

inédit, du moins en Belgique. Il a été publié naguère dans la *Chronique médicale* du D^r CABANÈS.

Au premier quart du XIX^e siècle, un Liégeois, Michel Béchepois (*Bêche-peû*), serrurier, « natif de la commune de Liège, département de l'Ourte », travaillait de son métier dans les anciens bâtiments de la Machine. Michel Béchepois épousa Marie-Anne-Françoise Thibaut, native de la ville de Dreux. De ce mariage naquit, en 1826, Rose-Pauline Béchepois, qui est la mère du poète Jean Richopin.

OSCAR COLSON.



LITTÉRATURE DE CHEZ NOUS

Par les routes⁽¹⁾

La Mort

Le vieux est seul dans sa maison.
Son fils est mort, sa femme est morte.
Il est tout seul.

Il est seul avec ses pensées, lourdement simplifiées.
Depuis longtemps, depuis des ans, elles s'arrêtent aux murailles de la chambre carrée — sans dépasser jamais le seuil de la porte.
Il est tout seul, il est assis dans un fauteuil dont les courbes élégantes et anciennes prêtent à son corps raidi un soutien quotidien; et il regarde — le soleil — amener lentement — l'ombre sur le plancher.

Il ne lit plus, il sait par cœur le contenu des quelques livres qui l'ont aidé à vivre.

Il ne mange plus; la faim s'en est allée de l'organisme régulier — qui a fait son corps sec et dur.

Il est seul avec la poussière — qui met un voile léger sur les vieux meubles.

Il est seul avec les mouches — qui se promènent au plafond et tournent autour du pain qui moisit sur la table.

Il est assis dans son fauteuil et il regarde ses mains, ses pauvres mains déformées par le travail et les années accumulées; ses mains, ses mains violettes où la vie se traîne dans les veines plus noires.

Il a froid, il a froid aux mains.

(1) Série inédite. Voir ci-dessus, p. 144.

Il les superpose, il les fait glisser l'une sur l'autre — et ses doigts, ses dix doigts, sont noueux comme les branches des arbres vieux, qu'il coupait autrefois.

Il a toujours froid aux mains.

Et depuis quelques jours, il devient un peu sourd.

Il n'entend pas... *un — deux — trois* — ...la Mort, accroupie sur la poussière de lâtre, qui joue aux osselets avec les morceaux de plâtre tombés de la cheminée.

La sécheresse et l'humidité — successivement — ont désagrégé le mortier — il tombe du plâtre par la cheminée — sur la poussière de lâtre.

Le vieux est seul avec lui-même et avec toutes les heures ajoutées une à une sur ses peines et son labeur.

Et toutes égales et une à une, elles ont usé les rouages de l'horloge, dressée à gauche de la fenêtre; sa gaine étroite est sculptée et c'est, taillé en plein bois, dans des feuillages entrecroisés, des flèches et un carquois.

— *quatre — cinq — six* —

Il tombe du plâtre par la cheminée.

Le vieux est seul avec lui-même et avec l'ombre — que le soleil a laissée seule; il regarde la porte qui est fermée et ses deux mains superposées.

Il tourne la tête vers la cheminée dont les angles disparaissent sous la suie de tous les feux, qui, pendant des années, ont laissé — chaque soir — lâtre plein de cendres froides.

— *huit — neuf* —

Il est assis dans son fauteuil — qu'il n'a point voulu vendre aux antiquaires — car les bras sont polis, par les moments et tout le temps passé très lentement au chevet blanc du lit — où est morte sa femme et où son fils est mort...

Ils apparaissent à sa pensée — qui oscille bercée — par le rythme du plâtre tombant dans la cheminée... Pour mieux les voir, il ferme les yeux; sa tête sur sa poitrine s'incline un peu plus fort.

— *onze — douze — treize* —

La Mort sourit et s'arrête.

• •

Les Héritiers

Le vieux est mort.

Pendant deux jours on a veillé son corps.

Et l'on est resté la nuit, en buvant du café, pour se mieux tenir éveillé.

On bâillait bien de temps en temps, tout en racontant des histoires du temps passé, d'hier et d'aujourd'hui. Les hommes avaient ôté leurs souliers.

Lorsque le cercueil a été bien fermé, les héritiers ont bu la goutte avec le menuisier, très fier d'avoir fait un cercueil si beau; son ouvrier, avec un geste lent, s'est essuyé le front.

Le lendemain, habillés tout de noir et un peu fatigués, ils sont revenus du cimetière — heureux en somme d'avoir vu tant de monde, — d'avoir dû parler et répondre à des gens qu'ils connaissent très peu et que les convenances, la coutume et le vague besoin de se distraire un peu avaient amenés en lent cortège — au cimetière tout petit et lointain.

Ensuite, en sachant bien ce qu'ils voulaient, mais sans comprendre beaucoup les dires que la loi enferme dans des textes vétustes, — ils ont parlé au notaire.

Et quelques jours après, sur les murailles de la maison, des affiches s'étalèrent pour annoncer la vente.

Collées presque d'aplomb sur la saillie irrégulière des moëlons, avec des plis barrant les lettres, elles sont restées un certain temps — sous le soleil et sous la pluie — pour amener les acheteurs.

Ils sont venus d'on ne sait où, de tous les coins et de partout, examiner et soupeser.

Et puis, au jour et à l'heure désignés sur les affiches si mal collées — on a vendu — dans un bruit continu et informe.

On a vendu le vieux fauteuil, on a vendu les meubles anciens, on a vendu les livres et les papiers entassés dans des paniers.

Et tout le bois resté en tas, le grain, les ruches, et la grande huche blanche encore de farine.

On a vendu la plaque de fonte historiée qui faisait un décor à lâtre, les deux montants de pierre sculptés de la cheminée et les faïences et tous les cuivres.

Et les choses multiples, atteintes par l'usage, que le temps accumule dans les maisons paisibles.

On a vendu dans un bruit grandissant, informe et continu — le silence — que faisait la maison vaste et fière; et la maison elle-même et la terre — pour avoir un peu d'argent.

Selon Hans Memlinck

Elle n'est plus jeune, elle n'est pas vieille; son visage un peu trop pâle, est rendu peut être plus pâle par des lunettes qui sont bleues.

Un visage mince et très doux, souriant faiblement, malgré les lunettes bleues — et qui dit une vie sage et triste un peu.

Le ciel est bleu, c'est le printemps.

Elle peut enfin se promener.

Longtemps elle a attendu, les yeux derrière le vitrage de la serre pentagonale — qui rend plus petit le jardin — de pouvoir sortir enfin.

Le ciel est bleu, c'est le printemps.

Elle peut enfin se promener par les étroits chemins laissés dans le jardin où les fleurs de la serre sont très bien arrangées.

Elles s'alignent le long du gravier, qui est proprement ratissé, elles font des dessins carrés, des losanges, de petits ronds; elles imitent le mieux possible les ouvrages en tapisserie — qu'elle fit — il y a si longtemps — déjà — dans la salle claire d'un vieux couvent où passaient lentes les béguines pâles.

Et la Dame songe, et, lentement, se promène, heureuse de respirer et de voir si bien arrangé, un jardin petit et rectangulaire où les fleurs de la serre symétriquement disposées enfin, sont entourées par du gravier.

Le ciel est bleu, c'est le printemps.

La Dame pâle voit tout en bleu.

* * *

Vers la gauche, obstinément...

Elle va, d'un pas saccadé, — les pieds tournés en dedans.

Elle porte aux pieds des souliers d'homme, elle a au bras un grand panier.

Vers la gauche, obstinément, elle va d'un pas saccadé — puis se dirige un peu à droite — pour aller longtemps vers la gauche.

Le corps penché aussi à gauche, elle va ainsi bien longtemps.

Elle va, toujours, obstinément vers la gauche, en se penchant.

On ne sait jamais très bien, ni d'où elle vient, ni où elle va.

En marchant elle parle tout bas et elle rit silencieusement.

Lorsque on l'interroge elle rit; elle rit et montre des dents très blanches et sa bouche un peu trop grande remonte un peu vers son œil droit.

On ne sait pas d'où elle vient et l'on ne sait pas non plus, si sa marche toujours oblique, n'est pas parallèle un peu à l'existence de ceux, qui bien avant ses premiers pas, ne marchaient déjà pas droit.

Mais elle ne les connaît pas et s'en va toujours vers la gauche, subissant l'influence maligne, qui la courbe et qui la pousse vers la gauche obstinément.

Elle ne sait qui est son père; elle a très peu connu sa mère, qui mendiait de porte en porte.

Elle s'arrête aux mêmes portes; elle ignore qu'elle est idiote.

Et le rire de ses dents claires contrarie — jusqu'où? — l'influence maligne qui la courbe et la pousse toujours obstinément vers la gauche.

* * *

Soir d'automne

C'est l'heure où la lune énorme et pâle, dans le ciel gris perle, apparaît au-dessus de la haie qui ferme le verger.

La rosée bleuit l'herbe, et l'on entend tomber lourdement, une à une, les pommes qui font ployer les branches des pommiers.

Elles tombent, une à une, lourdement, et elles s'amassent confusément dans l'enclos abandonné.

L'homme s'est sauvé.

Il est resté tout le jour, immobile, souriant et taciturne, à écouter dans le verger envahi par les plantes folles, les pommes, lourdement, tomber l'une après l'une.

Et lorsqu'il a vu la lune, au-dessus de la haie qui ferme le verger, apparaître pâle et jaune, il s'est sauvé.

Il est entré dans sa maison sans faire de bruit.

Sur le seuil, il a laissé la trace humide de ses deux pieds.

Il a tourné dans la serrure, la lourde clef; il a poussé tous les verrous.

Car il a peur de la lune — qui, depuis quelques soirs, vient lui dire tout bas, des paroles qu'ils ne comprennent pas... et qui vient — elle aussi — écouter le bruit lourd et sourd des pommes qui tombent, une à une, dans l'herbe folle.

. . .

Figure tombale

Le tombeau ancestral, dans le vieux cimetière, dresse dans l'angle de l'Ouest, sa stèle solitaire — et sur la pierre grise, vierge de toute épitaphe, le temps seul a tracé des signes contradictoires.

Le dernier qui est enterré là, fut imagier; il sut aussi forger le fer. Comme il voulait pour lui, le silence et l'oubli — il tailla dans la pierre la figure tombale, qui, deux doigts nerveusement appuyés sur la bouche, regarde, fière et pensive, le grand horizon bleu.

Et il forgea la grille qui ferme l'enclos de pierre, sachant bien que la rouille sait fermer les serrures et qu'on n'en'irait plus dans l'étroit cimetière — où, deux doigts nerveusement appuyés sur la bouche, — une statue de pierre regarde le lointain.

. . .

Le centre clair d'un paysage

Dans un grand cercle sombre, les bois enferment le paysage d'automne.

Le soir vient lent; il rend sensible le bruit léger que les feuilles sèches font en tombant; il conduit la plainte du vent, qui vient du lointain noir.

A l'angle d'un bois, dont un angle rejoint un autre bois lointain — loin de toutes les maisons — il n'en est point à l'horizon — une ferme s'enfonce dans un pli du terrain.

Seul un pignon blanchi fait paraître plus sombre ses murailles de pierre; sa silhouette est basse, plus que les premières branches des arbres.

On y arrive par une route tracée à peine; elle s'efface — quand on passe sur l'affleurement du calcaire — qui soulève et mouve le terrain solitaire.

Une barrière, près de trois hêtres, arrête la route retracée — et l'on voit toute la maison.

Contre la barrière, dont les barreaux sont inégaux et de travers — seule — une enfant — attend. —

Elle est petite et se reflète — à peu près toute — dans un creux de la route empli d'eau par la pluie.

Elle est blonde; sa figure candide, régulière et déjà un peu grave, a le ton du blé mûr.

Elle regarde devant elle, immobile; — recueillant — sans savoir — dans ses prunelles d'enfant — l'âpre sérénité que le soir répand sur l'espace solitaire.

Et elle n'est pas consciente — que l'heure crépusculaire l'enveloppe de sa clarté dernière — un moment la désigne — pour qu'elle soit — ingénue et très blonde — le centre clair — d'un paysage automnal et sévère.

. . .

Le Menuisier

Il sait accumuler des heures pour parfaire des riens; mais ce qu'il fait, il le fait bien.

Il connaît des métiers multiples, et des sentences qu'il applique lorsqu'il parle — car il parle beaucoup,

Sa parole enveloppe son lent travail, et les syllabes et les mots — ajoutés un à un — enfoncent sa besogne — comme au centre profond d'un cercle de collines.

En parlant il retire entre des épaules carrées une tête forte, entourée de cheveux blancs et d'une barbe presque blanche; une tête plutôt rude et franche, comme on en voit dans les tableaux de peintres d'autrefois.

Et il pose son outil, souvent, pour élever ses mains à des hauteurs qui varient, en un geste ample qui, dans sa largeur, contient la certitude ou bien le doute.

Et toujours par le même geste, il interrompt ou il termine ses discours, compliqués de mots sonores et qui laissent percevoir une pensée agitée et cahotée, comme une charrette aux roues mal graissées, dans un chemin creux.

Il parle; sa parole fait briller sous des sourcils touffus, un œil petit.

Et puis subitement, après un éclat de sa voix, il allongé ses deux bras et croisant l'un sur l'autre ses index tendus, il élève une croix.

C'est le signe qu'il dresse pour affirmer l'incohérence enfantine et profonde parfois de sa parole qui s'enfle et se module cependant que le rire y agite ses grelots.

Il tend ses index en croix — il fait intervenir le Christ — on ne comprend pas bien pourquoi — dans des paroles qu'un rire étrange distance, et qui font briller ses yeux verts et petits.

Selon le temps ou l'heure, il vague à de multiples besognes.

Il est laboureur, charpentier; il met les portes en couleur, il est aussi vitrier, il sait ouvrir les serrures dont on a perdu la clef. Il est pourtant menuisier.

A l'époque où les neiges fondent et où la pluie, sans trêve, argente toutes les routes et tous les creux, et que par toutes les sentes l'eau du printemps descend, il prédit le niveau qu'atteindra la rivière.

Il sait aussi les noms de tous ceux qui dorment au cimetière.

Son atelier est encombré de choses incomplètes et bizarres, et de vieux bois, de vieilles ferrailles, dont il sait trouver l'emploi.

Son atelier est en désordre, sauf un grand angle, un angle clair où sont rangées en un grand ordre des planches de chêne accumulées.

Elles sont épaisses et régulières, avec entre chacune des taquets de bois blanc, pour que l'air y circule.

Elles dépassent de deux mains la hauteur d'un homme.

Elles sont pareille à du silence.

Et elles sont là uniquement pour une œuvre certaine, qu'il fait de temps en temps.

C'est le plus souvent lorsque les jours très faibles luttent, las, contre les nuits.

Et par le froid, par le vent et par la pluie.

Alors l'atelier déserté tout le temps pour des travaux incohérents, s'illumine, le soir. Il luit comme une forge, il est resplendissant dans le village tout noir.

Il est phosphorescent dans le brouillard.

Et le jour y enferme le magnifique chant du rabot, de la scie et du marteau, alternant avec le bruit plus sourd du bois lourd remué.

Le menuisier aux folles paroles, le menuisier aux cent métiers, le menuisier tout seul et silencieux est occupé, dans l'atelier illuminé.

Il a oublié toutes les vaines paroles et les sentences; il ne songe plus à allonger en croix l'index de ses mains; il ne sait plus comment il emploiera les vieux morceaux de planches et les vieilles ferrailles.

Il est tout absorbé par son travail, un ouvrage sérieux et qu'il doit livrer sans tarder à ceux qui l'ont commandé

Il sait par cœur toutes les mesures et comment ajuster les angles; il a soigneusement raboté toutes les planches. Et silencieux, dans la lumière, il assemble six planches de chêne clair.

Il fait un cercueil très beau, sur lequel il fixe une croix régulière et plus grande que celle qu'il élève si souvent sur des ouvrages moins conséquents.

AUGUSTE DONNAY.



ART MODERNE

CHARLES VAN DEN BORREN. L'Œuvre dramatique de César Franck.

Hulda et Ghiselle. Bruxelles, Schorr, frères. In-8° (19×13), 229 p.

Prix : fr. 3-50.

Après l'ouvrage de Vincent d'INDY sur César Franck, dont nous avons rendu compte ici même, voici certainement l'ouvrage le plus important qui ait été consacré au maître liégeois.

Il ne concerne cependant qu'une partie de son œuvre, mais cette partie est une des plus notables, puis qu'elle consiste dans l'œuvre théâtral, qui, par sa nature même, occupe une part considérable de l'activité d'un artiste créateur.

Comme le constate l'auteur, aucune étude approfondie n'avait encore été consacrée aux œuvres théâtrales de Franck (1). Elles sont inconnues même des plus fervents admirateurs des oratorios, de la symphonie en ré, de la musique de chambre. M. VAN DEN BORREN s'est donc donné la tâche de combler cette lacune, de travailler à la vulgarisation de ces ouvrages; et il l'a réalisée de façon, pourrait-on dire, définitive, et de nature à épuiser en quelque sorte le sujet.

Son livre est excellemment distribué. Dans un chapitre liminaire, il situe les ouvrages dramatiques de Franck dans son œuvre total, retrace les circonstances de leur composition, en signale les caractères généraux et la portée esthétique, en retrace la destinée (2). Les quatre divisions suivantes sont respectivement consacrées à l'analyse des livrets et des partitions de

(1) Rien d'étonnant d'ailleurs. Outre les raisons que nous suggérerons plus loin, il y a celle de la pauvreté générale de la littérature musicale française, qui depuis quelques mois seulement (et notamment avec les volumes de l'excellente collection des *Maîtres de la Musique*, dirigée par M. Chantavoine), semble vouloir se développer quelque peu. Mais n'est-il pas inconcevable que rien de réellement sérieux et substantiel n'ait encore été écrit sur des hommes tels que Bizet et Chabrier?

(2) Un *addendum* signale l'exécution à Liège, en 1906, sous la direction de M. Radoux, des 3^{es} et 4^{es} actes de *Ghiselle*.

Hulda et de *Ghiselle*, écrites, celle-ci sur un livret de G.-A. THIERRY, inspiré des *Recits des temps mérovingiens*, d'AUGUSTIN THIERRY, celle-là sur un poème de GRANDMOUGIN, d'après la pièce *Halte-Hulda*, de BJORNSSON.

Ces analyses sont faites avec la plus grande conscience, avec une minutie documentaire et une recherche où se manifeste le désir de ne pas laisser dans l'ombre le moindre détail qui serait de nature à faire mieux connaître les deux ouvrages de Franck. Les livrets font l'objet d'études serrées et d'une critique sévère, mais éclairée et impartiale, appuyée d'intéressants rapprochements avec les parties correspondantes des ouvrages qui les ont inspirés. L'analyse musicale est naturellement plus serrée encore. M. VAN DEN BORREN suit les partitions mesure par mesure, dégage les divers motifs et les thèmes conducteurs, qu'il cite dans le texte et dénomme avec ingéniosité et précision, apprécie, qualifie en passant, en s'efforçant visiblement de ne pas se laisser entraîner par son enthousiasme personnel. On peut dire que là où l'on représentera un des deux drames, ce livre sera en quelque sorte le *vade-mecum* obligé de tout auditeur désireux de pénétrer dans l'intimité de l'œuvre. Deux réserves seulement : l'auteur ne souffle mot de l'orchestration et, dans ses clichés thématiques, ne fournit que la ligne mélodique, sans harmonie. Or, on connaît l'importance des timbres dans la musique moderne, et chacun a pu remarquer combien, principalement avec les harmonisations raffinées d'aujourd'hui, la ligne mélodique n'est souvent que le *profil* de l'harmonie subjacente. Mais l'un et l'autre défaut s'excusent par des considérations pratiques. On sait les difficultés qu'on éprouve à se procurer les partitions d'orchestre d'ouvrages modernes en dehors du répertoire, et des citations thématiques complètes auraient à peu près doublé l'importance du volume...

Celui-ci atteste, dans ses appréciations esthétiques, une compréhension intime et une pénétration absolue du génie franckiste. Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire des passages comme ceux-ci :

... Franck a eu le privilège de ne pas avoir le sens du ridicule : « privilège » est bien le mot qui convient, car ce qui fait de lui l'un des plus grands parmi les maîtres de la musique de tous les pays, c'est précisément son extraordinaire naïveté, sa force d'illusion illimitée et ce détachement complet du monde qui l'a empêché de prendre contact avec les lettres. Il ne se rendait aucun compte de ce qui, dans les poèmes qu'il utilisait, aurait pu sembler grotesque à un homme cultivé. Aussi inconsciemment indulgent pour les autres qu'il était sévère pour lui-même, il manquait totalement de sens critique à l'égard de ce qui ne concernait pas la composition de ses propres œuvres...

... Nous retrouvons chez lui cette gaucherie native, cette concentration dans l'inspiration, cette sorte de pudeur naïve du sentiment, cette nostalgie largement illuminée d'espoir qui nous libèrent de la verve et de l'aimable courtoisie latines ; c'est un Wallon, non pas un Français ; toute sa personnalité dégage un parfum septentrional semi-germanique, dont nous pouvons seuls percevoir à fond l'inappréciable arôme, et que cinquante ans de vie parisienne n'ont pu dissiper.

Outre les remarques incessantes inspirées par le sujet lui-même (voir, par exemple, p. 201, l'intéressant parallèle des « motifs de la douteur » chez

Monteverdi, Bach, Franck, — ou, p. 138, la note sur le décor de *Ghiselle*), le livre de M. VAN DEN BORREN abonde en aperçus généraux d'une observation pénétrante, suggérés par les éléments correspondants de sa matière.

Sur l'essence intime du drame lyrique :

Dans le drame lyrique, le côté purement extérieur est hors de saison. En thèse générale, l'émotion dramatique doit jaillir bien plus du conflit intérieur que des incidents — le plus souvent matériels — qui servent de charpente, de cadre indispensable au développement de ce conflit.

Sur l'ingénuité nécessaire de la création artistique :

Le XIX^e siècle est, par excellence, le siècle de la critique. Tous ceux qui s'occupent d'art sont fatalement entraînés dans ce domaine si intéressant, mais la rançon qu'ils ont à payer est dure : ils y perdent très souvent leur originalité créatrice, ou bien ils l'entourent d'un tel tissu d'hésitations ou de discussions avec eux-mêmes, que toute spontanéité finit par disparaître de leurs œuvres. Il ne leur reste plus alors qu'à consacrer leur génie — s'ils en ont — à étudier les œuvres de ceux qui, allégés de ces préoccupations, ont pu laisser leur personnalité se dégager en toute liberté. Dans ce domaine, très vaste d'ailleurs, il leur est donné de pouvoir encore « créer ». Et certes, parmi les hommes du XIX^e siècle, il est des critiques qui sont d'aussi parfaits créateurs que tel poète ou tel peintre ou musicien célèbres.

Ce qui frappe surtout dans le livre de M. VAN DEN BORREN, — écrit dans un style châtié, d'une sobre élégance, — c'est la piété et l'amour qu'il respire, la conviction dont il vibre d'un bout à l'autre. Il y a là un exemple caractéristique de l'enthousiasme que Franck sait éveiller chez ses disciples et ses admirateurs, et qui n'a d'autre exemple au XIX^e siècle que l'apostolat wagnérien. Encore, l'enthousiasme franckiste est-il d'une note particulière et se signale-t-il par une ingénuité et un mysticisme spéciaux dans lequel non seulement rayonne l'œuvre du maître, mais se perpétue encore l'âme elle-même du père Franck.

* * *

On peut se demander jusqu'à quel point cet enthousiasme est, en ce qui concerne l'œuvre dramatique de Franck, justifié. L'auteur ne s'exagère-t-il pas l'importance de ces créations théâtrales, jugées en quelques lignes sommaires, par Vincent D'INDY, dans un livre dont nous avons dit les enthousiasmes explosifs et où chacune des œuvres de musique de chambre fait l'objet d'une analyse attentive ? Cet ostracisme dont l'œuvre dramatique de Franck reste frappé par les directeurs de théâtre, professionnellement doués pour découvrir la pièce lyrique « monnayable », — cet ostracisme ne serait-il pas justifié ?

Nous croyons pour notre part, que, sur ce point, M. VAN DEN BORREN se fait de généreuses illusions, nous pensons que le théâtre de Franck est loin d'atteindre la valeur moyenne de ses ouvrages de musique absolue et qu'il sera difficile de le faire entrer, même temporairement, au répertoire. La chose vaut la peine d'être discutée. A l'appui des considérations esthétiques que nous allons formuler, M. VAN DEN BORREN lui-même nous offre

d'ailleurs, dans son livre, des arguments de fait que nous ne négligerons pas.

Il est hors de doute que la composition théâtrale constitue un domaine très spécial. Les maîtres qui s'y sont illustrés, Gluck, Weber, Wagner, n'ont cultivé que celui-là ; d'autres, Bach, Brahms, qui ont abordé tous les autres genres, ont reculé devant le théâtre ; d'autres encore, qui l'ont abordé quand même, — en quelque sorte par principe, — comme Schumann et Mendelssohn, y ont lamentablement échoué. Le miracle de *Fidelio* n'est pas commun, et quant à Mozart, nous ne devons pas oublier que, malgré tout, ses opéras brillent surtout par la beauté absolue de la musique et que sa conception du drame lyrique était notablement inférieure à celle de Gluck.

Nous pensons qu'en faisant du théâtre, Franck a versé dans une erreur explicable par sa naïveté impulsive elle-même, et que c'est à tort qu'il a cédé à des sollicitations extérieures.

Les raisons pour lesquelles Franck ne nous paraît pas fait pour le théâtre sont doubles : elles sont d'ordre purement musical et d'ordre psychologique.

En ce qui concerne le premier point, remarquons tout d'abord l'opposition latente entre le genre symphonique pur et celui du drame lyrique moderne. Celui-ci, poursuivant le nuancement infini du sentiment et de l'action, dans un cadre trop vaste (l'acte) pour faire l'objet d'une conception d'ensemble objective, est essentiellement amorphe ; l'autre est formel. Il en résulte que le symphoniste égaré sur la scène recherchera instinctivement, dans le drame lyrique, matière à expressions lyriques formelles et fera des « morceaux ». Et c'est bien ce qui est arrivé. Dans les deux partitions, ce sont les « morceaux » (comme la Chanson de l'Oiseau, de *Giselle*), qui sont les mieux réussis, l'auteur se montrant moins bien à l'aise dans le récitatif mélodique qui est le propre du drame lyrique moderne. M. VAN DEN BORREN nous dit bien que les mots « duos », « trios », etc., ne doivent pas être pris ici dans le sens conventionnel, mais c'est une pieuse malice. Nous voyons Franck lui-même « s'emballer » surtout pour le ballet (en somme épisode très secondaire) d'*Hulda* ; ne sont-ce pas bien les idées d'un symphoniste ? Les librettistes Grandmougin et Thierry, — auxquels M. VAN DEN BORREN endosse généreusement la responsabilité des passages moins réussis des deux opéras, — ont, il est vrai, favorisé le caractère « grand opéra » de certaines scènes ; mais, ce faisant, ils servaient somme toutes les tendances symphoniques formelles de leur musicien. N'apprenons-nous pas, d'ailleurs, que les maîtres favoris de Franck, dans le domaine du théâtre, étaient Gluck, Méhul et Grétry ? Et pourtant, depuis eux, il « s'était passé » Beethoven, Weber, Wagner ! Je pense donc que l'expression de « forme rétrograde », dont je m'étais servi incidemment, naguère, au sujet du théâtre de Franck, et qui a scandalisé M. VAN DEN BORREN, n'était pas si injustifiée, — d'autant plus que ces opéras datent de la dernière période du maître, la plus franchement moderniste, celle où il a positivement bouleversé l'esthétique musicale ambiante et fondé la symphonie contemporaine.

Toujours au même point de vue, on remarque combien, chez Franck, l'inspiration musicale garde un caractère *absolu*. Son merveilleux raffinement harmonique n'apparaît pas, comme chez Wagner, « intérieurement nécessaire » (*innerlich notwendig*), indépendant de l'action et *psychologiquement* analysable, mais il existe en lui-même et apparaît comme étant son propre but. Même remarque en ce qui concerne les *leitmotiv*, d'une beauté musicale absolue, mais dépourvue de cette caractéristique frappante du *leitmotiv* wagnérien ; comparez, par exemple, dans *Hulda*, ce thème de l'« Amour de Swanhilde », que M. VAN DEN BORREN trouve si caractéristique (p. 119, th. XII), avec celui du personnage quelque peu analogue de la douce et passive Gudrune, dans le *Crepuscule des Dieux* !

Au point de vue psychologique, il convient de se rappeler tout d'abord que l'art théâtral : poésie, musique, interprétation, comporte un certain sentiment de l'effet qu'on peut, dans bien des cas, désigner sous les noms vulgaires de « trucs » et de « ficelles ». Les conceptions théâtrales intégrales de Wagner contiennent un grand nombre de passages dont l'effet foudroyant exhibé, à l'analyse, quelque combinaison musico-scénique très simple, dont la musique, entendue isolément, resterait inefficace (c'est là, d'ailleurs, la marque essentielle du génie wagnérien et du drame lyrique en général). Les librettistes de Franck ne lui fournissent l'occasion d'aucune combinaison de l'espèce et il était, lui, trop ingénu pour en faire naître. D'autre part, M. VAN DEN BORREN remarque lui-même que tel passage de *Giselle* fut traité par le compositeur « sans grande conviction », parce que son génie « se prête mal à la traduction du vice » ; qu'il manque de « psychologie individuelle dans le langage des différents personnages ». C'est dur, c'est presque la condamnation implicite d'une œuvre. Si, au théâtre, le caractère n'est pas bien rendu, que reste-t-il ? L'auditeur ne se préoccupe pas, quand un personnage est mal caractérisé par la musique, de savoir s'il est sympathique ou non au compositeur ; il s'agit que celui-ci évoque avec une vérité égale les traîtres et les héros, la vertu et le vice, les démons et les dieux, — comme ont fait Gluck, Weber, Wagner et tous les dramaturges de race. Il est constant (et cela s'affirme même dans les *Beatitudes*) que si Franck a des expressions sublimes, leur signification est limitée à un nombre restreint d'états d'âme et que la faculté d'évocation des autres lui fut refusée, qu'il leur fût trop supérieur ou pour toute autre raison, peu importe. Si M. DESTANGES s'étonne qu'on ait donné « au maître des *Beatitudes*, un air bachique à composer » (dans *Giselle*), nous nous étonnons davantage que le dit maître des *Beatitudes* ait tenté la chose avec quelque succès.

Au surplus, quoi de plus significatif à ce sujet que ce fait que le théâtre ne tentait nullement Franck ? Qu'en se lançant dans cette voie, il obéit à des suggestions extérieures ? Quoi de plus désillusionnant que de nous montrer le maître « s'entraînant » à la composition d'*Hulda*... par la lecture des *Maîtres-Chanteurs* ?

Jusqu'à quel point, en pareil cas, « le génie et la conviction (?) tiennent lieu d'habileté », la question est controversable. Nous doutons cependant

qu'ils soient de nature à suppléer à l'absence des dispositions si spéciales qu'implique la composition théâtrale.

Si nous nous sommes étendus sur ce sujet, ce n'est pas, bien entendu, pour atténuer la valeur et la signification de l'ouvrage de M. VAN DEN BORREN, qui, nous le répétons, est indispensable à quiconque veut se familiariser avec une partie importante de l'œuvre du maître liégeois et, à ce titre, a sa place marquée dans la bibliographie musicale contemporaine. Mais la question de la valeur absolue de cet œuvre théâtral est intéressante à débattre.

Résumons. Si nous persistons à douter que *Hulda* et *Ghiselle* se rangent « parmi les plus beaux drames que l'on ait écrit », nous admettons bien volontiers, avec M. VAN DEN BORREN, que Franck a « mieux écrit pour la scène qu'on ne le pense ». L'avoir démontré d'une façon péremptoire constitue, pour l'excellent critique, un titre à la gratitude de tous les admirateurs du maître.

Ernest Closson.

HISTOIRE

Th. LESNEUCQ, *Histoire de Lessines*, 2^e édit., considérablement augmentée, Lessines, van Nieuvenhove, 1906. 1 vol. in-8° (24 × 15, 8), 423 p.

M. LESNEUCQ s'est, durant toute sa vie, dévoué à la ville de Lessines; secrétaire communal, secrétaire des Hospices, archiviste, toute son activité a eu pour but le développement de cette ville, l'une des plus anciennes du Hainaut; il s'est consacré non seulement au bien-être de ses concitoyens, mais encore à la tâche ardue de rappeler les vicissitudes et les gloires du passé de son clocher. En 1872, il fit paraître un travail sur l'histoire de Lessines, et c'est plus de trente ans après, qu'il publie une plus complète histoire de cette ville.

La quantité de documents accumulés par l'auteur est énorme; il n'en néglige aucun et les fait connaître au public. Il les laisse parler eux-mêmes, se gardant bien de les paraphraser et se bornant à les présenter de la façon qui les met le mieux en valeur.

Dès 946, Lessines est mentionné dans un diplôme impérial. Longtemps disputée entre la Flandre et le Hainaut, c'est à ce comté que la ville appartient après 1368.

Le chapitre que M. LESNEUCQ consacre à l'hôpital Notre-Dame à la Rose, fondé en 1242, est le plus intéressant de son *Histoire de Lessines*: cette institution, l'une des plus anciennes de l'espèce en Belgique, a conservé jusqu'à nos jours, beaucoup d'œuvres d'art fort anciennes et une collection remarquable d'actes du XIII^e siècle (donations des seigneurs et des souverains, privilèges des papes, etc.), ainsi qu'un cartulaire, superbement enluminé, du commencement du XV^e siècle. Aidé d'archives d'une si

incomparable richesse, l'auteur a raconté le passé de cette vénérable fondation de bienfaisance.

Des vues de Lessines au XVI^e siècle, en 1725, en 1830 et de nos jours, ornent le travail de M. Lesneucq, qui a élevé un monument durable à la gloire de Lessines.

Armand Carlot.

o o o

Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut. — 6^e série, Tome VIII. Mons, Dequesne-Masquillier.

Ce gros volume de 500 pages est consacré tout entier à la publication complète de l'*Histoire de la ville d'Ath*, de J. BERTRAND. C'est l'œuvre des dix dernières années de la vie de l'estimé professeur, qui n'eût pas le bonheur (car c'eût été pour lui un bonheur) de corriger les épreuves de son mémoire. La mort ne lui permit point de voir paraître le livre qu'il avait, Luxembourgeois d'origine, consacré à sa patrie d'adoption.

Certains ont pu critiquer son travail, en regrettant qu'il n'ait point fait œuvre définitive. Tel n'était pas son but. Il était trop clairvoyant pour ignorer que ce n'est point assez de dix ans, surtout quand on a dépassé la soixantaine, pour écrire l'histoire d'une ville, qui, si elle ne fut jamais très puissante, occupait néanmoins le second rang dans le Hainaut et qui fût même, aux époques troublées, le siège de l'Administration centrale. Ainsi qu'il le dit, dans son introduction, l'auteur a simplement voulu apporter, dans la mesure de ses faibles moyens, sa pierre à l'édifice élevé par ses devanciers. Et cette pierre, quoi qu'on puisse dire, est la plus importante qui ait été apportée depuis un siècle à l'histoire de la ville d'Ath.

L'ouvrage est divisé en deux parties: *Annales* d'abord, *Institutions et Biographie* ensuite. La première partie comprend à elle seule 300 pages, c'est assez dire que, depuis 1076, date à laquelle on rencontre la première mention d'Ath, jusqu'à nos jours, tous les événements locaux, si minimes soient-ils, dont il est resté trace dans les archives, ont trouvé leur place dans le mémoire de M. Bertrand. L'auteur n'a d'ailleurs pas oublié de montrer quelle influence ces faits locaux eurent sur la marche des événements dans le comté du Hainaut et dans la souveraineté des Pays-Bas, ni quels contre-coups de la politique générale du pays furent ressentis par la ville d'Ath.

Dans la seconde partie, M. BERTRAND expose successivement les diverses institutions religieuses, économiques, militaires, hospitalières, scolaires, artistiques, dont il a, dans la première partie, indiqué la naissance et les dates principales de développement. Le mémoire se termine par de courtes notices biographiques d'une soixantaine d'Athois en renom et les listes des châtelains, des mayeurs et échevins, depuis le XII^e siècle.

Illustrée de planches, dont quelques-unes sont fort belles, l'*Histoire de la ville d'Ath*, de M. BERTRAND, est une contribution des plus intéressantes,

non seulement à la connaissance du passé de cette ville, mais aussi à l'histoire du comté de Hainaut, ainsi qu'à l'étude de l'organisation économique des petites *communes* de notre pays.

Armand Carlot.

ooo

Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts, Tome XV,
2^e livraison. Huy, H. Mignolet.

(p. 85 à 107). JULES GOFFART, *Promenade géologique dans la vallée du Hoyoux*. — Dans ces notes de vulgarisation, M. G. nous donne un excellent exposé de la formation des différents terrains qu'on rencontre dans la vallée du Hoyoux. Les plus anciennes couches appartiennent au système silurien et sont constituées par des schistes qui renferment des variétés d'êtres organiques ou fossiles assez abondants. Sur ces couches siluriennes repose le système dévonien qui se subdivise en plusieurs étages que l'auteur décrit successivement.

(p. 108 à 115). JULES FRÉSON, *Un assassinat à Huy, en 1741*. — C'est la relation d'une enquête judiciaire menée à la suite de l'assassinat mystérieux de Jean-François Namur, grand greffier de Huy, dont l'auteur ne fut jamais découvert.

(p. 116 à 121). JULES FRÉSON, *La torture dans l'ancien Pays de Liège*. — L'auteur examine comment la torture était appliquée à Huy, en 1779, pour arracher des aveux aux malheureux inculpés.

(p. 122 à 128). C. LECLÈRE, *Le Hoyoux vers 1300*. — C'est au confluent de cette petite rivière, qui donne son nom à Huy, que fut bâtie la grande ville, ainsi appelée par opposition à l'agglomération qui se fixa sur la rive gauche de la Meuse. La grande ville renfermait la forteresse et les principaux monuments civils et religieux. L'auteur rappelle quelques petits faits anecdotiques relatifs à cette rivière, qui se passèrent entre 1280 et 1327, tels que inondation désastreuse, crue subite à la suite d'orage, construction d'un pont, etc.

Emile Fairon.



Les Flamands dans le folklore wallon

1. — L'origine des Flamands

Les Wallons se vantent volontiers que l'origine de leur langage date du Paradis terrestre. Là, en effet, à celui qui par sa désobéissance venait de perdre l'humanité tout entière, Dieu a dit : *Adame ubi es ?* caractérisant d'un seul mot la sottise de notre premier père. Or ce mot est bien wallon : *Hû ! biesse !* « Hue ! bête, imbécile » ! (1).

Quant aux Flamands, ils ont raison de dire qu'ils ont été créés avant les Wallons. Dieu, en effet, a fait le ciel avant la terre, et les animaux avant les hommes (2).

Mais Dieu a eu tort : il aurait mieux fait de créer un animal de plus ! (3).

On dit à Liège que les Flamands ont été créés par Dieu en donnant un coup de pied dans une crotte de *botresse* (4).

En Hesbaye, on justifie l'injure *Flamind d'merde* en disant que le premier Flamand est sorti d'un étron de porc. On raconte qu'un jour le Diable défia Dieu de faire sortir un être vivant d'une chose inerte. Dieu releva le défi. Le Diable avisa un étron de porc. Dieu donna un coup de pied dedans : il en sortit treize hommes, bras-dessus bras-dessous, qui se mirent à *flam'ter* : c'étaient les premiers Flamands. Depuis lors, on ne vit jamais plus qu'une seule fois treize hommes réunis : ce fut le jour de la Cène, et il y avait un Judas

(1) *Wallonia*, t. VIII (1900), p. 22.

(2) Cette facétie (comme la suivante) est des plus populaires : tous nos almanachs et tous les journaux wallons l'ont contée tour à tour.

(3) Le trait est traditionnel.

(4) Gustave THURIART, dans *Bulletin de la Société liégeoise de Littérature wallonne*, 2^e série, t. XV, p. 262.

dedans, c'est pourquoi vous ne pourriez avoir ensemble treize Flamands sans y trouver un Judas (1).

A Nivelles, on dit : *Et Flamind a sté fait avé 'ne merde d'in pèlerin*. Nivelles est un lieu de pèlerinage célèbre à Sainte-Geترude, fondatrice de cette ville.

Il y a, dit-on (à Godarville, Hainaut), vingt-cinq *flaminds dins in brin d'poucha*. On raconte à ce sujet la facétie suivante : Un jour, le bon Dieu et Saint-Pierre cheminant de compagnie, Dieu s'arrêta devant un excrément de porc et demanda à Pierre ce qu'il manquait encore sur la terre. Le saint répondit qu'il n'existait pas de Flamands. « Ils sont créés », dit Dieu en donnant un violent coup de pied à l'excrément. Aussitôt on vit apparaître vingt-cinq gros Flamands à la figure rougeaude (2).

Telle est l'origine des Flamands.

2. — Les Flamands ne sont pas des gens !

« Les Flamands ne sont pas des gens » : ce dicton injurieux ou facétieux, est populaire dans tout le pays wallon.

Les Liégeois s'amuse à rappeler que, dans l'ancienne cathédrale de Saint-Lambert, il y avait une chapelle des Flamands où l'on disait les offices et administrait les sacrements pour ceux-ci. On a conservé cette vieille plaisanterie : d'un côté, on disait la messe pour les gens et de l'autre, on la disait pour les Flamands.

Le sens primitif du dicton « les Flamands ne sont pas des gens », est qu'ils ne sont pas de notre *gent*, de notre race. Encore actuellement, en wallon, celui qui parle de *nos djins*, entend parler des gens de sa famille. Un hôte appellera ses invités, *ses djins*. Dans le pays gaumet, *il est avu sa gens* signifie « il est avec sa maîtresse. » On a souvent signalé le trait du paysan wallon qui, accueillant d'abord avec défiance un soldat français égaré, manifeste sa compassion dès qu'il l'entend parler sa langue : *c'est on d'nos djins !* (3)

Dire des Flamands, dans ce sens, qu'ils ne sont pas de notre « gent », c'était déjà leur faire injure, puisque la principauté de Liège

(1) La même facétie est racontée par les Flamands pour expliquer la création des Wallons : voy. *Li Courneu*, journal wallon de Namur, n° du 22 janvier 1905. — Les Malmédiens racontent de la même manière la création des Allemands ; ils ajoutent que le premier Allemand, sorti de cet... objet, s'écria : *Wo ist mein Löffel ?* « Où est ma cuiller ! » (H. GAIDCZ, dans *Le Correspondant*, n° du 10 septembre 1886, p. 932).

(2) A. HAROU, *Le folklore de Godarville*, (Anvers, 1893), p. 91.

(3) B[AILLEUX] et D[ÉJARDIN], *Choix de Chansons et Poésies wallonnes*, (Liège, 1844), p. 109 : « Entre-jeux de paysans », poème dialogué (vers 1634).

comprenait aux beaux temps de son histoire, autant ou presque autant de Bonnes Villes flamandes que de Bonnes Villes wallonnes. C'était dire qu'ils étaient des étrangers ou des intrus dans leur propre pays.

Un savant professeur de l'Université de Liège, M. Jean STECHER, a relevé l'opposition des « gens » et des Flamands, à propos d'un texte du 17^e s., que les Liégeois malicieux s'amuse encore à rappeler. « On a, dit-il, tiré une plaisanterie, de la p. 319 du *Cabinet historial* de Messire Remacle MOHY DE RONDCHAMPS, etc. (Liège, 1610) : Le comte de Namur s'en alla vers Dinant avec environ 11,000 hommes et 14,000 *flamangs*, etc. Bien loin qu'il y ait ici quelque infériorité de race constatée (constatation absurde, surtout s'il s'agissait des Flamands opposés aux Namurois du moyen-âge), on n'a qu'à prendre Ducange, v^o *Homo*, pour savoir qu'au rebours des temps modernes, on n'entendait jadis par *hommes* que ceux qui étaient dans une sujétion ou dépendance quelconque (1).

Il est clair qu'à présent, comme autrefois, la distinction entre « gens » et Flamands ne se fait jamais sans quelque malice. Tout au plus peut-on croire que le curé de Baulers, dont on rapporte une parole dans ce sens, voulu faire une plaisanterie d'un tour d'esprit tout populaire : Lors de la construction du chemin de fer de Bruxelles-Luttre (vers 1872), le curé, faisant allusion aux nombreux ouvriers flamands attachés aux travaux, disait en chaire à ses paroissiens : *Démain, on confess'ra les djins, éyé après d'main les Flaminds !* (2) Mais cette facétie est attribuée à d'autres « bons vieux curés », par exemple à un curé de Gilly (3).

Voici une facétie de Charleroi qui est dans le même esprit : *L'aule djou, in mossieu d' Dârmé s'é-va dins l' Borinâdje pou éne affaire de tchêrbon. Comme il arêt éne heûre à atinde devant l' train, i s'é-va fé fé s' bârbe a in p'tit boutique né lon d' l' éstâcion, comme on dit par là. Dj' vos assure qu'il a bé djèmi. C'estèt in p'tit djône home : c' n'est né l' raser qu'il a fait, c'est l'êscrêper !... Quand il a iu fini : « Mès complumints, savé, garçon, di-st-i l' mossieu. C' n'est né sus les djins qu' vos avé appris a raser ? — Non fait, ça, mossieu,*

(1) J. STECHER, *Flamands et Wallons* (Liège 1859), p. 10. — M. Jean Stecher est d'origine flamande. Dans son érudite étude, il s'efforçait de concilier le sentiment wallon et le sentiment flamand en faveur de l'unité du peuple belge, et il tendait à démontrer, par des considérations historiques, que dans leur évolution commune les Flamands et les Wallons ont toujours tendu à rapprocher et à fondre leurs deux races. C'est un précurseur érudit et convaincu des théories actuelles de l'Ame belge.

(2) *L'Acloï*, n° du 24 février 1889.

(3) *Le Folklore de Godarville*, p. 92.