



L'ART MODERNE

REVUE CRITIQUE HEBDOMADAIRE

BUREAUX : RUE DE L'INDUSTRIE, 32, BRUXELLES

ABONNEMENT : BELGIQUE, 10 FRANCS L'AN; UNION POSTALE, 13 FRANCS. — LE NUMÉRO, 25 CENTIMES

L'ART MODERNE est envoyé à l'essai, pendant un mois, aux personnes qui nous en font la demande ou qui nous sont indiquées par nos abonnés.

Les demandes d'abonnement et de numéros à l'essai doivent être adressées à l'administration générale, rue de l'Industrie, 32, Bruxelles.

On est prié de renvoyer la revue à l'Administration si l'on ne désire pas s'y abonner.

L'ART MODERNE est en vente, à Paris, à la librairie H. Floury, 1, boulevard des Capucines.

SOMMAIRE

L'Esthétique de Jules Laforgue (MÉDÉRIC DUFOUR). — Enquête sur l'Impressionnisme. M. Fernand Khnopff. M. Albert Baertsoen. — Maurice des Ombiaux. *Mihien d'Avène* (L. DUMONT-WILDEN). — Notes prises à la Conférence de M. André Gide sur l'Évolution du théâtre (M. H.). — A propos de l'Impressionnisme (JULES DU JARDIN). — Chronique musicale (O. M. et Cu. V.). — Sienna. Conférence de M. Ernest Verlant (A. D.). — La Musique à Paris. Concert de la Société nationale (M.-D. CALVOCORESSI). — La Belgique contemporaine. — Vente de la collection Edmond Picard. — Memento des expositions. — Petite Chronique

L'Esthétique de Jules Laforgue.

Le poète comprend mieux la nature que le savant.

NOVALIS

I

Poète et conteur, Jules Laforgue fut aussi un critique d'art. Disciple de Darwin et de Hartmann, instruit des théories de Chevreul et des recherches de Charles Henry, il tâche dès 1880, au témoignage de Gustave

Kahn, avant donc que de composer ses *Complaintes*, à justifier, par des arguments empruntés à la philosophie et à la science, les innovations de l'école *impressionniste*, dont, entre les premiers, il eut le bon goût de priser et le courage de louer les œuvres. Il ruine le système de Taine; il fonde une esthétique nouvelle sur la philosophie de l'Inconscient. Il ne publie guère, mais il écrit beaucoup. Il couvre ses carnets de ces *Notes* autrefois imprimées par M. Félix Fénéon dans la *Revue blanche* (t. IX, X, XI) et les *Entretiens politiques et littéraires* (t. IV), et dont M. Camille Mauclair a réuni les plus intéressantes dans les *Mélanges posthumes*, naguère édités par la Société du *Mercur de France*. Dans ces pages, écrites avec fougue, à l'éclair de la vérité soudain apparue, aucune précaution n'atténue, aucun souci d'expliquer ne délaie l'idée. Point de langes encore à la pensée; elle est là toute nue, telle qu'elle fut enfantée.

Ces pages sont encore peu connues. Mais elles ne paraîtront pas indignes des *Moralités légendaires*, où pourtant se joue une si déconcertante ironie, ni de ces poèmes qu'éclaire, selon la belle expression de Maurice Maeterlinck, le « sourire de l'âme ». Elles abondent en aperçus originaux; les lisant, on admire combien le goût de cet adolescent était délicat et son jugement sûr, — aussi combien sa dialectique était efficace. Il y a là des réfutations décisives et des confirmations précieuses. Cette « esthétique » est attendue. Elle est l'adéquate formule de nos aspirations, de nos affinités, de nos préférences. Ce trésor sera, sans doute, de nombreuses années, monnayé par les critiques.

J'ai résumé la philosophie de l'art de Laforgue dans une conférence, que je fis, le 11 mars dernier, à l'exposition de la *Libre Esthétique*, — au milieu des œuvres de Manet, de Renoir, de Degas, de Monet, de Seurat, de Signac, de Van Rysselberghe : toutes les époques de l'impressionnisme. Les pages que j'analysais et citais étaient la glose ingénieuse et persuasive de ces tableaux. En retour, je n'avais qu'à montrer les toiles pour illustrer d'exemples les déductions de Laforgue. Voulant refaire ici l'exposé de ses idées, en les ordonnant et conciliant, je regrette de ne les pouvoir plus confirmer par ces « preuves ».

Comme pour débayer son terrain, Laforgue commence par réfuter l'esthétique de Taine. Tant que celui-ci, se bornant à *expliquer* et ne prétendant point à *juger*, s'efforce à démontrer qu'aux œuvres d'art, non moins qu'aux espèces vivantes, s'applique la *loi des dépendances mutuelles*, et que la sculpture en Grèce, la peinture en Italie et dans les Pays-Bas sont des *produits* de la *race*, du *milieu* et du *moment*, Laforgue ne discute point. Si, peut-être, il n'admet pas toutes les conclusions de Taine, au moins pense-t-il comme lui que, pour étudier l'œuvre d'art, c'est la méthode expérimentale qu'il convient de suivre. Il faut se restreindre à sentir et comprendre : La fin la plus proche de l'art est de nous causer un plaisir. Jouissons de ce plaisir en toute simplicité. C'est là l'important. Si, en démêlant les causes, nous avons notre jouissance, gardons-nous, du moins, de formuler nos préférences en lois. Nos jugements n'ont pas d'autorité pour autrui. Nous-mêmes en appelons. Nous passons notre vie à élever et renverser des idoles. — S'il nous est permis... de hasarder quelques vues d'ensemble, il ne faut pas espérer de juger, de goûter les œuvres contemporaines et du passé *que d'une façon infiniment éphémère, en créations.*

Mais quand Taine en vient à professer que la critique ne doit pas se limiter à comprendre et expliquer, qu'elle *doit aussi juger et classer*, Laforgue s'insurge contre ce pédantisme. Il se passionne; il dispute avec véhémence. « M. Taine pose un principe qui assigne à chaque œuvre un rang dans l'échelle. Encore une fois, un tapis est une œuvre; une partie de notes est une œuvre; un griffonnage de Rembrandt ou de Degas sont des œuvres. Vous voyez qu'il n'y a plus qu'à tirer l'échelle. »

A quoi, en effet, peut-il servir d'assigner des rangs ?

Le goût, variable selon les temps et les hommes, se peut-il accommoder de ces hiérarchies ? Supposons, pourtant, qu'un critique, d'intelligence assez ouverte pour tout comprendre, de sensibilité assez fine pour tout percevoir, de volonté assez ferme pour ne se laisser point aller à ses affinités instinctives, ait assez d'autorité sur nous pour nous imposer son classement. Mais ce classe-

ment, il serait fort empêché de le faire. Y a-t-il une commune mesure pour une cathédrale, une statue, un paysage, une symphonie, une tragédie ? Il faudrait donc une « échelle » pour l'architecture, une pour la sculpture, une pour la peinture, une pour la musique, une pour les lettres. Que d'échelles à tirer, pour reprendre le mot de Laforgue, dont l'enjouement raille si agréablement la gravité de Taine. Pareille difficulté dans chaque art. Vous êtes fondé à dire que Degas et Monet ont même esthétique. Vous ne pouvez, pourtant, comparer une « danseuse » de l'un et une « meule » de l'autre. Prétendez-vous que la tragédie est supérieure à la comédie, celle-ci au roman, celui-ci à la poésie lyrique ? Il n'y a que M. Brunetière qui enseigne et peut-être croie qu'à perfection égale la différence des genres est une raison pour guinder *Athalie* au-dessus de *Madame Bovary*. Sans compter que voilà bien du temps perdu pour l'admiration !

Afin de dresser son « échelle », Taine considère dans les ouvrages de l'esprit : 1^o l'importance, 2^o la *bien-faisance* du caractère.

Une œuvre d'art vaudrait d'autant plus que les caractères en sont plus généraux et permanents. Là encore Laforgue regimbe. Le chef-d'œuvre n'est pas nécessairement l'expression des « puissances souveraines de la nature ». Apparaissent-elles dans le Parthénon, Notre-Dame, les Halles centrales. Dans les merveilles des arts chinois et japonais, dans les tapis persans, qu'y a-t-il d'universel ? « Les puissances souveraines de la nature nous ordonnent-elles de préférer un paysage stable du Poussin ou d'Aligny ou de Troyon à une impression qui a duré dix minutes dans le temps éternel par Claude Monet ? » Aussi bien n'y a-t-il point de « paysage stable » ; mais, le dessin en étant illusoire et les couleurs changeant d'instant en instant, une succession de paysages. Il n'y a même pas une aube, un crépuscule ; mais, dans l'aube et le crépuscule, un nombre incalculable de degrés, qui de la nuit nous acheminent au jour et du jour à la nuit. Le peintre est donc plus près de la vérité naturelle, qui se hâte à fixer sur sa toile l'une de ces phases lumineuses, si malaisément discernables. C'est bien plutôt en détachant de la durée un de ces moments, qu'on nous fera sentir les lois permanentes. Si vous prenez une moyenne de ces effets successifs, le « paysage stable » étant de nécessité une synthèse, votre composition n'a qu'une généralité de convention. Vous faites de l'abstrait ; vous sortez du réel. Dira-t-on, selon la formule de Taine, que le plus beau ciel sera le plus « stable » ? Ce qui nous plaît, dans les ciels de Constable, c'en est précisément la mobilité. On y sent le vent qui pousse les nuages et en fait courir l'ombre sur les terrains et les eaux. Le soleil, qui est l'objet le plus « stable » de l'univers, n'est pas pour « l'éphémère » poète, dont la règle est l'*imitation de*

Notre-Dame la Lune, plus intéressant que le regard de la femme aimée. Une rêverie de Shelley et un sonnet de Baudelaire ne lui semblent pas inférieurs à un chant de Virgile ou à une ode de Pindare. C'est qu'en réalité toutes les manifestations de la force unique et inconsciente, qui est le principe du monde, sont aux yeux du philosophe d'égale importance.

Prenant pour criterium la permanence et la généralité des caractères, Taine met la peinture dans la dépendance des lettres. — « Vous faites entrer dans vos appréciations des éléments littéraires en admirant les petits Flamands pour leur art de manifester l'essentiel d'une race et d'un siècle. » — En effet, leurs « intérieurs » nous intéressent par l'interprétation du clair-obscur et point par la signification sociale. Ils ne sont que par surcroît, sans préméditation, des documents pour l'historien. Au contraire de Taine, à qui les petits Hollandais agrèent « parce que ce sont des bourgeois contents de vivre, point excentriques, point hypertrophiés, » Laforgue estime qu'ils ont fait « de la peinture littéraire de bourgeois médiocres, sans génie ». La fin de la peinture n'est pas de prouver, mais de peindre, de faire vrai, de nous plaire et tout ensemble d'affiner notre sensibilité, d'aider, par conséquent, l'évolution de l'inconscient vers la conscience.

C'est par des considérations littéraires ou historiques que nous nous détachons du présent, le seul qui nous intéresse, en dehors de tout parti pris, et que nous préférons les monuments du passé aux œuvres de l'art contemporain. Celles-ci ont été conçues à notre image; elles portent la marque de nos goûts, de nos préjugés, de nos modes. Ce sont les seules dont nous puissions avoir une intelligence parfaite. Elles nous causent un plaisir immédiat. Nous ne jouissons des autres qu'après raisonnement. Dans cette querelle toujours renaissante des anciens et des modernes, notre penchant est vers les modernes; il nous faut forcer notre naturel pour nous ranger du parti des anciens. — Littérairement, avec des goûts d'historien, d'antiquaire, nous saurons être amoureux sincèrement d'un type de femme du passé, Diane chasseresse, l'Antiope, la Joconde, Marie la Sanguinaire, la Muse de Cortone, la Junon de la villa Ludovici ou M^{me} de Lespinasse, M^{me} Aïssé, ou Poppée, femme de Néron; — mais telle grisette de Paris, telle jeune fille de salon, telle tête de Burne Jones, telle Parisienne de Nittis, etc., la jeune fille d'Orphée de Gustave Moreau. — nous fera seule sangloter, nous remuera jusqu'au tréfonds de nos entrailles, parce qu'elles sont les sœurs immédiates de notre éphémère, et cela avec son allure d'aujourd'hui, sa coiffure, sa toilette, son regard moderne. »

Selon Taine, l'artiste, peintre ou sculpteur, qui vêt son personnage de l'habit à la mode se restreint à n'exprimer qu'un caractère secondaire. Le vêtement, au

surplus, n'est qu'un dehors et un décor; on peut l'ôter en un tour de main. — « Et après ? réplique Laforgue; c'est un *dehors*: ce dehors m'importe à moi, peintre, autant que votre dedans, psychologue. Puis ce dehors, ce décor (même en notre temps submergé, paralysé par la confection), c'est la physionomie, le geste, le beau, l'intéressant de mes personnages. » — Ajoutez que ce costume, on peut le bien ou le mal porter. Vous y discernez « d'infinies nuances selon le rang, la pose, le caractère individuel, l'heure, l'occupation ». Mais surtout, — « je ne vois que des gens habillés ». Le « tour de main » ne signifie rien. — « La toilette qu'on ôte en un tour de main est aussi précieuse que celle qu'on se greffe »; et par celle-ci Laforgue entend la coupe de la barbe et des cheveux, la propreté de la peau et des ongles, les manières et l'allure, qui sont aussi une toilette. Il conclut : — « Une bonne aquarelle d'Eugène Lami, un salon de Nittis, tous les Hollandais, un bar de Manet, m'intéressent autant, moi, cœur humain à œil d'artiste, autant qu'une fête de Véronèse ou toute autre œuvre où il y a plus souci du corps humain dans ses « caractères stables ».

Ces « caractères stables » ne se rencontrant que dans le nu; c'est sur la sculpture grecque, sur l'Hellène harmonieusement développé par la gymnastique que Taine modèle son idéal. — « Votre tort, objecte Laforgue, est de chercher par des voies morales, littéraires, spiritualistes, l'idéal plastique. Et aboutissant au même résultat que Winkelmann, l'antique, — vous trouvez que c'est l'athlète de la vie grecque. Cherchez-le, au contraire, par les voies du plaisir de l'œil, et on arrive à voir qu'il n'est pas l'idéal absolu, mais relatif. Un ivoire japonais, une orfèvrerie de Cellini, un pied-bot de Vélasquez, la Bethsabé de Rembrandt, un tapis persan, un nocturne de Whistler, donnent un plaisir artistique à mon œil, en dehors de tout attrait archéologique, littéraire ou de rareté. » — Considéré du point de vue de la vie, continuée à travers les âges et les civilisations, le chef-d'œuvre de la floraison hellénique n'est ni plus ni moins éphémère « que le héros de noblesse morale et de perfection physique d'une estampe de Deveria, — Byron ou Lamartine. L'Antinoüs n'est pas plus beau que le duc de Morry, la Junon de la villa Ludovici qu'une Parisienne d'un pastel de Nittis. Le dandysme, cette beauté de l'être en toilette, la correction de l'homme, l'art de la femme, cela avec nos visages si expressifs, n'est-il pas aussi intéressant, aussi solide, aussi humain, aussi naturel que le nu grec ? »

Pour Renan, qui adopte le même idéal que Taine, le règne de la statuaire aurait pris fin du jour où l'on a cessé d'aller à demi nu. Un changement, il est vrai, s'est, à cette époque, produit dans la sculpture. L'histoire le constate; l'amateur s'en réjouit, toujours épris de nouveauté. Mais de quel droit dites-vous que c'est une *déca-*

dence? Ne suis-je pas, moi, aussi fondé à dire que c'est un progrès? Décadence, progrès, que signifient ces mots au regard de la vie? — Certes, le nu n'est pas toute la sculpture. Le vêtement n'est que pour le sculpteur malhabile un obstacle à l'interprétation des lignes, aux rythmes divers du mouvement. — Mais concédons que l'artiste doive dépouiller son personnage d'un costume sujet aux variations de la mode, pourquoi préférer le gymnaste grec au moderne adolescent aminci par le luxe et le plaisir, l'exclusif développement cérébral? — Le nu d'une grisette déformée par le métier ou le nu grêle d'un Donatello n'est-il pas aussi intéressant que celui de la Diane chasseresse?... Et les bustes des Césars de la décadence, si congénères des nôtres, ne sont-ils pas aussi intéressants que les têtes des Niobides? — Remarquez combien de fois ce mot INTÉRESSANT revient sous la plume de Laforgue. C'est que, pour lui, tout est là : être intéressant. Il pose ce postulat non par dilettantisme, mais par philosophie.

Accordons encore que le nu soit supérieur à l'habillé. Qu'au moins le corps humain nous soit montré au naturel. Laforgue se demande quelles réflexions doivent faire les femmes devant les toiles où on les flatte, en retranchant certains détails. — « N'ont-elles pas honte de leur réalité complète et des méfiances de l'homme qui, pour le beau, supprime ces réalités? » — Dans un couplet où il donne cours à sa verve, il oppose le *Saint Jean* de Rodin, — des rides aux orteils, pour lui uniquement le travail de l'attache de l'épaule gauche et de son coude et du dos tel quel, muscle à muscle, sans recette, ni fini harmonieux, et la puissance d'attache des cuisses, et la cuisse droite tendue avec son gonflement énorme, et calé à terre avec ses pieds et non soulevé avec des ailes de marbre, et la poitrine sale, discrète en reflets, du tout pavé de fonderie, — aux marbres convenus d'alentour : « Ventres sans tripes, cheveux sans sève, cous sans déglutition, pieds d'anges, peaux sans sueur, épaules sans existence, sans même le poids de l'air, nés à cet âge-là, n'ayant jamais poussé, ni nés ni poussés, n'ayant jamais eu d'égratignures, nez immouchables, bouches sans salive, fesses sans sphincters, fronts uniquement occupés de cette idée : « Est-ce assez ça, hein? »

Au contraire de Taine, Laforgue est si épris du détail, de l'accidentel, du contingent, du transitoire — et de la vérité qu'il revendique la *polychromie* pour la sculpture. Sans doute, il admet la convention du marbre ou du bronze monochromes, — « mais, de même qu'au-dessus d'une scène reproduite en gravure, je mets cette même scène reproduite avec toute sa vie de tons et de valeurs dans l'atmosphère, etc., autant je mets au-dessus d'un buste en marbre ou en bronze, ce buste, en cire, par exemple, avec les yeux bleus ou noirs, des lèvres rouges ou exsangues, les cheveux et la pa-

rure, etc. » La sculpture grecque, dont toujours est méconnu le *réalisme*, était polychrome.

Encore une raison pour n'admettre point l'idéal de Taine : la sculpture devient, pour lui, la somme de l'art ; la peinture en est, au vrai, exclue. — « N'a-t-elle pas voix au chapitre? Et avec elle ce qu'ignore le statuaire, et qui est cependant toute l'optique, toute la peinture d'aujourd'hui et de l'avenir : outre la perspective linéaire et colorée, — les richesses infinies de la perspective atmosphérique, l'air, la physiologie des masses transparentes, perpétuellement ondulatoires, de l'atmosphère, avec sa vie prodigieuse de corpuscules disséminés, sympathiques ou antipathiques, à réflexion ou réfraction, et les milliers d'accidents combinés de la direction de la lumière, du levant au couchant d'une journée. »

MÉDÉRIC DUFOUR

(A suivre.)

Enquête sur l'Impressionnisme (1).

M. FERNAND KHNOFF

CHER AMI,

C'y les réponses à ton questionnaire :

1° L'Impressionnisme est une de ces inévitables modifications de tendance qui se produisent périodiquement dans la représentation artistique de l'insaisissable Nature « aux multiples aspects ». L'Impressionnisme s'est opposé aux excès de l'Académisme ; toujours, la balance entre l'observation directe et la stylisation traditionnelle.

2° Son « influence » a été « bonne » comme celle de tout effort sincère vers la Vérité.

3° La renommée de l'Ecole belge doit à l'Impressionnisme les œuvres les plus exquises de Heymans, le développement d'artistes tels que R. et J. Wytman et sa révélation, peut-on dire, à Emile Claus. J'ajoute que l'organisation de ce Salon a été parfaite ; et il est incroyable, vraiment, qu'elle ait été aussi mal comprise.

Il était impossible, en somme, de procéder par un classement qui ne pouvait être qu'approximatif et arbitraire. Il n'y avait, absolument, qu'à montrer le groupe d'origine tel qu'il existe actuellement à Paris.

Mais tu connais la formule : Bien faire et laisser dire.

FERNAND KHNOFF

M. ALBERT BAERTSOEN

MON CHER MAUS,

Entendons-nous d'abord sur les mots.

L'Impressionnisme ne désigne, à mon sens, que l'évolution produite en peinture par l'emploi d'une technique nouvelle, celle de la *division du ton*, basée sur une théorie scientifique. Cette technique, tout au plus pressentie par Delacroix et Turner, nous

(1) Voir nos deux derniers numéros.

a donné le groupe des Monet, des Sisley, des Pissarro, des Seurat. Et je ne puis, par exemple, rattacher à l'impressionnisme proprement dit l'admirable *réaliste* Manet dont la large technique procède à la fois de Hals et de Goya et dont le dessin est souvent souligné de bruns et de noirs opaques, très peu vibristes! Je ne vois pas du tout ce que Rubens et Vermeer ont à voir avec l'impressionnisme... A ce compte-là, tous les gens de talent pourraient en être!

Cela posé, l'impressionnisme n'est évidemment qu'une phase — celle d'hier — de la constante évolution de l'Art. Son influence et son importance ne sont pas niables. Toute la production contemporaine en est comme imprégnée...

Vous savez mon admiration — non exclusive — pour les maîtres de l'impressionnisme. Cette admiration n'a pu que grandir après l'incomparable exposition que vous venez d'organiser à Bruxelles. Et je déplore les injustes attaques dont elle est l'objet.

L'impressionnisme, né en France, a eu, en Belgique comme ailleurs, une influence étendue. D'excellents peintres de chez nous se sont assimilés avec bonheur la technique impressionniste, sans cesser pour cela de demeurer essentiellement flamands dans leur expression d'art.

Presque tous nos artistes ont subi plus ou moins cette influence qui les a débarrassés de traditions surannées, de visions vieillies.

De façon générale, notre art s'en est trouvé vivifié.

Votre bien dévoué,

A. BAERTSOEN

Nous publierons dimanche prochain les réponses de MM. A.-J. HEYMANS et X. MELLERY.

MAURICE DES OMBIAUX

Mihien d'Avène (1).

Plus le mouvement littéraire belge va s'accroissant et se perfectionnant, plus se précise son caractère national. Les écrivains de ce pays, qui ont craint si longtemps de décrire les choses, les êtres et les paysages de ce pays, ont enfin compris qu'il avait aussi son charme et sa beauté, et que c'est à condition de célébrer ce charme et cette beauté particulière qu'ils peuvent donner à l'art qu'ils exercent la puissance et la durée que seule confère une originalité vraie. Il faut que chacun cultive son champ; on ne décrit avec éloquence que la maison que l'on connaît bien, le pays où l'on a été élevé, les hommes dont on comprend la langue sentimentale. Tout le reste est littérature, et ceux qui ne possèdent pas le sens artistique affiné, l'art savant et précieux que donne seule une longue culture, y seront toujours inférieurs. Nos écrivains et nos artistes ne peuvent atteindre à la maîtrise qu'à force de sincérité.

Il faut louer la présente génération littéraire de l'avoir senti. Un de ceux qui ont le mieux pénétré cette nécessité est M. Maurice des Ombiaux; il est le décrivain de la Wallonie, et personne ne reste plus obstinément fidèle aux impressions de son pays. Il en a merveilleusement compris le pittoresque et le sentiment, non point seulement le pittoresque extérieur, celui qu'on consigne

(1) Paris, F. Juven; Bruxelles, éd. de l'Association des Écrivains belges.

dans les guides et qui frappe les touristes, mais la pittoresque essentiel, celui qui se cache et se devine, celui qui se terre au fond des âmes.

Il est facile d'exploiter littérairement les mines inépuisables de la poésie populaire, du folklore et de la légende. Mais le lecteur averti sent fort bien quand ces procédés sont artificiels. Pour tirer heureusement parti de la littérature naturelle éparses aux cotéaux d'un pays, il faut le bien connaître, il faut que chacun de ces couplets de cette vieille chanson fasse vibrer les intimités profondes de l'écrivain qui les reflète. Sans cela, son œuvre n'apparaîtra que verbiage vain, nous sommes fatigués de la couleur locale suivant le mode romantique et nous demandons d'abord au pittoresque ethnique de la sincérité. C'est ce qui fait le mérite des romans de M. des Ombiaux. Il connaît sa terre wallonne et il l'aime fidèlement; il en sait la langue fruste, imagée, savoureuse; il en connaît tous les chemins, tous les bois, tous les clochers; il en partage les passions et les plaisirs, les chansons et les tristesses, et c'est l'âme même de son pays qui passe dans ses livres. Aucun de ceux-ci n'a eu jusqu'à présent un parfum de terroir plus puissant et plus sain que *Mihien d'Avène*, l'œuvre qui vient de paraître à Paris chez Juven, sous les auspices de la Société des Écrivains belges. C'est un roman rustique extrêmement simple: Un innocent, un pauvre petit coureur de route, le plus humble des gardeurs de vaches, aime une fille de fermier, d'abord parce que seule en sa misère elle lui fut secourable, puis parce qu'elle est belle, parce qu'elle apparut à sa pauvre âme naïve et fruste comme une fée, comme une princesse de légende. Cet amour naturellement reste enfoui au fond du cœur du misérable. Est-ce qu'on aime Mihien d'Avène l'innocent? Il ne l'avoue pas, peut-être l'ignore-t-il en son âme obscure jusqu'au moment où la jalousie y jette ses lueurs sombres. Rosette, l'aimée, épouse un joyeux paysan, le capitaine de jeunesse. Alors le pauvre être ne se pose plus et dans une révolte d'instinct il tue son heureux rival.

Voilà *Mihien d'Avène* réduit à l'essentiel. Mais ce petit drame rustique si tragique en sa sobriété nous fait pénétrer la vie intime et profonde d'un village de Sambre-et-Meuse, nous fait assister à ses travaux et à ses fêtes, et les scènes de mœurs qu'il décrit ne sont nullement épinglées sur le roman mais font corps avec lui. Au reste, un des mérites principaux de *Mihien d'Avène* c'est la sobriété d'une composition qui jamais ne perd ses lignes directrices. Le drame d'amour garde sans cesse sa forte unité. S'il nous fait témoins des scènes singulières ou joyeuses de la vie wallonne, c'est parce que c'est bien un drame wallon qu'il raconte. Si les personnages qu'il nous montre: Mihien d'Avène, le censier de Fleurenchamps, sa fille Rosette, Florent, le Maître-Jeune-Homme sont si vivants, si bien campés, c'est que M. des Ombiaux les a vus dans quelque cour de ferme, dans quelque cabaret de village, c'est qu'il leur a parlé longuement la langue qu'ils connaissent, c'est qu'il s'est ému de leurs peines et réjoui de leurs joies.

Mais le personnage même du chemineau domine tout le livre. Dès les premières pages il est posé avec une singulière vigueur: « A l'ombre d'un peuplier ou d'un saule, couché dans l'herbe, Mihien rêvait ou taillait un flûtiau dans une branche de sureau. Penché vers la mare, il regardait nager les rainettes dans l'eau sillonnée d'insectes. Sur une flûte de deux sous, il jouait tous les airs qu'il avait entendus et faisait danser les filles de ferme à la vesprée. Un censier lui donna un vieil accordéon après lui avoir fait jouer des danses pendant toute la noce de sa fille: ce fut le plus beau jour de la vie de Mihien.

« Tous les soirs, sur le vieux banc vermoulu, devant la chaumière tapissée de vigne, entre Fine aux yeux rouges et chassieux, devenue presque aveugle, et le vieux Bechet, ankylosé par le travail de la journée, Mihien exprimait, en des airs chevrotants, la mélancolie des crépuscules, le rêve des grands bois mystérieux, les campagnes noyées de brumes. Il jouait de vieilles romances, dont un passé lointain semblait surgir. Il y en avait d'implorantes comme une prière, de douces comme une berceuse, de tristes et de folles. Elles portaient en elles les parfums d'avril, les espoirs de mai, d'autres avaient la couleur des feuillages d'automne. Dans toutes passaient, comme dans les fonds des paysages gothiques, le décor des vieux burgs d'alentour, perchés sur les rocs, avec leur cortège de légendes héroïques et tendres. L'âme sentimentale de