

d'Edmond RASSENFOSSE, pour des poésies de Nicolas DEFRECHEUX. Une des premières pièces de ce genre est un frontispice pour des crémignons liégeois, qui subit bien des avatars, mais dont certains états sont personnels et ne manquent pas de charme. Il fournit des têtes de chapitre et des cuis-de-lampe au supplément du catalogue de l'œuvre gravée de Rops; celles-ci sont déjà bien supérieures et il sut les approprier heureusement à son sujet. Le même volume renferme une reproduction en gravure en couleurs d'après une aquarelle de Rops. Elle montre les progrès réalisés en technique, que l'on retrouve aussi dans un certain nombre de planches de cette époque, livrées au public. Je citerai parmi celles-ci la *Frileuse* (verniss mou et aquatinte); le *Maitlot*, un ravissant verniss mou; *Coquetterie*, une pointe sèche; de savoureux croquis *Etudes brutales*, d'après nature, à la pointe sèche; *Etc.*, un verniss mou et aquatinte, des planches en couleur, enfin toute une série d'œuvres intéressantes qu'il serait trop long d'énumérer.

La majeure partie des dessins et gravures partit à l'étranger, surtout à Paris. Liège n'en conserve rien, si ce n'est chez de rares amateurs. Il y a bien peu de temps seulement que notre Musée communal possède un seul dessin et encore, pour le voir, faut-il l'en retirer — car je ne sais vraiment pas où sont enterrés les rares dessins que le musée renferme, dit-on, et que le visiteur cherche en vain à apercevoir.

Rassenfosse fit aussi de nombreux dessins pour des bibliophiles, amoureux de posséder dans le corps de leurs éditions de luxe des croquis originaux. Le volume acquiert ainsi la qualité d'un objet rare et unique. La plupart de ces dessins sont faits avec tous les raffinements possibles; pastellés ou aquarellés, ce sont des bijoux semés à travers le livre, enchâssés lui-même dans une reliure de prix qui, elle aussi, est une œuvre d'art. Inutile de vous dire que ces pièces ne se rencontrent pas non plus à Liège; elles sont dispersées à l'étranger, surtout en France, et atteignent souvent des prix fabuleux.

Je serais incomplet si je ne mentionnais dans l'œuvre diverse de Rassenfosse, les affiches et toute cette série de menus objets qu'en Allemagne on réunit sous le nom de *Klein Kunst* — l'art en petit si vous voulez — les lettrines, les entêtes de lettres, les marques, les ex-libris.

Les affiches de Rassenfosse sont absolument personnelles et elles ont le mérite d'être avant tout des affiches et non des tableaux, elles sont destinées à être placardées dans la rue et attirer le regard du passant et non d'orner un appartement. Toujours très simples de

composition, généralement au trait, rehaussées de teintes plates harmonieuses, voyantes mais non criardes, elles représentent d'intéressantes synthèses. Sous ce rapport, la *Clownesse*, les affiches pour le *Salon des Cent* de « la Plume » à Paris auquel Rassenfosse contribua souvent, celle pour l'*Huile russe*, le *Fine-Art*, le *Bec-Solet*, le *Tournoi de lutte*, sont des modèles du genre. Par leur sobriété et leur distinction, quoique très différentes de celles de DONNAY et de BERCHMANS, elle tiennent une place à part dans l'affiche moderne.

Les marques, les ex-libris, les billets de nouvel an reflètent au plus haut point l'élégance et l'habileté de composition de Rassenfosse. Je ne sais vraiment pas pourquoi ces pièces reçoivent toujours l'appellation dédaigneuse de « petit art ». Il me semble pourtant que l'artiste doit être tout aussi maître de son dessin pour tracer un personnage, fût-ce sur un gros sou en cuivre, que sur une toile de cinq mètres de longueur. Limité par la place, l'artiste est forcément limité dans les moyens aussi; il doit exprimer beaucoup en peu de traits. L'œuvre est simplement plus concentrée, mais l'art n'y subsiste pas moins. A mon avis, un tanagra, un netzké ou un ex-libris peuvent aussi bien révéler le génie de leur auteur que les pièces classées par l'indéracinable convention du public parmi le grand art.

Examinez la marque de Rassenfosse pour lui-même: une jeune femme coiffée du bonnet de la folie lisant un livre, assise nonchalamment sur un volumineux bouquin renversé. N'est-ce pas le résumé de la vie de l'artiste, moitié passée dans les livres, moitié occupée à l'étude du corps féminin dans toutes ses attitudes et ses gestes, sans oublier ce petit grain de folie, la vraie sagesse de l'homme après tout? — Et cet autre ex-libris destiné à Lavachery: *inter folia fructus*? — et celui d'Albert Mockel, de Neuville, de Madame Rassenfosse, de mon père, de moi-même ne sont-ils pas tous de délicieuses trouvailles, bien appropriés à leurs destinataires quoique portant des traits caractéristiques communs, personnels à l'artiste? Quelques-unes de ces pièces ont été reproduites en photogravure; mais la plupart sont des eaux-fortes originales tirées à petit nombre; les entêtes de lettres et les cartes de nouvel an de l'artiste, généralement tirées en couleur, même en plusieurs tons, rappellent par leurs raffinements et leur délicatesse d'impression ces charmants et rares sourimons que les artistes de l'Extrême-Orient s'adressent en des occasions solennelles; le plaisir que l'artiste éprouve à les exécuter n'est égalé que par la jouissance artistique de celui qui les reçoit.

Rassenfosse s'est aussi servi de la gravure pour l'ornementation.

Il existe notamment de lui une plaque à la pointe sèche, encrée et encastrée dans la reliure d'un album. De même une boucle de ceinture, gravée au vernis mou, dont il existe quelques rares tirages. Il est regrettable que Rassenfosse n'ait pas utilisé ce procédé plus souvent.

J'en arrive, Messieurs, aux dessins et gravures de la période mûre, du plein épanouissement d'art de Rassenfosse. Vous dire toutes les étapes successives de son talent serait impossible ; une trop petite partie seulement de son œuvre est réunie sous vos yeux, les documents nécessaires me font défaut et j'estime qu'il est indispensable de voir par soi-même autant que cela est possible, pour comprendre les quelques commentaires que je me propose de vous soumettre.

Si je me suis étendu un peu longuement sur les débuts de l'artiste, c'est que cette évolution si intéressante n'a pas encore été analysée chez Rassenfosse. Les quelques articles un peu conséquents qui lui furent consacrés, se contentent de répéter les titres de ses œuvres et de reproduire, en se copiant mutuellement, les légendes auxquelles j'ai fait allusion en commençant. Or, je suis convaincu que c'est précisément l'ignorance de ces détails que je vous ai énumérés qui a contribué à donner naissance à ces légendes. La graine une fois semée a germé et maintenant les mauvaises herbes poussent de toutes parts. Il faut les arracher, je l'ai dit — et le fait ne prouve guère en faveur de la critique, trop habile à juger rapidement en surface, et lente à revenir vers des avis mieux raisonnés.

Les dessins, comme les gravures de Rassenfosse, ont ceci de caractéristique, qu'ils représentent rarement « des sujets » déterminés dans l'acception courante du terme. Il est vrai qu'ils portent parfois un titre ; mais c'est bien plus pour la satisfaction du public, qui aime, par exemple, de savoir qu'il possède une Salomé plutôt qu'une étude de mouvement, ou une simple danseuse, ou une pointe sèche tout court. Par ce vulgaire artifice, il croit mieux pénétrer les intentions de l'artiste.

De fait, Rassenfosse recherche avant tout la réalité ; la vérité dans le mouvement, le geste, l'attitude, la distinction d'une pose fugitive ; le caractère d'une tête, d'une expression de visage ; l'élégance de la forme, l'intérêt d'une ligne même, entrevue un instant et qui ne se représentera peut-être plus jamais avec les mêmes jeux de lumière et d'ombre environnants. Rassenfosse n'a jamais demandé autre chose dans les milliers de croquis qu'il a faits et qu'il fait journellement encore. Et s'il demande cette vérité au modèle humain, au

corps de la femme, c'est que le sujet nous tient de plus près que tout autre, précisément parce qu'il est humain, qu'il réalise la perfection et que son caractère intellectuel le place au-dessus de la simple poésie d'un objet inanimé.

Ces mots de Henri de Régnier, dans le roman *la Double Maîtresse*, à propos de son peintre, M. Garonard, semblent s'adresser à Rassenfosse tant ils expriment et résument sa manière de penser :

« Monsieur Garonard, écrit Henri de Régnier, était le peintre » du corps des femmes en sa nudité et sa couleur. Il l'étudiait pas » sionnement... Monsieur Garonard n'usait point pour cela de mo- » déles proprement dits — il détestait les beautés d'académie et » d'atelier, mais rencontrait-il dans la rue ou ailleurs quelque belle » fille, il l'emmenait chez lui et la priait de se mettre à l'aise et » d'oublier qu'il était là. — Son papier se couvrait ainsi d'esquisses » et de croquis où il trouvait ensuite un vivant répertoire de formes » animées. — Chaque matin, il le feuilletait négligemment jusqu'à » ce que l'une des figures qui lui passaient sous les yeux arrêtât son » attention. Alors il la reproduisait sur une feuille d'étude et la » travaillait séparément. Il n'y ajoutait ni paysage, ni accessoires. » Il ne voulait que la grâce des lignes et la vérité du dessin. La » nudité des corps semblait plus nue encore au vide du papier et » M. Garonard prétendait que la rondeur d'un sein, la courbe d'une » hanche, le pli d'une nuque ou l'ampleur d'une croupe suffisaient par » eux-mêmes à faire tableau. »

Eh bien, Messieurs, regardez autour de vous, considérez les dessins exposés et dites-moi si tous ne trahissent pas cette constante préoccupation de la nature en ce qu'elle a de beau, d'intéressant, de varié, de fugace. Il ne faut rien chercher au-delà. Car — et me voici arrivé à un des points principaux de ma causerie — on a fait à Rassenfosse le reproche de produire des dessins libres. Si c'est le risqué, l'osé, le graveleux que vous cherchez, détrompez-vous, vous ne le trouverez pas. Ne vous imaginez pas en rencontrer dans les cartons de l'artiste ; vous ne les trouverez pas plus qu'ailleurs.

C'est une chose qui me dépasse, en vérité, que ce penchant du public de vouloir attribuer à tout prix un sens défini à une chose qui n'est qu'un document ; et, lorsqu'il ne peut comprendre ce manque d'intention, de rechercher d'emblée une interprétation en mal. D'après lui, une chose qu'on ne dit pas, doit être évidemment une chose malsaine. Admettre purement et simplement qu'il n'y a aucun sens caché est une conception étrangère à son entendement. Il est inadmissible pourtant de faire dire à quelqu'un ce qu'il n'a



pas voulu exprimer. Soyez persuadés que celui qui voit une intention perverse dans une œuvre de Rassenfosse doit s'en prendre à lui-même de l'avoir évoquée. *Casto omnia casta* — tant pis pour lui, s'il a l'esprit mal tourné. Mais au moins qu'il n'en rende pas l'artiste responsable.

Regardez la *Muse vénale*, ce beau dessin appartenant à Deman, exprime-t-elle autre chose que la souffrance de l'homme souvent forcé, pour gagner sa vie, de s'astreindre à des pitreries qui le dégoûtent ? Et ce dessin, *Lulu*, est-ce autre chose qu'une belle académie de femme, premier jet d'un frontispice pour un roman de Félicien Champsaur ? Et le dessin représentant une *Femme vue de dos*, un fantoche entre les doigts, n'est-ce pas une belle paraphrase de l'éternel roman *La Femme et le Pantin* de Pierre Louys ? Et ces deux études de femme tendant un arc, constituent-elles autre chose que la reproduction souple du mouvement, de l'effort musculaire, de l'harmonie d'un beau corps ? Prenez un à un tous les autres dessins ou gravures, ils représentent des têtes, des attitudes de personnages nus ou habillés, des études de mouvements ou de couleur, examinez-les en détail, et si vous êtes sincères, vous devrez reconnaître qu'aucun ne renferme le moindre grain, la plus légère fumée équivoque ou malsaine.

Si donc le sujet n'est pas répréhensible en lui-même, faut-il condamner la manière dont il est traité ? Est-ce parce que Rassenfosse a souvent dessiné des corps nus que l'on puisse lui reprocher de produire des choses « osées » — car c'est là le grotesque qualificatif dont on se sert ; comme si dans la nature il y avait des choses osées ; comme s'il n'y avait pas tout simplement que des choses naturelles !

Si c'est la nudité qui choque dans l'œuvre de Rassenfosse, il est triste de constater que le mensonge gothique obscurcisse encore toujours les esprits ; que le corps humain qui est la perfection de la création soit toujours encore un objet de répulsion devant lequel il faut se voiler la face. L'hypocrisie qui est un produit de la civilisation, a joliment faussé notre éducation ; bien qu'on nous parle beaucoup de progrès moral et intellectuel, nos peintres d'aujourd'hui ne sont guère plus libres que ceux d'autrefois de s'inspirer de leur idéal, de la beauté en sa splendide nudité. Au moins les anciens profitent-ils de leur nom consacré par le temps, et de l'immunité des musées où il faut bien qu'on les tolère. On préfère s'attaquer aux vivants parce que l'on craint les fantômes du passé. Il suffit de constater, du reste, que ce sont précisément les personnes qui vocifèrent tant à l'immoralité, qui s'empressent de courir là où elles sont certaines de ren-

contrer des œuvres légères, et ne se rendent que là. Leur groin, au lieu de les avertir du danger, semble surtout propice à les y diriger.

Mais le reproche adressé à Rassenfosse a peut-être encore une autre origine : on a dit, et on le répète, que Rassenfosse a été l'élève et l'imitateur de Rops. C'est là une autre légende contre laquelle je tiens à protester. Rops qui pendant toute sa vie a satirisé, bafoué les vices de ses contemporains, a naturellement ameuté contre lui toute la troupe des âmes viles. Sentant bien la vérité de ses attaques, elles ne pouvaient lui résister ouvertement. Il fallait employer un moyen détourné : on retorqua l'argument et Rops fut accusé d'immoralité. Rassenfosse, considéré comme le continuateur de l'œuvre de Rops, a naturellement bénéficié de ces bienveillantes insinuations.

Mais, Messieurs, Rassenfosse n'est pas du tout l'élève de Rops. Rops n'a jamais eu d'élèves. Pendant de longues années, je vous l'ai dit, les deux artistes travaillèrent chacun de leur côté à la recherche de perfectionnements techniques ; ils se communiquèrent leurs résultats, ils profitèrent de leurs découvertes réciproques sans jamais pour ce motif changer leur manière de dessiner ou de voir. Le fait d'avoir employé les mêmes procédés de gravure ne suffit pas, à mon avis, pour établir la corrélation.

En admettant même que sans avoir été son élève Rassenfosse l'ait imité, je préférerais toujours l'artiste suivant le sillage d'un Rops à celui qui marchera sur les traces d'un Boutet, ou d'un Andhré des Gachons. Mais en réalité, cela n'a pas été le cas non plus. Au début de sa carrière, Rassenfosse a peut-être été influencé par lui, car il a essayé de copier des eaux-fortes de Rops comme il l'a fait aussi pour certaines pièces de Rembrandt. Mais c'était là des essais, faits uniquement dans le but d'arriver à la perfection, à la virtuosité technique de tels maîtres, et ces essais ne sont jamais sortis de son atelier.

Comparez les dessins de Rassenfosse avant la connaissance de Rops et ceux qu'il fit dans la suite : ils sont empreints du même esprit et l'on ne peut en aucun cas, quant à la forme, rapprocher ses œuvres de celles de Rops.

Il en est autrement du fond, car malheureusement, à différentes reprises, Rassenfosse s'est rencontré sur le même terrain avec Rops, et c'est ce qui a contribué à consolider cette erreur.

Dans l'illustration des *Fleurs du Mal* notamment, Rassenfosse s'est trouvé en face de pièces qui avaient été traduites par Rops. Bien plus, inversement, un certain nombre de poésies de Baudelaire étaient inspirées directement par des œuvres de Rops.

De par cette malheureuse coïncidence, Rassenfosse eut à surmonter les plus grandes difficultés. C'est bien certainement d'une façon indépendante de sa volonté que Rassenfosse fut amené à entre-



PAYSANNE FLAMANDE.

*Dessin en couleurs.*

prendre cette illustration qui constitue actuellement son œuvre capitale.

Rassenfosse mit trois ans pour finir ce travail de longue haleine et je vous assure que ce temps est encore relativement court quand on songe au grand nombre de pièces constituant le volume ; que chacune comporte un frontispice gravé en plusieurs tons et nécessitant donc au moins le travail de deux cuivres ; que chaque gravure et chaque cul-de-lampe demande au moins un dessin préparatoire.



UNE WALLONNE.

(Appartient à M. Aug. Bécard.)

*Dessin en couleurs.*

Je ne compte pas les divers frontispices, le frontispice général et la table des matières. En y ajoutant les sept pièces condamnées que Baudelaire avait éliminées de l'édition définitive, mais qui furent

réunies en un fascicule spécial à la suite de l'ouvrage, Rassenfosse exécuta 7 frontispices de grand format, 160 gravures en couleurs et 160 culs-de-lampe reproduits en photogravure. A l'exception de ces derniers, toutes les planches de Rassenfosse sont donc des gravures *originales* et nullement des reproductions typographiques ou chromolithographiques comme beaucoup de personnes semblent se l'imaginer.

Outre le danger suscité par les pièces interprétées par Rops ou inspirées par lui, Rassenfosse avait un écueil bien plus terrible à éviter. Si vous avez lu les *Fleurs du Mal*, vous vous souviendrez sans doute que les mêmes idées passent et repassent d'une façon obsédante à travers les vers de Baudelaire. Malgré leur apparente diversité, toutes les pièces se ressentent de la lassitude, du remords, du dégoût de la vie que Baudelaire professait, peut-être avec raison, peut-être simplement en poète. A la suite les uns des autres se trouvent même des vers portant un titre identique, exprimant sur tous les tons possibles l'ennui des choses d'ici-bas. Comment, dans ces conditions, éviter la monotonie, la fatigue du lecteur ?

Rassenfosse abandonna avant tout le procédé vulgaire et courant de l'illustration qui consiste à choisir dans une pièce un vers ou même un mot faisant image et à le traduire textuellement en dessin. Pour vous indiquer jusqu'où peut aller cette interprétation enfantine, je vous citerai le cas d'un artiste qui, voulant illustrer *les Phares* de Baudelaire, ne trouva rien de mieux que de dessiner une série de phares portant chacun le nom d'un des hommes de génie que Baudelaire mentionne dans la pièce en question. Une pareille illustration est évidemment grotesque. Mais la façon abstraite dont la plupart des sentiments sont traités, rend la chose possible et il faut vraiment une tournure d'esprit particulièrement aigüe pour arriver à paraphraser, à quintessencier les poésies de Baudelaire. Il y en a beaucoup d'ailleurs qui sont totalement inillustrables.

Dans ces conditions, le seul moyen d'arriver au but était d'illustrer à côté, en égayant de mille façons l'œil du lecteur, de le séduire par la variété, la distinction des couleurs et de modifier à l'infini les procédés de gravure; car chaque procédé imprime à la planche un caractère spécial. Sous ce rapport Rassenfosse a magistralement résolu la question. L'illustration des *Fleurs du Mal* constitue peut être une chose unique, une véritable encyclopédie de la gravure. A côté de l'eau-forte ordinaire, on rencontre la pointe sèche; la pointe au diamant qui se caractérise de la précédente par



Ex Libris

Alex: von Winiwarter





ETUDE POUR UN FRONTISPICE

*Dessin plume et crayon.*



ÉTUDE DE NU.

*Dessin au crayon noir.*







un velouté et un gris particuliers; le vernis-mou; l'aquatinte; et surtout un bon nombre de procédés nouveaux imaginés par Rassenfosse au cours de son travail.

Je ne vous parlerai pas de ces procédés nouveaux; ils appartiennent de droit à leur inventeur. Mais le perfectionnement essentiel est que par des manœuvres relativement simples et rapides, il est possible de donner de plus en plus à la gravure, le caractère et la liberté du dessin primitif; et cela sans rien lui faire perdre de sa spontanéité et de sa souplesse que le travail intermédiaire de la gravure diminue presque toujours. En combinant les diverses méthodes entre elles, Rassenfosse est arrivé à produire des planches séduisantes d'imprévu; elles ressemblent parfois tellement à des dessins originaux que l'on a l'impression, en feuilletant le volume, de posséder des croquis faits en marge ou en tête des poésies au cours des lectures de l'artiste.

Comme dans toute œuvre longue et fatigante, il y a parmi les centaines de pièces des planches d'inégale valeur. Le contraire serait impossible, mais le petit nombre de pièces faibles est noyé dans la grande quantité d'illustrations tout à fait supérieures. On ne sent aucune défaillance à travers l'œuvre et les dernières gravures sont aussi puissantes, aussi incisives que les premières. Et, pourtant Rassenfosse n'avait même pas le loisir d'illustrer les poésies au fur et à mesure de son inspiration; pour des raisons qui tiennent à l'impression typographique, il était forcé de suivre pas à pas l'ordre de Baudelaire.

Je ne vous parlerai pas en détail de telle ou telle pièce de cette œuvre. Elles parlent suffisamment par elles-mêmes pour se passer de commentaires. Je tiens seulement à constater que l'illustration des *Fleurs du Mal* marque un progrès décisif dans l'art de Rassenfosse. L'œuvre faite pour les Cent bibliophiles de Paris, ne s'adresse malheureusement pas au public. Mais la maîtrise technique, la puissance d'interprétation de Rassenfosse nous restent définitivement acquises. Nul doute que dans l'avenir nous puissions en profiter largement.

Il dépend de vous, Messieurs, que la moisson soit grande et généreuse. On oublie trop souvent que nous possédons à Liège des artistes sincères et capables. Y compris DE WITTE, le maître incontestable de tous, BERCHMANS, DONNAY, MARÉCHAL et RASSENFOSSE sont des artistes ignorés à Liège, célèbres et recherchés à l'étranger. Par leur optique particulière, leur talent personnel, ils sont les représentants de l'art essentiellement wallon. Nous devons rougir

de l'indifférence du public à leur égard. Il serait inadmissible que eux aussi, dussent se contenter de la décevante devise de Rops :

« J'en ai assez de peu, j'en ai assez d'un, j'en ai assez de pas un ! »

Vous avez entrepris la réaction, Messieurs, et je suis convaincu que vous la soutiendrez jusqu'au bout !

D<sup>r</sup> HANS DE WINIWARTER.



## COPÈRES.

Quelques lignes de M. O. COLSON dans le numéro de décembre dernier de *Wallonia* (p. 305) ont attiré notre attention sur l'explication donnée naguère par C. BOCLINVILLE, du sobriquet bien connu des Dinantais. Si elle est fondée, il faudrait renoncer à voir dans *copères* un dérivé du flamand *koper* ou de l'anglais *copper*. Le surnom des batteurs d'antan ne se rapporterait ni à cette industrie du cuivre qu'ils pratiquèrent avec tant d'éclat, ni à leurs relations avec les pays germaniques d'où ils tiraient le beau métal qu'ils mettaient en œuvre et où ils exportaient leurs produits : il constituerait purement et simplement un synonyme du français *compère*. Une épithète dans laquelle on se plaît à retrouver le souvenir d'une vitalité économique peut-être sans exemple dans notre histoire, ne serait qu'une simple moquerie gouailleuse, méprisante dans son apparente bonhomie.

Mais, disons-le tout de suite, BOCLINVILLE n'a pas démontré sa thèse, et l'identité de *copère* et de *compère* reste une simple conjecture que rien ne justifie.

Les deux mots se rencontrent dans le dialecte local, chacun avec sa signification propre<sup>(1)</sup>. L'auteur reconnaît la difficulté et il s'efforce de la tourner : « Compère, écrit-il, se dit à Dinant, il est vrai : *kompér* ; mais comme dans beaucoup de cas il y a là un emprunt au français ; le traitement régulier de *cum* qui devient *co* à Dinant, montre que l'équivalent dinantais de *compère* doit être *kopér*<sup>(2)</sup> » Admettons un

(1) [Sur la foi d'une note ancienne, j'ai dit (ci-dessus t. XI p. 306) que le wallon dinantais possède le mot *copère* dans le sens du français « compère ». Des renseignements pris récemment à meilleure source locale contredisent cette affirmation. Il est possible que, dans l'esprit de certains conteurs de coperies, le mot *copère* prenne le sens de « compère » sous l'influence du français ; il n'a pas ce sens dans le langage populaire à Dinant, et le mot *copère* n'y est usuel que comme blason des Dinantais. — O. C.]

(2) C. BOCLINVILLE, *Beotiana I. Histoire de copères*, dans le *Bulletin de Folklore*, t. I, p. 263.

instant cette manière de voir. Si *compère* s'est substitué à *copère* sous l'influence du français, ce phénomène ne peut avoir eu lieu que dans des temps proches du nôtre, grâce à l'école primaire, cette impitoyable destructrice des parlers locaux, et on ne pourra le faire remonter à une époque antérieure au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour que l'on pût donner raison à BOCLINVILLE, il faudrait donc posséder dans quelque texte ancien le mot *copère* employé dans le sens de *compère*. Or, on n'en connaît jusqu'ici aucun exemple, et je doute que l'on en découvre jamais.

J'ajoute que la vraisemblance s'oppose absolument à l'étymologie proposée. Sans doute, elle ne choquerait pas si le sobriquet donné aux Dinantais ne leur appartenait que depuis deux ou trois cents ans. A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, Dinant, en perdant son industrie, perdit en même temps sa puissance, et l'on comprendrait sans peine que l'on ait pu, depuis lors, attribuer, gratuitement d'ailleurs, à ces habitants, une épithète ridiculisante.

Mais avant la décadence de la batterie, les Dinantais ne passaient point pour ridicules. On ne ridiculise que les gens inoffensifs et ceux-ci étaient redoutables. Leurs voisins de Bouvignes et de Namur les haïssaient sans doute, mais ils les craignaient plus encore.

Il suffirait donc de prouver l'emploi de *copère* comme sobriquet dès le moyen-âge, pour prouver en même temps que ce terme ne peut avoir été un simple synonyme de « compère ». BOCLINVILLE n'aurait probablement pas risqué son explication s'il avait connu l'antiquité du surnom qu'il étudiait. Mais il semble ne l'avoir rencontré que dans des anecdotes très modernes sinon contemporaines. Or on le trouve employé dès le commencement du XV<sup>e</sup> siècle. Le chroniqueur Jean de Stavelot, racontant une expédition que les Dinantais firent en 1436 avec les Liégeois, contre le château de Bosenove, situé au-delà des forêts de la Thiérache, s'exprime ainsi : « *Et sachlés que tadit fortereche estoit mult fort tant por les vieters cum por les bolorques (boulevards) por dessendre, et moquoient les Liégeois et huehotent : Lucemborch, conté de Chigny et Bearen et Savigny, et nommôient les Dynantois « Copeir, copetr, famats ne repassereis les bois ».* » (1).

Ce texte tranche, nous semble-t-il, la question qui nous occupe. Il serait absurde de supposer que les assiégés de Bosenove traitent de *compères* leurs assaillants. Sans doute, c'est pour les insulter

(1) *Chronique de Jean de Stavelot*, publiée par Ad. BORGNET, p. 365. — Faisons observer que l'orthographe *copeir* au lieu de *copère* constitue un argument pour notre thèse.

qu'ils les appellent *copeirs*. Mais rappelons-nous que les épithètes empruntées aux langues étrangères ont presque toujours une signification péjorative. C'est la jalousie qu'on leur portait qui a fait donner jadis aux Anversois le sobriquet italo-espagnol de *signor [kens]* : c'est le même sentiment qui aura valu aux Dinantais du moyen-âge celui de *copeirs*. Par suite des relations commerciales, l'usage des langues germaniques était aussi courant à Dinant au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle (1), que celui de l'espagnol et de l'italien le fut à Anvers au XVI<sup>e</sup>, et rien n'est plus naturel que de voir les habitants d'une ville adonnée à l'industrie du cuivre recevoir de leurs ennemis un surnom forgé au moyen du mot flamand ou du mot anglais qui désigne ce métal. La Flandre fournissait en effet aux batteurs le cuivre qu'ils travaillaient, et l'Angleterre constituait le grand marché de leurs produits (2).

M. M. WILMOTTE veut bien m'écrire que rien ne s'oppose à ce que le germanique *koper* ait pu donner le wallon *copeir* ou *copère*. On sait d'ailleurs que les lois phonétiques ne s'appliquent pas rigoureusement aux mots empruntés.

L'étymologie traditionnelle de *copères* doit donc être conservée. Les Dinantais ne s'en plaindront pas. Si la signification du surnom qu'ils portent s'est altérée au cours des siècles, ils n'ont qu'à remonter à son origine pour s'en faire un titre de gloire, puisqu'il évoque tout à la fois la puissance, la prospérité et l'esprit d'entreprise de leurs ancêtres.

H. PIRENNE,

Professeur à l'Université de Gand.

(1) H. PIRENNE, *Histoire de la constitution de la ville de Dinant au moyen-âge*, p. 109.

(2) *Ibid.*, p. 94 et suiv.







## Les Coupères et les Capères

BÉOTIENS ARDENNAIS



DANS le canton de Vielsalm, on désigne sous le nom de *coupères*, non seulement les habitants du canton de Bastogne, mais généralement tous ceux de la zone s'étendant de Gouvy vers Sibret : *li ban des coupères, li pays des coupères*.

On prononce *coupère* à Vielsalm; à Bastogne, c'est *capère*. « Compère », en wallon fait *compère* dans les deux cantons. Je n'ai jamais entendu employer *coupère* pour « compère »; les « anciens » que j'ai consultés, en font tous deux mots distincts.

Le mot *coupère* est encore employé ici comme nom commun, surtout par les anciens habitants; son synonyme wallon est *boufon* « égoïste »; mes deux vieux amis ont été plus catégoriques; ils m'ont dit : *biesse et boufon*. On dit : *i n'est qu' por lu, c'est-on coupère*. Si l'orgueil fait commettre une bêtise à quelqu'un, on dira : *il a fait ine bête coupèdrèye*. *Coupèdrèye* est toujours très usité.

Les habitants de Bastogne ont une très haute idée de leur ville. C'est du moins ce que prétendent les paysans des environs, et d'après eux, ce sont les citadins eux-mêmes, qui ont doté la ville de Bastogne du surnom légèrement emphatique de « Paris en Ardenne ». Dès lors, les villageois du canton de Bastogne disent que ceux-ci sont des prétentieux et des égoïstes, des *boufons*, des *coupères*. Mais à distance, la banlieue, si l'on peut ainsi dire, est assimilée à la ville; et, au pays de Vielsalm, c'est toute la région qu'on appelle le pays des *coupères*.

On attribue aux *coupères* un certain nombre d'aventures burlesques qui se racontent encore à la veillée, et dont la vogue n'est pas près de s'éteindre. En voici deux qu'on m'a tout récemment contées :

*On sinci avût des coupères po vârlôts. I les évoya à molin. Po z' ali à molin, is d'vint passî l'êce.*

*Arivîs à pont, is trovint sih, sèt gros limeçons à mitan de l'vôye.*

« *Qu'est-ce çoula, dji n' passe nin, dit onk* ».

« *Fais tot doûs, dit 'ne aute, dji m' vas r'ki ine folche* ».

*Quand qu'il ariva avou s' folche, i vèya les limeçons qui lévint leus quate cwoènes vèr lu.*

« *Dji n' passe nin, nin pus, d'hat-i, dji n'a qu' deûs dints, et is 'nn' ont quate, sâvans-nos* ».

*Po passî, is s' décidint à plôye ine âbe oute di l'êce; li prumi grimpa à l' copète, li deûzime si pinda à ses pîds, li treûsime âzès cès do deûzime, et évôye ainsi.*

*L'âbe ployût; tot d'on còp, li ci qui l'nût l'âbe diha :*

« *Tinox bon, dji m' vas rotchi o mes mains* ».

*Et à minme tîmps, i lacha l'âbe et is toumint tortos o l'êce.*

*Is contint l'afaire à mouni qui l's i d'ha qu'ils avint pièrdou l'esprit.*

*Is li d'mandint d'ou qu'on 'nn'è porût aveûr et i les évoya amon l'apothicaire.*

*L'apothicaire ni l's i pève nin tiri aute tchicé fou' de l' boque : « Nos s'lans d' l'esprit, nos s'lans d' l'esprit ».*

*Il avût hapi ine surus o-n-ine trape; po fini i lzi mèta divins n' bête bicète, i lzi l'xa pâge bin tchîr tot lzi rik'mandant di n'è l' drovi qu'ol manhon.*

*Po s-esse sûrs di poleûr vatrapi l'esprit, il alint drovi l'bicète à*

Un fermier avait des coupères pour domestiques. Il les envoya au moulin. Pour aller au moulin, ils devaient passer l'eau.

Arrivés au pont, ils trouvèrent, au milieu du chemin, six ou sept gros limaçons.

« Qu'est-ce cela ? Je ne passe pas, dit l'un. »

« Fais doucement, dit un autre, je m'en vais chercher une fourche. »

Quand il arriva avec sa fourche, il vit les limaçons qui levaient leurs quatre cornes vers lui.

« Je ne passe pas non plus, dit-il, je n'ai que deux dents (à sa fourche) et ils en ont quatre, sauvons-nous. »

Pour passer, ils décidèrent d'abaisser un arbre sur la rivière; le premier grimpa au faite, le deuxième se suspendit à ses pieds, le troisième à ceux du deuxième, et ainsi de suite.

L'arbre pliait; tout-à-coup celui qui tenait l'arbre dit :

« Tenez bon, je vais cracher dans mes mains. »

Et en même temps il lâcha l'arbre et ils tombèrent tous à l'eau.

Ils contèrent l'affaire au meunier qui leur dit qu'ils avaient perdu l'esprit.

Ils lui demandèrent où on pourrait en avoir et il les envoya chez l'apothicaire.

L'apothicaire ne put leur tirer autre chose de la bouche : « Nous voulons de l'esprit, nous voulons de l'esprit. »

Il avait pris une souris dans une trappe; pour en finir, il la mit dans une belle boîte qu'il leur fit payer bien cher en leur recommandant de ne l'ouvrir que dans la maison.

Pour être sûrs de pouvoir rattraper l'esprit, ils ouvrirent la boîte à



*l'gueûye do for; mins l'surus trova  
ine djonte et èle si savà.*

*Is k'mincint à ràye à zès pères do  
for po l'raveur et l'maïsse accora :*

« Qui f'zoz-v'la, dist-i ».

« Nos avans pièrdou l'èsprit, maïsse,  
nos avans pièrdou l'èsprit! »

*Et is d'molihyint tot l'for!...*

*Ine aute, còp des coupères avint  
stou atchi on toré po l'vijèdje; tot  
r'passant tot près d'on forni tchèrdji  
d'icète, li toré stinda l'cò après.*

« Fais tot doûs, dit onk, nos l'ai-  
drans magni ».

*Is li passet ine cwède o cô et is  
l'tirèt è l'air; li toré, qui strontût,  
tirut l'tince.*

« Louque on pau, dihint les cou-  
pères, come i tire la langue après la  
verdeure ».

la bouche du four : mais la souris  
trouva un joint et se sauva.

Ils commencèrent à arracher les  
pierres du four pour la ravoïr et le  
maître accourut :

« Que faites-vous là, dit-il. »

« Nous avons perdu l'esprit, maître,  
nous avons perdu l'esprit. »

Et ils démolirent le four entière-  
ment...

Une autre fois des *coupères*  
avaient été acheter un taureau pour le  
village ; en passant près d'un fournil  
chargé d'herbe, le taureau tendit le  
cou vers celle-ci.

« Fais doucement, dit l'un, nous  
t'aiderons manger. »

Ils lui passèrent une corde au cou et  
ils le tirent en l'air ; le taureau,  
étranglé, tirait la langue.

« Regarde un peu, disaient les  
*coupères*, comme il tire la langue  
après la verdure.

Dans la dernière phrase du texte wallon ci-dessus, il faut prononcer très bref le *eu* du mot *verdeure*, à peu près comme *œu* dans le français « œuf ». Alors la phrase a tout son sel : pour le paysan c'est tout à fait du « français de *coupères* » !...

Cette phrase a passé en proverbe. Quand quelqu'un est sans place, sans travail, sans argent, on dit : « I tire la langue après la verdure ».

Il y a encore l'histoire d'un jambon volé par un chien ; les *coupères*, en riant, disent : « Il ne saurait le manger, *dj'ons l'papi* », j'ai le papier, c'est-à-dire la recette pour le cuire. Les lecteurs de WALLONIA connaissent cette facétie (voy. ci-dessus, t. III [1895] p. 10) qui se raconte sur les gens de Rosière.

Un grand nombre de *beotiana* dirigés ailleurs contre les Dinantais, sont mis ici sur le compte des habitants de *Daune* (probablement Daenen) et de *Donèryék* (sic) dans le Grand-Duché. On commence ces histoires par ce préambule : Un pauvre homme, à *Daune* ou à *Donèryék*, ne put trouver à se loger et dut coucher à la belle étoile. Le lendemain, tous les habitants du village étaient devenus fous !...

Enfin, dans le pays des *coupères* même, on désigne sous le nom de *capères* les habitants du village qu'un fait récent a ridiculisés. Pour

le moment, les *capères* sont à Grande et Petite-Rosière (canton de Sibret.) Les jeunes filles des environs refusent de danser avec les jeunes gens de Rosière parce que... *dji n'danse nin avou des djins qu'ont tiré à la lune.*

Voici l'histoire :

Il existe une coopérative laitière à Rosière comme d'ailleurs à peu près dans tous les villages du Luxembourg. En retournant certain soir, il sembla au curé voir circuler des ombres dans l'intérieur du local. Vite, il rassembla quelques braves gens armés de fusils, les posta tout à l'entour, avec mission d'arrêter les voleurs à leur sortie, puis... il alla se coucher. Les courageux citoyens attendirent longtemps ; tout-à-coup les ombres réapparurent et les fusils partirent tout seuls : une décharge générale fit danser les *bidons* (cruches et terrines). Ils avaient tiré sur la lune qui miroitait sur le fer-blanc des récipients à lait. Les ombres, c'étaient les nuages qui masquaient par moment, par intermittence, la lune.

Depuis lors, dit-on, on parle des *capères di Rosière qui ont tiré à la lune*. Mais il est possible que l'histoire ait été simplement rajeunie à la faveur de quelque incident comique aujourd'hui plus ou moins « embelli ». Car ce n'est pas d'hier, comme on sait, que les habitants de Rosière sont considérés comme des Bèotiens.

JOSEPH HENS.





### Les rapports du roi de Sérendip et de Hâroûne alrachid d'après l'histoire de Sindbâd le marin.



Les lecteurs des *Mille et Nuits* doivent se rappeler que, lors de son sixième voyage, Sindbâd le marin est chargé par le roi de Sérendip de porter au calife de Bagdad, Hâroûne alrachid, une lettre et des présents. Hâroûne, de son côté, renvoie une épître avec des cadeaux. (Septième voyage).

Quels documents l'auteur des voyages de Sindbâd a-t-il utilisés par cet épisode ?

D'après M. DE GOEJE (1), l'original de la lettre du roi de Sérendip serait celle qu'un prince de l'Inde aurait envoyée à Omar II ou un roi de Chine à Moâwia; M. GOLDZIEHER, qui nous fait connaître ces lettres, traite d'ailleurs toute l'affaire de fable (2).

Selon d'autres, il s'agirait d'une lettre envoyée par un roi de l'Inde au roi de Perse Anouchirwâne.

Différents auteurs racontent, en effet, que ce roi a reçu les cadeaux de l'empereur de la Chine, du roi de l'Indoustan et du roi du Tibet. Ainsi Firdouçi. Ainsi encore l'historien persan Mirkhond, que DE SACY a traduit dans ses *Mémoires sur diverses antiquités de la Perse* (p. 374-376). C'est ce passage que résume DUBEUX (*La Perse*, p. 328) et auquel d'HERBELOT (*Bibliothèque Orientale*, édition de Maestricht, p. 675, col. 2) fait un emprunt. Mirkhond est certainement la source à laquelle, directement ou indirectement, ont puisé IBN BADROUN dans son commentaire sur le poème d'Ibn Abdoun (édition de DOZY, p. 43-44), ALWARDI (*Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, t. I, p. 185-190) et MALCOLM, *History of Persia*, t. I,

(1) *De reizen van Sindebaad*, p. 29.

(2) *Muhammedanische Studien*, t. I, p. 167.

p. 144; traduction française, 1821, t. I, page 211-212). On peut aussi voir une allusion à ces ambassades dans l'Histoire des Rois des Perses par ...Al-Thââlibi, éditée et traduite par ZOTENBERG (p. 611).

Il faut bien le reconnaître, ce que les auteurs orientaux disent à propos d'Anouchirwâne ressemble singulièrement au récit de Sindbâd et là pourrait bien être l'origine de tous les récits de ce genre qui ont cours chez les Musulmans.

Mais, pour Sindbâd, il y a un autre modèle. C'est une lettre du roi de l'Inde Rahma au calife al Ma'moûne et la réponse de ce dernier au sujet d'un échange de présents. Le texte et la traduction de ce document par M. AHMED EFFENDI ZÉKI, ont paru dans le tome premier de la *Revue d'Egypte* de CH. GAILLARDOT-BEY, Le Caire, 1894, p. 23-30. Ce morceau est tiré d'un manuscrit inédit de la Bibliothèque khédiviale, n° 101 (Recueils). Malheureusement, il ne porte aucune indication de titre, d'auteur ou de date, la première feuille faisant défaut et la dernière ne disant rien à ce sujet.

S'agit-il donc d'une correspondance véritable, qu'un passage de Maçoûdi (édit. BARBIER DE MEYNIARD, t. VII, p. 27) pourrait rendre vraisemblable ou, tout simplement, d'une nouvelle imitation de l'histoire si connue d'Anouchirwâne? C'est ce que, dans l'état de nos sources, on ne saurait décider.

Quoi qu'il en soit, la comparaison du texte de GALLAND avec celui de ZÉKI montrera à toute évidence que le rédacteur du manuscrit dont s'est servi GALLAND pour l'histoire de Sindbâd a copié l'historien reproduit par le manuscrit de la Bibliothèque khédiviale.

#### TEXTE DE GALLAND.

« La lettre du roi de Serendip était écrite sur la peau d'un certain animal fort précieux à cause de sa rareté, et dont la couleur tirait sur le jaune: les caractères de cette lettre étaient d'azur; et voici ce qu'elle contenait en langue indienne.

« Le Roi des Indes, devant qui marchent mille éléphants, qui demeure dans un palais dont le toit brille de l'éclat de cent mille rubis et qui possède en son trésor vingt mille couronnes enrichies de diamans, au Calife Haroun Alraschid.

» Quoique le présent que nous vous envoyons soit peu considérable, ne laissez pas néanmoins de le recevoir en frère et en ami en considération de l'amitié que nous conservons pour vous dans notre cœur et dont nous sommes bien aise de vous donner un témoignage. Nous vous demandons la même part dans la vôtre, attendu que nous croyons la mériter étant d'un rang égal à celui que vous tenez. Nous vous en conjurons en qualité de frère; adieu!

» Le présent consistait premièrement en un vase d'un seul rubis,