

HUBERT KRAINS

F.

**PORTRAITS
D'ÉCRIVAINS BELGES**



DEMOLDER
VAN LERBERGHE
PIRMEZ
VERHAEREN
EEKHOUD
GIRAUD



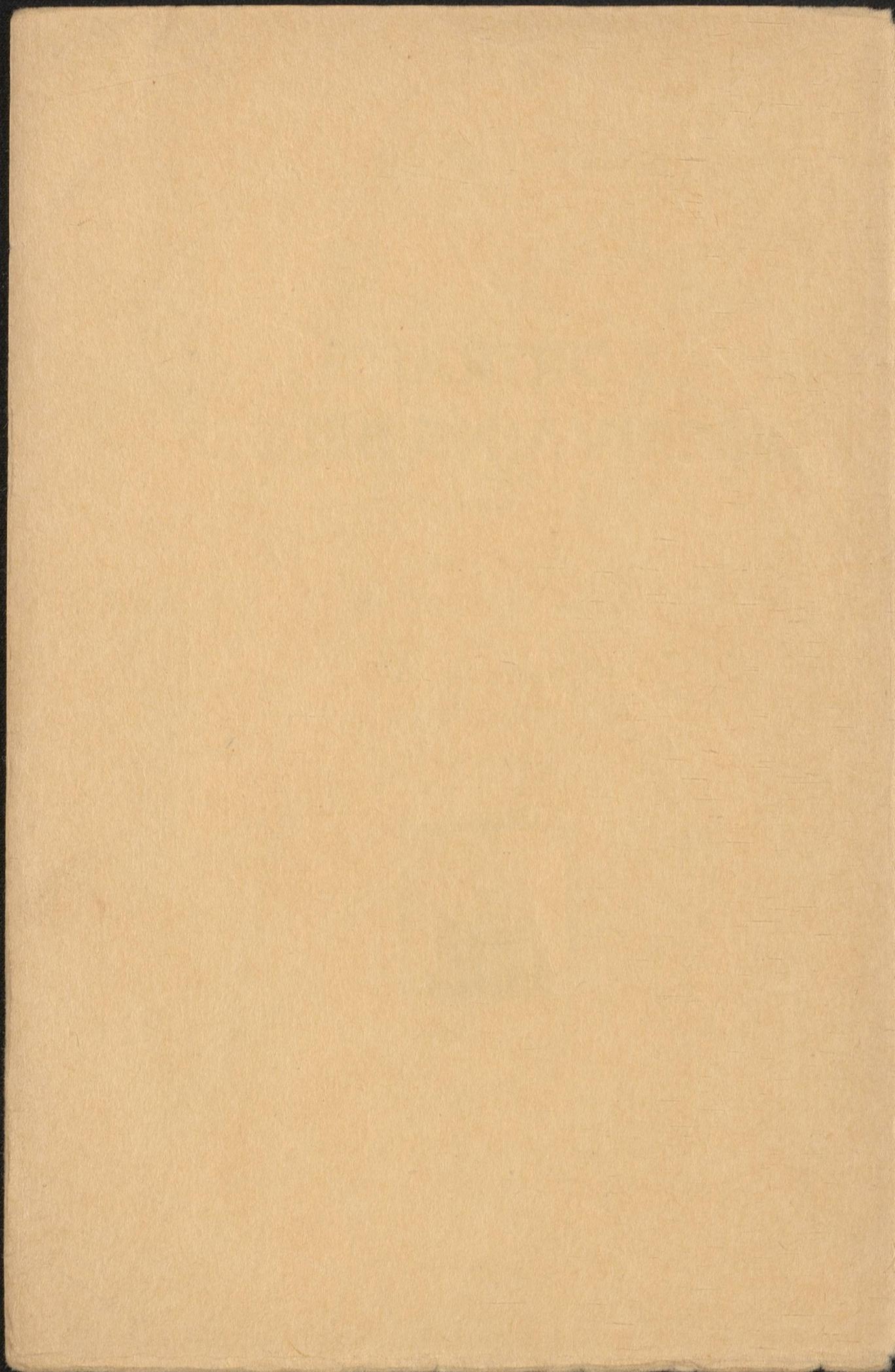
1930

GEORGES THONE, ÉDITEUR, LIÉGE

HUBERT
KRAINS

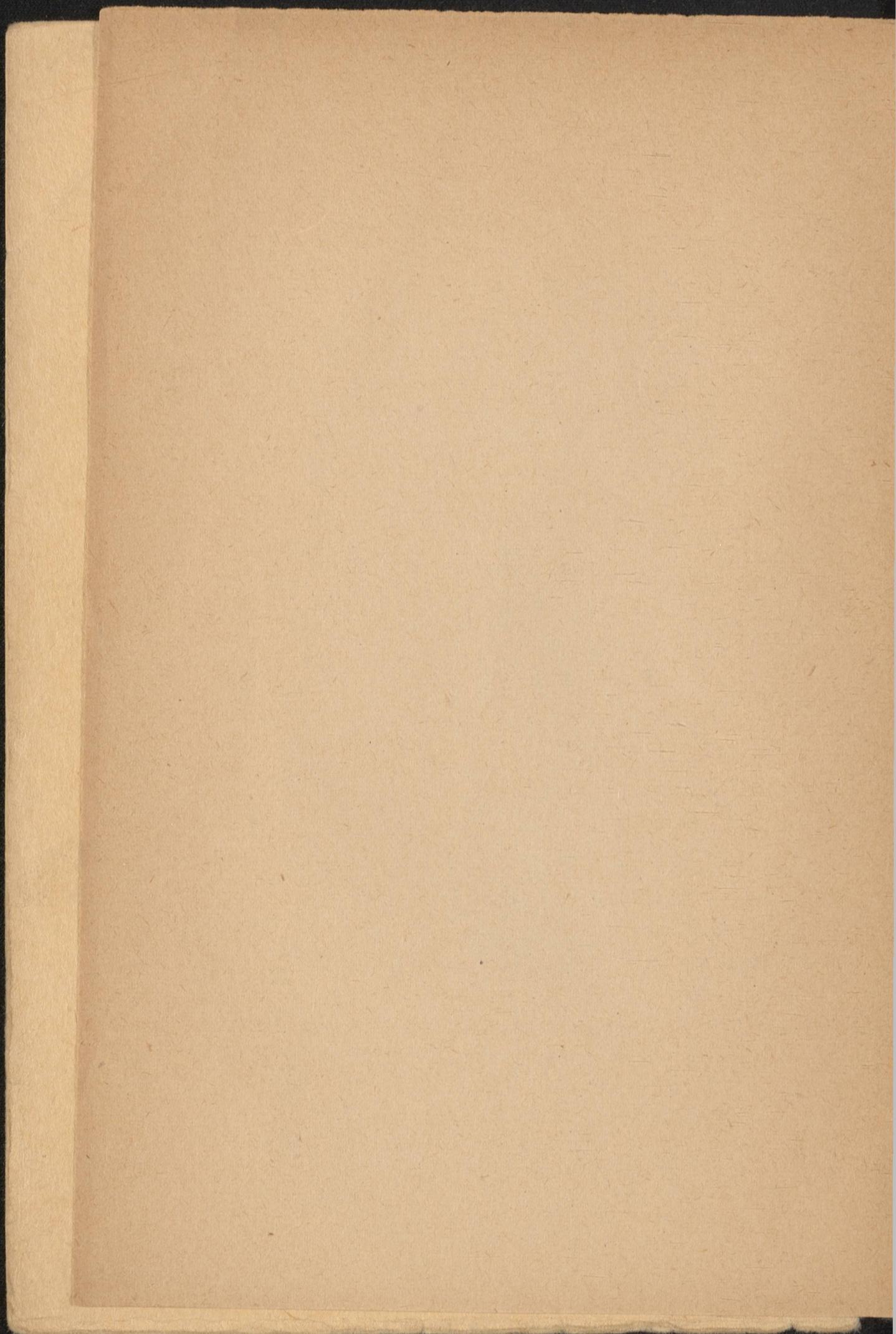
PORTRAITS D'ÉCRIVAINS BELGES

1930

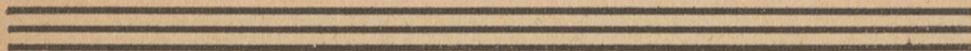


MLVN 00806

50,



PORTRAITS
D'ÉCRIVAINS BELGES



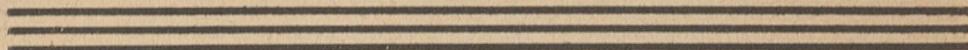
Du même auteur :

Amours rustiques. 1 vol. Bruxelles, La Renaissance du Livre (Nouvelle édition).

Le Pain noir. 1 vol. Bruxelles, La Renaissance du Livre (Nouvelle édition).

Figures du Pays. 1 vol. Bruxelles, Association des Ecrivains belges.

Mes Amis. 1 vol. Bruxelles, Vromant et C^o.



HUBERT KRAINS

**PORTRAITS
D'ÉCRIVAINS BELGES**

DEMOLDER
VAN LERBERGHE
PIRMEZ
VERHAEREN
EEKHOUD
GIRAUD

FS-VN
XVIII
806

1930

GEORGES THONE, ÉDITEUR, LIÈGE

Eugène DEMOLDER

(1862-1919)

A la fin de l'été de 1919, tandis qu'on préparait à Bruxelles l'inauguration du monument Max Waller, Eugène Demolder s'éteignait en France, à Essonnes, où il habitait depuis plus de vingt ans. Si Waller avait été le porte-drapeau de la *Jeune Belgique*, Demolder fut, de son côté, l'âme d'un petit groupe d'écrivains qui collaborèrent activement à cette revue.

A *Sésino*, où nous nous réunissions, c'étaient les poètes qui donnaient le ton. On n'y était pas toujours grave, mais on avait de la tenue et les conversations se portaient facilement sur le domaine de la spéculation pure. Ivan Gilkin discutait avec Léopold Wallner, professeur au conservatoire, les problèmes les plus ardues de l'esthétique musicale, tandis qu'Albert Giraud aiguillait ses épigrammes et commentait la philosophie de Nietzsche... en éternuant ! On buvait des bocks — bières « à l'instar » — devant des tables de marbre. Lorsque les poètes quittaient le café pour remonter dans leur tour d'ivoire, les prosateurs se laissaient volontiers entraîner par Demolder — le bon guide — qui les conduisait dans des lieux

moins éthérés. Avec Eekhoud, Delattre, Stiernet, des Ombiaux, quelquefois Verhaeren — que les prosateurs avaient adopté, parce que ses confrères le considéraient comme un phénomène compromettant pour leur corporation — nous nous engageons dans des rues sordides et magnifiques où, depuis les temps les plus reculés, existent des cabarets célèbres dans le monde des marchands de moules. A *Saint-Pierre*, au *Château d'Or*, planté derrière son comptoir, la main sur la pompe à bière, en veste de velours ou en manches de chemise, le patron, superbe et familier, accueillait notre ami par un cordial « Bonjour, Monsieur Eugène ! » Quand nous étions installés, autour d'une table, une vraie table ici, une table de bois, la « serveuse » qui s'avavançait cordiale elle aussi et souriante, les mains dans les poches de son tablier blanc, ne se trompait pas non plus d'adresse : « Que peut-on vous servir, Monsieur Eugène ? » Question bien oiseuse !... Que pouvait-on servir, en effet, à Demolder, dans un vieux cabaret bruxellois, sinon le meilleur lambic de la cave ?

Dès qu'il avait son verre devant lui, notre ami se transformait. Il caressait le verre de sa main potelée, bombait la poitrine, redressait la tête et, dans sa figure réjouie, ses yeux bleus, ses petits yeux si vifs, si pétillants et si doux, s'éclairaient d'un tendre sourire. Devant un verre de lambic, l'homme acquérait, si je puis dire, toute sa valeur. Lui qui aimait tant les vieux maîtres flamands et hollandais, il avait lui-même l'air de sortir du

tableau d'un de ces peintres ; et ce n'est pas sans raison que Félicien Rops l'avait appelé, dans une de ses lettres, « mon bon Frans Hals ». Il était représentatif du milieu, bonhomme et jovial. Il était populaire dans tous les vieux cabarets qu'il fréquentait. Il aurait été populaire dans tout ce quartier du « bas de la ville », s'il l'avait voulu. S'il avait voulu, il en eût été le mandataire politique. Seulement, ainsi qu'il me l'écrivit un jour, il avait décidé « de ne pas prendre la vie au sérieux ». Au barreau, où il n'avait fait que passer, il s'était contenté de monter une revue, de fréquenter le « Thémis-Club » où l'on dînait, d'organiser une exposition de souvenirs professionnels et d'admirer les quelques hommes supérieurs qu'il renfermait : Jules Lejeune, Edmond Picard, Paul Janson, Victor Arnould, Eugène Robert ; à la Justice de Paix, où il fonctionnait comme juge suppléant, il se montrait plein d'indulgence pour toutes les Manon Lescaut que les vicissitudes de leur pauvre vie amenaient devant lui, et prenait régulièrement le parti des colporteuses contre le ministère public ; au Département de la Justice, où il fut quelque temps sous-chef de bureau, il décora son morose cabinet de reproductions de tableaux de ses chers maîtres flamands, réadmira Jules Lejeune, devenu son Ministre, et, ayant découvert dans l'immeuble quelques fonctionnaires à la Courteline, il s'en fit des amis, qui l'accompagnaient à sa sortie du bureau et dont l'escorte le remplissait de fierté.

Lorsque Eugène Demolder déclarait qu'il ne

prenait pas la vie au sérieux, il s'exprimait mal. Ce qu'il ne prenait pas au sérieux, c'étaient toutes les choses auxquelles le vulgaire attache de l'importance, la course aux places et aux dignités, les titres et les fonctions officielles, tout ce qui provoque l'admiration des petits esprits et emporte la considération des sots. Mais la vie, la vraie vie, nul plus que lui ne la prenait au sérieux. Il l'aimait avec passion. Il la dégustait en gourmet. De tout ce qui l'entourait, il n'y avait rien qui ne l'intéressât et qu'il ne fit servir à son plaisir ou à son bonheur. Les hommes et les choses, les formes et les couleurs — les couleurs surtout — lui procuraient un monde de distractions joyeuses et d'impressions ineffables.

Né dans le quartier le plus pittoresque de la ville, au bord du canal, il avait trouvé ses premières distractions dans le spectacle des bateaux qui passaient journellement devant sa demeure. Tout jeune, il avait goûté la poésie de l'eau ; il s'était intéressé au petit monde des marins ; son imagination avait entrevu, en les embellissant, les pays lointains d'où ils venaient et où il les voyait disparaître dans la lumière ardente du soleil ou dans l'atmosphère grise des temps de pluie. Avant de connaître la Hollande, dont il devait plus tard évoquer le passé avec tant de puissance, il l'avait devinée dans les maisonnettes colorées, posées comme des jouets sur les péniches et autour desquelles grouillaient des marmots à moitié nus, joufflus et bronzés.

Ses premiers pas l'avaient conduit dans les

rues les plus affriolantes de Bruxelles : la rue de Flandre, la rue des Fabriques, la rue Sainte-Catherine, avec leurs vieilles maisons, leurs petites boutiques, leurs étalages bariolés. Rues peuplées de gros commerçants et de pauvres hères. Rues magnifiques et miteuses, qui sentent le moisi, la crasse, le brassin et la riche cuisine. Rues qui évoquent à la fois la Flandre, l'Espagne et l'Italie. Rues où tout chante au soleil, où, par les beaux jours, tout étincelle, rutilé et flambe. Puis, il avait connu la Grand'Place, avec son hôtel de ville ciselé comme une châsse et ses maisons du XVII^e siècle chargées de sculptures et couvertes d'or. Vrai paradis pour des yeux de peintre ! Et Demolder était né avec des yeux de peintre. Aussi, quand il pénétra pour la première fois dans un musée, fut-il tout de suite au niveau des maîtres qui y régnaient. C'est là que les dieux lui parlèrent. Il commença alors à comprendre ce qu'il n'avait encore admiré que d'instinct. Il s'éprit d'un amour religieux pour tous ces artistes flamands qui avaient si bien rendu les gestes de leurs contemporains, à qui rien n'avait échappé de la poésie des vieilles maisons, qui avaient fait de l'or avec des haillons et fixé pour toujours la chaude tache de couleur qu'un rayon de soleil met sur un mur délabré, sur un carreau de brique, sur un pot de faïence ou sur la robe d'un cheval.

Comme il n'avait aucun grain d'ambition, il s'était d'abord contenté de savourer tout cela en voluptueux. Dans un musée, devant un beau tableau, il oubliait le reste du monde. Souvent

son admiration confinait au ravissement, à l'extase. Jamais chrétien ne s'est recueilli devant un autel comme je l'ai vu se recueillir à Malines, dans l'église Notre-Dame, devant la *Pêche miraculeuse* de Rubens. Il se sentait chez lui dans les musées, dans les vieilles églises, dans les vieux cafés bruxellois, dans les vieilles rues. Il traversait les quartiers neufs, surtout nos boulevards modernes que peuplent des gens sans personnalité, sans élévation et sans racines, avec un magnifique dédain. Mais il aimait aussi la campagne. La nature le transportait comme une belle toile. Chaque année, il me rappelait que les pommiers étaient en fleurs dans le pays de Ternath. Nous partions à l'aube, par une claire matinée, et nous vagabondions jusqu'au soir par les chemins de terre et les petits sentiers, au milieu d'un vrai paradis. L'eau aussi continuait à l'attirer. Il aimait le miroir poli des canaux brabançons et pouvait rester des heures en extase devant la mer.

Ses admirations esthétiques et son amour de la nature étaient étroitement liés. Ils lui constituaient un monde spécial où le présent et le passé se confondaient. Insensiblement, sans s'en apercevoir, il s'était ainsi créé un domaine propre, un royaume ravissant dont il était le maître souverain. Il en jouissait en dilettante. L'envie d'écrire lui vint assez tard. Il se contentait des joies intimes que lui procurait son tempérament d'artiste. Si ses amis n'avaient pas deviné qu'il avait du talent, il ne s'en serait peut-être jamais aperçu. Heureusement que *La Société nouvelle* veillait, et aussi

L'Art moderne et La Jeune Belgique. Pour faire plaisir à leurs directeurs — c'était le meilleur des hommes et le plus obligeant des camarades — il se mit à décrire son royaume.

Les premiers articles de critique et les quelques contes qu'il avait publiés dans ces trois revues furent réunis en volume, sous le titre *Impressions d'Art*. Cette œuvre de début annonçait un grand critique artistique et un délicieux conteur, tous deux aussi difficiles à séparer. Demolder conte comme il fait de la critique et il fait de la critique comme il conte. D'ordinaire, le critique explique, analyse et commente. Il fouille l'œuvre, il la démonte, il en détaille le mécanisme, il nous initie aux procédés de l'auteur. Un Camille Mauclair excelle dans ce genre de critique, qui est, au demeurant, la vraie critique. Demolder, lui, interprète l'œuvre. Il projette sur elle une lumière plus vive que celle du jour. Il nous en rend les beautés sensibles. Mieux, il l'extrait de la toile ou du marbre, il la transporte dans sa prose, il en refait de la vie.

« L'ouvrier de Meunier, écrit-il dans une de ses plus belles pages, est un vivant outil. Il a le front étroit et bas, jamais pensif, la cervelle écrasée comme par une calotte d'airain. Dans les fumées rouges, il profile sa face abêtie, bronzée par les feux, pareille au relief d'une médaille frappée pour célébrer la force brutale. Sa mâchoire est bestiale, osseuse, son œil enfoncé dans l'orbite. Son torse nu, incendié par les reflets des coulées en fusion, semble modelé dans un métal

ardent ; il est maigre, les côtes en relief, solidement musclé par le travail, drainé par les suées. Les biceps saillent en vigueur et les mains sont tannées et rugueuses. Sous la blouse, qui se colle aux carcasses, on devine les ossatures solides de gaillards rompus à des labeurs rudes, incessants, qui ploient les corps, assouplissent les muscles, mais finissent par courbaturer, manger les chairs, tarir les moelles des os, briser les plus robustes et dessécher les poitrines aux atmosphères brûlantes des hauts fourneaux. »

Ces prestigieux morceaux de critique où le commentateur s'égale à l'artiste, alternent avec des pages purement littéraires, moitié poèmes en prose, moitié contes, que l'auteur appelle *Transpositions*, où nous retrouvons le même procédé et qui nous causent le même plaisir. Dans *Fiançailles*, par exemple, il ressuscite d'après les petits maîtres hollandais toute l'existence exquise d'une grande famille bourgeoise du XVII^e siècle. De quelques détails empruntés à divers tableaux, il compose une synthèse ; il nous fait pénétrer dans le milieu où ont vécu ces peintres et nous ouvre la porte des intérieurs où ils ont planté leur cheval. Il voit la vie de l'époque à travers leurs tableaux et elle le transporte comme un beau bronze du moderne Meunier :

« On reste pris d'un amour qui ferait cueillir des scabieuses et des lys pour les placer au bas du cadre — devant cette Hollandaise de jadis portant des boucles en perles. »

Ce délicieux petit poème, qui débute sur un

ton si lyrique, constitue un échantillon parfait de toute son œuvre future. Ici, déjà, nous le voyons vivement attiré par les peintres hollandais. C'est qu'il y a souvent plus de poésie dans ceux-ci que dans leurs confrères flamands et que Demolder, opulent prosateur, est en réalité un poète. Les peintres flamands l'intéressent par la vie, le pittoresque, le coloris éclatant de leurs tableaux. Tout cela se retrouve chez beaucoup de Hollandais, mais le plus souvent avec une finesse de ton, une douceur, une suavité qui en augmentent la séduction. Il trouve dans ceux-ci une plénitude de satisfaction qu'il ne rencontre pas toujours chez les autres, malgré l'attrait qu'ils lui inspirent et les grandes joies qu'ils lui causent. Ce qu'il cherche dans la peinture, c'est son propre idéal. Insensiblement, d'ailleurs, le critique passe chez lui à l'arrière-plan et bientôt même disparaît ou à peu près et ce n'est plus qu'accidentellement qu'il commentera les œuvres des sculpteurs et des peintres. Il les verra sous un autre angle. C'est le cas déjà pour les *Contes d'Yperdamme* et les *Récits de Nazareth* qui succédèrent aux *Impressions d'Art* et furent par la suite réunis pour former *La Légende d'Yperdamme*.

Ici encore, nous trouvons des contes tout en descriptions ou plutôt tout en peinture, les uns éblouissants, les autres naïfs et pittoresques. A l'inverse de Stendhal, qui promenait son miroir de romancier le long des routes, Demolder promène le sien dans les musées. Il greffe une œuvre de poète sur des œuvres de peintres. Il fait parler

ou plutôt il met en mouvement — car les personnages de ses premiers livres parlent peu — tout le petit monde que les peintres flamands et hollandais des XVI^e et XVII^e siècles ont immobilisé sur leurs toiles. Entendons-nous cependant. Demolder aime à retrouver le passé dans les vieux tableaux ; mais il aime aussi son époque, surtout la grande nature au milieu de laquelle il vit. Ces deux passions réagissent l'une sur l'autre. Elles se mêlent et se confondent souvent — surtout pendant la première période de son activité. Ses premières œuvres contiennent beaucoup d'anachronismes. Il emprunte au monde qui l'entoure pour ressusciter les scènes des vieux tableaux et les amplifier. Il transporte dans la vie réelle les personnages de ces tableaux, ou bien ce sont les gens qu'il côtoie qu'il introduit dans leur cadre archaïque. Les peintures des Breughel, des Teniers, des Jordaens, des Pieter de Hooch sont pour lui comme des vitres magiques à travers lesquelles il se complaît à regarder son milieu.

Il se pénètre si bien du génie de ces maîtres qu'on a pu voir en lui, après la publication de ses premiers livres, l'héritier le plus direct de la tradition artistique flamande et qu'on s'habitua à l'identifier avec son milieu. Lui-même d'ailleurs aimait à se donner toutes les apparences d'un artiste autochtone et intransplantable. Aussi fut-ce une grande surprise lorsqu'on apprit qu'il allait quitter Bruxelles pour vivre en France, où il venait d'épouser M^{lle} Rops, la fille du grand aquafortiste wallon. Ce qu'on avait trouvé naturel

chez un Rodenbach, on ne le comprenait pas pour Demolder. Il partit néanmoins. Il s'installa à la « Demi-Lune », dans la jolie retraite que Rops s'était aménagée en Seine-et-Oise et qu'André Fontainas appelait « la maison du bonheur ». Il y connut le bonheur. Il y fut heureux. Contrairement à ce qu'on avait pu croire, son talent, au lieu d'en souffrir, y gagna. Sous l'influence de Rops, le plus sévère et le plus discipliné des maîtres, il devint également sévère pour lui-même. Son art s'épura. Aux belles improvisations poétiques qu'il avait données jusque là, succédèrent rapidement des œuvres mieux équilibrées et plus harmonieuses.

Demolder avait toutefois vécu trop intensément de la vie brabançonne pour rompre d'un coup avec elle. En se rendant dans sa nouvelle patrie, il emportait avec lui tout un monde de belles images et de chers souvenirs. Le doux pays de l'Île-de-France ne le conquit que peu à peu. S'il avait été un avocat peu zélé, il n'en avait pas moins occupé, par sa personnalité, une grande place au palais, où il avait laissé de nombreux amis. Il y avait vécu en communion d'idées avec les esprits généreux qui réagissaient, à cette époque, contre le matérialisme de la bourgeoisie belge, qu'ils trouvaient trop indifférente à la vie intellectuelle du pays et trop attachée à ses privilèges de caste. Dans un volume de souvenirs, intitulé *Sous la Robe*, qu'il publia dans les premiers temps de son exil, il fit revivre ces figures amies et l'homme, chez qui l'artiste semblait toujours

avoir dominé jusque-là, nous ouvrit son cœur : un cœur compatissant et large, un cœur même sentimental qui s'apitoyait sur les misères des pauvres et rêvait pour eux une existence meilleure et plus noble.

Sous la Robe fut suivi de *Quatuor*, un recueil de contes. Demolder apparaît déjà ici en voie d'évolution. Ce livre, œuvre de transition, procède d'une double inspiration. On y rencontre encore son ancienne manière, mais il s'essaye déjà à un art nouveau et plus français.

C'est néanmoins le passé qui le tient toujours le plus puissamment. Lorsqu'il se recueille, c'est sur son pays d'origine qu'il dirige ses regards. Il le voit maintenant à travers l'éloignement, c'est-à-dire plus grand et plus beau. Son amour pour lui se renforce de tous les regrets que sa perte lui cause. Il est par conséquent dans l'état psychologique le plus favorable pour en parler avec éloquence. Il lui a consacré jusqu'ici des croquis. Il va en faire un portrait complet. Il va lui dédier une fresque au centre de laquelle figurera le peintre du Nord qui plane au-dessus de tous ses confrères. Il va ressusciter le passé du pays où il a vécu jusque-là, en l'envisageant à travers l'âme multiple que son imagination prête à ces maîtres. Il va donner cette *Route d'Emeraude* où il peindra la Hollande et la Flandre, non telles qu'elles sont ou telles qu'elles furent, mais telles qu'elles eussent été si les Memling, les Breughel, les Teniers, les Jordaens, les Van Dyck, les Rubens, les Vermeer, les Rembrandt avaient pu les

frapper à leur image, les élever à la hauteur de leurs rêves spirituels ou de leurs appétits charnels.

Rembrandt domine l'œuvre. Il en est le principe spirituel. Son regard énigmatique, son âme inquiète, son esprit perpétuellement tendu vers l'essence de la vie l'élèvent au-dessus de la généralité de ses confrères et l'isolent. Tandis qu'un Krul, peintre des grasses matérialités, symbolise le talent, l'esprit moyen qui trouve dans la vie tous les éléments de son art, lui, représente le génie, la pensée active, qui creuse, qui rayonne, que le mystère du monde intéresse plus que les formes tangibles de ce monde même. A côté d'eux, Kobus et Dirk, artistes de second ordre, ne sont que de bons vivants, plus préoccupés de jouir que de créer. Le premier semble installé sur la terre comme un convive devant une table bien servie. Il pompe par tous ses pores la poésie des êtres et des choses. Son enfance trempe dans une grasse atmosphère de vie matérielle. Son imagination file sur l'eau avec les batelets ; elle vogue dans les nues avec les cerfs-volants ; le bruissement des feuilles l'enchanté comme une musique céleste ; le ronflement du *rommelpot* le trouble et l'exalte ; il ne cite aucun objet sans l'embellir ; et quand son père, le rigide huguenot, lui parle du Christ, il n'en retient que les noces de Cana, la pêche miraculeuse et la nuit de Noël. Dirk vit à peu près comme Kobus, mais son âme est moins noble et son esprit moins passif. C'est le Méphistophélès de l'œuvre dont Rembrandt est le Faust.

Lui seul songe quelquefois à la mort. Il y songe comme un matérialiste, pour se retourner tout de suite vers la vie, cette vie qui contient tout pour lui, qu'il aime et qu'il raille, dont il voit à la fois le charme puissant et l'extrême brièveté, et au-dessus de laquelle il fait résonner son rire de bohème, amer, cynique et souvent lugubre.

L'élément amoureux a été également emprunté à un tableau. Mais c'est un peintre italien plutôt qu'un peintre flamand ou hollandais qui a fourni le personnage. Siska est une femme du Titien bien plus qu'une femme de Rubens. Elle n'a pas la placidité d'une Hélène Fourment. Le soleil du Midi qui lui a coloré les cheveux, lui a aussi brûlé le sang. Elle est *l'idéal charnel* dans ce qu'il a de plus accompli, de plus pervers et de plus diabolique. Siska séduit, fascine, affole, ensorcelle. C'est la grande tentatrice dont Kobus, l'être le plus humain du livre, devient le jouet et la proie. Le drame naît ici du heurt de deux races et de deux mentalités.

Les scènes d'amour qui occupent le premier plan de l'œuvre, les allées et venues des comparses, derrière lesquels s'estompe le personnage principal, le paysage qui les enveloppe, tout est présenté sous les couleurs les plus vives et les plus séduisantes. Il n'y a rien qui ne contienne une parcelle de l'âme du grand Pan. Sous la plume de l'auteur, une rue, un quai, un cortège, un atelier, un festin, une taverne deviennent des choses profondes à force de beauté. Dans la scène d'amour qui se passe au bord de la mer entre Kobus et

Siska, la nature entière participe aux ébats des deux amants. La mer leur communique quelque chose de sa grandeur et de sa force ; pour eux, elle fait monter à sa surface tous les bijoux qui gisent dans ses profondeurs ; elle les présente sur la crête de ses vagues aux baisers du soleil pour qu'il les fasse resplendir et qu'il les fasse vivre.

Dans ses peintures — je ne dis pas ses descriptions, car il ne décrit pas et énumère encore moins, ainsi que le faisait, par exemple, un Théophile Gautier — Demolder, en bon artiste, distribue la couleur et la lumière avec une précision qu'on ne trouve que chez les grands peintres. Tout se fond toujours dans une parfaite harmonie. Les objets sont invariablement disposés de façon que leurs couleurs se font valoir mutuellement ; les détails ressortent ou se dissimulent suivant leur importance ; l'étincelle qui doit concentrer l'intérêt sur un point déterminé et séduire l'œil est toujours à sa vraie place. En dix mots, il fait tenir tout un tableau : « La robe rouge de Siska brilla *comme du sang frais* sur le sable. » Il a des comparaisons épiques, comme cette porte d'auberge « qui faisait songer à un grand croupion sous lequel fuyaient les ordures du festin ». On trouve aussi des phrases qui rutilent comme des bijoux ; on a envie de les prendre entre les doigts et — ainsi que fait Rembrandt de la coupe chargée de cabochons que lui présente Krul — de les élever à la hauteur des yeux pour les voir chatoyer dans le soleil. Lire *La Route d'Émeraude*, c'est se retremper aux sources les plus généreuses, les

plus fraîches et les plus riches de la vie, c'est entrer dans le paradis des panthéistes.

Deux ans après avoir donné ce roman, Demolder publie coup sur coup deux livres fort différents l'un de l'autre : *Les Patins de la Reine de Hollande* et *Le Cœur des Pauvres*. Le premier, qui s'apparente à *La Route d'Emeraude* et plus encore à *La Légende d'Yperdamme*, est une légende comme celle-ci, une légende onctueuse et salée « que lui conta une vieille sorcière, près de Tamise, sur les bords de l'Escaut ». C'est l'éternelle histoire de la jeune fille amoureuse du prince charmant. Mais elle se déroule ici à travers les diableries d'un Jérôme Bosch ; elle emprunte sa physionomie au sol du Polder et reflète, comme un miroir orné de pierreries, l'âme mystique, superstitieuse et sensuelle du peuple flamand.

Avec *Le Cœur des Pauvres*, histoire pour les enfants, Demolder s'écarte de son ancienne manière pour se rapprocher de la tradition latine. Il met plus de sentiment dans son œuvre. Son style s'épure et se débarrasse de l'excès d'ornements qui alourdissait souvent ses phrases. Il reste toujours un superbe peintre, mais sa palette s'éclaircit. Ses quelques années de séjour en France ont déjà agi sur son talent. Elles lui ont inculqué le sens de la mesure et de la sobriété. Son goût s'est affiné. Si ses origines se trahissent encore, s'il garde toujours sa personnalité, il écrit néanmoins maintenant comme un véritable auteur français. Ses admirations artistiques ont perdu de leur

exclusivisme. Le ciel de France lui a révélé la douceur et la grâce.

Il était du reste moins Flamand qu'on ne s'était plu à le croire et qu'il aimait lui-même à le faire croire. M. Gustave Abel, qui lui a consacré une pénétrante étude, avait fait, à cette occasion, des recherches sur ses origines. Si loin qu'il ait pu remonter, il ne lui a découvert que des ascendants wallons. Il en a conclu que c'était, en dépit de son nom thiois, un Wallon que la France avait fini par révéler à lui-même. Cela paraît paradoxal. Et pourtant... Rodenbach et Verhaeren ont pu passer presque toute leur vie en France sans que leur art en ait été sensiblement influencé. Il n'en a pas été de même de Demolder. Après quelques années d'exil, sa manière se modifie. Il écrit *Le Cœur des Pauvres*, puis emprunte à son pays d'adoption le sujet d'un nouveau roman : *Le Jardinier de la Pompadour*.

C'est que sa nature, foncièrement artiste, n'a rien d'exclusif. Elle n'apparaît pas coulée d'un jet comme celle de ces écrivains en qui se concentrent et se résument les qualités et les défauts d'une race. Chez Demolder, il y a plus de souplesse. Son merveilleux œil de peintre finit toujours par découvrir le pittoresque et la beauté partout où ils se trouvent. S'il a admirablement compris et interprété le milieu flamand, on peut déjà constater dans ses premiers livres qu'il a l'âme plus fine que ne l'ont généralement les artistes dont il s'inspire. Une sorte de force inconsciente le pousse plutôt vers les maîtres hol-

landais, chez qui il rencontre plus de délicatesse, d'intimité et de douceur. Il imprègne également ses œuvres d'un sentimentalisme assez peu flamand. Aussi charitable de cœur qu'Eekhoud, il l'est avec moins d'âpreté et de rudesse. Il s'attendrit facilement. Même dans le plus plantureux de ses ouvrages, *La Route d'Emeraude*, on trouve des pages d'une sensibilité exquise, tel le passage consacré aux disciples d'Emmaüs, qu'il recommandait toujours quand il s'agissait de reproduire un fragment de ce maître livre. Insensiblement, ce sentimentalisme prit plus de place dans ses œuvres. *Le Cœur des Pauvres* en est tout imprégné et les personnages principaux du *Jardinier de la Pompadour* — Martine et Buguet — sont deux natures purement sentimentales.

Jasmin Buguet, jardinier par profession et songe-creux par nature, ayant un jour rencontré la Pompadour, s'éprend pour la célèbre courtisane d'une passion comme les songe-creux et les poètes savent en éprouver. L'amour de Dante pour Béatrice peut seul être comparé à celui de cet humble paysan pour la maîtresse de Louis XV. Elle envahit son existence, elle remplit son cœur, elle absorbe toutes ses pensées, elle trouble son cerveau au point que sa petite fiancée, la jolie soubrette de M^{me} de Pompadour, ne parvient à le retenir auprès d'elle et à se faire épouser qu'en imitant les coquetteries de sa maîtresse. Martine s'offre à Jasmin comme une délicieuse réduction de la femme qu'il aime. C'est le reflet de la grande dame qui lui donne quelquefois l'illusion de pos-

séder son idéal. Devenu jardinier à Bellevue, il est plus heureux de vivre auprès de la courtisane que de Martine. Il peut voir son idole et même l'approcher. Il lui parle, il entretient les allées que foule son pied mignon, il cueille et dispose en bouquets les fleurs qui lui sont chères. Il vit dans un rêve splendide, dans un rêve fou, qui dure ce que durent les rêves, jusqu'au réveil, lequel est provoqué ici par un collègue envieux et jaloux qui, ayant surpris la passion insensée de Buguet, le fait chasser.

L'amour de Jasmin pour la Pompadour et celui de Martine pour son lunatique mari, tout séduisants qu'ils sont, ne constituent pas l'intérêt entier de cette œuvre, pas plus que l'ensorcellement de Kobus par la diabolique Siska ne forme tout l'attrait de *La Route d'Emeraude*. Ils ne sont non plus que la charpente du roman, le tronc vigoureux et plein de sève d'un arbre qui porte une fleur au bout de chacune de ses branches. Toute la grâce, tout le charme, tout le raffinement, toute la vie faisandée du XVIII^e siècle enveloppe l'action principale, la prolonge et l'imprègne d'une souveraine beauté. Tout un monde de figures secondaires, croquées avec habileté, défilent dans ce livre et en font une œuvre extrêmement mouvementée. Les choses elles-mêmes ressuscitent sous la plume du romancier avec des lignes, des gestes, des couleurs sous lesquels les Falconet, les Lancret, les Boucher auraient mis avec enthousiasme leur signature.

Eugène Demolder possède le grand privilège de

savoir faire vivre en beauté n'importe quoi. Dans ses livres, les fleurs sourient, le soleil pétille, les campagnes sont pleines d'enchantement. On y sent la fraîcheur des herbes et la caresse des brises. La nature y vit sa vie pleine et forte. Souvent même elle va plus loin : elle se pare du prestige séducteur de l'œuvre d'art. Elle apparaît comme transfigurée par la magie d'un beau peintre ou d'un puissant sculpteur. Ne sont-ce pas de réelles œuvres d'art, des œuvres du plus pur XVIII^e siècle que les jolies scènes où nous voyons la Pompadour danser avec la grâce d'une sylphide, sur l'herbe au clair de la lune, ou, pareille à une nymphe, se dresser nue — blanche et nacrée — dans sa baignoire de porphyre ? Dans ce gros livre où l'auteur a enfoui beaucoup d'érudition, on ne rencontre jamais une page qui soit aride ou sèche. Il reconstruit un château, recrée un parc, restaure un vieux coin de Paris, exhume mille détails de la vie des paysans de l'époque, et tout cela se présente à nous comme des choses familières et qui n'auraient jamais cessé d'exister.

Demolder est un grand poète qui s'est exprimé en prose. Ses romans sont des romans de poète. Tous les personnages sont créés de toute pièce. Tous sont stylisés. Même les petites gens du *Cœur des Pauvres*, celui de ses livres où il a côtoyé du plus près la réalité, ont quelque chose d'un peu conventionnel. Mais ils sont si vivants ! L'auteur leur donne un cœur et une âme si adéquats à la haute impression qu'il veut produire ! C'est que lui-même vibrait avec une intensité prodigieuse

devant toutes les beautés du monde. Rien de plus caractéristique à cet égard que *L'Arche de M. Cheunus*, le volume de contes qu'il a publié dans les dernières années de sa vie. Ici, ce n'est plus un prosateur qui écrit, c'est un poète qui chante et qui se confesse. Quand on a lu ce petit livre, on connaît tout Demolder, aussi bien que s'il nous avait laissé des mémoires. Il contient la fleur de son art, l'essence de son tempérament. C'est, pour ainsi dire, une réduction de toute son œuvre, un petit miroir formé de la même matière que ses autres livres, mais d'une matière plus délicate et plus pure et où sa personnalité transparaît plus clairement. Après l'avoir lu, on comprend mieux la souplesse prodigieuse d'un talent qui lui a permis, après avoir peint la Flandre et la Hollande comme s'il avait été Rubens ou Ruysdael et l'Île-de-France comme un petit maître du XVIII^e siècle, de nous offrir, dans *L'Espagne en Auto*, un tableau fidèle, je ne dirai pas de toute l'Espagne, mais du caractère et de la vie de ce pays. Ce dernier livre n'est qu'une série d'impressions. Mais, dans ces notes cursives, il a admirablement fixé ce qu'il y a d'essentiel dans cette terre âpre et dure, ce qu'il y a de pittoresque et de violent dans son peuple. Dans cet œil qui avait bu avec tant de volupté la lumière chaude et dorée des Flandres, l'Espagne est entrée comme un acide.

Au début, il écrivait avec un pinceau plutôt qu'avec une plume. Ses phrases se succédaient comme des touches de couleur. Elles n'avaient souvent entre elles d'autres liens que leur propre

rayonnement qui les fondait dans sa splendeur. Plus tard, le rythme est venu se joindre au coloris et son style est devenu plus harmonieux, plus souple et plus délié. Cela date de son séjour en France. Lorsqu'on ouvre *Les Patins de la Reine de Hollande*, on sent qu'il a lu et médité Flaubert, le maître par excellence. Il a appris de lui à écrire avec plus de pureté et à mieux ordonner ses phrases. Pour la couleur, elle existait dans la pâte même de son style. Avec l'encre, les couleurs ruissellent de sa plume. Maints passages de ses livres sont de réels poèmes. Dans *L'Arche de M. Cheunus*, il en est de ravissants, celui par exemple, qui nous le montre en Provence rêvant devant un foyer, où pétille une bûche odorante, et qui se termine par ces lignes :

« Petite flamme, si j'écris cela, c'est que je veux fixer cet instant bienheureux, c'est que cette minute va s'envoler ainsi qu'un oiseau qui a donné sa sérénade et retourne à la forêt que tous ignorent. Toi-même, lutin rouge, tu fileras par la cheminée, et il ne restera de notre camaraderie qu'un peu de cendre et de tristesse. Aussi, sur ce papier inondé de soleil, avec un porte-plume d'ivoire à manche d'argent, je tente de fixer une lueur de ce moment. Ainsi, je pourrai serrer au fond du tiroir un peu de la lumière qui fait resplendir la mer ; un effluve de l'odeur familiale de l'âtre où tu jettes tes écus, une bribe de ma vie. Je retrouverai cette ébauche et regarderai ce papier avec une mélancolie qui sera tendre comme m'est tendre cette matinée qui fuit déjà là-bas, sous les voiles

d'un bateau de pêche et qui va s'éteindre avec toi, flamme adorable, compagne passagère et inspiratrice, source de pureté, belle et chaude comme un cœur de héros, un cœur de poète ! »

Tout le beau styliste est dans cette page, où l'on trouve aussi la petite fleur bleue qui existait au fond du cœur du robuste auteur de *La Route d'Emeraude* et qu'il doit certainement à son ascendance wallonne. Il aimait la vie, il l'aimait passionnément, de toute l'ardeur de son âme panthéiste. La vie était pour lui un don magnifique, mais il avait conscience de sa brièveté et l'idée que nous ne vivons que pour mourir et que la mort est peut-être la fin de tout, jette souvent une note de mélancolie dans ses œuvres. C'est le petit nuage argenté qui passe devant le soleil et qui entraîne notre esprit par delà l'univers que notre œil embrasse et que notre cœur possède. Oh ! un tout petit nuage qu'on chasse bien vite par un beau rêve ! « Je mourrai — dit M. Cheunus — c'est sûr, mais je revivrai dans les grains de sable, dans l'argent des chardons et dans les bruyères ; les astres prendront quelques bribes de ma force, mes facultés amatives seront partagées entre mille papillons et peut-être un jour un oiseau de passage ravira quelque-une de mes parcelles et j'irai dans une belle île d'or où je deviendrai l'âme d'une grande fleur aux lourds parfums. »

La mort ne devait, hélas ! pas tarder à nous enlever ce parfait écrivain, ce grand artiste, qui aimait tant la vie et qui la comprenait si bien. Le destin l'a frappé en pleine force, en pleine fièvre

de travail, tandis qu'il était occupé à un nouveau roman dont le sujet, emprunté à l'époque de Louis-Philippe, allait encore nous montrer sous un autre aspect ce rare talent, qui ne voulait pas se répéter et qui s'appliquait sans cesse à se développer et à grandir.

Je ne sais si une parcelle de son âme s'est envolée dans cette belle île d'or entrevue par M. Cheunus. Mais quand on a suivi Eugène Demolder partout où il a promené « sa plume d'ivoire à manche d'argent » — en Hollande, dans l'Ile-de-France, en Italie, à la Côte d'Azur, en Espagne — on est toujours ramené par les qualités foncières de son art, où il y avait du Rabelais et du Villon, à cette terre flamande qui fut sa première inspiratrice et qui l'avait marqué de son signe. Pour nous, c'est toujours ici que nous le revoyons, dans ce petit milieu bruxellois que saint Michel domine de sa silhouette dorée et que symbolise la jolie statuette de Duquesnoy. Son grand cœur n'a pas quitté ce milieu et c'est là qu'il battra toujours, dans la chaude couleur de ses rues archaïques, dans le grouillement de son petit peuple, dans le pittoresque de ses cabarets vieillots, dans l'arôme de ses bières, dans le bleu tendre de son ciel, dans sa lumière et dans ses brumes, dans le son de ses cloches, dans le langage muet de ses vieilles pierres...

1923.

Charles VAN LERBERGHE

(1861-1907)

C'est en 1889 que j'ai connu Charles Van Lerberghe. Il venait de s'installer à Bruxelles, où sa réputation de jeune maître l'avait précédé. Ses premiers vers, publiés dans la *Pléiade* et le *Parnasse de la Jeune Belgique*, avaient mis son nom en vedette. Georges Rodenbach lui avait consacré, en même temps qu'à ses amis Maeterlinck et Grégoire Leroy, un article important. Albert Giraud, qui avait autant d'esprit que Rivarol et qui eût pu continuer l'*Almanach des Grands Hommes* de façon à faire croire que Rivarol était ressuscité, l'avait appelé « le poète au crayon d'or ». La publication des *Flaireurs* et de la *Grâce du Sommeil* vint révéler qu'il existait chez Van Lerberghe un auteur dramatique et un conteur qui n'étaient pas inférieurs au poète.

L'homme était simple, réservé, modeste, affable. Ses premiers succès ne l'avaient ni enorgueilli, ni grisé. Loin d'en tirer vanité, il avait plutôt une tendance à déprécier ce qu'il avait écrit jusqu'alors. Et l'on devinait que ce n'était pas une attitude qu'il prenait. Sous sa modestie et sa réserve, on sentait l'existence d'une forte personnalité.

Il avait déjà, suivant l'expression de Taine, « inventé son but » ; ou plutôt ce but s'était imposé à lui et dominait sa vie. Il avait pour l'art une ferveur religieuse : c'était un fanatique de la beauté. Il en parlait comme un prêtre parle de son Dieu. Ce timide, qui n'osait ouvrir la bouche en public, devenait facilement expansif dans l'intimité. Rien n'était plus agréable ni plus instructif que sa conversation, qui prenait peu à peu la tournure d'une confidence, où son âme ingénue se dévoilait, où ses rêves élevés se manifestaient dans toute leur fraîcheur et leur grâce charmante.

A cette époque, il habita longtemps à Schaerbeek, dans une de ces rues grises, solitaires et froides, qui font une ceinture d'ennui à la ville de Bruxelles. Sa garçonnière était située au premier étage d'une maison, dont le rez-de-chaussée était occupé par une épicerie. Je vois encore son cabinet de travail, avec sa grande bibliothèque de chêne, où ses livres préférés se signalaient à l'attention par leurs belles reliures. Je revois les gravures et les photographies qui ornaient les murailles et qui représentaient des œuvres de Burne-Jones, de Walter Crane, de Gustave Moreau. Sur la cheminée se trouvait le portrait de l'impératrice Elisabeth d'Autriche ; un peu plus tard, un autre portrait vint lui faire pendant : celui de Marie Bashkirtseff.

Comme tous les écrivains originaires des Flandres, Van Lerberghe avait fortement subi l'influence des arts plastiques et spécialement de la peinture. Mais de même que Maeterlinck, dont

une des premières œuvres, le *Massacre des Innocents*, est un conte inspiré par un tableau de Breughel, il avait surtout voué son admiration aux primitifs. Sa délicatesse naturelle lui avait fait aimer les délicieuses et suaves figures des Van Eyck et des Memling plus que les personnages musclés et hauts en couleurs des Rubens et des Jordaens. Et ces jolies figures, archaïques et un peu figées, il les avait retrouvées, modernisées et réchauffées au souffle de l'art grec et de l'art florentin, chez les préraphaélites anglais. Si ceux-ci ne lui ouvrirent pas le monde du symbole, ils l'aidèrent en tout cas à s'y fixer. Leurs femmes en longues robes, aux corps élancés et presque immatériels, aux traits délicats, aux regards innocents ou vaguement songeurs, devinrent les compagnes familières de son âme. La hautaine et fière figure de l'impératrice Elisabeth, cette femme admirable qui trouva tout au-dessous d'elle et qui, dans un siècle prosaïque, sut se transformer de son vivant en un personnage de légende, était une de leurs sœurs, égarée sur la terre, de même que Marie Bashkirtseff — celle-ci plus turbulente et beaucoup moins résignée.

Peu après son arrivée à Bruxelles, et bien qu'il eût près de trente ans, Van Lerberghe commença des études universitaires et les poussa jusqu'à l'obtention du diplôme avec la patience et la persévérance tranquilles qui étaient une de ses grandes forces. Au début, il éprouva quelques déboires. Il échoua à son premier examen. Dans une lettre où il m'annonçait la nouvelle, il disait qu'un

professeur « malveillant » n'avait fait que l'interroger, lui, ancien élève des jésuites, sur l'expulsion des jésuites en Europe au XVIII^e siècle. Il accusait aussi le professeur de littérature de lui avoir témoigné une certaine antipathie. Bien que tout cela n'ait rien d'in vraisemblable, il est probable qu'il exagérait et que la seule cause de son échec fut sa timidité. Il rencontra d'ailleurs plus tard des professeurs, tels que Tiberghien et Willem, qui le comprirent et dont il parla toujours avec sympathie et respect. Son diplôme ne lui fut du reste d'aucune utilité pratique. Comme Grégoire Leroy l'a rappelé au lendemain de sa mort¹, ce fut en vain qu'il sollicita une place dans l'enseignement.

Il faillit toutefois devenir fonctionnaire. En 1901, le regretté Ernest Verlant, directeur général des Beaux-Arts, et M. Van Overloop, conservateur en chef du Musée royal des Arts décoratifs, eurent l'heureuse idée d'utiliser les connaissances artistiques de Van Lerberghe. Pendant quelque temps, il fut attaché au Musée des Arts décoratifs, où on le chargea de faire des recherches historiques sur la sculpture belge. Il était excellemment qualifié pour une pareille tâche. Mais il y apporta ses scrupules de rêveur, qui firent toujours de lui un homme sans défense contre la vie ; il s'exagéra les difficultés de sa besogne et, craignant qu'elle ne l'empêchât de poursuivre ses travaux littéraires, il

¹ *La Belgique Artistique et Littéraire*, décembre 1907.

adressa sa démission à M. Van Overloop dans les termes suivants :

« Comme j'ai eu le regret de vous le dire l'autre jour, l'essai que vous avez bien voulu me permettre de faire des fonctions d'attaché au Musée royal des Arts décoratifs m'a prouvé, malgré tout l'appui de votre aimable bienveillance, que je ne pourrais suffire dignement à la tâche.

» J'ai compris que la besogne réclamait, à bon droit, qu'on lui donnât non seulement tous ses soins, mais encore sa pensée entière et tout son temps, et j'ai reculé devant ce sacrifice absolu de ma carrière littéraire.

» J'espère que l'homme d'intelligence si artiste, dont j'ai eu l'honneur de faire en vous l'aimable connaissance, n'en voudra pas à un poète de cette fidélité un peu folle, mais légitime, aux « Muses ».

» Elles étaient devenues, depuis mes fréquentations au Musée, d'une intolérable jalousie !...

» Il ne me reste qu'à m'excuser de mes démarches inconsidérées, espérant en échange avoir pu vous être utile un instant, et qu'à vous remercier de votre bonté pour moi. »

Plusieurs années avant, un de ses parents avait aussi voulu le faire entrer dans une banque. Inutile de dire que Van Lerberghe s'était senti beaucoup moins d'aptitudes encore pour les travaux de la finance. Il lui était même resté de cette offre une sorte d'effroi : « Vous me voyez, disait-il, derrière un guichet ! » Et il ne manquait pas d'ajouter : « Avec des manches de lustrine... »

Il avait d'ailleurs un peu de fortune et put rester

indépendant jusqu'à la fin de sa vie, dont les dernières années s'écoulèrent dans la solitude, près de Bouillon, où il occupait une simple chambre dans une pittoresque maison entourée de forêts.

Pendant qu'il faisait ses études universitaires, il écrivit, pour la *Société Nouvelle*, un article sur Fernand Séverin et un autre sur Marie Bashkirtseff. L'article sur Séverin est un des plus beaux et des plus pénétrants qu'on ait publiés sur le poète du *Don d'Enfance*. Van Lerberghe aimait la poésie de Séverin, qui est aussi noble et aussi élevée que la sienne, mais d'une inspiration beaucoup moins compliquée. Les vers de Séverin émanent directement de son cœur, tandis que ceux de Van Lerberghe n'atteignent leur simplicité qu'après avoir passé par une opération laborieuse de son esprit. L'œuvre du premier est un beau jardin où l'art se dissimule ; celle de l'autre est un parc artificiel, mais arrangé avec une science si parfaite qu'on n'aperçoit plus non plus le travail que son exécution a coûté. Quant à Marie Bashkirtseff, dont le journal est une des plus curieuses dissections psychologiques qu'une créature humaine ait jamais faites d'elle-même, elle montre, elle aussi, une singulière analogie de sentiments avec Van Lerberghe.

« Elle ressemblait, écrit-il, à une espérance et à un pressentiment tout ensemble. Ce qu'il faut à cette païenne, ce n'est pas la tristesse et la mort, mais la vie, le soleil, les vastes plaines « qui vont à son visage » et surtout à son bonheur. Elle se figure l'art « comme une grande lumière ». Elle dit que Dieu « c'est peut-être la nature même et qu'on

ne peut croire qu'à un grand mystère, la terre, le ciel, tout, Pan ». Elle dit aussi que « la vie n'est pas un passage, une misère, mais la vie ; tout ce que nous avons de tout ». Sa vie, conclut Van Lerberghe, ne fut qu'une « aspiration vers la lumière ».

Ce portrait moral s'applique admirablement à l'auteur de la *Chanson d'Eve*. Lui aussi fut un panthéiste, profondément attaché à la vie, mais qui souffrait de la trouver imparfaite, qui voyait en elle, en même temps que tous les éléments du bonheur, mille germes d'impuissance qui nous empêchent d'y atteindre. Ne pouvant vivre cette vie-là, il aspira lui aussi à la lumière et s'appliqua à créer, au moyen de son art, le monde qu'il rêvait.

Ici, il fut plus heureux que Marie Bashkirtseff. Celle-ci s'usa dans une lutte vaine ; l'art fut rebelle à sa volonté et son génie resta stérile. Elle mourut d'ailleurs trop tôt pour qu'on puisse dire ce que l'avenir lui réservait. Cependant, comme le remarque Van Lerberghe, il semble bien que la patience lui manqua pour canaliser et discipliner ses riches facultés. « Le génie, observe-t-il à ce propos, n'est pas qu'une longue patience, mais les dieux ne se révèlent toutefois pas aux impatients ; la gloire, l'art n'est pas aux audacieux comme la fortune ». Et il ajoutait « qu'elle ne savait ni attendre, ni s'ennuyer, faire et refaire sans cesse son ouvrage avec un opiniâtre espoir ».

Van Lerberghe possédait, lui, tout ce qui paraît avoir manqué à cette fantasque et séduisante jeune

fille. Il sut s'isoler, méditer, étudier, travailler patiemment, attendre ; attendre surtout. Aussi tout ce qui sort de sa plume est parfait ou à peu près. Des contes comme *La Grâce du Sommeil* et *Les Conquérants* peuvent être classés, sans trop souffrir du voisinage, à côté des merveilleux contes de Villiers de l'Isle-Adam. Si son style n'a pas l'éclat brillant de celui de Villiers, il y supplée par une souplesse et une pureté remarquables. Né d'un père flamand et d'une mère wallonne, Van Lerberghe réunit en lui un heureux mélange des qualités des deux races. Sa prose est colorée, mais avec discrétion, et il est capable de se mouvoir dans le monde des idées sans tomber dans la phraséologie, ni s'égarer dans l'abstraction. Il pensait, avec Veuillot, « que c'est un goût de sauvage de porter des pendeloques jusque dans les narines ». La ligne le préoccupait autant, si pas plus, que la couleur. « Je voudrais, m'écrivait-il un jour, arriver à vider le conte de son armature, comme on vide (excusez cette comparaison de Vendredi saint) une sardine de ses arêtes. »

Dans *La Grâce du Sommeil* et *Les Conquérants*, le style n'est toutefois pas encore d'une sûreté complète. Mais quand, douze ans plus tard, il publie *Sélection surnaturelle*, il est devenu un maître prosateur. Rien de plus plein, de plus solide, de plus léger à la fois que le style de ce conte ; rien de plus riche non plus, d'une richesse voulue, mais qui semble innée, tant les mots sont heureusement choisis et parfait l'agencement de la phrase.

« Je vous amènerai — dit Saturne au prince de Cynthie — tous les mots que Dieu a créés à son image et à sa ressemblance, et dont les formes diverses vivent sous la lune. Je les rangerai autour de vous en un grand cercle, et vous vous tiendrez au milieu, ainsi que le soleil se tient au milieu des planètes. Alors, au son de ma flûte, je les ferai tourner, et vous jetterez sur chacun d'eux, tour à tour, le rayon de votre âme ; ainsi vous découvrirez ceux qu'elle cherche. »

On connaît le sujet de *Sélection surnaturelle*. Le prince de Cynthie et son serviteur Saturne se sont retirés dans la solitude, où ils vivent dans une vieille tour. Le premier se tient jour et nuit au sommet ; Saturne est assis en bas sur le seuil. Ils sont tristes tous deux et ne parlent pas. Saturne finit par s'inquiéter : il a peur que ce silence ne les tue et il engage son maître à parler. Celui-ci répond que son âme ne trouve pas de paroles. Alors Saturne propose de lui amener tous les mots, afin qu'il puisse choisir ceux qui pourraient le satisfaire. Les deux hommes s'embarquent sur la mer. Saturne a enfermé les mots dans la cale du bateau, où ils s'agitent et se battent comme des fauves. Arrivés en pleine mer, Saturne les fait sortir un à un et les conduit devant le prince, qui les repousse successivement, depuis les plus turbulents et les plus grossiers, jusqu'aux plus brillants. Le dernier est un petit verbe « qui tremble comme une larme et bat comme le cœur d'un oiseau de paradis ». C'est « j'aspire ». Cette fois, le prince s'agenouille, joint les mains et

doucement répète : « Dans la lumière... j'aspire ! »

Lorsque Van Lerberghe me parla de ce conte, qui venait de paraître dans *La Plume*, il me dit qu'il avait l'intention d'en écrire une série dans la même note et avec les mêmes personnages. Il avait pris cette idée dans Cervantès. Dans sa pensée, le prince de Cynthie devait être un avatar de don Quichotte, qui, de défenseur de la chevalerie, se transforme en défenseur de la poésie ; tandis que le raisonnable Sancho Pança devait revivre dans Saturne. Ce ne fut toutefois que plusieurs années après qu'un second conte parut. La revue de Paul Fort, *Vers et Prose*, en eut la primeur. Cette fois, Van Lerberghe laisse voir quels sont ses projets. Le titre général du livre figure au-dessus de celui du conte. Ce sont *Les Aventures merveilleuses du prince de Cynthie et de son fidèle serviteur Saturne*. Quant au conte lui-même, il est intitulé *Du Pays du Sommeil au Pays du Réveil*.

Le prince de Cynthie, écoeuré de la vulgarité et de la brutalité de la vie moderne, se rend, avec son serviteur, dans une caverne au milieu d'un grand bois, où ils mangent du pain de sorcière. Ce pain doit leur procurer un sommeil séculaire. Ils en mangent tant qu'ils ne se réveillent qu'après des milliers d'années. Tout s'est miraculeusement transformé. Le prince ne reconnaît plus son pays. Il n'y a plus de villages, plus de villes, plus d'hommes vulgaires ; mais il y a de l'eau, des forêts, des nymphes, des driades, des sylves. Il constate enfin qu'il se trouve dans le monde où,

jadis, il avait rêvé de vivre : celui où les chimères sont des réalités, le pays de la bergère et son mouton et de la mère l'oie.

Il y a plusieurs façons d'interpréter la légende, d'écrire des histoires merveilleuses. On peut réaliser une belle œuvre hiératique, où les personnages sont à la fois étincelants, archaïques et figés comme des figures de vitraux. La *Légende de saint Julien l'Hospitalier*, de Flaubert, est un chef-d'œuvre en ce genre. Les contes de Villiers de l'Isle-Adam sont de petits bijoux d'architecture, construits entre ciel et terre avec des pierres précieuses. Il étonne et ravit. Plus récemment, M. Albert Mockel a tiré de son cerveau ingénieux de charmantes histoires fantaisistes, d'une grâce exquise et d'une grande beauté littéraire. Van Lerberghe, lui, met un cœur de chair dans la poitrine des personnages qu'il invente. Le sujet de *Sélection surnaturelle* est purement intellectuel. Et cependant, comme nous sentons le prince de Cynthie près de nous ! Comme il nous communique peu à peu sa mélancolie ! Comme ses soupirs et ses rares paroles touchent et font vibrer délicatement ce qu'il y a de plus noble au fond de notre âme ! C'est que partout et toujours Van Lerberghe reste profondément humain. Son cœur et son cerveau travaillent toujours ensemble. La légende n'était pas pour lui une tour d'ivoire, sans air et sans fenêtre, mais un prolongement magnifique de la vie. Il y reste en contact avec le monde réel par son amour pour tout ce qui vit. Cet amour transparaît jusque dans son ironie,

dans les passages où il égratigne avec un ongle rose les êtres qu'il écorchera dans *Pan*.

Van Lerberghe a laissé un petit drame et une comédie satirique. On a voulu voir autrefois une parenté entre le premier et *L'Intruse*, de Maeterlinck, qui parut quelque temps après. En réalité, *Les Flaireurs* et *L'Intruse* n'ont de commun que leurs dimensions et la coupe de leurs phrases. L'une et l'autre de ces pièces sont écrites en petites phrases plus suggestives que précises, et qui, par la demi-obscureté où elles nous laissent, produisent sur l'esprit un singulier effet d'inquiétude et de trouble. Mais la mort elle-même, qui en est tout le sujet, a été envisagée d'une façon très différente par les deux auteurs. Van Lerberghe l'a vue uniquement en poète. A travers l'appareil de terreur dont il l'a entourée, elle est l'issue radieuse par où l'âme s'élançe définitivement dans le pays des rêves. Elle a beau frapper à coups redoublés dans la nuit, la malade ne s'effraye pas ; au contraire, à mesure que les coups se font plus pressants et plus sinistres, elle se plonge de plus en plus dans une sorte de joie radieuse ; elle voit une belle dame, un seigneur qui chasse, un carrosse éblouissant ; et elle meurt comme un enfant s'endort, avec un beau songe sous les paupières. Maeterlinck, par contre, se montre déjà dans *L'Intruse* le philosophe qui écrira plus tard *La Sagesse et la Destinée* et *Monna Vanna*. Il a soin, lui, de ne pas nous mettre en présence de la mort. Toute la scène se passe devant une porte fermée. Ce n'est pas un poète qui se laisse

enlever par des chimères, mais un penseur qui essaye de saisir le sens d'un mystère en observant quelques cœurs simples où ses coups se répercutent. Les styles eux-mêmes diffèrent profondément. La prose de Van Lerberghe est toute lyrique, tandis que celle de Maeterlinck a déjà ce caractère de solidité tranquille qu'on retrouve dans ses œuvres ultérieures, même là où il se plaît à la parer de la plus riche poésie. *Les Fleurs* ressemblent à *L'Intruse* comme une madone de Raphaël ressemble à une vierge d'Albert Dürer.

Pan met en lumière une face du tempérament de Van Lerberghe qu'on chercherait en vain dans sa poésie et qui n'est qu'indiquée dans ses contes. C'est dans cette pièce qu'il a donné le plus librement cours à son ironie. Peut-être même s'y est-il abandonné trop librement. Comme dans tout ce qui est sorti de la plume de ce fier et grand esprit, on trouve dans *Pan* des beautés de premier ordre, mais on y trouve aussi des côtés faibles. Son apologie du paganisme, charmante et pleine de poésie au début, sonne un peu creux à la fin, où elle se fait véhémement et pamphlétaire. Van Lerberghe n'avait rien en lui du pamphlétaire et, s'il avait quelque chose d'un apôtre, c'était bien plus à un François d'Assise qu'à un Savonarole qu'il faisait songer ; à celui que Gebhart a appelé fort justement « un poète ami du mouvement et de la lumière, ignorant de la tristesse ». Nous le verrons même imiter son langage dans *La Chanson d'Eve*, où il parlera de « sa sœur la pluie ». Son rêve de beauté était greffé sur un

fond de douceur. Il n'en sentait que plus vivement la vulgarité, le mercantilisme, la pusillanimité, la prétention bouffie et le mauvais goût de son siècle. Pour lui, Joseph Prudhomme, Tribulat Bonhomet, Bouvard, Pécuchet, Homais, Bournisien n'étaient pas des créations fantaisistes, mais des personnages réels auxquels il se heurtait à chaque pas lorsqu'il essayait de se mêler à la vie commune. Ces rencontres lui procurèrent souvent des aventures dont il se délectait et qu'il aimait à raconter à ses amis. Le monde lui paraissait une œuvre manquée. Dieu, quand il l'a fait, écrit-il dans un de ses contes, a oublié de consulter les poètes. Même dans les endroits où on n'a pas l'habitude de rire, il apercevait quelque chose de ridicule qui éveillait sa verve. Un jour, au cours d'une promenade que nous faisons aux environs de Bruxelles, nous entrâmes dans le cimetière d'Evere, où repose maintenant son pauvre corps. Au fur et à mesure que nous avançons dans les allées, une grande joie ironique se développait chez Van Lerberghe. A la vue des colonnes tronquées, des anges en massepain, des urnes voilées, des pierres bizarrement fouillées et surchargées d'ornements, des inscriptions emphatiques, des mains croisées, des chaînes brisées, de tout le bric à brac prétentieux, solennel, mensonger et laid dont on accable les tombes, il ne demandait pas, comme Charles Lamb, où l'on enfouit les méchants, mais où l'on enterre les gens de goût. Sa sensibilité sous ce rapport semble s'être faite plus aiguë avec les années. Après l'avoir

fait rire, la sottise humaine paraît l'avoir fait souffrir. Dans *Pan*, l'ironie du poète est amère et cinglante. Toute la partie de l'œuvre qu'il a tirée de ses observations et de son expérience, et sur laquelle cette ironie s'exerce, est excellente. Tous les personnages que déconcerte, trouble et irrite l'apparition d'un nouveau dieu sont admirablement présentés. C'est du Balzac concentré. Chacune de leurs phrases porte et la plupart semblent des légendes toutes faites pour le crayon d'un Daumier ou d'un Forain. Il faut aussi admirer le concordat proposé à Pan. Il est d'une délicateuse et bien amusante moquerie. Pan aura toutes les libertés, mais à condition de ne pas en user ; il pourra aller où il voudra, mais il lui est interdit de bouger de place. Ceci n'est pas dit brutalement, mais indiqué par un mot d'allure inoffensive, perfidement glissé au bout d'une phrase.

Cette pièce a valu à Van Lerberghe un honneur qu'il aurait, je crois, peu goûté : Homais l'a revendiqué et Bournisien l'a conspué. Il est permis de placer la question plus haut et de voir surtout dans cette comédie outrancière, où le pouvoir civil joue un rôle aussi sot que le pouvoir religieux, l'œuvre d'un libre et sincère esprit, écoeuré par la médiocrité toute-puissante qui se rencontre dans toutes les classes de la société, qui ravale tout ce qu'elle sert et se montre partout l'ennemie des individualités fortes et des idées neuves.

Van Lerberghe était également un charmant

épistolier. Il se montrait consciencieux et artiste jusque dans les plus petites choses. Tous ses amis possèdent de lui des lettres exquis¹. Dans l'intimité, je l'ai dit, le poète de la *Chanson d'Eve* s'abandonnait facilement. Aussi revit-il tout entier dans ces épîtres amicales, avec ses rêves, ses conceptions artistiques, ses sautes d'humeur, son amour de la vie et son impossibilité de s'adapter à celle-ci. Il tenait aussi un journal. La dernière fois qu'il m'en lut des fragments, il dit, en refermant le gros manuscrit que ces notes constituaient déjà, qu'il avait l'intention de le détruire².

Quelque précieux qu'ils soient, les ouvrages en prose de Van Lerberghe ne sont cependant pas comparables à son œuvre poétique. C'est à celle-ci qu'il a consacré ses meilleures forces et l'essence de son talent. C'est par elle qu'il a voulu réaliser son idéal. Elle en a fait un des maîtres de l'école symboliste, à la fois par les idées qu'il a exprimées et par la forme dont il les a revêtues.

Dans la belle et complète étude qu'il lui a consacrée³, M. Albert Mockel remarque qu'il doit peu de chose à Mallarmé. On ne peut pas dire, en effet, que Van Lerberghe ait été un disciple

¹ Fernand Séverin, qui en a eu la meilleure part, en a extrait un volume.

² Il ne l'a pas fait. Conformément à sa volonté, ce journal a été remis à son fidèle ami Albert Mockel, qu'il avait désigné comme son représentant littéraire. Quelques extraits en ont été publiés dans un numéro que la *Nervie* lui a consacré en 1924.

³ Edition du *Mercur de France* ; 1 vol.

de Mallarmé ; mais on ne peut nier non plus qu'il ait subi son influence, comme du reste un grand nombre de poètes de sa génération. Et ce n'est pas une des choses les moins curieuses de l'histoire littéraire que l'ascendant que l'auteur de *L'Après-midi d'un Faune*, qui a peu produit et dont l'œuvre reste fragmentaire, a exercé et exerce encore dans le domaine de la poésie. Pour beaucoup, cette autorité resterait une énigme, si ceux qui ont fréquenté ce merveilleux théoricien ne s'étaient chargés de nous l'expliquer. L'article que Henri de Régnier lui a consacré dans ses *Figures et Caractères* est particulièrement instructif à cet égard. Mallarmé y apparaît comme l'homme qui a su réagir avec le plus de noblesse, d'intransigeance, de désintéressement et de dignité contre un courant poétique arrivé au terme de son expansion et qui a prêché, avec le plus de conviction, la nécessité d'ouvrir à la poésie des voies nouvelles. Il fut moins un maître qu'un éclaircur. Les parnassiens, après les romantiques, avaient revêtu le vers de toute la force et de tout l'éclat qu'il peut supporter sans devenir un jeu de virtuose. A côté de Leconte de l'Isle, il n'y avait plus guère place que pour quelques délicieux ciseleurs tels que Hérédia en France et Giraud chez nous. Quand un art a atteint toute sa perfection dans une direction donnée, il subit forcément un arrêt. On le déclare quelquefois un art mort. Cela s'est dit, il y a un certain temps, de l'art dramatique. C'était avant que Maeterlinck se fût révélé. Cela s'est dit aussi de la

sculpture qui, depuis, s'est renouvelée par Rodin et Meunier. En art, il faut tuer les dieux. Ils drainent le sol autour d'eux et dévorent ceux qui les suivent. Il faut tuer les dieux, mais il n'est pas défendu de les ressusciter. Quand les conditions de vie ont changé, quand les idées ont suffisamment évolué, on peut leur demander d'utiles et fécondes leçons. Jusque là, ils ne favorisent que l'imitation et ne servent qu'à faire pousser des œuvres mortes. Il n'y a guère que les artistes essentiellement subjectifs qui peuvent échapper à ce dangereux travail d'absorption que les maîtres exercent dans leur voisinage immédiat. Un Séverin, un Guérin n'ont qu'à regarder en eux, à noter la chanson ingénue de leur cœur pour créer des œuvres originales.

Van Lerberghe, qui était poète autant par le cerveau que par le cœur, qui s'intéressait à tout ce qui se passait en dehors de lui, a compris la nécessité d'émanciper son art de toute influence. Parmi les poètes de sa génération, il est un de ceux qui ont fait le plus d'efforts pour se libérer de la routine. Tandis qu'un Verhaeren, plus violemment révolutionnaire, faisait, à l'instar de Walt Whitman, dériver la poésie vers la vie moderne et promenait hardiment sa muse parmi les docks, les marchés et les usines, la mêlait au peuple et lui donnait sa voix, l'auteur de *La Chanson d'Eve* élevait la sienne plus haut qu'aucun poète l'eût jamais portée et tentait de lui faire exprimer l'inexprimable. On pourrait presque dire que son art est de l'essence de poésie plutôt que de

la poésie même. Comme tous les poètes, il a chanté l'amour. Mais comme un Lamartine ou un Musset semblent terre à terre à côté de lui, malgré la supériorité de leur souffle et de leur envergure ! Pour Van Lerberghe, l'amour n'est pas un débordement sentimental ou une ivresse charnelle, mais la divine palpitation qui fait frémir le cœur innocent de la jeune fille à l'époque où elle cesse d'être un enfant, alors que

Des plus subtiles atteintes du bonheur,
De la grâce des eaux, d'un rayon, d'une fleur,
Elle se crée des voluptés profondes.

Les *Entrevisions* sont des poèmes en demi-teintes, mais où toutes les couleurs, y compris le rouge le plus écarlate, marient leurs reflets. Si quelques pièces sont peut-être trop sibyllines, si la pensée qu'elles renferment se dégage mal ou difficilement, la plupart sont d'une clarté radieuse. Des pièces comme *Métamorphose*, dont il est impossible de donner une idée par un extrait, tellement tout y est subordonné avec une impeccable logique à l'effet d'ensemble, laissent le lecteur sous l'impression du plus divin ravissement. Van Lerberghe s'y montre un créateur dans le sens le plus complet du mot.

Les jeunes filles mystérieuses de Botticelli et de Burne-Jones, les gracieuses fillettes de Kate Greenaway, toutes les délicates princesses des légendes viennent exprimer, dans ces vers aux résonnances lointaines, leur cœur ardent et surnaturel. Il les regarde dormir et épie leurs songes. Il chante leur

amour et leur beauté avec des accents qui semblent empruntés au Cantique des cantiques. Il a doté d'une voix suave toutes les charmantes figures qui, avant lui, n'avaient vécu que dans les tableaux, dans les images et dans le marbre.

Pour entrer dans son œuvre, la nature elle-même a dû se dépouiller de tout ce qu'elle contient de matériel ; il ne lui a pris que ses éléments suggestifs : la rumeur des feuilles, la séduction de la lumière, le vide immense, tout ce qui se meut mystérieusement aux confins de la vie, les choses que nous sentons sans les comprendre et sans pouvoir les saisir, la présence à côté et au-dessus de nous d'une existence éthérée, d'une puissance à la fois réelle et invisible qui inquiète l'âme, l'aspire et la laisse retomber sans jamais l'assouvir :

Un monde merveilleux et bleissant émane
D'un brouillard de lumière et d'ombre diaphane ;
D'étranges floraisons pâles, des chants d'oiseaux,
Des nappes de parfums, des transparences d'eaux,
Des gerbes de rayons et des grappes touffues
De chrysoprases et d'améthystes fondues.
Jamais nul des vivants n'a touché ces confins ;
L'air même est vierge en cet éblouissant chemin.
Mais l'amour y sourit et le songe y respire.

Lorsque la sensibilité s'appuie sur une imagination de cette nature, toutes les réalités s'effacent. La mort elle-même finit par ne plus rien avoir d'effrayant, ni de lugubre. Elle n'est plus le squelette sardonique de Holbein, mais un ange libérateur qui donnera peut-être l'essor à cette

parcelle de nous-même qui palpite, comme un oiseau captif, au fond de notre chair. Il ne faut donc ni la maudire, ni la redouter. Nous avons déjà vu de quelle auréole Van Lerberghe l'a entourée dans *Les Flaireurs*. Dans un court poème, *Epitaphe*, il la présente sous un jour si serein, si pur et si radieux, qu'il la rend presque désirable :

Sous ce marbre où croissent des lys
Avec des roses et du lierre,
Gît une enfant morte jadis,
Qui n'était qu'amour et lumière.

Quand vint le soir, un ange mit
Sur son front le sceau d'allégresse,
Et la mort calme l'endormit
Dans son éternelle jeunesse.

C'est pourquoi n'ayez de remords,
Passez, passants, la vie est brève,
Et les pleurs sont tristes aux morts :
Qu'elle repose dans son rêve.

Cette pièce, qui est une des plus parfaites de Van Lerberghe, en est aussi une des plus caractéristiques. C'est un des meilleurs échantillons de sa manière, dont l'originalité consiste en un lyrisme surveillé qui ne verse jamais dans l'éloquence, ni la déclamation. La langue est belle, les mots sont savamment et heureusement choisis, il n'y a pas d'ornements inutiles, aucun brin de rhétorique ; cela est aussi loin de la sécheresse que du vain éclat ; l'idée n'y est vêtue que de sa seule beauté : c'est de la poésie lapidaire.

L'œuvre d'un écrivain se résume le plus sou-

vent dans un livre ou deux. C'est généralement ce qui survit de lui, ce que la postérité en retient lorsqu'elle le juge digne de ne pas être oublié. Nous connaîtrions sans doute tout Van Lerberghe s'il n'avait laissé que les *Entrevisions*, mais le portrait manquerait d'unité et de synthèse. Son œuvre la plus représentative est *La Chanson d'Eve*. C'est en elle qu'il a le mieux exprimé sa personnalité, affinée et perfectionnée par vingt années de méditation, de lectures, d'études et de voyages. Van Lerberghe a vécu à Londres, à Paris, à Munich, à Rome, à Florence, où l'attirèrent surtout les musées. Il s'était imprégné de la vie artistique de son temps et de tous les temps autant qu'on peut le faire. Florence fut sa dernière étape et celle qui exerça le plus d'influence sur lui. Entre tous les arts d'ailleurs, celui des primitifs italiens l'avait toujours particulièrement séduit et ce n'est pas sans intention qu'il signa jadis quelques-unes de ses œuvres du pseudonyme de Paul Florentin. La poésie de Van Lerberghe s'épanouit au sommet d'une tradition artistique qui est née avec Praxitèle et s'est perpétuée jusqu'à nous par les primitifs italiens et les préraphaélites anglais. Elle en possède toutes les qualités fondamentales : la pureté, la noblesse, la mesure, la force contenue, la grâce un peu féminine et, sous son apparente tranquillité, l'ardeur secrète. *La Chanson d'Eve* fut écrite en partie à Florence, sur la jolie colline de San Miniato, d'où l'on domine la cité, Fiesole, les belles montagnes du nord de la Toscane, la grande plaine qui com-

mence aux Cascine et où l'Arno disparaît dans un océan de verdure.

Aucun endroit ne pouvait être mieux choisi pour l'élaboration d'un poème comme *La Chanson d'Eve*. Des œuvres de ce genre ne peuvent, en effet, s'épanouir que sur un riche et brillant passé. Elles sont les fleurs à la fois délicates et rares des civilisations avancées. Elles supposent des esprits revenus de tout et des cœurs blasés. *La Chanson d'Eve* n'est pas naturellement ingénue. Sa simplicité est une simplicité savante, le fruit d'un travail patient, volontaire et tenace. Le poète réinvente et rajeunit. Il passe la langue au crible et n'en retient que les mots les plus fragiles et les plus harmonieux :

Je voudrais te la dire,
Ma première chanson,
Presque les lèvres closes,
.
Avec des mots
Si frais, si virginaux,
Avec des mots si purs,
Qu'ils tremblent dans l'azur.

Avec ces simples mots, le poète n'entend toutefois pas exprimer que de simples choses. Un penseur grave se cache sous l'artiste. Son regard a plongé jusqu'aux couches les plus secrètes de la vie :

Mais pour toi, de mes yeux ardents,
J'ai regardé dans l'air et l'onde,
Dans le feu et dans le vent,
Dans toutes les splendeurs du monde.

La Chanson d'Eve, c'est le poème de la vie dans ce qu'elle a d'essentiel, de troublant et d'énigmatique. Elle s'y dépouille de tout ce qu'elle contient d'accessoire et de parasitaire pour se montrer dans sa pleine nudité : une invincible aspiration au bonheur, suivie d'une inévitable désillusion. Dès que Eve s'est « éveillée de Dieu », elle se sent inquiète :

Fleurs où je respire, soleil où je luis,
Ame qui pense,
Qui peut dire où je finis,
Où je commence ?

La tentation de nous analyser et de connaître notre milieu est le premier piège que la vie tend aux hommes. Plus nous nous efforçons de l'approfondir et plus elle nous échappe. Nous ne sommes heureux qu'autant que nous sommes inconscients, aussi longtemps que nous ne cherchons pas à savoir

Le secret de la terre
Et l'énigme des êtres.

Une véritable harmonie s'établit alors entre nous et le monde extérieur. Nous sommes le brin d'herbe qui pousse, la fleur qui éclôt, l'oiseau qui chante. C'est l'époque bénie de l'équilibre parfait. Les désirs sont à peine éveillés, les passions violentes ne sont pas nées, l'avenir n'existe pas. C'est la période d'heureuse innocence qu'Eve exprime par de douces et suaves chansons :

L'aube blanche dit à mon rêve :
 Eveille-toi, le soleil luit.
 Mon âme écoute, et je soulève
 Un peu mes paupières vers lui.

Un rayon de lumière touche
 La pâle fleur de mes yeux bleus ;
 Une flamme éveille ma bouche,
 Un souffle éveille mes cheveux.

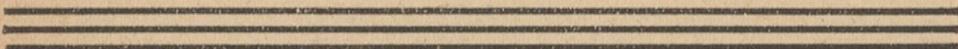
Et mon âme, comme une rose
 Tremblante, lente, tout le jour,
 S'éveille à la beauté des choses ;
 Comme mon cœur à leur amour.

Il n'est rien qui ne m'émerveille !
 Et je dis en mon rire d'or :
 Je suis une enfant qui s'éveille
 Jusqu'au moment où Dieu l'endort.

La vie devrait s'arrêter à cet instant de naïveté sublime. Mais rien ne peut entraver la loi fatale qui veut que le bonheur appelle un bonheur plus grand, que le désir succède au désir. Le cœur émerveillé d'Eve se transforme à son insu en un cœur inquiet ; un peu de mélancolie se mêle à sa voix ; de légers soupirs gonflent sa poitrine ; déjà elle est l'esclave inconsciente de celui qui l'appelle « au fond des solitudes profondes ». La femme amoureuse se révèle et la volupté va parler par sa bouche. Le ton se hausse, les paroles ont des vibrations plus aiguës, la chanson des notes plus ardentes, plus passionnées :

C'est en toi, bien-aimé, que j'écoute,
 Et que mon âme voit.
 Accueille mon silence et montre-moi la route,
 Mes yeux fermés au monde se sont ouverts en toi.

.....



O amour,
 Qui façonnas de tes mains,
 Douces et blanches,
 Cette coupe de mon sein,
 Où, à l'entour d'une fleur close,
 Court une branche
 De bleu jasmin !

Cet « inconnu » qui doit lui donner le bonheur, Eve l'appelle dans la mer, dans la lune, dans la lumière, dans les fleurs. Quand elle l'a trouvé, quand elle a cueilli « le beau fruit d'or », la passion tourne à la frénésie. Elle s'écrie « qu'elle est égale à Dieu ». Ses paroles ont perdu leur pureté, l'orgueil les ternit ; elles retentissent, âpres et hautaines, comme des chants bachiques :

Et je danse et je chante, et danse encore.
 Je danse nue, éblouie et superbe,
 Comme un serpent dans les hautes herbes,
 Je danse et rampe dans les airs,
 Comme une flamme de l'enfer.

C'est l'instant « où l'âme atteint son but », mais c'est aussi le moment où les illusions s'évanouissent, où le cœur inassouvi retombe sur lui-même et chancelle. Pour avoir découvert la vérité, Eve connaît l'affreuse amertume du désenchantement ; elle se sent seule, abandonnée, repoussée par la vie, qui, lui ayant fait donner son fruit, n'a plus besoin d'elle :

Comment ce qui, dans ce matin,
 Était si proche de ma main,
 Que tout, il semble, s'inclinait vers elle,
 Le soir est-il devenu si lointain ?

Eve comprend qu'elle est arrivée au terme de son ascension, que son existence n'a plus de but, qu'elle doit retourner dans le creuset universel, qui se nourrit de la vie qu'il enfante ; c'est l'heure de la résignation et de la mort :

L'âme chantante d'Ève expire,
Elle s'éteint dans la clarté ;
Elle retourne en un sourire
A l'univers qu'elle a chanté.

La Chanson d'Eve est sans doute un des plus beaux, des plus radieux et des plus pathétiques poèmes d'amour qui soient, mais c'est surtout un magnifique poème philosophique. C'est, transportée dans le domaine de l'idéal et réduite à ses éléments essentiels, l'histoire de Salomon et de Faust, l'histoire de tous les esprits qui regardent trop loin et qui ne se grisent pas de mots. Une invisible mélancolie plane sur ce beau poème. Mélancolie de stoïcien et non de pessimiste. C'est avec un sourire sur les lèvres qu'Eve s'éteint. Le panthéisme de Van Lerberghe n'a rien d'amer. Il a bien vu la tristesse, l'imperfection, la misère de la vie, mais il n'ignorait pas non plus ce qu'elle peut contenir de joie et de bonheur. « Ne voir que le côté sombre de la vie, m'écrivait-il, ne me semble pas juste. Il y a sur le chemin foulé tant de fleurs meurtries qui n'en sont pas moins des fleurs et le rachat de la dure existence. » Ce n'était pas un cerveau négateur. Il estimait que la vie, telle qu'elle est, vaut encore la peine d'être vécue. Il pensait que, malgré la conscience que

nous pouvons avoir de la vanité de notre effort, il y a quelque grandeur à tirer de nos forces tout le développement dont elles sont capables, à agir comme la plante qui pousse sa tige avec une inlassable persévérance vers le soleil jusqu'à ce qu'une fleur éclate sous le baiser de ses rayons. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nous savons que le bonheur est un mythe, que l'homme est une créature chétive et misérable, une petite lumière qui brille un instant au milieu d'une obscurité insondable. Tous les poètes de tous les temps ont exploité ce thème, qui est aussi vieux que le monde. Aux romantiques, il a arraché des larmes abondantes et des sanglots bruyants. Aux parnassiens, il a inspiré des strophes sonores et somptueuses. Pour interroger le sphynx à son tour, Van Lerberghe s'est refait une âme d'enfant et il l'a fait parler avec des mots choisis, à la fois simples et naturels. La simplicité et le naturel étaient sa grande préoccupation ; il les recommandait toujours, tout en s'accusant d'être lui-même « compliqué comme un Chinois ». Il n'y arrivait, en effet, que par un long travail. Il se méfiait de sa facilité et se surveillait à l'excès. Il avait adopté le vers libre parce qu'il bride moins la pensée et lui laisse davantage sa grâce juvénile. De tous les vers-libristes, il fut un des plus sincères et des plus convaincus ; un de ceux aussi qui en ont tiré les meilleurs effets. Au début de sa carrière, il s'était servi du vers régulier et il a laissé de très belles pièces écrites dans cette forme. Il projetait de la reprendre pour ses nouvelles

œuvres. Était-ce un effet de l'influence que la philosophie et l'art grecs exerçaient de plus en plus sur lui ? La chose est possible, mais elle a peu d'importance. On n'écrit pas pour prouver la vérité d'une méthode ou d'un système. Les écoles n'ont de signification qu'en tant qu'elles constituent un groupement d'écrivains ou d'artistes, unis, au début de leur carrière, pour réagir contre des règles dont on commence à tirer des conséquences stérilisantes. Les qualifications de romantiques, de parnassiens ou de symbolistes restent des désignations vagues quand on veut les appliquer à des poètes d'une personnalité tranchée et arrivés à leur pleine maturité. Et Van Lerberghe était avant tout une personnalité. Il n'appréciait les moyens que dans la mesure où ils pouvaient lui faciliter la réalisation de son but ; si loin qu'il soit allé dans le symbole, il n'a jamais perdu de vue la vie réelle. Ce poète de « l'ineffable », comme l'a très bien qualifié Albert Mockel, fut le plus humain des idéalistes.

Son esprit était un prisme de cristal où la vie se réfléchissait en s'épurant. Comme il l'a dit dans un de ses vers, il n'a pas touché aux choses. Il ne leur a pris que leurs couleurs, leurs parfums, leur beauté.

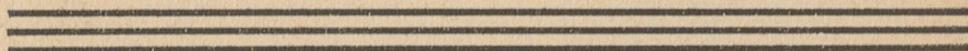
Et cela lui a suffi pour créer un monde élyséen admirablement ordonné, où la joie est mesurée comme la tristesse. On n'y pleure pas et on n'y rit point. Les personnages n'ont que des sourires d'ange et des mélancolies divines ; la mort elle-

même n'est qu'un passage fleuri qui mène d'un rêve à un rêve plus beau :

Passez, passants, la vie est brève,
Et les pleurs sont tristes aux morts.

« En avant par delà les tombeaux », disait Goethe. Le poète « olympien » aurait aimé, croyons-nous, l'auteur d'*Entrevisions* et de *La Chanson d'Eve*. Il aurait retrouvé en lui sa sérénité, sa volonté intelligente et son amour de la lumière. Il aurait reconnu dans son art un art frère du sien, moins fort sans doute, mais enrichi de tous les raffinements que pouvait ajouter un siècle de recherches scientifiques et d'analyse subtile à l'âme d'un grand poète.

1908.



Octave PIRMEZ

(1832-1883)

Les livres de Charles De Coster dont le talent était purement latin, sont si flamands par leurs sujets, qu'à leur apparition les critiques français ont pu prédire qu'ils ne seraient jamais appréciés chez eux à leur vraie valeur. On peut dire de même que si les livres d'Octave Pirmez n'ont fait qu'un bruit modeste dans le monde, c'est à la prédominance des qualités wallonnes qu'il faut l'attribuer. Les œuvres du premier se distinguent surtout par leur archaïsme et leur forte coloration ; celles du second, par le sentimentalisme et une sensibilité extrêmes. L'un et l'autre, par suite de l'isolement où ils vécurent, semblent s'être abandonnés à fond à leur tempérament. Une vie plus élargie, la fréquentation de milieux traversés par de multiples courants d'idées les auraient vraisemblablement internationalisés davantage et rendus plus compréhensibles aux lecteurs étrangers. Faute d'encouragements, ils restèrent chez eux : ils s'incrustèrent dans leur sol natal et ne se livrèrent qu'aux choses qui les entouraient. Tandis que la Flandre gothique et sensuelle s'imprimait dans le cerveau de l'un, l'âme de l'autre

se moulaient sur les paysages romantiques du sud de la Belgique. La Flandre possède une tradition artistique. De Coster l'a suivie instinctivement et s'est appliqué à faire produire à ses livres des effets poétiques analogues à ceux qui se dégagent d'un tableau. On a dit de *La Légende d'Ulenspiegel* qu'elle était notre bible nationale. Ce n'est pas tout à fait vrai. Ce livre magistral est surtout une bible flamande.

Contrairement à De Coster, Pirmez n'avait derrière lui aucune lignée artistique pour l'inspirer. Le passé de sa patrie ne se perpétue que faiblement dans des monuments et des chefs-d'œuvre. Son seul confident fut la nature toute nue. Il n'eut pour amis que des sites. Sans vouloir rechercher si c'est lui ou Amiel qui a dit le premier qu'un paysage est un état d'âme, remarquons qu'il a écrit « que tout paysage a son type en nous, qu'il est un symbole et qu'il semble parfois que chacun des âges de notre vie peut se formuler en un paysage qui en reflète l'esprit ». Un Flamand sera rarement tenté d'écrire des choses semblables. Ses campagnes, plantureuses et colorées, parlent trop à ses sens pour qu'il se livre devant elles à des commentaires d'un tel raffinement ; d'un autre côté, son passé, représenté par les puissantes tours de ses halles, de ses hôtels de ville et de ses églises, est trop vivant aussi pour que son évocation l'incline à la mélancolie. Pour voir un symbole dans un paysage, il faut que celui-ci agisse à la façon d'un excitant et en quelque sorte indirectement. Il doit moins retenir notre attention

que nous inciter au rêve. Et quel pays mieux que la Wallonie est propre à éveiller des rêves ? Là où elle est plane et nue, sa monotonie nous détache insensiblement d'elle et nous laisse seul ; là où elle est ondulée et gracieuse, sa beauté nous charme et nous attendrit ; dans les endroits où les rochers dressent leurs silhouettes sévères, elle nous remue comme un drame muet. C'est toujours par l'âme qu'elle nous prend. Si on l'interroge sur le passé, on n'en obtient que des réponses incomplètes. Alors que le passé des Flandres revit tout entier dans ses monuments, la terre wallonne, avec ses quelques vieux castels en pierre grise, ses rares vestiges de châteaux forts ou de cloîtres, apparaît comme un beau cimetière où plane l'âme d'un monde que le cœur, aidé de l'imagination, peut seul se représenter.

Elle met ainsi en vibration nos fibres les plus sensibles. Elle ouvre devant nos yeux un monde romanesque et pur. Sous son influence, on ne peut guère qu'évoquer des souvenirs imprécis ou ébaucher des rêves. Aussi les artistes wallons se montrent-ils souvent plus spéculatifs que réalistes. C'est en Wallonie, par exemple, que le symbolisme a trouvé ses plus sincères adeptes. C'est là également que le vers libre et le poème en prose ont été cultivés avec le plus de ferveur. Pirmez, qui a vécu isolé et que n'ont par conséquent dû guère influencer les modes littéraires, a fait lui-même, à ses débuts, des poèmes en prose. Les Wallons sont facilement enclins aux formes ténues et souples, aux idées subtiles ou vaporeuses. L'art

n'est fréquemment qu'un moyen d'éthériser leur vie. Il en résulte parfois une noblesse de caractère un peu malade. Pirmez l'a connue au plus haut degré. Nul plus que lui n'a souffert de l'impossibilité de s'adapter à son milieu. Nul plus que lui n'a été sensible aux petites misères de l'existence. Son cœur fut un clavier d'une infinie délicatesse, son âme un pur cristal où toutes les images s'imprégnaient de mélancolie.

Les circonstances ont d'ailleurs singulièrement concouru à lui faire cette nature fragile et endolorie. Son enfance n'a pas trempé dans la rude atmosphère de son siècle. Il avait reçu une éducation tout aristocratique. Son esprit avait été façonné par une mère douée d'une haute conception des choses intellectuelles et qui, lettrée elle-même, commentait les moralistes et les écrivains religieux. Au collège déjà, il se sent d'une autre nature que ses condisciples ; il se tient à l'écart ; il raconte qu'il lui arrivait de se laisser tomber de ses échasses pour se blesser, afin de n'être pas obligé de donner le bras, pendant la promenade, à des compagnons qui lui étaient antipathiques.

Il échappa d'ailleurs rapidement à la discipline du collège. Il revint continuer ses études sous le toit paternel, où on lui donna pour guide un précepteur indulgent, avec lequel il lisait les poètes à l'ombre des bois. A propos de ce changement de vie, il rapporte un détail qui achève de peindre son âme d'enfant. « A la veille de quitter l'établissement, je me procurai de pieuses images pour les donner en souvenir de moi aux condisciples

que je chérissais le plus, et qui, je dois l'avouer, ne me connaissaient guère. Je les chérissais trop pour oser le leur dire, je ne leur remis point mes images, réfléchissant qu'il serait ridicule qu'on se souvînt de moi, et peut-être aussi fus-je empêché par la prévision d'une indifférence qui n'était que trop réelle. »

Noblesse de caractère, instinctif besoin d'affection, timidité qui s'effarouche à l'idée du moindre ridicule, Pirmez possédait tous les dons que les mauvaises fées déposent dans le berceau des enfants auxquels elles veulent faire une existence difficile. Il était notamment mal armé pour vivre dans un pays industriel, à une époque où l'industrie commençait à devenir la reine du monde, une reine froide et dure. Les illusions qu'il s'était faites sur la bonté humaine s'envolèrent le jour où il voulut se mêler à la société qui l'entourait. Sa délicatesse ne rencontra que de la brutalité ; son amour de la justice se heurta au droit du plus fort ; son besoin d'affection s'émoussa sur des cœurs qui réagissaient par principe contre le sentiment, qu'ils considéraient comme une marque de faiblesse.

Dans *Les Feuillées*, Pirmez caractérise son temps par une image saisissante et qui traduit fidèlement l'étendue de sa déception : « Une hydre s'avance qui doit bientôt dévorer tous les hommes de sentiment : cette hydre, c'est le chiffre. » Tout le blesse dans la société où il vit. Il n'y rencontre même pas le tact, qu'il définit « une qualité supérieure du sentiment ». — « Il y a des gens, écrit-il,

qui ne vous interrogent que pour glisser un regard indiscret dans vos plus secrètes douleurs. » — « Il y a des compassions qui révoltent parce qu'on les sent dictées par un sentiment d'orgueil. » — « Beaucoup croient se grandir en mortifiant ceux auxquels ils s'adressent. » — Parfois ses remarques sont mordantes et se haussent jusqu'au persiflage : « Les rusés ont un grand respect pour les faiseurs de tours. »

Entre ses contemporains et lui, un abîme se creuse. S'il les juge durement, eux parlent de lui avec une pitié méprisante. Un industriel trouve « qu'il écrit des drôleries » ; et il ajoute « que faute d'occupations sérieuses, son esprit s'est perdu dans les nuages ». Pauvre Pirmez ! S'il ne devint pas un pessimiste, à la manière d'Alfred de Vigny, c'est qu'à l'encontre de l'auteur d'*Eloa*, il était croyant et comprenait et aimait la nature avec toute l'ardeur d'un panthéiste. « C'est en s'élevant, écrit-il, et non en approfondissant, qu'on approche du ciel. » Pour s'élever, il s'isola, Il fut un poète ermite. Dans son romantique château d'Acoz, il vécut seul, les yeux tournés en dedans de lui, fixés sur un jardin intérieur où fleurissaient des sentiments désormais sans objet. Il cultiva la mélancolie avec une hautaine fierté. Quand il écoutait, le soir, appuyé sur sa table de travail, la langoureuse musique des feuilles, une autre musique plus indéfinie s'éveillait en lui ; elle s'enlaçait à la première et toute son âme montait vers le ciel dans une aspiration suave. Il connut la volupté des désirs sans limites, des souffrances

indéterminées, des amours inapaisés. Il les incorpora dans d'artistiques descriptions, dans de petits poèmes en prose, où il s'efforçait de faire tenir, outre la forme et la couleur des paysages, la vie de ceux-ci et le rayonnement de sa propre âme au dehors.

Pour Pirmez, l'art ne méritait d'ailleurs d'estime véritable que s'il était la traduction d'une pensée noble. Dans *Les Feuillées*, où il a commencé à réaliser son idéal, le philosophe et le moraliste sont au premier plan. Si cependant ces pages nous font réfléchir, elles nous bercent aussi. On y sent continuellement la présence du poète. On sent qu'elles ont été, sinon toujours écrites, du moins polies et perfectionnées, le soir, dans la solitude d'une chambre d'artiste, au bruit du vent dans les feuillages. Elles contiennent ce mélange de sérénité et d'inquiétude qui se dégage des campagnes enveloppées par les brumes du crépuscule ou les ombres de la nuit. Pirmez a apporté toutes ses observations et toutes ses remarques devant la nature et les a méditées sous son influence. Elle a été son régulateur et sa principale muse. Elle a empêché le moraliste d'être sec et le sensitif d'écrire, comme son tempérament l'y portait, sous l'influence de ses nerfs. Par son indifférence pour le contingent et le passager, elle l'a élevé jusqu'au beau permanent. Elle lui a dit : Eprends-toi seulement de ce qui demeure ; quelques idées seules restent éternellement vraies, quelques sentiments ne changent pas. Ces idées et ces sentiments, cependant, réchauffés par ton

esprit et par ton cœur, sont encore assez riches pour te causer des joies inédites. Abîme-toi dans mon sein. En t'absorbant, je t'élèverai et, seule, je t'enseignerai le fond des choses.

Dans les *Jours de Solitude*, nous le voyons entièrement soumis au charme de la nature. Le long du Rhin, de même qu'en Italie, il ne vit que par elle. On la retrouve à la base de tous ses sentiments et de toutes ses pensées. Elle est la seule inspiratrice et l'unique confidente des entretiens de cette âme avec elle-même. C'est dans ce récit de voyage que nous sentons combien elle le faisait vivre prodigieusement et délicieusement. Les paysages et les monuments évoquent pour lui des mondes disparus et le remplissent du désir de les revivre. Sa pensée se perd avec délice dans ces résurrections. « Je ne suis pas venu en Italie, écrit-il, pour raconter ou pour décrire, mais pour rêver hautement au milieu du plus enivrant pays. » Tout l'enivre. Il a des ailes à l'âme. Il lui échappe des cris d'amour superbes : « Cher enfant, ne parle jamais des lèvres, parle de la poitrine, parle du cœur et alors on t'aimera, seule chose au monde que tu doives ambitionner ! » Chaque chapitre des *Jours de Solitude* est un poème où, lui aussi, a parlé du cœur et où le désabusé qu'il était s'est abandonné aux espérances les plus consolantes : « Si le berceau doit sortir de la ruine, et si, par le balancement perpétuel de la matière, la vie se déplace plutôt qu'elle ne s'épand, ne devons-nous point garder l'espoir que l'humanité s'épure au grand filtre des siècles ? »

S'épurer, pour lui, tout est là. L'homme supérieur ne doit pas prétendre à autre chose. La foule avance, mais comme tout ce qui est confus et lourd, elle est souvent entraînée par sa propre masse et dévie facilement. Seuls, les êtres d'exception — Platon, Aristote, saint Augustin, Marc-Aurèle, Pascal — se dressent comme des phares sur la bonne route et c'est à leur lumière que les autres se retrouvent. Le but le plus noble qu'on puisse assigner à sa vie consiste dans la volonté de ressembler le plus possible à ces hommes-types. S'il n'est pas en notre pouvoir de nous élever aussi haut, si nous ne pouvons devenir un de ces rares sommets qui jalonnent la route de l'humanité, soyons au moins le modeste poteau indicateur qui indique ces sommets et rallie les égarés.

C'est ce sentiment qui a inspiré à Octave Pirmez ses *Heures de Philosophie*. On ne rencontre peut-être pas dans ce livre de ces grandes pensées qui semblent sorties d'une bouche d'airain et qui peuvent éternellement servir d'objet de méditation, mais on y trouve, par contre, un admirable code de dignité et de noblesse. C'est dans cette œuvre harmonieuse et pondérée que l'auteur se montre le plus près de ce calme, de cette terre de résignation qu'il considérait comme le but auquel la volonté doit conduire les âmes pour les enlever aux affres du doute et aux angoisses des désirs irréalisables. Pirmez s'est plaint, avec raison, d'avoir été assimilé aux moralistes français des XVII^e et XVIII^e siècles. Il n'a rien de commun, en effet, avec des écrivains tels que La

Bruyère, La Rochefoucauld, Chamfort ou Vauvenargues. Ceux-ci sont avant tout des pessimistes. Leurs observations de la vie les ont conduits à une sorte de stoïcisme passif. S'ils n'ont pas été heureux de découvrir le mal, celui-ci les a laissés à peu près indifférents. Ils y ont vu une tare indélébile de l'homme ; tandis que, pour Pirmez, ce n'est que l'effet d'une cause circonstancielle. La lecture des *Heures de Philosophie* entretient malgré tout l'espérance ; elle nous enseigne l'indulgence, alors que la froide dialectique des autres (La Rochefoucauld, notamment, se vantait d'être inaccessible à la pitié) conduit plutôt au mépris de l'humanité.

Octave Pirmez aurait trouvé plus raisonnable qu'on le comparât aux Pères de l'Eglise ou aux philosophes de l'antiquité. Ici, c'était lui qui se trompait. Des penseurs religieux, il ne possède ni la douceur et la sérénité des uns, ni la grandeur sauvage des autres ; on ne trouve pas davantage chez lui la sagesse austère d'un Marc-Aurèle. Il est, ce qui vaut mieux, un homme de son temps ; il est lui-même. Quelle qu'ait été sa bonne volonté, il n'est jamais parvenu à ce détachement héroïque où toutes nos facultés se font équilibre et d'où l'on regarde la vie comme du haut d'un piédestal. Son existence entière a été une bataille pour arriver à cette sérénité qu'il ne devait jamais atteindre. Il avait les nerfs délicats des artistes de son époque ; et ces nerfs ultra sensibles n'ont pu s'accoutumer au contact du monde où la destinée l'avait jeté. Lorsque, après ses heures de médita-

tion, de contemplation et de ravissement, il abaissait les yeux, la révolte s'emparait de son âme. Il voyait trop bien l'homme du XIX^e siècle dans ce qu'il avait de terre à terre et de mesquin. Il sondait le monde avec ses nerfs et aboutissait à des remarques qui mettaient en vive lumière les points les plus délicats par lesquels péchait la société de son temps. Autour de lui, il rencontrait à la fois une grande défiance pour le cœur et une admiration illimitée pour l'intelligence. Non pour l'intelligence qui élève l'esprit et qui l'épure. Mais pour l'intelligence finaude et tortueuse ; pour « l'intelligence subtile, sœur de la ruse et de l'intrigue » ! Au XIX^e siècle, l'enseignement a subi le sort du reste. On lui a abaissé le front vers la terre. On l'a transformé en serviteur du ventre. L'enfant devait être un lutteur, afin de pouvoir se faire plus tard une place à coups de poing dans l'industrie ou le commerce, ou une fripouille qui n'hésiterait pas à employer, dans le grand jeu des affaires, des dés pipés. L'ilote n'était plus l'esclave, mais le penseur. Celui qui parlait librement scandalisait le monde. Dans les salons qu'il fréquentait, l'auteur ne rencontrait que des perroquets. C'était aux perroquets qu'allait l'admiration, aux gens qu'Ernest Hello appelait « des érudits stériles », aux savants dont toute la science consistait « à réciter les dernières pages d'une revue scientifique ».

Par mille remarques subtiles, Pirmez démolissait l'homme que sa générosité aurait voulu trouver parfait. S'il a vécu dans la solitude par goût,

il l'a probablement fait un peu aussi pour n'avoir pas sans cesse devant les yeux un monde dont le spectacle le poussait à des réflexions qui le torturaient d'autant plus que, chez lui, les audaces du penseur frappaient sur une âme timide. Il tremblait de faire le mal en voulant faire le bien. Quand sa raison trouvait l'homme coupable, son cœur cherchait à l'excuser en invoquant son inconscience. Après avoir condamné les méchants au nom de la justice, il lisait Montaigne qui lui conseillait la tolérance. Mais « l'oreiller du doute » lui était bientôt insupportable et il allait chercher une sécurité dans la religion. Celle-ci était le refuge où s'abritait de préférence son esprit inquiet. Là même cependant, il ne semble pas avoir toujours trouvé la sérénité et la paix. C'est qu'il portait en lui *la peur de l'abîme*, qui se creuse facilement sous les pieds des croyants qui sont en même temps des penseurs. Comme Pascal, il s'est souvent débattu contre elle. A cause d'elle, il se méfiait de la logique, parce qu'il savait que la logique, ce jeu de chaînons qui relie les idées les unes aux autres, les mène à une conclusion par une ligne droite. Il fut assez prudent pour ne pas dépasser le bord du gouffre, mais il y vit tomber un être qui lui était infiniment cher et le meilleur compagnon de sa vie.

Octave Pirmez avait un frère qui, aux fortes qualités du cœur et de l'esprit de l'auteur des *Heures de Philosophie*, ajoutait la logique. Rémo suivit le chemin de droiture et de probité d'Octave. Mais lui ne se réfugia nulle part. Ce n'était pas

un poète. Il n'avait pas de lyre pour chanter, endormir et tromper son mal. C'était un homme de science et qui voulait être un homme d'action. Un esprit pratique, non un rêveur. Il ne croyait pas que l'homme doit se borner à fournir un bel exemple à ses semblables ; il pensait qu'il faut attaquer l'erreur et le mal partout où on les rencontre. Il appliqua sa logique à ses croyances religieuses. Elle lui fit voir la différence qu'il y avait généralement entre la religion enseignée et la religion pratiquée. Il vit comment l'homme tordait souvent la religion pour la mettre au service de ses intérêts égoïstes. Dans sa droiture, il s'en éloigna. « S'il est une hypocrisie odieuse, écrivait-il, c'est celle de la religiosité. » Comme beaucoup d'esprits de son temps, il s'éprit des sciences d'observation. Il ne fit non plus que les traverser. Rémo n'était pas de ces gens qui s'enferment dans une science ou dans une philosophie. Il les considérait surtout du point de vue pratique. Il en extrayait la quintessence, la pesait comme un peu de farine dans sa main et se demandait ce qu'elle apportait à l'humanité. Lorsqu'il crut avoir trouvé ce viatique, il s'aperçut qu'il ne suffisait pas d'en proclamer l'excellence pour la faire accepter par la foule. Il reconnut que celle-ci n'est pas une machine formée de quelques grandes pièces et régie par des lois générales, mais une masse composée d'une infinité de petits rouages, eux-mêmes très compliqués et divers. Il l'analysa, et l'analyse est fatale aux hommes d'action. La science lui indiquait un chemin de perfection, mais la psy-

chologie lui démontrait que, dans ce chemin, il est impossible de faire tenir l'homme. Cette brutale constatation le désespérait. « Il recommandait, dit Pirmez, de ne pas divulguer son chagrin, parce qu'on n'y voudrait voir que son impuissance à être heureux, que la compassion est sœur du mépris et qu'il faut se garder de réjouir l'envie. » Rémo aurait peut-être surmonté cette terrible crise morale. La mort ne lui en donna pas le temps. Elle le surprit pendant que le vautour qui était sorti de son propre cerveau continuait à lui dévorer le cœur.

Octave Pirmez a décrit cette torture d'une conscience et d'une âme avec une sincère éloquence. Il a gravi, une à une, toutes les marches du calvaire moral où son frère s'était meurtri et déchiré. Tous les clous qui lui ont percé les mains toutes les épines qui lui ont ensanglanté le front il les a plantés dans son esprit, dans son cœur et dans sa chair. Puis quand les chaînes qui retenaient Rémo à son rocher n'enlaçaient plus que des membres inertes, il a, comme le bon Samaritain de la parabole, détaché les liens qui immobilisaient les mains et les pieds du supplicié pour l'emporter dans sa retraite de poète, dans le calme de ses bois amis, au milieu de la vie sereine de la nature où, sous des larmes brûlantes, il essaie de réchauffer l'âme du martyr à travers la mort.

C'est dans ce livre — dans *Rémo* — qu'Octave Pirmez s'est abandonné le plus complètement à ses sentiments. Ailleurs, il les a plutôt comprimés. En général, il s'interdisait tout violent épanche-

ment de cœur. Il voulait qu'on sentît battre celui-ci au fond de ses phrases, mais ne souffrait guère qu'il se montrât à travers des déchirures de style. Sa phrase est toujours pleine de tenue. Elle est toujours sculpturale et ornée. Il a sur la plupart des moralistes cette supériorité que la forme le préoccupait autant que le fond. Il avait le sens et l'amour de la beauté. Si bien doué qu'il fût, il se défiait cependant de ses dons artistiques comme il se défiait de sa pensée. De même que le moraliste s'était ménagé un refuge dans la religion, l'artiste se tenait avec un filial respect devant les grands écrivains qu'il avait élus pour ses maîtres. Quand il mesurait leurs travaux et qu'il se jugeait, il s'épouvantait de sa faiblesse. Il sentait que presque tout a été dit et il se demandait fréquemment si le sentiment qui le poussait à faire lui-même œuvre de créateur n'était pas de la vanité. Il comprenait la supériorité du silence sur une œuvre médiocre. Il se reproche quelque part « de n'avoir pas été assez grand pour n'être rien ». L'écrivain qu'il paraît avoir le plus admiré est Chateaubriand, le père du romantisme artistique dont il était lui-même un des derniers représentants. Lorsqu'il s'appliquait à son style, il tombait parfois dans le procédé et l'on retrouve alors sous sa plume des phrases qu'aurait pu signer l'auteur du *Génie du Christianisme*. Même cadence, même rythme, même ampleur. « Tantôt, écrit-il dans les *Jours de Solitude*, j'observais la mer ténébreuse, çà et là éclairée de la clarté fugitive d'une lame se brisant à un écueil ; tantôt, je contemplais la

grande paix du ciel semé d'étoiles, mais le plus souvent mes regards se portaient sur les phares allumés au fond des anses ou au sommet des promontoires et décrivant un cercle immense de feux rouges qui allaient se perdant à l'horizon. » On trouve de même dans le *ton* des premières pages de *Rémo* quelque chose qui fait surgir dans le lointain le souvenir de *René*. Pirmez semble être parti du maître qu'il avait en particulière estime. Inutile de dire qu'il ne s'agit pas ici d'une imitation servile. Ce n'est qu'un effet de son excessive méfiance vis-à-vis de lui-même. Sa personnalité se dégage toujours peu à peu pour se révéler au cœur de l'œuvre et se continuer sans défaillance jusqu'à la fin.

Cette timidité de Pirmez, qui commençait encore son dernier livre avec des hésitations de débutant, il faut l'attribuer à son extrême probité sans doute, à l'idée qu'il se faisait de la grandeur de l'art et de la faiblesse de ses forces ; mais il faut l'imputer aussi au peu d'encouragement qu'il rencontra dans sa patrie, à ce qu'il fut incompris, moins encore dans son art que dans son tempérament. Dans sa jeunesse, il fut seul. A part l'approbation d'un frère que des idées divergentes sur les choses essentielles de la vie devaient finalement un peu séparer, il n'eut aucun appui. Quand des sympathies lui vinrent, il était déjà tard. La principale et la plus longue semble avoir été celle d'Adolphe Siret. Mais Siret paraît surtout avoir apprécié l'écrivain classique et le moraliste, plutôt que l'artiste. « Le poète n'est grand que

par l'une ou l'autre sauvagerie de sentiment », disait l'auteur des *Feuillées*. De telles réflexions inquiétaient Siret. Il les trouvait paradoxales et même un peu révolutionnaires. Dans des chenils, placés à l'entrée du château d'Acoz, Pirmez avait des chiens, des renards et des sangliers ; dans une cage en fer, des éperviers. Un jour, Siret, que tout cela intriguait, demanda : « A quoi bon, *ces animaux ?* » — « A m'enseigner la fierté », répondit le poète. — Il rapporte aussi que Pirmez avait donné à son fils un hibou et un hérisson. « Il voulait également envoyer un jeune sanglier, ajoute-t-il, *mais nous déclinâmes l'offre.* » — Si Siret ne comprenait pas toujours ce qu'il considérait comme des extravagances de poète, il n'en admirait pas moins l'écrivain. Il ne cessa de le soutenir et de l'encourager ; il lui fut souvent aussi d'une grande utilité pour l'impression de ses livres.

Une autre affection qui fut également précieuse à Pirmez est celle de José de Copin. Les lettres qu'il a adressées à ce dernier, comme celles que possédait Siret, ont été publiées après la mort de leur auteur. Ce n'est toutefois pas là qu'on trouvera le portrait complet du châtelain d'Acoz. Alfred de Vigny a dit que le ton d'une lettre trahit tout autant le caractère de la personne à laquelle on écrit que celui de la personne qui écrit, notre principale préoccupation étant soit de plaire à notre correspondant, soit de nous le concilier ou de ne pas le froisser. Pirmez avait l'âme trop délicate pour agir autrement. Aussi, ce qu'on trouve dans ces lettres, c'est José de Copin, c'est-à-dire

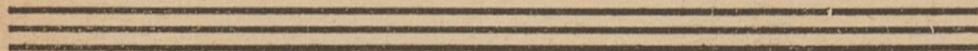
seulement la partie du tempérament de Pirmez par laquelle il était attaché à son ami. José de Copin était un conteur idyllique, une sorte de *poet-farmer*, qui prenait, lui aussi, ses inspirations dans la nature. C'est l'amour commun de celle-ci qui paraît avoir été la base de leur amitié et, dans sa correspondance, Pirmez a toujours eu soin de mettre son hautbois d'accord avec le galoubet de son confrère.

Le véritable confident paraît donc avoir manqué à l'auteur des *Heures de Philosophie* ; j'entends le confident à qui l'on peut découvrir toutes ses pensées et qui les comprend toutes, même celles qui heurtent les esprits raisonnables. Dans le milieu où il a vécu, il ne semble pas avoir rencontré beaucoup de gens avec lesquels il a pu parler librement de son art. On s'en aperçoit aux lettres qu'il a échangées, à la fin de sa vie, avec quelques poètes de la *Jeune Belgique*.

Ici, l'artiste s'épanche et s'enthousiasme. Il se jette avidement sur tous les hameçons que lui lancent ses jeunes correspondants dans le pêle-mêle de lectures à bâtons rompus et sous l'influence un peu irréfléchie des premières admirations. Il sent qu'on commence enfin à le comprendre... Pirmez, en effet, a eu ceci de différent avec De Coster qu'il ne connut pas, suivant l'expression de Camille Lemonnier, « l'absolu de la dérélition ». Il assista au lever de sa gloire. Ce bonheur fut court. Au moment où un radieux soleil littéraire commençait à rayonner sur la Belgique, lui, glissait dans la nuit, dans cette nuit

éternelle qui l'avait si souvent hanté et qui lui avait fait écrire des pages si mélancoliques. Cette gloire n'a pas diminué, mais on ne peut pas dire non plus qu'elle se soit fortement étendue. Sa célébrité est restée discrète comme le fut sa vie et comme l'est son œuvre. Aussi grand que De Coster — et peut-être même plus grand par certains côtés — il a sa place, avec les meilleurs moralistes, dans une région élevée où la foule ne fréquente guère. A côté de leurs figures marmoreennes, sa tête se détache, par la vertu de la poésie, avec une grâce toute juvénile. Parmi les statues aux traits reposés du stoïcisme, son buste élève vers le ciel un beau front songeur, qui semble toujours frémir au souffle de mille rêves.

1895.



Emile VERHAEREN

(1855-1916)

Emile Verhaeren était tellement soudé à sa terre natale qu'il est impossible d'en détacher son œuvre. Tous les défauts qu'on peut relever chez un écrivain qui s'exprime dans une langue qui n'est pas, à proprement parler, sa langue maternelle, il les possède. Non seulement il les possède, mais il n'a jamais rien fait pour s'en débarrasser. Au contraire. Il les a cultivés avec une sorte d'orgueil et il est parvenu à accomplir le tour de force de les transformer en sauvages beautés qui font de ses ouvrages quelque chose d'unique dans la littérature française. A l'exception peut-être d'Eekhoud — Eekhoud, l'auteur des *Kermesses* et de *Kees Doorik*, Eekhoud dont un des livres porte cette épigraphe : « J'exalte mon terroir, ma race et mon sang jusque dans leurs ombres, leurs tares et leur vices » — aucun écrivain belge ne s'est plus complètement imprégné du génie de son peuple.

Né au bord de l'Escaut, il avait emporté dans ses yeux le reflet du grand fleuve et dans son cœur l'essence de sa terre natale. Tout le sang généreux des héros flamands battait dans ses

veines. Au sortir de l'Université, il débute par une œuvre réaliste, *Les Flamandes*, où sa nature panthéistique s'épanche avec abondance. Il chante la Flamande classique, « la femme de la patrie », les commères de Jordaens, son « idéal charnel ». Il les chante sur un mode aussi épique que le peintre. Tous les personnages de ce livre — ouvriers, femmes, ivrognes — sont des Vulcains, des Vénus, des Bacchus, des satyres, des driades, des faunes, qui se roulent dans la grasse vie matérielle, qui en épuisent librement toutes les joies et tous les plaisirs. Au point de vue du métier, Verhaeren n'est toutefois encore qu'un écrivain classique, un parnassien teinté de romantisme, respectueux de la tradition et fidèle aux vieilles règles de la prosodie. Sa seule audace a consisté ici à appliquer à la poésie les principes du naturalisme, qui triomphait à cette époque dans la prose française. Pour cela, il lui a suffi de s'abandonner à son tempérament. Son naturalisme dérive manifestement beaucoup plus des peintres flamands du XVII^e siècle que de l'enseignement d'Emile Zola.

Les Flamandes devaient d'ailleurs demeurer un livre unique dans son œuvre. Il avait le cerveau trop inquiet pour s'arrêter longtemps à l'enveloppe extérieure du monde matériel. L'âme l'attire plus que le corps, l'esprit l'intéresse plus que la chair. La littérature commence du reste à s'orienter vers des sujets plus abstraits et plus raffinés. Le naturalisme ainsi que l'école parnassienne sont arrivés à leur apogée. Sauf de rares exceptions, ils n'enfanteront plus que des imitateurs et des rhéteurs.

L'âme s'est envolée, la vie a disparu, le corps se momifie. Il y aura encore des parnassiens, même des parnassiens éminents, mais l'école est morte. En face d'elle se dresse une nouvelle : le symbolisme. Celle-ci enseigne à peu près le contraire de ce que Banville, le législateur du Parnasse, considérait comme des vérités intangibles. La rime est détrônée, l'hiatus est permis et le vers peut boîter tant qu'il lui plaît, à condition de boîter en mesure, c'est-à-dire en respectant le rythme. L'idée prend le pas sur la matière et les poètes nouveaux s'appliquent à traduire l'essence des choses, au lieu de les représenter telles qu'elles s'offrent à nos yeux. Verhaeren fut un des premiers adeptes du symbolisme. Il modifia complètement sa forme et délaissa le réalisme. C'est à partir de ce moment que sa vive personnalité commence à se manifester. Si l'on peut dire qu'il appartient désormais à un groupe de poètes qui professent en art les mêmes idées, il s'en distingue néanmoins par la façon dont il interprète ces idées. Là où la plupart des autres ne voient qu'une méthode, lui découvre un moyen d'affranchissement. Il rejette toute contrainte, se crée lui-même sa forme et va directement où le pousse son instinct d'artiste. Il effectue une évolution qui est presque une conversion.

Après avoir chanté la chair dans *Les Flamandes*, il célèbre l'ascétisme dans *Les Moines*. Il passe d'une extrémité de la vie à l'autre et, si sa forme reste encore ici tributaire de la tradition, sa pensée tout entière s'évade dans un monde

nouveau. Ce n'est pas tout à fait en chrétien d'ailleurs qu'il s'approche des moines. C'est moins en frère qu'il se présente chez eux qu'en visiteur inquiet. Il vient leur demander moins une certitude qu'une leçon. Il souffre du pessimisme qui régnait alors dans la littérature française. Il a l'âme désemparée des jeunes gens de sa génération. Comme des Esseintes, le héros de J. K. Huysmans, il est l'incrédule qui voudrait croire. Il cherche une base à sa vie, un appui pour son art. Mais comme l'art l'emporte chez lui sur tous les autres besoins de sa nature, c'est en artiste qu'il pénètre dans la vie des moines. Il admire leur grandeur plutôt que leurs vertus. Il voit en eux moins des saints que des héros, de puissants volontaires qui ont stylisé leur vie et maîtrisé leurs passions pour vivre « les yeux droits sur leur christ d'ivoire ». Il les prend pour modèles. Il rêve d'être aussi grand qu'eux, non en religion, mais en art. Non seulement il le rêve, mais il le veut, il en fait le serment : « Je vivrai seul aussi, tout seul, avec mon art. » Il veut être le moine-poète, l'ermite-poète.

Les vrais poètes ont rarement été populaires, en Belgique moins qu'ailleurs. Verhaeren ne pensait pas le devenir. Et comme il ne voulait pas être autre chose que poète, il se croyait voué à l'isolement et à l'incompréhension. Il ne pensait d'ailleurs pas autrement à cet égard que ses confrères belges. Seulement, si ceux-ci, plus méditatifs ou plus hautains, se résignaient assez facilement à être les hôtes d'une tour d'ivoire, il n'en était

pas de même de Verhaeren dont l'exigeante personnalité ne pouvait s'accommoder d'une prison, si belle qu'elle pût être.

Ce grand amoureux de la vie était un poète de plein air ; il avait besoin d'espace pour vivre et se développer. S'il s'éloigne du monde, c'est parce que le monde lui est hostile. Il s'en éloigne avec regret, avec tristesse, presque avec rage. Aussi n'est-ce pas dans une tour, qui l'isolerait complètement, qu'il entend se réfugier. Il choisit le désert, l'espace immense et vide, où sa voix forte pourra au moins se mesurer avec celle du tonnerre et du vent. S'il s'isole, ce n'est pas pour rimer dans le recueillement. Il emporte avec lui tous ses ardents désirs de vie. Le moine-poète est un solitaire assailli par les plus tenaces tentations. La Flandre entière — cette Flandre qu'il aime et qui ne le comprend pas — le poursuit avec ses villages, ses métairies, ses moulins, ses bois, ses plaines grasses, où vivent de solides Flamands et de plantureuses Flamandes. Autour de lui, c'est une tentation de saint Antoine. Comme dans les tableaux de Breughel, les êtres et les choses revêtent des formes fantastiques pour l'effrayer et le séduire. Les métairies sont assises à croqueton « ainsi que des vieilles flétries » ; les moulins deviennent des monstres qui dressent sur le ciel des « bras de plainte ». Le poète est au milieu d'une terre apocalyptique, d'un monde « halluciné », d'où se dégage une atmosphère de folie, un vent de terreur et d'effroi. Sa pensée, comme les ailes d'un moulin, « monte et retombe ». Son âme

désemparée et pleine de ténèbres s'incline à chaque rafale. Elle est écrasée par ses aspirations, ses lassitudes et son impuissance. Mais elle se redresse pourtant. Elle pousse de longues plaintes et ne peut se résigner. Le vieil homme est toujours là, avec ses grands rêves et ses insatiables désirs. Il « mord son propre cœur et l'outrage » ; il « noue ses tortures en lui » ; il « cingle de son angoisse ses pauvres jours » ; il « rit de son orgueil stérilisé » ; il « sent pleurer sur lui l'œil blanc de la folie » :

L'âme et le cœur si las des jours, si las des voix,
Si las de rien, si las de tout ; l'âme salie ;
Quand je suis seul, le soir, soudainement, parfois,
Je sens pleurer sur moi l'œil blanc de la folie.

Il se flagelle de son propre verbe, mais il n'arrive pas à se dompter. Malgré tout, il veut vivre, vivre n'importe comment « en déploiement d'effroi sauvage » et « grand de terreur ». C'est un ermite qui se frappe la poitrine à coups de pierre, mais à qui manque la grâce et que ne soutient pas l'espérance. C'est un génie purement humain, qui n'a pas encore trouvé de base pour sa vie, ni de but pour ses forces déchaînées. Dans cet état de désespèment, il n'en crée pas moins des poèmes magnifiques et qui auraient suffi pour le mettre au premier rang des écrivains de son temps. Plus tard, il produira des œuvres de plus grande envergure ; il n'en fera pas de plus originales, ni de plus profondes.

Le vrai Verhaeren est déjà tout entier dans *Les*

Soirs, Les Débâcles et Les Campagnes hallucinées. Mais cette poésie est trop neuve et trop audacieuse. C'est un ardent soleil qui se levait et dont les premiers rayons éblouissaient. Même dans le monde des écrivains et des artistes, où on le suivait avec intérêt, l'admiration n'allait pas toujours sans un peu de réserve. On le trouvait trop excessif, trop outré, trop révolutionnaire. On lui reprochait ses hardiesses de style. On voyait en lui un saccageur de la langue et un penseur barbare. Un jour cependant, on reconnut que cet outlaw de la poésie était plus près de la vie réelle qu'il n'en avait l'air. Le propre de l'artiste est de découvrir dans l'existence ce que le commun des mortels ne voit pas, ou dont il ne démêle pas le sens profond, et de formuler des impressions que la foule ressent, mais dont elle n'a qu'instinctivement conscience. Chacun peut admirer une corbeille de fruits, mais sa beauté véritable, la poésie qui se dégage de sa fraîcheur, de l'harmonie et de l'éclat de ses couleurs ne nous apparaît que quand nous la voyons représentée sur la toile d'un grand peintre. Avant Verhaeren, tout le monde avait pu remarquer l'attraction puissante que les grandes cités modernes exercent sur les campagnes, mais nous n'en avons réellement compris le caractère fatal, grandiose et tragique que le jour où parurent *Les Villes tentaculaires*.

A la suite d'un article que j'avais publié dans *La Société nouvelle*, sur *Les Campagnes hallucinées*, le poète m'écrivait les lignes suivantes qui résument sa vision du monde et contiennent tout

le programme qu'il s'était imposé à cette époque :

« Oui, j'ai compris la campagne telle que tu le dis, hâve, trouée de misère, irrémédiablement fatiguée et agonisante, sucée par la ville formidable, cruelle, intense, future. Si bien que les campagnes me représentent le principe femelle éreinté par la surproduction séculaire, par la vie depuis le temps des premiers peuples pasteurs et la ville le principe mâle, ardent, terrible, impérieux, dominateur, implacable. L'un c'est la misère passive, l'autre la misère active. Les *Villes tentaculaires* seront, comme tu le dis, la vie — mais une vie effrayante de fièvre et d'épilepsie. Et sur ces deux misères un jour, j'espère, se lèveront les *Aubes* où je mettrai tout ce que j'ai de rêve apaisé et compatissant dans le cœur et dans le cerveau. »

Les Villes tentaculaires furent ce que le poète s'était proposé. Nous y trouvons, reflétée dans le miroir grossissant d'un cerveau de visionnaire, l'image de notre monde, en ses rapides et multiples transformations, provoquées par les découvertes qui ont bouleversé la vie patriarcale des campagnes et les ont soumises à l'influence dévorante des villes. Le titre lui-même du livre caractérisait si bien la situation, qu'il passa dans le langage courant. Cette œuvre fut pour l'auteur ce qu'avait été *Le Vase brisé* pour Sully Prudhomme et *Le Coffret* pour Rodenbach. Elle propagea son nom. En même temps, elle le réconcilia avec son époque. Le poète évolua de nouveau. L'ermite se rapprocha du monde. Le moine soli-

taire devint un apôtre, l'apôtre de la vie ardente et fière.

« C'est vers la vie — m'écrivait-il alors — vers la toujours multiforme vie des choses et des hommes, qu'il faut se tourner. Sous ce rapport, quel plus bel exemple que Georges Eekhoud. Il est, je crois, plus dans le vrai que n'importe qui. Lui du moins n'a pas peur de la vie tendue jusqu'au paroxysme et gonflée jusqu'à l'apoplexie. »

Verhaeren qui, jusque là, avait erré avec génie, qui avait cru que « pour son âme inoccupée, l'avenir ne serait qu'un regret du passé », s'éprend à la fin de cet avenir. Lui, qui avait douté de tout, croit désormais au génie de l'homme. Il admire ses inventions, se passionne pour ses luttes, s'émerveille de l'ingéniosité qu'il déploie, depuis que la terre existe, pour améliorer son sort. Le pessimiste se mue en optimiste. Prométhée devient son dieu et son art, un magnificat qui monte de ton à chacun de ses nouveaux livres. D'autres, avant lui, avaient essayé de célébrer la grandeur du monde moderne, mais ils n'ont généralement laissé que des œuvres étriquées et froides. C'étaient des poètes qui n'avaient que du talent. Verhaeren, qui avait du génie, et plus de génie encore que de talent, a réussi où ses prédécesseurs avaient échoué. Pour cela, il lui a fallu bouleverser toutes les bases sur lesquelles reposait la poésie française. S'il n'a pas inventé le vers libre, lui seul, ou presque seul, a su en tirer de grands effets. Il s'est créé sa forme, une forme inimitable que rien d'extérieur ne soutient et qui ne doit ses beautés

qu'à l'originalité du tempérament de l'auteur. Ses œuvres, surtout les dernières, semblent jaillies d'un jet de son cerveau. On ne trouve pas chez lui de ces ciselures, qui témoignent d'un travail appliqué. Il ne distille pas non plus ses vers goutte à goutte. Quand il retouche un poème, ce qui lui arrive presque toujours à l'occasion d'une réédition, ce n'est pas pour en augmenter l'harmonie, ni pour affiner une rime, mais pour y introduire un mot plus pittoresque, plus brillant ou plus sonore. Ses poèmes sont des feux d'artifice, des explosions qui lancent dans le ciel des matières très mêlées, mais où les scories disparaissent dans des gerbes de magnifiques flammes. Il réjouit les artistes par la splendeur de ses images, la fougue de son lyrisme et la force de son style ; en même temps, il intéresse le lecteur ordinaire, l'homme du siècle par la nature des sujets qu'il traite. Il est, dans la plus large acception du terme, une émanation et une représentation de son milieu. Il en a aimé les recherches patientes et fructueuses, l'énergie tenace, l'esprit d'invention, la foi dans la science, l'ardente volonté de maîtriser les éléments et d'assujettir l'univers entier au pouvoir de l'homme. Il a rattaché celui-ci à tous les efforts accomplis dans le passé pour le libérer et le grandir. Dans ses *Rythmes souverains*, où il nous présente Hercule, Persée, saint Jean, Luther, Michel-Ange, la Cité et le Peuple, il refait à sa manière *La Légende des Siècles*.

On a souvent cité Hugo à propos de Verhaeren.

Tous deux sont de grands lyriques et de grands visionnaires. Verhaeren est toutefois moins souple, moins complexe, et sa sensibilité est d'une autre nature. Victor Hugo avait subi l'influence de l'humanitarisme de 1848 et son amour du peuple est surtout d'ordre sentimental. Verhaeren avait emprunté sa philosophie à l'esprit scientifique de la seconde moitié du XIX^e siècle et s'était mis à l'école de Nietzsche. Aussi ne peut-on pas dire qu'il fut un poète populaire dans le sens propre du mot, bien qu'il soit lu dans des milieux que la poésie ne passionne généralement pas. Il est surtout le poète des intellectuels, des réalistes de l'intelligence, des gens qui voient dans l'instruction l'unique et infaillible moyen d'atteindre le bonheur, de tous ceux qui, dans leur sphère, petite ou grande, rêvent d'exercer un pouvoir sur eux-mêmes ou sur leurs semblables. Lorsqu'il s'incline sur un être faible, sa main ne tremble pas comme celle de Hugo ; son geste a plutôt la grâce touchante d'une caresse qui tombe de haut, le frôlement de la joue d'un chérubin par une main de géant. Il avait à un haut degré le don d'admiration, à un si haut degré même qu'il se confondait pour ainsi dire avec le don d'amour. Quand il parle de la femme, il lui arrive d'employer le langage du Cantique des cantiques ; il compare son cœur « au rosier des purs étés » et ses lèvres « à des roses sans nombre ». Il lui arrive plus rarement de prononcer un de ces mots tendres qui jaillissent des profondeurs de l'âme. Cela lui est arrivé néanmoins. Dans *Les Heures claires*,

on rencontre quelques pièces où l'on sent trembler son cœur. Le grand lyrique replie ses ailes ; sa voix orageuse descend jusqu'au murmure ; elle devient intime, familière, émouvante et douce :

Très doucement, plus doucement encore,
Berce ma tête entre tes bras,
Mon front fiévreux et mes yeux las...

Verhaeren n'était pas un sentimental. Sa voix ne larmoyait pas. Mais il était tout pétri de bonté, de bonté virile et sereine. Ce qui était pitié chez Hugo était bonté chez lui. Je viens de dire qu'il avait subi l'influence de la philosophie de Nietzsche. Seulement, il avait donné un cœur à cette philosophie, qui est surtout d'essence intellectuelle et qui bannit la pitié ; il lui avait donné un cœur : le sien ! Il était de ceux qui ne croient pas au mal. Il n'a vu le gigantesque travail de la société moderne que sous son aspect bienfaisant. Il ne l'a jamais soumis à aucune critique. Il avait la foi robuste des enthousiastes et son œuvre est un panégyrique. C'est sous cette forme qu'il a fait passer dans la poésie toute une période de l'histoire du monde. Rien qu'à ce titre, son œuvre intéressera les historiens futurs de la littérature. L'Académie française, qui pourrait accueillir Maeterlinck comme un homme de la maison, aurait toujours tenu sa porte fermée devant Verhaeren, même s'il eût été Français. On l'aurait laissé sur le seuil, où il se serait d'ailleurs trouvé en bonne compagnie. Il y aurait notamment rencontré Balzac, dont le tempérament fougueux avait plus

d'un trait commun avec le sien. Verhaeren, malgré l'incorrection de son style et la barbarie de son art, s'est imposé à la littérature française comme l'avait fait Saint-Simon, ce Balzac de la chronique. On n'est pas un poète simplement parce qu'on observe les règles de la prosodie consacrée. « La composition du vers classique, a écrit très justement M^{me} de Stael, est un art indépendant du génie poétique et l'on pourrait être, au contraire, un grand poète et ne pas se sentir capable de s'astreindre à cette forme. » Je sais que ce n'est pas l'avis de tout le monde. Un autre grand poète belge, un admirable poète satirique, Albert Giraud, obstinément fidèle, lui, à la tradition, a, dans une pièce d'une parfaite beauté, remis récemment Apollon en présence de Marsyas et fait écorcher, une fois de plus, par son divin rival, le chantre terrestre, dont la voix criarde blesse l'oreille des dieux. Si, cependant, les dieux sont justes, ils doivent reconnaître qu'il est arrivé à Marsyas de tirer de sa flûte primitive des sons célestes. Apollon lui-même ne renierait pas certains vers de Verhaeren, par exemple ceux, d'une si touchante mélancolie, qu'il a consacrés à la transformation de Vénus :

Ton torse, avec ses feux de clartés rondes,
Semblait un firmament d'astres puissants et lourds ;
Et quand tes bras serraient, contre ton cœur, l'amour,
Le rythme de tes seins rythmait l'amour du monde.

Si les vers de Verhaeren n'ont pas toujours cette pureté de lignes, ni cette harmonie, ils

rachètent ce défaut par leur relief. Verhaeren burine et creuse. Comme Rembrandt, il emploie des moyens qui ne relèvent d'aucune école. S'il avait été peintre, il n'aurait pas fait ce qu'on est convenu d'appeler de beaux portraits, mais des portraits expressifs. *Le Capitaine*, *Le Tribun*, *Le Tyran*, dans *Les Forces tumultueuses*, ne sont pas autre chose. Et *Le Banquier* est une figure si réaliste et si saisissante qu'on la voit vivre devant soi, dans un jour presque effrayant, exerçant, avec la monstrueuse puissance que donne l'argent, une influence prépondérante sur le monde, dont il est le maître effectif et dont, bien plus que l'homme politique, il dirige les destinées. Ce que Lanson a dit de Saint-Simon s'applique à merveille au poète de *La Multiple Splendeur* : « Il écrit avec ses nerfs, il cherche les mots qui équivalent à ses sentiments ; il moule sa phrase sur sa pensée ; l'étire, l'élargit, la courbe, la brise, selon son besoin, non selon la grammaire ; son style rend le fourmillement de la vie, son mouvement immense et multiple, avec l'étrange agrandissement, l'éclairage violent d'une vision d'halluciné. »

Verhaeren fut un grand artiste — un grand artiste de la poésie. On retrouve du reste en lui la plupart des traits sous lesquels le public se représente d'habitude le type de l'artiste. Il en a l'allure et le costume. Il est un peu vagabond, un peu bohème. Il vit tantôt à Bruxelles, tantôt au bord de la mer, tantôt à Saint-Cloud, tantôt au « Caillou-qui-bique », près de Roisin, où il pos-

sédait une petite maison que la guerre a détruite, avec tous les précieux souvenirs qu'elle contenait. Il voyage beaucoup : En Allemagne, en Autriche, en Hollande, en Angleterre, en Espagne. Tout cela se concilie chez lui avec une vie rangée et laborieuse. Le vagabond n'est pas un paresseux ; le bohème n'est pas un prodigue. Les arts plastiques ont d'ailleurs tenu une large place dans son existence. Il a passé une grande partie de celle-ci dans les musées. Il connaissait tout ce que les arts ont produit de grand dans le passé et dans le présent. Il a été le premier à comprendre et à encourager nos peintres les plus audacieux et les plus modernes. C'est en artiste aussi qu'il a surtout vu la vie réelle. Il a écrit quelque part que « pour bien aimer son pays, il ne faut pas y vivre constamment ». Propos d'artiste, assurément, plus que de penseur ; propos d'homme qui craint les désillusions et qui est plus préoccupé du beau que de la vérité. Comme penseur, Verhaeren est resté au niveau des esprits moyens de son époque, de ceux qui croyaient que l'homme était devenu tout-puissant, qu'il avait enfin détrôné les dieux et que la science allait faire régner le bonheur et la fraternité sur la terre :

Et le monde, roulé dans les métamorphoses,
Après avoir eu foi en Dieu, croira en soi.

Verhaeren n'a pas dominé son temps. Il n'a pas vécu au-dessus de la foule ; il s'est jeté dans la foule. Il n'a pas été le porte-flambeau qui éclaire la route devant le char de triomphe ; il a été

le sonneur de clairon qui accompagne l'arche. Il a épousé, sans les soumettre à aucune critique, tous les rêves et tous les espoirs de son siècle. Il n'a pas fait la distinction qu'établissait Pascal entre le progrès scientifique et le progrès moral. Il les a mis sur le même plan. Il a cru que tous deux marchaient de pair. Il ne semble pas avoir compris que, depuis le commencement des temps, l'homme s'épuise à édifier des tours de Babel, qui finissent toujours par s'écrouler sur lui. Il ne semble pas avoir aperçu le principe de dissolution que contient la culture de l'énergie, quand elle n'est appliquée qu'à la conquête des biens matériels, comme ce fut le cas pendant ces cinquante dernières années. Les hommes de la Révolution française croyaient au moins à la vertu et prêchaient le désintéressement ; leurs petits-fils ne croyaient plus qu'à l'argent et n'admiraient plus que la richesse. Ils avaient trop bien fait leur credo du conseil de Guizot : « Enrichissez-vous ! » La lutte pour la vie était devenue une lutte au couteau. Après avoir sévi entre les individus, elle devait fatalement s'étendre aux peuples et aboutir au gigantesque conflit, à la grande mêlée qui a couvert l'Europe de cadavres et de ruines.

Verhaeren s'est peut-être illusionné, mais il fut sincère. Le progrès d'ailleurs ne marche pas en ligne droite. Sa route est un chemin brisé. Il n'est peut-être pas autre chose qu'une édification successive de tours, chacune un peu plus belle que la précédente et qui toutes doivent s'écrouler jusqu'au jour où l'on en élèvera une qui sera

parfaite et définitive. Je formule peut-être ici aussi un rêve. Mais ce rêve est beau, il est sain, il est nécessaire. Le plus excusable de tous les mensonges, c'est le mensonge vital. Tout compte fait, il est bon que nous ayons eu un poète qui n'a jamais douté. Verhaeren nous fait croire que nous sommes tout-puissants. Il nous fait croire que « c'est arrivé ». Et il est si doux de croire « que c'est arrivé ». Dans tout homme, a dit Sainte-Beuve, il y a un poète mort jeune. On peut dire aussi qu'en tout homme, il y a un héros en puissance. Verhaeren nous fait croire que nous sommes réellement des héros. Ses vers nous exaltent. En les lisant, nous oublions les limites de nos forces. Nous abattons en imagination tous les obstacles. Son œuvre contient une grande leçon d'énergie, une grande leçon de vie. Après l'avoir lue, on se sent meilleur et plus fort. Verhaeren n'est pas seulement un poète qu'on admire, c'est un poète qu'on aime. Il est tout près de notre cœur. Il s'est réjoui avec nous de nos découvertes avant la guerre. Il a partagé alors nos espoirs et nos illusions. Il nous a applaudis. Il nous a presque défiés. Il nous a conseillé « de nous admirer les uns les autres ». C'était peut-être un peu tôt. Nous devions encore connaître la duplicité, la fourberie et la haine. Nous devions encore connaître le malheur. Mais quand le malheur est venu, Verhaeren l'a ressenti comme nous, il s'est révolté avec nous, il a pleuré avec nous. Il a été le traducteur indigné de notre colère, l'écho sonore de notre douleur. Il a écrit *Les Ailes rouges*

de Guerre, qui resteront comme un des témoignages les plus émouvants de nos années de souffrance.

La lourde main qui a broyé la société, n'a pas voulu respecter l'écrivain, qui s'était fait le chantre de ses travaux gigantesques et de ses rêves orgueilleux. Le poète des inventions modernes a été lui-même victime d'une de ces inventions. Verhaeren est mort comme un martyr, sous les roues d'un train, au milieu de la plus navrante faillite qu'ait connue la civilisation, au sein de la plus épouvantable tourmente où s'est jamais débattue la pauvre humanité. Sisyphe a été écrasé par son rocher. Saturne a dévoré son panégyriste. Ce que sera le monde de demain, nous ne le savons pas encore. Tout ce que nous savons, c'est que les heures troubles que nous vivons depuis la fin de la guerre marquent le terme d'une période historique qu'on peut apprécier diversement, mais qui n'en a pas moins été d'une incomparable grandeur. L'œuvre de Verhaeren en est un des fragments les plus caractéristiques. Elle lui assure une belle place parmi les écrivains de son temps, une place à part, isolée et très haute.

1922.

Georges EEKHOUD

(1854-1927)

Georges Eekhoud appartient à cette catégorie d'écrivains hautains et intransigeants, dont Barbey d'Aurevilly a réalisé le type le plus complet et l'on pourrait dire de lui ce que Paul Bourget a écrit de l'auteur des *Diaboliques*, « que la littérature lui fut un songe réparateur ». Comme Barbey, mais dans un autre domaine, Eekhoud s'est créé une famille de gens exceptionnels, avec lesquels il a vécu en imagination et qui l'ont consolé de ne pas trouver dans notre époque le cadre où il aurait voulu voir se développer sa vie.

La société contemporaine poursuit des buts utilitaires auxquels il serait injuste de ne pas rendre hommage. Elle assure à peu près à chacun, comme au chien de la fable, le brouet et la niche. Mais tout se paye. Comme le chien de la fable, nous avons aussi le cou un peu pelé. Or, l'auteur d'*Escal-Vigor* est justement un de ces tempéraments que le collier effraye. Il aime la liberté et la vie intense. Originaire d'une famille aisée, il eût pu se créer dans la société une place de tout repos. Ce fut probablement le rêve de ses parents, qu'il perdit de bonne heure. Ce fut vraisemblablement

blement aussi le désir de son tuteur, un important homme d'affaires anversoïis qui l'envoya étudier en Suisse, où, tout en se perfectionnant dans la connaissance du français, Eekhoud se familiarisa avec les langues étrangères. Mais le commerce ne lui disait rien et, à sa rentrée en Belgique, il se fit admettre à l'école militaire. Il n'y fit qu'un court séjour. Le futur soldat écrivait des vers et composait des drames. Son directeur, le colonel Liagre, qui avait lu ses premiers essais, l'engagea lui-même à renoncer à la carrière des armes. Il s'y décida peu après un duel qu'il eut pour une futilité avec un de ses condisciples, Camille Coquillat, un des premiers pionniers de l'entreprise congolaise.

Cette fugue le brouilla avec son tuteur, homme juste et consciencieux, mais un peu rigide et tout imprégné de préjugés bourgeois. Il est probable d'ailleurs que son pupille lui avait déjà donné des craintes sur son sens pratique et sur sa façon d'apprécier cette chose importante : l'argent. Quand Eekhoud se fut émancipé et qu'il eut recueilli l'héritage paternel et celui de sa grand-mère, il fit ce que font généralement les jeunes gens qui ont été tenus de court. Il dépensa sans compter et se ruina. A Cappelen, où il s'était installé, il laissa le souvenir d'un grand seigneur prodigue qui montait des chevaux de race, parcourait les campagnes avec une meute et présidait, comme un châtelain de Teniers, aux kermesses de la région. Quand il fut définitivement sans le sou, son tuteur, qui paraît avoir tenu à

remplir ses obligations jusqu'au bout, lui offrit encore, dans la fabrique qu'il possédait, un emploi où il eût pu retrouver la tranquillité et l'aisance. Eekhoud préféra entrer, comme correcteur, au *Précurseur* d'Anvers, au traitement mensuel de cinquante francs. Plus tard (en 1881), il passa à la rédaction de l'*Etoile Belge*, où, sauf une interruption de quelques années, il resta jusqu'à la fin de sa vie.

Entretiens, il avait publié trois volumes de vers qui n'annonçaient que vaguement son œuvre future de prosateur. Pendant son séjour à Anvers et surtout à Cappelen, il s'était efforcé de vivre son rêve et la littérature ne lui avait été qu'une distraction. Condamné désormais à résider dans une grande ville et à y mener une existence régulière et besogneuse, elle va lui devenir une consolatrice. Ce citadin malgré lui aura sa tour d'ivoire. Il vivra les yeux tournés vers son pays natal, vers cette campagne de Cappelen, où il a passé les heures les plus joyeuses et les plus folles de sa jeunesse.

Cappelen et ses environs, les Polders et la Campine, c'était alors la partie la plus pauvre du pays flamand, la plus déshéritée et la plus isolée, celle par conséquent où la population avait le mieux conservé ses mœurs et son originalité. Depuis la guerre, il n'y a plus de campagne pauvre. La Campine elle-même, où l'on exploite maintenant des mines de charbon, est en train d'évoluer et de s'enrichir. Mais, il y a quarante ans, Eekhoud pouvait écrire « qu'à part les schorres

du Polder, la région fertilisée par les alluvions de l'Escaut, peu de coins en étaient défrichés ».

Comme on le voit, la « tour d'ivoire » n'est pas banale. Elle est ouverte à tous les vents du ciel et à tous les bruits de la terre. On est même ici plus près de l'homme que partout ailleurs. Mais l'homme est frappé à l'image du sol. C'est une médaille fruste et qui a du caractère. C'est surtout une médaille qui a du relief. Il y a moins de nuances, mais il y a plus de force, plus de naturel et plus d'originalité. Les joies et les douleurs mordent davantage qu'ailleurs. C'est ce qu'il faut à l'âme ardente, au cœur indiscipliné et refoulé de l'écrivain. Dès ses débuts, il se donne tout entier à ce petit peuple : « J'exalte mon terroir, ma race et mon sang jusque dans leurs ombres, leurs tares et leurs vices. » Fier programme, où il y a de l'audace et du défi, et qu'il observera fidèlement. C'est même surtout aux ombres, aux tares et aux vices qu'il ira, ou plutôt à tout ce qui constitue pour le pharisien des ombres, des tares et des vices. Ce qui l'attire, c'est le réfractaire, la campagne perdue, la contrée que l'industrie n'a pas envahie, la terre peu défrichée où les buissons poussent en liberté, le village qui ne singe pas la ville, le paysan qui préfère ses sabots aux souliers vernis du citadin. Ses héros favoris sont ceux qui se laissent gouverner par leurs instincts et restent fidèles à leur sol, moins par amour de la propriété que par amour de la liberté. Ce sont aussi ceux que la civilisation tracasse au fond de leur solitude ou dont elle contrarie l'exis-

tence. C'est Marcus Tibout, c'est la Petite servante, c'est Barbel Goor dans « Bon pour le service ». Un hautain gars comme Marcus Tibout, qui brave les lois, le transporte, mais le petit vacher du Meer, « qui met patiemment à remotis, sou par sou, qui épargne, ruse, dissimule et caponne », l'irrite et l'exaspère. Il veut que l'homme reste sincère et franc. Dès qu'il courbe la tête pour passer sous un joug, il le méprise. Dans le conflit entre l'individu et la société, il prend toujours parti pour le premier et presque toutes ses histoires sont des drames qui ont leurs racines dans ce conflit.

Au début — dans les *Kermesses* et *Kees Doorik* — un frais parfum d'idylle pénètre généralement le drame. L'auteur — désormais prisonnier de la grande ville — revit dans ces contes les belles heures qu'il a passées avec les joyeux drilles de son pays d'élection. Il se lance à corps perdu avec eux dans les sauvages plaisirs de leurs fêtes. Il participe à leurs beuveries, à leurs amours ; il chante avec eux, le soir, sur les longues routes solitaires ; son cœur s'épanche dans des refrains qui traduisent des rêves déçus ou qui annoncent de sournoises et implacables vengeance. Il s'intéresse à tous leurs travaux champêtres. Il est à la campagne et à la ferme. Il observe à travers son propre cœur ce qui s'y passe. Il est le confident de Kees, le valet amoureux, et d'Annemie, la hautaine fermière, qui peut succomber dans une heure de folie, mais qui se ressaisit aussitôt pour dresser entre elle et l'humble séducteur son

impitoyable orgueil de caste. Il déchiffre et détaille l'âme rapace de Wannas Andries, le frère d'Annemie, qui enveloppe sournoisement sa sœur dans ses filets pour l'enlever à l'amour de Kees et s'assurer son héritage. *Kees Doorik* n'est pas le plus grand livre d'Eekhoud, mais c'est la plus harmonieuse de ses œuvres, la plus fraîche, pour autant qu'on puisse appliquer cette épithète à un de ses livres, celle où la terre et les personnages sont le plus étroitement unis, une œuvre saine, virile et puissante, qui ne pouvait être écrite que chez nous et qui, dans tout autre pays, serait populaire.

Avec les *Fusillés de Malines* et la *Nouvelle Carthage*, le champ d'observation d'Eekhoud s'élargit. Il ne s'exile pas. C'est toujours la terre flamande qui sert de cadre à ses histoires, mais celles-ci prennent une portée plus étendue et plus haute. Le petit monde avec lequel il a vécu jusque-là ne le satisfait plus. Le pittoresque des humbles existences ne lui suffit plus. Il lui faut des drames plus compliqués, des héroïsmes d'un autre genre, et plus grands. Il les cherche d'abord dans le passé. Il écrit un roman historique, les *Fusillés de Malines*, où il exalte la bravoure de quelques paysans flamands qui conçurent, à la fin du XVIII^e siècle, le téméraire projet de délivrer leur pays du joug des Jacobins et qui tombèrent l'un après l'autre sous les balles des soldats français, au pied de la cathédrale de Malines. Un grand souffle lyrique traverse ce livre, où Eekhoud a épanché toute sa ferveur patriale et où bouil-

lonnent des sentiments et des passions qui trouveront leur expression définitive dans une œuvre plus moderne : la *Nouvelle Carthage*.

Si Eekhoud s'était toujours senti plus près des terriens parce qu'il les trouvait plus simples, plus naturels, plus primitifs, mieux en harmonie par conséquent avec sa propre nature, il n'en était pas moins resté un fils de la ville d'Anvers, pour laquelle il garda toujours un profond amour. Dans la *Nouvelle Carthage*, il a voulu la peindre, telle que ses yeux d'enfant l'avaient connue, avec ses beautés et ses tares, sa grandeur, sa puissance et sa corruption.

La population des villes se renouvelle et se transforme constamment par l'extinction et l'émigration des vieilles familles et par l'infiltration des étrangers. Ceux-ci s'y montrent les plus actifs et les plus entreprenants, leur déplacement étant généralement provoqué par le besoin de se créer une situation ou le désir de s'enrichir. Aussi ne tardent-ils pas à s'élever au-dessus des autres et à s'emparer de la direction des affaires publiques. Ce phénomène se manifeste surtout dans les grandes cités, où la vie commerciale et industrielle est très intense et où, par conséquent, les occasions de gagner de l'argent sont les plus nombreuses. Ces nouveaux venus, utilitaires avant tout, ne s'intéressent pas au passé de la ville, où ils n'ont pas de racines. Dès qu'ils sont les maîtres, ils transforment, modifient, démolissent sans scrupule et c'est sans scrupule qu'ils

dénaturent la cité, l'enlaidissent et lui changent son âme.

C'est cet Anvers, attaqué par les étrangers, que nous trouvons dans la *Nouvelle Carthage*. L'étranger, ici, est représenté par Bédard, l'homme à la peau jaunâtre, au nez crochu «chez qui on retrouve la cautèle du juif moisi derrière le comptoir d'une gasse sordide de Francfort ou d'une laan d'Amsterdam, l'audace de «l'aventurier qui a écumé les mers et opéré au grand jour et au grand air dans les pays vagues». A côté de ce louche brasseur d'affaires, Eekhoud a placé un Anversois de naissance, Dobouziez, mais un de ces hommes que leur étroitesse d'esprit et leur cupidité font mentir à leur race. Dobouziez est plein d'admiration pour les étrangers du genre de Bédard ; il en fait son entourage ; il s'efforce d'appliquer leurs méthodes dans son industrie ; il attire même Bédard chez lui, lui donne sa fille en mariage, associe sa fortune à la sienne. Sa fille est malheureuse, bien entendu, et lui-même serait totalement ruiné au bout de quelque temps si son ami Daelmans-Deynze ne venait à son secours. C'est ici que nous voyons apparaître un pur autochtone, un traditionaliste, un amoureux de sa ville, un commerçant loyal et droit, plein d'humanité pour son personnel et toujours prêt à ouvrir sa bourse pour aider ses amis. Eekhoud trace la silhouette de Daelmans-Deynze d'une plume caressante. Les portraits de Bédard et de Dobouziez sont par contre dessinés au vitriol. Il ne faut pas demander à notre auteur le bel équi-

libre, la sage mesure qu'observent les romanciers objectifs. Ses personnages sont ses amis ou ses ennemis. Il les aime ou il les déteste. La vie de ses livres est tirée tout entière de l'amour et de la haine.

Eekhoud n'a pas seulement voulu dépeindre les mœurs de quelques grands commerçants anversoïis d'il y a quarante ans, ni nous montrer ce qui restait à cette époque des beautés et du pittoresque de sa ville natale. Il a introduit dans son roman les préoccupations politiques qui agitaient la Belgique aux environs de 1890. La *Nouvelle Carthage* est un écho de tous les grands soulèvements populaires qui se produisirent pendant ces années. Le conflit social s'y mêle aux conflits de famille et nous voyons apparaître pour la première fois dans notre littérature une nouvelle figure de politicien, celle du sympathique tribun Bergmans. Avec lui et Paridael, nous allons parcourir tous les milieux d'Anvers, voir et juger le monde des bourgeois et le monde des ouvriers.

Paridael est le personnage principal du livre. C'est un être sensible, étrange, généreux et compliqué en qui il semble bien qu'Eekhoud ait voulu nous présenter son propre portrait, un portrait vu dans un miroir grossissant. Comme Eekhoud, Paridael est orphelin de bonne heure ; comme lui aussi, il est incompris par son tuteur. De là, une adolescence difficile, pendant laquelle il se sent privé d'affection véritable et où il se rend compte du rôle corrupteur et desséchant que joue l'argent. Comme Eekhoud encore, il s'évade

de ce milieu, où tout lui paraît conventionnel et faux, pour se rapprocher des humbles, chez qui il reconnaît des frères. Comme Eekhoud enfin, lorsqu'il est arrivé à sa majorité et qu'il entre en possession du petit avoir de ses parents que son tuteur, homme intègre, a géré avec une stricte justice, il s'en trouve plus embarrassé qu'heureux et le dépense avec une insouciance de grand seigneur sans se préoccuper du lendemain. Pour Paridael, d'ailleurs, il n'y a pas de lendemain. Le malheur pèse sur sa vie comme il pèse sur celle des pauvres. Mais si ceux-ci peuvent être sauvés, lui ne peut l'être. Sa vie est enchaînée à un amour, conçu le jour où il a été recueilli par son tuteur et où il a vu dans toute la grâce de son adolescence sa belle cousine Régina, qui ne l'aimera jamais, mais qui aimera Bergmans et finira, pour se conformer à la volonté de son père, par épouser l'aventurier Béjard.

Je ne sache pas qu'il y ait eu une Régina dans l'existence d'Eekhoud. On n'y a jamais connu qu'une épouse admirable, attentive et dévouée, qui, jusqu'à la fin de ses jours, a veillé, comme une mère, sur le grand enfant désarmé qu'était l'auteur de la *Nouvelle Carthage*. Mais Régina, dans le roman, n'est pas une femme ordinaire. C'est l'amour idéal et c'est le destin. C'est une de ces figures fatales vouées au malheur et qui semblent créées pour faire le malheur des autres. Paridael aura beau lui donner les preuves les plus éclatantes de sa passion, non seulement elle ne l'aimera jamais d'amour, mais elle n'aura même

jamais pour lui le peu d'affection qu'il pourrait revendiquer en vertu de leur parenté. Elle finira même par le chasser et le maudire le jour où il lui rendra l'immense service de la sauver du traquenard où son infâme mari veut la faire tomber en vue d'obtenir le divorce. C'est que Paridael est, lui aussi, un homme voué au malheur. Il est maladroit et malchanceux. Son cœur ultrasensible l'emporte toujours au delà de ce que la sagesse et la prudence lui commanderaient de faire. Définitivement perdu dans l'esprit de sa cousine par sa propre faute, il s'enfonce en désespéré dans ce qu'il considère comme son destin. Jusque-là, il ne s'était cru qu'un cœur généreux penché sur les pauvres et les misérables, un ami et un admirateur de Bergmans, le tribun populaire. Mais voilà qu'il découvre qu'il n'a en réalité que peu de chose de commun avec ce dernier. Bergmans est un réformateur lucide qui sait dans quelle mesure on peut transformer le monde et améliorer la condition de l'homme ; ce n'est ni un chercheur d'absolu, ni un poète ; il sait qu'on ne peut sauver que les pauvres raisonnables, ceux qui sont à même d'accepter une discipline et qui ne demandent qu'une participation plus large aux biens de la terre. Mais il y a les autres, les irréguliers, les insoumis, les rêveurs, ceux qu'on ne peut enfermer dans un cadre quelconque, ceux qui restent fatalement en marge de la société, quelque recul qu'on puisse donner aux limites de celles-ci. Pour ceux-là, il n'y a pas de salut. Les Bergmans les mieux inten-

tionnés ne peuvent rien pour eux. Ce sont les victimes du destin. Ce sont ceux vers lesquels Paridael va insensiblement glisser et c'est Paridael lui-même. Ici encore, nous pouvons suivre Eekhoud dans les évolutions de son héros. Dans la toute première partie de la *Nouvelle Carthage*, on le voit aussi emboîter le pas à Bergmans et s'apitoyer avec lui sur la situation malheureuse de la classe ouvrière, mais c'est finalement Paridael qui l'entraîne et exprime ses sentiments lorsqu'il déclare « mêler à l'affection qu'il portait aux simples ouvriers, une sympathie extrême pour les plus raffalés, les plus honnis, voire les plus socialement déchus des misérables ».

En même temps qu'un puissant mouvement se manifestait pour relever la classe ouvrière au moment où Eekhoud écrivait son roman, des savants remettaient en question le libre arbitre et la responsabilité humaine. Pour certains d'entre eux, il n'y avait plus à proprement parler de criminels. Il n'y avait plus que des anormaux, des infirmes, des malades, c'est-à-dire des irresponsables. Des gens à plaindre, par conséquent. Eekhoud qui, entraîné par sa nature hypersensible, mêle de plus en plus l'apostolat à l'art, se porte tout entier de ce côté dans la dernière partie de la *Nouvelle Carthage*. Jusque là, il était resté au niveau du généreux et raisonnable Bergmans, dans la sphère où s'illustrait à la même époque le grand sculpteur wallon, Constantin Meunier. De même que celui-ci venait de tirer d'une catastrophe de charbonnage son pathétique

groupe *Le Grisou*, c'est une catastrophe industrielle, l'explosion de la cartoucherie Corvilain, d'Austruwel, qui inspire à l'écrivain le plus dramatique chapitre de son roman : *La Cartoucherie*. Mais déjà alors il est attiré vers un autre milieu et appelé par d'autres voix. Ce contact avec son époque n'a duré qu'un instant. Ce ne fut qu'une rencontre. Des souffrances qui ont leur cause dans l'organisation sociale, il passe à celles qui n'ont pas de cause extérieure, à celles qui résultent de la constitution humaine, de notre faiblesse et de notre imperfection. Après avoir vu le peuple en artiste, c'est-à-dire à peu près en dilettante, après s'être ensuite penché sur lui en altruiste, il va l'étudier en apôtre et donner tout son cœur à ceux qui ne peuvent pas être sauvés.

Du point de vue purement littéraire, on peut reprocher à la *Nouvelle Carthage* de n'avoir pas été écrite avec un sentiment suffisant de la gradation qu'il faut imprimer à l'émotion pour tenir constamment en éveil, sans le fatiguer, l'esprit du lecteur. On peut trouver aussi que l'œuvre est inégale. L'auteur d'ailleurs l'a écrite un peu comme une chronique, ajoutant des chapitres, à des intervalles assez éloignés, pour l'étendre et la parfaire. Mais la perfection matérielle n'est pas toujours indispensable dans le roman. Elle est même secondaire dans certains cas. Il y a la manière de Flaubert et celle de Balzac. Eekhoud est plutôt de l'école de l'auteur de la *Comédie humaine*. C'est dans l'intensité bien plus que dans l'harmonie que ses œuvres puisent leur

beauté. Chaque chapitre de la *Nouvelle Carthage* a le lyrisme d'un acte d'amour ou l'âpreté d'un pamphlet.

Organisé comme il l'était, Eekhoud ne pouvait guère songer à élargir son champ d'activité. Il lui manquait un peu de cette souplesse dont Camille Lemonnier était trop abondamment pourvu. C'était, dans son art, un fanatique. Son tempérament lui interdisait tout déplacement. Son œuvre ne pouvait se développer en étendue. Il fallait qu'elle se développe en ligne droite et en profondeur. Ce travail de libération est déjà visible dans ses premiers livres ; mais c'est dans la *Nouvelle Carthage* qu'il atteint son point culminant. Ce roman, déchaîné et tumultueux, est vraiment le trait d'union qui relie ses premiers contes aux deux maîtres livres qui vont succéder à cette dramatique histoire. On y trouve tout ce qui faisait l'intérêt des *Kermesses* et de *Kees Doorik*, en même temps que l'amorce du *Cycle patibulaire* et de *Mes Communions*.

Ici, nous touchons au sommet de l'œuvre d'Eekhoud. Ces deux recueils sont toujours de la même essence que ses livres antérieurs, mais ils nous emportent bien au delà des Polders et de la Campine. Plusieurs contes revêtent même une grandeur de symbole. Tel notamment *Le Moulin-Horloge* qui impressionna si fort ses amis quand ils le lurent pour la première fois et qui commence par cette phrase qu'on croirait sortie de la plume de Dante : « Je sais un moulin broyant aux âmes le pain de l'expiation. » J'eus l'occasion

de voir fonctionner ce moulin quelques années après qu'Eekhoud avait écrit cette admirable page. Tandis que les vagabonds, encastrés dans les rais du moulin, tournaient devant moi, mon guide, qui connaissait la nouvelle, me fit remarquer l'exagération dans laquelle était tombé l'écrivain. Le travail auquel se livraient les détenus n'avait en effet rien de particulièrement cruel. Il était en tout cas beaucoup moins pénible que celui des faucheurs, des batteurs de blé, des houilleurs et des puddleurs. Mais les autres n'étaient pas libres. Puis, il y avait le milieu, l'atmosphère, l'allure de chiens battus de tous ces hommes confondus sous le même uniforme misérable et qui tournaient sans élan et sans joie, comme des automates. Sans doute, Eekhoud avait amplifié. Mais l'art n'est qu'une amplification. Et c'est alors que j'ai pu me rendre compte de quelle cire impressionnable était fait son cœur et à quel degré son imagination était capable de faire battre celui-ci et d'enflammer son esprit. Il y a de l'Edgar Poe dans cette histoire comme dans beaucoup d'autres du *Cycle patibulaire* et de *Mes Communions*, mais un Edgar Poe qui joindrait aux meilleurs dons du conteur les sentiments de la plus ardente charité évangélique. Presque toutes ces histoires sont d'un pathétique admirablement ordonné. Dès les premières lignes, l'auteur nous prend tout entier, nous conquiert, nous fait suivre, haletants, les péripéties du petit drame et ne nous lâche que quand il en a exprimé l'émotion jusqu'à la dernière goutte. Il apparaît

ici dans toute la plénitude de son talent, à la fois maître de sa pensée et de son style.

Dans son *Histoire des Lettres belges*, Francis Nautet a observé avec justesse qu'Eekhoud a une façon d'écrire toute personnelle, une *langue* plutôt qu'un style. A première vue, cette langue peut paraître ingrate. Elle est massive et un peu tendue. Mais elle est originale, savoureuse et d'une belle santé. Elle traduit avec une précision remarquable toutes les nuances de la sensibilité ardente de l'écrivain. Elle ne se pare pas de colifichets. On y trouve peu de métaphores. On n'y trouve jamais d'images usées. Eekhoud se préoccupe plus du mot que de la phrase. Il cherche moins à composer des périodes harmonieuses et cadencées qu'à émailler son style de termes expressifs, qui lui donnent du relief, de la couleur et du ragoût. Il y a en lui un écrivain de renaissance. Son admiration est toujours allée, d'ailleurs, aux maîtres robustes qui ont exalté la vie. Il aime Rubens et Jordaens, qui ont magnifié l'homme ; mais il prise peu Teniers, qui n'a vu en lui qu'un « magot ». En littérature, il s'est surtout senti attiré par la pléiade shakespearienne. Presque chaque fois qu'il s'est fait critique et historien, ç'a été pour revivre la rude existence des contemporains du grand Will : Ben Johnson, Masinger, Marlow, Webster. Ses œuvres ont le mordant des drames de ce dernier. L'un et l'autre taillent dans la vie à larges coups. Chez eux, l'idée va toujours droit au but et, dans le dénouement, elle

s'épanouit comme une grande fleur de pourpre et de sang.

La force, dans les livres d'Eekhoud, ne se dissimule toutefois pas sous des masses de chair comme c'est le cas chez la plupart des peintres flamands de la Renaissance. Son lyrisme — car il y a énormément de lyrisme chez ce prosateur — est un lyrisme recuit. Quelques lignes lui suffisent pour traduire la forme, la couleur, la physionomie et l'atmosphère d'un paysage. « C'était, écrit-il dans *Escal-Vigor*, pendant une de ces arrière-saisons favorables à l'évocation des légendes, dans un cadre de bruyère fleurie et de cieux aux chevauchantes nuées. Au loin, vers Klaarvatsch, par dessus les futaies du parc, nos amis embrassaient un immense tapis lie de vin, sur lequel le soleil couchant mettait un lustre de plus. Des monceaux d'essarts crépitaient çà et là ; un parfum de brûlis flottait dans l'air humide. Il faisait extrêmement doux et le soir exhalait comme de la langueur ; la brise rappelait la respiration d'un travailleur qui halète ou d'un amant que le désir oppresse. »

On a quelquefois évoqué le nom de Cladel en parlant d'Eekhoud. Je ne sache pas de rapprochement moins justifié. Si ces deux écrivains ont choisi leurs héros à peu près dans le même milieu, ils les ont considérés sous des angles tout à fait différents. L'un a été un magnifique virtuose qui n'a vu dans ses personnages que le côté décoratif ; il les a chantés avec verve, mais sur un ton déclamatoire, en verbolâtre et en rhéteur. Eekhoud,

lui, a pénétré au plus profond de leur cœur ; il a trempé son style dans leurs larmes et dans leur sang. S'il fallait citer un nom à côté du sien, je songerais plutôt à J.-K. Huysmans qui, comme lui, était un homme du Nord. Sans doute, leurs mentalités sont différentes. Leurs esprits et leurs tendances sont aux antipodes. Mais ils sont partis tous deux du réalisme classique, pour glisser l'un vers le mysticisme chrétien, l'autre vers une sorte de mysticisme païen et leur mysticisme à tous deux est tout imprégné de sensualité. La page que nous venons de citer ne trouve d'équivalent que dans certaines œuvres de Huysmans, là où celui-ci traduit, par exemple, les impressions physiques qu'il éprouve dans une église et où l'odeur de l'encens remplace le parfum du brûlis. Le style de Cladel parade et gesticule ; celui d'Eekhoud, comme celui de Huysmans, est tout en muscles et en nerfs. Dans une de ses nouvelles, il met en scène une jeune paysanne, Chardonnerette, au corps de garçonnet, fiévreuse, endiablée, indomptable. Cette Chardonnerette symbolise son art. Bien plus que la grasse Flamande de Jordans, elle réalise son idéal de beauté. On ne peut mieux comparer son œuvre qu'à cette petite femme qui ne montre pas de chair inutile, qui a des bras fuselés et une poitrine maigre, mais qui possède une âme de feu et dont le cœur déborde de sentiments frénétiques.

Si le *Cycle patibulaire* et *Mes Communions* sont les deux meilleurs recueils de nouvelles d'Eekhoud, *Escal-Vigor* est peut-être son meilleur

roman. S'il n'a ni l'ampleur, ni l'envergure de la *Nouvelle Carthage*, il est supérieur à ce dernier livre sous le rapport de la composition. Tous les personnages y occupent exactement le rang que leur importance leur assigne. Toute la lumière est concentrée sur le héros principal, que l'auteur dissèque d'une main experte et impitoyable. Dans l'exposé de la lutte angoissante qui bouleverse le cœur et le cerveau d'Henry de Kehlmark — cet être « exceptionnel jusqu'à l'anomalie » — il s'est révélé un maître psychologue. J'ajouterais en même temps qu'habile artiste, si le mot *habile* pouvait s'appliquer à son art. Un des grands mérites de celui-ci est précisément d'être dépourvu de tout procédé. Mais l'artiste le plus sincère a besoin de présenter son œuvre sous un certain jour et de la situer dans un milieu propice pour lui faire produire tous ses effets de grandeur et de beauté. Cela était d'autant plus nécessaire ici qu'il s'agissait d'un sujet délicat, en opposition avec la morale courante et qui pouvait facilement donner prise à la malignité des pharisiens. Eekhoud a très heureusement jeté sur le livre une atmosphère de légende, qui en atténue le réalisme et enlève au drame ce qu'il aurait pu avoir de trop brutal.

Il aborde d'ailleurs toujours les sujets les plus scabreux avec un esprit tout à fait pur. On ne rencontre jamais chez lui ce désir malsain, auquel obéissent tant d'écrivains contemporains, d'exploiter le vice en vue de faciliter le succès de leurs livres et d'en assurer la vente. Chez lui,

on sent toujours la plus loyale sincérité. Toute son œuvre est imprégnée d'un sentiment de charité qui n'avait pas de limite. Il était du reste lui-même le plus sincère et le plus naturel des hommes. Si, dans sa jeunesse, il avait prouvé qu'il ne connaissait pas la valeur de l'argent, il sut montrer plus tard qu'il n'en avait pas non plus la religion. Lorsqu'il eut dépensé sa petite fortune, il se mit courageusement au travail et je ne pense pas qu'il ait jamais regretté ses jours d'opulence. Il travaillait avec méthode et application, partageant son temps entre sa tâche de journaliste, qu'il remplissait toujours consciencieusement, et sa besogne d'écrivain. Cet homme qu'attiraient si vivement la bohème et le vagabondage, n'a jamais été bohème et vagabond qu'en imagination, à sa table de travail. C'était un laborieux, qui avait gardé de ses origines et de son éducation première beaucoup de vertus bourgeoises. Son intérieur, cette modeste maison de Schaerbeek qu'il occupa jusqu'à sa mort, était le type de l'habitation du petit fonctionnaire ou du petit rentier. Son cabinet, avec ses deux bibliothèques d'acajou et son bureau, où tout était méticuleusement rangé, était le studio d'un travailleur méthodique. En dehors de quelques peintures, dont la plupart étaient des souvenirs d'amis, on n'y voyait rien qui pût faire deviner qu'on était chez un artiste. Le seul souvenir qu'il eût gardé de sa folle jeunesse était un grand tableau qui représentait un magnifique chien de chasse. Pendant quelques années, il eut aussi, comme

compagnon, un lièvre apprivoisé qui, accroupi sur le canapé, au-dessous du chien de chasse, surveillait le travail de son maître ; quand vous entriez, il vous devisageait, réfléchissait une seconde, puis quittait nonchalamment son siège pour se retirer, comme un personnage bien élevé qui craint d'être indiscret.

Le don que possédait Eekhoud de grandir jusqu'à l'exagération les misères qu'il voyait dans le monde, lui faisait aussi amplifier les moindres plaisirs qu'il s'offrait. Une petite promenade, avec quelques amis, dans les environs de Bruxelles le comblait de joie. Il s'extasiait devant le plus simple paysage, s'arrêtait pour écouter le chant des oiseaux et trouvait aux modestes repas des auberges du Dry-Pikkel ou de Grimberghe une saveur qui les lui faisait mettre au-dessus des plus grands festins. Il avait, comme son ami Demolder, des goûts fort simples. Comme lui, il affectionnait les vieux cafés bruxellois, où il côtoyait les gens « du bas de la ville », le petit peuple pittoresque qui résistait à l'envahissement du cosmopolitisme et gardait en partie les mœurs, l'allure, le costume et le langage du temps passé. C'est dans ces cafés, brunis par la fumée des pipes et parfumés par l'arôme des bières du cru, dont il était friand, que ses amis ont passé en sa compagnie de longues et inoubliables heures. Tout le monde n'était pas l'ami d'Eekhoud. Il vous jugeait d'un coup d'œil et, si vous ne lui reveniez pas, il se hérissait et vous rabrouait d'un mot sec. Mais une fois qu'on avait trouvé le che-

min de son cœur, il se montrait le plus accueillant et le plus affable des hommes. Il n'en fallait pas moins le prendre tel qu'il était, c'est-à-dire comme un homme un peu « à part ». Son esprit était confiné dans une sphère, hors de laquelle il ne vous suivait pas si vous vouliez l'en tirer. Ses amis le savaient et respectaient ce sanctuaire intime. Il fallait l'aimer comme un grand enfant ombrageux qu'un mot maladroit blessait facilement. Il était tout d'une pièce. Il n'a jamais fait aucune concession aux modes de son temps, ni aux idées des autres. Il n'en était pas moins fort sensible aux éloges, surtout quand ils émanaient de gens pour lesquels il avait de l'estime. Huit jours avant sa mort, j'avais publié sur Verhaeren un article où je citais le passage d'une lettre que le futur auteur des *Forces tumultueuses* m'avait écrite en 1895 et dans lequel il le donnait en exemple comme le chantre par excellence de la vie. Cet hommage du grand mort qu'il ne devait connaître qu'à la fin de sa carrière, l'avait vivement ému et je ne puis oublier l'effusion avec laquelle il me remercia de l'avoir révélé, ni l'affectueuse poignée de main qui accompagna ce remerciement et qui fut la dernière...

La vie... S'il souffrit de quelque chose, ce fut de ne pouvoir la vivre telle qu'il la concevait. Nous avons vu qu'il avait souvent prêté à Paridael, dans la *Nouvelle Carthage*, ses propres sentiments et ses idées les plus intimes et qu'à certains points de vue ce personnage réalisait le portrait de l'auteur. Ce portrait reçoit quelques touches de plus

dans l'*Autre vue*, où Paridael reparaît, émigré à Bruxelles, et où il nous livre cette fois ses mémoires. Grâce à eux, nous pourrions pénétrer jusqu'au bout la mentalité d'Eekhoud. Un Verhaeren a cru au progrès, à l'amélioration de la vie humaine par l'instruction, par l'industrie, par le développement des moyens de production, par le machinisme. Eekhoud sentait tout autrement. Dans l'évolution moderne, il a plutôt vu une erreur, un artifice qui éloignait de plus en plus l'homme de sa destinée et de son véritable bonheur. Lui rêvait d'un retour à une vie pastorale, à une sorte d'âge d'or, à cette époque légendaire où l'homme était au niveau des divinités qui peuplaient les eaux, les champs et les bois. Ou, plutôt, il ne le rêvait pas. Il savait trop que c'eût été un rêve inutile. Quand Bergmans insinue que Paridael est un révolutionnaire, un anarchiste, celui-ci proteste : « Oh ! que non ! je ne trouve les gueux adorables que comme tels. Au fond, il n'y aurait même rien de plus conformiste que mes apparentes subversions et hérésies. Je prêche la pauvreté loqueteuse comme la sanctifièrent le Christ et François d'Assises, comme la chanta Dante dans son *Purgatoire*, comme l'exalte même le païen Aristophane dans son *Plutus*... J'abhorre tout cataclysme qui nous vaudrait un changement de régime. Je trouve ces bourgeois aussi horripilants qu'ils sont nécessaires à mes besoins esthétiques, en ce sens qu'ils servent de repoussoir à mes délectables va-nu-pieds... Je ne considère comme mes pairs que des êtres extrêmement

raffinés, les membres d'une élite, les artistes et les penseurs ultra-sensitifs, les âmes tragiques et magnanimes, aristocrates absolus ayant puisé au fond de la science, de la philosophie et de l'esthétique, une règle de vie et des vues personnelles. »

Eekhoud n'avait pas seulement gardé quelque chose de ses origines bourgeoises ; il y avait une goutte d'aristocratie dans son esprit. Intellectuellement, c'était un aristocrate. Cela perçait dans la fierté de son caractère, dans sa distinction naturelle, dans une sorte de hautaine réserve, qui lui donnait parfois l'air un peu distant. Il parlait aussi une langue châtiée où ne s'introduisait jamais aucun mot vulgaire. Sa tenue ne fut jamais non plus celle du bohème. Ce côté élevé de sa nature se retrouve dans son art, où on ne lui voit citer que de grands noms : Phidias, Michel-Ange, Ghiberti, Rubens, Jordaens, Sophocle, Aristophane, Shakespeare, Goethe. Dans l'*Autre vue*, il décrit les mœurs des malandrins du bas-fond de Bruxelles sur un ton homérique : une enjôleuse marchande de citrons devient une Hélène et le garçon-abatteur qui lui fait la cour, un Pâris. Le mot de bourgeois n'avait pas pour lui le sens qu'on lui prête en politique, mais celui que lui donnait Flaubert, pour qui le bourgeois était simplement l'homme qui pense bassement. Il admettait un Daelmans-Deynze, dont il a fait un des personnages les plus sympathiques de la *Nouvelle Carthage*. C'est que Daelmans-Deynze réunit en lui toutes les qualités de l'honnête homme, du riche généreux et sans morgue,

du citoyen qui se sait des devoirs vis-à-vis de ses semblables et qui les remplit en conscience. Le type n'a pas disparu, mais il se raréfie. La bourgeoisie, gouvernée aujourd'hui par l'argent, ne produit plus guère que des Béjard et des Dobouziez. Dans le roman d'Eekhoud, Daelmans-Deynze fait déjà l'effet d'un anachronisme. Comme tous les héros de prédilection de notre auteur, il apparaît lui aussi comme un homme du passé. Au contraire d'un Verhaeren, qui était plein d'espoir, Eekhoud est plein de regrets. Il aime tout ce que son temps détruit ; il s'accroche aux choses qui meurent, il tend une main protectrice vers celles qui sont menacées par les idées modernes. Ce qui l'attire dans les Polders et la Campine, c'est une terre vierge que le progrès n'a pas visitée. Ce qui le séduit chez le vagabond, ce n'est pas l'homme privé d'éducation qu'il suffirait de décroter pour en faire un citoyen sage et docile ; c'est l'être insoumis qu'un fossé sépare de la société régulière. C'est l'individu qui défend sa personnalité, bonne ou mauvaise, contre une société qui s'applique à faire de l'homme un automate et un mouton. Il l'aime comme il aimerait un bel animal sauvage. Il voit en lui le dernier spécimen d'une race plus indépendante et plus fière et lorsqu'on lit ses œuvres et plus particulièrement *l'Autre vue*, on a souvent l'illusion d'entendre la grande voix d'un centaure qui se lamente sur la disparition de ses frères.

Ceci, non plus, ne peut être que le sentiment d'un cœur aristocratique. Aussi, l'infinie charité

qui imprègne ses œuvres ne doit-elle pas nous donner le change. Il faut savoir faire dans celles-ci la part du prosélyte et de l'apôtre et ne jamais oublier qu'ils sont tous deux subordonnés à l'artiste, qui les a toujours dominés. La réponse de Paridael à Bergmans ne laisse aucun doute à cet égard.

Si, dans *l'Autre vue*, nous trouvons toute la doctrine d'Eekhoud, c'est dans les *Libertins d'Anvers* qu'il nous a le plus nettement présenté son idéal. Ce livre, où la légende s'entremêle à l'histoire, et où il raconte la folle équipée d'un pauvre couvreur illettré, Loïet, qui, sous l'influence des idées de réforme introduite dans le Nord de l'Europe au XVI^e siècle, se mit à prêcher une nouvelle religion qui « consacrait les droits imprescriptibles de la chair et la liberté de l'amour », est en quelque sorte la toile de fond de son œuvre. A l'époque où vivait Loïet, on voyait encore, paraît-il, à Anvers, des cortèges où figuraient des jeunes filles nues. La légende veut que Loïet lui-même ait obligé sa fiancée à participer à un cortège de ce genre organisé en l'honneur de Charles-Quint. Comme la fillette résistait, Eekhoud prête à son héros, pour la convaincre, une allocution qui contient cette phrase : « Mon rêve, c'est de confondre un monde dans mes caresses, de m'épancher dans toute la création, de me pâmer au cœur même d'un univers de beauté puissante et de grâce balsamique. » Ces mots pourraient servir d'épigraphe à chacun de ses livres depuis les idylliques *Kermesses* jusqu'à

l'âpre *Autre vue*, en passant par l'ardente *Faneuse d'amour*.

Dans les dernières années de sa vie, l'homme qui s'était élevé si haut dans l'atmosphère de sa patrie est redescendu sur son sol pour nous donner le *Terroir incarné* et le *Buisson des mendiants*. Eekhoud avait le génie des titres. Ceux-ci sont particulièrement symboliques. Il n'a jamais cessé de faire corps avec sa terre natale. Il y était enraciné comme un arbre. Mais son cœur n'a jamais cessé non plus de battre avec le cœur des pauvres. Par «pauvres», il faut entendre chez lui, non seulement ceux qui manquent de pain, mais tous ceux qui se sentent à l'étroit dans notre société moderne. Ses pauvres, ce sont tous ceux qui souffrent, tous ceux qui espèrent, les disgraciés, les malchanceux, les insoumis, tous ceux qui ont besoin pour vivre de quelque chose de plus grand que la vie. Tous les poètes ! Plus que n'importe quel artiste, Eekhoud paraît avoir senti le contraste qui existe entre la vie réelle et le rêve. Il a surtout souffert du sentiment de notre infirmité et de notre petitesse et, sous ses apparences de réalisme, son œuvre est un des plus grands et des plus douloureux efforts que l'imagination ait fait pour s'envoler dans des régions où l'être physique sent qu'il n'atterrira jamais.

1929.

Albert GIRAUD

(1860-1929)

Peu de carrières littéraires offrent l'exemple d'une rectitude aussi complète que celle d'Albert Giraud. Ses livres n'existent pas l'un à côté de l'autre, mais s'engendrent et se soutiennent par une même armature. L'âme qui bat dans *Le Scribe* est celle qui battra plus tard dans les *Rondels bergamasques*, dans *Hors du siècle*, dans *La Guirlande des Dieux* ou dans le *Concert dans le Musée*. Un même souffle anime toutes ces œuvres. Le même coup d'aile les enlève. Seule, la première — œuvre de départ — est un peu engluée. Elle contient la gourme du poète. Il arrive fréquemment qu'un prosateur débute par un volume de vers ; il est plus rare qu'un poète s'essaye par un volume de prose. Giraud, qui devait faire de la poésie sa religion, aurait-il craint de ne pouvoir se faire pardonner d'avoir écrit une œuvre poétique imparfaite ou est-ce simplement le hasard qui a voulu qu'il jetât sa gourme en prose ? En tout cas, cela lui vaut de n'avoir aucun mauvais volume de vers à son actif. Si l'on veut connaître les scories d'un talent qui a toujours travaillé à s'épurer, c'est dans *Le Scribe* qu'il faut les cher-

cher. On y trouvera une surabondance d'énergie et de couleurs, une gymnastique un peu folle, l'excès des qualités qui caractérisent son art. *Le Scribe*, c'est la chrysalide du Pierrot éblouissant — du *Pierrot lunaire* — que vont nous montrer les *Rondels bergamasques*.

Poèmes de virtuosité, comme l'annonce la préface, les *Rondels bergamasques* constituent la partie la plus délicate de l'œuvre d'Albert Giraud. Ils ont le parfum, le charme, la grâce de la jeunesse, avec toute la perfection qu'un artiste habile peut donner à son travail. Dans ces vers cristallins, l'auteur apparaît déjà dans l'attitude qu'il gardera vis-à-vis de la vie. C'est déjà le poète distant qui ne veut pas se mêler au monde, mais que le monde intéresse cependant. Création éthérée et grave, Pierrot est un être immatériel ; il se nourrit d'une poignée de neige et d'un rayon de lune ; c'est un pâle exilé ; mais un exilé qui ne scrute le ciel avec entêtement que pour se donner le change sur les exigences d'un cœur trop profondément humain.

L'âme inquiète, frémissante et souvent exaspérée que nous rencontrerons plus tard, transparait à peine dans ces premiers poèmes, tout en couleurs tendres et en lumière. Pierrot, ici, croit tenir son rayon de lune. Il vit d'une vie lointaine et tout idéalisée. L'auteur est emporté par son propre lyrisme ; il s'abandonne aux joies de l'ascension ; son âme s'enivre de la musique de son propre vol.

Dans ce premier livre, la critique a vu, non

sans raison, en Giraud, un disciple de Banville. Dès le début de sa carrière, Giraud s'est épris du vers parnassien, qu'il a considéré comme la forme la plus parfaite de la poésie lyrique ; il lui est resté fidèle et, si difficile que cela pût paraître, il l'a encore perfectionné. C'est peut-être aussi le maître rimeur des *Odelettes* qui lui a enseigné cette hautaine fierté artistique qu'il ne devait jamais perdre. Par contre, on chercherait vainement entre eux une analogie de tempérament. L'un est aussi tourmenté que l'autre est serein. Les vers de l'un s'enlèvent comme des oiseaux brillants, tout heureux de vibrer dans l'espace ; ceux de l'autre ont souvent l'air de s'envoler à regret. Un mot amer, une métaphore sombre tachent parfois d'un point noir des joyaux qui voudraient faire croire qu'ils sont simplement le produit d'une heure de joie. Quand le poète définit ses rondels

Un rayon de lune enfermé
 Dans un beau flacon de Bohême

il faut entendre un rayon de lune qui a touché notre pauvre terre et qui rejaillit, un peu assombri, vers le ciel. Comme le « vase » de Sully Prudhomme, le « flacon de Bohême » porte une imperceptible meurtrissure au flanc. Que de mélancolie, par exemple, dans le dernier vers de cette strophe, où Pierrot parle à Colombine :

Les fleurs pâles du clair de lune
 Comme des roses de clarté
 Fleurissent dans les nuits d'été :
 Si je pouvais en cueillir une !

Nous avons ici un avant-goût de l'âpre tristesse qui se révélera plus tard. Le poète ne trouve pas dans la vie ce qu'il rêve, mais il ne s'est pas encore heurté assez à elle pour lui jeter l'anathème. Dans le livre qui suivra — *Pierrot Narcisse* — le désaccord est déjà plus marqué. Pierrot ne marche plus les yeux levés au ciel. De vif et léger qu'il était, il devient sérieux et grave. L'œuvre est cette fois « un poème triste et moqueur », « une fleur de douleur et de joie ». Pierrot, égaré dans le monde, vit au milieu d'une collection d'abbés paillards qui représentent l'élément matériel de l'existence, fréquente un Arlequin turbulent qui en figure la gaîté insouciante, rencontre une jolie Eliane qui en symbolise l'amour sensuel. Qu'est-ce qui vaut le mieux ? Pour quoi faut-il opter ? Pour le rêve ? Pour la réalité ? Pierrot ne le saura jamais, ni Albert Giraud non plus — ou tout au moins que fort tard — et ce sera là en grande partie le secret de son originalité :

Le rêve le plus fier vaut-il que l'on dédaigne
La naïve douleur d'un cœur jeune et qui saigne ?
Vivre et rêver ? Rêver ou vivre ? Il faut choisir.

Oui, il faudrait choisir. Mais c'est bien difficile. Et surtout bien pénible. Le rêve est une bulle de savon et la réalité c'est la jolie Eliane... Mais Eliane aussi n'est peut-être qu'une bulle de savon. Décidément, Pierrot est trop intelligent ! Il est né avec une conception trop claire de la vie. Il est trop convaincu que, si tout déçoit, le rêve

déçoit moins encore, pour les êtres de sa nature,
que la réalité :

Ecoute, il est deux races,
Vieilles comme l'azur et comme la clarté :
L'une éprise de force et de réalité,
Belle, luxuriante, héroïque, ravie
Par la banalité splendide de la vie,
Et cette race-là c'est celle des heureux !
L'autre est la race des rêveurs, des songe-creux,
Et de ceux qui, nés sous le signe de Saturne,
Ont un lever d'étoiles dans leur cœur taciturne !
C'est la race farouche et douce des railleurs
Qui traînent par le monde un désir d'être ailleurs,
Et que tue à jamais la chimérique envie
De vivre à pleine bouche et d'observer la vie.

Pendant que Pierrot philosophe, Arlequin
enlève Eliane. Resté seul, Pierrot réfléchit triste-
ment :

J'ai trop vécu ce soir... Je veux rêver.

Puis :

Comme on devient mauvais, implacable et moqueur,
A se pencher ainsi sur les gouffres du cœur.

Abîmé dans ses réflexions, écrasé par sa mélancolie, il se laisse fasciner par sa propre image et va se briser la tête contre une glace. Il se tue, ou plutôt il tue le Pierrot matériel, mais l'autre se redresse pour s'écrier :

Je me suis tué, mais comme je vais vivre !

Giraud eût pu suivre ce Pierrot-là. Mais il lui aurait fallu violenter son talent, peut-être le tuer

aussi. Il abandonne son subtil compagnon pour se pencher lui-même sur « les gouffres du cœur ». Il nous donnera alors *Les Dernières Fêtes*. Et quand, plus tard, il voudra encore s'évader de lui-même, ce n'est plus dans l'enveloppe fragile d'une créature de rêve qu'il s'incarnera : il ira communier dans le passé avec les héros et se réjouir, au-dessus du temps, avec les dieux. Son talent a maintenant acquis toute sa plénitude. Il se résume dans un scepticisme complet. Il est de ceux qui ne s'illusionnent pas. Il n'a pas pour le progrès l'admiration naïve des foules. Il sait que, si nous voyons chaque jour un peu plus clair autour de nous, cela nous permet tout juste de mieux voir les murs de notre prison. Au point de vue du bonheur intime, il n'y a jamais eu, depuis que le monde est monde, de progrès, au contraire. Plus l'homme étend son horizon et plus la vie lui apparaît courte, insignifiante et triste.

Dans ses *Réfractaires*, où il a dépeint « les victimes du livre », Jules Vallès a oublié la plus infortunée. A côté des jeunes gens à qui les livres inspirent l'envie de se lancer dans des aventures à la Robinson, de s'illustrer par des exploits à la Jean Bart, d'allumer un réchaud par amour ou de s'enrichir suivant la peu scrupuleuse méthode de Rastignac, il en est d'autres qui sortent de leurs lectures chargés de la plus lourde des philosophies. Ils ont vécu entre de froids feuillets toute l'existence humaine. Ils en ont percé tous les secrets. Ils ne s'attendent plus à y trouver un rôle digne de leur âme. Ils savent que tout effort

est suivi d'une déception. Ils savent que les beaux rêves et les beaux désirs ne se réalisent jamais pour ceux qui les ont placés trop haut. Ils ont — comme dit Baudelaire — « plus de souvenirs que s'ils avaient mille ans ». S'ils n'ont pas d'orgueil, ils peuvent se résigner et accepter la vie telle qu'elle est, tantôt bonne, tantôt mauvaise, toujours imparfaite ; s'ils ont de l'orgueil, ils deviennent la proie d'une tragédie qui se joue dans le mystère de leur âme. L'œuvre d'Albert Giraud est une de ces tragédies. Lisez *Les Dernières Fêtes* et *Hors du Siècle* (1^{re} série) et vous verrez un pélican dévorer son propre cœur. Suivant les circonstances, un démon persifleur parle par la bouche du poète, un homme se lamente ou un martyr crie sa souffrance :

Car j'ai trouvé l'enfer au fond de ma pensée.
Esseulé dans la nuit de mon âme blessée,
Et, ma vie en lambeaux, je sors de mon enfer,
J'ai lutté contre moi, j'ai crié, j'ai souffert.

L'enfer, il ne le trouve pas seulement au fond de sa pensée, il le trouve aussi au fond de son cœur. L'amour, qui pourrait lui offrir un refuge et une consolation, ne lui apparaît non plus que comme un leurre. Il se garde cependant de le maudire. S'il n'y trouve pas le bonheur qu'il cherche, il n'en accuse encore que lui-même. Il sait que la femme ne donne que ce qu'elle peut et il est plein de pitié pour celle qui trahit :

Le cher parfum de la présence évanouie
Me caresse le front de baisers mensongers...

Mon Dieu ! Servez longtemps sa grâce épanouie
Et soyez-lui clément parmi les étrangers !

S'il étend un baume sur les souffrances des autres, il plante des épines dans les siennes. Il les avive avec une joie satanique. Il contemple sa misère avec un hautain ricanement et se raille sans pitié de sa faiblesse d'homme. L'inaptitude du poète pour le bonheur provoque surtout ses sarcasmes. Il va la dépister jusque dans son enfance :

Des plaisirs neufs et fiers, au détour du chemin.
Implorent ta jeunesse en te tendant la main.
Lévriers bondissant à l'appel de leur maître.

Et voici qu'un désir étrange me pénètre :
C'est de redevenir, grâce à la nouveauté,
Le pur et simple enfant *que je n'ai pas été.*

Albert Giraud n'a jamais été un enfant, pur et simple, parce qu'il n'a jamais été naïf. Les dieux lui ont refusé la plus grande grâce qu'ils accordent généralement aux poètes : la naïveté. Entre son esprit trop clair et son cœur trop exigeant, ils ont oublié de mettre un prisme. Les victimes du livre, après tout, sont prédestinées. Elles apportent leur mal en naissant. Déjà avant d'avoir lu, elles sentent qu'un souffle destructeur passera plus tard sur leurs rêves. On essaie de se donner l'illusion quand même. On entre dans la frêle enveloppe de Pierrot. On se raille avec grâce et avec esprit. Puis on se révolte. D'épigrammatique qu'on était, on devient pamphlétaire. On jette

l'anathème à son temps. On exalte les époques révolues qui lui sont le plus opposées. On défie son siècle. On s'humilie :

Oh ! que n'ai-je vécu, l'esprit fier, l'âme forte,
 Sous la neigeuse hermine et le fauve camail,
 Dans ces siècles vermeils dont la lumière morte
 Allume encore en moi des splendeurs de vitrail.

.
 Car le poète alors, en croupe sur les races,
 Leur enfonçait son rêve à grands coups d'éperon,
 Et sa bouche, à travers le fracas des cuirasses,
 Y sonnait son espoir comme dans un clairon.

La Muse était la sœur auguste de l'Épée ;
 Les strophes ressemblaient à de clairs espaliers
 Où montaient dans un faste et des feux d'épopée
 Des vers casqués d'argent comme des chevaliers.

Les poètes nimbaient la mémoire des princes :
 Plus d'un leur doit la pourpre où sa majesté dort ;
 L'Empereur ébloui leur donnait des provinces
 Et faisait à leur col flamber la Toison d'or.

Les poèmes de *Hors du siècle* sont sans doute de brillants tableaux. Mais c'est encore autre chose. C'est une œuvre profondément humaine. C'est une confession douloureuse et souvent tragique. L'auteur sent trop fortement le poids de son temps pour n'en être pas obsédé quoi qu'il fasse et où qu'il aille. De même que, sur le théâtre décoré par Breughel, Shakespeare et Watteau, nous l'avons trouvé sous les traits pâles de Pierrot Narcisse « philosophant dans un beau jardin de mensonges », nous le retrouvons tout entier dans

le passé, avec son cerveau inquiet et ses rêves inapaisés. Alors qu'il aurait pu y choisir des héros dont la vie, recrée par sa plume somptueuse, lui eût donné l'illusion de l'éclat, de la grandeur d'âme et de la puissance qu'il rêve, il ne semble pas les avoir cherchés. Un aimant spécial, à l'influence duquel il n'échappe pas, le guide encore. D'instinct, il va vers les êtres en qui il devine des frères. Invinciblement il est attiré par les âmes qui ont passionnément aimé toutes les jouissances et tous les bonheurs et devant les lèvres avides desquelles les jouissances et les bonheurs ont fui. Il leur apporte sa pitié, une pitié qui s'exerce moins vis-à-vis des misères matérielles que des souffrances intellectuelles et des infirmités morales. De même que Baudelaire, dans son admirable poème des *Petites Vieilles*, revit pour son propre compte le martyr secret des âmes déshéritées, Giraud se grise de toutes les douleurs des grands infortunés de l'histoire. C'est ainsi qu'il s'incline avec tendresse sur le Dauphin. Mais cette noble et malheureuse figure royale ne réalise pas suffisamment son idéal. C'est une nature trop passive, trop féminine. Il lui faut des cœurs plus orageux, des âmes qu'écrase davantage l'esprit de leur temps. Il lui faut des êtres qui aient laissé de leur sang aux ronces du chemin, qui se soient poignardé le cœur, qui portent même sur leur âme la tache bleuâtre de la perversité. Ceux-là, il va les chercher dans la dynastie faisandée des Valois. C'est d'abord Charles IX, le roi-poète, qui mit ses rêveries en vers, se creva

la poitrine à force de sonner du cor, qui mourut à vingt-six ans, après avoir disposé d'une puissance que d'autres dirigèrent, roi-poète mais aussi roi-esclave, qui, plus que n'importe quel mortel, vécu à proximité de cette déconcertante chimère qui, de tout temps, a fait le désespoir des cerveaux inquiets. Giraud ressuscite ses rêves, se suspend à son souffle, le berce dans ses bras, l'adule et le caresse. Sa plume, qui a généralement le mordant et la souplesse d'une patte de tigre, rétracte ses griffes pour n'agir qu'avec le velours de ses poils fauves.

Quand il passe à Henri III, les griffes ressortent. C'est qu'il voit dans celui-ci une sorte d'incarnation du démon. Il lui prête une conversation qui pourrait être celle de Satan. Un ange déchu parle ici par la bouche de ce prince pervers en des vers graves, uniformément énergiques. Une atmosphère chargée de soufre enveloppe le poème, où pétille d'un bout à l'autre une ironie implacable. Cette confession du plus débauché des Valois est à la fois l'étalage des misères d'une âme et une manière d'acte d'accusation contre un Dieu à qui on reproche de demander compte de crimes dont on le tient pour responsable.

Le poète pousse plus loin dans le passé. La dernière partie de *Hors du Siècle* porte pour titre général *Devant le Sphinx*. C'est là qu'il devait logiquement aboutir lorsque, après avoir essayé de se distraire dans le passé avec les héros de son choix, il s'est retrouvé face à face avec lui-même. Déjà

auparavant, dans un sonnet isolé, il s'était comparé au sphinx :

Les hommes ont raison : pour eux je suis fermé,
Et pour eux rien d'humain ne pleure en ma pensée.
Ma peine est au silence éternelle fiancée :
Ils ne connaîtront pas les êtres que j'aimai.

Et quand j'avouerais tout, quand j'aurais diffamé
Le mystère où ma vie obscure est dépensée,
Quand je dévoilerais ma chimère offensée,
Leurs yeux s'aveugleraient à son vol enflammé.

Eloignez-vous de moi : je suis plein de vertiges !
Mon rêve est un abîme où tournent les prestiges,
Où la lune blanchit des ossements rongés.

Je suis un des derniers de la race divine
Et mieux que les grands sphinx dans l'énigme allongés
Mon âme engloutira celui qui la devine.

Giraud est en effet à sa manière un sphinx. Il a tout ce qu'il faut pour dérouter l'esprit qui essaie de le pénétrer. Il est formé de contrastes et d'antithèses. La vie et la mort le sollicitent avec la même force ; il mêle la lassitude avec la révolte ; il aime l'action et il la hait. A tout moment, on trouve dans ses vers des mots qui semblent s'exclure : dans « son cerveau *lassé* », il porte « de *fiers appétits*, des désirs aux *bottes de sept lieues* » ; il parle « de fêtes étranges où le sang répandu se mêle au vin cruel », de « *remords* qui pleurent au fond de *fières attitudes* » ; il se sent « rongé par un mal qu'il nie ». Psychologiquement, *Hors du Siècle* est une mixture où il entre des fleurs et du poison. Au

fond, un poète pur qui veut se donner les apparences d'un poète pervers. Un poète qui jongle avec l'amour et la haine. Quand il a dit une bonne parole, il feint de le regretter ; quand il a blasphémé, il se jette à genoux pour implorer son pardon. Mais il blasphème comme il prie, avec ingénuité ; et il n'avouera jamais qu'il a regretté d'avoir dit une bonne parole, ni qu'il s'est repenti d'avoir blasphémé. S'il est un sphinx pour les autres, il l'est également pour lui-même. De toutes les chimères que les poètes ont poursuivies, la sienne est la plus chimérique. D'autres l'ont vue près d'eux, ils ont pu la suivre pendant quelque temps ; ç'a été dans leur vie banale un doux intermède : après sa disparition, il leur est resté de beaux souvenirs. Rien de pareil chez l'auteur de *Hors du Siècle*. Il n'a jamais vu sa chimère qu'au moment où elle s'éloignait. « Qui jettera, s'écrie quelque part Jules Laforgue, un pont entre moi et le présent ? » Ce pont n'existe pas non plus chez Giraud. Il le sait, il en a conscience et il persiste à marcher vers sa chimère dont les yeux le fascinent. Il va vers elle comme on se jette au devant d'un danger, sollicité par l'âpre joie que le péril provoque dans les cœurs altiers. « Son cœur en folie cherche un sombre ciel dans les puits de l'enfer. »

Nous touchons ici au sommet de l'œuvre du poète. S'étant confessé devant le sphinx, il n'a plus rien à nous apprendre sur lui-même. Il ne semble d'ailleurs même plus avoir le désir de parler encore. De 1894 à 1910, il ne publie plus aucun

livre. Quand enfin paraissent *La Guirlande des Dieux* et *La Frise empourprée*, elles ne nous apportent plus aucune surprise. Elles n'ajoutent rien d'essentiel à ses travaux antérieurs. C'est bien une « guirlande » et c'est bien une « frise », deux ornements de plus dans son œuvre. On pourrait recommencer à leur propos l'analyse qui précède. Seulement, il faudrait atténuer les termes, nuancer les expressions, éteindre les couleurs. L'âge a pacifié le poète. Ses révoltes n'ont plus la même âpreté. Ses souffrances n'ont plus la même amertume. Il est apaisé, aussi apaisé qu'une nature comme la sienne peut l'être. Il dit même qu'il est « joyeux et ne regrette rien ». Ce n'est peut-être pas vrai, mais nous pouvons faire semblant de le croire... *La Guirlande des Dieux* et *La Frise empourprée* ne sont donc pas une révélation. Seulement, si elles n'avaient pas paru, il nous manquerait deux des plus beaux livres de vers qui aient été publiés en Belgique. Si ce n'est qu'un reflet de son œuvre antérieure, ce n'est pas non plus une répétition. Giraud n'est pas de ceux qui se répètent ou qui parlent pour ne rien dire. Il parle sur un autre ton, voilà tout. De *Pierrot lunaire*, ce livre de tendre clarté, ce livre d'aube, nous étions montés insensiblement jusqu'au midi brûlant avec *Hors du Siècle*. *La Guirlande des Dieux* et *La Frise empourprée* nous transportent au soleil de quatre heures. La lumière n'a rien perdu de son éclat, mais il y a quelque chose de plus calme en elle. Le poète est manifestement plus indulgent. Il est, si je puis dire, plus maître de lui-même. Il est

toujours aussi fort, mais il est moins violent. Il se donne davantage. Il joue plus aisément de son art et de son talent. Il a l'âme qu'il faut pour bien comprendre la Grèce antique et chanter ses dieux. Sans doute, les dieux de Giraud ont encore le front sourcilleux et son apaisement n'est que relatif. Apollon trouve Dante, Shakespeare, Beethoven, Goethe, Schiller, Heine, Hugo trop humains et il a peur « du possédé qu'il sera demain » ; Eros est un « fléau divin », un « bourreau » ; Hécate a « l'œil méchant et cruel » ; Vénus « grâce des flots, toujours divine et belle », ne descend parmi nous que pour le barbare plaisir d'emporter « des dépouilles d'amour ». Ainsi le poète frappe encore les dieux à son image. Mais il y a maintenant dans son œuvre quelque chose de plus tendre. Parfois même ses poèmes ne sont plus que des aspirations suaves. *Les Litanies de Mercure* et surtout *L'Hymne à Eros* font passer en nous le noble frisson qu'éveillent, par le seul effet de leur parfaite beauté, les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque :

Eros ! accorde-moi, comme un prix mérité,
Que mon soleil couchant ressemble à mon aurore,
Et que, t'ayant chanté, ma voix te chante encore,
Que rien de la splendeur de ce monde sacré
A mes yeux restés vifs ne soit décoloré,
Et dans mon âge mûr prolongeant ma jeunesse,
Que de toi-même encore tous les jours je renaisse
Pour louer ta beauté trouvant des vers nouveaux,
Et quand voudra la Mort arrêter mes travaux,
Sans déclin ni faiblesse, en proie aux nobles fièvres,
J'expire en souriant, ton doux nom sur mes lèvres !

Cette note délicate apparaît mieux encore dans *Le Sang des Roses*. Giraud rentre ici dans l'humanité, mais sans s'y perdre. Il la domine, tout en s'inspirant de ses plus nobles sentiments. L'âme tumultueuse des *Dernières Fêtes* a disparu. Mais quelle ardeur toujours et quelle mélancolie ! Pierrot repasse encore devant nous, mais ce n'est plus qu'une ombre, l'évocation d'un vieux souvenir, de même que le sphinx, que nous retrouvons aussi dans *La Frise empourprée*, n'a plus rien de fort troublant, le poète paraissant désormais convaincu que l'énigme qu'il porte sous son front de pierre est aussi indéchiffrable pour lui que pour nous. Mieux vaut croire que tout est illusion, que l'action « n'est qu'un rêve inspiré par le rêve de Zeus à des êtres vivants » et que « notre désir de créer n'est qu'un jeu de son rêve sans fin ». Abandonnons-nous au charme un peu triste de cette conviction. Soyons stoïques et résignés. Pour nous soutenir, revenons au rêve qui est le seul bien réel et qui, seul, peut donner quelque valeur à l'existence. Formons-nous une âme d'arrière-saison. Interrogeons la solitude. Disons adieu à nos désirs :

Qui doux du tremblement maternel des berceaux
Tendres de la chanson du rouet des aïeules
Sont entrés dans le ciel et l'infini des eaux.

Recueillons-nous aussi devant les soirs d'octobre. Ils cadrent si bien avec l'idée qu'il faut se former du monde. N'est-ce pas l'heure fugitive et douce par excellence ? N'est-ce pas l'heure où la

pensée évoque sans effort les nobles cœurs que la vie a froissés ? Yseult, Viviane, Marie Stuart, Marie-Antoinette, Lamballe, toutes les héroïnes infortunées revivent dans la lumière affaiblie des derniers beaux jours, dans leurs couleurs pâlies, dans le murmure de leurs feuillages touchés par la mort. Nous sommes loin ici du fougueux Charles IX et du sombre Henri III. La vie ne piaffe plus. Elle coule comme une onde pure. Et c'est avec un front serein et un cœur calmé que le poète la regarde couler :

O nuit de la Saint-Jean ! qui reviens chaque année,
Réchauffer de tes feux mon cœur tendre et païen !
Salut ! ô belle nuit de flammes couronnée !
Je suis joyeux de vivre et ne regrette rien !
O nuit de la Saint-Jean ! qui reviens chaque année,
Réchauffer de tes feux mon cœur tendre et païen !

Je ne regrette rien, car j'ai su, face à face,
Défier le hasard et braver le destin.
Mon œuvre est terminée, et, que le temps l'efface,
Ou qu'il l'ombrage un jour du vert laurier latin,
Je ne regrette rien, car j'ai su, face à face,
Défier le hasard et braver le destin !

Et quand viendra la mort me baiser sur la bouche,
Si tu veux que je meure avec sérénité,
Répands, ô belle nuit ! sur ma funèbre couche
Les parfums et les fleurs de la Saint-Jean d'été !
Lorsque viendra la Mort me baiser sur la bouche,
Si tu veux que je meure avec sérénité

Que mon dernier soupir soit un soupir de joie,
Alors, ô belle Nuit, ô Nuit de la Saint-Jean !

Verse sur mon chevet ta flamme, et que je voie,
A travers la vapeur de ta robe d'argent,
En un rêve éperdu de lumière et de joie,
Tes feux briller dans l'ombre, ô Nuit de la Saint-Jean !

« Mon œuvre est terminée... » Les poètes font volontiers leur testament de bonne heure. Cela ne les empêche pas de vivre... et d'écrire encore ! Quand on a voué à la poésie un culte aussi fervent que celui que Giraud lui a consacré, est-on d'ailleurs encore maître de résister à ses séductions ? Quand on a servi la beauté comme il l'a servie, peut-on échapper ensuite à ses charmes ? Car Giraud a surtout été un serviteur de la beauté. Né avec un tempérament fougueux de romantique, il s'est appliqué à le dompter, il l'a enfermé dans une armure rigide pour le soumettre aux lois les plus sévères de l'ordre. Il a mis un fier orgueil à comprimer les battements de son cœur pour n'en tirer que des œuvres stylisées. Il a passionnément aimé la vie, mais il a voulu vivre au-dessus d'elle. Il n'a pas voulu tourner dans ses remous, ni se souiller dans ses fanges. Il a lutté contre le courant de son époque. Il n'a pas compris le progrès tel que le concevaient les cerveaux moyens de notre temps. Il l'a jugé avec la hauteur de vue d'un esprit supérieur. Si Verhaeren fut une grande force instinctive, lui a été une grande force intelligente. L'œuvre de Verhaeren est une forêt vierge ; la sienne est un parc exquis. L'une est plus grandiose ; l'autre est plus parfaite. Verhaeren a vécu au niveau de son siècle. Giraud l'a survolé. Il a vu plus loin. Il a

notamment compris que l'énergie telle qu'elle était enseignée, la concurrence telle qu'elle était pratiquée, notre avidité, notre besoin de jouissance, tout le matérialisme grossier de la fin du XIX^e siècle devait conduire le monde à une catastrophe. Vingt-cinq ans avant la guerre, il a entrevu ce cataclysme et l'a prédit en des termes qui ont dû faire sourire plus d'un de ces bons optimistes dont l'intelligence vaut à peu près celle des autruches :

Puisque je n'ai pu vivre en ces siècles magiques,
Puisque mes chers soleils pour d'autres yeux ont lui,
Je m'exile à jamais dans ces vers nostalgiques
Et mon cœur n'attend rien des hommes d'aujourd'hui.

La multitude abjecte est par moi détestée,
Pas un cri de ce temps ne franchira mon seuil ;
Et pour m'ensevelir loin de la foule athée,
Je saurai me construire un monument d'orgueil.

Je travaillerai seul, en un silence austère,
Nourrissant mon esprit des vieilles vérités,
Et je m'endormirai, bouche pleine de terre,
Dans la pourpre des jours que j'ai ressuscités.

Et maintenant criez ! Faites vos choses viles !
D'autres hommes viendront : ceci sera changé.
Vous aurez contre vous jusqu'aux pavés des villes !
D'autres hommes viendront et l'Art sera vengé !

Votre cité stupide aura ses funérailles :
Vous entendrez la voix lugubre des tocsins,
Les bombes éclater par dessus vos murailles,
Et votre dernier soir pleurer dans les buccins !

Vous entendrez encor la fanfare des sacres
S'envoler au devant d'un prince tout puissant ;
Vous reverrez encor le soleil des massacres
Rougir ses lèvres d'or dans des mares de sang !

Vous reverrez encor les bijoux séculaires
S'injecter de carnage au milieu des soudards,
Et passer en claquant sur les fronts populaires
L'essor vertigineux et fou des étendards.

Et ces rumeurs d'un jour, ces flammes éphémères,
Ces sabres, ces rubis, ces gloires s'en iront
Inspirer sourdement dans le ventre des mères
La haine de ce siècle aux enfants qui naîtront !

« Mon œuvre est terminée... » Le poète avait à peine écrit ces mots qu'un miracle se produisait. Le miracle, ce fut moins l'accomplissement de sa terrible prophétie que la conséquence qui en résulta. Sous le coup de fouet de l'indignation et l'aiguillon de la douleur, « les hommes d'aujourd'hui » s'élevèrent subitement au niveau de l'artiste. Car Giraud, pendant la guerre, n'est pas descendu de sa tour d'ivoire pour se mêler à ses compatriotes ; ce sont ceux-ci qui se sont haussés jusqu'à lui. Pendant quatre ans, la Belgique a été sublime ! Elle s'est défendue de toutes ses forces ; elle a haï de toute son âme ; elle a aimé de tout son cœur. Elle s'est confondue avec la muse altière du poète et lui a inspiré *Le Laurier*. On a dit que c'était son plus beau livre... Le public dit volontiers cela des ouvrages qui le flattent. Or, celui-ci contient, à côté du plus cruel portrait qu'on ait jamais fait d'un ennemi, le plus avan-

tageux qu'on ait jamais fait de nous. Nous ne ferons toutefois pas de difficulté pour reprendre le jugement du public en le corrigeant un peu et en disant que *Le Laurier* est, dans son genre, un très beau livre. Notre héroïsme y est exalté en paroles de feu ; nos morts y possèdent des épitaphes burinées dans l'airain ; nos bourreaux y sont fixés au pilori avec des clous d'or. Car Giraud ne s'abaisse jamais, même pour gifler des brutes. Ses invectives sont ciselées comme des madrigaux et les flèches dont il crible ses victimes sont toujours lancées avec une suprême élégance :

Ces Teutons sont pillards et ne ressemblent guère
A l'héraldique oiseau de leur drapeau de guerre !
Sans doute ils ont volé, mais si piteusement
Que l'épigramme peut, sans se montrer impie,
Proclamer qu'il faudrait sur le casque allemand
Remplacer l'aigle par la pie !

La plupart des poèmes du *Laurier* sont dignes des plus belles satires que nous avons admirées ailleurs, dignes notamment de *La Mort de Marsyas* et du *Crime de l'Archange*, qui figurent dans *La Guirlande des Dieux* et qu'il faut avoir lus pour comprendre ce qu'il y a d'absolu dans l'art du poète et d'intransigeant dans sa pensée. Dans ce livre de circonstance, il reste ce qu'il fut toujours : un esprit d'une souveraine aristocratie. Et si nous le sentons ici plus près de nous, il n'en est pas moins toujours l'homme qui n'a pour frères que les natures d'élite, les enfants de Saturne, ceux qui conduisent rarement le monde, mais qui en sont la fleur et l'excuse.

Eros et Psyché, un « mystère antique » publié après la guerre, avait été écrit, nous confie le poète, avant que celle-ci éclatât. Il ajoute qu'il faut le considérer comme une suite à *La Guirlande des Dieux* et à *La Frise empourprée*.

Giraud, nous l'avons vu, à propos de Pierrot et du sphinx, est un grand démolisseur d'illusions. Les dieux non plus ne lui donnent pas longtemps le change. Pour lui, leur olympienne sérénité ne peut être le bonheur. Elle n'en est que l'apparence. Ils ne l'acceptent qu'après avoir souffert les tourments des hommes. Tous ont passé par ce stade, à l'exception d'Eros. Aussi Eros s'ennuie-t-il à son tour dans l'Olympe. En regardant à ses pieds, il gémit :

L'homme est heureux : il a le ciel gris et la pluie !

Eros est affligé, comme dit Mercure, « du mal des dieux ». Il implore Jupiter :

Si vraiment vous aimez ma grâce et ma jeunesse,
Si vous avez pitié des cœurs désordonnés,
O vous, le plus puissant des dieux que l'on connaisse,
Si vous savez mon mal, si vous le comprenez,
Oh ! laissez-moi quitter cet Olympe où nous sommes,
Spectateur sans espoir du spectacle éternel,
Laissez-moi, pour un jour, vêtu d'un corps charnel,
Descendre sur la terre et me mêler aux hommes ;
Puis, je vous reviendrai plus jeune et plus joyeux !

Jupiter se laisse fléchir. Eros part. Le drame humain s'accomplit. Le jeune dieu enlève Psyché. Il connaît l'enivrement de l'amour, ses tortures, ses désillusions. Lorsqu'il rentre dans l'Olympe,

ce n'est pas pour y rapporter la joie, comme il l'espérait ; c'est pour gémir sur l'infirmité des dieux, qui ne connaissent pas l'adorable ignorance :

Comme l'homme est heureux ! Il aime, il hait, il vibre !
Les âpres passions lui dilatent le cœur :
Il porte en son cerveau le songe d'être libre,
L'illusion puissante et la féconde erreur !

Mélancoliquement, Jupiter le convie à la résignation :

Tous nous avons connu votre aventure humaine ;
Tous les dieux ont cherché le bonheur ignoré,
Et quand ils sont rentrés dans leur maison sereine,
Leur cœur, comme le vôtre, était désespéré.
Mais depuis, renonçant à vouloir l'impossible,
Ils ont repris leur place à la table impassible
Et nul n'a plus rompu le silence sacré !

Le poète a maintenant fait le tour de tout ce que peut saisir dans l'univers « un cœur tendre et païen ». Le cycle est accompli. Le voyage est terminé. Mais il reste des souvenirs : des incidents de la route, dont on peut encore se récréer au coin de son feu. Les voici qui défilent dans *Le Miroir caché*, un recueil de sonnets épigrammatiques, légers et fringants, familiers et hautains, toujours d'une facture impeccable, délassément aristocratique d'« une âme mi-naïve et mi-désabusée ».

Les souvenirs de Giraud sont, bien entendu, des souvenirs littéraires. Il est de cette petite famille

des artistes qui identifient leur vie avec leur art et pour qui la seule affaire en ce monde consiste à traduire leurs rêves, comme ils pensent que ceux-ci doivent l'être, sur la toile, dans le marbre ou dans le verbe. On peut discuter son esthétique, mais cette esthétique admise, on doit reconnaître qu'il en a tiré de grands effets. Il a été le bon ouvrier qui ne veut œuvrer que suivant sa conscience. Il a été le parfait moine de lettres, l'homme qui voit loin, mais qui ne bouge pas de place, et il est tout naturel que ce soit seulement autour de sa cellule que sa pensée voltige quand il évoque ses souvenirs. Dans *Le Miroir caché*, il défend avec esprit, avec malice, avec finesse, les idées qui lui sont chères. Lui, qui a toujours suivi la ligne droite, il envoie d'élégantes chiquenaudes à ceux de ses confrères qui se sont aventurés dans les chemins de traverse et qui ont battu les buissons. Le vers libre, que vous croyez avoir découvert, dit-il, a été inventé par Hugo. On l'obtient par un simple déplacement de césure et il en donne de suggestifs exemples. Il se moque de même des poètes qui brandissent leurs vers comme des haltères, des poètes « qui transpirent ». Il raille ceux qui « exposent des ébauches » et voudrait que « le sabre de Damas » du calife fût toujours à côté des Shéhérazade qui ne craignent pas de nous faire bâiller !

Tous les souvenirs de Giraud ne sont pas, heureusement, aussi mêlés. Il en a gardé de très purs. Ce sont ceux qui se rattachent aux heures où il

a communié avec les maîtres de l'art. Ceux-ci seuls lui ont fait oublier les infirmités humaines, les laideurs et les petitesse de la vie. Auprès d'eux, il a vécu dans la seule atmosphère respirable pour son cœur de poète. A chacun d'eux, il a consacré un sonnet où il a enfermé, comme dans une coupe d'or, l'essence de leur génie. Son *Concert dans le Musée*, il le donne en l'honneur de Cellini, de Botticelli, de Michel-Ange, de Mozart, de Beethoven, de Raphaël, de Van Dyck, de Grétry, de tous les maîtres qu'il vénère et qu'il nous présente sous leur aspect le plus caractéristique, dans l'attitude où nous les montrent leurs principaux chefs-d'œuvre. « Ce que j'écris, dit-il, n'est point pour la foule amusée, mais pour des amateurs voluptueux. » Les amateurs voluptueux retrouveront certainement dans cette œuvre, pleine d'élévation et de souplesse, les émotions diverses qui les ont fait vibrer dans un musée ou dans un concert. Dans le sonnet consacré à Botticelli, par exemple, ils revivront toute l'exaltation radieuse que provoque la contemplation des tableaux du noble maître florentin :

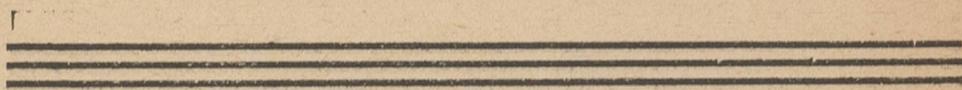
D'un rêve morne et noir l'Homme s'est réveillé :
Le soleil paraît neuf et la terre, récente
Et la vague, comme une lèvre caressante,
Fait de tout le rivage un doux baiser mouillé.

Un long vol de ramiers plane dans l'air paisible ;
Des lueurs de chair blonde animent les roseaux
Et le vent printanier sur l'écume des eaux
Semble le rire clair d'une bouche invisible.

Elle est morte, la nuit sans grâce et sans beauté
Où le monde courbé sous le ciel redouté
Croyait l'amour coupable et la joie interdite !

Car, d'un geste païen, encore un peu frileux,
Dénudant les œillets de sa gorge, Aphrodite
Pour la seconde fois a jailli des flots bleus !

Ce n'est pas seulement ce petit livre qu'Albert Giraud a écrit pour « les amateurs voluptueux ». Son œuvre entière s'adresse à cette catégorie de lecteurs, la seule qui fasse non pas le succès trop souvent aussi bruyant qu'éphémère d'un livre, mais qui l'impose. L'amateur voluptueux ne se préoccupe pas des écoles, il ne se laisse pas influencer par la mode, il ne se laisse pas suggestionner par la réclame. Il apprécie les livres avec son propre jugement, non avec le jugement des autres. « Il n'y a pas de classiques, il n'y a pas de romantiques, disait Jean Moréas à son lit de mort ; tout cela, c'est des blagues. » Les écoles passent comme les modes. Le symbolisme, au nom duquel on a jeté l'anathème sur les Parnassiens, est aujourd'hui terriblement conspué. Cela ne signifie pas qu'il n'ait rien produit de bon. Plusieurs de ses adeptes ont laissé de fort belles œuvres et qui resteront. Mais ces œuvres sont précisément celles qui ont recueilli l'admiration des « amateurs voluptueux ». Ceux-ci ne reconnaissent que deux espèces d'écrivains : les bons et les mauvais. Et les bons finissent toujours par prendre la place qu'ils méritent. Albert Giraud ne s'est pas trompé en remettant le sort de son œuvre dans leurs



mains. Eux seuls sont à même d'apprécier, en dehors de toute contingence et de toute influence, une poésie qui n'est guère à la portée que de ceux qui s'efforcent de vivre leur vie sur un plan élevé.

La beauté a ses degrés. Celle que Giraud a célébrée est une beauté virile qui demande, pour être goûtée, des sentiments forts. Elle parle plus à l'esprit qu'au cœur. Dans son œuvre, elle n'est pas une parure extérieure que l'œil peut savourer, encore qu'il ait revêtu ses vers des plus brillantes couleurs ; elle n'est pas un artifice de rhétorique bien qu'il connaisse et emploie, quand il le veut, les ressources les plus subtiles de celle-ci ; elle rayonne du dedans au dehors ; elle est dans la pensée, elle est dans l'âme plus que dans la forme ; elle est dans l'expression pesée, mesurée, précise et châtiée plus que dans les sonorités de la rime et la musique du rythme, qui elles aussi sont cependant grandes. Elle est l'ordre, l'équilibre, la symétrie, la force parfaite et l'éternelle jeunesse. Elle est cette belle fleur grecque où ceux que les dieux ont dotés d'un cerveau exigeant, d'un cœur désabusé et d'une âme fière, reconnaissent leur religion.

1923.

FIN

Table des matières :

	Pages
Eugène Demolder	7
Charles Van Lerberghe	31
Octave Pirmez	61
Emile Verhaeren	81
Georges Eekhoud	99
Albert Giraud	127



