

Académie Royale  
de Langue & de Littérature  
Françaises



BULLETIN

TOME XXIX — N° 1  
Mars 1951

## S O M M A I R E

<b>Les éléments dramatiques dans les « Entrées de Souverains » au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle (Lecture faite à la séance du 13 janvier 1951, par M. Henri Liebrecht)</b>	<b>1</b>
<b>Ronsard Lyrique dans les Sonnets pour Hélène (Lecture faite à l'Académie le 10 février 1951, par M. Ferdinand Desonay)</b> .....	<b>13</b>
<b>Réception de M. Robert Vivier le 10 mars 1951</b> .....	<b>22</b>
<b>Discours de M. Marcel Thiry</b> .....	<b>22</b>
<b>Discours de M. Robert Vivier</b> .....	<b>40</b>
<b>Chronique :</b>	
<b>Rapport du Jury pour le Prix de Couronnement de carrière 1945-1949</b> .....	<b>56</b>
<b>Liste des ouvrages reçus</b> .....	<b>66</b>

---

# Les éléments dramatiques dans les « Entrées de Souverains » au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle.

---

Lecture faite à la séance du 13 janvier 1951  
par M. Henri LIEBRECHT.

Les annales de nos cités nous ont gardé le souvenir des nombreuses visites dont les honorèrent les hauts personnages que les hasards de la politique, des guerres, des mariages ou des avènements amenaient dans leurs murs. Les réceptions officielles se succédaient, la moindre circonstance y donnait prétexte, obérant lourdement les finances communales et arrêtant le commerce, au grand dam des ouvriers et des bourgeois. Dès 1187, Tournai, « cité royale », saluait la venue de Philippe-Auguste, celle de saint Louis en 1257 et de Philippe III le Hardy en 1273. Le dangereux Philippe le Bel, qui éleva tant de prétentions sur nos provinces, s'y arrêta par deux fois. D'autres encore allaient s'y faire acclamer par une populace qui ne voyait dans ces venues de rois et de grands seigneurs qu'une bonne occasion à beuveries, à spectacles réjouissants et à flâneries dans une ville décorée magnifiquement.

Au début, la réception était encore modeste : le Magistrat, accompagné de riches bourgeois, somptueusement montés et vêtus aux couleurs de la Ville, se portait au devant du royal visiteur, lui faisait compliment et lui offrait, en dons de bienvenue, les traditionnels tonneaux de vins du Rhin ou de Bourgogne, des pièces d'orfèvrerie, des habits fourrés, après quoi le Roi faisait son entrée dans la cité pavoisée, avec des arcs de triomphe aux carrefours et la foule des habitants se pressant

dans les rues, criant : « Noël » ! Au cours du banquet qui lui était offert à la Maison de Ville, il était de tradition que le Roi demandât, en signe de bienvenue, la grâce des bannis, à l'exception des meurtriers. Le cérémonial ne varie guère jusqu'en 1382, à l'entrée du Roi Charles VI. Il ne comporte encore aucun de ces spectacles symboliques, de ces tableaux vivants, de ces figurations, qui vont devenir de plus en plus nombreux.

Ils apparaîtront au XV<sup>e</sup> siècle, à l'époque où se manifeste avec le plus d'éclat ce goût du théâtre, dont témoignent les grandes représentations des mystères, en particulier de « La Passion », qui se multiplièrent en France comme chez nous, durant deux siècles. Rappelons-nous que les Confréries de la Passion se constituaient à Paris dès 1371 et que ce même Charles VI en consacrait l'association en 1402, cependant que dans nos villes flamandes et wallonnes, des groupements similaires, que les archives et les comptes communaux désignent sous les noms de « Compagnons de l'Église » ou de « Compagnons du Jeu », représentaient régulièrement soit un mystère en l'honneur de la Vierge, soit la « Résurrection de Notre Seigneur ». Nous pouvons en relever la mention à Termonde dès 1390 et plus spécialement à partir de 1403, tandis qu'à Bruges, à dater de 1396 on représente des mystères durant la Procession du Saint Sang. Quelques années plus tard, la coutume s'en est généralisée, des groupements bénévoles, qui donneront naissance aux chambres de rhétorique, se constituent dans la plupart des villes et même des villages et l'intérêt que le peuple y prend devient tel que les magistrats communaux sont contraints non seulement de les subsidier, mais de faire l'acquisition d'un coûteux matériel de « hoursds », de tapisseries, de costumes et d'accessoires qui rendent de plus en plus fastueuses ces représentations où se mêlent le sacré et le profane.

Faut-il s'étonner si ces éléments dramatiques s'introduisent dès lors dans l'ordonnance des fêtes que les Magistrats sont tenus de mettre sur pied chaque fois qu'un Souverain avec toute sa cour vient rendre visite à ses féaulx sujets. Il importe de faire diligence car on n'est prévenu que très peu de temps avant la visite. L'itinéraire ne peut guère changer, qui mènera le cortège de la porte de l'enceinte, par laquelle il fera son entrée, jusqu'à

l'hôtel de ville. On choisira les rues les plus larges, traversant les quartiers les plus riches ; chacun sera tenu de pavoiser la façade de sa maison et de l'orner avec luxe. Les gildes se partageront le travail et la dépense, en attendant de se faire rembourser par l'administration. On dresse en hâte des arcs de triomphe, ornés de guirlandes, d'oriflammes et de statues. Sur les places publiques on établit des échafauds et des estrades où seront placés des « tableaux par personnages muets », selon l'expression du temps. Ces tableaux vivants sont réglés selon un plan d'ensemble qui a été établi par quelque écrivain de renom, chargé de les rendre aisément intelligibles par des inscriptions et des phylactères, et de les approprier symboliquement à la circonstance. Plus tard, les tableaux deviendront des spectacles parlés, dont les textes seront farcis d'allusions et de flatteries. A l'entrée du Duc de Bourgogne à Arras, en 1454, raconte Jacques Duclercq dans ses « Mémoires », « il trouva tout le long de la taillerie et du petit marcié, fait sur hours, moult richement habillée, toute la vie de Gédéon en personnages en vie lesquels ne parloient point, ains ne faisoient que les signes de la dite mistère qui était la plus riche chose qu'on avoit vu pieça et moult bien fait au vif, et disoit-on que ce avoit cousté plus de mille couronnes d'or. » Tout le monde saisissait la comparaison et que la Toison de Gédéon n'était là que pour magnifier l'Ordre de la Toison d'Or. Les indiciaires de la Cour de Bourgogne ne manquent point de nous décrire avec force détails la manière fastueuse dont leurs maîtres sont accueillis chaque fois qu'ils font une entrée solennelle dans l'une ou l'autre cité. Monstrelet n'y a point failli quand il admire Maximilien, qui vient d'être couronné Roi des Romains à Aix la Chapelle — reçu à Bruxelles en juin 1486. Les rues étaient tendues de tapisseries, aux carrefours on avait élevé des arcs de triomphe où étaient figurés des sujets moraux, de hauts portiques ornaient les abords de la Grand'Place tandis que la façade de l'Hôtel de Ville, tapissée de draps rouges, était illuminée jusqu'au sommet de la tour « de grands et gros flambeaux en très grand nombre, de falots ardans et aultres instruments portants lumière » à tel effet, note le naïf chroniqueur, « qu'il semblait à le voir de loin mieux être de feu que de pierres ». Le plus souvent il

a soin de noter par le menu le nombre et la signification des groupes muets ou parlants qui ont été placés sur le parcours du cortège et devant lesquels le Souverain, qui entend jouir de toutes les surprises du spectacle, ne manquera pas de s'arrêter et de s'émerveiller. La signification n'en est guère mystérieuse mais l'exécution, par contre, en est fort artistique, car on a soin de faire appel à la corporation des peintres. Des maîtres de renom, tels que Petrus Christus et Hugo van der Goes, ne dédaigneront point d'y mettre la main. Tradition qui se perpétuera, puisque deux siècles plus tard c'est Pierre-Paul Rubens qui dessinera les arcs de triomphe érigés pour l'entrée à Anvers des Archiducs Albert et Isabelle et en surveillera la mise en place.

Souvent, ces allégories dramatiques ne sont que décoratives mais on a tôt fait de leur donner une signification. Lorsqu'en 1463, Louis XI se rend à l'invitation pressante de Tournai et l'honneur de sa visite, les Consaulx se réunissent en hâte pour prendre les dispositions nécessaires. « A la porte où il entrera et à celle de la seconde enceinte et également entre les deux et ainsi jusques à son hôtel, il y aura des histoires notables et récemment ordonnées, parlans tant du Roi Charlemaine que du roy Clovis, saint Louis et aultres telz qu'ils seront advisés le plus exquis que recouverts — c'est-à-dire découvrir — on pourra ». Le nombre en avait été primitivement fixé à 18 « assis sur hours », montés par les métiers, « aux despens des bannières », deux métiers se groupant pour monter une histoire. Mais le temps manquait et la dépense parut par trop onéreuse : le nombre fut donc réduit à 9, soit un par quatre métiers. Les sujets imposés étaient tirés au sort et il était dès lors défendu d'en changer. Cette intervention du hasard dans l'ordre des tableaux laisse à penser qu'aucune idée d'ensemble ne présidait à l'ordonnance du spectacle, chaque « hour » constituant une scène indépendante. Ainsi à la Porte Sainte Fontaine, par où le Roi Louis XI fit son entrée, une jeune fille, assise dans un « chastel » tenait entre ses mains un cœur qui s'ouvrit au moment où le Roi entra, montrant ainsi qu'il renfermait une fleur de lis et symbolisant de la sorte la loyauté de la cité. Le chroniqueur auquel sont empruntés ces détails, après avoir

développé sa description, sans nous en rien épargner, conclut ainsi son propos : « Et si estoient... les rues aornées des dites ystoires, lesquelles, quand le Roi passoit, faisoient leur devoir, monstrant chacune sa signification anchienne et exquise, qui estoient mistères advenus depuis le tems du premier homme Adam ». Or ne négligeons point un dernier détail qui nous renseigne sur le sort fait à l'écrivain : il fut payé dix livres « à Jehan de le Prée, rétoricien, pour sa peine et labour d'avoir conçu, devisé et de tout ordonné et conduit la forme des hystoires, jusques au nombre de neuf, qui, le jour de l'entrée du Roi, notre sire, furent aux dépens des métiers de la ville, faites en divers lieux, es rues et carrefours où mondit seigneur passa, et à ce propos mis par escript les proverbes et substances des dites histoires, en quoi il vaqua par plusieurs journées ».

Peu à peu les magistrats des Communes prennent l'habitude de confier aux Chambres de Rhétorique, de plus en plus nombreuses, le soin d'organiser la partie dramatique des « entrées de souverains ». On les met en compétition. Au Nouvel An 1483, lorsque Philippe le Beau séjourna à Gand, il y eut un concours entre les chambres gantoises. Les Fontainistes remportèrent le premier prix. On savait le jeune prince très friand de représentations théâtrales. Les comptes de la Ville font mention d'une somme de 22 écus payée à Matthys Van Rode pour avoir « fait et étoffé » au jeu, joué le 8 mars 1483 (v. s.) au cours du banquet offert au Prince. La pièce ne nous a pas été conservée, mais il est aisé de se rendre compte de ces compositions à grand spectacle par d'autres œuvres contemporaines. Un vieux drame met en scène un épisode romancé de l'histoire de Flandre : le siège de Gand par les rois d'Angleterre, d'Écosse et de France sous Arnould V, comte de Flandre. Belle occasion à mise en scène fastueuse et à grands faits d'armes, combats, sièges de ville et tournois qui se succèdent pendant les sept ans que dure cette guerre légendaire. Il peut être intéressant de noter que le répertoire de ces chambres comprenait en dehors des mystères bibliques et des moralités, un certain nombre de pièces dont le succès fut durable et qui étaient la mise à la scène de légendes locales ou de romans de chevalerie français : en 1373, à Audegarde, c'est le « Jeu de Trazegnies », tiré assurément du « Roman

de Gillion de Trazegnies ». On le joue encore, soixante quinze ans plus tard, en 1447, à Termonde. A Bruges, vers 1412, on représente « Amys et Amélie » qui vient d'« Amis et Amiles » et à Termonde, en 1486, c'est « Floris et Blanche fleur » dont la source ne fait pas de doute.

On connaît la prédilection des Ducs de Bourgogne, en particulier de Philippe le Bon, pour les vieux romans de chevalerie — les romans d'aventure de l'époque — dont ils firent « dériver » les antiques versions et ensuite illustrer ces nouveaux textes en prose par les Simon Bening, les Guillaume Vrelant et les Jean le Tavernier, pour le plus grand enrichissement de leur « librairie » ducale. La mode du temps et les goûts du Prince inspiraient donc les poètes rhétoriciens qui ne faisaient qu'accommoder, peut-être avec plus de faste car ils devaient moins regarder à la dépense, le répertoire qu'ils avaient établi pour les spectacles de leurs chambres et ceux auxquels ils participaient dans les « landjuweel ».

Dans ces programmes du XV<sup>e</sup> siècle qui correspondent à la période de plus grand éclat des spectacles religieux donnés sur la place publique, de cette « Passion » dont la représentation demandait cinq à six jours et dont Eustache Mercadé, Jehan Michel et Arnould Greban ont successivement remanié les interminables dialogues, nous voyons le metteur en scène transporter le long de l'itinéraire suivi par le cortège royal le principe du décor simultané mais en divisant le « hourt unique » en un certain nombre de « hours » plus petits, chacun étant suffisant pour y présenter un groupe de personnages muets ou une scène de la pièce dont le royal spectateur a pu suivre à chaque halte le lent déroulement. C'est bien ainsi, semble-t-il, qu'il faille comprendre la représentation de l'« Histoire de Gédéon » lors de cette entrée à Arras dont il a été parlé : en s'acheminant de la porte d'enceinte à la maison commune, le Prince a vu jouer toute la pièce, dont la signification flatteuse ne lui a certainement pas dissimulé l'intérêt dramatique. Si l'unité n'est pas toujours aussi apparente, elle est sensible néanmoins dans l'hommage que chaque groupe et chaque tableau rend à la personne royale qui se trouve ainsi implicitement être le personnage principal et en quelque sorte le sujet même de la pièce.



Voyons en un exemple encore et peut-être le plus connu dans l'entrée de Philippe le Bon à Gand en 1457. Certes, le bon Duc était déjà venu à Gand, notamment en 1429, lors de son mariage avec Isabelle de Portugal. Cette fois, les circonstances étaient plus graves. La cité s'était révoltée contre son maître, il y avait eu bataille et les Gantois avaient été taillés en pièce à la bataille de Gavre. Après quoi ils avaient dû se soumettre et faire amende honorable devant Monseigneur, qui était fort courroucé. Trop habile pour pousser ses sujets aux pires extrémités, il avait enfin consenti au pardon et annoncé qu'il ferait son entrée le 23 avril 1457. Les habitants firent à mauvaise fortune bon visage et c'est dans une ville toute pavoisée et illuminée, suivant un itinéraire jalonné de hautes estrades magnifiquement décorées et portant des groupes allégoriques qu'il fut accueilli par les notables et harangué dans les formes requises. Le cortège ducal avançait lentement, parmi le peuple qui regardait avec crainte le visage impassible du maître. Partout des écussons pendaient le long des façades, ceux-ci portaient les armoiries du prince, avec son cri d'armes : « Montjoie ! », et sa devise : « Aultre naray », ceux-là étaient chargés des insignes de la Toison d'Or. Le clergé, venu jusqu'à l'entrée de la ville, entonna le « Te Deum » tandis que sur la plate-forme de la Porte de Bruges, parmi les torches allumées, qu'on voyait luire entre les créneaux, des musiciens et des ménestrels jouaient de divers instruments. Dans ce décor auquel rien ne manquait pour rendre le drame grandiose, chaque scène disposée sur les « hours » s'animait au passage du Duc de Bourgogne, lequel ne semblait point y prêter toujours attention. Des lions symboliques imposaient l'image de la puissance de « mon très redouté Seigneur », les Prophètes n'annonçaient-ils pas que sa gloire serait sans fin. Là César et les sénateurs romains donnaient à entendre que le plus grand capitaine de l'Antiquité, dont la légende était connue de tous, était le seul auquel il fut permis de comparer le vainqueur de Gavre et que la renommée s'en étendrait jusques aux limites du fabuleux Empire romain. Ici la parabole de l'Enfant Prodigue était d'une application encore plus précise. Le Père portait un long habit et un bonnet de velours rouge, tandis que trois valets, de noir vêtus, se tenaient derrière lui ;

le Fils n'avait qu'un pourpoint déchiré et des chausses qui lui tombaient sur les pieds. Lorsque Philippe le Bon fit mine d'arrêter son cheval, le Fils courut se jeter aux genoux du Père qui le reçut dans ses bras et le couvrit de baisers et de larmes, tandis que les valets présentaient de riches habits. En même temps, devant l'estrade, une banderolle se déploya sur laquelle on pouvait lire : « Pater, peccavi in cœlum et coram te ». Qui donc ne comprenait que le Fils était le peuple gantois qui venait de pécher gravement en s'insurgeant contre l'autorité paternelle de son maître et seigneur, lequel avec une mansuétude et une générosité à nulle autre seconde, permettait aujourd'hui à l'Enfant Prodigue de se jeter à ses pieds pour recevoir son pardon.

La littérature romanesque avait popularisé des récits que la légende rattachait à l'histoire de l'Antiquité. Aussi d'autres épisodes se mêlaient à ceux qu'on avait tirés de la Bible. C'était le Roi Alexandre mettant le siège devant la capitale des Scythes, comme Philippe le Bon devant Gand, jusqu'au moment où le roi Zaraval venait lui rendre hommage, suivi de cinq mille hommes de son armée. Et Alexandre, touché de cette soumission, lui remettait un pli scellé en témoignage de paix et de bonne amitié. C'était encore, toujours appliqué à la visite du Prince et à sa magnanimité, Pompée, vainqueur du Roi d'Arménie, lui pardonnant sans vouloir abuser de son triomphe. Ailleurs un groupe important magnifiait l'Ordre de la Toison d'Or. Or, depuis peu, le Chancelier de l'Ordre, Jean Germain, évêque de Chalons, avait assuré, s'il nous faut croire Olivier de la Marche, que le bon Duc Philippe n'avait point du tout songé à cette Toison fabuleuse que Jason et ses compagnons s'en furent conquérir au royaume de Colchide mais bien à la toison de mouton par laquelle se manifesta la volonté de Dieu lorsqu'il ordonna au laboureur Gédéon de chasser les Philistins, ainsi qu'il est rapporté au « Livre des Juges ». Pareil sujet, on l'a dit, avait été éprouvé lors de précédentes entrées princières.

L'effet de surprise théâtrale était soigneusement réservé : chaque scène était dissimulée derrière un rideau qui s'ouvrait au moment où le Prince passait devant l'estrade. Alors seule-

ment le tableau s'animaient, les acteurs faisaient les gestes requis et montraient aux spectateurs les « rolets », où pouvaient se lire les textes qu'ils étaient sensés prononcer. La mise en scène de ces petits tableaux dramatiques était réglée avec grand soin. Ainsi lorsque le Duc et sa suite arrivèrent au Pont de la Décolation, ils virent un ange voler jusqu'à un pavillon élevé au milieu de la rivière, dans une île verdoyante. A son signe, le rideau s'ouvrit et Notre Seigneur en longue robe blanche apparut près d'une barque où se tenaient saint Pierre et saint Jean l'Évangéliste, portant les attributs de la pêche. Saint Jean, contemplant le Sauveur, tendait un rouleau où était écrit : « Dominus est ». Saint Pierre, voulant sortir de la barque, tombait à l'eau et s'y enfonçait jusqu'aux épaules. Aussitôt il élevait la main droite et on put lire : « Domine, salvum me fac ». Sur quoi le Christ le prit par cette main et le retira, prononçant ces paroles par le truchement d'un troisième rouleau : « Modice fidei quare dubitasti ». Après quoi, la scène étant terminée, l'ange refermait le rideau avant de disparaître. Il est aisé de constater que de telles scènes sont conçues comme celles de la Passion, telle qu'elle se jouait à la même époque, dans la version majeure d'Arnould Greban, créée vers 1450.

De même en est-il du spectacle principal offert à Philippe le Bon sur la Place du Marais, et dont il a été souvent parlé. Un grand « hourt » à trois étages, de 100 pieds de long et de 28 de large, entièrement couvert de drap bleu et fermé de rideaux blancs avait été dressé : par son importance il était donc comparable à ceux qu'on utilisait pour les représentations de « La Passion ». Il n'en fallait d'ailleurs pas moins pour reproduire avec des personnages vivants ce Polyptique de l'Agneau Mystique de Maître Jean van Eyck, dit Jean de Bruges, Peintre de Monseigneur et son homme de confiance. Depuis vingt cinq ans ou environ l'œuvre commandée par Josse Vuydt était placée dans sa chapelle, à Saint-Bavon, et le Duc était venu plusieurs fois l'admirer. Il n'était donc point de meilleure façon de lui faire sa cour, encore qu'il fallut interpréter quelque peu la disposition des personnages principaux et la répartition des groupes pour en former un ensemble harmonieux avec Dieu

le Père assis au sommet sur son trône d'or, ayant la Vierge à sa droite et saint Jean Baptiste à sa gauche, un peu en retrait.

Aux deux étages inférieurs étaient les confesseurs, habillés de violet comme les évêques, avec les patriarches aux longues barbes, vêtus de rouge et les Chevaliers du Christ, l'épée à la main. Il y avait aussi les Apôtres et les Vierges, les Ermites, les Martyrs et les Pèlerins, avec Marie l'Égyptienne, Marie Madeleine et saint Christophe. Au centre, s'élevait un autel, somptueusement décoré, où était l'Agneau : « Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi », disait une inscription en lettres d'or. A chaque coin, un ange à genoux balançait un encensoir, tandis qu'au milieu des rayons de gloire, la colombe du Saint-Esprit prenait son vol, tenant dans son bec un phylactère. Partout, aux trois étages de ce véritable théâtre, étaient répartis des groupes d'anges musiciens, chantant ou jouant de divers instruments. On eut dit l'apothéose de quelque vaste mystère.

En face de l'estrade principale s'en dressait une autre où d'une fontaine tombait dans un bassin de marbre blanc trois jets de vin, cependant qu'un ange déployait un rouleau sur lequel on lisait : « Fons Vitæ ». Faut-il en voir l'interprétation dans ce tableau d'un anonyme qui figure précisément sous ce titre au Musée du Padro ?

Le temps est proche où le decorum qui entoure les « entrées » de souverains va se modifier, dans son esprit comme dans son style, sous l'influence de la Renaissance italienne. L'entrée triomphale du roi de France Louis XII à Milan en 1507 avait révélé aux Français la variété des allégories à la romaine et des mythologies, mises à la mode dans les occasions pareilles à Rome et à Florence. La première manifestation de ces formes à l'antique dans nos provinces fut « la tryumphante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advènement de... Monsieur Charles, Prince des Hespaignes », en 1515, dont la description minutieuse nous a été rapportée par Remy du Puy, indiciaire et historiographe du futur Charles Quint, dans un somptueux ouvrage publié la même année à Paris par Gilles de Gourmont. Il est orné de 32 gravures sur bois, de grande dimension et de fort belle façon. Ce ne sont que pilastres et ara-

besques, bustes et médaillons, putti, festons et guirlandes. La décoration très chargée accable tous les autres éléments du spectacle. Certes, quelques éléments dramatiques subsistent encore sous forme de tableaux vivants mais ils sont devenus tout à fait accessoires. Cependant, la consultation de cet ouvrage, surtout décoratif, et en même temps celle d'un très beau codex de la Hofbibliothek de Vienne, ayant appartenu à Marie de Hongrie et orné de miniatures, est doublement fructueuse pour qui veut étudier l'histoire des débuts de la Renaissance en Flandre qui se manifeste par ces décorations à l'antique, l'emploi des allégories classiques et, en ce qui touche les formes dramatiques, par le monde des héros mythologiques qui se substitue dans le répertoire aux personnages religieux et allégoriques des mystères et des moralités.

Cinq ans plus tard, en 1520, Charles Quint fait à Bruges une nouvelle entrée et la même année Anvers, recevant également l'Empereur, témoigne de sa richesse en éclipsant les autres cités des Pays Bas par le luxe de sa décoration. On en peut juger par la description de Petrus Aegidius et aussi par celle, qui est particulièrement flatteuse, du « Journal » d'Albert Dürer. Arcs de triomphe à double arcade, trophées et grotesques, anges porteurs de guirlandes et médaillons en manière de camée surprennent par leur nouveauté les jeunes peintres. Ils seront définitivement conquis quelques années plus tard par la première traduction, donnée par Pieter Cœck, de l'ouvrage célèbre de Serlio, et par l'application de la leçon du maître italien lors de l'entrée à Anvers en 1549 de don Philippe, Prince d'Espagne, futur Philippe II. Le même artiste-éditeur s'empresse de publier, à l'occasion du « Triomphe d'Anvers » un de ces admirables albums, illustré de gravures sur bois, qui sont l'honneur de l'édition anversoise au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle. La jeune école de peinture est définitivement conquise et le passage est achevé du vieux style du Moyen Age à celui de la Renaissance. Dans cette forme nouvelle, la mode spectaculaire des « entrées de souverains » restera en vogue jusqu'à la fin du siècle suivant, mais la collaboration des poètes deviendra de moins en moins importante au regard de celle des peintres. En 1635, c'est Pierre-Paul Rubens qui règlera et fera exécuter par ses

élèves la mise en scène et la décoration de la ville pour l'entrée de l'Archiduc Ferdinand. Il y a beau temps que le Prince et l'Église, inquiets des audaces de la Réforme, y ont mis un frein en imposant une censure sévère aux rhétoriciens, préférant que le peuple fut distrait par le faste du spectacle plutôt que ramené à ses inquiétudes religieuses par les allusions subversives des textes et les sous-entendus cachés dans le jeu des acteurs. C'est pourquoi disparurent peu à peu les éléments dramatiques, jadis si recherchés et qui avaient été pendant près de deux siècles, une forme intéressante du théâtre et un moyen de propagande politique.

---

## Ronsard lyrique dans les *Sonnets pour Hélène*.

---

Lecture faite à l'Académie le 10 février 1951,  
par M. Fernand DESONAY.

Le mouvement lyrique si caractéristique des *Amours* de 1552, je le trouve, dans les *Sonnets pour Hélène*, singulièrement assagi. Comme il s'était assagi, déjà, dans les vers de la *Continuation des Amours*, offerts à Marie. Le bondissant amant de Cassandre a cédé la place à cet homme qui va désormais « à pié » (cfr Livre II, xxxvi, vers 13). L'amour qui « vole comme un Dieu » n'est plus qu'un souvenir.

Mais si le mouvement lyrique n'est pas la dominante des *Sonnets pour Hélène*, n'y a-t-il pas quelque chose de définitivement changé, ne nous faudra-t-il pas revenir sur l'impression qui était la nôtre, depuis les sonnets à Cassandre, d'un Ronsard « premier auteur Lyrique François » ?

Tout d'abord, le mouvement lyrique ne s'est pas perdu. Il s'est ralenti, peut-être ; il s'est, aussi, élargi. C'est affaire à l'alexandrin. Un seul sonnet à Hélène (n<sup>o</sup> XIX du Livre II : « Helene fut occasion que Troye ») est en décasyllabes ; il serait, d'ailleurs, retranché de l'édition posthume de 1587. Et les pièces diverses, comme Chansons, Madrigal, Anagramme, Stances, Élégie, sont en vers de douze ou du moins comportent des vers de douze, sauf la *Chanson* du Livre Premier :

*Quand je devise auprès de vous,  
Tout le cœur me tressaut ;  
Je tremble tout de nerfs et de genous,  
Et le pouls me defaut.*

Ainsi donc, l'évolution de Ronsard vers le rythme large s'est définitivement fixée. Les *Sonnets pour Hélène* y gagnent de l'ampleur dans le phrasé.

Ils n'ont pas perdu le secret du mouvement. Et je voudrais, précisément, marquer ce qu'a de « ronsardien », au sens le plus spécifique du mot, cette persistance de l'élément lyrique, même à l'époque de la maturité, même dans un recueil de poèmes-prétextes dont il faut chercher l'inspiration d'un tout autre côté que du côté du cœur ému. La démonstration prend, ici, la valeur d'un à fortiori. Pour que « Minerve » elle-même — tel était le surnom d'Hélène de Surgères — déclenche l'élan, pour qu'elle donne le branle à cette musique véhémement dont nous avons perçu les premiers accents, les plus frémissants, les plus authentiques, dans les *Amours* à Cassandre, encore faut-il que le lyrisme soit, chez Ronsard, une seconde nature.

C'est sur un grand mouvement lyrique que s'ouvre le tout premier sonnet du Premier Livre (je cite le texte de l'édition originale de 1578) :

*Ce premier jour de may, Helene, je vous jure  
Par Castor, par Pollux, vos deux freres jumeaux,  
Par la vigne enlasee a l'entour des ormeaux,  
Par les prez, par les bois herissez de verdure,  
Par le Printemps sacré, fils aîné de Nature,  
Par le sablon qui roule au giron des ruisseaux,  
Par tous les rossignols, merveille des oiseaux,  
Qu'autre part je ne veux chercher autre aventure.*

Mais, remarque importante, l'élan lyrique ne dépasse pas ce vers 8. Les deux tercets ne sont plus autre chose qu'une sorte de discussion que Ronsard institue autour de l'essence même d'une passion dont il tient à marquer le caractère conscient, réfléchi :

*... j'ay par election  
Et non a la volée aimé vostre jeunesse :  
.....  
Je suis de ma fortune autheur, je le confesse :  
La vertu m'a conduit en telle affection.*



« Par election / Et non a la volee » : ceci me paraît des plus significatif. Nous percevons, dès le sonnet liminaire, cette sorte de discord — qui ne manquera plus de nous frapper, pour peu que nous soyons attentifs aux mots du texte, et non aux piperies du manuel d'histoire littéraire — entre un lyrisme qui est la manifestation naturelle de Ronsard poète de l'amour et une maîtrise de soi, un *selfcontrol*, par quoi s'exprime cet autre Ronsard avant tout préoccupé de sauvegarder son rang dans les milieux lettrés et mondains de la Cour que séduisait l'astre montant de Philippe Desportes.

Un procédé lyrique dont le sonnettiste qui chante Hélène va se servir presque indiscrètement est ce que j'appellerais le « repentir ». Procédé dont le premier et le plus parfait exemple nous avait été donné près de vingt ans auparavant dans le sonnet XII à Sinope (1559) :

*Sinope, baisez moy : non : ne me baisez pas,  
Mais tirez moy le cueur de vostre douce halene.  
Non : ne le tirez pas, mais hors de chaque vene  
Sucez moy toute l'ame esparsse entre vos bras.  
Non : ne la sucez pas...*

Dès le sonnet III du Livre Premier qu'il dédie à Hélène, Ronsard se ressouvient de cet artifice qui permet le jeu des déclics et rebondissements. Mais, tandis que l'amoureux de Sinope songeait à une cascade d'actes d'amour (« baiser », « tirer le cœur », « sucer l'âme »), le chantre d'Hélène ne se soucie plus que de télescopes de mots :

*Ma douce Helene, non, mais bien ma douce haleine <sup>1</sup>  
... qui vient pour la valeur  
Des yeux, non pas des yeux, mais des flames d'Helene ;*

l'édition de 1584 corrigera ainsi ce dernier vers : « ... non pas des yeux, mais de l'astre d'Helene ».

On saisit toute la différence : du lyrisme-passion nous tombons au niveau du lyrisme verbal. Le mouvement du vers est

<sup>1</sup> Comme me le faisait observer mon excellent confrère et ami Robert Vivier, le jeu de mots *Laura-l'aura* est déjà chez Pétrarque.

le même : les mouvements de l'âme ne se ressemblent pas.

Et telle est la vertu de cette nouvelle habitude qu'a contractée Ronsard de prendre ainsi son point d'appui sur un mot, et non plus sur tel sentiment qui le projetterait hors de lui-même, que nous allons voir s'installer, dans les *Sonnets pour Hélène*, un véritable tic de style : le repentir introduit par « je faux » = je me trompe, je m'abuse. Veut-on des exemples ?

Livre I, sonnet XXIV :

*Je veux parler, Maistresse, à quelque vieil sorcier,  
Afin qu'il puisse au mien vostre vouloir lier,  
Et qu'une mesme playe à nos cœurs soit semblable.  
Je faux : l'amour qu'on charme est de peu de sejour.*

Livre I, sonnet XLI :

*O Pouldre souhaitee,*

(Hélène, par coquetterie, avait répandu de la poudre parfumée sur la tête et la barbe de son grison d'amoureux)

*En parfumant mon chef, vous avez combatu  
Ma douleur et mon cœur : je faux, c'est la vertu  
De ceste belle main qui vous avoit jettee.*

Livre II, XLIX :

Sur le thème :

*Le ballet fut divin...  
Je faux, tu ne dansois, mais ton pied voletoit  
Sur le haut de la terre...*

Ou encore, au même Livre II, le sonnet LXI (d'abord rangé parmi les sonnets d'*Amours diverses* : n° XLIX) :

*Yeux qui fistes sur moy la premiere embuscade,  
Des-attisez ma flamme, et desseichés mes pleurs :  
Je faux, vous ne pourriez : car le mal dont je meurs,  
Est si grand qu'il ne peut se garir d'une œillade.*

Nous sommes tout près, me paraît-il, du procédé mécanique. Et pareille désinvolture même suffirait à dater le recueil des *Sonnets pour Hélène*. Le Père Hugo, à l'époque de sa maturité

triomphante, se permettait, à son tour, des chevilles énormes, voyantes, comme ce « ah ! parbleu, j'oubliais » (pour rimer avec « pierre de liais »). Ronsard, visiblement, se ménage cette sorte de tremplin qu'est le « je faux » : et de rebondir d'autant plus facilement que l'élan a été mieux calculé. Triomphe du savoir-faire. L'expérience poétique, c'est aussi cela : des roueries de métier.

Du reste, il arrive que, même dans un de ces sonnets où le « je faux » se débande au bon moment à la façon d'un ressort ingénieusement machiné, la virtuosité de Ronsard rythmicien s'affirme au moins aussi parfaite que dans « Quand je suis vint ou trente mois. » Je n'en veux pour témoignage que ce sonnet XLIX du Livre II, allégué plus haut, où il est donc question d'Hélène dansant :

*Le ballet fut divin, qui se souloit reprendre,  
Se rompre, se refaire, et tour dessus retour  
Se mesler, s'escarter, se tourner à l'entour,  
Contre-imitant le cours du fleuve de Meandre :*

*Ores il estoit rond, ores long, or' estroit,  
Or en poincte, en triangle, en la façon qu'on voit  
L'escadron de la Gruë évitant la froidure...*

Mais qui ne sent qu'il s'agit plutôt, ici, de rythmique parfaite que de lyrisme pur ? Je prétends — et je me fonde sur le texte — que le Ronsard des *Sonnets pour Hélène* ne retrouvera plus qu'exceptionnellement ce souffle, ce *flatus*, qui caractérisait les *Amours* à Cassandre.

Je prends, par exemple, le très beau mouvement du sonnet XIX, Livre I, consacré à l'inconstance amoureuse (il n'a, du reste, passé, lui non plus, qu'en 1584 des *Amours diverses* au recueil des *Sonnets pour Hélène*) :

*Tant de fois s'appointer, tant de fois se fascher,  
Tant de fois rompre ensemble et puis se renoüer,  
Tantost blasmer Amour et tantost le louer,  
Tant de fois se fuyr, tant de fois se chercher,  
Tant de fois se monstrer, tant de fois se cacher,  
Tantost se mettre au joug, tantost le secouer,  
Advouer sa promesse et la desadvouer...*

Le poète antithétique joue, ici, — cela se sent, — sur les mots plutôt que sur les sentiments. Le procédé devient encore plus visible dans les tercets, où nous percevons comme un écho des rhétoriciens, du *Jardin de Plaisance*, des « marotiques » :

*Jurer, se parjurer, serments faicts et desfaicts,  
Esperer sans espoir, confort sans reconfort...*

Quand la poésie d'amour tourne ainsi aux concetti, ne serait-ce pas que la belle est fantôme... ou « Minerve » ?

Il arrive pourtant au Ronsard chanteur de « Minerve » de retrouver, l'espace d'un demi-sonnet, voire d'un quatrain ou d'un tercet, l'accent lyrique de ses jeunes années.

C'est le cas du premier mouvement du sonnet xx (Livre I), le n° xxii des *Amours diverses* de 1578 :

*Quoy ? me donner congé d'embrasser chaque femme,  
Mon feu des-attizer au premier corps venu,  
Ainsi qu'un vagabond sans estre retenu,  
Abandonner la bride au vouloir de ma flame :*  
*Non : ce n'est pas aimer.*

Mais le contexte à peine allusif explique assez de quoi il retourne : M<sup>lle</sup> de Surgères aurait été de ces prudes qui enverraient volontiers leurs adorateurs au mauvais lieu. L'indignation, qui n'a pas l'air feinte, de Ronsard procède aussi d'une conception de l'amour dont il s'est expliqué à la fin du sonnet xviii (qui fait lui-même partie, en 1578, des *Amours diverses*) :

*O douce tromperie aux Dames coutumiere !  
Qu'est-ce parler d'amour sans point faire l'amour,  
Sinon voir le Soleil sans aimer sa lumiere ?*

Je rappelle encore une fois que ces sonnets xviii et xx, tout comme le n° xix du Livre Premier (édition de 1584), avaient été rangés, en 1578, dans le groupe des *Amours diverses* : Ronsard s'était soucié d'épargner — provisoirement, du moins — sa « revesche » bigote au « sourcil ramassé ».

Voici encore le sonnet xxviii (toujours au Livre Premier), qui, tout écrit qu'il est pour Hélène, répète un mouvement

lyrique dont nous avons plusieurs exemples dans les *Amours* à Cassandre :

*Si j'estois seulement en vostre bonne grace  
Par l'erre d'un baiser doucement amoureux,  
Mon cœur au departir ne seroit langoureux,  
En l'espoir d'eschauffer quelque jour vostre glace.*

*Si j'avois le portrait de vostre belle face,  
Las ! je demande trop ! ou bien de vos cheveux,  
Content de mon malheur je serois bien heureux,  
Et ne voudrois changer aux celestes de place.*

*Mais je n'ay rien de vous...*

A souligner, pourtant, que la construction oratoire est brisée après le premier tercet. Vient alors, à peu près comme à la fin du sonnet liminaire, une argumentation d'une dialectique aussi lourde que les syllogismes de la rue du Fouarre, au temps des écoliers encapuchonnés et du magister prompt à la *disputatio* :

*Vous dites que l'amour entretient ses accords  
Par l'esprit seulement, hé ! je ne le puis croire :*

(variante de 1584 : « je ne sçaurois le croire »)

*Car l'esprit ne sent rien que par l'ayde du corps.*

Tel est le sort fâcheux de qui s'est condamné à courtiser « Minerve » : il lui faudra, même en amour, user du jargon de l'École.

Mais, lyrique moins inspiré (si l'inspiration se mesure au degré de fièvre, au mouvement du pouls), le chantre d'Hélène triomphe, à l'occasion, — j'y reviens, — par de sûres trouvailles de rythmicien.

Écoutez, par exemple, ceci :

*Ostez vostre beauté, ostez vostre jeunesse,  
Ostez ces rares dons que vous tenez des cieux,  
Ostez ce bel esprit, ostez moy ces beaux yeux,  
Cet aller, ce parler digne d'une Deesse.*

(L. I, xxxi)

Ronsard est devenu un contrapuntiste raffiné. Il a appris — et il pratique avec une aisance souveraine — l'art de varier les reprises, la longueur des groupes musicaux, les pauses, les mouvements.

On noterait des raffinements de ce goût dans le sonnet XLVII du même Livre Premier, bâti sur le thème : « Heureux qui... » :

*Coche cent fois heureux où ma belle Maïstresse  
Et moy nous promenons raisonnans de l'amour :  
Jardin cent fois heureux, des Nymphes le séjour,  
Qui l'adorent de loin ainsi que leur Deesse.*

(la variante de 1584 sera, mieux venue : « Qui pensent, la voyant, voir leur mesme Deesse ».)

*Bienheureuse l'Eglise, où je pris hardiesse  
De contempler ses yeux, qui des miens sont le jour,  
Qui ont chauds les regards, qui ont tout à l'entour  
Un petit camp d'amours, qui jamais ne les laisse.*

*Heureuse la Magie, et les cheveux bruslés,  
Le murmure, l'encens et les vins escoulez  
Sur l'image de cire : ô bien-heureux servage !*

*O moy sur tous amans le plus aventureux  
D'avoir osé choisir la vertu de nostre âge,  
Dont la terre est jalouse, et le ciel amoureux.*

Ici, l'effet de surprise est obtenu par cet « aventureux » du 12<sup>e</sup> vers, qui rompt en quelque sorte la cadence et projette le lecteur-auditeur (n'oublions pas que les vers de Ronsard se chantaient plutôt qu'ils ne se lisaient) dans le tourbillon de l'aventure amoureuse, alors qu'il s'attendait au ronron du rouet où se filent, en toute égalité, les petits bonheurs quotidiens.

Je citerai finalement, comme exemple de sûre maîtrise dans le déroulement de la période lyrique, ce très beau sonnet LIX du Livre Premier, où Ronsard — précisément — voudrait faire Hélène attentive à cette loi du métier, de la quête de la perfection dans le métier, qui s'impose à tout artiste digne de ce nom :

---

*Ne romps point au mestier par le milieu la trame  
Qu'Amour en ton honneur m'a commandé d'ourdir :  
Ne laisses au travail mes poulces engourdir  
Maintenant que l'ardeur à l'ouvrage m'enflame.*

« Métier », « trame », « ourdir », « travail », « poulces », « ouvrage » : il n'est question, dans ce quatrain, que de mots qui trahissent, en Ronsard, le probe ouvrier. Hélène l'aura voué — en marge du lyrisme inspiré, je le crains — aux joies et aux tourments de la « belle ouvrage ». Mais quel ouvrier, quel artiste !

---

# Réception de M. Robert Vivier le 10 mars 1951.

---

Discours de M. MARCEL THIRY.

Monsieur,

Je ne m'étonne pas de vous appeler ainsi ; en une autre Académie, l'aînée dont nous nous autorisons volontiers, un frère recevant son frère ne crut pas pouvoir le nommer autrement, alors même que dans son discours il avait choisi d'en revenir au tutoiement familial. Je vous appellerai donc Monsieur, mais je ne vous tutoierai pas ; nous ne le faisons plus depuis que nous sommes amis. Nous avons dû nous dire « tu » autrefois, dans les récréations bagarreuses de cet immense Athénée où nous étions contemporains ; encore n'en suis-je pas trop sûr, car vous exerciez déjà comme un altier prestige. N'étiez-vous pas déjà *le poète* ? *Belgique-Athénée* publiait de vous de longues strophes parnassiennes. Un premier prix de français au concours général avait inauguré ces honneurs littéraires que vous êtes si loin d'avoir cherchés et qui vous sont venus nombreux et naturels. Ainsi les potaches de quatrième connaissaient le nom de Robert Vivier et le répétaient entre eux sur la trace de vos passages en coup de vent terminés par des glissades de bolide, le long des couloirs infinis de l'ancien couvent des Clarisses.

Vous y veniez d'un faubourg dont le nom d'églogue sylvestre contraste avec la tristesse industrielle, Chênée. Votre père, comme celui d'Albert Mockel, était ingénieur à bord d'une de ces usines dont l'escadre a toujours l'air d'appareiller dans les fumées, au large de notre ville. Mais alors qu'on voit la lignée de Mockel remonter vers le nord et dans les brumes germani-



ques, votre père était Français, venu de Bourgogne, du pays de Colette et de Lamartine.

Cette origine paternelle a son importance pour qui veut s'expliquer votre cas littéraire. C'est d'elle sans doute que vous tenez cette aisance en même temps que cette exactitude du verbe, qualités qui ne sont point dans notre génie de peuple des marches, et aussi cet art et ce goût de la causerie sous toutes ses formes : vos romans ont le plus souvent le ton simple, un peu confidentiel, d'une persuasion amicale ; à l'université de Liège, où l'enseignement qui fut fondé avec tant d'éclat par votre maître Maurice Wilmotte est aujourd'hui partagé entre nos confrères Servais Étienne et Fernand Desonay et vous-même, vos cours, me dit-on, sont faits d'un recouplement de propos ingénieux pour approcher et déterminer leur sujet ; vous effeuillez dans un hebdomadaire, « au vent des jours », des éphémérides dont le charme nonchalant est celui d'un libre bavardage, encore que par l'élégance et par le poids de la pensée ces discours fugaces mériteraient de nous être gardés en une publication plus durable ; enfin, vous aimez parler, deviser, de poésie par préférence, mais aussi de tout, artistement et familièrement, n'importe où, dans la rue, au coin du feu d'une maison amie ou devant la table d'un café, jusqu'à ce qu'il soit cette heure qui vous est chère où le dernier tramway parti vous donne licence de rentrer à pied, longuement, jusqu'à la maison natale de Chênée où vous revenez fidèlement pour la part liégeoise et universitaire de votre vie ou jusqu'à votre domicile de Boitsfort.

*Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied*

disait cet autre grand piéton nocturne, Apollinaire. Et vous :

*Je fus réveillé sans bruit  
Par mes jambes de sept lieues...*

Tel vous étiez déjà, aimant d'aller loin et longtemps, à grandes jambes de sept lieues, et de livrer votre visage à ce vent de la poésie qui l'a sculpté comme une figure de proue, aimant de causer, de discerner les mots et par la précision des mots de cerner toujours plus étroitement les idées, quand vous publiâ-

tes votre premier recueil de poèmes, en 1913, alors que vous prépariez votre seconde candidature en philosophie.

Ce petit livre s'appelle *Avant la vie*. Le titre est bien « couleur Vivier » ; mais le titre seulement ; car on chercherait difficilement à deviner votre originalité future dans ces gammes, certes animées de l'esprit du dieu, mais qui témoignent surtout d'une rare faculté d'assimilation des rythmes et des attitudes poétiques. Leconte de Lisle, Heredia, Baudelaire vous ont déjà tout appris de ce qu'on peut savoir à dix-neuf ans quand on s'est fait leur élève avec ferveur et quand on est servi à la fois par l'intelligence critique et l'intuition du mystère. A dix-neuf ans, vous savez beaucoup. Devant vous s'ouvre votre vraie carrière poétique, qui sera de désapprendre patiemment tout cela avant de le reconstruire.

Car je vais, fort maladroitement sans doute, proposer dès maintenant ma conclusion, et dire dès l'occasion de ce premier livre quels me semblent être le secret de votre technique et le sens de votre œuvre. Vous allez passer votre vie à déjouer victorieusement les embûches de la facilité. Les dons de la déesse, vous les avez sur les bancs de l'école ; mais ce qui a fait de vous le poète que vous êtes, c'est d'avoir si tôt compris que les dons ne servent et ne peuvent finalement triompher qu'à la condition d'être tenus en vigilante méfiance. Chaque réussite vous imposera le devoir immédiat de vous détourner de ce que vous aurez accompli et de vous réinventer une technique, une esthétique nouvelles. Votre inlassable prospection sera celle de l'explorateur qui revient par système à son point de départ pour en rayonner dans tous les sens, vers toutes les possibilités. Ainsi s'est dessinée en forme d'étoile une œuvre multiple. Je ne puis tenter ici de vous suivre dans chacune de ces expériences, d'étudier chaque branche de l'étoile ; trop heureux si je puis indiquer les directions de ce rayonnement, et surtout traduire en quelque façon la qualité de sa lumière.

Déjà dans cette hâte que vous aviez mise à publier vos poèmes d'adolescence se devinait un besoin de vous détacher d'eux, de revenir à votre base d'originalité propre et d'en repartir pour quelque grande autre chose. Une autre chose survint, grande et imprévue pour vous et pour le monde ; ce fut la guerre.

Ayant déjà tant de raisons de vous louer et trop peu de temps pour le bien faire, je ne parlerai de votre vie de soldat que dans la mesure où elle préfigure et en quelque sorte met en cause par avance la morale profonde de votre œuvre. Vous vous évadez de Belgique à la fin de 1914. Vous faites votre instruction de fantassin, en refusant l'école de sous-lieutenance avec une obstination que nous imaginons bien, polie, nonchalante et inébranlable, à votre manière. Au front, vous êtes pendant trois ans le soldat d'infanterie qui veut rester simple soldat, et qui adopte ainsi une loi de devoir extrême et d'ascèse. Ce n'est pas un hasard que pendant ces longs mois sur l'Yser vos deux seuls amis successifs, vos compagnons des tranchées et des cantonnements, comme vous simples soldats par vocation, aient été deux catholiques fervents ; la conduite que vous vous étiez dictée dans cette grande crise relevait d'une mystique. Dans ces deux séismes que nous avons connus, où chacun a dû distinguer sa ligne droite à travers le chaos et se créer une certitude morale, vous avez été pour nous l'exemple. En juillet 1918, quand en rentrant d'une expédition de trois années je demandais aux premiers Liégeois rencontrés à Paris sous l'uniforme : « Qu'a fait Vivier ? » on me disait : « il a été bien », et l'on me racontait votre zèle de fantassin monastique. En 40, quand nous nous sommes comptés après la catastrophe et que nous avons cherché à affermir, presque contre la raison, notre profonde raison de faire comme si nous espérions, j'ai demandé de même : « Que fait Vivier ? » On m'a dit : « il est bien ». Et de savoir que ma vérité demeurerait bien la vôtre elle se trouvait pour moi certifiée.

Je m'écarte moins que j'en ai l'air de ma promesse de m'en tenir à la littérature. Cette rigueur dans votre conception du devoir civique et du sacrifice militaire, c'est la même qui vous fera sacrifier les facilités d'une maîtrise vite obtenue et remettre en question, après chaque étape de votre carrière poétique, l'hypothèse que vous aurez proposée. Et dans votre douce obstination à décliner les grades, à repousser ce peu que la vie guerrière peut proposer d'adoucissements au sort commun, me trompé-je si je vois déjà la forme de cette psychologie du refus que développeront deux de vos romans ?

Votre œuvre en tout cas est en germe quand vous rentrez en Wallonie avec votre régiment ; votre sac est alourdi de quelques cahiers maculés de boue militaire. En 1921, vous publiez *La Route incertaine*. Après votre école du Parnasse, il vous fallait un stage symboliste. Vous faites votre expérience propre des longues laisses musicales en vers libres, à la Mockel ou à la Régnier, voire à la Verhaeren, où l'alexandrin pourtant prévaut encore. Quant aux thèmes, ils sont multiples, allant de lieds lunaires ou de paysages de brumes aux images réalistes de la vie sur l'Yser. Mais à certaines pages un accent nouveau se révèle, encore difficile à discerner dans ce concert d'influences, irrécusable cependant pour ceux qui ont appris à l'aimer à travers toute votre œuvre. Le voici ; j'aime de mettre le doigt sur le vers, sur le mot où vous venez pour la première fois de vous exprimer vraiment vous-même. D'un poème sur un matin aux avant-postes, j'extrais donc ces détails :

*Quand la pluie glisse entre la nuque et la vareuse...*

*Quand le soleil, séchant sur le cuir la boue claire,  
Enferme nos orteils dans des gaines de pierre...*

La transmutation des mots par la poésie agit sur ces noms si ordinaires, si durement prosaïques de *vareuse* et d'*orteil*, que vous chargez d'une sorte d'horreur tendre, celle-là même qui dans vos poèmes, dans vos romans, ne cessera plus de vous inspirer, pour tout ce qui touche à la chair, à la fois comme une attirance et comme un recul sacré. Par cette audace, vous venez de franchir le seuil de votre domaine propre. Dans beaucoup d'autres poèmes de la *Route incertaine*, nous en sommes encore aux harmonies séraphiques du symbolisme, et vous en jouez certes avec bonheur ; mais quelque chose vient de se découvrir dans ce léger hérissément que donne à la nuque le drap rêche et mouillé de la vareuse, dans cet effort que vous faites de nommer les orteils par leur nom, de forcer ce nom à entrer en poésie avec l'image de la grosse chaussure militaire engainée de boue solide. Votre frisson nouveau, ce sera celui-là : la révolte, vite réprimée par une pitié tendre, de la pureté au contact de la vie grossière et pourtant sainte.

Quand paraît la *Route incertaine*, il y a deux ans que vous avez été reçu docteur en philologie romane avec la plus grande distinction ; vous êtes professeur à Hasselt, en attendant d'entrer pour un temps au Ministère, où Jules Destrée vous avait appelé avec quelques autres écrivains combattants comme Marcel Wyseur et Lucien Christophe. Au concours universitaire des bourses de voyage, vous êtes classé premier, ex æquo avec une de vos camarades de faculté qui s'appelle Marie Delcourt ; vous irez passer une année à Paris dans l'étude du maître que décidément vous avez élu entre vos maîtres nombreux, Baudelaire. Vous y établirez l'essentiel de cette thèse que notre Académie devait couronner, qui reste aujourd'hui l'ouvrage cité le plus abondamment dans les traités baudelairiens, et qui vous classe comme critique alors même que votre poésie ne nous est guère encore révélée dans sa qualité personnelle. Œuvre scientifique par la méthode que vous déployez pour l'analyse des *Fleurs du Mal*, puis pour la recherche des sources et des influences que vous identifiez dans ce grand livre ; mais aussi œuvre de poète par la ferveur de votre conclusion, où vous exaltez l'originalité de Baudelaire, la refonte, par le génie, des innombrables apports extérieurs.

Ce culte de Baudelaire, vous n'y avez point failli depuis lors. Quel que soit votre goût pour d'autres poètes dont nous vous avons entendu parler avec une sagacité tendre, Verlaine, Racine, c'est à vos yeux Baudelaire qui règne sur leur empyrée. D'autres baudelairiens, non moins passionnés peut-être, entremêlent leur passion de ces doutes, de ces reproches, de ces querelles qui manquent rarement aux grandes amours humaines ; et quelquefois ces disputes amoureuses où ils déchirent âprement leur idole — je pense à Barrès, à Sartre — nous livrent en un éclair quelque chose du mystère baudelairien (et du mystère poétique) apparu dans sa nudité brusque. Avec vous, pas de ces débats orageux. Votre baudelairisme n'admet pas l'inquiétude. Baudelaire est celui qui est.

Vous entendez venir, Monsieur, le vieux verlainien que je suis. Une tradition académique, à vrai dire ici un peu délaissée, veut qu'un discours de réception n'aille jamais sans quelque noise. L'occasion était belle pour moi de vous chercher celle-

ci du côté de votre baudelairisme totalitaire ; c'est une amicale querelle qui me tente depuis longtemps, et je l'aurais entreprise ici avec un évident avantage de ma position ; car on ne vous donnera la parole tout à l'heure que pour évoquer un autre grand poète, et non pour me répondre sur Baudelaire, et je vous aurais donc attaqué sans péril... Il nous faut, n'est-ce pas, pour vider ce débat, une escrime plus égale, et aussi un peu plus de temps que ne le prévoit notre horaire. De ma velléité de chicane, il ne me restera que l'étonnement d'avoir envisagé d'aller exprimer une réserve justement sur cette partie-là de votre œuvre qui devrait m'inspirer le respect dû à la science par le profane : la partie critique, la partie savante, partie dont il me faut bien, tout incompetent que je sois, nommer ici tout au moins les grandes lignes.

Quand nos confrères m'ont fait l'honneur et le très grand plaisir — et ils le savaient bien, et je les en remercie comme d'une intention de leur intelligente amitié — quand ils m'ont fait cet honneur et ce plaisir longtemps attendus de me désigner pour vous recevoir, j'ai pensé, tout en me félicitant de mon bonheur, qu'en vérité c'est deux de ses membres que l'Académie aurait dû nommer pour vous faire accueil : un écrivain, certes, pour complimenter le poète et le romancier, mais aussi un savant capable d'apprécier et de discuter le critique, l'exégète, l'italianisant ; car vous aviez double titre pour être élu ici, et je ne crois pas engager imprudemment les membres de notre section de philologie si j'avance qu'ils auraient été tout aussi heureux de vous offrir un siège parmi eux que de vous voir en occuper un parmi nous ; c'est ce que nous dirons, pour nous justifier, à ceux qui trouveraient que nous ne vous avons pas fait asseoir assez tôt : vous étiez entre deux fauteuils. C'est bien cette dualité qui m'embarrasse au moment où il me faudrait saluer, en même temps que l'auteur de cette *Originalité de Baudelaire*, le traducteur ou le commentateur critique de Dante, de Leopardi et d'Ugo Foscolo, et aussi, car il y a chez vous le versant méditerranéen et le versant slave, de Remizov. Je me contenterai de dire qu'il n'est pas besoin d'être expert en littérature comparée pour trouver un intérêt extrême à vos recherches sur la patrie de Foscolo, à vos éditions de la *Divine*

*Comédie* ou de la *Vie nouvelle* ; et je donnerai comme exemple cette étude sur la tristesse et le pessimisme de Leopardi, où le poète prend le pas sur le critique pour se réjouir que la plus vraie image de Leopardi nous ait été découverte par l'intuition d'un poète, par la célèbre apostrophe de Musset :

*Sombre amant de la mort, pauvre Leopardi...*

C'est qu'en toute part de votre œuvre diverse le poète prévaut ; c'est au poète que pour bien vous connaître il faut toujours revenir. Je reviens donc à votre poésie après ce détour, que je sais beaucoup trop expéditif, par votre œuvre savante.

Je passerai rapidement sur votre *Ménétrier*, où se vérifie cette démarche de votre poésie qui veut vivre dangereusement, qui renonce sans cesse à sa forme acquise pour s'en découvrir une autre. Ce sont ici des poèmes en vers libres, d'un rythme court, sautillant, et peuplés d'images un peu trop jolies pour ce que nous attendions déjà de vous ; mais même l'expérience du joli, si peu conforme à votre génie propre, il vous aura fallu la tenter. D'ailleurs, entre ces poèmes un peu grêles, on en discerne d'autres où commence d'apparaître une technique très dépouillée, attentive à serrer rigoureusement une pensée rare et réfléchie — la technique et la pensée de *Déchirures*.

Dans *Déchirures*, en 1927, la tonalité a viré au sombre. Tels thèmes traités en allegretto dans le *Ménétrier* sont devenus des andante : le paysage suisse, par exemple, qui vous inspirait des odelettes vernissées et légères comme un jouet de bois peint, à présent propose un dialogue éternel :

*Et vous cherchez là-bas si les montagnes blanches  
Sont assez graves pour vous répondre*

cependant que certaines images, empruntées surtout à la vie sociale, à l'existence en commun — le restaurant, la banque, les bains publics surtout dont vous donnez une vue d'un noir inoubliable — traduisent un de vos deux instincts, celui du recul et du frisson horrible, l'autre étant celui de la tendresse qui finalement triomphera. Je voudrais lire plus d'une de ces pièces, y faire voir l'un ou l'autre de ces deux mouvements, la répulsion et le penchant pour la vie, dont le combat équilibre toute votre

œuvre. Je voudrais avoir le temps de montrer aussi que ce livre est encore une somme d'expériences, où l'alexandrin, abjuré dans le *Ménétrier*, reparait comme malgré vous, comme une force naturelle qui remonterait à la lumière ; où la rime, que vous ne vous résignez pas à abandonner bien qu'on vous sente inquiet sur son emploi, est parfois déguisée, parfois reportée à plusieurs vers de distance, de manière que l'oreille en ait presque perdu la mémoire quand elle revient, et qu'elle soit là sans y être tout à fait. Je choisirai ce poème qui va nous éclairer non seulement un stade de votre évolution poétique, mais aussi ce sentiment de la vie et du monde qui emplira désormais toute votre œuvre, et vos romans aussi bien que votre poésie.

*Il pleut doucement.*

*La terre qu'on vient de retourner*

*Est grave et comme étonnée.*

*Des toits se penchent, cléments.*

*J'aime les fils de fer*

*Qui se tendent d'un pieu à l'autre,*

*Si sûrs et si sévères.*

*L'odeur de l'eau vient par bouffées,*

*En aveux soudains,*

*Mélés au parfum du café.*

*La paix du monde est sur les jardins.*

.....

*Tout peut vivre ici. Tout est bon.*

*Une paix dense est dans nos bras.*

*La pluie fait le tour des maisons*

*Et s'en va...*

*Nous allons lentement dîner*

*A la table de la cuisine.*

*Le labour de la journée*

*Se tait et songe en nos poitrines.*

Voilà l'accent de la réconciliation, le goût intime de la vie



qu'il vous fallait trouver et qui méritait tant de détours, l'intonation de la charité heureuse et triste que nous ne cesserons pas d'entendre au long de vos romans. C'est la première annonce de ce climat de tendresse pour la vie grise des êtres moyens, climat qui sera bien à vous, même si, par modestie ou par un penchant à l'esprit d'école, vous avez cru devoir le rattacher au populisme. Le site de vos romans est créé. Et puisqu'avec *Déchirures* se clôt ce que j'appellerai l'âge militant de votre poésie, je voudrais, avant d'aborder son âge triomphant, faire un court passage à travers votre œuvre de romancier.

Votre premier volume de prose, *La plaine étrange*, n'est pas seulement un de nos deux ou trois témoignages de combattant qui restent valables par la justesse sans emphase du ton, par l'exactitude psychologique et pittoresque ; c'est aussi un beau début de prosateur, dans un style qui ne sacrifie jamais à l'effet, mais qui atteint à la poésie grâce au soin constant de la vérité, grâce à l'affût patient du « mot longtemps cherché » et de la note exacte. Mais l'intérêt du livre est autre encore ; il confirme une explication qui s'était esquissée déjà de votre position devant la vie. Votre effort, littéraire et humain, sera de vous reconstruire après cette ruine intérieure dont l'aveu vous échappe parfois en deux ou trois phrases poignantes, comme celles-ci, inspirées par le village d'Avecapelle que vous retrouvez détruit après l'avoir connu fourmillant de vie : « *Depuis un an, la vie a reculé d'une lieue dans la plaine... En nous la vie lumineuse se retire aussi, et la marée animale nous submerge de jour en jour, ne laissant que quelques îlots, comme cet instant d'acuité mélancolique où je ressens l'accord de ce village assassiné avec ma sensibilité détruite. En lui comme en moi, il n'y a plus désormais que des pas lourds de soldats et de chevaux, coupés d'éclatements sauvages.* »

« Sensibilité détruite ». Oui, comme il y a des amputés d'un membre, il est sorti de la guerre des mutilés de l'âme, et il est naturel qu'on les trouve surtout parmi ceux qui exposaient à l'épreuve l'esprit le plus délicat et le plus développé. Mais voici l'héroïsme secret que l'on va découvrir à travers toute votre œuvre : vous allez longuement, obstinément rééduquer cette sensibilité qui n'était pas détruite comme vous le disiez dans

le premier abattement, mais cruellement blessée. Vous voudrez qu'elle réapprenne à goûter la vie, et l'on dirait dans chacun de vos romans, et nous l'avons vu déjà dans vos poèmes, que l'auteur est double, l'un, le blessé, qui rend au contact de ce qui existe ce frémissement douloureux, l'autre, l'infirmier, qui est là souriant derrière lui d'un sourire triste et chargé d'expérience, et qui lui dit : « Mais non, essaye encore ; ce ne peut pas être si laid puisque tu sais bien que c'est la vie, et qu'il faut vivre. » Et votre sensibilité a revécu. Les tissus cicatriciels sont à la fois les plus doux au toucher et ceux qui s'excitent des plus exquises réactions nerveuses ; de là ce satin de votre prose en même temps que sa puissance de frisson. Et le retour à la vie est une merveilleuse aurore.

*Rien n'est si glorieux que vivre*

écrirez-vous finalement dans un de vos plus magnifiques poèmes. Mais avant d'en arriver à ce cri de la plus haute joie, à ce portique ouvert sur la lumière, il vous faudra la volonté et la patience d'une longue cure. Je trouve très beau que ce soit une cure par la bonté.

La bonté, c'est elle qui règne sur vos quatre romans. *Délivrez-nous du mal* est le titre caractéristique de l'un d'eux. C'est l'histoire d'Antoine le guérisseur, fondateur de ce culte qui connut quelque importance au pays de Liège et qui s'étendit jusqu'en France. Roman de la foi, car il y a mieux que de la crédulité dans cette réunion des affligés autour d'un être simple qui prétend les guérir en élevant leurs âmes, et qui pour cela leur commande de s'aimer les uns les autres et aussi de ne pas voir le mal. Ne voir nulle part le mal : c'est peut-être à cause de ce précepte que vous vous êtes pris pour l'antoinisme de ce zèle de sympathie. Ni le mal, ni le risible. Pas un personnage méchant dans votre monde romanesque ; et même les ridicules y sont dessinés avec une tendresse qui se défend de trop visiblement sourire. Je n'en veux pour exemple que M. Delcroix. M. Delcroix était un antoiniste lettré, le théoricien du culte, dont il rédigeait les textes ou aidait le Père Antoine à les rédiger. Nous l'avons bien connu, vous et moi, car il fut notre professeur de troisième à tous deux. Je vous confesse que j'avais gardé

de cet excellent homme, et du prêche antoiniste qu'il nous faisait au cours, un souvenir caricatural ; je ne pouvais le revoir qu'avec les mêmes égaiements cruels qui furent à ses dépens ceux de ma quinzième année. Or, de cet illuminé méconnu par les jeunes sots dont j'étais, votre livre trace, à petites touches exactes et douces, la plus attendrissante figure. Vous ne dissimulez ni les distractions comiques du personnage, ni les naïvetés de sa foi nouvelle, ni le dommage que fait dans sa famille son accès mystique, mais il y a dans votre manière d'approcher ces déformations d'une foi pure quelque chose de médical, un tact fait d'une connaissance profonde, et toujours, et avant tout, d'une grande bonté. Car vous avez perfectionné l'enseignement de notre professeur de troisième : vous voyez le mal, et vous aimez malgré le mal.

*Délivrez-nous du mal* est un des deux romans que vous avez marqués au signe du populisme. Vous avez adhéré à cette école, vous qui pouviez si bien ne vous réclamer que de vous-même. Mais ne sont-ce pas les originaux seuls qui peuvent sans risque accepter une doctrine d'école, parce que seuls ils ont la puissance de la façonner selon leur génie ? Pour m'expliquer le populisme de certains auteurs, j'ai parfois été tenté par cette hypothèse : c'est que pour un esprit pétri de raffinements il peut y avoir dans cette élection des milieux simples, d'ouvriers ou de petits bourgeois, quelque chose comme une délectation de dépaysement, une forme de l'exotisme. Mais chez vous en tout cas le populisme n'a pas cette origine esthétique et un peu suspecte. Vous aimez le peuple d'abord parce que vous le connaissez ; n'avez-vous pas vécu, pendant quatre ans, au contact du pauvre qu'était le soldat d'infanterie, n'avez-vous pas vous-même été ce pauvre ? Puis vous l'aimez parce que vous avez courageusement résolu d'aimer les hommes, et que le peuple est fait de l'immense majorité des hommes. Vous n'y apportez d'ailleurs aucun esprit de classe. Sans doute votre populisme est aristocratique, aussi peu populacier que possible ; on n'y voit pas de filles, de mauvais garçons, d'ivrognes ni d'hommes traqués ; on n'y parle pas l'argot, mais un français humble et pur, à la limite de nos patois, un doux français de frontière, d'ailleurs discrètement indiqué et que

vous devez peut-être à votre sang de français « de l'intérieur » d'avoir pu si bien discerner et chérir ; et ce français fleurant un peu notre accent qui chante, les gens qui le parlent sont tous des êtres bons, même s'ils ont leurs défaillances, et l'on aimerait vivre dans leur humanité. Mais votre indulgence ne s'arrête pas à un niveau social, et les bourgeois riches de *Mesures pour rien* sont traités en général avec la même bienveillance ; si leurs salons sont tout de même un peu disgraciés et nous semblent moins chaudement heureux que la cuisine chez les parents d'Antonia, ce n'est pas votre faute, c'est sans doute que c'est comme ça.

Vous vous êtes expliqué quant à votre populisme dans un curieux article sur « les ressorts du roman ». Serait populiste, dites-vous en substance, le roman dont les héros sont régis par le hasard ; héros effacés, assez médiocres pour devoir subir les accidents de leur destinée au lieu de les surmonter. Ces êtres passifs n'agissent pas, ils sentent leur vie. Mais il apparaît que pour vous ce ne sont pas seulement les personnages populistes, ces individus atones et inférieurs aux événements, qui subissent les hasards et sont gouvernés par eux ; en conclusion de votre étude, vous êtes bien près d'admettre que c'est là notre condition à tous. « Une telle vision de l'existence, dites-vous, par le peu d'importance qu'elle attache à notre volonté consciente et la part essentielle qu'elle fait à notre sensibilité, choquera peut-être ceux qui veulent croire à la liberté et à la raison comme aux attributs les plus chers de l'homme. Mais n'y a-t-il pas un peu d'orgueil dans cette illusion que nourrissent les plus puissants et les plus lucides d'entre nous, d'être les maîtres de leur action ? » Voilà un populisme qui annonce une autre école, plus proche de nous ; et ces lignes ne manquent pas d'une valeur de découverte si on considère qu'elles furent écrites en 1933, quand le nom de l'existentialisme nous était inconnu.

Si le populisme est le monde où l'on subit sa vie, les personnages de *Folle qui s'ennuie* appartiennent bien à ce règne qui participe de l'innocence végétale. Antonia ne commet la faute qu'une seule fois, par une obscure force des choses, et elle s'en confesse aussitôt à son mari ; celui-ci la reprendra par un amour qui ressemble aussi à la force des choses, comme c'est la force

des choses et du voisinage qui fera qu'un soir le mari offensé ramènera l'offenseur à son foyer... On voit ce qu'aurait tiré de cette dernière donnée le comique impassible et cruel d'un Maupassant, le comique plus tendre et plus savant d'un Courteline. Votre art, c'est d'abolir ce comique. Pas plus que de M. Delcroix, vous n'avez ni ne donnez envie de rire de cet accommodement humble aux nécessités de tous les jours, du ménage, du voisinage, des habitudes, de l'amour aussi, tout de même. Ces gens veulent vivre ; leur courage à se remettre à vivre, à aimer, est une espèce de sainteté. Le point d'honneur est un luxe d'hommes d'un ancien monde, assez vains pour gâcher leur existence et pour se mentir à eux-mêmes, assez sots pour haïr. Antonia ne sait pas mentir, elle l'a prouvé le jour de son unique péché. Et son mari ne sait pas haïr. Qui haïrait-on d'ailleurs ? N'est-ce pas la vie qui a tout fait ? Et la vie, n'est-ce pas votre grand enseignement que par dessus tout il faut l'aimer ?

Dans vos deux autres romans, le tout premier en date, *Non*, et le plus récent, *Mesures pour rien*, la volonté consciente des héros intervient sans doute plus visiblement que dans *Folle qui s'ennuie*, mais elle intervient dans le sens négatif. Ici vos personnages choisissent, et c'est une grande différence avec Antonia et son mari, mais ils choisissent de s'abstenir. *Non* est un triptyque du renoncement dont le panneau central, le tableau de l'Yser, me paraît l'œuvre la plus haute et la plus parfaite que l'on puisse retenir de toute la littérature des deux guerres. Trois fois, devant une amitié de collègue, puis au front devant un mystique compagnon d'armes qui lui propose la foi, puis, rentré dans la vie, devant l'amour, trois fois Clément se réfugie dans le refus. L'instinct d'aversion l'emporte encore sur la consigne d'amour : *Non* est une œuvre de seconde jeunesse, qui suit encore de trop près l'épreuve des tranchées. Dans *Mesures pour rien*, le refus d'Étienne Longueur sera moins actif. Il restera témoin de la minute où il aurait pu agir. Si le jeune homme ne fait pas le geste qu'attend Berthe, ce n'est plus ici à cause de cet ancien recul devant la chair : c'est parce que la vie n'est pas faite d'action. Vous nous l'avez expliqué : l'acte ni l'événement ne sont rien ; ce qui compte dans la vie c'est

sa couleur ; Étienne regardera passer la couleur de Berthe. Peut-être y a-t-il aussi dans l'abstention d'Étienne un scrupule de sincérité, une méfiance de la littérature. Que faudrait-il pour qu'Étienne épousât Berthe ? Rien qu'un peu de verbalisme : simplement décorer d'un grand nom l'attrait de deux jeunes corps, simplement l'appeler amour, et il y aurait un roman comme tous les autres, c'est-à-dire un roman que vous n'auriez pas écrit.

De ceux que vous écrivez, je m'aperçois que je n'ai rien dit puisque je n'ai même pu tenter d'évoquer l'essentiel, cette calme musique de la vie acceptée, cette métamorphose des banalités quotidiennes en poésie. Là réside votre secret d'enchanteur, et je ne me flatterai pas de l'expliquer. Votre style à la fois facile et serré, qui procède par petites phrases justes et familières, qui déguise sous ce ton de la conversation et avec une discrétion exquise la rareté de l'épithète et la nouveauté du détail, rien ne servirait de l'analyser ; il faudrait lire, et ce me serait une facilité délicieuse que la montre inexorable m'interdit. A peine me laisse-t-elle le temps de revenir à votre poésie, à ce que j'appelais tout à l'heure l'âge de votre poésie triomphante.

Triomphante deux fois. Car votre effort pour la vie a prévalu ; « rien n'est si glorieux que vivre » même et surtout si la vie reste douloureuse, et c'est votre victoire d'homme. Votre victoire de poète n'est pas moins haute. Avec *Au bord du temps*, *Le Miracle enfermé* et deux importants recueils encore inédits en librairie, vous n'avez pas renoncé à la recherche et vous n'y renoncerez jamais, car la poésie est une invention ; mais, de vos explorations en étoile, vous allez faire la synthèse. De tous ces pays poétiques où vous avez voyagé, Parnasse, symbolisme, même le surréalisme qui n'était pas absent de *Déchirures*, vous avez eu le temps de fondre les génies, de vous les assimiler et de nous les rendre en une forme nouvelle qui est bien la vôtre. Vous revenez à la rime, mais vous vous en affranchissez quand il le faut ; vous rendez à l'alexandrin sa place qui est la première, mais vous avez des rythmes courts et des vers libres. Et si, souvent, votre poésie demeure assez secrète, compte encore sur un effort d'intelligence et sur un délai de

réflexion de la part du lecteur, d'autres fois elle sera expliquée, démontrée, facile ; ainsi ce poème, qui livre votre maître-mot d'accord triste avec la vie :

*Pourtant nous n'avons qu'elle, ou bien la mort.  
Le cœur se nourrit de ce qui le ronge...  
Nous n'avons qu'un monde où caser nos songes,  
Où borner le gauche abandon des corps.*

*Dans la nuit sans porte où le temps s'écrase,  
Nous avons touché la chair taciturne.  
Elle est entre nous comme une rancune,  
Comme un bloc trop lourd, banni par l'extase.*

*Les bœufs de minuit, dans l'ombre assouvie,  
Nous les écoutons labourer des ruines...  
Et nous n'avons qu'elle à jamais, la vie,  
Ce déboire obscur que nos cœurs ruminent.*

Il me reste à parler de cette partie capitale de votre œuvre poétique dont le public ne connaît encore que des fragments publiés dans des revues. Je pourrai bien me borner à signaler seulement *Pour le sang et le murmure*, bien que la tentation soit grande de citer l'une et l'autre de ces promenades en forêt, apaisées et méditatives, où vous vous reposez de votre long effort pour la vie et la société (car vous n'êtes social que par effort) en vous laissant gagner par l'harmonie de l'avant-printemps et des chemins dans les bois. Mais *Chronos rêve*, votre recueil le plus récent, votre découverte provisoirement finale, est un lieu culminant que je ne puis laisser dans l'ombre sans fausser la perspective de votre œuvre dans son état d'aujourd'hui. *Chronos rêve* est un livre de sonnets. Votre longue quête du Graal poétique aboutit à ce retour aux sources ; après tant de systèmes explorés, vous vous donnez la règle de cette antique forme fixe. Et le retour est double, car les sujets de ces sonnets, du moins de ceux-là que vous avez publiés jusqu'ici, ce sont ceux de cette mythologie grecque où vous aviez trouvé, comme chacun de nous, quelques-uns des thèmes de vos premiers exercices. Mais, avec vous, il ne peut y avoir de retour en arrière ; le cycle ne se ferme pas à son point de départ. Vos sonnets sont

encore des inventions de forme, par les mille assouplissements dont vous les façonnez, par des victoires que vous imposez sans cesse à la contrainte et qui la justifient. Et les thèmes, les grandes fables de tous les temps, sont aussi rénovés comme par miracle.

*La feinte est un pays plein de terres désertes*

chantait rêveusement La Fontaine. Cette grande feinte de la mythologie dont nous pensions connaître l'atlas, vous y avez abordé des sens inconnus ; vous nous en rapportez des images aussi neuves que celles de ce sonnet des *Genoux*, que je vais lire, et qui me semble sans analogue dans toute la poésie, par le grandiose de ce paysage de l'éternité où vous faites monter les genoux du Temps en perspective de falaise, par cet étrange accent humain, intime, que prend le nom trois fois répété des genoux, et par cette philosophie de l'être et du non-être que vous nous rendez à la fois si douce et si amère :

*Dans la pénombre sans mémoire où les genoux  
Éternisent leurs noirs basaltes de silence,  
Il advient qu'un ennui vapoureux se condense  
En figures de vie. Une fois, ce fut nous*

*Ce jouet qu'intrigué le dieu flaire et, très doux,  
Dans ses paumes longtemps éprouve puis balance,  
Tant qu'à force d'y soupeser sa nonchalance  
Il les serre d'un poing morose et les dissout.*

*Plus rien, que deux genoux nettoyés par l'espace,  
Falaise de l'oubli, cirque d'absence où passent  
Invisibles les lents chevaux de l'infini.*

*Chronos rêve... Quel monde éclôt sous sa paupière ?  
Les grands genoux vacants, tel un avaro nid,  
Attendent de bercer la nouvelle poussière.*

Ainsi votre évolution confirme celle que nous observons de toute la poésie moderne : enrichi d'expériences multiples, vous en venez, comme Aragon, Supervielle et tant d'autres, non pas à la tradition classique purement et simplement restaurée, mais à une réinvention des règles reçues. C'est la moralité magnifique d'une carrière de grand chercheur.



---

Ce fut aussi un chercheur multiple, celui de qui vous venez aujourd'hui occuper la place illustre, le plus glorieux certes entre ces grands aînés dont notre Académie fut composée à sa fondation. Au « pays de la feinte », il avait découvert tout jeune une étrange et merveilleuse Thulé, un royaume où les choses ont une vie et où les vivants en ont plus d'une ; il ne s'en est pas satisfait ; comme vous, il a voulu toujours repartir. Nous sommes loin de lui ; et si je voulais mesurer cette distance, évaluer ce que notre monde a souffert et ce qu'il a perdu depuis l'âge mûr de ce grand humain, je considérerais quant à notre destinée son ambition et la vôtre. Il parlait du Bonheur ; c'est un mot que vous n'avez, je crois, pas souvent prononcé. Votre chef-d'œuvre à vous est d'être arrivé à aimer la vie sans le bonheur, et certes nous avons bien besoin qu'un chant comme le vôtre vienne nous y aider. C'est pourquoi nous vous avons élu pour que vous succédiez au grand conteur d'Oiseaux bleus comme notre génération blessée succède à la dernière génération de la paix.

---

## Discours de M. Robert VIVIER.

*« Oui, je sais, tu cherches l'Oiseau Bleu,  
c'est-à-dire le grand secret des choses et du bon-  
heur. »*

Maurice MAETERLINCK.

Mon cher ami,

Ce n'est pas seulement en poète, c'est en ami que vos paroles m'accueillent dans l'amitié de l'Académie. Comment la remercierais-je, elle ? Comment vous remercierais-je, vous ?

Il faudrait, mon cher Marcel Thiry, vous remercier d'être ce que vous êtes... Permettez-moi de m'interrompre : trop d'oreilles, et qui ne sont pas ennemies, nous écoutent. Je veux seulement m'unir à vous, en cette minute, pour adresser notre salut filial à cette Liège qui nous a couvés comme deux frères sous ses douces fumées.

Je me souviens. Nous nous sommes rencontrés il y bien des années, comme se rencontrent les écoliers. Mais il y avait ceci, que tous les deux nous faisons déjà des vers. Ingénuement, comme il se doit. Nous respections la césure à l'hémistiche, et nous ne pensions pas du tout à une Académie qui d'ailleurs n'existait pas encore. Mais le temps a fait son travail. Il a créé cette compagnie, et il a fini par créer cet instant. Vous avez dit, dans l'un de vos plus beaux vers, que la poésie est un dérangement qui arrange toutes choses. A ce titre-là, le temps n'est-il pas la plus efficace, la plus poignante aussi des poésies ? Il dérange pour arranger, en attendant de dérange encore pour de nouveaux arrangements sans fin.

Mesdames, mes chers confrères,

Il y a quelque chose de triste, ou tout au moins de grave, dans ces séances où nous savons que l'accueil n'est rendu possible

que par un départ, et où il faut que celui qui arrive commence par des mots d'adieu.

Cependant, j'oserai dire qu'un éloge de Maeterlinck ne peut être qu'un éloge rayonnant de la vie. Il n'est passé tant d'ombres sur ses livres que parce que l'ombre est le champ de lutte de la lumière. Je m'imagine sa muse comme une de ces princesses qui avancent une lampe à la main sous des voûtes de ténèbres, en quête de l'issue où fusera le jour. C'est Maleine descellant de ses doigts fragiles les moellons de la tour : « Il y a du soleil sur ma robe... il y en a sur mes mains!... » C'est, dans les *Chansons*, cette vierge enfermée dont les cheveux se rappelèrent la lumière :

*Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent,  
Ils se glissèrent entre les pierres,  
Ils éclairèrent les rochers.*

Et le passant qui s'étonne, c'est nous :

*Un soir un passant passe encore,  
Il ne comprend pas la clarté...  
Il croit que c'est un signe étrange,  
Il croit que c'est une source d'or...*

J'aime à voir là une formule de cette œuvre et de cette vie : une source d'or.

Cet homme a été heureux. Et il est beau, il est utile (le beau et l'utile ne faisant qu'un, il nous l'a dit), il est beau, il est utile qu'un habitant de cette terre et de ce siècle contrarié ait attesté le bonheur. Avant tout, il a eu le bonheur d'être poète, et cela dans une époque, pas tellement éloignée de nous, qui écoutait la poésie. Si bien que, par la poésie, il a eu tout de suite la gloire, et que tout de suite cette gloire lui a apporté l'amour. Deux fois, à deux printemps de l'existence, le poète dont je parle a pu cueillir un amour vivant dans le buisson même de sa poésie. Il a pris soin de vivre à l'écart des villes, dans de spacieuses maisons où sa pensée fleurissait arrosée de silence, et c'est au bord de la plus belle des mers qu'il a achevé d'accomplir son égale et sage destinée.

Ne soyons pas surpris que l'auteur de *Bulles bleues*, au moment d'égrener ses souvenirs, ait cru devoir nous avertir que ces histoires « ne sont pas passionnantes », ajoutant avec une bonhomie qui va loin : « Je ne suis pas Attila, Gengis-Khan, César, Napoléon ou Tartarin et je n'ai pas encore commis de crime. » Ne sait-on pas depuis longtemps que les heureux n'ont pas d'histoire ? Au reste, ce bonheur n'aurait pas d'importance pour nous si la générosité du génie n'en avait pas fait un peu le nôtre.

Certes, je n'essaierai pas d'expliquer la lumière d'une œuvre par les seules circonstances d'un destin. Il est trop évident, par exemple, que la réalité du jardin d'Oostacker jette un reflet bien différent dans *Serres chaudes* et dans la *Vie des Abeilles*, et l'on pourrait être un peu déçu de découvrir dans *Bulles Bleues* quelle insignifiante cousine porta les nattes de Mélisande, ou bien quelle humble porte à la clef introuvable séparait de la cour des garçons le jardin où folâtraient des écolières, princesses des futures légendes. Pourtant, nous sentons que l'œuvre est liée à la vie par une sorte d'authenticité organique. C'est que l'écrivain, s'il transpose ou invente les détails, demeure constamment fidèle à la vérité du courant intérieur. Or, dans cette destinée des sentiments et des pensées, le bonheur d'être fut une pièce maîtresse. Il est comme palpable dans la clarté et la fluidité du langage, dans les images aérées, dans l'égalité du souffle où le courant de vie passe toujours. Et plus d'une fois, dans les plus belles pages, il est appelé par son nom. Dès l'introduction des *Disciples à Saïs*, Maeterlinck, comme quelqu'un qui s'y connaît, perçoit dans un certain moment de la vie de Novalis « la présence tiède et puissante du bonheur ». Bientôt, le bonheur règne sur les livres de Maeterlinck. Comme il a su nous en faire sentir la présence concrète, et combien d'êtres, sans lui, n'auraient pas su qu'ils pouvaient être, qu'ils *étaient* heureux... Le poète, ici, a joué le rôle le plus vital que puisse jouer un poète. En ouvrant les yeux et en disant avec délicatesse ce qu'il voyait, il a ouvert des millions d'autres yeux. Il a frappé à des millions de fenêtres maussadement fermées, et bien des gens qui se morfondaient dans leur chambre se sont aperçus qu'on a tort de mettre des rideaux... De l'œuvre de Maeterlinck

on pourrait tirer une bien précieuse anthologie, l'anthologie des moments heureux.

Ce poète a compris que la plus parfaite image de la félicité était la plus simple, celle d'un jour de beau temps, et c'est au déclin de l'âge qu'il a osé cette pensée : « Une journée complètement belle et heureuse devrait nous suffire. » Peut-être le modèle de la parfaite journée lui venait-il de très lointaines vacances, dont il nous dit : « En ce temps-là le temps ne coulait pas encore. Il encerclait nos premiers jours. » Être heureux, c'est se trouver dans la lumière de la terre. Cette lumière, qui dans toute la première partie de l'œuvre n'était encore que symbole, lumière cherchée, rêvée, lampes qu'on promène, voilà qu'elle devient le vrai soleil terrestre. Je feuillette l'anthologie... Dans *L'Hôte inconnu*, alors que le philosophe développe ce thème de la « préexistence de l'avenir », thème qui ne doit pas laisser indifférent l'auteur d'*Échec au temps*, il éprouve le besoin de « le transposer en images tangibles », et alors éclôt la confiance : « J'écris ces lignes assis sur une pierre, à l'ombre de grands hêtres qui dominant un petit bourg de Normandie. » Suit une admirable page, admirable indépendamment de la démonstration où elle prend place, admirable tout simplement parce qu'elle nous assied sur une pierre à côté d'un homme heureux. Combien de pages ont dû être écrites ainsi, en plein air, devant les choses... Être heureux, c'est aimer les choses. Une autre confiance nous apprendra qu'à Médan le poète s'était lié d'amitié avec un arbre. Et les fleurs... Ce Gantois a éparpillé dans ses livres bien des Floralties. Il a demandé : « Savons-nous ce que serait une humanité qui ne connaîtrait pas la fleur ? » Il a dit aussi : « Si Dieu voulait créer notre enfer sur la terre, il n'aurait qu'à y supprimer les fleurs, l'eau, les oiseaux, les enfants et les femmes. »

Les femmes... Comment les oublier dans ce chapitre du bonheur ?

Chacun sait que le passage du pessimisme premier de Maeterlinck à une conception plus claire fut de toute évidence hâté par une influence féminine. Je ne m'arrêterai pas à cette question des influences, sinon le temps de répéter une petite phrase qui échappa plus tard à l'auteur du *Double jardin* : « Rien ne

me paraissait plus froid que la raison, avant que je l'eusse vue jouer ainsi autour du front d'une jeune femme. »<sup>1</sup>

Mais laissons là les femmes et leur bénéfique influence, retournons à l'ensoleillement qui fait vibrer d'insectes et de rayons certain livre qui se voulait une étude et qui est irrésistiblement devenu une belle saison. Rappelez-vous : « En ce lieu, comme partout où on les pose, les ruches avaient donné aux fleurs, au silence, à la douceur de l'air, aux rayons du soleil, une signification nouvelle. On y touchait en quelque sorte au but en fête de l'été. » Voilà le mot ! La *Vie des abeilles* est peut-être un traité d'apiculture, plus vraisemblablement une interrogation biologique, qui sait ? une réflexion indirecte sur les sociétés humaines, — on peut discuter de tout cela —, mais à coup sûr c'est une fête, c'est la fête de l'été. Et quelles images... L'essaim qui se détache est « l'émoi doré et transparent », le « radieux manteau qui chante », « le dimanche des abeilles ». Être heureux, c'est caresser de mots ce qu'on aime. Le poète qui a rêvé ce livre de réalité était en état de grâce, et nous devrions rouvrir plus souvent ce cahier du bonheur terrestre, aux feuillets tout enduits de miel.

Cependant, nous avons tous assez vécu pour savoir que le bonheur n'est jamais une chose donnée, facile. Aussi bien l'anthologie des moments heureux serait-elle loin d'épuiser le contenu de l'œuvre de Maeterlinck, elle n'en consignerait que la légende dorée, une légende qui laisserait de côté bien des choses.

Quelles choses ?

Eh bien, tout ce qu'il faut déployer autour de la paix intime pour qu'elle puisse vivre. L'organisation défensive, — et aussi,

---

<sup>1</sup> S'est-on demandé pourquoi, de *MALEINE* à *INTÉRIEUR*, dans ce théâtre du malheur, les victimes que le dramaturge sacrifie à la Fatalité sont de préférence des victimes féminines ? Il y a sans doute à cela plus d'une raison, mais l'une des plus profondes ne serait-elle pas qu'à son insu le poète essaie, en lui présentant ces douces figures, d'attendrir la force ennemie ? En tout cas, leur grâce semble enlever un peu de son atrocité à la mort elle-même, et la fin de *Mélimande* a quelque chose d'un rite, ou d'un mélancolique enchantement. D'autre part, la revendication héroïque contre le néant est confiée à sœur Ygraine : n'était-il pas juste que ce fût une femme qui plaidât si passionnément pour la vie ?

mon Dieu, les armes de la conquête. Car le bonheur est le prix d'une lutte. Pourrait-il en être autrement ? Si nous sommes sensibles, si notre regard va un peu plus loin que la jouissance immédiate, comment échapperions-nous à l'inquiétude, et, si nous sommes très sensibles, à l'angoisse ? Pour conquérir la paix, il faut vaincre un ennemi : la peur qui réside en nous.

Toute l'œuvre de Maeterlinck, d'un certain point de vue, apparaît comme une conquête de la paix sur les régions de la peur.

Il est remarquable que d'emblée le jeune écrivain n'ait pas eu une hésitation sur l'objet essentiel de cette peur. Interrogeons ses premiers drames : le malheur des malheurs, ce qui fait trembler l'être, c'est le non-être. Et sœur Ygraine écorche frénétiquement à la porte de fer les poings désespérés de toute existence. Mais ce qu'il importe de bien comprendre, c'est que cette panique du non-être, le poète des *Aveugles* et de *L'intruse* ne l'a si intensément ressentie que dans la mesure même de son amour de vivre. Le paroxysme pessimiste est l'accès de fièvre par quoi une sensibilité saine réagit, proteste au nom de la vie qui est en elle.

Si nous voulons entrer dans l'œuvre de Maeterlinck comme dans une maison amie, où chaque chambre nous sera familière, où le moindre objet nous parlera, que Sensibilité soit notre mot de passe <sup>1</sup>. La sensibilité poétique a éveillé en lui le penseur : si dès l'abord l'écrivain a donné la forme du drame à ses problèmes, s'il les a présentés par des visages, des frissons et des sanglots, cela ne veut-il pas dire qu'à ce moment, en lui, ces problèmes n'étaient que visages, frissons, sanglots ? Plus tard encore, qu'est-ce qui dans son système de morale constituera à la fois le mérite et la sanction ? La qualité des états d'âme, chose de sensibilité. Et le mot sagesse, si on l'entend bien quand il le prononce, si l'on est accordé à l'appréhension qui le lui dicte, signifie protection de notre vulnérabilité émotive. Il faut, confessera-t-il dans *La vie des abeilles*, « il faut que la curiosité

---

<sup>1</sup> Lui-même nous y invite en propres termes. Par exemple, dans *Sagesse et Destinée* : « D'où vient-elle, cette règle que je formule ?... je n'en saurais donner que des raisons sentimentales ». Et dans le *Trésor des humbles* : « Il faut que ceux qui veulent me comprendre aient aussi en eux-mêmes le même point sensible ».

règne dans notre cœur. » Mais le cœur est un être exigeant : bientôt il ne se contente plus des encouragements que lui souffle son désir, il a besoin d'être *tout à fait* sûr. Comme un malade nerveux, il vient à l'intelligence et lui dit : Docteur, suis-je *vraiment* en danger ? Votre science n'a-t-elle pas un remède pour moi ?

La sensibilité alarmée est une malade qu'il faut guérir. Dans *L'oiseau bleu*, la petite fille de la fée est « très malade ». Tytyl demande : « Qu'est-ce qu'elle a ? » Et la fée : « On ne sait pas au juste ; *elle voudrait être heureuse.* » Tout part de là... On ira chercher l'oiseau qui guérit, partout, dans ce monde et dans l'autre. Vous vous souvenez qu'à la fin on le découvrira dans la maison. Car voilà, la guérison de l'alarme sensible est dans la maison, c'est-à-dire en nous : le sentiment de vivre, délivré de la peur.

Pour mettre le bonheur, qui est le sentiment de vivre, à l'abri de la peur qui le corrompt, il importe de trouver les matériaux de l'abri. Si j'ai voulu montrer tout d'abord quelle tendresse Maeterlinck éprouve pour cette créature fragile, c'était pour que vous ne vous étonniez pas lorsque je vous montrerais ensuite selon quel acharnement tranquille ce sage obstiné qui ne fait pas un pas plus vite que l'autre mais ne se repose pas et n'oublie jamais son but, a poursuivi l'exploration des idées, des croyances et des connaissances, à la recherche d'une ordonnance mentale où son sentiment pût respirer à l'aise.

Prudent, attentif, évaluant ses matériaux, en délaissant certains (parfois pour y revenir après un long temps), se confiant durablement à quelques-uns, en essayant d'autres — neufs ou anciens, peu importe à son souci —, le maçon s'entête à construire le palais de concepts où ses princesses ne devront plus soupirer comme Mélisande : « Je ne suis pas heureuse ici... » Pendant un demi-siècle, parce qu'il faut être heureux et qu'être heureux, pour quelqu'un qui pense sa vie, c'est être assuré de persister dans l'être, on le verra faire et refaire ses fondations, élever ses murs en n'oubliant pas de laisser partout des arcades sans portes (depuis toujours il a la hantise de l'étouffement des portes), se gardant bien surtout d'achever le dernier étage, de mettre un toit. Il ira même jusqu'à préparer plusieurs



maisons, dans l'espoir que l'une d'elles soit la bonne. Car ce qui importe à tout prix, ce n'est pas que la maison soit ceci ou cela, c'est que la vie trouve une maison sûre. Aussi, tout à la fin, sa maison sera égale à l'idée la plus vaste et la plus indéterminée que nous puissions nous faire du monde, de ce *tout* hors duquel il ne faut pas qu'il reste la moindre place pour le néant, et que parfois il appellera Dieu.

Voilà comme m'apparaît Maeterlinck penseur.

Je sais bien qu'on a longtemps vu en lui tout autre chose. Une sorte de docteur Faust, de super-savant qui inventorie les mystères par pur goût de savoir. « On m'a récemment demandé, dit-il dans sa *Vie de l'espace* : Quel est le Dieu de votre Quatrième Dimension ? » Un peu comme si la quatrième dimension était sa propriété, avec le Dieu attendant... Mais Maeterlinck n'était pas venu à de tels sujets par la technique de la recherche.<sup>1</sup> Il était plutôt, comme la plupart d'entre nous, le consommateur qui s'approche de la table où la science étale ses résultats et ses théories, et qui se demande : que pouvons-nous espérer de tout cela ? Il est tenté, il murmure, comme dans les *Sentiers dans la montagne* : « ...qu'il serait souhaitable que tout cela fût vrai ! » Mais il n'a pas ses apaisements. Il repose l'objet longtemps soupesé, et, se tournant de nouveau vers la science : N'avez-vous rien d'autre à me montrer ?

Si l'on considère cette longue méditation interrogative, on s'émerveillera autant de la variété des sources d'interprétation que de l'immutabilité du but dernier de l'enquête. L'écrivain a invoqué successivement le secours de la plupart des branches de la spéculation et de la connaissance, passant des mystiques comme Ruysbroeck et des philosophes romantiques comme Novalis ou romantico-pragmatistes comme Emerson aux physiciens comme Einstein par le relais de Plotin et de Marc-Aurèle, sans oublier les entomologistes et les botanistes, ni les expérimentateurs plus hasardeux de la métapsychique, Oliver Lodge, le colonel de Rochas, prenant aux uns des méthodes de

<sup>1</sup> « Je n'en ai fréquenté les confins qu'en curieux qui assiste à une suite d'opérations dont le mécanisme importe moins que les résultats. » (*La vie de l'espace, La quatrième dimension.*)

vie et des préceptes, aux autres des vues métaphysiques, à d'autres encore des informations précises, ou des hypothèses, des figures du monde matériel, et faisant de tout cela le miel nuancé de sa réflexion, nourrissant de tout cela l'effervescence de l'agnosticisme. Il n'est pas jusqu'aux révélations religieuses, jusqu'aux obscurs enseignements des initiés, sur lesquels il ne se soit penché avec la passion enthousiaste et prudente du *choisisseur*. Écoutez-le se parler à soi-même, tandis qu'il fouille et examine : « Pourquoi le christianisme, par exemple, ne fournirait-il pas des éléments d'une religion acceptable ? » Mais : « A tant faire que de choisir une religion nouvelle, pourquoi ne pas prendre le védisme ? »

Comment n'y aurait-il pas un peu de flottement ? <sup>1</sup> Ce qui en garde plus d'un du flottement, c'est qu'il s'en tient à une vue et ne se préoccupe plus du reste. Maeterlinck était l'homme qui ne s'estimait jamais assez informé, l'homme pour qui l'explication n'était jamais assez totale. Et qui sait ? Au fond, lui qui avait un tel besoin de la plus sûre vérité qu'il n'osa s'arrêter à aucune, n'hébergeait-il pas un amant de l'inconnaissable, séduit par les ouates du mystère, et qui rejoignait paradoxalement le Maeterlinck de la méfiance inquiète dans une suspension indéfinie des certitudes ?

Autant qu'Ernest Renan, il use du *peut-être*, ce ferment de l'imagination intellectuelle ; et il a répété sous bien des formes, à propos des destinées de l'homme et du monde, un raisonnement qui est déjà dans les *Dialogues philosophiques* : « Des milliers d'essais se sont produits, des milliers se produiront ; il suffit qu'il y en ait un qui réussisse ! » Particulièrement typique de son tempérament d'esprit, ce probabilisme optimiste qui joue sur le nombre infini des chances, c'est-à-dire sur l'éternité de l'univers... Ce n'est pas pour rien, sans doute, que Maeterlinck est revenu si souvent au problème de la chance : tantôt ennemie, tantôt amie, l'idée de hasard est fascinante pour qui est hanté d'une certitude heureuse et recherche assidûment une sorte de

<sup>1</sup> Il l'admet : « ... contradictions et redites attestent l'honnêteté, la sincérité et parfois aussi le flottement de la pensée... » (*L'autre monde, ou le cadran stellaire.*)

martingale qui assurerait la destinée. Le plus souvent, le peut-être prend irrésistiblement chez lui l'intonation de l'espérance, une espérance qui tire parti de l'indéterminé. Aussi fut-il inquiet le jour où il crut comprendre que la nouvelle physique enferme l'univers dans Dieu sait quelle courbure... De même, envisageant les progrès des instruments astronomiques, il laissera échapper cet aveu : « Si le nouveau télescope américain découvrirait le plafond de l'univers, ce serait une catastrophe qui abattrait net toute espérance humaine... » Voici le commentaire d'un tel émoi : « Notre espoir n'est qu'en ce que nous ignorons... »

N'est-ce pas là, éminemment, la philosophie d'un poète ? Inquiétude et espérance organiquement unies, la pensée de Maeterlinck, qui quête une légitimation positive à une question posée sur le plan affectif, est bien difficile à classer parmi les systèmes, mais on y reconnaît constamment l'accent de la personnalité profonde. C'est cette vibration secrète, c'est la tension vivante selon laquelle un moi infime ausculte l'énorme monde, qui font qu'à chaque page, dans la confiance comme dans le vertige, nous y percevons le battement d'un large cœur, où bat le nôtre.

Aussi n'avons-nous pas trop à nous préoccuper de discerner ce qui, dans la méditation maeterlinckienne, est de première main ou n'est qu'un écho. Les échos y sont pris dans l'authenticité d'une mélodie, et tous les affluents, se jetant dans un long fleuve, viennent nourrir une expérience qui, du fait que Maeterlinck n'a abordé ces questions auxquelles s'intéressait l'individualisme du cœur que par leur aspect universel, est ou pourrait être l'expérience de chacun. Oui, Maeterlinck, en cueillant pour lui, cueillait pour tous.

D'ailleurs, il pensait à nous... A ses yeux nous sommes tous, comme lui-même, ces humbles pour lesquels il voulait un trésor. Longtemps même, ce trésor n'a-t-il pas été à ses yeux une morale, la morale de la communion, de la douceur, de la justice entre les hommes ? Et, parlant des hommes sur ce ton tendrement persuasif qui fait des textes de ce temps-là une sorte de prédication à l'oreille, il disait : *nos frères*. Plus tard, jamais il n'a délaissé le *nous*, ne recourant au *je* que pour des

témoignages ou des exemples, car il ne se serait pas contenté d'une solution qui n'eût concerné que lui seul.

Oui, des œuvres comme la sienne sont la commune maison des hommes. Lieux d'échange, où ce qui vient de tous va à tous. Un grand désir y appelle et rassemble une foule d'idées jusque là éparses, les charge d'une couleur plus sensible et les relance de par le monde. Que de notions seraient demeurées en demi-exil dans les ouvrages des spécialistes si Maeterlinck, en les invitant dans sa recherche frémissante, ne les avait pas rendues propres à la consommation générale... Assurément, beaucoup d'idées ou d'images ne vivent dans l'intimité des hommes d'aujourd'hui, de vous, de moi, que pour avoir passé par ses lèvres.

En passant sur ces lèvres elles ont trouvé un style, ce qui veut dire qu'elles se sont enrichies de l'émotion, qu'elles ont pris le ton d'une âme. Un grand écrivain reçoit de toutes mains, mais ses mains à lui prêtent leur chaleur et impriment leur forme à ce qu'il a reçu. Et surtout, avec tout ce qu'il touche, il crée la forme de son œuvre.

Mes chers collègues, écrivains que nous sommes, donnons-nous le plaisir d'un regard sur cette œuvre. Voyons-la se faire peu à peu, si nuancée pour s'être édifiée ainsi dans le temps, si harmonieuse parce que cette édification obéissait à l'exigence d'une sensibilité qui resta toujours fidèle à son orientation native.

Un jeune auteur, surtout à une époque friande de décor comme le fut celle du symbolisme, commence rarement par la confession directe ou par l'analyse de ce qui le hante. C'est dans des images que son obsession se révèle à lui, et il arrivera qu'il trouve ces images... dans des peintures. Si la vie lui paraît surplombée par une mort qui ne donne pas ses raisons, il mettra en paroles les couleurs de Breughel et ses mots suggéreront que notre destinée est un *Massacre des innocents* commandé par quelque « vieillard à barbe blanche », chef revêché des lansquenets de Breughel, qui ne daigne ou, qui sait, ne peut pas répondre aux questions suppliantes des mères. Puis, comme il jaillit en lui d'autres images, venant celles-ci de son propre fonds, c'est-

à-dire du vrac des impressions anciennes ou récentes, il s'essayera à les noter et il écrira *Serres chaudes*.

Je vois dans les premiers poèmes de Maeterlinck un laboratoire un peu en désordre où il isole quelques « données immédiates de la conscience », comme pour les interroger, en surprendre le sens. Les poèmes les plus révélateurs sont ceux où la poussée des images affleure à l'état brut dans une sorte de prose, non balbutiante ainsi qu'on l'a trop dit mais étonnée, peut-être inquiète de ce qu'elle tire de l'obscur :

*Il y a peut-être un vagabond sur un trône,  
On a l'idée que des corsaires attendent sur l'étang...*

Il évoque des regards « sous la voûte desquels on assiste à l'exécution d'une vierge dans une salle close », d'autres qui « font songer... à enfermer une princesse dans une tour. » Images-sentiments, mal débrouillées. Choses qui s'approchent, qui menacent, ou qui cherchent. Que veulent-elles ? Un théâtre.

Faire du drame avec ces choses, c'est déjà les débrouiller. Séparer ce qui vient du dehors, la menace, et ce qui naît du dedans, la vie qui s'effraie. Première élucidation, purgation, dirai-je psychanalyse de soi-même ? Voilà ce que vont être pour Maeterlinck les « drames pour marionnettes », essentiellement différents en cela de son second théâtre, qui sera, lui, l'application délibérée, la mise en allégories scéniques de notions préalablement élucidées dans des essais philosophiques ; second théâtre qui, pour cette raison, se construira selon une toute autre technique.

Les sujets et l'art si particuliers de *Maleine*, des *Aveugles*, des *Sept princesses*, de *Pelleas*, sont chose si connue que j'aurais un peu honte d'y insister. Laissez-moi seulement frissonner une seconde avec Mélisande qui va mourir : « J'ai peur du froid... » M'étonner, comme la reine, devant la vie en danger : « Sept petites âmes sans défense !... Oh ! qu'elles sont seules toutes les sept ! » Et : « Ne les regardons plus, nous aurions peur ! » Ces drames sont justement faits pour que nous les regardions, et que nous ayons peur. Ce qui les sauve pourtant d'être un pur théâtre de terreur, c'est une sourde incitation à entrevoir derrière les victimes le drame métaphysique de l'homme, le drame

de toute destinée. Sur la scène même, paraissent des témoins pensifs. Leur clairvoyance, comme celle de l'aïeul dans *L'intruse*, peut n'aller que jusqu'à pressentir le malheur, mais il arrive qu'elle s'élève jusqu'à une vision supérieure, comme celle du vieux roi Arkël qui « a pitié du cœur des hommes » et murmure déjà le premier paragraphe du *Trésor des humbles*. Par lui, par le vieillard d'*Intérieur*, un nouvel esprit commence à éclairer ce théâtre si sombre. Chose inattendue, ce nouvel esprit, en délivrant le drame, va le tuer. Car la lumière qui s'approche est celle de la pure méditation, et l'artiste, qui chez Maeterlinck se tient aux ordres de l'évolution intérieure, sentira que l'heure est venue de passer d'un genre à l'autre, du théâtre à l'essai. Il offrira en adieu au drame le bouquet des *Douze Chansons*.

Désormais tout ne sera plus qu'examen, réflexion, réduction des fantômes. Dans une pièce écrite bien plus tard, *Les fiançailles*, l'écrivain devait donner d'une telle réduction, au sens propre du terme, une figure toute physique dans ce personnage du Destin, dont la stature d'abord terrifiante s'amenuise d'acte en acte sous le regard d'un autre personnage, la Lumière. Mais de cette lumière de l'intelligence le *Trésor des humbles* ne voit encore briller que l'aube. Cherchant des raisons de ne pas avoir peur, aux premières raisons qu'il accueille le penseur ne demande pas d'être vérifiables : il lui suffit de ces talismans empruntés à Novalis ou à Emerson, la communion des âmes dans le silence ou l'éternité immuable des destinées.

Il va de l'avant. Son pas se fait plus précis, l'ombre recule. Les stoïciens lui apprennent que malheur et bonheur se ramènent à une opinion, et il s'écrie : « Quand donc quitterons-nous cette idée que la mort est plus importante que la vie et le malheur plus grand que le bonheur ? » Changement sur le plan des valeurs, qui oriente définitivement l'entreprise. La pensée, désormais, aura la hardiesse de cette Ariane qui ose désobéir à l'ordre noir des choses pour libérer la vie captive. Nous pouvons donc faire un ordre clair, le nôtre ? Vous avez reconnu la thèse de *La sagesse et la destinée*, mais avez-vous noté que le problème ici résolu, qui est celui de la mise en place d'une liberté dans le cadre d'une nécessité, est le problème où se débat aujourd'hui l'existentialisme ? Maeterlinck s'est dégagé du coin-

cement au prix d'une vocation de dramaturge, estimant sans doute avec l'héroïsme du bon sens que la paix de l'âme vaut bien une tragédie.

C'est qu'il avait retrouvé en lui la solide assise flamande, l'instinct paisible d'être, dont l'expression intellectuelle est le bon sens. Ce bon sens qui désormais l'accompagnera dans ses aventures, le détournant toujours de donner une adhésion inconditionnelle aux plus exaltantes hypothèses. A cet égard, *La sagesse et la destinée* est un livre-pivot. Et voici, presque aussitôt, la seconde plaque tournante : c'est l'essai sur le *Mystère de la justice*. Il s'agit de savoir s'il y a une justice dans le mécanisme du monde. En conséquence, l'apaisement de notre angoisse sera cherché dans l'examen des démarches de la nature. Nous voici sur le chemin de toute l'enquête maeterlinckienne, et nous comprenons pourquoi celle-ci demandera ses motifs de réflexion à la science. Même à propos de la survie, c'est sur des résultats expérimentaux plus ou moins confirmés que le penseur souhaitera fonder ses espérances. Parlant de la mort : « Apprenons, dira-t-il, à la regarder telle qu'elle est en soi », car elle n'a de redoutable que « l'inconnu où elle nous précipite. »

Certes, nous savons que Maeterlinck n'a pas débrouillé cet inconnu. Mais il a substitué à l'effroi une activité d'interrogation intellectuelle qui créait pour la sensibilité un climat plus calme et plus salubre. Et il a su, dans une époque où l'analyse critique en a conduit plus d'un aux pires désarrois, pratiquer cette analyse sans se laisser entamer par le découragement. Ce qui doit être compté à Maeterlinck, c'est cette santé morale et ce sens du concret grâce à quoi un écrivain chez qui la faculté imageante était si vive, un écrivain qui sécrétait naturellement la féerie, n'a jamais versé dans les consolations du gratuit et les facilités de la littérature d'évasion, mais est toujours resté rivé à des problèmes réels, auxquels il voulait donner de réelles solutions.

Laissons cette multiple enquête se dérouler dans les livres de quarante années, et venons tout de suite aux ultimes recueils, long journal en plusieurs cahiers, journal de bord d'une croisière qui désormais, ayant reconnu tous les archipels repérables, tourne en rond dans l'océan de l'infini. L'intelligence est toujours

à la barre, ce sont les sciences et les philosophies qui fournissent encore les cartes, et le capitaine, le capitaine, c'est plus que jamais ce personnage qui s'appela Goût-du-Bonheur, et dont le nom, sous ses cheveux blanchis, est devenu Instinct-de-Survivre.

Lorsqu'on feuillette ce journal où sont notées *tel quel* les constantes et les obsessions de la pensée maeterlinckienne, ses raisonnements, ses cercles, ses retours à des perplexités sans cesse renaissantes, ce pari qui ne se décide pas, cette incertitude qui refuse d'être un vertige, il est poignant d'entrevoir la silhouette du vieux marin, du vieux penseur dont toute l'existence a tendu à un but, triompher de la hantise funèbre, qui pour cela a puisé à tous les livres, aux sources frémissantes des regards de femmes, des vols d'abeilles et des corolles, et qui maintenant se heurte, comme les aveugles de ses premiers drames, au mur inconsistant et ténébreux qui n'est sans doute que celui de notre faculté de comprendre. Il a dit autrefois qu'il ne tenait qu'à nous, par notre pensée, de faire de la destinée une sagesse, et il ne s'en dédit pas maintenant que l'énigme de la destinée a pris pour lui toute son urgence. Il répète : « Apprendre à mourir, c'est apprendre à ne plus craindre la mort. » Et : « ... ne penser qu'à travers elle, jusqu'à ce qu'elle devienne de la vie. » Il continue à exorciser sa pensée, à en chasser les démons, qui sont les vaines terreurs. Il identifie l'un de ces démons, c'est le mot Mort. « La fin de la vie, constate-t-il, serait bien moins impressionnante si on ne l'appelait pas la mort. » Et le grand écrivain qu'il est resté condense ceci dans une formule : « La mort... n'est qu'un mot malheureux... » Il cherche à déplacer le mystère, de la sombre mort vers la claire naissance. Il fait appel à la douce idée du sommeil : « Il faudrait, murmure-t-il, attendre la mort comme nous attendons le sommeil dans nos nuits d'insomnie. » Apprivoiser, apprivoiser les épouvantes... N'y avait-il pas là la matière d'un drame ? Il l'écrit, ce drame. Ferme et dépouillé, c'est le dialogue qu'on peut lire aux pages finales du *Cadran stellaire* : *Le vieux qui ne veut pas mourir*. S'est-il enfin exorcisé ? Après cela, il se met avec une sérénité à peine mélancolique à rédiger ses souvenirs, et il est permis d'admirer une suprême victoire de la sagesse dans telle formule



doucement stoïcienne de ce dernier livre : « adorer sans mensonge et sans rien demander », comme dans les mots si simples qui furent, paraît-il, recueillis avec son dernier souffle : « C'est normal... »

*Et s'il revenait un jour...*

Une telle question, je ne m'autorise pas pour la poser de l'intérêt d'ailleurs réticent qu'il manifesta un temps au spiritisme, ni de sa théorie de *l'éternel présent*. Je reste dans la perspective de nos plus habituelles pensées. « Un grand auteur mort, a-t-il dit, est plus vivant dans sa tombe qu'il n'était dans sa chambre. » Cela veut dire qu'il renaît, qu'il revient, chaque fois que nous nous tenons devant son œuvre. Nous nous tenons devant son œuvre, Maeterlinck est là, il est revenu. *Que faut-il lui dire ?*

Poète, lui dirai-je, le tutoyant parce que le *vous* n'est qu'un mot de la vie éphémère, poète, nous te remercions d'avoir fait sentir dans chacune de tes pages que la poésie n'est pas je ne sais quelle essence planant au-dessus de l'humanité mais qu'elle est dans l'homme, qu'elle est l'attention que l'homme porte à son âme et le sentiment qu'il prend de sa destinée. Toute poésie cache un secret et livre un message. Pardonne-nous d'avoir ébruité ton secret. Si nous l'avons deviné, c'est qu'il est le nôtre. Le secret d'un vivant, ce qu'il cache, ce qu'il se cache parfois à soi-même, c'est sa peur de cesser d'être. Mais quand ce vivant est le poète que tu fus, cette peur même fait jaillir de lui le message.

Ce message, s'il n'était pas si naturel, nous pourrions bien l'appeler une leçon, car peut-être vraiment, parmi nos erreurs et nos folies, avons-nous un peu perdu la très simple méthode du bonheur. Oui, le message, le présent dont tu nous as comblé les mains, c'était ton sentiment du bonheur. Puisque le bonheur n'existe qu'en vivant dans un être, et qu'il n'est rien, tu nous l'as dit, « qui prenne plus fidèlement la forme de notre âme », ton message a été la musique et la couleur particulières de *ton* bonheur. Ce goût que tu avais de te tourner vers ce que tu appelles « le côté ensoleillé des choses », ce calme de bon jardinier dans l'immobilité d'une belle journée bruissante d'abeilles, tout cela c'était ton bonheur, ce peu d'or que tu avais su découvrir en ce monde et que tu nous as donné.

# Rapport du Jury pour le Prix de couronnement de carrière.

1945-1949

---

En se réunissant pour attribuer le Prix Quinquennal de couronnement de carrière (1945-1949), le jury a voulu réaffirmer d'abord l'idée même de ce prix dont les échos ont parfois altéré le caractère. Il constitue la plus haute de nos distinctions littéraires et consacre une carrière d'écrivain dans ce qu'elle peut avoir de durable et d'accompli. Il suppose donc à la fois des qualités remarquables et une continuité. On voudrait même dire : une sécurité. Car ce n'est pas une seule œuvre importante, voire éclatante, qui le saurait mériter. Cette œuvre ne garantirait pas encore l'attachement régulier à la littérature ni la persévérance du talent.

Peut-être le Prix doit-il à ses exigences et au caractère de ses bénéficiaires sa qualification de « Prix de couronnement de carrière. » Encore faut-il préciser l'expression, l'ébarber d'acceptions abusives. Une carrière accomplie n'est pas une carrière achevée. Elle a atteint simplement une ampleur, un développement homogène qui permettent de considérer son ensemble. Le plus vif plaisir qu'un écrivain ferait à ceux qui ont couronné « sa carrière » serait de la développer encore si bien qu'ils auraient l'impression, oubliant le passé, de l'avoir couronnée trop tôt. L'expérience apprend d'ailleurs que les lauréats du Prix l'ont entendu de la sorte. Les noms cités au palmarès ou dans les délibérations représentent, en général, des talents dont l'activité ne se ralentit point.

Ceci dit, plusieurs personnalités littéraires ont retenu l'attention du jury. Et si elles n'ont pas été plus nombreuses encore,

c'est que le règlement écarte évidemment les anciens bénéficiaires, et naturellement ceux qui ont reçu d'autres prix importants depuis dix ans. Le rapporteur se reprocherait de citer les noms proposés dans un ordre d'âge ou d'importance. Tous ces écrivains, justement, ont de l'importance, et l'âge n'en a aucune.

Il vaudrait mieux les isoler ou les grouper selon leur genre ou leurs affinités, Thomas Braun dans la poésie, Henri Davignon dans le roman, Charles Bernard et Louis Dumont-Wilden dans l'essai, Fernand Crommelynck dans le théâtre, Georges Rency — qui ressortit à plusieurs domaines — dans cette belle mission qu'il s'est donnée de protéger nos Lettres, et enfin Franz Hellens, à qui le Prix a été décerné. Ceci n'indiquera donc point de hiérarchie, mais plutôt un panorama.

En retenant le nom de Thomas Braun, le jury a souligné le rang éminent du poète en Belgique et la fidélité à soi-même qu'on peut obtenir dans une création poétique échelonnée sur cinquante ans. (Thomas Braun vient d'ailleurs de rassembler ses vers dans un beau volume publié sous le simple titre : *Poésie*).

Il n'est pas de poésie plus pure, plus saine, que celle-ci. Elle révèle un poète qui est d'accord avec la vie. Question de foi plus que de chance. Il a trouvé l'explication. Il sait d'où il vient, où il va, et il se donne ainsi le pouvoir de goûter aux choses sans arrière-pensée. Elles ont été faites pour cela. Elles sont des bonheurs offerts, naturels, de ces bonheurs qui ne frustreront personne. Même les regrets sont si légers, si bien débarrassés d'amertume et d'angoisse, qu'ils sont encore de doux regrets ou des tristesses rehaussées d'espérance.

Poésie naïve, dirait-on en se fiant à l'apparence. Le don d'enfance n'est pas la naïveté. Chanter encore le bois, le chien, la maison, la circonstance, suppose au contraire la résolution préalable des problèmes. Et la forme des vers, leur légèreté franciscaine, leur humour, leur jeunesse rieuse, tout procède d'une adresse fort séduisante. L'ingéniosité, ici, est un signe d'affection, un sentiment d'ouvrier ravi par sa dextérité, souriant de son plaisir et du plaisir des autres. Œuvre familière, poèmes amicaux, jeux du nombre et fantaisie de la rime : *Le Livre des*

*Bénédictions, Philatélie, Fumées d'Ardenne*. C'est une poésie aux parfums clairs.

\* \* \*

Le vicomte Henri Davignon, lui, a entrepris une véritable expression romanesque de la diversité belge. Bruxellois lié à la Flandre et à la Wallonie par des liens personnels ou affectueux, on dirait qu'il a tenté délibérément de capter les différences de nos caractères. Une sorte de balancement imprime à son œuvre une très curieuse alternance. Une note unifie ses livres : celle du moraliste, car Henri Davignon s'institue le défenseur (ou l'illustrateur par le roman) d'une stricte règle de vie. Mais en dehors de cette note commune, les ouvrages d'Henri Davignon engagent un dialogue. *Le Vieux Bon Dieu* répond au *Pénitent de Furnes* ; *Petite Béguine, voulez-vous danser ?* à *Une pauvre Mouche*. Un patient effort de connaissance, d'équité intérieure, un art qui emprunte au roman du XIX<sup>e</sup> siècle ses plus sûres disciplines, voilà ce qui édifie une galerie romanesque d'une ampleur assez rare en Belgique. Galerie fidèle à des traditions, incontestablement. A celle du roman d'analyse et à celle du roman national, et ce n'est pas un hasard si Bourget et Barrès ont préfacé jadis les livres du jeune écrivain.

Mais Henri Davignon ne s'est pas limité à son œuvre de romancier. Tout ce qui n'entrait pas dans les cadres un peu stricts de ses récits, il le déposait dans des livres de critique, d'essais, de souvenirs. La part peut-être la plus « remuante » de son esprit a passé dans *Le Visage de mon Pays*, ou dans les pèlerinages littéraires *De Rossignol à Coxyde*, ou dans ses Mémoires dont la publication a commencé. Et cet écrivain de Flandre et de Wallonie a su bien voir les *Heures américaines*, comme il a su juger les hommes et les mœurs. Il a regardé son temps, il continue de le regarder avec une lucidité malicieuse, une curiosité légère. *Le Prix de la Vie* n'est pas seulement, pour Henri Davignon, le titre grave d'un roman.

\* \* \*

Un autre visage littéraire a retenu la réflexion du jury. C'est un visage vif au sourire aigu, décoré par des yeux rapides dont

on sent qu'ils inspirent aussitôt le verbe. Charles Bernard était-il romancier ? *La Reine de Saba* ni *Un exemple de volupté* ne donneraient là-dessus des assurances décisives. D'ailleurs, en eût-il eu la vocation, il n'en aurait pas eu le temps. Il n'y a guère, ses amis fêtaient ses cinquante ans de journalisme. Autrement dit, une œuvre immense s'est élaborée dans la fièvre quotidienne, — et parfois perdue. L'événement du jour, tel mouvement de l'art et des idées, la couleur du temps, une exposition ou un livre dans le feu de leur nouveauté, tout cela a requis Charles Bernard, le condamnant à une dispersion dont nous avons bénéficié au fil des années.

Le journaliste paie comptant, gardant peu de réserves. Lorsqu'il s'appelle Charles Bernard, il mériterait que sa fortune ne s'envolât pas. On voudrait avoir le temps de fureter dans ses tiroirs pour retrouver les plaisirs qu'on lui doit. Éditoriaux, articles d'idées, critiques d'art, billets acidulés : les plus féconds écrivains ne sont pas toujours ceux de cinquante volumes.

Heureusement, Charles Bernard, çà et là, nous a épargné la recherche. Reporter au Brésil, pèlerin d'Italie, il a rassemblé une partie de son œuvre. Anversois ébloui de lumière latine, il a raconté *Où dorment les Atlantes* ou détecté *Quelques sources d'inspiration dans la peinture flamande*. Anversois fidèle aussi — et donc gourmand de la toile subjuguée par le pinceau — il a célébré comme il fallait *Pierre Breughel l'Ancien* et *Antoine Van Dyck*.

Surtout, il a réuni le témoignage de son humeur batailleuse. Car il s'est montré partout où la pensée libre devait s'affirmer. Sa perspicacité ne contraint point son enthousiasme, ni sa gravité son humeur. *Les Pompiers en délire* attestent la vigueur de ses combats esthétiques et la verve de son inspiration. Nous regretterons toujours qu'il n'ait pas eu plus souvent le souci de sauver le récit de ses querelles.

En tout cas, tenant en mains quelques livres et dans la mémoire quelques centaines d'articles, on admire l'homme qui les a écrits. La somme de son travail et de notre profit a de quoi confondre.

Comme Charles Bernard, Louis Dumont-Wilden a enrichi le journalisme et confié aux publications éparses une somme de talent qui ferait, à elle seule, une œuvre considérable. Lui aussi, il a vécu son temps dans ce qu'il a d'immédiat et de fugitif. Mais tout en vivant à même son époque, il a su en apercevoir les grands mouvements. La vie politique, sociale, intellectuelle et morale nous apparaît à travers ce témoin vigilant, et l'on ne s'étonne pas que Louis Dumont-Wilden ait consacré un essai à *l'Évolution de l'Esprit européen*. Le journalisme, qui si souvent harasse l'homme de lettres, lui donne au moins l'habitude de tout ce qui est mouvant, fluent ; il lui donne l'habitude de prévoir l'évolution des choses et, dans le regard, une souplesse refusée au philosophe de cabinet. En 1946, une réédition de *l'Évolution de l'Esprit européen* n'a demandé qu'un complément dicté par dix années. L'essentiel de l'ouvrage demeurait : la relativité de chaque moment et l'image d'une Europe qui pourrait se sauver.

Hors de l'actualité, le refuge de Louis Dumont-Wilden — ou sa prédilection — a été le XVIII<sup>e</sup> siècle, le bel âge de l'Europe française. Ses charmes devaient séduire ce dilettante subtil, et sa fin douloureuse devait correspondre à une certaine mélancolie de l'essayiste. Car Louis Dumont-Wilden est un dilettante supérieur, c'est-à-dire nostalgique. Il sait le prix des joies mortelles, et s'il contemple le bonheur, une mélancolie voile ses yeux. Nul sans doute n'a écrit aussi heureusement la *Vie du Prince de Ligne*. Peu d'hommes ont compris comme lui la *Vie de Benjamin Constant*. Mais il connaît la décadence des âges. L'amour n'est pas illusion. Dès sa jeunesse, Louis Dumont-Wilden publiait les *Soucis des derniers Soirs*. Après cette guerre, il publie *Le Crépuscule des Maîtres*. Tout ce qu'il vénère, cet humanisme admirable, ces génies dont il s'est nourri, tout cela est fragile, périssable. Passionné du XVIII<sup>e</sup> siècle, le biographe du Prince de Ligne ressemble à un publiciste d'alors qui aurait vécu au delà de la Révolution et se souviendrait de sa ferveur avec un peu d'amoureuse tristesse.

\* \* \*

A un tout autre coin de l'horizon littéraire, voici une dramaturgie éclatante, colorée, cohérente et qui s'est close en sa jeu-

nesse. Fernand Crommelynck s'est arrêté sur *Chaud et Froid* comme s'il ne voulait pas risquer d'écrire, après tant de pièces chaudes, une pièce froide. Le répertoire crommelynckien, c'est une magnifique flambée de quinze ans. Sa rayonnante chaleur a donné à l'art dramatique une intensité nouvelle. Si la langue de Fernand Crommelynck est justement célèbre, c'est parce qu'on a l'impression d'entendre des mots naturels portés à l'incandescence, des phrases qui ont la robuste souplesse du métal brûlant. Ce théâtre est une forge lyrique éclaboussée d'étincelles.

Il va de soi que seuls des personnages exceptionnels pouvaient prononcer pareil dialogue. Bruno, le *Cocu magnifique*, ou Hormidas, le héros de *Tripes d'Or*, ne sont ni un banal jaloux ni un avare ordinaire. Même Balbine, *Une femme qu'a le cœur trop petit*, si elle répugne aux violences jusqu'à s'évanouir, tous les autres l'entourent et, à grands efforts, s'emploient à la réaccorder avec une existence moins prudente et précautionneuse.

Pourtant, si l'on étudie de plus près la véhémence de Fernand Crommelynck, on remarque qu'elle s'allie à une étrange simplicité. Les passions y sont éloquentes mais relativement peu complexes. L'amour, la pureté, l'avarice, le goût du rêve. Chaque personnage a son état-civil passionnel qui est compliqué dans ses termes, non dans sa réalité. L'auteur procède comme un peintre flamand de la Renaissance : il invente des êtres au destin uni, et il débauche son imagination dans la couleur.

Nous commençons à prendre du recul : le théâtre de Fernand Crommelynck garde une fermeté aussi sûre, une exubérance aussi solide qu'au temps où il allumait, sur les scènes de France et du monde, ses révolutionnaires incendies.

\* \* \*

Parmi les noms qui ont retenu ainsi l'attention du jury, il faut souligner particulièrement celui de Georges Rency. L'auteur de *L'Aïeule* a accompli une œuvre extrêmement diverse. Romancier, dramaturge, essayiste, historien des Lettres, poète, critique : il n'est aucun secteur de la littérature qu'il n'ait prospecté. Les titres s'accumulent, montrant la variété de sa curiosité. *Les Contes de la Hulotte*, *l'Histoire illustrée des Lettres belges*

(en collaboration avec Henri Liebrecht), *La Dernière Victoire*, les *Physionomies littéraires*...

Georges Rency n'a jamais cessé d'être un créateur et un analyste. Outre son œuvre narrative, il a été le témoin ardent d'une grande époque. Ses amitiés, son désir de connaître l'ont conduit à étudier tout ce qui traduisait son temps dans les livres. L'héritage de Flaubert et de Maupassant était le sien, comme celui de Zola ou de Camille Lemonnier. Mais il a regardé Barrès, Ibsen, Verhaeren, Elskamp, Maeterlinck. Ses *Physionomies littéraires*, ses *Propos de Littérature* sont un miroir des années 1900-1910. Faut-il ajouter qu'il s'est toujours voué avec passion à ses confrères de Belgique ? Écrivain réaliste, il n'a rien rejeté des richesses qui constituaient peu à peu notre patrimoine, et sa sympathie oubliait ses préférences au bénéfice d'un éclectisme inspiré par une confraternité amicale et nationale.

C'est précisément ce que le Jury a désiré marquer spécialement dans ce rapport. Outre son œuvre propre, et souvent *dans* son œuvre propre, Georges Rency a été un défenseur inlassable, un ami tenace, un avocat courageux des Lettres en Belgique. L'Association des Écrivains Belges, sa Maison, son activité, son rayonnement, c'est à lui surtout que nous les devons. Si tout ce bon travail ne s'est pas traduit en écrits (et encore, que d'articles, de lettres, de manifestes !) il s'ajoute au moins à une œuvre considérable et reporte sur l'homme lui-même un supplément de la gratitude cordiale et de l'estime qu'avait déjà méritées l'écrivain.

\* \* \*

En Franz Hellens, la littérature contemporaine a trouvé assurément un de ses maîtres. Les qualités remarquables, la continuité se sont affirmées chez lui depuis *En ville morte* et surtout les *Clartés* latentes jusqu'à *Naitre et Mourir*, qui date d'hier, et *Miroirs composés*, qui date d'aujourd'hui.

Franz Hellens appartient à la « province gantoise » des Lettres françaises de Belgique. Car s'il est né à Bruxelles, il a passé à Gand sa jeunesse. Il a été un élève du collège Sainte-Barbe où le souvenir de Maeterlinck, de Verhaeren, de Rodenbach ou de Grégoire Le Roy n'avait sûrement pas disparu. Il a été, comme



eux, glorieux et infidèle... Gand joue un rôle considérable chez Franz Hellens. Par le souvenir d'années provinciales, lentes, avec des violences cachées. Par l'ambiguïté de la ville, active et songeuse, cosmopolite et fermée, réaliste et rebelle. Il ne sera pas difficile de retrouver chez l'auteur des *Réalités fantastiques* l'ombre directe ou indirecte de Gand.

Parti du naturalisme, Franz Hellens est allé très loin dans l'irréel de la vie. Mais il n'a jamais perdu cette marque première. Il y a dans *Moreldieu* (1946) une passion pour la note franche, voire brutale, que Lemonier eût applaudie, lui qui avait préfacé les *Clartés latentes* (1912).

Mais l'apport essentiel de Franz Hellens, c'est, ajoutée à l'observation naturaliste, une connaissance étonnante du mystère intérieur. Le paysage, la psychologie des personnages, le rêve ou la rêverie ont été les instruments d'une prospection magique. *Mélusine* en est le premier geste, si désordonné encore qu'on attendait le deuxième pour voir l'écrivain devenu maître de son univers. Ainsi naquirent les *Réalités fantastiques*, qui semblent le témoignage le plus pur de son talent. (Il devait d'ailleurs le renouveler vingt ans plus tard avec les *Nouvelles Réalités fantastiques*.)

On peut penser que deux aspects souvent contradictoires et toujours présents de l'âme flamande ont été réunis en Franz Hellens — d'ailleurs altérés l'un et l'autre : la verdeur sensuelle et la hantise mystique. Ils ont formé un monde dont il est le maître incontestable. La sensualité y reste violente, mais triste ; la réalité présente, mais hallucinée ; la vie diverse, mais obsédée d'on ne sait quel désespoir secret. L'écrivain garde une sorte d'objectivité glacée dans l'exceptionnel. Ses récits, qui sont souvent des drames des sens, offrent un double fond : celui de la réflexion lucide.

Il y a quelque chose de cruel dans l'angoisse de Franz Hellens, et l'ombre d'Edgar Poë doit l'avoir souvent visité. Seulement, l'art est si fort, et si persuasive la suggestion, que l'auteur s'impose à son univers hostile et nous l'impose ensuite.

Peut-être est-ce à cause de l'hostilité de son invention, de son regard qui cille rarement, que Franz Hellens a pratiqué surtout le conte ou la nouvelle ? Chaque récit est une victoire

sur des éléments conjurés : la rapidité s'impose à un art dont l'étalement serait insoutenable.

*Les Hors-le-vent*, les *Clartés latentes* annonçaient un rythme d'inspiration qui a continué de porter d'autres recueils comme les *Réalités*, *Fraîcheur de la Mer* ou, plus récemment, *Fantômes vivants* et *Nature*. Non que ces récits soient précipités : l'auteur décrit lentement des thèmes brefs. Ils ont la lenteur rapide d'un spasme qu'on a le temps de sentir monter puis décroître.

Ou alors, s'il se donne le loisir du long récit, Franz Hellens revient souvent à lui-même parce qu'il sait s'apprivoiser. Ici le fil se dévide longuement : c'est le fil de la mémoire. La double vue y trouve des sujets très favorables. Les brumes enchantées de l'enfance, les lueurs troubles de l'adolescence, sont des éclairages dont Franz Hellens fait l'inventaire avec un bonheur amer et inépuisable. L'auteur s'émeut. La nostalgie colore les reflets de son esprit. Il réserve à ses livres autobiographiques une tendresse que sa terrible volonté de témoin lui interdit ailleurs. Ce n'est point complaisance, évidemment, mais une manière de détente ou de liberté recouvrée.

De là ses romans nourris de lui-même et qui se placent si haut dans son œuvre : *Le Naïf*, *Les Filles du Désir*, *Frédéric et Naître et Mourir*, cet immense et lancinant poème du retour à son âme ancienne. C'est une lente incantation autour de soi-même, affectueuse et désolée.

Depuis lors, Franz Hellens paraît apaisé, sinon délivré. Ses derniers poèmes emprisonnent encore un monde de reflets et de lumière indécise, puis le poète chante, à la fin, d'une voix calme et nue, son appel à la paix définitive.

\* \* \*

Le Jury s'est plu à étudier avec joie les écrivains dont ce rapport signale le haut intérêt. Les qualités si personnelles et si rares de l'auteur du *naïf*, qualités que les lettrés ont reconnues aussi depuis longtemps hors de Belgique, ont néanmoins déterminé le jury à choisir Franz Hellens, à l'unanimité, comme lauréat du Prix Quinquennal de couronnement de carrière.

Le jury était composé de Messieurs Gustave Charlier, président, Lucien Christophe et Marcel Thiry, tous trois de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, de Monsieur Jean Hubaux, professeur à l'Université de Liège, et de Monsieur Georges Sion, rapporteur.

Georges SION.

---

## LISTE DES OUVRAGES REÇUS

---

*Rui Barbosa et l'égalité juridique des Nations.* Préface d'André Siegfried par OSWALDO-ARICO. Paris, 1950.

*Le chant du cœur,* par MAURICE GAUCHEZ. Les Cahiers de la Tour de Babel, n° 11. Les Éditions du C. E. L. F. Imprimerie Van Dooslaer, 51, rue Thiéfry, Bruxelles.

*Cantilènes des choses ou les Poèmes du Brocanteur,* par EDMOND BOONEN. A l'Enseigne du Chat qui pêche. Imprimerie Snoeck-Ducaju et fils, Gand.

*Ages,* par Marcel THIRY. Les Écrivains Réunis. Armand Henneuse, éditeur.

*La charade de l'Avent,* par Johan DAISNE. Le Calome d'Or; Librairie Générale, 29-31, rue de Namur, Bruxelles, 1943.

*Les origines tournaisiennes* de Georges Rodenbach. Extrait des Lettres Romanes, Tome IV, mai 1950, par Pierre MAES. Louvain 1950.

*Une oasis franciscaine* à Ham-sur-Heure, par Paul ERÈVE, chez l'auteur, 46, rue Bâtonnier Braffort, Bruxelles.

*Les Maîtres de chant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à la Collégiale SS. Michel et Gudule,* à Bruxelles, par Paul WANGERMÉE. Palais des Académies, Bruxelles.

*Hommage* à Noël RUET. La Grive.

*Balzac et les Femmes d'après la Comédie humaine,* par Fernand DE-SONAY. Extrait de Revue des Langues vivantes XVI 3.

*L'Avenir de notre Civilisation — Liberté — Solidarité — Civisme,* par Laurent DECHESNE, Professeur à l'Université de Liège. Palais des Académies, 1, rue Ducale, Bruxelles.

*La culture en Hesbaye Liégeoise,* par Léon WARNANT, Assistant à l'Université de Liège, Docteur en Philosophie et Lettres. Mémoires, tome XIX. Bruxelles, Palais des Académies. Liège, imprimerie Vaillant-Carmanne.

*Juana,* Roman, par Édouard DE KEYSER. Éditions de la Paix. Imprimerie L. Daniel, Lille-Loos.

*Au bout du sentier.* Nouvelles Congolaises par S. DE VALKENEER-BRIARD. Éditions Héraly, Charleroi, Bruxelles.

*La Revue des deux mondes,* 15 août 1950, page 625. Trente ans de Vie Littéraire en Belgique, par Henri DAVIGNON, 15, rue de l'Université, Paris.

*Les problèmes de la Documentation dans les Bibliothèques Universitaires.* Journées d'Étude organisées par la Bibliothèque de l'Université de Liège (24-27 octobre 1949). Association des Amis de l'Université de Liège. Liège 1950.

*Octave Maus et la Vie musicale Belge (1875-1914)*, par Albert VANDERLINDEN. Bruxelles, Palais des Académies, 1, rue Ducale, Bruxelles.

*Tchantchés et son évolution dans la tradition liégeoise*, par Maurice PIRON, professeur à l'Université de Gand. Bruxelles, Palais des Académies, 1, rue Ducale. 1950.

*Onoma.* Bulletin d'Information et de Bibliographie. Vol. I. 1950 1-2 ; Publié avec l'aide de l'UNESCO. Centre international d'Onomastique. Lonvain.

*Neuf symphonies militantes* par Gaston HEUS. Claircopie, R. Moëns, 53, rue Nothomb, Bruxelles, tél. 48.69.58.

*Annales de l'Académie de Mâcon*, 3<sup>e</sup> série. Tome XXXIV. Mâcon, Protat frères, imprimeurs. 1939.

<i>Annales de l'Académie de Mâcon</i> , 3 <sup>e</sup> série, T. XXXV,	id.	(1940-41)
id. id. id.	3 <sup>e</sup> série, T. XXXVI,	id. (1942-43)
id. id. id.	3 <sup>e</sup> série, T. XXXVII,	id. (1944-45)
id. id. id.	3 <sup>e</sup> série, T. XXXVIII,	id. (1946-47)

*Le Christ de l'Echalier.* Roman, par Maurice GAUCHEZ. La Renaissance du Livre, 12, Place du Petit Sablon, Bruxelles.

*Plaisir aux Lettres* par Arsène SOREIL, Éditions J. Duculot S. A. Gembloux. 1950.

*Wallonie terre de Poésie.* Extrait de la Nouvelle Revue Wallonne par Louis PIÉRARD. Liège 1950.

*Mes Djaubes.* Poésies Wallonnes par Auguste VIERSET. Préface de Robert Boxus. Les Éditions Europax. Bruxelles 1950.

*Rissolettes* par Adrian VANDE PUTTE, Imprimerie H. et M. Schaumans S. A., 41, Parvis Saint-Gilles, Bruxelles, 1950.

*L'homme qui a été mangé* par H. J. PROUMEN, Office de Publicité S. A., Éditeurs Bruxelles.

*La Poésie de l'arrière en France et la Guerre 1914-1918.* Thèse présentée à la faculté des Lettres de l'Université de Bâle par Émile VILLARD de Daillens (Canton de Vaud). Imprimerie des Coopératives réunies de Chaud-de-Fonds, 1949.

*A la table de Valère Gille.* Extrait de la Revue du Flambeau n° 4, 1950, par Paul REMY.

*Jeanne de Dieu.* Quatre Actes par Paul ROUX. Éditions l'Horizon nouveau, 201, Boulevard Émile de Laveleye, Liège.

*Diagrammes.* Le Bal des Mains. Parade en ut et les Fantômes sont passés.

Le Veilleur endormi. Aubades du chien vert. Pour un Cierge éteint. Quatrain d'août. Epf. A. Jespers-Introduction de Luc Estang. Bois gravé par André BLANC des Presses du maître imprimeur Jacques Jespers-Grégoire, 12, Petit Sablon, Verviers 1949.

*Le Glas de la Vie*. I<sup>er</sup> volume. Ailes de Gaze. Initiation douloureuse par Gaston HEUX. Clairecopie R. Moëns, 53, rue Nothomb, Bruxelles.

*Fenêtres sur la nuit*. Poèmes, par Louis MUSIN, 1950.

*Missou*. Contes. Illustrations d'Oswald Poreau par Henri-Jacques PROUMEN. Bruxelles, Librairie Vanderlinden, 17, rue des Grands Carmes.

*Exégèse de don Quichotte* par François MARET. AUX Éditions des Armes de Minerve, Bruxelles 1950.

*Poésies 1898-1948*. L'An. Le Livre des Bénédiction. Philatélie. Fumée d'Ardenne. Prières. A des absents par Thomas BRAUN, Paris, Mercure de France XXVI, rue de Condé XXVI, MCML.

*Chair de péché* par Claude DE SOUZA de l'Académie Brésilienne. Jean Fort, Éditeur, 79, rue Vaugirard, Paris.

*Le Sieur de Beaumarchais*. Pièce en 4 actes par Claude DE SOUZA de l'Académie Brésilienne. Coprycht by Claudio de Souza. Praia do Flamengo, 172, Rio de Janeiro, 1943.

---

# PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE

---

(Les publications de l'Académie sont en vente à « La Renaissance du Livre » 12, Place du Petit Sablon, Bruxelles.)

**Bulletin**, t. I-XXVII, 1922-1949.

**Annuaire**, 17 vol., 1928-1947.

## Mémoires.

*Les Sources de « Bug-Jargal »* par Servais ÉTIENNE.

*L'Originalité de Baudelaire*, par Robert VIVIER.

*Charles De Coster*, par Joseph HANSE.

*L'Influence du naturalisme français en Belgique*, par Gustave VANWELKEN-HUYSEN.

*Introduction à l'Histoire de l'Esthétique française*, par Arsène SOREIL.

*Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*, par Marcel PAQUOT.

*Étude philologique sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*, par Marthe BRONCKART.

*La littérature et les médecins en France*, par Georges DOUTREPONT.

*Edmond Picard et le Réveil des Lettres belges, 1881-1898*, par François VERMEULEN.

*Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*, par Madeleine REICHERT.

*Les Légendes épiques carolingiennes dans l'Œuvre de Jean d'Outremeuse*, par Louis MICHEL.

*La Théorie de l'art pour l'art chez les Écrivains belges de 1830 à nos jours*, par Robert GILSOUL.

*Le Parler de La Gleize*, par Louis REMACLE.

*Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*, par Léon-Louis SOSSET.

*Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*, par Georges DOUTREPONT.

*Fernand Severin. Le Poète et son Art*, par Élie WILLAIME.

*Origines du Roman en France. L'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240*, par Maurice WILMOTTE.

*L'Esthétique de Georges Rodenbach*, par Anny BODSON-THOMAS.

*Le Vers moderne*, par Lucien-Paul THOMAS.

*Il y avait une fois*, par François MARET.

*Le Mouvement Romantique en Belgique (1815-1850)*, par G. CHARLIER.

*Œuvres d'André Fontainus*, par Marguerite BERVOETS.

*La culture en Hesbaye Liégeoise*, par Léon WARNANT.

## Textes anciens.

*Le Poème moral. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200*, Édité par Alphonse BAYOT.

*La Tragi-Comédie pastorale* (1594) publiée avec une introduction et des notes par Gustave CHARLIER.

*Renaut de Beaujeu. Le Lai d'Ignaure ou Lai du Prisonnier.* Édité par Rita LEJEUNE.

*Médecinaire liégeois du XIII<sup>e</sup> Siècle et Médecinaire namurois du XV<sup>e</sup>* (Manuscrits 815 et 2769 de Darmstadt). Édités par Jean HAUST.

#### Rééditions.

Octave FIRMEZ. — *Jours de solitudes.* Édition du Centenaire, publiée avec une introduction de Paul CHAMPAGNE, par G. CHARLIER.

James VANDRUNEN. — *En pays Wallon.*

Hector CHAINAYE. — *L'âme des choses.*

Charles de SPRIMONT. — *La Rose et l'Épée.*

Edmons PICARD. — *L'Amiral.*

Louis BOUMAL. — *Œuvres* (publiées par L. Christophe et M. Paquot).

P. HEUSY. — *Un Coin de la Vie de Misère.*

Camille LEMONNIER. — *Paysages belges.* Choix de pages. Préface par Gustave CHARLIER.

Alberf GIRAUD, *critique littéraire.*