, puis à Joseph Dupont et Lapissida. Ils la reprirent de 1889 au 4 septembre 1900 date à laquelle ils cédèrent la place au grand musicologue Maurice Kufferath et à son ami Guidé.

60. *Chronique théâtrale* « La Jeune Belgique » 10^e Année, T. IX, N^o 4, avril 1890, pp. 188-189.

sentence de mort » contre les Concerts populaires. En 1884, *les Concerts populaires*, dirigés par Joseph Dupont, qui avait été adjoint à Stoumon, louèrent la salle pour quatre concerts par an⁶¹. Le collège échevinal décida, à la fin de la direction Stoumon-Calabresi de supprimer ce privilège⁶² : le romancier écrivit alors dans « la Jeune Belgique » un article vengeur ; il rappelait les mérites que Dupont s'était acquis à la tête d'un organisme qui allait fêter son XXV^e anniversaire : n'avait-il pas d'abord au concert, puis au théâtre fait connaître *les Maîtres Chanteurs, la Walkyrie, Lohengrin, Siegfried, L'Or du Rhin, le Crépuscule des Dieux*, à côté du *Fidelio* de Beethoven et de la *Milenka* de Jan Blockx ? Le palmarès est, on s'en rend compte, fait surtout de Wagner. C'est ce que n'ont pu admettre « les épiciers, les grainetiers, les apothicaires et les pions du conseil communal qui n'entendent pas qu'on assainisse et qu'on restaure la maison »⁶³. Le ton est violent, il faut en convenir : c'est que, nous l'avons dit, Eekhoud était un habitué des *Concerts populaires* qu'il commenta à maintes reprises.

« L'Art Moderne », « La Jeune Belgique » se posèrent, dès leur fondation, en ardents zéloteurs du wagnérisme. Qu'en fut-il avec la pléiade de leurs cadets : Maeterlinck, Van Lerberghe, Le Roy, Maubel ?

Nous devons constater à regret que le poète des *Serres chaudes* n'entendait rien à la musique. A une journaliste américaine qui lui avait demandé : « Préférez-vous vos œuvres chantées ou dites ? » ; il fit répondre : « Je n'entends rien à la musique... pour moi c'est un bruit inutile »⁶⁴. Il ne pouvait donc pas apprécier les grands drames de Wagner !

Nous avons dit ailleurs combien Van Lerberghe était un amateur avisé, même si sa culture musicale resta, selon son propre dire, assez modeste. Nous savons qu'il jouait du piano

61. Cf. Lionel RENIEU, *Histoire des Théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Durcharte et Van Buggenhoudt, 1928, T. II, p. 815.

62. Eekhoud reconnaît, en post-scriptum à son article, que le Conseil communal a rejeté par 13 voix contre 7 la décision du collège.

63. *La Proscription des « Concerts populaires »*, La Jeune Belgique, dixième année, T. IX, décembre 1899, pp. 421-427.

64. Document du Cabinet Maeterlinck à Gand.

avec un certain talent⁶⁵. Le doux auteur de *La Chanson d'Eve* ne fit guère œuvre de critique, du moins dans les journaux et périodiques, mais son « journal »⁶⁶ nous livre ses impressions, d'autant plus précieuses qu'elles n'étaient pas destinées à la publicité. Le premier de ces cahiers couvre la période gantoise de l'écrivain et nous constatons qu'avant son départ pour la capitale, il s'est déjà, comme tous les symbolistes, enthousiasmé pour Wagner. Le 18 avril 1889, il fait le compte de ses « admirations à cette heure » (il avait fait en mars, un séjour de trois semaines à Paris) : après avoir cité Mallarmé, Paul Verlaine et d'autres écrivains, il clôt son énumération par « le dieu Wagner »⁶⁷. Lorsqu'il se propose d'aller entendre *Les Maîtres Chanteurs* à la Monnaie, il entend se préparer à ce spectacle et il « pianote la partition tant pis que mal (*sic*) ». Si sa modestie lui fait sous-estimer sa lecture, celle-ci lui a déjà fait penser des merveilles du drame musical ; ce qui ne l'empêche pas de faire de sérieuses réserves : les « pâteuses » exclamations de Wilder sur le printemps et la jeune poésie « lui choquent les oreilles »⁶⁸. Hans Sachs lui paraît crapuleux dans ses rêves de cordonnier. C'est que, bien qu'abonné souvent ravi aux *Fliegende Blätter*, le poète n'a pas trop le sens du comique allemand. Quantité de choses lui sont demeurées « sourdes » au deuxième acte : mais, sans doute, faut-il en « incriminer le piano avec lui dessus » et « attendre l'occasion d'y aller un dimanche à Bruxelles »⁶⁹.

En mai 1899, Van Lerberghe note qu'il a assisté deux fois à la représentation de *Lohengrin* ; il observe simplement : « émerveillé plus que jamais du poème admirable »⁷⁰. Nous avons tout lieu de croire qu'il connaissait déjà, à l'époque le drame

65. Robert O. J. VAN NUFFEL. *Charles Van Lerberghe et la musique. Regards sur les Lettres françaises de Belgique. — Etudes dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen*, Bruxelles, De Rache, 1976, pp. 125-143.

66. On appelle ainsi improprement neuf cahiers de notes personnelles.

67. « Journal », T. 1. Les pages de ces cahiers ont été numérotées par Robert Debever (Robert Galand).

68. Lettre inédite à Mockel (A.M.L.) de Gand, novembre 1888 (selon les indications de Mockel).

69. Id.

70. « Journal », T. 2, p. 14.

wagnérien. Ce n'est pourtant que le 30 décembre 1890 qu'il nous entretient longuement de l'œuvre. Il est, nous semble-t-il, intéressant de relever ce qu'il nous dit ici de ses impressions antérieures : « Soirée inoubliable. J'assistais l'année dernière pour la seconde fois à Lohengrin avec A. Mockel. Malgré toutes les études préliminaires au piano, *je ne fus que charmé*⁷¹. L'enthousiasme fébrile et un peu forcé de Mockel refroidissait le mien. Ses petits cris de jeune fille et ses pâmoisons me gênaient »⁷². Nous constatons qu'en musique aussi, comme l'observe Severin, le poète de *La Chanson d'Eve* apporte « le zèle et la conscience qu'il met en toute chose »⁷³. Avant d'écouter, dans son intégralité, une grande œuvre musicale, il désire s'en pénétrer, en découvrir le mystère, et surtout quand il s'agit de Wagner, en *reconnaître les leit-motive*. Il veut en goûter, en toute sérénité, sans pour autant boudier son plaisir, les nuances.

« Il ne s'agit pas d'admiration mais d'extase. Et l'extase est solitaire, parce qu'elle détache de la terre et des hommes, parce qu'elle identifie avec Dieu. Elle est dans la solitude et le silence. Elle est l'unité et l'Absolu »⁷⁴. Wagner, croyons-nous n'eût pu souhaiter meilleur auditeur. Ni meilleur ni plus fidèle, car l'auteur d'*Entrevisions* restera toute sa vie un adepte convaincu de la religion wagnérienne. On devrait pouvoir citer tout ce texte dans lequel le poète, après avoir analysé son état d'âme, au moment où les violons en sourdine entament le prélude, « ce qui ne s'analyse pas »⁷⁵ nous invite, en somme, à communier avec lui. Notons qu'il loue l'interprétation estimant que Madame Nuovina⁷⁶, dans ce rôle, est moins tragique que

71. C'est nous qui soulignons.

72. « Journal », T. 3, 30 décembre 1890, p. 127.

73. Voir sa Notice biographique, placée en tête de CHARLES VAN LERBERGHE. *Lettres à Fernand Severin*, Bruxelles, La Renaissance du Livre (1924), p. XI.

74. « Journal » Tome 3, *loc. cit.*

75. IDEM, p. 130.

76. Madame Nuovina entra effectivement dans la troupe de la Monnaie au cours de la saison 1889-1890. Monsieur Jules SALES (*Le Théâtre de la Monnaie, 1858-1970*, Nivelles, Havaux, s.d. (1971) ne nous dit rien au sujet de cette artiste.

Rose Caron : il préfère la première, « plus naïve, plus tendre, plus enfantine et charmante »⁷⁷. Nous ne possédons, hélas ! aucun témoignage direct sur l'attitude envers le compositeur allemand de Grégoire Le Roy, lui aussi excellent musicien⁷⁸ mais nous avons celui de Van Lerberghe qui accompagnait souvent son ami aux soirées de la Monnaie : « Le Roy, nous dit-il, a l'admiration méridionale, pleure, se tord, pousse des colossal ! sublime ! gigantesque ! divin !, miaule comme un chat en chaleur »⁷⁹.

Le plus enthousiaste des collaborateurs de « La Jeune Belgique », après Gilkin, fut sans contredit Henry Maubel. Il était fils d'un docteur en sciences, qui exerçait la profession de pharmacien et d'une musicienne qui avait obtenu différents prix de piano au Conservatoire de Bruxelles et qui avait, avant son mariage, donné des leçons. Pendant plusieurs années elle prit part aux activités de la Société de Musique qui faisait interpréter des œuvres intéressantes. Le garçon n'ayant pas fréquenté d'école pendant sa jeunesse (il était confié aux soins d'un précepteur), on peut penser que la musique fit elle aussi partie de sa première éducation. Nous savons, par ailleurs, qu'il fit, comme presque tous ses contemporains des études de droit et entra même en stage chez Maître La Haye. Mais comme il jouissait d'un bon revenu, il abandonna très vite le barreau pour se consacrer à ses deux passions : la littérature et la critique musicale⁸⁰.

Il communiquait ses impressions tant à « La Jeune Belgique » qu'à « La Société Nouvelle ». Les articles qu'il donnait à cette dernière revue sont de véritables monographies et le compte rendu qu'il présenta du volume d'Eugène Evenepoel,

77. « Journal », T. 3, pp. 134-135.

78. Au témoignage de sa fille, Madame Jules Van Paemel, il chanta, en soliste, en la cathédrale Saint-Bavon à Gand.

79. « Journal », T. 3, p. 127.

80. Pour tous ces détails cf. la monographie exhaustive de Lucy LEROY-THIBAUT : *Henry Maubel et son temps (1862-1917)*. Préface de L. Dumont Wilden, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1957, qui porte en exergue outre une citation de Rilke, cette phrase de Maubel lui-même : « Peut-être ne suis-je qu'un musicien ».

cité plus haut, nous livre déjà son credo musical ⁸¹, qu'il développera ensuite dans des conférences faites successivement à Bruxelles ⁸² et à Mons.

« La musique, dit-il, exprime immédiatement et infiniment la vie, et surtout, elle n'exclut rien, elle ne contredit rien. Elle attache ce qui féconde à ce qui éternise ; elle dit tout simplement la vérité » ⁸³. Dans un autre passage il exprimait une idée qui semblait en contradiction avec sa propre activité. « Il avait raison celui qui affirmait qu'on ne doit pas parler de la musique, qu'il faut seulement qu'on l'écoute... Dites-vous qu'au lieu de discours, c'est le balancement des ramures, c'est le chant de l'oiseau de la forêt qui révèle à Siegfried son amour et sa destinée. Mais Siegfried n'avait pas besoin d'être averti de ces choses, il n'avait pas vécu dans nos sociétés civilisées » ⁸⁴. On pourrait discuter longuement des idées contenues dans ce discours et on devrait s'y arrêter davantage.

Si, pourtant, nous avons choisi ce passage c'est parce que l'allusion à *Siegfried* nous renvoie au long essai qu'il consacra à ce drame dans « La Société Nouvelle » ⁸⁵. Il analyse l'argument de l'œuvre au fur et à mesure qu'il en résume le contenu. Il trace un portrait moral de son héros, dont nous voulons cueillir quelques traits. « Siegfried est le recommencement de tout par la seule sève de la terre. Conçu d'amours libres aux cantiques de la végétation printanière, il est aussi insouciant de la population de Niebelheim et de ses thèmes de mort que les chênes qui enserrant la grotte de leurs racines et dont les rameaux superbes voient le jour. Vierge, le héros qui doit conquérir la vierge est invulnérable et indomptable par les choses comme par les êtres, il est l'incarnation de la vie pour la vie... » ⁸⁶.

81. *Le Wagnérisme. A propos d'un livre récent*, « La Société Nouvelle », 6^e Année, T. II, décembre 1890, pp. 666-688.

82. *A la Libre Esthétique*, 17 février 1895.

83. « La Société Nouvelle », 5^e Année, T. II, CXXVII, juillet 1895, p. 37 et *Préfaces pour des Musiciens*, Paris, Fischbacher, Bruxelles, Schott-Leipzig Junne, s.d. (1899) : *Préface d'une psychologie de la Musique*, p. 166.

84. *Id.*, p. 180.

85. *Siegfried*, « La Société Nouvelle », 7^e Année, Tome I, 31 janvier 1891. Cf. aussi : *Préfaces*, cit. pp. 109-128.

86. *Id.*, p. 46.

Rarement un critique n'est allé aussi loin dans l'étude des caractères des héros wagnériens. Il a d'ailleurs défini l'art du compositeur allemand lors de la création des *Maîtres Chanteurs* à la Monnaie (7 mars 1885) : « il n'est pas naturaliste dans l'acceptation moderne du mot, mais il est ce qui rêve au fond de tout naturaliste : un panthéiste dont l'œuvre tend à un colossal embrasement de la matière et qui voudrait s'y absorber, s'y anéantir ; un impressionniste chez lequel la sensation excessivement affinée n'est plus adéquate à la raison, un déséquilibré de génie, créant à l'aide de cette renaissance grecque qu'il appelait à lui pour régénérer l'art, une œuvre superbement décadente »⁸⁷. On devrait aussi reprendre en son entier l'essai sur *Tristan et Iseult*, drame dans lequel « Wagner a donné la synthèse des formes de son désir. C'est une monographie de l'amour à tous les degrés de l'être »⁸⁸. Et le jugement d'ensemble paraît, du moins pour les wagnériens, irréfutable : « Ceux qui pensent que la musique offre les qualités de l'art essentiel parce qu'elle fait apparaître immédiatement l'essence des choses, épanouissant en voix de couleur et de nuance la lumière de l'être, ceux-là aiment sans réserve une œuvre dont la musique est pour ainsi dire la chair spirituelle. Dans *Tristan*, le thème métaphysique et le thème lyrique ont été conçus l'un en l'autre, l'un par l'autre, et ils sont nés habillés de leur forme musicale. Ce mot « musique » avec sa sonnance soyeuse, me paraît désigner le vêtement matériel de la pensée lyrique, comme la phrase écrite est le vêtement de la pensée en forme »⁸⁹. Et l'on pourrait encore se reporter au commentaire sur *l'Anneau du Nibelung*, qu'il a vu et entendu à Bayreuth⁹⁰.

On sait le culte que les symbolistes vouaient à l'auteur de *Tannhäuser* : Albert Mockel qui fut leur porte-parole indiscuté en Belgique et, sans doute, leur meilleur théoricien, devait tout naturellement partager leur foi, encore que la ville où il

87. *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, « La Jeune Belgique », 5^e Année, T. IV, N° 4, 5 avril 1885, p. 267.

88. *Préface à Tristan et Iseult*, *Préfaces*, cit. p. 133.

89. *Id.*, pp. 142-143.

90. *Préface à une représentation de « l'Anneau de Nibelung »*, *Préfaces*, cit. pp. 145-164.

déploya sa première activité et le titre qu'il donna à sa revue semblaient s'opposer au *germanisme* si souvent condamné chez Wagner. Mais ses conceptions artistiques étaient, sans nul doute, proches de celles du Maître allemand : Stefan Georg ne l'appelaient-il pas « der deutsche Mock'l »⁹¹ ? Il se fit donc le zéléateur du compositeur. Nous avons vu qu'il avait accompagné Van Lerberghe à la Monnaie pour une représentation de *Lohengrin*. Lorsque la Materna vint en Belgique, il alla l'écouter à Bruxelles, à Anvers, à Liège, à Verviers. Les morceaux choisis sont de Wagner et les chefs d'orchestre qui dirigent sont des interprètes talentueux ; Sylvain Dupuis⁹² et Franz Servais⁹³ ; on devrait citer les comptes rendus de ces soirées que le wagnériste impénitent publia dans la *Wallonie* : ils visent toujours l'interprétation. C'est d'ailleurs une fois encore l'interprétation qu'il condamne lorsqu'il assiste à Bruxelles à la représentation de *Siegfried*. Il la trouve médiocre, parce que « on ne confie pas à des *débutants* des rôles comme ceux d'Erda et de Brünnhilde, surtout lorsqu'il s'agit d'une œuvre discutée. Mime est tout à fait insuffisant, la mise en scène est incomplète, parfois ratée, et malgré tous les efforts de Franz Servais, l'orchestre manque de clarté ». Pour justifier sa sévérité, Mockel relève les erreurs qui ont été commises et même s'il consent à louer de-ci de-là quelque petite réussite, son verdict semble sans appel. De l'œuvre elle-même il ne donne qu'un jugement à l'emporte-pièce : « Il n'est plus nécessaire de faire la critique de Siegfried ; on sait assez que Siegfried est un des chefs-d'œuvre de Wagner, et chef-d'œuvre littéraire autant

91. Dans une lettre de Bouillon, 9 mars 1903 (A.M.L. L99-4), Charles Van Lerberghe écrivait à Mockel : « Votre originalité est d'être si extraordinairement germanique, allemand de pure race, au milieu de tous ces latins de France... der deutsche Mock'l, comme disait Stefan Georg ».

92. Sylvain Dupuis, n. à Liège, le 9 octobre 1856, m. à Bruges, le 29 septembre 1931. Compositeur et surtout remarquable chef d'orchestre et organisateur de concerts.

93. François Mathieu dit Franz Servais, n. à Saint-Petersbourg en 1846 ou 1847, m. suicidé à Asnières le 14 janvier 1901. Les historiens le disent fils naturel de Franz Liszt et de la princesse de Sayn-Wittgenstein. Son opéra *Jôn* (dont le titre français est l'*Apollonide*, sur texte de Leconte de Lisle) fut créé à Carlsruhe en 1899).

que musical »⁹⁴. Si les interprètes ne sont pas souvent épargnés, la musique elle-même est parfois censurée, parce que ce n'est pas celle de la maturité ; c'est ainsi qu'il affirme qu'il est toujours pénible d'entendre le *Kaisersmarsh* « fragment de musique officielle, inférieure au grand dompteur des *Formes et des Symboles* »⁹⁵. Il lui arrive de chanter le los des interprètes. Recommandant à Max Elskamp d'aller voir Isadora Duncan, il affirme que « rien ne peut surpasser le rayonnement de ses attitudes » dans *Rêves de Wagner*, la pure et reconnaissante harmonie des formes exprimant l'éveil spirituel d'un être découvrant en rêve une vision radieuse, se soulevant à demi dans son apparition, devinant le divin dans la beauté, et peu à peu, malgré lui, revenant sur la terre dans l'engourdissement du sommeil »⁹⁶. Obsédé par son compositeur préféré, il le cite en toute circonstance. Il a assisté à un concert donné par les élèves du Conservatoire de Liège et il constate : « A Bruxelles, on s'amuse à des concours de callisthénie. Les Liégeois, moins amoureux des formes, sont plus indifférents pour la beauté plastique. Mais c'était une jouissance artistique infiniment délicate et d'une force poignante, écouter les sons purs d'une harmonie berceuse, sur laquelle planait l'âme du vieux maître mort ; et voir onduler les lignes souples de ce corps de vierge, dominé par la majesté royale du col et de la chevelure qui s'enlevaient avec fierté sur la courbe des épaules, pour encadrer la hautaine finesse d'un visage d'archange. Et, malgré soi, l'on pensait au choeur adorable des filles du Rhin, les *Rêveuses* matérialisées dans un *Lied*, on pensait aux orgues vagues, les plaintives, entrevues dans les lointains du songe, et que touchaient les doigts bizarres d'une fée incertaine »⁹⁷.

94. *Notes sur Siegfried*, « La Wallonie », 6^e Année, N^o 1, décembre 1890-janvier 1891, pp. 86-95.

95. *Chronique musicale*, « La Wallonie », III^e Année, N^o 10, 30 novembre 1894, pp. 427-429.

96. Cf. Henri DAVIGNON, *L'amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites)*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature française, 1955, p. 55.

97. *Chronique musicale*, « La Wallonie », 1^{re} Année, N^o 3, 15 août 1886, p. 89.

Mockel, dans ses commentaires, s'attache, le plus souvent nous l'avons dit, à l'interprétation. Dans ses nombreuses lettres d'Allemagne — où il a, à maintes occasions, assisté à des représentations wagnériennes — adressées à Marie Ledent, qui deviendra sa femme, il confie ses impressions à son amie : c'est surtout d'interprétations qu'il parle. Nous ne citerons qu'un seul exemple : « J'ai vu Siegfried avec des coupures, dit-il, et un Siegfried engourdi, presque solennel, tandis qu'il devrait être un grand gamin candide, lâché dans la forêt ; soirée meilleure pourtant quant à l'impression générale... »⁹⁸. Parfois le désir de pénétrer le sens des drames apparaît dans un bout de phrase : « J'ai tâché d'étudier le fonctionnement complexe de 2 ou 3 leitmotiven (*sic*), sans y parvenir ». Pourtant nous savons que le poète était aussi musicien. Ne lui doit-on pas *Le Chant de la Wallonie ? Chantefable un peu naïve* ne s'ouvre-t-elle pas, après la préface, par un prélude orchestral, dont on nous dit, il est vrai, que « destiné à fixer l'atmosphère de ce drame, il devrait aussi, dans ma pensée, suggérer la vie antérieure du sujet que j'analyse. Bien qu'une instrumentation ait été rudimentairement indiquée, il va de soi qu'il s'agit d'un orchestre idéal, et qu'il faut lire avec les yeux »⁹⁹ ? Il arrive que la brève évocation d'une soirée nous éclaire sur les sensations qu'une œuvre a produite sur lui : « ... Je rentre de Götterdämmerung — enfin jouée — l'esprit tout ébloui et l'ouïe toute bourdonnante encore des accords en montagne, des scènes de lumière et d'ombre que j'ai vus et entendus »¹⁰⁰.

C'est dans une conférence, en grande partie inédite, que nous découvrons les véritables réactions de l'écrivain à l'endroit du compositeur. « Tandis que Schumann créait la mélodie expressive et que Wagner innovait la mélodie continue, les ballerines en étaient à faire des pointes, des jetés, des

98. Lettre à Marie Ledent, de Dresde, 29 décembre 1889. Inédite AML F3M II-4/70.

99. Cf. Albert Mockel. *Chantefable un peu naïve*, sans indication d'éditeur 1891. Le prélude se trouve aux pages 19-32, la note à la p. 149. Le recueil est dédié « à la simple Elsa qui fut aimée du Chevalier au Cygne ». Notons que Mockel aimait appeler Marie : Elsa.

100. Lettre de Dresde du 2 janvier 1890, Inédite. A.M.L., FSMII-4/119.

pirouettes vaines... », « Un Rameau, un Gluck, un Richard Wagner sont, selon son dire, les dignes émules d'un Eschyle »¹⁰¹. Il n'y a là rien d'original, on l'a vu. Peut-être jugera-t-on plus pertinent le passage suivant : « Avec Niedermeyer, le Romantisme revient donc vers une tradition plus pure. Avec Massenet, il semblait survivre tout entier. Mais tandis qu'il triomphait encore en apparence, toute la musique s'était renouvelée sous une influence souveraine. Une héroïque fanfare éclata tout à coup. C'est un lever de soleil, une gerbe soudaine de lumière et d'or, c'est un grand cri de joie, de jeunesse et de liberté — c'est Richard Wagner —. Wagner c'est l'afflux nouveau du romantisme, mais non plus à la manière de Berlioz. Il ne s'agit plus de couleur locale, de brigands, de fantasmagorie, mais c'est le drame énorme, la grandeur tragique des passions, et c'est la révélation de la ligne... »¹⁰².

Ailleurs, enfin, reprenant l'explication que d'autres avant lui avaient donnée, il déclare « Wagner... crée la mélodie continue, cette admirable marée musicale aux mille vagues ! Mais si la phrase est libérée, si elle reste en deça ou progresse au-delà de la borne classique des mesures, elle porte encore le poids de chaque mesure de ses trois ou quatre temps bien marqués. Richard Wagner, le grand romantique allemand ressemble par bien des points au grand romantique français. Dans la famille des génies, ils sont frères. Ne nous étonnons pas s'il y a dans leur réforme quelque chose de fraternel et constatons que la *phrase musicale* libérée de Wagner est, en somme, assez proche de Victor Hugo. Comme celle-ci, elle soulève sa houle vers les

101. Cette conférence : *La Poésie et la Musique dans la Mélodie Française* fut prononcée à Strasbourg sous les auspices des « Annales » le 27 novembre 1913 ; elle fut reprise à Paris à l'École des Hautes Etudes sociales, le 6 février 1914 (v. Jean WARMOES, Catalogue de l'exposition Mockel à la Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, 1966, pp. XVIII-XIX.) Le manuscrit qui est conservé aux A.M.L. indique que les deux causeries furent faites sur des textes légèrement différents. Mockel note « Conférence faite aux Hautes Etudes *musicales* à Paris (1914) en conclusion à la série de séances sur l'histoire de la mélodie donnée par Marie Mockel ». Sa conclusion fut publiée sous le titre *Musique et Poésie* dans « Le Masque », Série III (1914), N° 3, pp. 90-92 où, dans une note il rétablit : Hautes Etudes *Sociales*.

102. *Op. cit.*, pp. 28-29.

cieux, elle déferle, elle se brise, éparpille son écume — et retombe entre des murs de granit »¹⁰³. Certes, cette interprétation de la technique wagnérienne s'articule sur une comparaison que l'on peut discuter ; encore ne faut-il pas oublier dans quelles circonstances la causerie fut prononcée.

D'Allemagne, Mockel, épistolier à la plume abondante, envoya de longues lettres à Octave Maus. Le directeur de « L'Art Moderne » publia de larges extraits de ces missives sans solliciter le consentement de leur auteur qui en manifesta quelque humeur. Deux de ces « correspondance d'artiste » ont trait aux représentations wagnériennes en Allemagne¹⁰⁴. Le titre choisi par l'éditeur indique, à notre estime, qu'une fois de plus c'était l'interprétation qui avait été jugée. Pourtant un passage d'une lettre de Munich mérite qu'on s'y arrête parce que le théoricien du symbolisme s'y attache aux œuvres elles-mêmes. « A Dresde, je n'ai pu entendre que la Trilogie. Mais Munich nous a donné *Siegfried* et la *Götterdämmerung*, puis *les Fées*, *Rienzi*, *Le Vaisseau Fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*. Je n'ai pas à analyser la musique, n'est-ce pas ?¹⁰⁵. Il y aurait pourtant encore des choses curieuses à dire, il me semble, sur le mystérieux travail de puberté intellectuelle qu'on perçoit dans les premiers drames, et qui reçoit une signification mystérieuse lorsque, dès *Rienzi*, on voit, par exemple, s'ébaucher des thèmes d'œuvres à venir, — comme le thème de la Fatalité de la Trilogie. Et puis, connaissez-vous les Fées ? Bien curieuse impression d'opéra de Weber, tout à fait Weber, avec un troisième acte déjà assez intéressant, mais rien de plus. Mais ce qui m'a requis plus encore que je ne pensais, c'est la grandeur des poèmes. A les relire en Allemagne, l'ouïe pleine du souvenir de

103. IDEM 102, p. 43.

104. « L'Art Moderne », Dixième Année, N° 12, 23 mars 1890 et N° 15, 13 avril 1890.

105. Nous avons vu qu'Octave Maus, bien qu'il se vouât surtout à la promotion des arts plastiques (cf. Madeleine OCTAVE MAUS : *Trente années de lutttes pour l'art, 1884-1914, Les XX, 1884-1893, La « Libre Esthétique 1894-1924*, Bruxelles ; l'Oiseau bleu, 1920) était un parfait connaisseur de musique et un fervent wagnérien (nous n'avons examiné qu'un nombre restreint de ses articles).

la déclamation orchestrale, on y découvre tous les accords captifs, et je vous assure qu'on en devine mieux la portée. Sauf Goethe, nul poète allemand — et quel poète étranger — n'arrive aux hautes cimes que foule Richard Wagner. Littérairement, oui, sans la musique, *Tristan, Parsifal, Siegfried, Götterdämmerung* sont d'une ampleur qui écrase ; et dans le *Vaisseau Fantôme*, le poème ne vous paraît-il pas dépasser la musique ? Pour *Lohengrin*, je n'ose pas me prononcer ; il me paraît y avoir équation. Je ne parle pas du *Rheingold* ni des *Maîtres Chanteurs* dont le drame me paraît très inférieur. Dès *Lohengrin* aussi la géniale compréhension de la plastique ; ce par quoi Wagner indique peut-être phonétiquement le Théâtre à venir, elle s'impose à nous ; elle nous lie en nous ouvrant tout grands les yeux »¹⁰⁶. Cette fois-ci ce n'est plus le sujet, ni la technique qui fait l'objet d'un examen mais la mise en évidence de l'excellence des textes *poétiques* qui, dans la pensée de Wagner, ont une importance capitale pour la réalisation du théâtre total. Il est un fait qu'à la lecture, les livrets du musicien ont, en dépit de quelques faiblesses, une indiscutable beauté littéraire, qui se perd dans la traduction, quelle que puisse être la valeur de celle-ci. Qu'il suffise de juxtaposer les versions allemande et française du récit du Graal dans *Lohengrin* :

Sein Ritter, ich, bin Lohengrin genannt
Et Lohengrin, son chevalier, c'est moi »

en leur superposant la ligne mélodique.

Le nom de Georges Dwelshauvers¹⁰⁷ est surtout connu des philosophes. Il fut cependant un musicologue et un wagnérien des plus autorisés ; il fut aussi écrivain. Elève à l'Athénée Royal de Bruxelles, il fonda un Cercle littéraire dont il fut le premier

106. « L'Art Moderne » 21 mars, cit. p. 92.

107. Georges Dwelshauvers, né à Bruxelles le 6 septembre 1866, m. à Paris en 1937. Successivement professeur à l'Université de Bruxelles, à l'Université de Barcelone pour terminer sa carrière à l'Institut Catholique de Paris où il créa le laboratoire de psychologie expérimentale. Il choisit parfois le pseudonyme de Georges Mesnil (comme son frère Jacques qui fit officialiser ce pseudonyme).

président et Lucien Malpertuis le secrétaire. Ce groupe de jeunes créa un journal bimensuel : « L'Essai littéraire » qui vécut deux ans¹⁰⁸, dans lequel le futur psychologue publia maint poème, notamment une série de quatrains : *Laure et Pétrarque*¹⁰⁹. Nous savons qu'il traduisit *Iphigénie* de Goethe¹¹⁰ et qu'il écrivit une « action dramatique » en cinq actes *Ivo*¹¹¹.

Collaborateur régulier du « Réveil », il envoyait des chroniques sur l'activité musicale à Bruxelles. Wagner était pour lui le génie musical parfait. « Richard Wagner, écrit-il, voilà le mot magique qui a corrodé toutes les cervelles des compositeurs parce qu'en des années d'intellectuelle insurrection, les tempêtes d'une mer d'épouvante, traversée des fantômes de la légende populaire, l'essence poétique des vieux bourgs de Thurginge, l'âme du peuple allemand, transparue d'abord à travers le Freischütz de Weber, puis idéalement dans la légende de Tannhäuser, enfin dans l'épopée du Nord ; parce que (*sic*) donc toutes ces choses, fécondées par une puissante philosophie et un enthousiasme révolutionnaire s'étaient soulevées pour la conception de Siegfried... (*omissis*) voilà que des cuistres de musiciens, sans inspiration personnelle, détachent de ce tout, de cette unité, la ligne extérieure et apparente, la mesurent, en cherchant la formule, et composent d'après cette formule, comme s'il existait en Art une seule formule, et comme si la forme extérieure d'une œuvre ne devait pas réaliser, exclusivement, l'expression de son essence... »¹¹². On sent à lire cette tirade que son auteur a été formé à l'école allemande : la phrase est lourde, avec ses parceque (*sic*) répétés, mais la plume est acerbe et on s'en rend mieux compte encore dans un article successif : « Aujourd'hui le cabotin domine, le chanteur chante indifférent ; les ballerines passent, plaisir sen-

108. Bimensuel, il parut du 15 novembre 1881 au 1^{er} novembre 1883 et compte quarante-huit numéros.

109. Première année (1881-1882), N° 18, 1^{er} août 1882, (pp. 1-2).

110. Lettre à Emile Verhaeren du 21 mai 1901, Inédite A.M.L. F.S. 148/352.

111. Bruxelles, Lamertin, 1913.

112. *Chronique musicale*, « Le Réveil » IV^e Année, N° 3, Nouvelle série, mars 1894, p. 170.

suel, à travers une action sans consistance, sans intérêt ; le théâtre d'opéra n'est qu'un beuglant distingué. Les juifs millionnaires y cherchent des maîtresses, et les bourgeois repus y vont digérer, la panse pleine et le néant dans l'âme. Un seul créateur d'art s'est révolté contre cette infamie : Wagner »¹¹³. Et Dwelshauvers puise dans les écrits théoriques du Maître de Bayreuth les arguments de son réquisitoire.

Nous pourrions abonder, mais ce serait discourtoisie. Notre philosophe nous ramène à Verhaeren. Le poète des *Heures* s'intéressait davantage aux arts plastiques qu'à la musique. Dans la lettre que nous avons déjà citée, son correspondant lui dit qu'il a assisté à une représentation de *Tristan* dirigée par Mottl¹¹⁴ ; c'est surtout l'interprétation qui est évoquée et plus particulièrement celle d'Ernest Van Dijck « qui a été extraordinaire. Il avait composé merveilleusement son rôle, et le dernier acte, si difficile, a été joué comme il ne l'avait jamais été chez nous. C'était d'une grandeur et d'une sauvagerie inouïe »¹¹⁵.

C'est encore par une lettre à Verhaeren que nous apprenons les réactions de Paul Spaak à l'endroit de Wagner. On sait que l'auteur de *Kaatje* fut, pendant de nombreuses années, codirecteur de la Monnaie (avec Adolphe Van Glabeke et Cornéil de Thoran). Il n'a guère fait de critique musicale, mais a laissé de nombreuses notes ; son fils Claude avait, il y a quelques années, eu l'intention d'en publier des extraits sous le titre de *Journal d'un homme raisonnable*. Ce projet ne semble pas avoir été réalisé. Nous avons pu, à l'époque¹¹⁶, consulter ce dactylogramme, mais nous ne nous souvenons pas y avoir trouvé de réflexions sur Wagner, encore qu'on ait donné, sous la direction tricéphale, des œuvres du compositeur allemand. Le 20 janvier 1914¹¹⁷ il écrivait à Verhaeren : « J'ai même été

113. *L'art impossible. A propos d'un hiver musical à Bruxelles* (sous la signature Georges MESNIL). ID., V^e Année, N^o 14 et 15, février-mars 1895, p. 118.

114. Felix Mottl, n. à Unter-Sankt-Veit le 24 août 1856, m. à Munich le 2 août 1911. Il commença sa carrière wagnérienne dès l'ouverture du théâtre à Bayreuth.

115. 21 mai 1901, A.M.L. F.S. 148/352.

116. Mars 1950.

117. Inédite. A.M.L. XVI/977/6.

au théâtre durant quatre heures dans l'océan de Parsifal. Quelle œuvre ! Elle me ravit et m'exaspère ; j'en déteste l'esprit ; j'en bois la musique avec ferveur. Je la considère comme une colossale erreur ; mais plutôt à Dieu que tous les artistes puissent commettre de pareilles erreurs ». Quand on connaît les positions matérialistes du dramaturge, on ne s'étonne guère de son aversion pour l'inspiration de l'œuvre wagnérienne : on n'en appréciera que davantage l'admiration qu'il témoigne pour la musique.

Arnold Goffin a surtout mérité l'estime de ses confrères pour ses essais sur la peinture, particulièrement l'italienne. Ses lettres à Fernand Severin montrent qu'il admirait les drames lyriques du Maître allemand, même si l'interprétation le laissait sur sa faim : « *Tannhäuser* est assez pauvrement exécuté, mais tel quel, cela vaut mieux que rien » et il encourageait son ami à aller entendre *l'Or du Rhin* au Conservatoire ¹¹⁸.

Le 16 mai, il regrettait de n'avoir pas prévu que Rossi ¹¹⁹ s'arrêterait une semaine de plus à Bruxelles ¹²⁰ : il aurait remis son voyage et entendu du *Parsifal*. Cette découverte a achevé de le navrer ¹²¹. Enfin, le 22 avril 1892 il s'excuse de n'avoir pu rencontrer son ami à *Lohengrin* ¹²² : il n'a été prévenu que trop tard.

Cette correspondance nous révèle que le poète du *Don d'Enfance* qui, bien que wallon, était fort sensible à la culture

118. Inédite. A.M.L. 13/19.

119. Ernesto Rossi, n. à Livourne le 27 mars 1827, m. à Pescara le 4 juin 1896. Célèbre tragédien dont les interprétations shakespeariennes étaient considérées comme exceptionnelles. V. à ce sujet l'article d'Emile Verhaeren : *Ernesto Rossi*, « L'Art Moderne », XI^e Année, N^o 17, 26 avril 1891 et Haulleville : *Lettre ouverte à propos d'Ernesto Rossi*. Id. N^o 19, 7 mai 1891, Haulleville le dit « Supérieur à Rachel ».

120. Rossi donna, en effet, une série de représentations à Bruxelles dans la première quinzaine de mai, jouant, entre autres, *Othello*, *Le Roi Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*.

121. Le programme du Concert populaire de la Monnaie comportait, en effet, dans sa seconde partie : un fragment du III^e acte de *Parsifal*, la scène du Vendredi Saint et le final, le *Venusberg*, la bacchanale et une scène ajoutée de *Tannhäuser*, le *Preislied* et le Final des *Maîtres Chanteurs*, cf. Lettre du 16 mai 1891, Inédite A.M.L. 13/23.

122. Inédite A.M.L. 13/17.

allemande ¹²³ assistait lui aussi à des spectacles wagnériens ; mais nous n'avons pas jusqu'ici trouvé de commentaire qu'il aurait fait. N'était-il pas, d'ailleurs, un « poète dont la vocation était d'être peintre » ¹²⁴ ?

Arthur Cantillon ¹²⁵, poète du troisième rayon, fils d'industriel, était destiné par les siens à prendre la succession paternelle ; on lui fit donc faire des études de sciences commerciales à l'Institut supérieur de commerce (aujourd'hui Faculté des Sciences Economiques appliquées) de Mons. Mais il avait eu à l'Athénée de cette ville d'excellents professeurs de lettres (notamment des littératures germaniques) et très vite il fut attiré par la poésie ; quelques uns de ses amis partageaient d'ailleurs son enthousiasme. Dans l'atmosphère wagnérienne qu'avait contribué à créer « La Société Nouvelle » il fonda, à la Taverne des Chevaliers, lieu de rencontre des étudiants, un « Cercle tétralogique ». Est-ce pour mieux initier ses compagnons à l'art du musicien allemand qu'il écrivit la plaquette « *Essai sur les Symboles de la Tétralogie wagnérienne* » ¹²⁶ ? Il n'était pas, comme ses prédécesseurs un musicien accompli ¹²⁷ et son petit ouvrage n'est donc pas une analyse de la technique musicale mais un essai sur la méthode suivie par Wagner dans la composition de ses drames lyriques. Nous ne citerons qu'un bref passage qui nous éclairera sur les explications de l'auteur. Il classe les héros en *symboles* et *synthèses* : « Tantôt ils représentent une idée, une passion quelconque, ils sont alors des

123. On se souviendra qu'il traduit *Die Niebelungen* de Friedrich Hebbel (Traduction restée inédite) et qu'il confia au « Flambeau » une version française de seize poèmes de Konrad-Ferdinand Meyer (décembre 1930).

124. Cf. « Journal » inédit, (collection de M. Mark, F. Severin) et Fernand SEVERIN. *Lettres à un jeune poète*, publiées et commentées par Léon Kochnitzky, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 1960, p. 44.

125. Arthur-Adolphe-Joseph CANTILLON, n. à Pommeroeul le 31 mai 1893, m. à Ixelles, le 8 mai 1933. Cf. Raymond RENARD, *Arthur Cantillon, Sa vie. Son œuvre*, Mons, Fondation Warocqué, 1958 et notre essai dans *Poètes et Polémistes*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1961, pp. 53-90.

126. Arthur CANTILLON. *Essai sur les symboles de la Tétralogie wagnérienne*, Mons, Imprimerie générale, 1911.

127. Nous n'avons pu savoir quelle avait été sa formation musicale.

symboles comme Brünhyld, comme Guttrune, Alberich ou les Nornes. Ils sont la personnification d'une force, d'un principe, d'un élément que Wagner *idéalisait* pour employer un terme évocatif de Saint-Pol-Roux ; ailleurs, ils cristallisent en un seul corps toute une classe humaine, une totalité d'individus de mentalités pareilles. Ce sont alors purement des *synthèses* comme Siegfried, Mime ou les Géants »¹²⁸.

Peu de temps après la parution de ce volume, le peintre Pol Stiévenart¹²⁹ qui était aussi écrivain, lançait la revue dont il était propriétaire : « Exil », périodique régulièrement irrégulier. Il était également musicien et il nous souvient l'avoir vu, dans sa retraite de Rochefort, se mettre au clavier d'un vieux piano pour nous expliquer comment Wagner avait inséré sa propre claudication dans le thème de Mime ; avec sa faconde étourdissante, il se lançait dans un commentaire souvent acerbe de l'œuvre et de la personnalité du compositeur allemand. *Parsifal* fut créé à la Monnaie, dans une version française de Kufferath et Gauthier le 5 janvier 1914. Stiévenart y assistait et il lui consacra un long article¹³⁰. Quelques lignes nous donneront l'esprit dans lequel il avait vu le drame lyrique dont il avait autrefois entendu des fragments¹³¹ : « Ceux qui connurent ces temps héroïques (où l'on n'était pas équipé pour monter ce spectacle) ont d'amples raisons de se réjouir, mais ils confondent sous le nom de *Parsifal*, une très pure émotion d'art et le très cher souvenir de leur jeunesse disparue. Notre amour propre garde, au contraire, quelque rancune à ce Saint-Graal qui nous fut si longtemps dérobé. Il n'est pour nous aucune occasion de pérorer ni de conter nos voyages. Et notre rancune est d'oser juger l'œuvre, de l'associer simplement à la Tétralogie, à *Tristan*, aux *Maîtres Chanteurs*, et de ne lui dresser

128. *Op. cit.*, p. 16.

129. Pol Philippe Jules Stiévenart, n. à Mons le 13 avril 1877, m. à Rochefort le 8 juin 1960. Cf. Albert MAQUET, *Pol Stiévenart, artiste montois*, Liège, La Vie Wallonne, 1957. Lors de la publication de son roman *Cœur de Poire*, Paris, Messein, 1934. (Collection « France-Belgique »), il fut accusé d'avoir plagié André Baillon. Un jury d'honneur le blanchit totalement.

130. *La Vulgarisation de Parsifal*, « Exil », Tome II, 1914, N° 1, pp. 27-32.

131. D'après les déclarations qu'il nous a faites en 1956.

aucun socle spécial¹³² ». Et un peu plus loin la condamnation (qui visera ensuite les épigones) s'exprime avec cette causticité qu'ont notée ceux qui ont approché l'artiste protéiforme : « C'est évidemment un œuf conservé de toute première qualité, disait un spectateur. Mais on ne gobe que les œufs frais »¹³³. Nous soupçonnons Stiévenart, matérialiste convaincu tout comme Paul Spaak, d'avoir peu apprécié le mysticisme du chef-d'œuvre dans lequel notre compatriote Ernest Van Dijk incarnait le rôle titulaire.

Stiévenart avait passé de nombreuses années en Italie : à Anticoli dont un film a assuré la gloire¹³⁴. Un autre de nos compatriotes allait l'imiter et s'insérer pendant quelques mois dans l'histoire interne du pays : Léon Kochnikzky¹³⁵ n'allait-il pas être, en effet, « Ministre des Affaires Etrangères de d'Annunzio » à Fiume¹³⁶ ? Lui aussi était à la fois poète, musicien¹³⁷ et critique d'art et dans son avant-dernier livre, posthume¹³⁸, un paragraphe : *Transports* évoque Wagner. Parlant de ses traversées maritimes, il dit que, chaque fois qu'il s'éveille, il perçoit en même temps que l'agitation des marins au travail sur le pont, la phrase fameuse du premier acte de *Tristan* et il reproduit un fragment de la partition. Il rappelle que le compositeur ne fit qu'un seul voyage en mer et que bien des années plus tard, il en tira l'inspiration du *Vaisseau Fan-*

132. *Art. cit.*, p. 28.

133. *IDEM*.

134. Il s'agit du film *Pain, Amour et Fantaisie* de Vittorio de Sica.

135. Léon Alexandre Kocknitzky, n. à Saint-Josse-Ten-Noode, le 2 août 1892. m. à Côme le 29 mai 1965. Cf. sur ce personnage d'un format exceptionnel : Robert O. J. VAN NUFFEL. *Léon Kocknitzky* sous presse.

136. Cf. à ce sujet : Robert O. J. VAN NUFFEL, *Les Belges et la Question de Fiume, La Belgique, l'Italie et le Saint Siège, 1914-1919*, Numéro spécial de la revue « Risorgimento », XX^e Année, 1979, pp. 277-305.

137. Il eut comme professeurs d'excellents musiciens, pédagogues éprouvés : Auguste De Boeck n. à Merchtem le 9 mai 1865, y décédé le 9 octobre 1937. Compositeur notamment de *La Route d'Emeraude*, tirée du roman d'Eugène Demolder, sur un livret de Max Hautier, (le futur compositeur et chef d'orchestre Max Alexys) et Eugène Delune, n. à Charleroi le 15 mai 1876, m. à Paris le 5 janvier 1940. Compositeur et chef d'orchestre, vainqueur du Prix de Rome en 1905.

138. LÉON KOCHNITZKY. *Appogiaturs*, Bruxelles, André de Rache, 1966.

tôme. Il résume brièvement l'histoire de la péripétie dramatique et, en citant quelques passages, dans leur transcription musicale, il en donne la genèse et la signification. Il présente ensuite un portrait moral de l'Allemand, portrait qui sous sa plume acerbe, prend une allure moqueuse : « Wagner, imposteur sans cesse en éveil, truqueur sans vergogne, enchanteur qui finit en prestidigitateur, fléau d'un âge misérable, nous te connaissons : *caphon, low-middle-class, kis-polgas, milkobourjois-nille* ¹³⁹, Jourdain, Gorgibus et Tartuffe. Gros malin qui commande ses robes de chambre à Vienne et son portrait à Renoir. Adorateur de la glèbe allemande qui ne se plaît qu'à Vienne ou à Palerme, Saxon qui charme surtout les Français et les Italiens, antisémite idolâtré des Juifs, homme à femmes chéri des invertis, petit bourgeois entouré de duchesses ; vulgaire, prolix, salace, pédant comme Beckmesser, perfide comme Ortrude, rusé comme Loque, nous te connaissons. *Victor Hugo hélas !* disait André Gide. Il faudrait ajouter : *Wagner pur-tropo* » ¹⁴⁰. Et la diatribe se prolonge pour se conclure par cette condamnation : « Ce siècle bourgeois est le tien. Et nul autre — pas même Hugo — ne peut t'en contester la domination » ¹⁴¹.

Certes, le *personnage* de Wagner peut ne pas susciter l'admiration unanime, mais il nous semble que le ton d'espièglerie condamné à la fois par Severin ¹⁴² et d'Annunzio ¹⁴³ est, malgré tout, peu de mise ici.

139. Injures tirées des différentes langues que Kochnitzky pratiquait.

140. *Op. cit.*, p. 35.

141. *Id.*, p. 38, on pense à Léon Daudet et à son « stupide XIX^e siècle ».

142. Cf. *Lettres à un jeune poète*, cit. p. 101 « ce perpétuel ton de plaisanterie, cette gaminerie me fatiguent ».

143. Lorsque Kochnitzky s'apprêtait à publier *Le Bal des Ardents* ou *La Saison de Fiume* (qui ne parut que dans la version italienne d'Alberto Luchini sous le titre *La Quinta Stagione o I Centauri di Fiume*, Bologne, Zanichelli, 1922) sans en avoir soumis le texte à d'Annunzio, celui-ci en conçut quelque humeur et faisant sans doute allusion au volume *Vingt-quatre rondeaux pour faire danser les grandes personnes* et à la dédicace qui l'ornait, l'écrivain italien écrivit à sa femme : « Cette légèreté et manie de *plaisanterie* (fondée aussi sur des inventions d'un goût douteux) est d'une qualité littéraire ou littératoïde très moderne » (cf. Vittore Fiocca *D'Annunzio et Kochnitzky. Quelques inédits sur Le Bal des Ardents*, « Le Flambeau » XII, N° 4, septembre-octobre 1966, pp. 559-560).

Les écrivains qui avaient suivi avec un intérêt, souvent passionné, les représentations wagnériennes s'inspirèrent-ils du Maître de Bayreuth dans leurs propres œuvres ?

Dès 1885, Albert Giraud publiait dans « La Jeune Belgique » un poème intitulé *Lohengrin* qui n'est certes pas entièrement consacré au personnage titulaire du drame lyrique. Une strophe, au moins, l'évoque :

C'est Lohengrin enfant qui, traîné par des cygnes,
Vogue vers ma douleur comme vers son Elsa,
Bannissant à jamais les souvenirs indignes
Des cœurs tumultueux que la vie épuisa,
C'est Lohengrin enfant qui, traîné par des cygnes,
Vogue vers ma douleur comme vers son Elsa »¹⁴⁴

La première guerre mondiale raviva la querelle autour du « germanisme » de Wagner. Giraud, dans un mouvement d'indignation, prit la défense du compositeur :

Petits Teutons ! laissez tranquille ce génie !
Ne vous réclamez pas du chêne souverain
Qui sur le monde entier, par dessus le vieux Rhin,
Etend, pleine d'oiseaux, sa ramure infinie !

De qui descendez-vous ? De Siegmund ? De Siegfried ?
Du fier sauveur d'Elsa ? Du blond chevalier d'Eve ?
Ne troublez pas la solitude de Wahnfried
Et laissez l'enchanteur continuer son rêve !

S'il vous faut des aïeux dans l'œuvre de Wagner
Prenez Hagen, prenez Alberich, prenez Mime
Ou la brute Fasolt ou le dragon Fafner !

Ou si vous préférez un chanteur magnanime
Celui qui vous convient comme auteur légitime,
C'est Beckmesser, Sixtus, greffier de Nuremberg¹⁴⁵.

Puisque nous en sommes à évoquer les événements tragiques de 1914, rappelons qu'Emile van Arenbergh consacra

144. « La Jeune Belgique », 5^e Année, Tome IV, n° 11, 5 novembre 1885, pp. 542-543. Le poème est repris dans *le Parnasse de la Jeune Belgique*, pp. 134-135 et dans *Hors du Siècle*, Edition définitive, Bruxelles, Lacomblez, 1897, pp. 20-22.

145. Albert GIRAUD, *Le Laurier*, Bruxelles, Lamberty [1919], pp. 177-178.

quelques sonnets de son recueil *Les Médailles* au martyr de sa ville natale ; l'un d'eux, *A l'Allemagne*, après avoir cité Beethoven, Weber, Schubert condamne :

Ton chant divin s'est tu. Ton noble Lohengrin,
Se changeant en soudard, hurla la « Garde au Rhin »
Ton orchestre à présent, c'est le canon qui tonne »¹⁴⁶

Le chevalier au cygne semble avoir été le héros de prédilection de nos compatriotes. Grégoire Le Roy l'entrevoit dans un rêve qui entraîne son cœur tristement ébloui¹⁴⁷. Nous retrouvons Lohengrin dans le roman d'Henry Maubel : *Quelqu'un d'aujourd'hui*. Lucy Leroy-Thibaut a très bien montré combien fut grande l'influence du musicien sur la pensée et la sensibilité de l'auteur et il serait outrecuidant de refaire, après elle, l'analyse de cet apport. Elle nous dit aussi que c'est la première fois que « l'amour occupe une place, sinon primordiale, du moins importante »¹⁴⁸ dans les écrits de Maubel. En fait, ce livre, d'une lecture ardue, n'est pas à proprement parler un roman, c'est plutôt le portrait d'un homme, assoiffé de spiritualité, auquel les autres personnages servent en quelque sorte de miroir où sa pensée se réfléchit et parfois se réfracte sous les rayons obliques que projettent ceux que nous appellerions des figurants, sauf peut-être Max qui est comme son contrepoint. Certes l'amour a sa place dans ces pages où les échanges d'idées sont la trame du texte. On a vu, avec raison, dans le héros du livre, Christian, Maubel lui-même et dans Madeleine, la projection d'une femme qu'il a aimée : l'actrice Berthe Bady¹⁴⁹. Un dimanche, les deux amis vont rendre visite à Madeleine, Marthe et Yvonne, orphelines, qui vivent seules avec leur vieille bonne. Tandis qu'elle introduit des visiteurs

146. Emile VAN ARENBERGH. *Les Médailles*, Paris, Bruxelles, Sand 1921, p. 188.

147. Grégoire LE ROY. *Mon Cœur pleure d'autrefois*, Paris, Vanier, 1889, *Lohengrin*, pp. 13-14.

148. *Op. cit.* p. 86.

149. Cette comédienne belge a fait sa carrière à Paris en jouant Ibsen, Strindberg et Henry Bataille. Elle est morte à Paris en 1921. Elle a beaucoup travaillé au théâtre de l'Œuvre avec Lugné-Poe.

Madeleine déclare : « J'ai lu toute la légende de *Lohengrin* aujourd'hui ». Au moment, où ils pénètrent dans la maison, Marthe était au piano :

« C'est vous, n'est-ce pas, qui jouiez le choral de Frank ? (sic)

Sans répondre à la question, Marthe demandait :

N'est-ce pas que ça ressemble à *Parsifal*, la montée au temple ?
Trouvez-vous ?

Pendant que Madeleine revenant à sa pensée commencée disait :

... Toute la légende du Cœur d'Elsa ; et à part elle, d'une voix rentrée, le regard traînant : Mon Seigneur, mon héros, mon maître, sauve-moi ! Puis, relevant le ton : C'est comme quand nous disions au couvent : Seigneur, sauvez-nous de l'orgueil ».

Au chapitre suivant, obsédée par la figure d'Elsa, Mad, « poussée par un irrésistible sentiment de destruction » se demande pourquoi l'héroïne ne peut savoir le secret de Lohengrin et Christian de lui répondre : « Les femmes doivent soumettre leur amour à l'Intelligence parce que Dieu qui leur donna sa vie ne renaît que par leur foi et que si elles lui retireraient leur fidélité lui-même deviendrait faillible, parce que la pensée est en peine et souffre de ne pouvoir se fixer »¹⁵⁰.

Dans un long monologue, que Max écoute placidement, Christian déclare : « L'œuvre de Wagner est-elle autre chose que le long processionnement des aspirations religieuses et leur groupement autour de la pensée chrétienne ? Et qu'est-ce que les cérémonies du plus haut culte, sinon la pieuse mise en scène d'un poème symbolique ? Le théâtre de Bayreuth est le temple des néo-croyants et *Parsifal* le cantique de ralliement des âmes modernes. Quand les âmes seront tout à fait désespérées, dans la ruine de l'être, c'est là qu'elles viendront prier »¹⁵¹.

Au dernier chapitre, Max fait observer à Christian, à propos de Mad : « Un charme vertigineux l'attire où tu ne peux aller.

150. *Vol. cit.*, p. 99.

151. *Id.*, pp. 107-108.

Elle ressemble à Senta. Elle aussi est une fiancée de la mer, fiancée à cet océan houlant du gouffre aux étoiles et des étoiles au gouffre »¹⁵². Faut-il rappeler que Senta est un personnage du *Vaisseau Fantôme* ?

Lucy Leroy-Thibaut estime que *Quelqu'un d'aujourd'hui* est une œuvre touffue, parfois déconcertante où la pensée de Maubel s'exprime en profondeur »¹⁵³. L'écrivain lui-même était conscient de l'inégalité de son livre puisque, selon son dernier éditeur¹⁵⁴, il « y avait là ce qu'il avait écrit de meilleur et de pire ». Il avait, nous dit-on, l'intention de le remanier : le Destin ne lui en a pas laissé le temps. Eût-il changé la structure de son ouvrage ? C'est peu probable ; sans doute l'aurait-il élagué des termes « symbolistes ». Qu'importe ? Nous sommes sans doute ici devant le « roman » le plus wagnérien de toutes nos lettres¹⁵⁵.

Nous ne croyons pas que les « *Vers pour Yseult* » de Severin doivent quelque chose au drame lyrique de Tristan. Le poète-professeur a sans doute été inspiré par les fragments de Thomas et de Bérout. En revanche *Chantefable un peu naïve* est, comme le remarque justement Michel Otten¹⁵⁶, « un recueil qui tend à unir poésie et musique, sous l'influence avouée de Wagner. Mais Mockel se révèle bien plus fidèle à l'esprit de Wagner que tous les Symbolistes français ; chez lui, la musique ne devient pas un des aspects du poème, elle a son existence propre, parallèle à la poésie ». La préface indique combien l'auteur avait retenu la technique du *leit-motiv* : ne la retrouve-t-on pas dans ce retour de mots aux sens voisins : *courbes, volutes, tourne, s'enroule* qui se succèdent sans cesse comme pour indiquer un rythme de valse ?¹⁵⁷.

152. Id., p. 199.

153. *Op. cit.*, p. 67.

154. Edition citée. En « Avant dire ».

155. Fernand SEVERIN. *Le Lys*. Bruxelles Lacomble, Paris, Lemerre, 1888, pp. 25-27. On sait que l'auteur répudia ce recueil par la suite.

156. Albert MOCKEL. *Esthétique du Symbolisme...*, précédée d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature française, 1962, p. 26.

157. Albert MOCKEL. *Chantefable un peu naïve*, s.l. n.d. (1891), pp. 7-16.

On connaît la verve acide de Théo Hannon. Elle ne justifie pas, à nos yeux, la parodie qu'il commet en 1887 sous le titre de *La Walkyrologie* où l'on voit agir des personnages comme Singe-mou, Si-Dinde et où les Walkyries deviennent des Walkirient et des Walkipleurent ; où l'on retrouve des vers — car ce mauvais pensum est écrit en vers — empruntés à différents écrivains ou à de fières devises : « Fais ce que dois, advienne que pourra ! », où l'on dit, à la didascalie de la scène III de l'acte I : « Singe-mou est allé s'étendre sur la peau de mouton, sans paroles comme une romance de Mendelssohn (O Wagner, pardon) sombre et tout à ses pensées jaunies »¹⁵⁸.

Il méritait bien la volée de bois vert que lui asséna Edmond Picard, à qui il avait envoyé sa plaquette avec la dédicace : « A Edmond Picard, en Valkyrigolant ». De cette condamnation, nous voulons épinglez deux courts passages qui diront mieux que nous ne pourrions le faire la colère que ce méchant écrit suscite : « Ce n'est pas vous, n'est-ce pas... qui avez écrit cette malpropreté, déposée au pied d'un chef d'œuvre... ». « Choir dans ces latrines ; la basse parodie des chefs d'œuvre, en style de commis-voyageur essayant d'égayer une table d'hôtes de province. Ah ! ce n'est pas la décadence, cela, noble en ses misères souvent, c'est la déchéance. Et j'aime mieux vous croire mort et crayonner sur la tombe de l'adroit rimeur d'autrefois : FEU HANNON ! »¹⁵⁹.

Dans une conférence faite à Louvain le 4 mai 1909, Iwan Gilkin évoquait les réunions que tenaient dans la ville universitaire les diverses sociétés où se rencontraient les étudiants — nombre d'entre eux appartenaient à la Faculté de Droit — pour y discourir et y discuter d'art et de littérature. Parmi eux, un anversois, qui se destinait au notariat ; Ernest Van Dijck. Celui-ci avait composé une tragédie en prose, *Le Roi Aveugle*,

158. Théo HANNON. *La Walkyrologie*. Tragédie éclair. Aux îles Amazones, chez tous les maquignons. [Bruxelles, Lefèvre], s.d. (1887).

159. Edmond Picard, c.r. de la plaquette, « L'Art Moderne » septième Année, N° 13, 27 mars 1887 ; contrairement aux traditions de la revue, l'article est signé.

si ridicule que sa répétition fut interrompue tant elle avait suscité le fou rire au sein des joyeux goliards qui décrétèrent aussitôt « *qu'elle était trop belle pour être représentée devant un vil public* »¹⁶⁰.

Un des premiers numéros de « La Jeune Belgique » publiait un sonnet, signé Ernest V. D., *Lamento*¹⁶¹. Ce n'est certes pas un chef d'œuvre si on en juge par le dernier tercet :

Garde-moi ma douleur par toi seule charmée,
Rappelle-toi l'épine et la fleur parfumée
Qu'on cueille en même temps... pour n'avoir que la fleur.

Ce n'est heureusement pas dans les lettres que le tabellion manqué devait moissonner ses lauriers. Il fit d'abord du journalisme en Belgique puis à Paris où il étudia le chant avec Saint-Yves-Bax. Massenet lui demanda de chanter au concours de Rome pour remplacer le titulaire absent. Sa prestation fut des plus appréciées et il fut invité à prêter son concours les 2 et 9 décembre 1886 aux Concerts Lamoureux. Sa carrière était engagée : le 3 mai 1887 il incarnait le personnage de Lohengrin au Théâtre Eden de Paris ; il allait devenir, à Bayreuth, l'interprète de prédilection de *Parsifal* (1888-1914), drame qu'il fit applaudir sur les plus grandes scènes du monde. La littérature ne l'avait pas mené à la critique musicale mais au triomphe vocal dans les difficiles ouvrages wagnériens¹⁶².

En 1897, de Brinn'Gaubast et Barthélémy publièrent une traduction des *Meistersinger*¹⁶³, accompagnée d'un commen-

160. La conférence fut publiée dans *La Belgique artistique et littéraire*, Tome XVI, 1919, N° 4 sous le titre : *Les origines étudiantines de la « Jeune Belgique à l'Université de Louvain*.

161. « La Jeune Belgique » Tome premier. Deuxième Année, N° 4, 15 janvier 1882, p. 61.

162. Ernest Marie Hubert Van Dijck, n. à Anvers le 2 avril 1861, m. à Berlaer (Lierre) le 31 août 1932. Il était le gendre du célèbre violoniste Adrien François Servais et donc « juridiquement » le beau-frère de Franz Servais, cf. Henri de CURZON, *Ernest Van Dijck, une gloire belge de l'art lyrique*. Bruxelles. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1923.

163. Louis Pilate de BRINN'GAUBAST et Edmond BARTHELEMY, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, Paris, Dentu, 1897.

taire musicologique et de notes philosophiques. « La Jeune Belgique » vivait sa lente agonie : Iwan Gilkin consacra à ce livre un long compte rendu dans lequel il déplorait que les traductions françaises manquassent de l'élan lyrique de la poésie wagnérienne. Il faisait une nouvelle fois l'analyse du drame, insistant sur sa signification et répétant que « grâce aux leit-motive, la musique parle ici un langage clair et la quintessence de la pensée de Wagner y éclate en pleine lumière » (p. 92).

De cet article, nous aimerions retenir une seule phrase : « ... dans le temps présent, l'éducation d'un lettré n'est pas complète s'il n'est initié à tous les arts » (p. 91).

C'est par cette citation, dont la portée reste toujours actuelle, que nous voudrions conclure ces pages qui pourraient, en toute modestie, emprunter à Octave Maus la signature d'un « wagnériste »*.

* Cet exposé ne se veut, en aucun cas exhaustif et nous aurions pu citer encore Francis Nautet, Léon Dommartin (Jean d'Ardenne), Stéphane Richelle, etc...

Chronique

Séances mensuelles

La séance mensuelle du 14 janvier s'est tenue sous la présidence de M. Thomas Owen qui entamait ses fonctions de directeur de l'année.

L'Académie a désigné ceux de ses membres qui siégeront dans les deux jurys chargés de décerner les prix du Conseil de la Communauté. Elle a entamé des délibérations importantes sur son statut dans le cadre de la réforme de l'Etat.

Elle a attribué le Grand Prix de Poésie Albert Mockel à M^{me} Anne-Marie Kegels pour l'ensemble de son œuvre, le Prix Georges Vaxelaire à M. Gabriel Deblander pour sa pièce *Pieds nus au bord de la rivière*, le Prix Lucien Malpertuis à M. Marcel Falmagne pour l'ensemble de son œuvre dramatique et le Prix Félix Denayer à M. René Hénoumont pour ses récents romans autobiographiques.

L'Académie a en outre attribué un certain nombre de subventions à des revues littéraires et des aides à l'édition, sur proposition de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature.

L'Académie, réunie en séance mensuelle le 11 février, a consacré l'essentiel de cette séance à une réflexion approfondie sur son statut futur.

La séance mensuelle du 10 mars, sous la présidence de M. Thomas Owen, directeur, a permis à l'Académie d'entendre une communication de M. Pierre Ruelle : *Le Borinage de 1925 à 1935 - un paysage intellectuel oublié*, dont le texte paraît dans ce Bulletin. L'Académie a attribué plusieurs subventions d'aide à l'édition, dans le cadre du Fonds National de la Littérature.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

Nouveautés :

Cynthia SKENAZI

Marie Gevers et la nature 260 pp. 450 FB

Françoise CHÂTELAIN

Une revue catholique : Durendal 1894-1919 90 pp. 150 FB

- 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 Poulliart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 400,—
- ACADÉMIE. — *Galerie des portraits*. Recueil des 74 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1972 dans l'*Annuaire* sur Franz Ansel, l'abbé Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura Garcia Calderon, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, Henri Davignon, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, H Jaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille, Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel,

- Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christofer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency, Mario Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Valotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge, par 43 membres de l'Académie. 4 vol. 14 × 20 de 470 à 500 pages, illustrés de 74 portraits. Chaque volume. 400,—
- ACTES du Colloque Baudelaire, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebvre, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de 248 p. — 1968. 250,—
- ANGELET Christian — *La poésie de Tristan Corbière*. 1 vol. in-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*. 1 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 × 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 Pastorale (1594)*. 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959. 160,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960. 200,—
- Pour le Centenaire de COLETTE*, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard 80,—
- 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. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux</i> . 1 vol. 14 x 20 de 237 p. — 1963.....	300,—
DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957.....	600,—
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 x 20 de 292 p. — 1958.....	350,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre</i> . 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965.....	360,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève</i> . 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965.....	450,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène</i> . 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959.....	540,—
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 126 p. — 1936.....	150,—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938.....	200,—
DUBOIS Jacques. — <i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle</i> . 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963.....	300,—
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix</i> . 1 vol. 14 x 20 de 170 p. — 1957.....	220,—
GILSOUL Robert. — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours</i> . 1 vol. in-8° de 418 p. — 1936.....	480,—
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953.....	480,—
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 187 p. — 1951.....	270,—
GUIETTE Robert. — <i>Max Elskamp et Jean de Bosschère</i> . Correspondance. 1 vol. 14 x 20 de 64 p. — 1963.....	100,—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956.....	400,—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959.....	200,—
HALLIN-BERTIN Dominique. — <i>Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry</i> . 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981.....	360,—
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt)</i> . 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941.....	300,—
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 167 p. — 1942.....	200,—

HOUSSA Nicole. — <i>Le souci de l'expression chez Colette</i> . 1 vol. 14 x 20 de 236 p. — 1958	300,—
« <i>La Jeune Belgique</i> » (et « <i>La Jeune revue littéraire</i> »). <i>Tables générales des matières</i> , par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964	200,—
JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — <i>Correspondance</i> (1898-1937). Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1972	360,—
KLINKENBERG Jean-Marie. — <i>Style et Archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster</i> , 2 vol. in-8°, 425 p. + 358 p., 1973.....	750,—
LECOQC Albert. — <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p.....	480,—
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 x 20 de 352 p. — 1952	420,—
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 x 20 de 116 p. — 1943.....	180,—
MORTIER Roland. — <i>Le Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle</i> . 1 vol. de 14 x 20 de 145 p. — 1972	210,—
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck</i> , textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, plus iconographie — 1974.....	420,—
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme</i> . 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978.....	600,—
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud</i> , nouvelle édition revue et complétée, 1 vol. 14 x 20, 335 p. — 1973	390,—
OTTEN Michel. — <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962.....	360,—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 p.....	300,—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 95 p. — 1939.....	150,—
PIELTAIN Paul. — <i>Le Cimetière marin de Paul Valéry</i> (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975 .	450,—
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 351 p. — 1932.....	420,—
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlars français de Belgique</i> . — 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962	300,—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933....	320,—

- REIDER Paul. — *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 x 20 de 132 p. — 1960 180,—
- SOREIL Arsène. — *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française* (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966 240,—
- 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,—
- THOMAS Paul-Lucien. — *Le Vers moderne*. 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943 300,—
- VANDRUNNEN James. — *En pays wallon*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 241 p. — 1935 300,—
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *Histoire d'un livre : « Un Mâle », de Camille Lemonnier*. 1 vol. 14 x 20 de 162 p. — 1961 240,—
- VANZYPE Gustave. — *Itinéraires et portraits*. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 x 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. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970	300,—
VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960	360,—
« LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961	95,—
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949	300,—
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941	300,—
WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 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).
 COMPERE Gaston : *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*.
 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*.
 MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*.
 REMACLE Louis : *Le parler de La Gleize*.
 SOSSET LL. : Introduction à l'œuvre de Charles De Coster.
 VANWELKENHUYZEN Gustave : *L'influence du naturalisme français en Belgique*.
 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 précédents.*