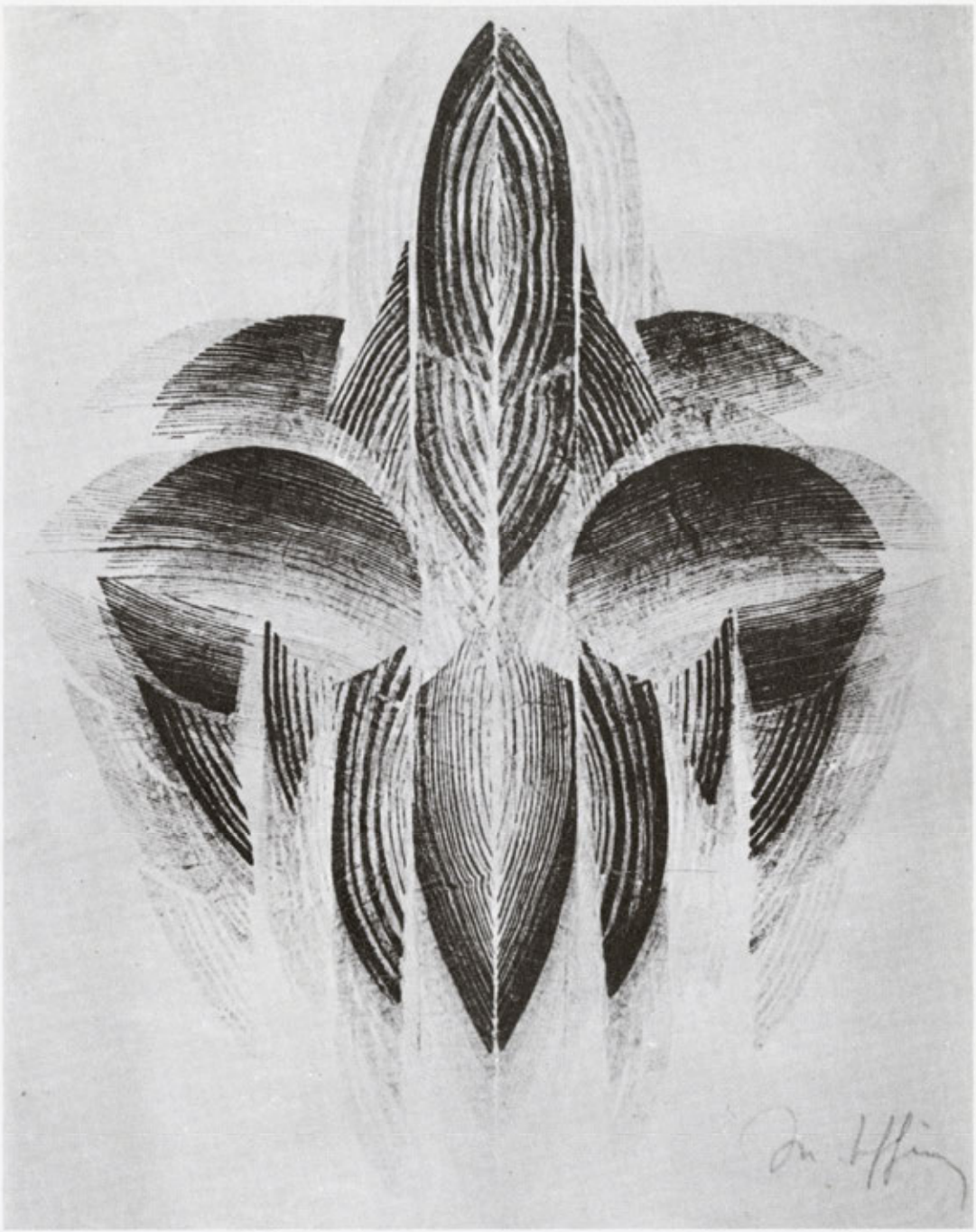
II - LA POÉSIE WALLONNE AU XX^{e} SIÈCLE



Composition en vert et noir du graveur liégeois MARC LAFFINEUR *pour le recueil de poèmes de Marcel Hicter, Cous d'âbes (Souches). Liège 1973. Cette illustration, qui a inspiré un très beau poème d'amour, de lucidité et d'espérance, peut servir de frontispice pour toute la littérature wallonne du XX^{e} siècle (Photo Francis Niffle, Liège).*

La poésie wallonne, au cours du XX[e] siècle, a subi une mutation radicale et produit ses œuvres les plus éclatantes.
Venue de la chanson, dont elle ne s'est dégagée qu'à la fin du siècle passé, elle s'est acheminée jusqu'aux frontières de l'hermétisme. Du *scanfâr* (de l'estrade) à la page blanche, de la salle de concert aux portes du silence: moins d'un demi-siècle sépare ces deux pôles extrêmes. Il s'en faut que tous les auteurs actuels soient tentés de pousser leur démarche jusqu'à ces parages mystérieux qu'un Guillaume ou un Smal hantent naturellement; et il serait inexact de comparer la métamorphose du chansonnier en poète à celle de la chenille en papillon: une seule bonne chanson vaudra toujours mieux qu'un mauvais recueil, si ambitieux soit-il. Mais le point terminal est celui qui indique le plus clairement les prétentions que l'on peut se permettre et les exigences que l'on se doit. La gloire de la poésie wallonne est d'avoir compris qu'une autre voie lui était ouverte que celle du pur divertissement et de l'inspiration anecdotique ou stéréotypée, et de l'avoir suivie, avec rigueur, jusqu'à son terme.

POINTS DE REPÈRE

Dès le début du siècle, le style avait atteint avec Henri Simon une perfection qu'il ne devait jamais dépasser. La conquête qui sera l'œuvre des générations suivantes est, avant tout, celle du lyrisme personnel, — l'expression des mouvements les plus intimes du moi devenant la matière essentielle de l'œuvre. Comme si l'art non plus ne faisait pas de sauts, l'évolution reproduira en accéléré les diverses étapes qui marquèrent la poésie française des XIX[e] et XX[e] siècles, et l'on verra des parnassiens, des romantiques, puis des post-romantiques avant que la diversité des tendances modernes se donne libre cours. Le style, s'adaptant à une démarche de plus en plus individuelle, renoncera à un discours trop logique ou trop explicite au profit de notations plus subjectives.

JOSEPH VRINDTS. *Photographie vers 1905 de L. Huisman, Liège.*

Dans ce cheminement, le premier jalon important se situe aux environs de 1930, époque où Franz Dewandelaer et Gabrielle Bernard publient leurs premières œuvres; le second, décisif, au lendemain de la seconde guerre mondiale, avec l'affirmation ou l'entrée en scène des Willy Bal, Louis Remacle, Jean Guillaume, Albert Maquet... Mais ces dates ne sont que des repères et ne doivent pas dissimuler que des tendances antérieures se perpétuent bien au-delà: Jules Claskin, qui fait figure de précurseur meurt en 1926, alors que Joseph Vrindts, qui a plus d'attaches avec le XIX[e] siècle qu'avec le XX[e], continue à écrire jusqu'en 1940...
Géographiquement, la productivité diffère: la région liégeoise est représentative de chacune des phases de l'évolution; Nivelles et Namur, devenus des centres de production très actifs et très novateurs, sont moins riches pour la période ancienne; le Hainaut, en dehors de quelques personnalités de premier plan (le Wallon Willy Bal, le Picard Géo Libbrecht), est resté attaché à une forme de littérature moins ambitieuse, mais de grand intérêt social et linguistique; les régions de dialecte non wallon (picard et gaumais) participent peu au mouvement...

DÉBUT DE SIÈCLE

Le foisonnement et l'extrême diversité de la production poétique du début du siècle, 'fausse floraison... où il y a beaucoup plus de mauvaises herbes que de bonnes', nous retiendra peu. En dépit de la sévérité clairvoyante de quelques sociétés littéraires (comme la *Société liégeoise de Littérature wallonne*, fondée en 1856 ou le cercle des *Rèlîs*, créé à Namur en 1909) et de quelques critiques (JEAN HAUST, JULES FELLER, OSCAR PECQUEUR...) le conformisme des sujets et le maniérisme règnent en maîtres. Cette situation s'explique par de nombreuses raisons: absence de véritable tradition littéraire, nécessité de promouvoir le dialecte, trop souvent encore jugé vulgaire, séduction des modèles parisiens... Un étude sociologique, qui reste à faire, permettrait de mesurer à sa juste valeur un phénomène important sur le plan humain. Mais, sur le plan artistique, si l'on met à part le fait, non négligeable, que l'usure des lieux communs a contribué à orienter vers des directions nouvelles, peu de noms sont à retenir.

JOSEPH VRINDTS (Liège 1855-1940), un des plus connus et dont la célébrité fut grande, marque plus par ses qualités de conteur ou de chroniqueur que de poète. Ses chansons sentimentales, comme *Li bâhèdje dès rôses (Le baiser des roses)*, ne peuvent aujourd'hui que nous paraître assez mièvres; mais quelques-uns de ses *Tâvlês dèl rowe (Tableaux de rue)*, brefs croquis à la Coppée, de scènes enregistrées au hasard des promenades citadines, séduisent par la justesse d'un détail ou la gentillesse du ton.

ÉMILE WIKET (1879-1928) est un des représentants les plus typiques de la préciosité 1900. Disciple de Defrecheux, il broda sur le thème de *Lèyîz-m' plorer* de nombreuses variations, comme sa chanson la plus populaire, *Li p'tit banc*, et surtout la suite de sonnets *Li tchanson dès bâhes (La chanson des baisers)* dans laquelle il réussit par un effet de mise en scène et l'insertion de détails intimistes, à rajeunir le sujet. Mais en général, il cède à l'artifice, à l'instar de ces auteurs auxquels il reprocha, avec vigueur, de vouloir orner le wallon des *clicotes di Paris (chiffons de Paris)*.

Cependant, des réussites partielles ou mineures doivent être signalées. Des thèmes sont abordés d'une façon nouvelle, originale.

LUCIEN MAUBEUGE fut un des premiers à dépeindre la nature avec vérité. Quelques poèmes en font le devancier timide de Marcel Launay, dont les premiers vers doivent peut-être aussi un certain trop-plein descriptif aux paysages du Stavelotain HENRI SCHUIND.

ARTHUR XHIGNESSE (1873-1941) est un novateur plus important. Avec une impétuosité torrentielle, il aborde tous les genres, essaie tous les tons, tous les mètres, tous les rythmes. Des excès déparent trop souvent l'œuvre de cet impulsif, qui fut aussi, par moments,un inspiré. Dans son recueil *Lès pauves diâles* (1907), 'épopée sinistre des meurt-de-faim', il annonce déjà Franz Dewandelaer, par ses accents de révolte contre la société, contre Dieu, qui tranchent sur l'apitoiement paternaliste de l'époque. L'amour de son fils lui inspire aussi

AMOUREUX DANS UN COIN DE LIÈGE AU DÉBUT DU XX^{e} SIÈCLE. *Illustration d'*ALFRED MARTIN. *Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

des pièces sans mièvrerie. Son style personnel regorge de trouvailles. La meilleure part de son œuvre mériterait d'être rassemblée en un volume.

Moins abondants et plus sévères, d'autres auteurs porteront leurs efforts sur le polissage du vers.
Le Nivellois GEORGES WILLAME (1863-1917), qui a consacré à sa ville une vingtaine de sonnets riches d'émotion contenue, est un de nos stylistes les plus accomplis. Le Malmedien HENRI BRAGARD (1877-Oranienburg 1944) nous a laissé quelques poèmes d'un tragique voilé, lourd de résonances.
Mais c'est surtout le Liégeois JULES CLASKIN (Grivegnée 1886-Liège 1926) qui nous apparaît aujourd'hui comme un précurseur de premier plan. S'il fut un excellent chansonnier, les poèmes parus de son vivant ne l'auraient pas distingué, mais la révélation après sa mort de ses œuvres inédites (par Maurice Piron, dans *La Vie Wallonne*, t. XVI, 1936, et surtout par l'édition de *Airs di flûte et autres poèmes wallons*, en 1956) découvrait un tout autre Claskin, inconnu, méconnu peut-être de lui-même, dont le rôle désormais serait capital. Art impressionniste, allusif, habile à noter, d'une touche légère, les ébranlements intérieurs, à suggérer les connivences mystérieuses qu'un paysage établit avec une âme, à trouver des images neuves et justes, plus parlantes que de longues descriptions — *Li nut' si plaque so mi-âme come on bâhèdje di feume (La nuit se colle à mon âme comme un baiser de femme)*; *Lès-âbes ont l'êr d'aveûr des foyes di veûle (Les arbres paraissent avoir des feuilles de verre)*... —, à jouer du vers libre pour suivre plus étroitement les sinuosités de la pensée...

UN PARNASSIEN, UN ROMANTIQUE

Si l'on met à part Jules Claskin, en avance sur son époque, et Henri Simon, hors du temps, les maîtres de cette génération sont le Liégeois Joseph Mignolet et l'Ardennais Marcel Launay, que l'on est tenté d'opposer, en schématisant, comme romantique et parnassien.
Il est vrai que MARCEL LAUNAY (Ferrières 1890-Liège 1944) a l'amour du mot rare ou technique, du rythme appuyé, du moule strict, et qu'il étale, du moins dans ses premières œuvres, un luxe descriptif qui rappelle de fort près l'idéal parnassien. Mais sa manière évoluera, sa langue deviendra plus simple et plus authentique. *Florihâye* (*Floraison*, 1925), avec éloquence, introduisait dans la poésie wallonne les décors sauvages de la Haute Ardenne, décrivait les saisons et les travaux, célébrait la communauté de la vie naturelle, étonnamment antique qui s'y perpétuait. La paix des dimanches et des soirées, les rencontres amoureuses pendant l'été, les nuits passées à la belle étoile, les bruits des bois profonds, et surtout les senteurs que Launay capte et note avec insistance, tels sont les bonheurs simples dont ce poète-paysan se retrace inlassablement le souvenir.
Dans *Lès tchansons dè bièrdjî* (*Les chansons du berger*, 1937), les mêmes traits reparaissent, un peu atténués, mais le ton est devenu malicieux; les rythmes sont plus variés et l'abord, moins direct. Paysages et travaux, ici, sont abordés de biais et ne sont que l'arrière-plan sur lequel se détachent les sentiments des hommes: chansons de métiers, qui renouent avec une ancienne tradition, quand elles parlent des sabotiers, c'est sous forme d'un boniment de marchand, des huiliers, c'est à propos d'une demande en mariage, de la cueillette de faines, c'est pour dire le plaisir que s'en promettent les jeunes gens qui y retrouveront les jeunes filles... De là, les apostrophes nombreuses, les exclamations, des accents oraux et bon enfant. Les descriptions, plus sobres, gagnent en naturel et en pouvoir suggestif.
Le dernier recueil, hélas! inachevé, — *Lès tchansons dè mohî (Les chansons de l'éleveur d'abeilles*, 1949) — devait sans aucun doute constituer une nouvelle étape dans le sens de l'approfondissement: les mêmes sujets paysans, vus d'abord avec les sens, puis avec le cœur, sont ici transcendés jusqu'à devenir les supports réels et vivants de l'âme. Jamais

LI HWÈRÇÅ (LE MOULIN À TAN), *illustration d'*ALFRED MARTIN (1925) *pour 'Florihâye' de* MARCEL LAUNAY. *Les vers de Marcel Launay évoquent une œuvre beaucoup plus dense dont le manuscrit s'est perdu dans un accident. Joseph Mignolet en a repris la première partie pour la porter à la scène wallonne; Marcel Launay lui-même a écrit une pièce en trois actes: 'Li Mwért dè Hwèrçå' (1927), d'après la deuxième partie de son conte. Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

MOISSONNEUR AIGUISANT SA FAUX. *Eau-forte de* JOSEPH DELFOSSE *illustrant 'Fleûrs d'Osté' de* DJÔSEF MIGNOLET, *Liège, 1931. Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

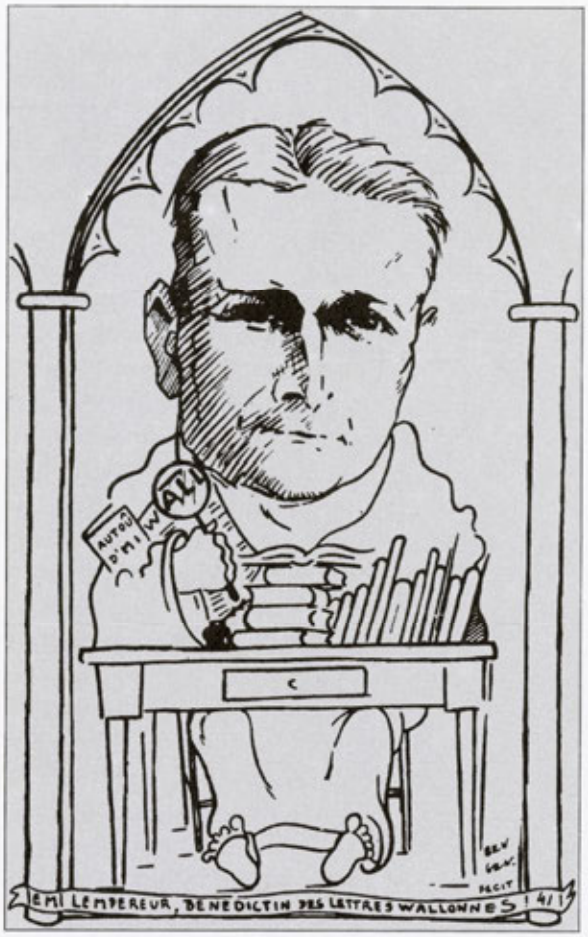
Launay ne fut plus grand et plus simple que dans ces dernières œuvres, amples, solennelles, dans lesquelles les images religieuses naissent naturellement: les fleurs sont des cierges allumés, Burnontige, un encensoir, le miel *(lâme)*, l'âme *(l'âme)* des fleurs, les abeilles des messagères du divin, le terroir, où Launay situe une émouvante Annonciation, le lieu même du sacré...Pouvait-on célébrer humble pays, humble métier, de façon plus grandiose et plus familière?

JOSEPH MIGNOLET (Liège 1893-1973) est un poète abondant, prolixe même, qu'il faut, pour goûter, prendre dans son flux. Son premier recueil important, *Fleûrs di prétimps*, est de 1927; il sera suivi, en 1931, de *Fleûrs d'osté*; les pièces qui devaient former le troisième volet, *Fleûrs d'årîre-såhon,* seront insérées, en 1939, avec un choix des poèmes précédents, dans *Lès treûs-adjes dèl vèye (Les trois âges de la vie)*. *Payîs d' Lîdje* est la dernière œuvre publiée (1943).

Entre-temps étaient parus les poèmes épiques — *Li tchant dèl Creû (Le chant de la croix,* 1932), *Li tchant di m' tére* (1935) — qui ne sont que l'amplification naturelle et logique des poèmes lyriques, le prolongement de la manière essentiellement narrative et descriptive du poète. Ces œuvres 'épiques', qui exploitent, l'une, la légende de l'arbre d'Adam devenu la croix du Christ, l'autre, l'épisode historique des 600 Franchimontois. Ici, le personnage légendaire de *Tchantchès*, solidement campé, représente l'âme éternelle de la Cité détruite. Deux des thèmes de prédilection de Mignolet se font jour dans ces œuvres et montrent son goût pour la légende et le symbole. La patrie, la religion, la famille: tels sont les pôles de cette poésie qui, en dépit d'évidentes faiblesses, ne manque pourtant pas de souffle. Leur influence fut considérable.

LE TOURNANT DES ANNÉES 30

Jusqu'en 1930, à l'exception du Nivellois Georges Willame et des Ardennais Henri Bra-



EMILE LEMPEREUR. *Evocation de* BEN GENAUX, 1941. *Liège, Société de Langue et de Littérature wallonnes (Photo Musée de la Vie Wallonne).*

gard et Marcel Launay (qui écrivent une variété du dialecte liégeois), les poètes les plus importants sont de Liège. La place manque pour évoquer ici les très nombreux auteurs de second plan, parmi lesquels beaucoup d'artisans probes, qui animèrent la vie littéraire des diverses régions. Moins marqués que les Liégeois par le style artiste, ils ont un ton bien personnel: farfelu (le Montois FOURMY), gaillard (de nombreux Hennuyers, comme GEORGES TONDEUR), bucolique (JOSEPH FAUCON), tendre (le Carolorégien HENRI VAN CUTSEM)...

A partir de 1930, la situation se renverse et c'est en dehors de Liège surtout que le renouveau, annoncé par Willame, Bragard et Claskin, se développe. JEAN DE LATHUY, auteur d'un curieux recueil, naïf et complexe à la fois, *Lès djârdéns sins vôyes* (*Les jardins sans voies*, 1930), est Brabançon, comme GEORGES ÉDOUARD, dont les longs poèmes *Nowé* (1933) et *Tour Sainte Djèdru* (1935) font penser à des images d'Épinal, comme FRANZ DEWANDELAER. GABRIELLE BERNARD est Namuroise, HENRI COLLETTE, Malmedien. ÉMILE LEMPEREUR est de Châtelet. En 1933, il publie un manifeste préconisant le renouvellement des sources d'inspiration de la poésie wallonne, réclamant plus d'ouverture à l'humain et à l'actuel, de quoi témoigne, dans son titre même, le recueil, resté unique, hélas! qui paraît l'année suivante: *Spites d'âmes: Visâdje 1934 (Éclats d'âmes: Visage 1934)*.

Les trois figures de proue de cette époque (Gabrielle Bernard, Henri Collette et Franz Dewandelaer), si différents qu'ils soient l'un de l'autre, s'apparentent par plusieurs traits: anticonformisme, sincérité intransigeante, haine de l'hypocrisie et de la bonne conscience bourgeoise, mais aussi goût de l'éloquence, de l'exagération, des images frappantes, voire du macabre, recours fréquent à la narration ou à la description...Post-romantiques ou symbolistes, marqués par Baudelaire et Verhaeren plus que par Hugo ou Lamartine, ils se détachent nettement, par la primauté accordée à l'émotion, des auteurs de la génération précédente, avec lesquels leur style et leur manière gardent cependant encore des attaches.

FRANZ DEWANDELAER (Nivelles 1909-Bruges 1952) a composé la plupart de ses poèmes entre 1930 et 1936, mais beaucoup n'ont été publiés que longtemps après. Son œuvre est une des plus fortes et des plus pathétiques de la poésie wallonne. Sa ville, son *pètit Nivèle* — expression à prendre dans les deux sens: exiguïté et affection —, lui dicte les pièces de *Bouquèt tout fét* (1re éd., 1933) et du *Moncha qui crèch* (*Le tas qui grandit*, 1re éd., 1948) et lui arrache des accents de tendresse. Nivelles la consolatrice auprès de qui il vient se ressaisir; il l'aime comme on aime un père, une mère, une femme, un enfant. L'enfance, son enfance, s'y trouve miraculeusement éternisée par le souvenir. Des vers comme *Quand m' Nivèle èst pus blanc què l' pus blanc dès bèdots — A mwins*

qu'o nè l' pèrdrout pou dè l' sav'néye qui chame... (Quand Nivelles est plus blanc que le plus blanc des moutons — A moins qu'on ne le prenne pour de la savonnée qui écume) sont d'une fraîcheur exceptionnelle dans une œuvre dès alors dominée par la violence et l'anathème... Le prix du bonheur, c'est l'inconscience — de l'enfant, ou des veaux qu'on mène à l'abattoir — ou la malhonnêteté, l'hypocrisie, l'égoïsme — des nantis, des croyants, qui, satisfaits de leur bonne conscience, s'arrangent pour oublier les injustices, le mal... Manichéiste, l'œuvre de Dewandelaer ignore les nuances — l'argent exclut l'amour, la foi ignore le doute — , elle clame sans se lasser, avec une exagération émouvante la misère des *spotchîs (écrasés)*, l'indifférence des *spotcheûs (écraseurs)*. Les apostrophes nombreuses, les répétitions, la violence et la trivialité voulue des images faites pour heurter: *L' rûwe a l'ér d'in pan d' lârd tout frumûjant d' moulons (La rue a l'air d'un morceau de lard tout fourmillant de vers...)* concourent à la mise en condition, et en cause, du lecteur, qui ne peut rester indifférent. Les grands poèmes reprennent les mêmes thèmes, en les rendant plus exemplaires. Les injustices sociales sont dénoncées dans *Èl bribeû (Le mendiant)* et dans *L'aveûle (L'aveugle)*, récits verhaereniens de la mort,

PAUL COLLET, *Nivelles. Une des illustrations du livre de Franz Dewandelaer, 'Bouquet-tout-fait'. Collection de la Société de Langue et de Littérature Wallonnes, Liège (Photo de l'Université de Liège).*

C'ÈSTEÛVE AYÎR ! *Bois d'*EUGÈNE GILLAIN *illustrant l'œuvre de* GABRIELLE BERNARD *éditée dans 'Les Cahiers Wallons'. Collection particulière (Photo de l'Université de Liège).*

dans la neige ou la pluie, de pauvres devant qui les portes des 'braves gens' se sont fermées *come in cu d'pouye — qui vît d' fé s'n-ieu (comme un cul de poule — qui vient de faire son œuf)*. *Èl fou* (*Le hêtre*) et *Èl Prijonî (Le prisonnier)* rappellent les préceptes évangéliques, fustigent ceux qui les bafouent, et invitent les petits à montrer que *c'èst ieûs' lès grands*. Cette révolte atteint son point culminant avec *L'ome qui brét* (*L'homme qui brait*, c'est-à-dire pleure et crie), dans lequel un homme qui vient de perdre sa femme met Dieu en accusation. Œuvre puissante, écorchée, qui fait transparaître l'amour en négatif, sous les cris de haine, et la grandeur de l'homme, les beautés du monde, sous leur apparente dérision.

GABRIELLE BERNARD (Moustier-sur-Sambre, 1893-1963) a trouvé, dans ses quatre longs poèmes en vers libres sur la vie des mineurs du siècle passé, le ton épique qui s'imposait. Mais peut-être est-ce dans ses œuvres précédentes que son apport a été le plus considérable: *Boles di savon* (1942) et *C'èsteûve ayîr (C'était hier)*,

(1re éd. partielle, 1932). Tout un village y revit, avec ses habitants campés au naturel, saisis dans des situations révélatrices. La sensibilité féminine, pour la première fois, s'y exprime, avec retenue et justesse, dans une langue qui réussit à transmettre, tout en les dépassant, les vibrations mêmes du parler oral et quotidien. Avec ce recueil pour la première fois, la femme entre vraiment dans la poésie wallonne.
En outre, sur le plan de la forme, *C'èsteûve ayîr* innove par l'utilisation fréquente du style oral: dans des poèmes-conversations, qui sonnent vrai, Gabrielle Bernard réussit à transmettre, tout en les dépassant, les vibrations mêmes du parler le plus quotidien. Émile Gilliard, qui écrit le même patois, et qui excelle à rendre le ton des commérages, se souviendra de la leçon, ainsi que plusieurs autres poètes de la génération suivante.

Henri Collette (Malmedy 1905) dans son œuvre unique, *Ploumes du co* (*Plumes de coq*, 1re éd. dans le *Bulletin de la Société de Langue et de Littérature wallonnes*, de 1929-1930, 2e éd. en volume, 1934) avait, un des premiers, dans la forme serrée et dense du sonnet, exprimé des sentiments exacerbés. Un des premiers aussi, il invente des images rares, très personnelles : *Â cî d'îvièr, lu ronde lune flote come on djène d'oû (Au ciel d'hiver, la lune ronde flotte comme un jaune d'œuf)*; *... mi-âme pinsive èt r'ployîe sor lèye-même, Come on deût d' want qu'on r'toûne, ruboute su d'vins â d'foûs* (*...mon âme pensive et repliée sur elle-même, — Comme le doigt d'un gant qu'on retourne, repousse son dedans au-dehors...)* L'influence de Baudelaire est ici très sensible: amour de la nuit, des chats, des Tropiques, romantisme macabre de la tombe profanée, religiosité, haine du bourgeois que l'on se plaît à choquer... Mais le besoin de vibrer avec tout ce qui bouge, la participation dionysiaque aux éléments naturels font penser au romantisme allemand. La poésie 'barbare' de Collette constitue un hymne à l'instinct vital, qui se situe en deçà de toute éthique, alors que les éclats, même les plus blasphématoires, d'un Dewandelaer sont essentiellement moraux.

CRÉPUSCULE À XHOFFRAY, par LAURENT HERVE (1883-1956). *Huile. Verviers, Musée Communal (Photo du Musée).*

LA GRANDE ÉPOQUE DE L'APRÈS-GUERRE

On peut dater de 1948 l'entrée en scène de la génération la plus riche de la poésie wallonne. Cette date, qui n'est qu'un repère commode, est celle de la publication d'un recueil collectif *Poèmes wallons 1948*, réunissant des œuvres de cinq poètes (Franz Dewandelaer, Willy Bal, Jean Guillaume, Albert Maquet, Louis Remacle) qui n'ont jamais songé à former d'école, mais qu'a réunis un même souci de qualité. Si c'est bien après la guerre que le mouvement s'affirma comme tel, certains auteurs s'étaient déjà révélés depuis longtemps (Franz Dewandelaer et Willy Bal, dont le premier recueil, *Oupias d'âvri (Bouquets d'avril)*, est de 1933), et d'autres, que l'on est tenté d'y adjoindre, ne se révéleront que beaucoup plus tard (tel Géo Libbrecht, dont l'œuvre picarde commence seulement en 1963). Comme par ailleurs, aucun programme ne définit un art poétique commun et que tous ces poètes sont extrêmement différents, les contours mêmes du mouvement restent flous. J'ai dit plus haut pourquoi je considérais

Dewandelaer, pourtant un des cinq auteurs des *Poèmes wallons 1948*, comme un des précurseurs immédiats de la nouvelle tendance plutôt que comme un de ses représentants; mais d'autres seront tentés de l'y assimiler, et en même temps Gabrielle Bernard et Henri Collette. Ce n'est pas la qualité de la langue et du style qui est ici en cause — tous ces auteurs en ont un égal souci —; ce n'est pas non plus, avant tout, le ton ni les thèmes. C'est plutôt l'approche qui s'est faite plus subjective, moins explicite. La démarche s'est soumise à une logique intérieure moins aisément discernable par le lecteur. Ce n'est plus Hugo, Leconte de Lisle, ni même Baudelaire ou Verhaeren que l'on cite comme référence pour situer grossièrement les poètes de la génération d'après-guerre, mais Jammes, Péguy, Supervielle, Max Jacob, Norge, Reverdy... Qu'on entende bien. Si certaines influences sont évidentes — et parfois revendiquées —, je veux dire que la manière, bien personnelle de ces nouveaux poètes est comparable, peut-être pour la première fois, à celle des poètes français de la même génération. Jusque-là, on avait le sentiment que la littérature wallonne, quelle que fût sa qualité, marquait un retard sur la littérature française d'un ou de plusieurs courants. Aujourd'hui, on a l'impression de se trouver devant deux lignées parallèles, contemporaines, entre lesquelles des échanges réciproques pourraient s'établir. Cette synchronisation a permis de mieux saisir l'individualité de chacune des deux littératures et de mettre l'accent sur les caractères les plus foncièrement originaux du dialecte.

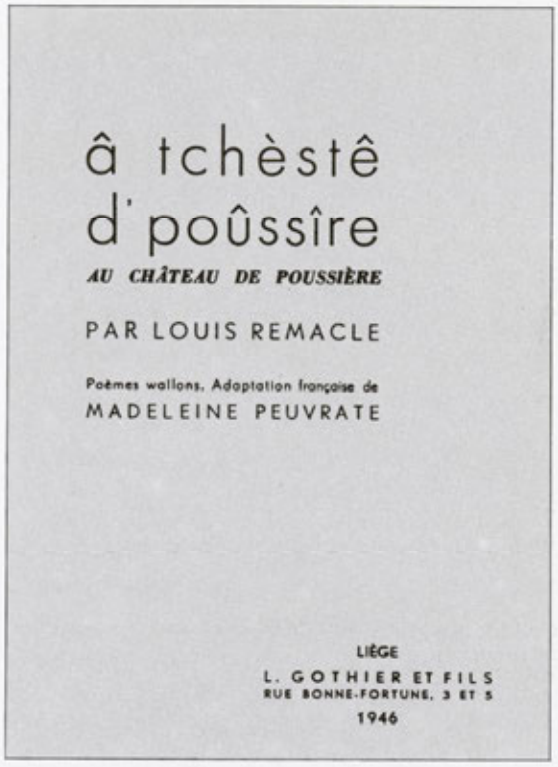
ILLUSTRATION DE STEPHEN HOLDA *pour le recueil de* WILLY BAL *et* MARC DE BURGES, *'Euwe dé pleufe, Eau de pluie, Rainwater', Marcinelle, 1976. Editions de l'Institut Européen Interuniversitaire de l'Action Sociale. Les poèmes de Willy Bal sont extraits de 'Poques èt Djârnons' (Ed. du Bourdon) et ceux de Marc de Burges de 'Tibigôti' (Ed. La Concorde). Traduction française par les auteurs, traduction anglaise par Émile Verbeek. L'œuvre est illustrée par des artistes de l'Entre-Sambre-et-Meuse, Stany et Stephen Holda. Collection Emile Lempereur (Photo Musée de la Vie Wallonne).*

Willy Bal (Jamioulx 1916) est, de ces novateurs, le premier dont on ait entendu la voix: *Oupias d'âvri* (extraits en 1933 et 1935), en une langue drue, aux rythmes musicaux, célébrait, sur un ton de solennité rustique, avec autant de ferveur que Launay, mais plus de naturel et moins d'exotisme, la campagne wallonne, ses gens et ses saints.
Cette poésie qui paraît si nouvelle est peut-être aussi celle qui plonge au plus profond, qui se préoccupe le plus de rejoindre les origines; elle s'affirme en s'enracinant, en prônant la continuité: *Djè vike avou lès vikants... Abateû d' vîs-ârbes, planteû d 'djon. nes ârbes (Je vis avec les vivants... Abatteur de vieux arbres, planteur de jeunes arbres)*. Cela respire la santé, le bonheur de vivre, l'optimisme. Au moral aussi, cela apporte une bouffée d'air pur.

La souffrance, la mort, le mal, pourtant, ne

sont pas ignorés, mais ils sont transcendés: un espoir se lève au-dessus du désespoir, le bien peut naître du mal, et le grain doit mourir pour germer. La longue méditation lyrique, inspirée en 1947 par l'enfer de la Lys, *Au soya dès leus (Au soleil des loups)*, débouche non sur le découragement ou sur la révolte, mais sur une exaltation émouvante de la vie, généreuse jusqu'à en mourir. La seule mort à craindre est celle de l'âme: elle a nom habitude, mesquinerie, tiédeur. Il arrive que les titres aient une logique. Ceux de Willy Bal, en tout cas, affirment toujours la certitude que la vie est la plus forte: *Au soya dès leus* ne désigne la nuit la plus affreuse que par le détour d'une expression imagée traditionnelle (*soya dès leus* est un nom plaisant de la lune) où le soleil est nommé. *Nos n' pièdrons nin* (*Nous ne perdrons pas*, 1948) affirme la conviction profonde que les paysans obstinés qui ont lutté pour arracher aux bois la terre 'grasse et douce' n'ont pas perdu, et que ceux qui les continuent ne perdront pas leur vie. *Poques èt djârnons* (1957), enfin, établit entre les plaies et les germes un rapport étroit, qu'on peut croire de causalité. Mais si les thèmes sont restés constants, la forme s'est constamment renouvelée: à la simplicité jammienne du début, à l'éloquence, déchirée dans *Soya dès leus*, apaisée dans *Nos n' pièdrons nin*, succède, à présent, le rythme bref et allègre des comptines et des refrains populaires. Poèmes de la maturité, dans lesquels la souffrance assumée a conduit à une sérénité supérieure qui retrouve d'instinct la voix du peuple ou de l'enfant. Le cri a fait place au chant. *Tchèrîye, — Dreut ou cron, — Tchèron, — Tchèrîye! — Ène sacwè t'aote? — Scorîye! — Tu n' sés pus ote? — Scafote! — Tchèrîye, — Tchèron! — C'èst co pus lon. — C'èst toudi quate pas pus lon. (Charrie, — Droit ou courbe, — Charretier, — Charrie! — Quelque chose t'arrête? — Fouette! — Tu ne peux plus avancer? — Démène-toi! — Charrie, — Charretier! — C'est encore plus loin. — C'est toujours quatre pas plus loin).*

Louis Remacle. Pour lui aussi, au fil des ans, sa poésie s'est dépouillée au point d'atteindre



PAGE DE TITRE DU PREMIER RECUEIL DE LOUIS REMACLE, *'Â Tchèstê d' poûssîre', Liège, 1946. Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

dans les dernières pièces, une sobriété implacable, une densité et une authenticité peu communes. Leur lecture procure cette impression de nécessité — que ces choses soient dites et comme elles l'ont été —, d'évidence, à quoi se reconnaît la littérature la mieux élaborée, celle qui se fait oublier. La qualité de l'observation, la justesse d'un vocabulaire volontairement quotidien et réduit, mais aussi les inflexions savantes d'une syntaxe qui se garde toujours de l'ampleur et de l'éclat, n'apparaissent qu'après coup comme les raisons du charme qui s'impose dès l'abord.

La constance de l'inspiration est frappante: le premier poème wallon (resté inédit) de l'auteur contient déjà tous les éléments qui, inlassablement nuancés, approfondis, donnent curieusement à cette poésie fondée sur la litote une puissance presque obsessionnelle.

Comme chez Willy Bal, mais dans un esprit tout opposé, les titres des recueils principaux de Louis Remacle situent bien le climat général de l'œuvre. *Â tchèstê d' poûssîre (Au château de poussière*, 1946), *Fagne* (1967), *Mwète-*

fontin.ne (*Morte-fontaine*, 1974) : ces endroits ruinés, désolés, taris dessinent une carte sentimentale autant que toponymique. Souvent, dans les poèmes eux-mêmes, les paysages et les sentiments sont étroitement unis, comme fusionnés: *èrî du m' bouneûr, èrî du m' payis (loin de mon bonheur, loin de mon pays); Lu clârté du m' djônèsse loume tot-avâ m' payis, bèle come â fond du m'coûr (La clarté de ma jeunesse éclaire tout mon pays, belle comme au fond de mon cœur); â rés'dès fènèsses èt â rés'du m' coûr (au ras des hautes herbes et au ras de mon cœur...)* À l'inverse de Willy Bal, dont la poésie optimiste se place sous le signe du soleil et de la permanence, Louis Remacle exprime une poésie saturnienne, vouée aux nuits, aux crépuscules, à la clarté douce, mystérieuse et comme intérieure, de la lune et des étoiles, sensible avant tout aux départs, aux séparations, aux passages, aux changements, à la mort... Le poète se redit sans cesse la précarité du bonheur — rarement pur lorsqu'il n'est pas souvenir ou projet — et de la vie humaine — à côté de la froide éternité du ciel ou de la mer. L'angoisse fondamentale de l'homme qui doit assumer sa condition seul, sans le secours d'une idée ou d'un dieu, et qui ne peut s'appuyer que sur la faiblesse de quelques êtres aussi démunis que lui, imprègne l'œuvre tout entière, même si, parfois, elle paraît faire trêve. Les poèmes les plus sombres sont, paradoxalement, les plus lumineux, ceux où la mort, sous les apparences de la beauté et de l'amour, multiplie les appels, les séductions pour entraîner l'homme dans un pays de blancheur ineffable. La mort effraye, ou tente, mais aussi il arrive qu'elle s'accepte avec simplicité, et parfois, le chant d'un merle ou l'odeur des lilas suffisent à imposer cette impression d'éternité terrestre qui, pour un moment, la vaincra. La solitude est surmontée dans le couple; et les seuls bonheurs auxquels on puisse prétendre ici-bas, c'est à l'amour qu'on les doit: toujours menacés, à refaire, ces bonheurs ne sont pas le bonheur, impossible, mais, par leur intensité, ce qui s'en approche le plus. Ils comblent, mais comme une grâce imméritée, et dont on se sent un peu coupable: *k'avins-n' fêt po-z-èsse si ureûs? — On-z-areût bin sogne d'i r'sondji (Qu'avions-nous fait pour être si heureux? — On aurait bien peur d'y repenser).*

CALLIGRAMME INÉDIT D'ALBERT MAQUET
illustrant un de ses poèmes de la série 'E mureû dès pâpîres', dans Djeû d'Apèles (Ougrée – Liège, 1945), Collection Albert Maquet (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).

ALBERT MAQUET (Liège 1922) paraît, lui, dominé par la hantise du dédoublement, de la dispersion. Dans *Djeû d'apèles* (*Jeux d'appeaux*, 1947), recueil expérimental, à côté de proses poétiques à la manière de Max Jacob ou du Norge des *Oignons*, par lesquelles l'auteur démontre les ressources et les possibilités du dialecte dans un domaine jusqu'alors inex-

ploré, une suite de poèmes en vers, *È mureû dès påpîres (Dans le miroir des paupières)*, aborde, avec une simplicité déroutante, les mystères quotidiens qui nous entourent. Dès ce moment, le problème de l'identité insaisissable s'installe dans l'œuvre pour ne plus la quitter: *Nolu n' pôrè måy comprinde — Si dj' so tot seû ou nos deûs (Nul ne pourra jamais comprendre — Si je suis seul ou si nous sommes deux); C'èst come si dj' m'avahe alouwé — Et qu' dji m' pâtreû è traze (C'est comme si je m'étais usé - Et que je me répartirais en treize...)* À la limite, on ne sait par quel tour d'escamotage, l'être disparaît progressivement, s'efface: *Èt cwand l' loumîre distinda — On vèya qu'i måkéve (Et quand la lumière s'éteignit — On s'aperçut qu'il manquait); Ni spale. Ni mins. Ni visèdje. — Mi coûr, èstez-v' là? (Ni épaule. Ni mains. Ni visage. — Mon cœur, êtes-vous là?)*

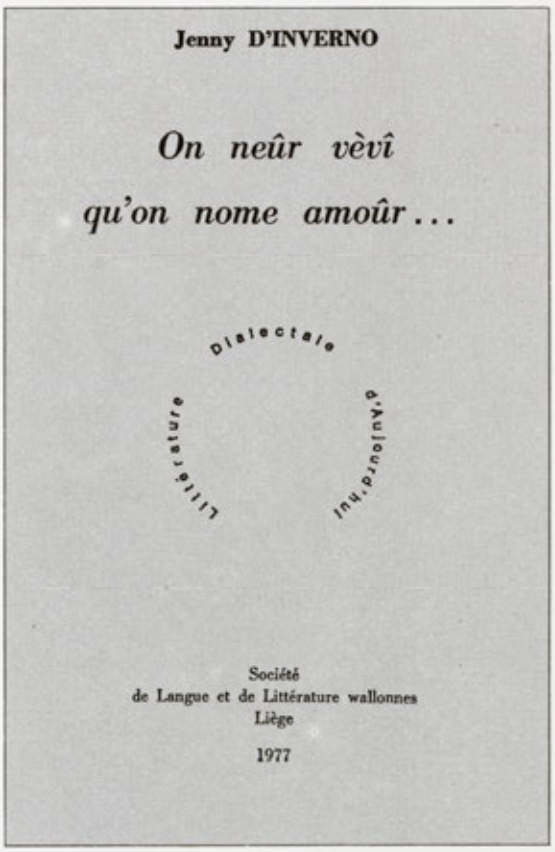
Par la suite, dans des poèmes qui, sans renoncer à dévoiler le fantastique ordinaire, sont d'accès plus direct et plus clair, Albert Maquet revient souvent à ce thème.

Les miroirs et les ombres portées, que l'auteur se plaît à évoquer, ne sont-ils pas, eux aussi, comme des représentations visuelles et concrètes du partage de l'être mental? Les questions qu'agite cette poésie sont philosophiques: comment, avec de telles incertitudes sur la nature de l'homme, ou plutôt une telle conviction de son instabilité, la vie aurait-elle un sens? La vie, c'est un songe — *Nos n'èstans nin minme sûrs qui nos vikans nosse vèye (Nous ne sommes même pas sûrs que nous vivons notre vie)*; une énigme: *C'èsteût co bin lès pon.nes di nos heûre chal so l' tére — Si d'pôy, âtoû d' nos-ôtes, on n' sét fé qu' dès mistéres (Il valait bien la peine de nous semer ici, sur la terre. Si c'est pour nouș perdre dans un réseau de mystères);* une absurdité: *Mins wice estans-gn asteûre...asteûre qui l' cîr èst vû èt noste èspwér vûdî? (Mais où sommes-nous maintenant... maintenant que le ciel est vide et notre espoir tari)*; *Lûre èl sipèheûr (Luire dans le noir*, 1954). Sombre, d'un pessimisme intellectuel, bien qu'elle n'ignore pas le pathétique des découragements et que, par ailleurs, il lui arrive de célébrer des moments privilégiés d'accord avec la nature ou avec des êtres, la poésie d'Albert Maquet débouche sur un stoïcisme existentialiste grave et désespéré, que traduit bien le dernier vers de *Lûre èl sipèheûr: Dji lû tot seû disconte li mwért (Je luis tout seul contre la mort)*.

Dans la région liégeoise, quelques auteurs sont venus très tôt renforcer le noyau primitif. Les plus importants sont Jenny D'Inverno, Léon Warnant, Marcel Hicter.

Chez JENNY D'INVERNO (Liège 1926), la mort est encore au centre du débat, et la difficulté d'être. Il faut attendre un recueil plus complet que celui paru en 1952 dans les *Cahiers wallons* pour parler de cette poétesse à la sensibilité à vif, chez qui on retrouve, en plus personnel et en plus violent, les exigences et les ardeurs de

PAGE DE TITRE DU DERNIER RECUEIL DE POÈMES DE JENNY D'INVERNO, *'On neûr vèvî qu'on nome amoûr', Liège, 1977. Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



LÉON WARNANT, *professeur à l'Université de Liège. Liège, 1975 (Photo Francis Niffle, Liège).*

Gabrielle Bernard. Sa poésie déchirée brûle des feux de la jeunesse qui réclame l'eau des orages, des puits, des espoirs. Elle hait les compromissions, hésite douloureusement sur la voie à suivre, requise, malgré elle, par un passé sans cesse rejeté, indécise sur un avenir que n'arrive pas à orienter le sentiment de la fragilité de la vie. L'intérêt dramatique vient de ce que tout, ici, reste en suspens. L'espoir *tripèle (trépigne)*, la joie *trèfèle* derrière le chant de la pluie d'un dimanche; l'âme s'en ira un jour au puits chercher le bonheur qui attend, *èt dreûte, èt fire, èle pwètrè s' djôye come on hårkê (et droite, et fière, elle portera sa joie comme un porte-seaux)*.

Mais les années passent. La vie change les eaux vives en *On neûr vèvî qu'on nome amoûr... (un noir vivier qu'on appelle amour)*. Un livre d'amour aux accents poignants jamais entendus encore en wallon, un hérissement de fer sur des eaux profondes qui fait penser au peintre Jean Ransy. Un grand art.

LÉON WARNANT (Oreye 1919), lui, est plutôt le poète des désillusions, des désenchantements et des difficultés de l'existence journalière. Les rêves, les espoirs, les projets prennent leur envol, mais la réalité toute puissante s'arrange pour les rabattre à terre. Dans les deux recueils — *Blames èt foumîres* (*Flammes et fumées*, 1953), *Lès-an.nêyes èt lès vôyes (Les années et les chemins*, 1955) — reparaît comme un leitmotiv, sous des formes très diverses, ce thème de l'imperfection de l'homme dont les désirs vont toujours au-delà de ce que la vie peut lui accorder. L'insatisfaction de n'être que ce qu'on est, ici, maintenant — un homme — conduit souvent à la dérision: l'ambition, l'orgueil, le progrès ne sont que vanités. L'amour même, avec un cynisme amer, est parfois cruellement démystifié. Le style, très oral et très direct, de ces poèmes, qui sont souvent des monologues intérieurs, évitant le prestige des images rares ou des élans lyriques, doit à sa simplicité et à son authenticité la meilleure part de ses effets.

MARCEL HICTER (Haneffe 1918), latiniste de formation, débuta par des traductions et des adaptations de poètes antiques *Awè, vî fré... (Oui, vieux frère...*, 1939); première partie de *Gentils gallans de France*, 1956). Virgile, Horace trouvaient, transposés dans son patois hesbignon, une fraîcheur nouvelle: *Rapoulez vos bèdots, poyète! — Li tchaleûr fêt toûrner l' lècê. — Nos hètch'rin's al vûde so leûs tètes — Sins poleûr ècrâhî nos vês. (Rassemblez vos moutons, poulette! — La chaleur fait tourner le lait. — Nous tirerions sur leurs trayons — Sans pouvoir engraisser nos veaux)*. La conscience que le patois était particulièrement indiqué, par sa nature, pour revivifier les thèmes fondamentaux de la civilisation paysanne, avait poussé nombre d'auteurs wallons à des essais de ce genre: rappelons les adaptations par l'abbé LAMBERT-JOSEPH COURTOIS de Perwez (1854-1915) de poèmes de Virgile, de *Philémon et Baucis* d'Ovide, celles par HENRI SIMON de cinq poèmes d'Horace, d'autres encore par ARTHUR XHIGNESSE, EDGARD RENARD...

Mais si Marcel Hicter s'insère dans le courant nouveau, c'est par les pièces qui forment la deuxième partie de *Gentils Gallans de France*, pièces postérieures à la guerre de 1940 et qui abordent de façon personnelle, toujours dans une langue drue, des sujets plus actuels et plus brûlants: la guerre, la mort, la souffrance des hommes...

D'autre part, tout récemment (1973), Marcel Hicter a innové en commentant par des textes wallons classiques certaines compositions abstraites du graveur liégeois Marc Laffineur *Cous d'âbes (Souches)*.

Jean Guillaume (Fosses 1918) est le chef de file de l'école namuroise et son influence a été telle qu'ici vraiment, et ici seulement, on peut parler d'école.

Dans son premier recueil, *Djusqu'au solia* (*Jusqu'au soleil*, 1947), le poète se cherche encore à travers des influences diverses. Le souci de partir des réalités les plus concrètes, mais aussi la faculté de les transfigurer, la sobriété dans le choix des détails et des mots, la densité, déjà, sont présentes dans ce premier volume. Déjà aussi, le poète a choisi ses couleurs de prédilection, couleurs mariales: le bleu et le blanc. Le blanc, surtout: blanc de la neige, des draps, des murs aveuglants sous la lumière de l'été, de la pureté de l'âme, de la mort aussi, et de la beauté indicible du Royaume... Nous, lecteurs, pensons aussi à la blancheur de la page vierge à laquelle tend cette poésie que le silence attire comme une plénitude: *Dji n' tchanterè nin, — Mins dji djondrè mès mwins (Je ne chanterai pas, — Mais je joindrai mes mains)*. Autobiographique toujours, mais avec une extrême réserve, et de la part la plus profonde de l'être, *Djusqu'au solia* dessine l'itinéraire mental et spirituel qui conduit le poète, ébranlé par la mort d'une mère trop tôt partie jusqu'à un Dieu maternel sur le giron duquel il fait bon se serrer.

LA FERME NATALE DU POÈTE WALLON JEAN GUILLAUME, *'avou sès gurgnis d'zos l'banêre'. Vers 1900. Collection de famille (Photo T. Pochot, Fosses reproduite par Francis Niffle, Liège).*

GEORGES SMAL, 'A L'TACH'LÈTE' *Expression du jeu de balle, qu'on peut rendre par 'à la volée'. Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

Dans *Inte li vièspréye èt l' gnût* (*Entre la vêprée et la nuit*), texte paru dans *Poèmes wallons 1948*, toutes les influences ont disparu, le ton s'est affirmé, la voix s'est posée. Ces courts poèmes, si simples d'allure, si concrets, sont extrêmement allusifs — un peu comme ceux de Reverdy —, attentifs à décrire des silences, des absences. Période de transition: le poète a fait abandon de son cœur d'enfant, mais il éprouve encore une douceur amère à retrouver les douleurs du passé. Avec *Grègnes d'awous!* (1949), l'acceptation, la sérénité, le bonheur s'installent dans une poésie jusque-là déchirée. Plénitude du cœur, à laquelle correspondent — le titre ne pouvait être mieux choisi — l'abondance des récoltes dans les granges, la lourdeur des gerbes dans les grands chars, la durée des journées débordantes de travaux. Le paradis, c'est déjà sur terre qu'il commence: *Dji n' dimande pus qu' vos v'noche tot timpe —, Pusqui dj' vos-a (Je ne demande plus que vous veniez très tôt — Puisque je vous ai)*; à quoi font écho les deux derniers vers d'*Aurzîye*: *Nos-avans strumé l' paradis — An rabatant nosse prumêre roûye (Nous avons étrenné le paradis — En rabattant notre premier sillon)*. La trajectoire est belle qui nous conduit du soleil aux granges pleines de récoltes et enfin à l'argile élémentaire. Nulle part, l'œuvre n'est plus riche qu'au terme de ses abandons successifs, de son effort d'ascétisme, dans ce recueil de 1951: *Aurzîye*. Après le livre des 'fièvres d'enfant' et celui des images d'une enfance revécue, dans lesquels le poète se redisait des émotions ou des tableaux familiers, les poèmes d'*Aurzîye* ont une fonction heuristique, révélatrice: ce sont les faces inconnues des êtres, des choses, de la vie, qu'ils ont pour tâche de dévoiler, d'éclaircir, et le créateur, semblable au potier cherchant 'dans la pâte une forme qu'il ne saurait dire', attend de son œuvre la réponse. L'œuvre, ici, part de l'auteur mais surtout elle y renvoie, elle le modèle autant qu'elle est modelée par lui. La poésie, sans perdre ses qualités formelles, devient alors, avant tout, une éthique, une règle de vie.

Dans le sillage de Jean Guillaume, GEORGES SMAL (Houyet 1928), avec une aisance souveraine, évoque un monde à la fois banal et mystérieux, que parcourent d'incessants appels d'un au-delà. Les choses sont saisies du premier coup d'œil dans leur épaisseur, dans leur ambivalence; et peut-être ce qui déroute le plus, quand on aborde cette œuvre, est-ce sa transparence. Les vers coulent sans effort, frais et lumineux, comme une source dont les eaux se sont purifiées au cours de leur long cheminement souterrain. Aucune trace du travail intérieur ne subsiste; la réussite apparaît chaque fois comme un don miraculeux du hasard. L'originalité des images, des points de vue, se dissimule sous une forme aussi naturelle que possible, et la gravité du propos est souvent atténuée par la légèreté du ton. De *Vint d' chwache* (1953) à *A l' tach'lète* (1956) et à *Cayôs d'êwe* (1973), la simplicité et le dépouillement ne font que s'accentuer. Les poèmes du dernier recueil sont, comme les galets du titre, aussi lisses et aussi lourds.

Émile Gilliard (Malonne 1928; écrit dans le dialecte de Moustier-sur-Sambre) a été marqué, lui aussi, par l'influence de Jean Guillaume. Son œuvre, pourtant, est aux antipodes de l'hermétisme et séduit d'abord par son tour direct. L'auteur se présente comme un poète de la communication immédiate et de la communion. Découragement devant les injustices, révolte devant le règne de l'argent, exaltation d'une vie plus noble: du premier recueil, *Chîmagrawes* (*Simagrées*, 1955) au dernier, *Li Dêrène saison* (*La dernière saison*, 1976), ces thèmes reviennent incessamment, mais c'est dans *Pâtêrs po tote one sôte di djins* (*Paters pour une sorte de gens*, 1961) qu'ils éclatent avec le plus de violence. La société qui nous y est dépeinte, où les pauvres sont réduits à l'état de bêtes, où les riches sont des *tchéns r'noûris (des chiens gavés)*, n'a plus rien d'humain. Tout autant qu'à la générosité des élans sociaux, on est sensible chez Gilliard à la complexité du portrait de l'homme ordinaire, avec ses hésitations, ses doutes, ses défaites. Toujours le conflit entre l'*à quoi bon* et le *malgré tout* est présent dans cette œuvre qui, dominée par le sentiment de l'imperfection, élève à l'effort une statue qui est aussi celle de la fatigue.

LA POÉSIE PICARDE

Elle devait, à son tour, par la grâce de Géo Libbrecht (Tournai 1891-1976), se hisser d'un seul coup, au niveau le plus élevé. De 1963 à 1970, ce poète, dont l'œuvre française était abondante et célèbre, décidait de rendre à Tournai *ç' qui appartient à Tournai* et il publiait cinq plaquettes de vers picards: *M'n accordêieon*, *Les clèokes*, *A l' bukète*, *Tour d'Èleuthère*, *L'z-imaches*. Il a la beauté parfaite du cercle, cet itinéraire qui, après avoir mené l'homme aux antipodes, et le poète sur des voies royales, le ramène à la ville natale et le pousse à cheminer par les sentiers modestes de la poésie patoise. Mais le plus remarquable est que, dans ce retour aux sources, le cœur aussi ait retrouvé d'instinct la pureté et l'allégresse de l'enfance. Le poète ne déclare-t-il pas que 'la jeunesse vient avec l'âge'? Jamais il n'a été plus jeune que dans ces œuvres de la fin de sa vie, qui restituent, dans une langue qu'on dirait vierge, la fraîcheur des premiers jours du monde, une vie toute neuve d'avoir été décantée par la mémoire, 'un matin bleu comme une prière sentant bon l'avoine et le froment'.

On n'a qu'in parlache — Ch'ést l' ceu de s' vilache; — L'kiou ch't-in kiou — l' riou in riou (On n'a qu'un parler — C'est celui de son village. — Le coq c'est un coq, — le ruisseau un ruisseau).

Cette voix '*qui parle in tournizin*' remonte à la

JOSEPH GILAIN. TOURNAI. *Bois. Conçue pour une autre occasion que celle d'évoquer Géo Libbrecht (c'est une couverture des 'Cahiers Wallons'), l'œuvre et le 'cri' illustrent on ne peut mieux l'attachement viscéral de Libbrecht pour sa ville natale. Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

surface et, d'emblée, se distingue en tous points de la voix française. Alors que dans sa langue universelle, Libbrecht explorait les tréfonds les plus personnels de son être, dans sa langue régionale, il transmet les modes de pensée partagés par une communauté: ce qu'on peut appeler une philosophie populaire. Libbrecht pense et sent patois autant qu'il le parle. Le ton a tous les caractères de l'oral, il est simple, familier; la langue est pleine de sève; et les expressions imagées l'émaillent constamment de leur pittoresque: *Les cras mouchéons cha n' vol po léon (Les oiseaux gras ça ne vole pas loin); On chique èl pain par morcyeaus. — Pou bware i n' féaut pos d' coutyéau (On mange le pain par morceaux. — Pour boire il ne faut pas de couteau)*... Le tour sentencieux, l'amour du concret, le goût de la narration, une certaine gouaille (qui est bien picarde), tout cela est du peuple, au meilleur sens du terme. Et quant à l'esprit, c'est celui de la sagesse des nations, pour la morale, de la 'bonne franquette' pour l'apparence: *Vife èl Peupe, vife èl raca. — L' vré Tournizyin i ést là.* Nulle part, le chauvinisme bon enfant n'a été rendu avec tant de vérité et si peu d'emphase. Tournai, c'est le berceau de la France, le centre du monde. De là, une magnifique désinvolture. L'aristocratie du peuple, satisfait de son état, repose sur une sagesse de bon sens qui peut paraître de courte vue, mais que des siècles d'expérience ont façonnée: les vraies richesses sont intérieures; il faut de tout pour faire un monde; chaque jour est un jour nouveau *(Bonjour à tèrtous'ét à mi! — Comint ç' qu'i va l' méonte aujourd'wi?*; tout mal a son bien *(d'Artagnan i-a conu l'èskite, — més cha l'fézéot batlyer pus vite);* la vie est ce qu'il y a de meilleur *(Bat'mints du cœur, ch'ést tout cha qu'on a d'béon)*; ce qu'on ne peut changer, il faut le supporter... Ainsi, la mort est une nécessité universelle; le poète l'accepte sans révolte et la ressent non comme une fin ou une déchéance, mais comme un départ et un accomplissement. La mort repose des fatigues de la vie, elle redresse le bossu, elle est le seuil de l'éternité: *Adieu mes artieaux usés, — L'Tierr'-purgatoire et tout l'race: j' vas chez les ressuscités; je n' sus pus foqu'que l' durée — sans hier et sans lind'main*... Poésie de vivant, et qui trouve aussi bien dans l'évocation d'aventures gauloises ou scatologiques que dans celle des sentiments les plus frais, matière à restituer, avec un constant bonheur, l'émerveillement quotidien du miracle d'exister.

REPENTIRS...

L'éclat des quelques auteurs qui, après la guerre, ont transformé profondément la poésie wallonne nous contraint dans ce rapide panorama, à laisser dans l'ombre bien des réussites partielles ou moins éclatantes. Epinglons cependant quelques noms: pour le Pays de Liège, Robert Grafé, dont l'œuvre, très achevée, n'est pas abondante, Jean Rathmès, Jeanne Houbart; pour le Pays de Charleroi et le Centre, Charles Geerts, Louis-Henri Lecomte, Joseph Charles, René Painblanc, beaucoup d'autres dont l'inspiration quotidienne retient par la justesse plus que par l'envol.

Le pays gaumais, resté longtemps en dehors du mouvement littéraire, commence à s'y insérer grâce à Fernand Bonneau (Prouvy-Jamoigne 1885-Bruxelles 1962), et surtout à Albert Yande (Villers-sur Semois 1909), auteur d'un poème épique consacré au malicieux *Djan d' Mâdy* et de trois recueils de vers *(Pa t-t' avau lès autes côeps (A travers le passé,* 1954); *Lès paumes su lès éteûles (Les épis sur les éteules,* 1961); *Bokèt d' fènasses (Bouquet de graminées,* 1965) célébrant, dans une langue toute fraîche, en des vers bien frappés, les beautés du pays natal, les vertus des traditions familiales et religieuses.

PROMESSES

Aux alentours de 1960, alors que la génération précédente continue à enrichir la poésie wallonne de ses plus beaux fleurons, une nouvelle

génération entre en scène, qu'il est trop tôt pour juger.

S'ils ont pu profiter des expériences et de l'exemple de leurs aînés, ces jeunes poètes sont aussi handicapés par la forte et rapide régression du patois, et par la disparition du mode de vie auquel il était adapté. Faire de l'archéologie et se couper du réel ou bien miser sur l'actuel au mépris du génie propre du dialecte: pour la première fois, ce dilemme se pose avec une particulière acuité.

Certains auteurs n'ont pas résisté à la tentation de se créer une langue composite, totalement dépourvue d'authenticité. Des modèles littéraires nouveaux ont, en outre, contribué à répandre des modes d'écriture — style substantif, jeux de mots, images — qui, mal assimilés, n'aboutissent le plus souvent qu'au clinquant, à l'artificiel. Sous les apparences du modernisme, les métaphores en série renouent avec le maniérisme impersonnel du début du siècle, débordant de roses, de lys, de papillons. Phénomène nouveau, ce n'est plus Liège seule qui est touchée, mais aussi des régions dont l'idéal traditionnel était un réalisme, voire un naturalisme, court mais vrai.

Tous, heureusement, ne succombent pas à la voix des sirènes. Plusieurs noms dès à présent, se détachent comme les espoirs de la relève attendue: le Liégeois JEAN-DENYS BOUSSART, désinvolte et pudique, amoureux de l'ordre et de l'aventure; VICTOR GEORGES, que les qualités de ses deux recueils (*Adiu c'pagnon*, 1963 et *Gris pwin*, 1965) — naturel du ton, sens de l'ellipse, de l'abord indirect, unité et profondeur de l'inspiration — mettraient au tout premier rang si elles n'avouaient trop nettement ce qu'elles doivent à Jean Guillaume; CHARLY DODET (de Bonsin: *Brouheûr*, 1976); les Namurois LUCIEN SOMME et JOSÉE SPINOSA-MATHOT; les Brabançons JULES FLABAT et JEAN-PIERRE SURKOL; le Hennuyer MARC DE BURGES...

Dans toutes les régions wallonnes, une jeune génération est à l'œuvre, bien décidée, malgré les difficultés, à prolonger l'œuvre de ses aînés, refusant que leur chant admirable, miracle unique dans tout le domaine d'oïl, soit, comme celui du cygne, le chant suprême.

Jean LECHANTEUR

NOTE ADDITIONNELLE

En art, ce sont les exceptions qui comptent. Les œuvres des poètes à la lecture desquelles vise à inciter le panorama esquissé ci-dessus valent, on l'aura compris, malgré les essais de classification, par leur individualisme et par leur caractère d'exception. Exceptionnelles, elles le sont, non pas, comme certains ont voulu le faire croire, parce que, savantes, elles s'opposeraient à des œuvres vraiment populaires, mais parce que, achevées, elles tranchent sur un fond plus terne. Elles sont représentatives dans le sens qu'elles sont, à mes yeux, celles qui représentent le mieux, sous le meilleur jour.

Une part de subjectivité entre dans toute appréciation esthétique: quand on parle d'œuvres de choix, cela dit bien ce que cela veut dire. Les réussites ne sont pas mesurables comme les succès, et il est plus délicat d'élire que de dénombrer. Les critères objectifs d'une approche sociologique ne nous aident en rien à reconnaître nos affinités électives; ils ne peuvent déclencher en nous ce courant mystérieux qui nous ébranle lorsque nous avons l'impression de nous trouver en face de la beauté. Ils sont impuissants, donc, malgré leur avantage apparent sur les critères du goût personnel, à nous révéler ce qui seul nous importe en poésie: la poésie.

On regrette pourtant de n'avoir pu, faute de place et de temps, esquisser, à partir de ce point de vue, un tableau des faits parallèle au tableau des valeurs. Il aurait montré sans aucun doute combien peu l'image qui nous paraît représentative de la poésie d'une époque se reflète dans le miroir de la société. Des centaines de noms devraient être recensés si l'on ne visait qu'à établir la liste de tous ceux qui, dans presque toutes les régions du pays, ont composé *paskèyes* et poèmes. Les anthologies régionales citées dans la bibliographie donnent une bonne idée de l'abondance d'une production qui n'a jamais été vraiment chiffrée. Le *Livre d'or* de l'Association royale des auteurs dramatiques, chansonniers et compositeurs wallons de Belgique, publié en 1936 par Charles Steenebruggen, comptait déjà près de 250 noms, et, limité aux membres de l'association, il était loin de relever tous les auteurs. Comme fait social, le phénomène, manifestement, est important et mérite considération. Il faudra l'étudier avec soin, pour son intérêt évident, mais aussi pour la sympathie qu'il éveille. Que tant de commerçants, d'artisans, d'employés, au retour du bureau, du magasin, de la mine ou de la forge, se mettent à chercher l'oubli des contingences et peut-être une forme de dépassement d'eux-mêmes en taquinant la muse plutôt que par des passe-temps plus vulgaires, a de quoi surprendre et forcer l'admiration, même si le résultat est souvent médiocre, informe, conventionnel ou si, au mieux, il atteint son objectif modeste.

Ces poètes, on les appellerait poètes du dimanche, par allusion à leurs conditions de travail, si tous, chez nous, ne l'étaient, sacrifiant à leur démon les heures de loisir; naïfs, en pensant à la technique, si l'espèce, curieusement, n'en

HENRI PÉTREZ, *Fôves du Baron d'Fleuru (1938) illustrées par* ÉLISABETH IVANOVSKY. *Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

était presque inexistante. La plupart se contentent, en effet, d'imiter, tant pour les thèmes que pour le style, des modèles consacrés par la tradition, sans chercher à se forger, seuls, avec insistance, et non sans des maladresses, mais personnelles, et qui deviennent bientôt leur griffe, la forme qui vise moins à transmettre un sujet qu'une vision des choses. On rendra donc un hommage collectif à tous ces auteurs de second plan, anonymes et indistincts, pour la beauté de leur geste plus que pour la qualité de leurs vers.

Pourtant, entre ceux, évoqués dans l'article, dont l'œuvre forte peut être jugée avec rigueur, et ne voit pas sa portée limitée par des considérations de temps, de lieu ou de public, et ceux pour qui l'écriture est un exercice de perfectionnement ou d'amusement personnel et n'appelle la lecture que pour des considérations extrinsèques (sociales, philologiques), il est une frange de poètes mineurs qui mériteraient mention si l'on cherchait à établir un palmarès. Citons, à titre d'exemples, sans viser le moins du monde à l'exhaustivité: les Liégeois AMAND GÉRADIN *(Prumîre fornêye,* 1930); *Tote miâme,* 1932; *Notre-Dame di Baneûs,* 1942), JEAN LEJEUNE-LAMOUREUX *(L'Aous',* 1910), JEAN DESSARD *(D'ine cohe so l'ôte D'une branche à l'autre,* 1939). LOUIS LAGAUCHE, même, pour certaines pièces dans lesquelles, renonçant à faire des grâces, il donne libre cours à la verdeur qui lui était naturelle, THÉO BEAUDUIN, pour son recueil posthume *Vîs djeûs (Vieux jeux,* 1937); les Namurois LUCIEN et PAUL MARÉCHAL et surtout EDMOND WARTIQUE, auteur de poèmes de captivité (*Lès crwès dins lès brouwîres,* 1931) et de pièces intimistes sur la famille (*Tote ène vîye,* 1941); le Nivellois PAUL MOREAU (*Fleûrs d'al vièspréye*); à Charleroi, le tendre et modeste HENRI VAN CUTSEM *(Tchabaréyes, Jonquilles,* 1936) dont le rôle d'animateur régional fut si important pendant plus d'un quart de siècle; dans le Centre, FLORIBERT DEPRÊTRE (1871-1960), dont les vers furent rassemblés en 1973 sous le titre *In batant l' sèmèle,* CAMILLE DULAIT, le truculent GEORGES TONDEUR (*Et mes petits-enfants ne me comprendront plus),* les Montois GASTON TALAUPE, dont les croquis (à la manière des 'tableaux de rue' de Vrindts) et les chansons parurent en 1929 sous le titre *Viérs élé moulons à queue,* MYEN VANOLANDE, FOURMY, FERNAND VERQUIN; le Tournaisien ADOLPHE PRAYEZ *(A. del Pecquewise)*..Certaines de leurs œuvres ont des charmes discrets ou des attraits débonnaires qui viennent de leur adéquation à un projet limité ou de leur conformité à l'esprit d'un terroir.

Mais il faudrait en citer trop, et encore ces chansonniers du début du siècle – DOMINIQUE BEAUFORT, THÉOPHILE BOVY, l'auteur du *Tchant dès Walons,* JEAN BURY, CONSTANT DEHOUSSE, JOSEPH DUYSENX, LÉON PIRSOUL..., dont la vogue fut grande et qui doivent se juger à une autre aune que les poètes, et surtout, près de nous, toute une pléiade en pleine activité. Le phénomène de la chanson, les succès des 'Caveaux', depuis le XIX[e] siècle, ont toujours été marquants en Wallonie.

Mais le sentiment personnel joue plus que jamais quand il s'agit de sacrer les petits maîtres ou de consacrer les muses cantonales et villageoises. Tel n'est rien de ce côté de la rivière qui, de l'autre côté, est roi. Que chacun découvre les royautés qu'il est disposé à se reconnaître. J.L.

UN GENRE ANNEXE: LA FABLE

La fable se situe en marge de la poésie lyrique, et elle demanderait de longs développements particuliers. Bon support de l'esprit populaire, elle a été très tôt adoptée par de nombreux auteurs wallons, qui se sont mis, tout naturellement à l'école du maître La Fontaine. L'abbé CHARLES LETELLIER, l'abbé DUVIVIER, CHARLES WÉROTTE, FRANÇOIS BAILLEUX et JOSEPH DEHIN, JOSEPH LAMAYE, HORACE PIÉRARD...: le XIX[e] siècle est la grande époque du genre. La vague se prolonge sur les premières années du XX[e] siècle, grâce, notamment, aux adaptations en patois de Beauraing par le docteur VERMER (1905), à celles en patois de Verviers et de Namur par GEORGES GLESNER et AUGUSTE LURQUIN (1908)...

DIEUDONNÉ SALME, VUE DU HAMEAU DE PONTISSE *(Herstal). Illustration du recueil de Jean Dessard, D'ine cohe so l'aute, Liège, 1939.*

Puis, pendant longtemps, si les essais occasionnels restent fréquents et si beaucoup de poètes, partout, prennent plaisir à rendre un hommage furtif au Bonhomme, la traduction de ses fables connaît une certaine désuétude.

Il faut attendre le milieu du siècle présent pour voir paraître à nouveau un ensemble important de fables imitées de La Fontaine. JOSEPH HOUZIAUX publie en 1948 *On d'méye-cint d' fauves da La Fontin.ne* qu'il complète en 1954 par *On quautron di novèlès fauves:* en tout, donc, 75 fables (dont quelques-unes de Florian) 'tournées en patois de Celles', amusantes, ne manquant ni d'aisance ni d'humour ni de qualités d'observation, mais beaucoup moins fidèles que celles du siècle passé à la lettre du modèle. Houziaux se plaît, en effet, à multiplier les détails qui actualisent et situent dans sa région la scène et les personnages: de là, une certaine saveur nouvelle, quelquefois, mais aussi une réduction de la portée et du ton. Le Liégeois JOSEPH HANOT, en 1960, n'arrive pas, avec un recueil de 22 fables, à redorer le genre.

La veine trop et trop bien exploitée est sans doute tarie. Quant aux imitations d'autres fabulistes que La Fontaine—Phèdre, Fénelon, Florian, Furetière, voire Krilov ou Trilussa—, elles n'ont constitué qu'un pis-aller.

La fable, pourtant, n'est pas morte, mais les tentatives les plus intéressantes du XX^{e} siècle se situent à un autre niveau que celui de la traduction ou de l'adaptation. Conscients qu'on ne pouvait sans cesse refaire ce qui avait déjà été fait, et qu'il était impossible de surpasser les maîtres du siècle dernier, les fabulistes d'aujourd'hui se sont résolument lancés dans la création. En France aussi, le genre connut tout près de nous des sursauts qui prouvaient qu'il gardait des ressources: après les essais fantaisistes de Franc-Nohain — dont on trouve un peu l'équivalent chez BEN GENAUX (*Vint-sèt' au quautron*, 1941) —, Anouilh et Bacri ont utilisé la fable comme une arme politique. Rien de tel en Wallonie, où l'invention reste presque toujours au service de moralités générales et traditionnelles. Mais la nouveauté des récits apporte un certain piment d'inattendu à un genre qui risquait la sclérose. Sans prétendre aucunement égaler les chefs-d'œuvre que leurs devanciers avaient traduits, plusieurs auteurs, principalement du Hainaut, ont réussi à leur donner un prolongement amusant. Ce sont GEORGES FAY (*Trêze al douzène*, 1938), BEN GENAUX, déjà cité, ARTHUR BALLE (*Saquants fauves... èt deüs-trwès bièstrîyes*, 1943) et surtout HENRI PETREZ dont l'œuvre est essentiellement celle d'un fabuliste (quatre recueils de *Fôves du baron d' Fleûru*, 1928, 1938, 1950, 1957) et encore LÉON MAHY, de Charleroi, ERNEST HAUCOTTE, de Fayt-lez-Manage... Les fables de la nouvelle manière, jouant sur un autre clavier que les fables classiques, auxquelles elles se réfèrent sur un mode qui est très voisin du pastiche, misent avant tout sur le comique des situations, le pittoresque des détails tirés de la vie actuelle et du décor local, et sur le charme narratif... Elles tendent souvent vers le conte ou vers la parodie. Leurs qualités sont celles, limitées, mais bien réelles, que l'on trouve chez beaucoup de poètes du pays hennuyer: de la verve, et un ton juste adapté à un propos mineur.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

1. Ouvrages généraux:

R. LEJEUNE, *Histoire sommaire de la littérature wallonne*, Office de Publicité, Bruxelles, 1942, pp. 78 et suiv.; M. PIRON, *Les Lettres wallonnes contemporaines*, Éd. Casterman, Tournai, 1944, pp. 22-118; *Évolution de la littérature wallonne*, dans *Grande encyclopédie de la Belgique et du Congo*, t. II, Bruxelles, 1952, pp. 533-542; *Lettres françaises et lettres dialectales de Wallonie*, dans *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1958, pp. 639-640; *Les littératures dialectales du domaine d'oïl*, dans *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, t. III, 1958, pp. 1457-1459; *Poètes wallons d'aujourd'hui*, anthologie avec introduction, Éd. Gallimard, Paris, 1961, 176 pp.; A. MAQUET, *La littérature dialectale de Wallonie de 1960 à 1970*, dans *La Vie Wallonne*, t. XLIV, 1970, pp. 297-313.

2. Anthologies (et études) régionales:

J. FELLER et J. WISIMUS, *Anthologie des poètes wallons verviétois*, Verviers, 1928, 624 pp.; J. GOFFINET, *Géographie littéraire du Luxembourg*, Éd. L'Horizon nouveau, Liège, pp. 207-214; L. et P.M MARÉCHAL, *Anthologie des poètes wallons namurois*, Namur, 1930, 268 pp.; F. ROUSSEAU, *Propos d'un archiviste sur l'histoire de la littérature dialectale à Namur*, dans *Les cahiers wallons*, Namur, 1965, pp. 63 et suiv.; J. FOREST, *La littérature dialectale wallonne. Brabant wallon*, Éd. Labor, Bruxelles, 1944, 104 pp.; J. COPPENS, *Ene kèrtinéye dè fleûrs*. Anthologie wallonne *Pou nos scolîs* anthologie d'écrivains du Brabant wallon, Nivelles, 2^{e} éd., 1961, 144 pp.; E. LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, Châtelet, 1963, 107 pp.; F. BARRY, *270 écrivains dialectaux du Pays Noir*, Éd. du Bourdon, Charleroi, 1958, 112 pp.; F. BARRY, *Fleurs littéraires dialectales de Wallonie*, Charleroi, 1970, 92 pp.; E. HAUCOTTE, *Panorama de la littérature dialectale du Centre, El Mouchon d'Aunia*, La Louvière, (1970), 314 pp.; E. HAUCOTTE, *La Louvière: pôle d'attraction et de rayonnement de la littérature dialectale*, dans *La Louvière. Panorama des Arts et des Lettres*, La Louvière, 1975, pp. 168-176; M. HANART, *Des textes picards pour aujourd'hui?* Nords-textes, 1976.

La complexité de la matière nous a contraints à ne citer ici que des références essentielles.