

BULLETIN
DE
l'Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises



PALAIS DES ACADÉMIES
1, RUE DUGALE
BRUXELLES

SOMMAIRE

Séance solennelle du 29 septembre 1962, en hommage à Maurice Maeterlinck

Allocution de M. Carlo Bronne	129
Discours de M. le Ministre Victor Larock	132
Discours de M ^{me} la duchesse de La Rochefoucauld	138
Discours de M. Robert Vivier	147
Discours de M. Jean Cocteau	155

La genèse de <i>L'Intruse</i> (<i>communication de M. Joseph Hanse à la séance du 8 septembre 1962</i>)	161
--	-----

Deux aspects de Maeterlinck , par M. Robert Vivier	187
---	-----

Maeterlinck, Seraphita et l'Etoile polaire , par M ^{me} la princesse Bibesco	199
---	-----

L'orientation religieuse de Maeterlinck en 1887 et 1888 , par M. Raymond Pouillart	207
--	-----

CHRONIQUE

<i>Un colloque international Maeterlinck à l'Université de Gand.</i> Allocution de clôture prononcée par M. Robert O. J. Van Nuffel	237
--	-----

<i>Jorge Guillén, lauréat du Grand Prix International de Poésie.</i> Discours de M. Edmond Vandercammen	240
--	-----

Séance solennelle d'hommage à Maeterlinck

le 29 septembre 1962
en présence de Sa Majesté la Reine Fabiola

Allocution de M. Carlo BRONNE, Directeur de l'Académie
et Président du Comité National Maeterlinck.

Madame,

Par deux fois, les écrivains de Belgique ont reçu au palais de Bruxelles et au Château de Laeken des témoignages de la bienveillante sollicitude du Roi et de la Reine.

Pour la première fois aujourd'hui nous avons l'honneur et la joie d'accueillir à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises Celle que, dans notre habituel souci de remonter au sens original des mots, nous prenons plaisir à nommer Votre Gracieuse Majesté.

Non seulement les membres de notre Compagnie, mais tous nos confrères, qu'ils soient dans cette salle ou ailleurs dans le royaume, Vous souhaitent, Madame, par ma voix, une respectueuse et chaleureuse bienvenue.

Il y a quarante-deux ans, le Roi Albert désignait Maurice Maeterlinck au nombre des écrivains appelés à composer l'Académie qu'Il venait de créer à l'initiative de Jules Destrée. Le Roi Baudouin a daigné accorder son haut patronage aux manifestations qui commémorent, en cette année 1962, le centième anniversaire de la naissance du Maître d'Orlamonde.

En permettant que la Reine préside à l'hommage solennel que nous lui rendons, le Roi a deviné que rien n'aurait pu toucher davantage le cœur fraternel de l'auteur de *l'Oiseau bleu* que la présence de Votre Majesté, qui fit de si jolies incur-

sions au domaine féerique de l'enfance et dont l'existence, comme l'œuvre du poète, s'est vouée au bonheur des autres, avec un élan et une intuition attentive qui Lui ont gagné le profond attachement de toute la nation.

Nous sommes infiniment sensibles à la délicate pensée du Souverain et notre gratitude unanime va autant à Celui qui l'a eue qu'à Celle qui l'a inspirée, tant il est vrai, ainsi que l'a dit Maeterlinck, que le « sourire est aussi contagieux que les larmes ».

* * *

Madame,

Excellences,

Mesdames, Messieurs,

Si la célébration du Centenaire de Maeterlinck a pris en Belgique et à l'étranger une si juste ampleur, il est également juste de remercier les personnalités auprès desquelles nous avons trouvé l'appui le plus efficace. La présence ici de la Comtesse Maeterlinck, que je salue avec une déférente admiration, donne tout son poids à la reconnaissance que j'exprime, au nom de l'Académie et du Comité National Maeterlinck :

— à M. le Ministre de l'Education Nationale et de la Culture et aux hauts fonctionnaires de son département, dont l'indispensable concours ne nous a pas été mesuré ;

— à Madame la Duchesse de La Rochefoucauld, Présidente du Comité français, sans l'active et intelligente autorité de laquelle n'auraient pas été possibles les multiples et brillantes réalisations de l'Année Maeterlinck en France, notamment à Nice, à Castres, à Marvejols, à la Bibliothèque Nationale de Paris et bientôt à la Sorbonne ;

— à l'Académie française qui, en déléguant officiellement pour la représenter M. Jean Cocteau, s'est souvenue avec la plus courtoise élégance qu'il avait été des nôtres avant d'être des siens : nul ne pouvait mieux évoquer l'enchanteur du



La reine Fabiola est conduite à la loge royale par M. Victor Larock, ministre de l'Education nationale, et M. Carlo Broune, directeur de l'Académie.

monde du silence et de la vie quotidienne que le magicien de l'univers miroitant qu'ont inventé la plume et le pinceau de Jean Cocteau ;

— à la Fondation Maeterlinck, organisatrice du Colloque International qui réunit il y a quelques semaines à l'Université de Gand les plus éminents exégètes de l'œuvre maeterlinckienne ;

— à la Bibliothèque Royale enfin, dont le Conservateur en Chef, M. Liebaers, et son collaborateur M. Warmoes ont été les artisans de la très belle exposition qui s'ouvrira aussitôt après cette séance dans les salles de l'Albertine.

**Discours de M. Victor LAROCK,
ministre de l'Education nationale.**

Madame,

Le témoignage que l'Académie reçoit de Votre Majesté honore et enchante tous ceux que l'admiration d'un grand écrivain rassemble aujourd'hui. Nous savons combien la Reine est attentive à de tels sentiments, aux traditions qui les portent, aux œuvres qui les inspirent, et nous Lui sommes profondément reconnaissants de bien vouloir l'attester.

Monsieur le Président,

Aux hommages de bienvenue que vous venez d'adresser aux hôtes français de l'Académie, permettez-moi de joindre les miens, où se mêlent l'honneur de les accueillir et le plaisir, à peine retardé, de les entendre.

Mesdames, Messieurs,

Qu'est-ce que la gloire de l'écrivain, sinon l'audience de la jeunesse et l'intensité de son souvenir ? Au delà des commémorations les plus éclatantes, rien n'égale la silencieuse communication qui s'établit dans la solitude entre l'ombre sans âge et le lecteur de vingt ans. Si la jeunesse de ce pays reste sensible au rayonnement de l'esprit, que peut-elle demander à l'homme et à l'œuvre que nous célébrons et que peut-elle en recevoir ? Je voudrais répondre à cette question en peu d'instant.

L'homme et l'œuvre sont d'ici : c'est, assez naturellement, la première réponse.

Que vaut-elle ? Ce que valent les rappels patrimoniaux ; mais nous ne pouvons les ignorer. Peut-être nos jeunes contem-

porains y sont-ils encore attentifs. Peut-être ne leur est-il pas indifférent qu'un Flamand de longue lignée ait publié ses premiers poèmes dans des revues qui s'appelaient *La Wallonie* ou *La Jeune Belgique* ; qu'il n'ait quitté, vers la trentaine, l'horizon natal et ses nuageuses visions que pour mieux les évoquer indéfiniment dans la bienveillante lumière de ses manoirs français ; et qu'enfin sa vocation universelle ne l'ait jamais empêché d'attester sa fidélité à ses premières attaches.

Qui peut nier qu'il y ait dans *Serres chaudes*, dans *Pelléas*, dans le *Trésor des Humbles*, une coloration et un accent auxquels un Français, un Allemand, un Anglais ne saurait se tromper et qui lui interdisent de prendre l'auteur pour l'un des siens ? En toute modestie, il n'a cessé de nous appartenir, par une sorte de prédilection tenace et, je crois, intentionnelle. Grâce à lui, après quelques autres, primitifs et mystiques qui vécurent non loin de nos deux fleuves, une certaine image de ce pays s'est répandue et fixée, tout au moins dans les cercles littéraires d'une grande partie du monde. Image honorable, et après tout plausible, d'une terre de contrastes, d'un « double jardin » noyé de brume, où des merveilles de spiritualité éclosent sur d'épais terreaux matériels et où des âmes d'élite font des prouesses d'ascétisme pour échapper à la sensualité ambiante, gaillarde et surnourrie...

Cette espèce de stylisation, ou de lieu commun, doit être d'origine méridionale. Elle nous fait exagérément nordiques et beaucoup plus proches de la dramaturgie scandinave, de Wagner, des préraphaélites que d'Erasmus et du prince de Ligne. C'est la marque des dernières années du dernier siècle et des premières de celui-ci. Elle n'a rien de déplaisant.

Quant à la vérité, qui dira s'il faut la chercher dans la réalité des choses, ou dans le propos délibéré du poète gantois qui, à partir d'une certaine date, se détourne de l'inspiration parnassienne et découvre — en France — pour les acclimater sans peine dans nos régions, l'esthétisme crépusculaire et les prestiges du brouillard... « Qui connaît, dit Jean Cocteau, le véritable auteur des œuvres d'un poète ? Personne, pas même lui ».

Les noms sont des présages. Vers la même époque, un autre

poète signait d'un nom chargé de tragiques résonances : Verhaeren, d'admirables suites de cris et de plaintes. C'est, au contraire, une inspiration sans tumulte, méditative et sereine qui s'exprime dans les syllabes de ce nom étonnamment significatif et qui doit garder à cause de cela son accent originel : Maeterlinck, le *Mesureur*.

Deuxième réponse à la jeunesse qui s'interroge sur ses raisons de se tourner vers lui : c'est un très grand artiste, un créateur de symboles et de séquences qui font de sa prose un enchantement.

Est-ce pour nos jeunes une raison de l'écouter ? Sont-ils encore sensibles au style, c'est-à-dire au rythme exactement accordé de la pensée et de l'écriture ? Ne dit-on pas qu'ils n'ont plus le temps, ni la grâce, d'aimer la perfection formelle et qu'ils n'ont de goût que pour la chose « désécrite » ?

Je n'en crois rien. Il est bien vrai que la « panbéotie redoutable » dont parlait Renan a fait quelque progrès et que la profusion mécanisée des moyens de connaissance augmente fatalement le nombre des inaptes. Mais il faut faire la part du snobisme, de la bravade, et aussi d'une sorte d'étrange pudeur. La jeunesse n'aime pas s'avouer vulnérable : elle l'est toujours à la beauté.

Or s'il existe une poésie pure, un sortilège auquel nul ne résiste s'il n'est sourd et aveugle, Maeterlinck a sa place parmi les magiciens.

Il ne partageait pas, convenons-en, les préjugés de Flaubert sur la démarcation de la poésie et de la prose, et peut-être ses moyens de séduction les plus sûrs auprès du lecteur d'aujourd'hui sont-ils encore les plus faciles : par exemple, les alexandrins subreptices. J'ouvre au hasard une anthologie et tombe sur ce passage, souvent repris :

« Giroflées qui chantez parmi les murs en ruine et couvrez de lumière les pierres qui s'attristent, Primevères des jardins, Primerolles ou Coucous, Jacinthes d'Orient, Crocus et Cinéraires, Couronnes impériales, Violettes odorantes, Muguets, Myosotis, . . . c'est par vous que les mois qui précèdent les feuilles : Février, Mars, Avril, traduisent en sourires compréhensibles aux hommes les premières nouvelles

et les premiers baisers mystérieux du soleil. (N'est-ce pas du pur Hugo ?) Vous êtes frêles, frileuses et pourtant effrontées comme une idée heureuse. (Ici Flaubert rugirait : il y a même la rime.) Vous rajeunissez l'herbe, fraîches comme l'eau qui coule dans les coupes d'azur que l'aube vient répandre sur les bourgeons avides, éphémères comme les songes d'un enfant qui s'éveille, presque sauvages encore et presque spontanées, déjà marquées pourtant de l'éclat trop précoce, du nimbe trop ardent, de la grâce trop pensive qui accablent les fleurs qui se donnent à l'homme. »

Plus tard, quand viendront les essais naturalistes, l'art sera plus sévère, les cadences à la fois plus serrées et plus subtiles. La grande prose de Maeterlinck est dans ses livres sur les termites, les fourmis, la vie de l'espace, et dans ses thèmes de méditations stoïciennes.

Là, il n'est pas rare que la rigueur de la notation, la profondeur angoissée ou impassible du commentaire, se fixent dans des pages qui chantent à l'esprit autant qu'à l'oreille.

Là s'accomplit le miracle d'une virtuosité qui ne doit rien à la musique instrumentale — pour laquelle Maeterlinck se sentait peu d'attrait — et qui n'en crée pas moins des œuvres et des fragments d'une incomparable qualité musicale.

Là les connaisseurs et les profanes rendent les armes, et quand ils ont évoqué des parentés ou des similitudes en citant quelques noms de prédécesseurs ou de contemporains, de Villiers de l'Isle-Adam à Claudel, ils reconnaissent qu'au delà de toutes les affinités électives et de toutes les réminiscences, elle est bien de Maeterlinck et de nul autre, cette musique brumeuse et diaprée, tour à tour enveloppante, pathétique et hautaine, qui s'élève comme une fumée d'encens sur l'autel du dieu inconnu ou comme le témoignage du seul recours possible de l'artiste, du poète et du sage.

Pourquoi la jeunesse serait-elle aujourd'hui moins sensible qu'autrefois au déroulement de ces variations sur les premières lueurs de la vie consciente, sur les confins de l'instinct et du rêve, le destin et ses détours, l'aventure de la connaissance, les lampes et les clés d'or, l'apprentissage de la quiétude, le courage du bonheur ? Cette imagerie aux contours estompés,

cette absence volontaire d'éclat dérouteraient la curiosité, si l'ensemble ne rendait un son étrange, qui n'a pas cessé d'alerter et d'envoûter.

« Vous avez doté l'art d'un frisson nouveau ». La formule s'appliquerait mal à Maeterlinck, moins soucieux d'émouvoir que d'emmener son lecteur dans les sentiers de la montagne, vers les cimes. Plutôt qu'un frisson, il a communiqué à la sensibilité de son époque, une sorte de vocation nouvelle, intermédiaire entre le rationnel et le mystique. Il n'est pas douteux qu'il existe une manière de sentir et de penser particulière à l'auteur de *La Sagesse* et *La Destinée* et à ceux qui l'ont pris pour guide. Elle ne serait inactuelle que si elle venait, par impossible, à n'être plus intemporelle. Elle échappe au temps et à la mode, comme la vision du monde et de la vie chez un Lucrèce, un Nietzsche ou un Bergson.

Elle est orientée vers l'universel, et c'est une troisième raison, pour la jeunesse de ce pays, de garder vivante l'œuvre de Maeterlinck.

Cette jeunesse, comblée d'informations, de progrès mécaniques et de facilités de toute sorte, n'est-elle pas menacée d'en payer la rançon en habitudes grégaires, non moins redoutables que des servitudes ? Ne pressent-elle pas que les nécessités des spécialisations, des encadrements et des conditionnements pourraient bien la mener un jour au régime d'existence dont la fourmière et la termitière sont d'assez bons modèles ? N'a-t-elle pas la nostalgie de l'universel, d'une forme de connaissance qui dominerait les sciences et d'une vie de l'esprit où elle trouverait un supplément d'âme, c'est-à-dire de conscience et de rêve ?

Qu'elle n'attende pas de Maeterlinck des leçons ni des conseils : il n'a jamais prêché ; mais simplement une suite de confidences obstinément sincères, une méditation sur des thèmes éternels, toujours recommencée et dans laquelle la noblesse de pensée et d'accent n'a jamais altéré l'exigence de vérité.

Ces dernières années ont vu s'élargir, plus qu'en aucun siècle depuis les Sumériens jusqu'à Berthelot et Pasteur, le domaine des certitudes scientifiques. De surprenantes découvertes ont

renouvelé nos connaissances sur la matière et la vie, leurs structures et leurs mouvements. Les signes de cette révolution sont visibles en bien des points du monde. Ils sillonnent le ciel. Quelles réponses apportent-ils aux questions que l'homme s'est toujours posées au sujet de lui-même, de ses origines et de son destin ? La jeunesse le demande tout naturellement aux hommes de science. Mais entre les philosophes patentés et les poètes, elle hésite.

Qu'elle interroge non les plus savants, mais les plus lucides et les plus sensibles ! Qu'elle accorde moins de prix aux réponses péremptoires qu'aux questions formulées en termes nuancés et véridiques. Et qu'elle n'aille pas croire que l'absence de réponse soit le signe d'un échec. Le génie de Pascal est dans ses doutes plus que dans ses paris. La grandeur de Maeterlinck est dans la volonté de dépasser le doute sans s'arrêter aux certitudes illusoire. Elle est dans le sentiment intense du tragique quotidien et l'intuition du dénouement heureux ; dans la contemplation apaisée de la beauté, qui purifie tout et compense tout.

Dans les dernières pages de la *Vie des Abeilles* il écrivait, et ce sera aussi ma conclusion :

« Heureux les yeux qui n'ont pas besoin d'illusion pour voir que le spectacle est grand ! Pour les autres, . . . si haut qu'ils regardent, ils ne regarderont pas trop haut. Dès qu'on s'en approche, la vérité s'élève ; dès qu'on l'admire, on s'en approche. Et si haut qu'ils se réjouissent, ils ne se réjouiront jamais dans le vide ni au-dessus de la vérité inconnue et éternelle qui est sur toute chose comme de la beauté en suspens. »

Peu de poètes depuis Platon ont parlé aussi magnifiquement du désir et de l'instinct qui entraînent du même élan vers la vérité et la beauté ce que l'humanité porte en elle de meilleur. Comment la jeunesse ne serait-elle pas sensible à l'œuvre de Maeterlinck, aussi longtemps qu'elle le sera à la poésie, à la musique et à l'idéal ?

Discours de M^{me} la Duchesse de LA ROCHEFOUCAULD
présidente du Comité national français
pour la commémoration de Maurice Maeterlinck

Madame,

Il arrive aux écrivains d'imaginer des princesses de rêve, ainsi en a-t-il été du célèbre dramaturge belge que nous évoquons ce soir. Il arrive plus rarement que les princesses écrivent des histoires merveilleuses. Les douze contes de la Reine Fabiola — *les nénuphars des Indes, les trois filles du forgeron, le Roi des Eaux* — composés dans la belle Espagne ont charmé — est-il besoin de le dire? — les enfants de France. Que Votre Majesté me permette, en prenant la parole dans ce sanctuaire des Lettres de saluer très respectueusement et confraternellement l'Auteur en la gracieuse Souveraine dont Paris garde un éblouissant souvenir.

Monsieur le Ministre, Mesdames, Messieurs de l'Académie royale, Mesdames, Messieurs,

Après tant d'excellentes études consacrées à Maurice Maeterlinck par d'éminents critiques, non seulement dans son pays mais en Angleterre, en Italie, en Allemagne, en Hollande, et naturellement en France où, vous ne l'ignorez pas, le président Raymond Poincaré souhaite le voir siéger à l'Académie Française, je ne saurais assez exprimer ma confusion et ma reconnaissance au Directeur de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, M. Carlo Bronne, grand érudit, qui m'a désignée pour présider le Comité français de célébration du Centenaire de ce remarquable écrivain. J'exprime les mêmes sentiments au Secrétaire perpétuel, M. Marcel Thiry, poète que j'admire depuis longtemps, qui a bien voulu m'inviter à participer avec les orateurs les plus qualifiés à cette émouvante séance commémorative.

* * *

Depuis l'origine des civilisations, chaque nation, successivement, a pu s'enorgueillir d'avoir donné à notre planète des moralistes, c'est-à-dire des hommes qui ont étudié le comportement humain et ont essayé par la connaissance qu'ils en avaient acquise grâce à leur observation peut-être sévère des actes d'autrui et en vertu de leur expérience interne, de nous rendre meilleurs, plus heureux, ou simplement plus lucides.

Les sages de l'Orient — Lao Tseu, Confucius, Milarépa — les philosophes de l'antiquité grecque ou latine, — Socrate, Marc-Aurèle, Sénèque, — les penseurs du monde chrétien — Pascal, Joubert, Simone Weill — nous ont laissé leurs remarques aiguës, offert des maximes, parfois amères, ou des conseils, parfois stoïques, pour notre conduite. L'Amérique a produit le doux Emerson adepte du silence, l'Angleterre — l'Ecosse plus précisément — Carlyle, l'apologiste des Héros. En Belgique, il appartenait à un poète étrange, épris du grand mystère, Maurice Maeterlinck (né il y a cent ans) d'entrer à son tour dans la brillante pléiade des moralistes, d'y figurer avec son génie propre, d'apporter particulièrement ses réflexions sur l'homme *moderne* dont nous croyons avoir appris récemment que l'âme plonge en un riche et trouble subconscient dans le temps même où il nous apparaît que la société *mécanisée* se tourmente peu de la vie des âmes. Ces deux faces du problème spirituel tel qu'il se présente actuellement n'ont pas échappé à l'auteur de la *Princesse Maleine*, puisqu'il fut aussi bien celui de *La Vie des Termites*.

C'est pourquoi venu après les humanistes du xvii^e siècle (et Descartes le protagoniste de la raison) dont les livres semblaient exhaustifs, cet écrivain belge a eu quelque chose à apprendre à ses contemporains.

On a dit¹ que Maeterlinck était plus soucieux des rapports avec l'univers qu'avec les hommes. Sans doute, après sa pre-

(1) M. GUY DONEUX. *Une poésie, une sagesse, un homme*, Palais des Académies, 1961.

mière phase mystique, la dernière a un aspect généralement panthéiste où Dieu se distingue à peine de l'Univers, (bien qu'il s'y trouve encore des appels vers un Dieu personnel). Mais entretemps, notamment dans son célèbre ouvrage *La Sagesse et la Destinée*, publié à l'âge de trente-six ans, le penseur témoigne de préoccupations morales traditionnelles communes à peu près à tous les hommes ; le triomphe du bien sur le mal, le jeu du libre arbitre. « C'est déjà, écrit-il, sauver quelque'un que de faire qu'il aime le mal un peu moins qu'il ne l'aimait ». Si son théâtre évoque souvent des personnages irresponsables en proie au Destin, il s'y trouve aussi des êtres nocifs, cruels (*Barbe-Bleue*, la reine de *la Mort de Tintagilles*, Anne, dans *la Princesse Maleine*), dont la malfaisance extrême appelle le châtiment et la mort. En ses études de la vie des insectes, *abeilles, termites, fourmis*, nous le voyons anxieux de préserver la liberté, la conscience individuelles, effrayé d'une évolution des sociétés humaines vers la *termitière*. Maeterlinck mérite donc assurément le titre de moraliste, au sens habituel du terme. Ses écrits, d'autre part, nous font entrevoir dans un domaine qui nous dépasse, une morale inconnue.

* * *

Dans sa jeunesse, l'attention de Maeterlinck se porta vers la mystique, grâce à Karl-Joris Huysmans (une dédicace manuscrite le rappelle). Par lui, Maeterlinck fut mis sur la voie de Ruysbroeck l'admirable et il traduisit du flamand l'*Ornement des Noces spirituelles*.

Agé de vingt-neuf ans, à l'époque, ses études de droit faites et son inscription au Barreau de Gand prise, il avait déjà renoncé à la carrière d'avocat, dont le détournaient ses goûts et la faiblesse de sa voix. Déjà Octave Mirbeau, à l'occasion de *La Princesse Maleine* prêtée par Stéphane Mallarmé, avait découvert et prôné dans le *Figaro* la pièce du jeune écrivain, « supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau chez Shakespeare ». On sait que cet article décida de l'orientation définitive de Maeterlinck. Postuler une place de juge de paix

devenait impossible. Mais pourquoi le poète de Pelléas et Mélisande s'attachait-il à l'*œuvre abstraite* de Ruysbroeck, œuvre « d'un moine halluciné, d'un solitaire hagard, d'un ermite ivre de fièvre » ?

Dans sa préface il s'explique : « Si j'ai traduit ceci, c'est uniquement parce que je crois que les écrits mystiques sont les plus purs diamants du prodigieux trésor de l'humanité ». Des vérités mystiques, il dit encore « qu'elles ne peuvent ni vieillir, ni mourir ».

En fait, les visionnaires de Dieu l'attirent, leur expérience le passionne. Il les place au-dessus de tous : « Un rêve extravagant et noir traversé de grands éclairs, c'est l'idée que l'on se fait des mystiques, écrit-il, et on oublie trop souvent que toute certitude est en eux seuls ».

Quand Maeterlinck dit que Ruysbroeck parle « d'une rencontre divine qui a eu lieu au plus secret de notre esprit », il est difficile de douter que c'est vraisemblablement cette rencontre que lui-même espéra, chercha. Vainement, puisqu'il a avoué un jour : « Moi qui ne suis pas mystique, je n'ai pas eu de révélation ».

A l'âge de soixante-quinze ans, il évoquera encore Ruysbroeck. Il réfléchit à ses dons singuliers : « le grand mystique flamand du *xiii^e* siècle, écrit-il, baigne par moment dans le monde sans images où Dieu semble se manifester... Ce sont les images qui nous séparent de Dieu, mais, conclut-il, nous ne pouvons penser sans images ». A ces cogitations de haute spiritualité, le moraliste en Maeterlinck a été associé. Une morale mystique l'a tenté. Il l'ébauche à trente-quatre ans, dans un chapitre du *Trésor des Humbles* (1896). Morale très particulière qui ne serait révélée qu'à une conscience supérieure non encore formée et dont les hommes n'ont qu'une vague intuition. Maeterlinck imagine en effet, au-dessus de nous, « des lois admirables (mais cachées) que sans relâche nous transgressons, peut-être sans que notre conscience le soupçonne, bien que notre âme en soit avertie ». De quelle nature sont ces grands péchés spirituels ? « Aurons-nous honte d'avoir lutté contre notre âme, ou notre âme lutte-t-elle invisiblement

contre Dieu ? » se demande l'auteur de la morale mystique (Morale mystérieuse qui régnerait en des régions plus lointaines que nos pensées.). Cette conception originale ne donne-t-elle pas à réfléchir ? Mais redescendons des régions sublimes.

* * *

Dans *la Sagesse et la Destinée* (1898) et les recueils qui suivront, c'est un moraliste d'un type plus classique qui se manifeste. Nous retrouvons les hommes tels qu'ils mènent leur existence sur terre, troublés par la mort, soumis à la douleur, épris de justice. C'est aux êtres les moins favorisés par le sort que Maeterlinck accorde surtout son attention. Il laisse parler son cœur généreux. « Le seul devoir indubitable, écrit-il, serait de soulager autour de soi, dans un cercle aussi étendu que possible, le plus de souffrance qu'on pourrait ». Hélas ! la justice des hommes lui inspire quelque scepticisme : « Ce que nous appelons justice n'est que l'organisation de notre égoïsme qui serait plus nuisible s'il n'était canalisé ». Plus tard, dans *La Vie des abeilles*, il prêtera sa sévérité à un habitant de Mars abordant la Terre. Ce Martien condamnera les injustices sociales de l'époque.

L'égoïsme humain, Maeterlinck le retrouve dans l'amour. « Ce que l'homme appelle l'amour n'est au fond qu'un dédoublement, une division ou plutôt une multiplication par scissiparité de son égoïsme incurable parce qu'il est organiquement nécessaire ». Déjà des penseurs avaient estimé que le mobile de nos actes est intéressé et Maeterlinck rejoint ici l'amertume de La Rochefoucauld. Il a corrigé cependant plus tard cette vue pessimiste de l'amour par celle-ci : « Nous avons tort de relier le Destin à la Mort ou au Malheur. Il est parfois des destinées parfaitement heureuses, éclairées par l'amour, un admirable et long amour ».

Il célèbre ailleurs la grande leçon de la souffrance. « L'homme est odieux tant qu'il n'est pas malheureux et n'apprend quelque chose, ne s'assagit, ne s'adoucit, ne s'améliore qu'au fond de la détresse ». Le penseur va plus loin. Il voit dans

l'épreuve une condition de la fécondité de l'esprit. « Nous apprenons trop tard que c'est dans le malheur et le trouble que notre cerveau fonctionne normalement ».

Un grand moraliste français a écrit « . . . la mort ne peut se regarder fixement ». Que dit le grand moraliste belge ?

Nous savons que la Mort fut le thème qui domina toute son œuvre. La perte d'un frère aimé, à la suite d'un accident de patinage ⁽²⁾, provoqua chez le jeune homme un durable bouleversement qui affecta sa santé et même pendant longtemps sa possibilité d'être heureux ; en ses drames la mort est constamment pressentie ou — affreusement, intolérablement — présente. Elle le tourmente à tel point qu'il en niera la réalité. « Un mort... c'est un vivant qu'on ne voit plus », se risque-t-il à écrire. Il espéra longtemps le contact avec ceux qui l'avaient quitté. Jadis, son ami Van Lerberghe lui avait promis de se manifester de l'autre monde. « Je l'attends depuis trente-six ans », devait-il confier aux lecteurs des *Bulles Bleues*, son dernier ouvrage.

* * *

Méditant sur les sociétés animales, s'inquiétant à y voir une image des futures sociétés humaines, Maeterlinck apparaît parfois sous les traits d'un moraliste politique. Ses vues sur l'avenir de notre espèce le réconcilient d'autre part avec l'implacable mort. Il parvient à l'accepter par un détour inattendu, celui du progrès de nos connaissances biologiques. « Si l'humanité, dit Maeterlinck, peut encore durant quelques siècles résister à tout ce qui la menace, il est à peu près certain que les médecins auront trouvé le moyen de renouveler ou de remplacer les organes usés, comme le couteau de Janot, afin de prolonger la vie presque indéfiniment ». (Jean Rostand nous donnait dernièrement en une curieuse extrapolation un aperçu

(2) Si M. Maeterlinck a relaté cet épisode tragique dans *Bulles bleues*, il semble établi d'après les récents travaux de M. Joseph Hanse qu'Oscar Maeterlinck ne mourut pas d'un accident de patinage en 1879 mais quelques années plus tard.

similaire). « Qui de nous, continue Maeterlinck, si le miracle était dès aujourd'hui possible, ne l'accueillerait avec enthousiasme ? Mais qui, à la longue, s'il ne pouvait plus mourir, ne finirait pas par regretter la bonne mort d'autrefois ? »

Cette opinion est peut-être celle d'un sage. Au reste, nous n'en sommes pas encore là. Une telle hypothèse sur le développement de la science était relativement réconfortante. Nous avons malheureusement l'occasion d'envisager des progrès plus sinistres aboutissant à un achèvement catastrophique et absurde de la vie sur notre planète. Maeterlinck en 1934, donc dix ans après la révolution lénino-marxiste et onze ans avant la bombe atomique, eut la prescience d'un possible malheur collectif. « Il suffira d'un rien, d'un mauvais aiguillage, d'un courant pernicieux dans les pensées, de quelques années de disette, de surabondance ou de désordre, d'une influence astrale, d'une invention funeste, pour précipiter dans une sorte d'enfer la misérable masse humaine, tant est éphémère, fragile et précaire le phénomène ou plutôt le miracle de l'équilibre et de la raison, et toutes les formes intellectuelles de l'Univers seraient impuissantes à retenir et même à ralentir la chute. Nous commençons à nous en apercevoir... ».

Il écrivait également et prophétiquement en 1934 ⁽³⁾ : « La libération des puissances intro-atomiques sera probablement la grande découverte de notre siècle. Tout porte à croire qu'elle immine ».

Dans une anticipation qui reste à vérifier par les faits, il imaginait des « besoins gratuites accomplies par de dociles et silencieuses machines » et la possibilité, grâce « à des rayons invisibles qui se révéleront » de multiplier les récoltes, de tripler ou quadrupler le rendement de l'élevage, du bétail. Il se demandait alors : « Que deviendrait l'homme en cet âge d'or qu'il a toujours entrevu dans ses rêves ? » Il pensait que les hommes accueilleraient la mort comme une délivrance car, écrivait-il, « l'humanité jusqu'ici n'a jamais supporté le bonheur ».

(3) Avant *Le Grand Silence*.

Ajoutons (car la pensée est d'importance, elle contient toute une philosophie de l'existence), qu'il concluait enfin : « Il faut apprendre à être heureux comme il faut apprendre à mourir ».

Maeterlinck vécut jusqu'à quatre-vingt-sept ans. Des œuvres écrites pendant cette longue vie, dont aucun jour ne fut certes exempt de méditation, quel enseignement conserverons-nous ? Le penseur reconnaissait lui-même que ses réflexions étaient parfois contradictoires et avait même lancé l'hypothèse d'un *moi* s'opposant à une douzaine de *moi* contraires... Chacun choisira : dans le riche trésor Maeterlinckien peuvent puiser tous les esprits, car l'écrivain belge auquel tant de pays et la France en premier, rendent un particulier hommage, en l'année du centenaire de sa naissance, fut un génie universel (4).

Pour ma part, j'ai voulu célébrer le *moraliste* soucieux même du sort futur des humains. Un « optimisme réfléchi » (suivant l'expression de M. Carlo Bronne) se dégage finalement de ses observations, et je garde en mémoire, avec d'autres, cet aphorisme, secret d'un certain bonheur, qu'inscrivait le jeune Maeterlinck dans *La Sagesse et la Destinée* : « Il est sage de penser et d'agir comme si tout ce qui arrive à l'humanité était indispensable ».

« De Novalis à Emerson, de Swedenborg à Carlyle, de Marc Aurèle à Goyau, Maeterlinck a cherché les initiateurs de sa pensée parmi les esprits les plus profonds et les plus rares qui aient ajouté quelque chose au patrimoine moral de l'humanité ». Ainsi s'exprimait, à l'occasion du Prix Nobel décerné à Maurice Maeterlinck en 1911, le Dr Gunnar Ahlström, membre de l'Académie suédoise.

Qu'ajouter à ce remarquable éloge (5) sinon que l'œuvre de Maeterlinck est, à son tour, entrée maintenant dans le patrimoine moral de l'humanité ?

(4) Un nombre considérable de traductions l'atteste : 380 éditions en 24 langues, de l'allemand au turc, en passant par le japonais, le malayalam, le gondjerati, l'hébreu, le tchèque, etc...

(5) Imprimé dans l'édition toute récente et charmante de la collection des Prix Nobel.

L'inquiétude, les recherches de ce grand poète penseur relèvent d'une âme presque continuellement troublée par le mystère de l'univers. Ce beau Flamand n'était pas en vain originaire de Gand où brille l'Agneau Mystique de Van Eyck — heureusement retrouvé. Réaliste aussi — comme ses concitoyens, doublement doué — Maeterlinck se posa simultanément la question du destin des hommes ici-bas. Nous n'ignorons pas qu'effrayé de leur activité, il lui arriva de répondre en citant, avant Paul Valéry peut-être, la parole miséricordieuse de l'Évangile : « Ils ne savent ce qu'ils font ».

Son œuvre datée du symbolisme reste personnelle et étonnamment suggestive. Elle développe encore chez les lecteurs d'étranges puissances de rêve et leur rend parfois présent un supermonde de l'esprit. Enfin, la double leçon d'angoisse et d'apaisement qu'ils reçoivent est celle d'un grand moraliste spiritualiste. Celui que fut et demeure Maurice Maeterlinck.



Le bureau de l'Académie et les orateurs invités
de droite à gauche, M. Joseph Hanse, vice-directeur, M^{me} la duchesse de La Rochefoucauld, M. Victor Larock, ministre de
l'Éducation nationale, M. Carlo Bronni, directeur, M. Jean Cocteau, M. Robert Vivier, M. Marcel Thiry, secrétaire perpétuel.

Discours de M. Robert VIVIER
membre de l'Académie

Madame,

Au souvenir du grand poète, veillé jusqu'ici par les frêles princesses malheureuses qu'il avait rêvées, vous avez voulu apporter le gracieux, l'émouvant témoignage qu'est la présence d'une reine heureuse. Tous ceux qui sont ici sentent que leur hommage en reçoit quelque surcroît tendre et grave.

Monsieur le ministre, mesdames et messieurs, mes chers confrères,

« Né en 1862, mort en... L'un est-il plus important que l'autre ? » C'est du Maeterlinck... Ainsi le sage s'efforçait d'appivoiser l'angoisse de sa fin approchante. Mais nous, si nous devons répondre à la question, ne dirions-nous pas sans hésiter que l'important, le très important, c'est qu'il soit né ? Nous nous sommes réunis pour contempler cette importance.

Il est sans doute vain de se demander, mais ce sont de ces choses qui passent par la tête, ce qui peut nous manquer du fait que ne soient pas venus au monde des êtres qui auraient apporté avec eux des pensées et des figures de la vie par quoi nous aurions été enrichis, illuminés ou soutenus. Ils ne sont pas venus, et des espaces mal peuplés nous accompagnent... Mais il y a un siècle quelqu'un est né, apportant quelque chose, et aujourd'hui des hommes s'assemblent et se demandent : « Ce quelqu'un, *quel* était-il ? Qu'avait-il à nous donner ? »

Bien que le don ait concerné tous les humains, et que dans tous les pays du monde des gens pensent à Maeterlinck, c'est cependant ici surtout qu'il convient de s'interroger de la sorte, — j'allais dire : qu'il y a *lieu*, car les expressions les plus simples ont leur profondeur. Si naître contient un quelqu'un, ne contient-il pas aussi un quelque part ? Du quelque part

qui contribua à définir ce nouveau vivant, nous sommes les plus proches témoins. Il nous appelait « un peuple que je connais bien, puisqu'il habite le sol où je suis né », — et nous aussi je crois que nous sommes les mieux faits pour le reconnaître et l'identifier, respirant l'air qu'a respiré sa jeunesse, voyant la sorte d'arbres qu'a vue d'abord celui qui écrivait dans une lettre à Mirbeau : « Dites ce que vous voudrez des mœurs et des grands hommes de ma patrie ; mais respectez ses arbres. Il n'est, à mon sens, rien de plus important sous le soleil que la qualité des verdure d'un pays. »

Fort bien, dira-t-on, mais ce Maeterlinck fut l'auteur de drames savamment *non-paysés*, ce fut un prêcheur de morale, un enquêteur de l'au-delà, un pionnier des perspectives cosmologiques, — pour tout dire, un philosophe... Pourquoi insister sur des verdure ? Eh oui ! il a été ceci, cela, mais si nous en avons été touchés, il a dit ceci et cela et si nous l'avons écouté, si ce qu'il avait dit s'est mis à cheminer par nos territoires intérieurs, c'est parce qu'il nous parlait avec la persuasion du poète. Or la poésie est avant tout l'amour de se sentir quelque'un né quelque part, et, la couleur d'un lieu étant à la racine, la sève créatrice portera cette couleur jusqu'aux extrêmes folioles. Peut-être une telle présence du terreau natal est-elle parfois difficile à détecter dans les pensées et le discours, mais quelque chose d'une œuvre révèle l'imprégnation première et ce sont les images. Poète dénoncé par ses images, Maeterlinck nous invite à y saluer le paysage et le climat qui lui donnèrent l'idée sensible du bonheur.

Lui-même a dit, au temps de la *Sagesse et la Destinée*, que la morale qu'il construisait était un art d'être heureux, et plus tard, au fort de ses grandes enquêtes, il a répété plus d'une fois que c'était de bonheur qu'il était question. Or, pour chasser aussi assidûment l'oiseau bleu, il faut tout au moins avoir entrevu un éclair de son plumage. Aussi a-t-on le droit de demander au philosophe : « Qu'est-ce donc que le bonheur à vos yeux ? A quoi ressemble-t-il ? » Toute l'œuvre de Maeterlinck, jusque du fond de ses plus lourdes ombres, répond : aux rives de la Lys par une belle journée.

Si philosophe qu'il fut, Maeterlinck n'a jamais longtemps quitté ce que Novalis appelle les contrées rafraîchissantes des sens. Il y a eu notamment dans sa carrière une halte favorisée, entre la peur première et l'infini d'interrogation où se suspendra sa pensée, — longue pause pendant laquelle, ayant établi en soi une assise de certitude morale, il s'est donné dans une jubilation paisible à la poésie de la terre. Les abeilles transportaient la joie vibrante de l'été, les fleurs n'étaient pas seulement prétexte à épier les plans de la vie, mais étaient *de la vie*. C'est au point que parfois, dans ces pages de lumière, les idées qui se hasardent font un petit peu l'effet d'importunes... Mais que de fois en revanche cette joie de promeneur a animé les idées, les a rendues séductrices, — qui sait ? les a fait naître. Risquent-elles d'être inquiétantes, une imagination comme lustrée les sauve du noir. Quand le penseur alarmé formule ainsi son doute : « Cette partie de notre morale n'est-elle pas posée comme un insecte sur un rocher qui tombe ? », soudain le doute a des élytres, le doute même luit... Cela ne vient-il pas des verdure natales ?

Les thèses du moraliste, depuis le *Trésor des Humbles* jusqu'au *Double Jardin*, n'auraient pas toute leur vérité si elles ne se nourrissaient ainsi d'un détail sensible et si elles ne vivaient par un perpétuel jaillissement de comparaisons et de paraboles. Le mythe à la Platon y foisonne et miroite. En voici un exemple entre cent, que je choisis parce que le sens en est justement d'affirmer la vertu, que possède la parole, de porter en elle les beaux aspects de notre monde : « Ne sommes-nous pas semblables, dit-il, à un homme qui a perdu les yeux dans les premières années de son enfance ? Il a vu le spectacle innombrable des êtres. Il a vu le soleil, la mer et la forêt. Maintenant, ces merveilles se trouvent à jamais dans sa substance, et si vous en parlez, que pourrez-vous lui dire, et que seront vos pauvres mots à côté de la clairière, de la tempête et de l'aurore qui vivent encore au fond de son esprit et de sa chair ? Il vous écouterait, cependant, avec une joie ardente et étonnée, et bien qu'il sache tout, et que vos paroles représentent ce qu'il sait plus imparfaitement qu'un verre d'eau ne représente un grand

fleuve, les petites phrases impuissantes qui tombent de la bouche des hommes illumineront un instant l'océan, la lumière et les sombres feuillages qui dormaient au milieu des ténèbres, sous ses peupières mortes. » Ingénieuse et surtout fraîche façon de faire vivre une idée. Et l'idée s'applique admirablement à ce que fit Maeterlinck, qui apporte aux aveugles que nous sommes devenus des nouvelles d'un pays que nous connaissons comme lui, et pourtant nous fait écouter ces nouvelles.

On remarquera que l'apporteur des nouvelles de notre vie, homme honnête s'il en fut, ne cherche jamais à enjoliver le bulletin. Aucun tarabiscotage, aucune astuce : les choses mêmes, — et le rythme qui les porte n'est autre que le souffle humain, la marche du sang. Un discours qui coule doucement, disait Sénèque, a quelque beauté qui lui est particulière. Le charme de la prose maeterlinckienne, s'il s'aide d'une science verbale certaine, est surtout et d'abord le fait d'un homme à l'aise dans son paysage. Mais pourquoi parler seulement de charme ? Cette présence concrète du monde défend l'auteur contre la tentation de jeu toujours tapie dans l'exercice de la pensée, et elle entraîne une autre conséquence précieuse, qui est de ramener ses spéculations les plus aventurées à la perspective de l'humain.

D'où vient en effet à Maeterlinck cette aisance d'enjambée, cette solidité de fond au milieu des vertiges ? C'est qu'il ne perd jamais de vue notre vie et son besoin. Écoutons-le : « Si vous gravissez vers le soir une haute montagne, vous voyez diminuer peu à peu... les arbres, les maisons, le clocher, les prés, les vergers, la route et la rivière même. Mais les petits points lumineux que l'on trouve, au fond des plus obscures nuits, dans les lieux habités par les hommes, ne s'affaibliront pas à mesure que vous vous élèverez. » N'est-ce pas là un apologue de sa propre pensée ? Qu'il parle fourmières ou galaxies, ce qu'il a en vue au fond de lui ce sont ces lumignons humains qu'il ne faut pas que l'ombre souffle. Si loin que l'ait entraîné l'ampleur de son regard, il n'a pas cessé un instant de se tenir tout près de ses semblables. C'est parmi nous que

nous le trouvons, — un peu plus pensif que nous, mais pensif à notre sujet. S'il explora assidûment son expérience de vivant et de liseur, s'il scruta l'infini du temps passé et futur, l'infini des mondes, c'était dans l'espoir d'en extraire quelque assurance intime pour la vie de chacun de nous.

Si nous suivons de livre en livre ces longues algues de pensée qui sinuent en s'entrelaçant parfois dans les eaux profondes de l'esprit, nous apercevons en transparence, sous la variation des matières et des thèmes, la persistance d'un seul désir qu'escorte comme son ombre un seul souci. Et bien qu'à partir d'un moment l'observation de l'univers et le contact avec les prudences méthodiques de la science lui aient appris à ne plus prendre les souhaits pour des raisons et les raisons de la raison pour des vérités de la nature, cependant cette rigueur d'agnosticisme n'étouffe pas chez lui l'aspiration à une formule du bonheur humain. Le jour où il lui est devenu clair que les plus vastes trouvailles de la connaissance n'apportaient pas de réponse sûre à son désir et à son souci, la pure réflexion sur laquelle il voulut désormais se replier poursuivait encore le même secret de paix. Et sans doute avait-il été téméraire en s'aventurant dans les champs de l'investigation scientifique avec le besoin du cœur, et en fut-il puni par une blessure de l'espérance, mais si ce n'était pas l'inquiétude du bonheur qu'est-ce qui mettrait en route une pensée sensible ? L'un des thèmes de sa recherche avait été particulièrement émouvant. Dans les espaces de l'univers l'homme qu'était Maeterlinck avait infatigablement voulu trouver des frères. Il avait d'abord interrogé les comportements des espèces terrestres, se demandant si quelque même esprit épars ne circulerait pas de la fourmi à nous, à la fleur et à l'abeille. Puis son espoir de rencontrer des intelligences sœurs s'était tourné vers les hasards du ciel, vers les carrefours provisoirement ou apparemment déserts des nébuleuses. Ah ! celui-là n'avait pas peur des Martiens, et son cœur eût salué les soucoupes volantes... Il a pensé, — sans espoir, avec espoir, — à des aînés qui vivraient dans quelque Sirius et qui jailliraient un jour des portants de l'infini. Mais s'il a rêvé ainsi parfois à

une aide comme humaine qui nous viendrait je n'ose pas dire d'en haut mais de quelque part dans le tout autour, il a éprouvé vivement que la juste contrepartie d'une telle attente était pour notre espèce le devoir de faire avancer d'un pas la conscience de l'univers.

* * *

Que reste-t-il de cet effort et de cette espérance ? Lui-même sut finalement qu'il n'avait découvert aucune certitude objective, et sa probité lui défendit de cacher ou d'esquiver ce que sur ce plan-ci il faut bien appeler un échec. Ce n'est donc pas sur ce plan que nous irons à sa rencontre. Le Maeterlinck à rejoindre derrière le rideau du temps n'est pas celui qui aurait eu des réponses, mais celui qui porta les mots de l'interrogation et du désir. Emerson, qui fut l'un de ses maîtres, a dit que « le monde semble toujours attendre son poète ». Comprenant que le poète ne peut être à chaque génération que le rassembleur de l'inquiétude questionneuse des hommes, nous dirons que Maeterlinck, si attentif au frémissement de l'actuel, donna à son époque l'un de ses plus authentiques poètes sous la forme inattendue d'un prosateur qui se crut parfois philosophe. Et c'est en nous maintenant dans la même perspective que nous nous demanderons si le songeur des années 1900 ne pourrait pas, même si l'histoire s'est mise dernièrement à aller très vite, être encore un peu notre poète : d'entre les pages du vieux livre, ne tombera-t-il pas quelque billet resté urgent ? Pour l'œuvre de Maeterlinck, le temps n'est pas encore venu où le livre ne parle plus que « comme un livre », et c'est pourquoi il me semble que cette séance-ci doit se garder de prendre l'aspect de quelque mise sur orbite d'un nouvel astre au firmament des valeurs glacées. Si j'ai pu dire tout à l'heure que nous nous sentons dans *l'ici* de Maeterlinck, du même coup c'était dire que son œuvre ne peut pas encore être sentie dans le *nulle part* de l'éternel. Elle touche toujours à la substance vivante des années, et cela nous impose de confronter l'interrogation qu'elle fut avec le besoin d'aujourd'hui.

Je vois bien ce qui pourrait arrêter nos contemporains aux lisières de cette œuvre : pour le dire très simplement c'est sa pudeur, liée à une volonté d'optimisme. Maeterlinck n'ignorait pas les plaies que nous imaginons avoir mises à nu, mais il ne voulait et peut-être ne pouvait parler que de santé. Il avait ses désespoirs, — lui aussi aurait pu être beckettiste —, mais très tôt il refusa de les cultiver et il opta, à la fois instinctivement et délibérément, pour la culture du souhait et de l'espérance. L'homme contemporain s'est laissé suborner par l'amertume. Se croyant profond, il oscille du tragique au futile. Un poète ne nous semble pas digne d'attention s'il n'exhibe les entrailles du désordre, et le mot seul de progrès, si quelqu'un se hasar-dait à le prononcer, ferait scandale... Eh bien oui, Maeterlinck devait à son époque ou partageait avec elle le sentiment comme l'idée du progrès. Sa bonne volonté combattait un mal qui lui semblait le résidu des vieux siècles et de leurs mythes accablants ; ce qu'il saluait c'était un mieux qu'il entrevoyait au prochain virage du réel, ne soupçonnant pas que le mieux et le futur pussent un jour se disjoindre. Nos problèmes étaient déjà là cependant, ils naissaient du moins, — la différence est qu'on croyait pouvoir les résoudre. Mais *il faudra* les résoudre. Il faudra s'y remettre, après s'être complu dans l'âcre facilité du désarroi. Peut-être y aurait-il intérêt à reprendre telles formules du poète de ce temps-là, qui nous présentaient ces problèmes non embrouillés encore, et comme nus... Parce que la raison et le cœur *ensemble* l'alertaient, Maeterlinck a pressenti plus d'un des gouffres au bord desquels nous tremblons. Dès 1908, dans *L'Oiseau Bleu*, cette féerie, la Nuit avertit le héros : « Prends garde... Ce sont les Guerres... Elles sont plus terribles et plus puissantes que jamais. » Voyant dans la guerre « une sorte de miroir diabolique où se reflète, à l'envers et en creux, le progrès de notre civilisation », le premier de tous peut-être il a clairement aperçu la tragédie de la science fournissant à notre barbarie persistante, jusqu'ici sauvée de trop grands risques par son ignorance même, des outils plus efficaces de destruction.

Dans ses dernières années il était devenu lucide et attristé

au point de dire : « Je regarde avec stupéfaction ceux qui demeurent optimistes jusqu'à la fin de leur vie. Si j'étais Dieu, et si j'avais son âge, je serais découragé. » Mais lui ne se décourage pas, car il est homme. Il continue à supputer nos chances de vraie humanité, nos chances de vie dans l'infini, et jusqu'aux chances de l'infini. Car le poète n'est pas seulement celui qui dit l'inquiétude, il est aussi celui qui montre un chemin ou qui du moins incite les esprits à chercher une issue. Ces deux offices, Maeterlinck les a assumés successivement ou simultanément au cours de sa longue vie. Quelque chose de natalement vaillant l'arrache à la glu de l'angoisse existentialiste comme au renfermé un peu stupide de l'angoisse kafkaïenne, deux périls qui l'avaient effleuré. Il n'a pas voulu être Sisyphe, mais un robuste Ariel qui survole l'absurde par l'humain.

Nous devrions bien retrouver cette vocation du bonheur par l'esprit, la seule que nous puissions imaginer pour nous. La route à suivre, cet homme poussé par le cœur l'a bien vu, est celle de l'intelligence. Constatant que notre vie consciente « forme notre seule certitude et notre seul point fixe », il a très justement mis l'accent, — et cela peut-être parce qu'il n'était pas le spécialiste d'une science —, moins sur les contenus toujours révocables du savoir que sur l'existence en nous du besoin de découvrir et de comprendre. Sur le mode persuasif qui était sien, il a affirmé l'optimisme fondamental qui met en branle l'intelligence, cette faculté grâce à laquelle nous sommes des êtres sur un chemin. Au delà du climat sensible et du chant qui séduisirent notre siècle à ses débuts, voilà ce qui reste utile et peut redevenir exaltant pour nous dans l'œuvre de Maeterlinck. Ce mort nous offre une leçon de vie. Retournons à lui pour retrouver la vertu des mots de volonté, de conscience et de destinée, et pour apprendre ou rapprendre comment servir ce dieu, « le seul peut-être, dit-il, que nous n'ayons pas sérieusement adoré..., l'avenir ».

Discours de M. Jean COCTEAU
au nom de l'Académie française

Madame,

Je dois tout de suite faire part de mes scrupules à Votre Majesté pour la faute de ne pas prononcer ici ce qu'il est convenu d'appeler un discours. Mais la véritable tendresse que j'éprouve chaque fois que je pense à Maurice Maeterlinck m'oblige à craindre le panégyrique.

Votre Majesté me pardonnera donc, j'en suis sûr, une certaine familiarité, faite, je pense, pour lui plaire et qui ose s'inscrire dans un cadre plus mobile.

Madame, Monsieur le Ministre, Excellences,
Mesdames, Messieurs,

Il est clair que Maurice Maeterlinck était habité par un ange. Mais jamais ange ne sut mieux se travestir pour évoluer parmi les hommes que sous une apparence de businessman robuste et sportif, lequel au premier coup d'œil se pouvait prendre pour l'un des rieurs du célèbre scandale de *Pelléas*. A cette époque l'intellectualisme et la crainte de ne pas être à la page n'avaient pas encore rendu les foules prudentes. Au reste, il ne faudrait pas trop s'y fier, car malgré la lettre où Maeterlinck m'avoue qu'il déteste le cinématographe et me donne l'autorisation de porter *Pelléas et Mélisande* à l'écran, si je ne me suis pas offert ce luxe, c'est que l'audace du dialogue restant intacte, il est à craindre que certaine vulgarité moqueuse n'en salisse la neige.

Sur ce rire cruel du public, il importe de s'entendre. Il relève de la pantinisation ou de la dépantinisation dont parlent Bergson et ses contradicteurs. Il résulte d'une chute de l'esprit lorsque le sol de nos habitudes se dérobe et je l'assimile dans le domaine de l'art au réflexe que détermine la gesticulation

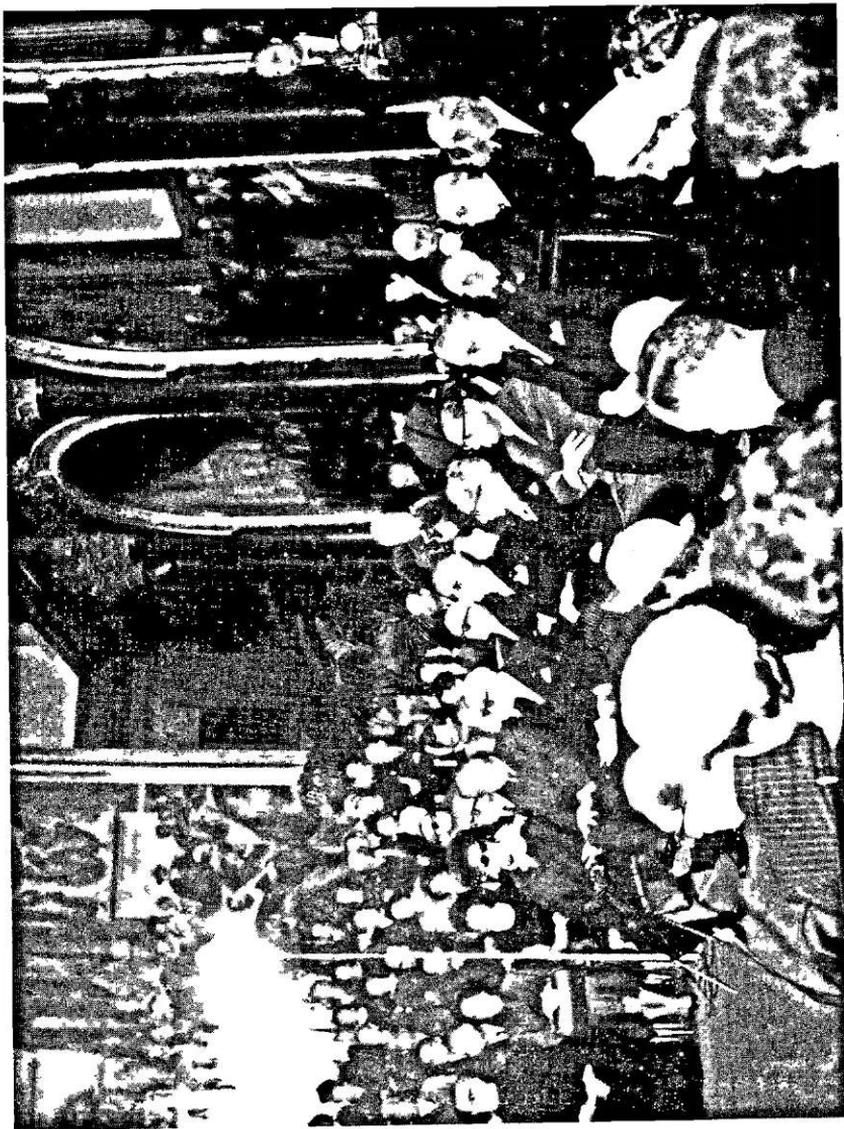
ridicule de n'importe quelle perte maladroite d'équilibre. Bergson estime que la chute pantinise l'homme, et la nouvelle école qu'elle le dépantinise, le prive de ses contrôles et le montre subitement tel qu'il est. Or, à l'inverse de l'opinion courante, c'est l'humanité familière de *Pelléas* qui provoquait le rire des imbéciles, et, sans doute, doit-on à la solitude du poète dans le milieu symboliste et à l'étrange pléonasmisme de chefs-d'œuvre que constituait l'équipe Debussy-Maeterlinck, le malentendu qui taxe d'irréalité un drame dont le réalisme nous bouleverse. J'ai vu pleurer à Metz une salle de dimanche.

Maeterlinck tomba comme un aérolithe de quelque ciel en pleine crise féminine de l'esthétique. Un mâle, égaré parmi les écharpes, les mousselines, les dentelles, les voiles de l'impressionnisme symbolisés par la « Parisienne » dominant la porte monumentale de l'Exposition de 1900, devint la victime d'un accouplement comparable à celui des mantes religieuses. L'épouse dévore l'époux pendant l'acte d'amour et c'est pourquoi il arrive d'entendre des personnes instruites traiter de livret d'opéra le chef-d'œuvre de Maeterlinck, et que la comtesse Maeterlinck me raconte devoir parfois signaler que le nom du poète ne figure pas sur les affiches.

Eric Satie, à cheval sur les charmes impressionnistes et les chiffres austères de la *Scola*, rêvait de mettre la *Princesse Maleine* en musique. Ses lettres (avouons qu'elles étaient d'un style et d'une écriture chinoise propres à déconcerter) n'obtinrent aucune réponse. Or, il apprit un jour que son vieux camarade Claude, plus subtil et plus célèbre, avait obtenu les droits de *Pelléas et Mélisande*. Ainsi vint au monde ce monstre adorable.

Une enveloppe trompeuse d'hommes d'affaires déconcertait la pauvre Georgette Leblanc qui se surnommait pourtant la machine à courage. Une des formes de ce courage consistait à chevaucher à robe à traîne et hennin, derrière Maeterlinck, un tandem sur lequel le ménage gravissait les pentes poussiéreuses des Alpes-Maritimes.

Connaissez-vous l'amusante anecdote de Maeterlinck, glorieux de se montrer sur l'une des rares motocyclettes de



L'Académie écoutant l'hommage à Maeterlinck

de gauche à droite, au premier rang, M^{me} la princesse Bibesco MM. Roger Bodart, le vicomte Henri Davignon,

Lucien Christophe, Constant Burniaux, Géo Libbrecht, Georges Sini; derrière eux, MM. Albert Guislain, Albert Ayguesparse, Joseph Calozet, Edmond Vanderammen, Robert Guette, Robert Goffin, Fernand Desonay,

l'époque, donnant rendez-vous à Georgette Leblanc à la terrasse d'un café de la Porte de Versailles, et, incapable d'arrêter sa machine, tournant jusqu'à perte d'essence autour d'un pâté d'immeubles sans parvenir à se faire entendre à travers un vacarme infernal ?

Tour à tour, notre Opéra, le Metropolitan Opera, l'Opera de Vienne, celui de Londres et la Scala de Milan m'ont demandé la mise en scène, les décors et les costumes de *Pelléas*. Si je refusais (à contre-cœur), c'est que les décors allusifs qui nous viennent de Gordon Craig ne coïncidaient pas avec l'idée que je forme de *Pelléas*. Et si vous vous étonnez de ce que je ne vous entretienne que de *Pelléas* au lieu de m'étendre sur une œuvre très vaste, c'est que des *Serres Chaudes* qui ne quittaient pas la table de travail d'Apollinaire à la *Vie des Abeilles* en passant par son œuvre théâtrale, je découvre une sorte de lien obsessionnel dont le vol nuptial de la reine des abeilles et de Mélisande serait l'apothéose. Car Maeterlinck est un dramaturge amphibie. Son style passe avec aisance du plancher des vaches au ciel astral et aux obscurs phantasmes du songe.

Un gentlemen-farmer, un dormeur debout, un cosmonaute. Sans oublier l'enfance qui n'a jamais quitté son âme et à quoi nous devons *l'Oiseau Bleu*. Il faut avoir lu *Bulles Bleues* (toujours le bleu), souvenirs de sa jeunesse, pour comprendre un génie illustrant à merveille le phénomène du poète, serviteur d'un moi interne, d'un privilège aristocratique, d'une puissance nocturne qu'il connaît fort mal et dont il accepte d'être la modeste main-d'œuvre.

Je salue en l'œuvre de Maurice Maeterlinck un de ces hauts-lieux où se consomment les noces du conscient et de l'inconscience, noces d'où naît la race énigmatique des chimères.

Le contraste entre l'individu et l'œuvre doit être à l'origine de cette fable absurde laissant entendre que Maeterlinck mystifiait alors qu'il mythifiait. Au reste n'est-il pas permis de s'interroger une fois de plus sur le problème de la responsabilité de l'artiste et de se demander s'il se rendait pleinement justice ?

Orlamonde, voilà le nom de la propriété entre Villefranche et Nice où la comtesse Maeterlinck séjourne avec l'illustre

fantôme dans une ébauche de palais que des crampons de fer, seuls visibles de la route, paraissent suspendre à quelque invisible machine volante, prête à l'emporter hors le monde.

Initiée par Villiers de l'Isle-Adam, lancée à tour de bras par l'article d'Octave Mirbeau, la voie lactée de Maeterlinck traverse le ciel des lettres.

A la fin de ses souvenirs, il se trompe et attribue à Balzac une maxime de La Rochefoucauld : « La gloire est le soleil des morts ». Mais où il ne se trompe pas c'est lorsque son soleil funèbre vient encore enrichir les ors sur la merveilleuse place publique du royaume de Votre Majesté.

Lorsque j'avais écrit ces lignes en avril et que j'attendais de les lire, le livre de Jean-Marie Andrieu n'avait pas paru.

Or, non seulement ce livre m'apporta des lumières nouvelles sur une œuvre que je croyais bien connaître, mais encore l'émouvante surprise d'une photographie de Maeterlinck que je n'avais jamais vue. Il serait plus exact de dire : le photographie d'un Maeterlinck que je n'avais jamais vu.

L'image a dû être faite peu de temps avant qu'il ne nous quitte et ne dénonce tout ce que dissimulait l'homme dans la force de l'âge.

Le voilà ce devin, cette transparence, ce vieil ange mal à sa place sur terre. Le voilà, ce sorcier de l'invisible dont la baguette découvre que le grand secret de l'univers est qu'il n'y en a pas et n'en est un que dans la mesure de notre ignorance.

A chaque amoureux du génie de Maeterlinck je conseille de se procurer au plus vite l'étude d'Andrieu et de contempler longuement le masque d'un personnage un peu surnaturel, en train de regarder la mort en face et de se demander si elle n'est pas une simple métamorphose analogue à celle des chenilles — lorsqu'elles arrachent d'une gaine rampante une grande voile de pirate ornée d'une tête de mort.

C'est à la chance d'occuper à l'Académie royale de Littérature française un fauteuil illustré par la comtesse Mathieu de Noailles et par Madame Colette, que je dois de prendre la parole au nom de l'Académie Française. Si je parle peu, c'est

non seulement parce que je redoute de redire en moins bien ce que d'autres savent dire à merveille, mais surtout parce que j'arrive du Festival de Metz où mon véritable hommage fut d'inventer les décors et les costumes de *Pelléas*. De longue date, je le répète, on me les réclamait en France, en Amérique, en Autriche, en Allemagne, en Angleterre et, malgré les reproches affectueux de la Comtesse Maeterlinck, je n'osais pas courir le risque de mal résoudre un problème que tant de peintres s'étaient posé avant moi. Mais je me suis dit qu'un poète, qu'un écrivain, avait beaucoup d'excuses, et je me suis engagé sur la corde raide. Mon balancier, afin d'éviter de perdre l'équilibre consistait à me souvenir de l'époque lointaine où ma famille revenait des grandes salles interdites. Ma mère rapportait soit un programme, soit le magazine « *Le Théâtre* » et les disposait, pendant mon sommeil, sur mon lit. Le matin, je quittais mes rêves pour un autre, et c'est ce rêve d'enfance que j'ai tenté de rendre visible en ébauchant sur des surfaces de tulle ce qui m'avait enchanté dans les vieux décors de l'Opéra-Comique. En outre, le style médiéval de mes costumes situait l'œuvre et la sauvait du vague.

Je ne sais quel sera le sort de cette besogne dans l'avenir, mais actuellement je l'envisage comme une preuve d'amour. Si mon âme était accessible à la jalousie, je serais jaloux d'une pièce ouvrant les portes à ce réalisme irréel qui apparaîtra un jour comme le privilège de l'art de notre époque.

Avouerai-je que tout en admirant l'œuvre de Claude Debussy, mon hommage s'adressait d'abord à celle de Maurice Maeterlinck. Car Maurice Maeterlinck, c'est la perle qui ferme le collier que la Belgique porte autour du cou et dont ses poètes sont les incomparables orfèvres.

Ajouterai-je que les poètes prophétisent ? C'est pourquoi il nous semble presque normal que la Belgique possède aujourd'hui deux Princesses, la reine Elisabeth et Votre Majesté, dont la double grâce prestigieuse appartient au monde surnaturel du théâtre de Maeterlinck.

La genèse de « L'Intruse »

Communication de M. Joseph HANSE

à la séance du 8 septembre 1962.

Dans une communication récente, déjà trop longue (1), j'ai dû me borner à citer *Maldoror*. Je désire préciser mes conjectures. Mais c'est tout le problème des origines de *L'Intruse* qui se pose en même temps. Il me faudra donc fixer quelques dates, peser le témoignage de Maeterlinck sur le rapport entre son drame et la mort de son frère, confronter *L'Intruse* et *Les Fleureurs*, discuter l'opinion de ceux qui attribuent à Grégoire Le Roy le mérite d'avoir inspiré ses deux amis.

* * *

L'Intruse, dédiée à Edmond Picard, a été publiée en janvier 1890 par *La Wallonie* (2). Dans une lettre du 2 janvier 1890 à Iwan Gilkin (3), Maeterlinck l'informe qu'un des directeurs de la revue liégeoise lui demande « quelque copie pour le Numéro d'Etrennes ». Il vient, dit-il, d'achever, « ces jours derniers, un petit drame en un acte, *L'Approche* », et il a

(1) Cf. De Ruyssbroeck aux « *Sèvres chaudes* », dans le *Bulletin de l'Académie*, t. XXXIX, 1961, p. 94.

(2) Cf. *La Wallonie*, janvier 1890, p. 3-28. *L'Intruse* a formé quelques mois plus tard une plaquette de 64 pages imprimée et éditée par Van Melle à Gand et tirée à 100 exemplaires; cet ouvrage est signalé en tête des exemplaires de *La Princesse Maleine* édités par Van Melle et mis en vente en mai 1890 (suite du tirage de 1889). Il s'agit d'une sorte de tirage à part, en édition préoriginale, de la première partie du volume qui, imprimé par Van Melle, allait paraître au mois d'août 1890 chez Lacomblez sous le titre *Les Aveugles* (p. 8 [dédicace] à 72 : *L'Intruse*; p. 73 à 146 : *Les Aveugles*). Ce n'est qu'en 1892 (3^e édition) que le sous-titre *L'Intruse* complètera celui des *Aveugles*.

(3) Musée de la littérature. Bibliothèque Royale, cote II 7148, n° 26.

« l'intention de le lui donner ». *L'Approche*, c'est jusqu'alors le titre de *L'Intruse* ; celle qui s'approche, insolite, inquiétante, c'est la mort. Maeterlinck s'excuse de n'avoir pas offert cette pièce à Gilkin quand celui-ci lui a demandé de collaborer au numéro triple de *La Jeune Belgique*, prévu pour le 15 janvier ; il était « au beau milieu » de la composition et il ne pouvait prévoir quand il pourrait l'achever.

L'Intruse, dont il existe deux versions manuscrites, a donc été composée en décembre 1889 et achevée le 30 ou le 31. Maeterlinck a-t-il porté longtemps ce projet en lui avant de le réaliser ? Je ne le pense pas. Lorsqu'il tire les exemplaires hors commerce de *La Princesse Maleine*, en août 1889, il ne mentionne pas *L'Intruse* parmi les ouvrages « à paraître » : il en signale cependant qui n'étaient alors que de vagues projets et qui ne dépassèrent jamais ce stade.

* * *

On admet couramment que Maeterlinck a écrit *L'Intruse* dans les années de deuil et de dépression qui ont suivi la mort de son plus jeune frère. Notre auteur était l'aîné d'une sœur et de deux frères, Ernest et Oscar. Dans *Bulles bleues*, au cours du chapitre intitulé *Mes débuts d'auteur dramatique*, il dit qu'Oscar avait six ou sept ans de moins que lui ⁽⁴⁾. Plus loin ⁽⁵⁾, lorsqu'il parle de *La mort d'un frère*, Oscar est présenté comme ayant au moins dix ans de moins que lui, puisqu'il serait né « sept ou huit ans après le dernier né » de ses aînés. Nous voici avertis que, dans *Bulles bleues*, Maeterlinck prend des libertés avec les dates. Il faut donc lire avec un peu d'esprit critique le récit de *La mort d'un frère* :

« Il vint au monde sept ou huit ans après le dernier né de nous trois. Il était ce qu'on appelle en Normandie « un petit revisé ». Très intelligent, mais de santé fragile, c'était le préféré de notre mère. Les bons pères le chérissaient aussi qui déjà voyaient en lui une recrue d'élite. Il n'eut pas à souffrir de nos équipées turbulen-

(4) *Bulles bleues*. Le Club du Livre du mois, 1948, p. 52.

(5) *Ibidem*, p. 151-152.

tes et souvent assez brutales qu'il contemplait gravement, car nous respections sa faiblesse et la sorte de sainteté diffuse qui l'enveloppait déjà sous l'aile de la mort.

Il mourut en effet, très jeune, peu après sa première communion, à la suite d'un accident de patinage qui l'immergea dans l'eau glacée et entraîna une double pneumonie qui l'emporta en quinze jours.

Cette mort m'émut profondément et mon père, me trouvant agenouillé, tout en pleurs, au pied du lit funèbre, me dit, tout en pleurs lui aussi : « Je ne te connaissais pas, tu ne me connaissais pas, embrassons-nous enfin... »

A partir de ce jour, nos relations furent transformées et nous devînmes de véritables amis.

C'est dans cette atmosphère de deuil que plus tard fut écrite « L'Intruse » et que la mort entra dans ma vie, la réveilla et m'apprit à vivre. Durant deux ans, je ne vécu plus qu'au jour le jour. Je me crus atteint d'une véritable maladie de cœur, une tachycardie insupportable, des palpitations violentes me suffoquaient sans cesse et me menaçaient d'une mort subite que j'attendais à chacune des contractions de ce cœur qui semblait affolé et près d'éclater. »

Jusqu'au jour où, rassuré par un docteur qui diagnostiqua un malaise d'estomac, il fut calmé : « L'épouvante de la mort s'éteignit en moi à mesure qu'y grandissait l'intérêt de son mystère. J'appris à la connaître, à la regarder en face, à l'interroger comme une visiteuse. » Il ajoute : « C'est à la suite de ces épreuves qu'en souvenir de mon frère j'écrivis « Les Avertis » qui parurent plus tard dans le « Trésor des humbles » publié par le Mercure de France. »

Dans son étude sur Maeterlinck ⁽⁶⁾, Alex Pasquier résume ce récit et ajoute la précision d'une date :

« Oscar, le plus jeune, mourut le premier, en 1879. Affreux accident de patinage : la glace se brisa, il chut dans l'eau glacée et contracta une pneumonie qui l'enleva en quinze jours. Maurice en fut terriblement impressionné ; il en conçut des frayeurs qui confinèrent à l'hypocondrie et endeuillèrent son adolescence. Il se crut lui-même atteint d'une affection cardiaque et ne se tranquillisa que sur l'avis d'un médecin. »

(6) Alex PASQUIER, *Maurice Maeterlinck*, 1950, p. 15-16.

Je crois bien qu'en imaginant cette date de 1879 le biographe a oublié que les enfants ne faisaient alors leur première communion qu'à l'âge de douze ans. J'aurais donc situé cette mort quelques années plus tard, si je n'avais trouvé le récit de Maeterlinck tout à fait invraisemblable. Il déclare que « c'est dans cette atmosphère de deuil que plus tard fut écrite *L'Intruse* et que la mort entra dans (sa) vie ». Aussitôt il ajoute que, pendant « deux ans » il ne vécut plus « qu'au jour le jour », se croyant menacé d'une mort subite, parce que son cœur « semblait affolé et près d'éclater ».

Nous venons de voir que *L'Intruse* a été composée quelque six ou sept ans après la date à laquelle il faudrait placer la mort de ce frère qui venait de faire sa première communion. Nous savons d'autre part qu'à cette époque, entre 1883 et 1889, Maeterlinck n'a rien d'un cardiaque affolé : il achève ses études de droit en même temps qu'un premier recueil de vers plastiques, impassibles, colorés, païens, sur lesquels nous possédons un long commentaire de Van Lerberghe. A aucun moment Maeterlinck n'y apparaît pessimiste ou obsédé par la mort. Il renonce à publier ces vers, entre deux séjours à Paris découvre Ruysbroeck, achève de s'initier à la poésie nouvelle, ébauche de nombreux projets, écrit et publie *Serres chaudes*, *La Princesse Maleine*, *Onivologie* et son étude sur Ruysbroeck. Il n'y a aucune place, en cette période, pour deux années de dépression. D'ailleurs nous ne manquons pas de témoignages sur la vitalité intellectuelle et physique de Maeterlinck à cette époque.

Ce récit me semblait donc un peu romancé. Un détail me mit sur la voie de la vérité. Comme il le déclare lui-même, c'est en souvenir de son frère que Maeterlinck a écrit *Les Avertis*. Ce chapitre du *Trésor des Humbles* a déjà paru le 30 octobre 1892 dans le *Supplément littéraire de l'Indépendance belge*, sous le titre *Les jeunes morts*.

Il y a ceux qui meurent très jeunes, à peine connus de leurs proches, dit-il. Mais il y a aussi, ajoute-t-il, ceux qui s'attardent un peu et — je cite — « vers la vingtième année, s'éloignent à la hâte en étouffant leurs pas, comme s'ils venaient de

découvrir qu'ils s'étaient trompés de demeure ». Et il poursuit : « Un frère est mort ainsi... » (7).

Vers la vingtième année ! Nous sommes loin de la première communion. C'est donc vers l'année 1890 que s'orientèrent mes recherches. Dans le *Journal de Gand* du 23 mai 1891, je trouvai l'annonce du décès d'Oscar Maeterlinck, étudiant, âgé de vingt et un ans. Plusieurs revues littéraires, à la même époque, ont également signalé cette mort et présenté leurs condoléances à l'écrivain.

J'ai interrogé l'administration communale de Gand et, par prudence, j'ai voulu savoir si un autre enfant de la famille Maeterlinck n'était pas mort plus tôt. Il m'a été aimablement répondu que, d'après les registres de l'état civil et de la population, Maurice Maeterlinck n'avait pas perdu d'autre frère en bas âge que « Maeterlinck Oscar, né à Gand le 20 avril 1870 et décédé en cette ville le 20 mai 1891 ». Rappelons-nous que *L'Intruse* a été composée en décembre 1889 !

Dans l'entre-temps j'avais demandé à la Comtesse Maeterlinck si son mari lui avait dit à quel âge était mort son jeune frère. Elle a l'impression très nette qu'il a toujours parlé d'un frère décédé à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans.

On devine le processus. Entre le cadet et l'aîné il y a un écart de sept ans et demi. Les intéressés ont souvent, dans un tel cas, l'impression d'une différence d'âge plus considérable encore. Ici, c'est d'autant plus normal que l'aîné est robuste, athlétique, turbulent, tandis que le cadet paraît de santé plus frêle et se distingue par sa douceur et sa piété... Lorsqu'il meurt, son image reste d'abord très nette dans l'esprit de l'écrivain ; mais les années s'enfuient, la figure aimée glisse progressivement vers celle que conserve une ancienne photographie, les souvenirs se mêlent, se dramatisent, s'enchaînent.

A chaque âge sa vérité. Voici qu'au soir de sa longue vie, à quatre-vingt-cinq ans, l'écrivain évoque la mort de son frère que, depuis longtemps, il voit comme un adolescent... A la fin du chapitre qu'il lui consacre dans *Bulles bleues*, après avoir dit

(7) Cf. *Le Trésor des Humbles*, 1896, p. 50-52.

qu'il mourut « peu après sa première communion », il transcrit quelques passages du texte inspiré cinquante-cinq ans plus tôt par cette mort...

Il copie cette page où il parle de ceux qui, tel ce frère sont morts « vers la vingtième année ». Il voit la contradiction. Que va-t-il faire ? Tant pis pour la vérité d'hier ! Qu'elle s'aligne sur celle d'aujourd'hui ! Et « vers la vingtième année » devient : « avant la vingtième année ».

Mais, demandera-t-on, comment a-t-il pu associer *L'Intruse* et la mort de son frère ? Comment a-t-il pu placer plusieurs années avant la pièce, pour expliquer celle-ci, un deuil qui se situait près d'un an et demi après elle ? C'est qu'une coïncidence tragique avait définitivement réuni les deux événements dans sa mémoire : *L'Intruse*, la première pièce de Maeterlinck qui fut portée à la scène, fut jouée en répétition générale à Paris, devant la presse, le 20 mai 1891, le jour même où mourait Oscar. Un psychiatre pourrait se demander si, dans son subconscient, l'écrivain n'a pas voulu exorciser cette rencontre en la remplaçant par l'accident de la glace rompue. Car ce détail, lui aussi, est démenti par la date indiscutable du décès. J'ai d'ailleurs, par scrupule, consulté les bulletins météorologiques de l'année 1891 : depuis les froids rigoureux des environs du 20 janvier, la température a été assez douce ; elle atteignait même près de vingt degrés à la fin d'avril et au début de mai... Le souvenir d'un accident de patinage dont Maeterlinck aurait été le témoin est-il venu se mêler ou se substituer à d'autres ? Il est vain de se le demander.

Ce qui importe, c'est que nous sommes ici en pleine confusion, sinon en pleine invention, et qu'il n'y a rien à retenir des *Bulles bleues* pour la genèse de *L'Intruse*. Ni la date, ni les circonstances de la mort du frère, ni non plus cette maladie imaginaire qu'évoque Maeterlinck et qui, jointe à la tristesse d'un deuil qui l'aurait provoquée, aurait donné naissance à la pièce.

L'Intruse n'est pas l'œuvre d'un malade, mais d'un homme bien portant, heureux, porté par le succès vers un nouveau drame, qu'il veut différent du premier. Cet homme heureux, ce bon vivant, cet athlète, ce sportif, a ses heures où il médite

gravement et où il se dédouble dans l'acte même de la création littéraire. Comme tant d'autres, il pourrait dire : Il y a deux hommes en moi ! Il faut renoncer, je crois, au romantisme qui nous pousse à imaginer un Maeterlinck vraiment terrifié par la mort ou même simplement mélancolique. Van Lerberghe écrira plus tard à Gabrielle Max ⁽⁸⁾ : « Quant à Maeterlinck, je ne sais trop s'il a de ces mélancolies dont vous parlez ; j'en doute même, ne l'ayant jamais connu mélancolique un seul instant. »

Grégoire Le Roy nous a d'ailleurs prévenus dans *La Jeune Belgique* d'octobre 1890 ⁽⁹⁾. Après avoir déclaré : « Il élève son esprit, au-dessus des yeux de l'homme, vers les pas mystérieux qu'il entend s'approcher de l'invisible », l'ami bien informé a fait cette distinction capitale : « Le poète semble avoir peu souffert par sa propre vie ; en revanche, son âme est éminemment sensible aux souffrances de tous. » Nous savons en effet, par l'examen des *Serres chaudes*, qu'après avoir tâché d'exprimer une charité surnaturelle, un élan vers Dieu, il semble avoir assumé la souffrance humaine. Mais ne le croyons pas pour cela déprimé, angoissé.

* * *

Si *L'Intruse* ne doit rien à la mort d'un frère et à la maladie, que doit-elle aux *Flaiveurs* ? Ce petit drame, dédié « au poète Maurice Maeterlinck », a paru exactement un an avant *L'Intruse* dans *La Wallonie* ⁽¹⁰⁾. C'était, dans l'esprit de Van Lerberghe, une « légende originale » pour un théâtre de fantoches. Souvenons-nous que Maeterlinck avait aussi destiné *La Princesse Maleïne* à un théâtre de marionnettes. *Les Flaiveurs* sont une œuvre écrite pour être dite, jouée, pour être portée à la scène.

⁽⁸⁾ Ch. VAN LERBERGHE, *Lettres à une jeune fille*, p. 198. Lettre du 10 décembre 1901.

⁽⁹⁾ Grégoire LE ROY, *Maurice Maeterlinck*, dans *La Jeune Belgique*, IX, octobre 1890, p. 358.

⁽¹⁰⁾ *La Wallonie*, 31 janvier 1889, p. 24-44.

Van Lerberghe était fier de son invention. Nous savons, par une de ses lettres à Mockel ⁽¹¹⁾, qu'il a construit et développé son sujet « suivant le procédé indiqué par Poe dans la genèse d'un poème, en prenant pour base l'effet de terreur d'un frapement à la porte ». Il est clair en effet qu'il veut avant tout dramatiser à l'extrême, en dehors de toute autre affabulation, l'approche de la mort. *L'Approche*, c'était, nous le savons, le premier titre de *L'Intruse*.

Les Flaveurs n'ont paru en librairie qu'après *L'Intruse*. Les non-initiés ont donc pu croire que Van Lerberghe s'inspirait des procédés de Maeterlinck et reconnaissait d'ailleurs sa dette par sa dédicace. C'est ce qu'écrit *La Revue indépendante* ; *La Wallonie* rétablit aussitôt la vérité en septembre 1890 ⁽¹²⁾.

La représentation des *Flaveurs*, à Paris, le 5 février 1892, plus de huit mois après celle de *L'Intruse*, risquait de susciter de nouvelles accusations de plagiat. Maeterlinck, dans sa correspondance, avait déjà plus d'une fois insisté sur sa dette envers son ami. Sans consulter celui-ci, il écrit une lettre à Paul Fort pour qu'il l'insère dans le programme ⁽¹³⁾. Il y rappelle que *Les Flaveurs* ont précédé de huit mois *La Princesse Maleïne* et d'un an *L'Intruse*. Ces dates, dit-il, prouvent tout ce qu'il faut prouver. « *Les Flaveurs* ne ressemblent pas à

(11) Cf. *Quelques lettres de Charles Van Lerberghe*, dans *Vers et prose*, n° 36, janvier-mars 1914, p. 7-16 ; voir les lettres à Mockel, du 27 décembre 1888 et du 1^{er} janvier 1889.

(12) Cf. *La Revue indépendante*, n° 47, septembre 1890, p. 385, et *La Wallonie*, IV, septembre 1890, p. 320.

(13) Insérée en effet dans le programme des *Flaveurs*, cette lettre a été reproduite dans *Vers et prose*, t. XII, décembre 1907-janvier, février 1908, p. 60-61. La rédaction la fait précéder de ces lignes, que Mockel vient d'adresser au *Mercur de France* : « Les deux amis ont si souvent travaillé et pensé côte à côte que certaines idées leur étaient devenues communes. Mais il n'est pas besoin de beaucoup d'attention pour apercevoir, par-dessus l'apparente identité du sujet, une indiscutable diversité dans la conception et dans la mise en œuvre. La tendance est philosophique dans *L'Intruse* ; dans *Les Flaveurs* elle est surtout plastique. »

Cf. aussi la conférence de Mockel sur Maeterlinck, publiée dans les *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. VI, 1960. Mockel affirme que Maeterlinck, en se prétendant tributaire de Van Lerberghe, a généreusement « dépassé la vérité, et à son propre détriment » et dans ses notes il constate que « la mise en œuvre de Maeterlinck, pour *L'Intruse*, est presque le contrepied » de celle des *Flaveurs*. Cf. p. 43, 44, 52, 53.

L'Intruse, mais *L'Intruse* ressemble aux *Flaiveurs* et elle est fille de ceux-ci. »

Informé de cette initiative généreuse, Van Lerberghe supplie Maeterlinck de retirer sa lettre; il affirme ⁽¹⁴⁾ que c'est lui qui a subi l'influence, « sinon immédiate, au moins indirecte », de son ami. « Vous êtes mon maître », déclare-t-il, « et une question de date ne prouve rien. » Lui aussi se montrait par là généreux, car nous savons, par ses lettres à Mockel, qu'il apercevait une certaine ressemblance entre *Les Flaiveurs* et *L'Intruse*. Plus tard, en 1904, dans une lettre à Emile Lecomte ⁽¹⁵⁾, sans vouloir atténuer le mérite de Maeterlinck, Van Lerberghe dira que *Les Flaiveurs* ont « plus ou moins inspiré » *L'Intruse* et peut-être ainsi « fait dévier quelque peu (Maeterlinck) de cette voie Shakespearienne où il s'était engagé avec *La Princesse Maleine* ».

On voit l'influence qu'il est alors tenté de s'attribuer : il pense avoir orienté Maeterlinck vers un théâtre « plus abstrait », plus philosophique et dégagé de toute intrigue, de toute affublation. Je l'admettrais volontiers, en ajoutant que Maeterlinck s'est libéré non seulement de Shakespeare, mais aussi de Van Lerberghe. La différence entre les deux œuvres, Mockel la signalait en 1904 ⁽¹⁶⁾. Après avoir dit qu'on chercherait en vain dans *La Princesse Maleine* une imitation des *Flaiveurs*, il ajoutait : « Quant à *L'Intruse*, elle montre précisément ce que peut le génie d'un poète pour transformer un sujet et en tirer un sens nouveau. »

Si l'on réduit les deux drames à la formule : « l'approche angoissante de la mort », il est indéniable que Maeterlinck a repris l'idée de Van Lerberghe. Encore faut-il observer ce que le changement de titre nous invite à ne pas négliger : la mort, chez Maeterlinck, est l'intruse, celle qu'on n'attend pas, celle qu'on croit éloignée et qui vient troubler la quiétude à la-

⁽¹⁴⁾ Lettre reproduite dans les *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. VI, 1960, p. 107.

⁽¹⁵⁾ Lettre publiée dans les mêmes *Annales*, t. IV, 1958. Cf. p. 29. Lecomte s'en inspire dans *La Roulotte*, n° spécial consacré à Van Lerberghe, 1904.

⁽¹⁶⁾ Albert MOCKEL, *Charles Van Lerberghe*, Paris, Mercure de France, p. 21.

quelle on voudrait s'abandonner. Mais le vrai sujet n'est pas uniquement dans l'approche de la mort et dans la peur qu'elle fait naître.

Pour Van Lerberghe, il s'agit moins d'évoquer le mystère de cette approche que d'en faire éprouver l'angoisse, l'épouvante, aux spectateurs comme aux deux personnages du drame, et d'opposer les réactions de ceux-ci. La mort s'annonce avec fracas, dans une débauche de manifestations qui ne laissent aucun doute.

Il en va tout autrement chez Maeterlinck : au lieu de s'annoncer bruyamment, avec insistance, la mort se glisse à pas feutrés dans le jardin, puis dans la maison, puis dans la chambre du malade. Cette approche, qu'est-ce que l'homme en perçoit ? Voilà ce qui intéresse Maeterlinck, dont toute la méditation est alors tournée — voyez *Onirologie* — vers la possibilité de communier « sans intermédiaire avec l'invisible et l'inexplicable ».

Chez Van Lerberghe, une vieille femme malade est veillée par sa fille. Trois actes nous font assister, de neuf heures à minuit, à un triple assaut de la mort. La fille, progressivement, s'inquiète, s'affole, veut rassurer sa mère, tombe à genoux en sanglotant. Elle voudrait conjurer le sort. La vieille, au contraire, — et ce contraste est dramatique, émouvant — plus lucide encore que sa fille, la presse doucement d'ouvrir la porte pour accueillir la visiteuse, s'abandonne à un rêve de Paradis dont la sérénité s'oppose à cette toux, à ce halètement qui la secouent, veut recevoir avec des fleurs celle qui vient ! Illusion ! Au moment où s'achève l'épouvantable vacarme et où la porte cède, la mère expire en poussant un grand cri rauque et les deux cierges s'éteignent « dans un grand souffle froid ».

Chez Maeterlinck, nous ne voyons pas, nous n'entendons pas la malade, plus jeune. Ses proches veillent à côté de la chambre où elle dort paisiblement. On la croit sauvée, les docteurs ont rassuré la famille, la peur est enfin chassée. On attend une belle-sœur qui n'a pu venir plus tôt, une religieuse qui s'est annoncée pour ce soir vers neuf heures. Seul le père de

la malade, un vieillard aveugle, garde une appréhension qui ne fait que croître et qu'il ne cherche pas à dissimuler. « Je n'y vois pas comme vous », dit-il. A quoi on répond : « Il faut vous en rapporter à ceux qui voient ». Comme s'il ne voyait pas mieux qu'eux ! Là est le drame psychologique, disons même : métaphysique.

Dans le jardin désert, l'aveugle devine une présence lointaine. Ses phrases laconiques énervent ceux qui l'entourent, leur communiquent son inquiétude. Il sent, lui, que la mort, qu'on n'attend plus, arrive, pénètre dans la maison, s'installe au milieu d'eux et à minuit se lève pour faire son œuvre.

On voit la différence. Elle éclate bien plus encore si l'on compare les procédés, la mise en scène. Lorsque Van Lerberghe note que sa pièce est écrite pour un théâtre de fantoches, ce n'est pas un mot en l'air : ses procédés s'inspirent de ce théâtre. Je ne crois pas être injuste en disant, après d'autres, que le beau sujet des *Flaireurs* est exploité à la manière du Grand Guignol, sans le moindre souci de vraisemblance, avec des moyens violents, un symbolisme outré. Avant même le lever du rideau, Van Lerberghe réclame toute une orchestration : « Marche funèbre. Roulement de tambours voilés. Sonnerie de cor dans le lointain. Roulement de tambours. Court motif de psalmodie pour orgue. **Coups répétés et sourds.** » Et le rideau levé : « Nuit d'orage. La pluie fouette les vitres. On entend au loin le vent qui siffle dans les arbres et un chien qui aboie. (...) On entend de nouveaux coups à la porte. » C'est l'homme avec l'eau et l'éponge, puis viendront l'homme avec le suaire et l'homme avec le cercueil. Et toujours ces coups frappés, cette marche funèbre, ces paroles qui deviennent si peu énigmatiques, ces pas de chevaux, ces aboiements, ces sonneries de cor, ces roulements de tambour et, pour finir, l'ombre d'un corbillard projetée sur le mur, la porte qui vole en éclats puis cède dans un « abominable vacarme ».

Dans *L'Intruse*, au contraire, quelle discrétion ! Chaque détail annonciateur devient vraisemblable et peut s'expliquer avec ou sans un sens allusif. Les rossignols se taisent, quelqu'un a dû pénétrer dans le jardin ; les cygnes ont peur, quelqu'un

doit passer près de l'étang : c'est sans doute la belle-sœur de la malade qui est entrée dans l'enclos ; le froid pénètre dans la chambre, c'est que le vent s'est élevé ; on veut fermer la porte, elle résiste, c'est à cause de l'humidité : « le menuisier l'arrangera demain » ! On entend le bruit d'une faux ; c'est que le jardinier se hâte, car l'herbe est haute, la nuit est belle et c'est demain dimanche... Et ainsi de suite. Sans doute, il y a des signes mystérieux, une présence que seul l'aïeul perçoit, parce qu'il est aveugle et sensible à une réalité qui échappe aux sens. Ainsi s'explique le vagissement d'épouvante du petit enfant, dans la chambre voisine, à l'heure fatidique de minuit.

En réalité, *Les Flaireurs* et *L'Intruse* s'opposent bien plus qu'ils ne se ressemblent. Oui, Maeterlinck s'est souvenu des *Flaireurs* et il ne l'a pas caché ; n'a-t-il pas délibérément fait durer son drame de neuf heures à minuit, comme Van Lerberghe, sans justifier cette fiction par aucun entracte ?

Il se sentait le droit de refaire *Les Flaireurs* à sa façon, en reprenant un sujet qu'il avait peut-être entrevu depuis longtemps. Ne disons pas que, puisqu'il avait collaboré aux *Flaireurs*, le sujet lui appartenait autant qu'à son ami. Il ne soupçonnait pas sans doute à quel point Van Lerberghe, toujours modeste devant lui, était fier d'avoir trouvé un thème tout à fait original. L'auteur des *Flaireurs* a trop insisté sur la nouveauté de sa pièce, qualité qu'il plaçait au-dessus de toutes les autres⁽¹⁷⁾, pour que nous puissions mettre sa parole en doute.

Maeterlinck, cependant, ayant collaboré aux *Flaireurs* (ne retenons maintenant que cette raison), peut croire que le sujet lui appartient un peu. Van Lerberghe ne lui a-t-il pas écrit⁽¹⁸⁾ que c'est « par reconnaissance » qu'il lui dédie sa pièce ? « J'ai

(17) Cf. Fernand STÉVIN, *Notes sur Van Lerberghe*, dans le *Mercur de France*, t. 74, 1^{er} août 1908, p. 373 : « Il avait sur l'art et sur son travail d'artiste des idées singulières. Son but déclaré était moins d'atteindre à la beauté qu'à la nouveauté. Il préférait les inventeurs, les découvreurs, ceux qui dans une œuvre informe ont mis quelque parcelle de cette précieuse nouveauté, aux artistes experts qui, reprenant les inventions imparfaites de leurs devanciers, les portent à la perfection. »

(18) Lettre publiée dans les *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. VI, 1960, p. 95.

mis là votre nom, non pour vous embêter, mais parce que cela était évidemment de mon devoir envers vous, mon précieux collaborateur. »

On est amené à se demander pourquoi Maeterlinck, au moment où il collaborait aux *Flaieurs*, n'a pas déconseillé ce recours abusif à des procédés violents, élémentaires. Il semble même que son intervention ait accentué certains aspects réalistes du drame ; c'est lui qui a conseillé à Van Lerberghe de rendre ses trois porteurs bourrus et malséants ⁽¹⁹⁾.

La réponse nous est donnée par *La Princesse Maleine*. Sans atteindre l'indiscrétion de l'accompagnement sonore des *Flaieurs*, le premier drame de Maeterlinck multiplie les signes qui associent à l'action la nature, le cadre, les animaux, l'orage, les forces cosmiques. De *La Princesse Maleine*, contemporaine des *Flaieurs*, à *L'Intruse*, écrite un an plus tard, une évolution s'est opérée en Maeterlinck : à la fois vers une pensée plus philosophique (qu'est-ce que l'homme perçoit de l'invisible et notamment du grand secret de la mort qui s'avance ?) et vers une intériorisation du drame, plus abstrait.

* * *

Mais s'il faut en croire une thèse reprise avec insistance cette année, c'est à Grégoire Le Roy et non à Van Lerberghe que revient le mérite de l'initiative : ce serait lui qui aurait inspiré ses amis et leur aurait suggéré de mettre en scène l'approche de la mort.

Tout repose sur deux témoignages, l'un de Franz Hellens, l'autre de Pierre Maes. Celui-ci, en 1951 ⁽²⁰⁾, a cité Hellens,

⁽¹⁹⁾ Cf. *Vers et prose, op. cit.*, lettre du 27 décembre 1888 à Mockel.

⁽²⁰⁾ Cf. Pierre MAES, *L'Annonciatrice*, dans *Epîtres*, n° spécial consacré à Grégoire Le Roy, XXIV, fascicule 39, mars 1951, p. 49-54 (cf. aussi p. 6). Citation de Franz Hellens, p. 50. Celui-ci a encore exprimé son opinion dans un article, *Maurice Maeterlinck*, publié dans les *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. III, 1957, p. 12 : « C'est lui qui donna à Maurice et à Charles l'idée de ces petits drames si semblables par l'esprit et même la forme : *L'Intruse*, du premier, et *Les Flaieurs*, du second. (...) C'est à Grégoire Le Roy que les deux amis doivent les titres de leurs drames, et l'introduction sur la scène de ces personnages prémonitoires, symbolisant le destin, sous le voile d'une religieuse ou

mais avec une référence inexacte qui ne m'a pas permis de me reporter au texte de celui-ci :

« Grégoire Le Roy m'a raconté plus d'une fois comment il fut, en quelque sorte, amené, en l'occurrence, à être l'inspirateur de ses deux amis, et je ne suis pas le seul à qui il ait fait des confidences à ce sujet. Franz Hellens fut également mis au courant et il est bon de citer ici quelques phrases significatives d'un de ses articles de la « Dernière Heure » (10 juin 1947) ; « Les « Flaireurs », écrit-il, cette pièce en un acte, qui reste un des monuments du Symbolisme dramatique, fut publiée la même année que l'« Intruse » et « Les Aveugles » de Maeterlinck. En réalité, l'« Intruse » et « Les Flaireurs » furent écrits par les deux amis à peu près vers la même époque et dans une atmosphère commune. Ce que l'on ne sait pas, c'est qu'il existe une troisième version, la première en date ; elle est l'œuvre du poète de la « Chanson du Pauvre », qui se montra, dans cette circonstance encore, l'inspirateur de ses deux amis. Dans la pièce de Grégoire Le Roy, nous voyons déjà paraître sur la scène une religieuse qui vient prendre place en silence, personnification symbolique et annonciatrice de la mort. L'intervention de ce personnage muet, utilisé par Maeterlinck dans plusieurs de ses petites pièces, est une trouvaille de Le Roy. Il faut ajouter tout de suite que les trois amis avaient l'habitude de se partager, si l'on peut dire, leurs inventions, avec un désintéressement qui a sans doute peu d'exemples dans l'histoire littéraire. L'accord le plus parfait régna toujours dans leur petite communauté. Nulle envie entre eux, nulle jalousie. Grégoire Le Roy, avec sa sincérité habituelle et l'absence de vanité qui le rendait si sympathique, m'avoua que sa pièce était de beaucoup la moins bonne des trois, si bien qu'il n'osa jamais la publier. En cela, il avait raison. Mais il reste que ce fut lui l'inspirateur. »

Ici s'arrête la citation du texte de Franz Hellens. Celui-ci a raison d'insister sur l'union des trois amis, qui se communiquaient leurs idées et les discutaient. Mais on aura remarqué l'erreur manifeste qui situe « à peu près vers la même époque et dans une atmosphère commune » *L'Intruse* et *Les Flaireurs*, séparés par une année entière. On ne s'étonnera pas moins de

d'une figure profane. » Cf. aussi Franz HELLENS, *Des pas dans les jardins*, 1960 : *Maurice Maeterlinck*, p. 41-59. Je me permets de rappeler que, dans l'étude que j'ai déjà signalée, j'ai montré (p. 105-108) comment Hellens déformait une confidence de Le Roy pour déclarer que c'est à celui-ci que « le poète Maeterlinck est redevable de l'introduction au symbolisme ».

cette preuve médiocre d'une influence de Grégoire Le Roy sur Maeterlinck : l'un et l'autre mettent en scène une religieuse qui par sa seule présence annonce la mort ! Maeterlinck avait-il besoin de l'exemple de Le Roy pour placer à côté de la malade une de ces sœurs de charité qu'il a d'ailleurs évoquées déjà dans son poème *Hôpital des Serres chaudes* ?

Pierre Maes poursuit son exposé en racontant — et nous devons peut-être le dissocier de Franz Hellens sur ce point — qu' « un peu plus d'un an après le retour des trois amis à Gand », « le père de Grégoire Le Roy était mort après une longue agonie ». Il veut parler du retour à Gand de Le Roy et de Maeterlinck après leur séjour à Paris en 1886. La mort du père de Grégoire Le Roy se situerait donc à la fin de 1887.

« Son fils l'avait assisté dans ses derniers moments, s'était employé de son mieux avec sa mère et ses sœurs à adoucir sa fin. Le surlendemain de ses funérailles, ou quelques jours plus tard à ce qu'il m'a dit, il y a de nombreuses années déjà, Grégoire avait raconté à ses amis les émotions et les angoisses par lesquelles il avait passé au chevet du malade dans l'atmosphère pleine d'anxiété de la maison familiale où une espèce de conspiration du silence avait été organisée par les siens pour empêcher le malade d'apprendre l'arrestation malencontreuse d'un autre de ses fils, absent du logis pour on ne sait quel délit sans grande importance, mais qui mettait celui-ci dans l'impossibilité d'assister aux derniers moments de son père. Cet événement avait tellement impressionné Le Roy que son imagination s'était mise à échafauder un drame où la mort jouait le rôle principal comme personnage muet. Un titre s'était imposé à lui « L'Annonciatrice ». Le nœud de la pièce en gestation était celui de la réalité même.

Encore sous le coup du récit tragique de leur ami, Van Lerberghe et Maeterlinck, sans se concerter, donnant eux aussi libre cours à leur imagination, creusèrent le même sujet et c'est ainsi que l'un composa ses « *Flaieurs* » et l'autre son « *Intruse* ».

Pour plusieurs raisons, ce récit m'a toujours semblé suspect. Opposés au silence des trois amis eux-mêmes, dont la loyauté est pourtant bien connue, ces deux témoignages tardifs, postérieurs à la mort de Le Roy, ont-ils quelque valeur ? Ne sont-ils pas trop imprécis ? Qu'est-ce que Le Roy a dit réellement ? On ne le distingue pas toujours de ce que pensent ses deux

confidents. A quel âge, en quelles circonstances a-t-il fait ces révélations ? Combien de temps s'est écoulé entre celles-ci et leur divulgation ?

Il y a plus : une confrontation des trois pièces révèle plus de différences que de ressemblances. L'extrait de *L'Annonciatrice* publié dans *Epîtres* en mars 1951 permettrait même de réduire à l'inquiétude des proches le thème commun aux trois pièces. J'ai pu, grâce à l'obligeance de M. Van Nuffel qui m'a passé une copie de *L'Annonciatrice*, lire les deux actes ébauchés. Il est certain que Le Roy revient avec insistance sur des détails qui traduisent l'impression que la mort approche. Le père, mal remis d'une congestion, est à la merci d'une fatigue, d'une émotion. Lui-même semble en avoir conscience, mais il ne s'alarme pas ; ses remarques sur le temps lugubre, sur une odeur de cimetière qu'il perçoit, nouent les nerfs de sa femme et de sa fille, mais c'est en souriant, « en badinant », qu'il se demande si vraiment il n'est pas assez âgé pour « sentir déjà la mort ». Il s'en ira « de ce monde sans trop de chagrin ». Là n'est donc pas le drame ; il est tout entier dans le cœur de la mère et de la fille, dominées par l'inquiétude et bouleversées par l'obsession de ce frère absent *et criminel* auquel le père pense avec tant de douceur, sans soupçonner son crime.

Tandis que Van Lerberghe et Maeterlinck se libèrent de toute affabulation, la puissance dramatique de la pièce de Le Roy vient principalement d'une situation particulière, exceptionnelle. Sans l'épisode du fils absent, dont le crime doit être caché au père à qui toute émotion doit être épargnée, que resterait-il de *L'Annonciatrice* ?

Mais ce qui me déconcertait le plus dans l'exposé de Pierre Maes, c'était l'in vraisemblable indécatesse de Grégoire Le Roy, dont pourtant on connaît les qualités de cœur et d'esprit. L'imagine-t-on, quelques jours après la mort de son père, écrivant une pièce sur les événements qu'il vient de vivre ? Peut-être. Mais si ce drame exploite l'emprisonnement d'un frère, qu'allons-nous dire ? Car ou bien ce frère est un criminel, un assassin aux mains encore rouges de sang, et il devient singulièrement indélicat de construire une pièce sur ce crime, en y

mêlant son père, sa mère, sa sœur. Ou bien l'absent n'a commis qu'un délit mineur, et que dire alors de son frère qui le transforme en assassin ? Et cela — on nous l'affirme — non pas après des années, mais au lendemain des événements.

Si au contraire *L'Annonciatrice* n'avait plus aucun rapport avec une réalité qui venait d'être vécue dans une famille déchirée, tout devenait simple, compréhensible. Il suffisait de reconnaître que Le Roy avait imaginé, sur le thème de l'attente angoissée de la mort, une pièce originale, au sujet dramatique.

Devant l'insistance avec laquelle on reprenait une thèse qui me choquait de plus en plus, je voulus savoir à quelle date était mort le père de Grégoire Le Roy. Une fois encore, l'officier de l'état civil de Gand m'a aimablement fourni un précieux renseignement : « François-Joseph-Félix Le Roy, né à Gand le 8 mai 1821, y est décédé le 22 avril 1893. » Faut-il rappeler que *Les Fleureurs* furent composés en décembre 1888 et *L'Intruse* en décembre 1889 ? Si nous ignorons à quel moment fut ébauchée *L'Annonciatrice*, nous savons du moins avec certitude qu'elle était en gestation six mois après *L'Intruse* et près de trois ans avant la mort du père de Grégoire Le Roy. Le 17 juillet 1890, Maeterlinck demande en effet à son ami ⁽²¹⁾ :

« Où est ton drame ? J'y ai songé encore, il y a quelque chose là-dedans, mais je ne sais pas si cela comporte trois actes ; la division en actes ne me semble admissible que lorsqu'il y a un changement de situation ou que l'œuvre serait trop longue d'un trait ; — or chez toi il n'y a qu'une situation, et justement l'ensemble gagnerait à être abrégé et à voir supprimer les retours sur les mêmes pensées. Peut-être qu'en un acte, serré, ce serait beaucoup plus saisissant. Enfin ce que je t'en dis n'est que mon impression relative, mais n'en fais qu'à ta tête, c'est toujours le meilleur. En tous cas, il ne faut pas laisser se perdre l'idée qui est effrayante... »

L'Annonciatrice ne doit donc rien à la mort du père de Grégoire Le Roy, tout comme *L'Intruse* ne doit rien à la mort

(21) Lettre reproduite dans le n° d'*Épîtres* déjà cité, p. 46-47.

du frère de Maurice Maeterlinck. Pierre Maes a pu, comme Hellens, déformer un peu les confidences de Le Roy, lui faire dire plus qu'il n'a dit ; on ne peut l'accuser d'avoir inventé le récit qu'il nous livre. Je ne vois qu'une explication : l'auteur de *L'Annonciatrice* a pris plaisir à forger un conte. Il avait beaucoup d'esprit, d'imagination, d'humour et même d'humour noir. Son petit-fils m'a raconté qu'il s'amusait à mystifier ses proches en mêlant à la réalité, dans un récit pittoresque, une fiction audacieuse ; puis il partait d'un grand éclat de rire. Devant Pierre Maes il s'est vraisemblablement contenté de sourire dans sa barbe. Pouvait-il supposer qu'une farce aussi étrange serait un jour livrée au public et prendrait place dans l'histoire littéraire ?

Je me suis permis d'interroger, il y a quinze jours, la fille de Grégoire Le Roy, Madame Van Paemel-Le Roy. Sa réponse est catégorique : « Je n'ai jamais entendu dire par mon père que *L'Annonciatrice* a été écrite après la mort de son père. » Et encore : « Jamais je ne lui ai entendu dire que ce sujet lui eût été inspiré par la mort de son père. » Plus loin, à propos d'un oncle qui aurait été incarcéré : « Je n'ai jamais entendu parler d'incarcération. »

Elle précise :

« Mon père nous a toujours raconté que Maeterlinck, Van Lerberghe et lui-même avaient résolu, dès que l'un d'eux aurait trouvé un sujet intéressant, d'en faire part aux autres et de le traiter chacun à sa façon.

C'est mon père qui avait imaginé ce qui devait donner naissance à *L'Intruse*, à *L'Annonciatrice* et aux *Flaieurs*. (...) Le fait de se communiquer les sujets à traiter était chose assez courante entre eux. »

Observons qu'il n'est question que du « sujet » et non du texte, à peine ébauché, de *L'Annonciatrice*. Le Roy était donc persuadé qu'en racontant à ses amis le sujet de son drame, il les avait orientés vers *Les Flaieurs* et *L'Intruse*.

Il faut tâcher de concilier cette conviction avec trois faits : la différence entre les trois pièces, l'écart d'un an entre *Les Flaieurs* et *L'Intruse* (*L'Annonciatrice*, elle, ne peut être datée),

le silence de Maeterlinck, de Van Lerberghe et de Mockel sur l'initiative de leur ami.

Ce silence est ce qui me trouble le plus. Mockel n'a rien soupçonné de cette revendication de Le Roy. Les deux autres n'ont jamais pensé à reconnaître la moindre dette envers celui qui les aurait inspirés. Tout prouve cependant qu'ils l'auraient fait publiquement et sans hésitation s'ils s'étaient sentis débiteurs : nous connaissons leur désintéressement, leur loyauté, leur générosité, la fidélité d'une amitié qui a duré jusqu'à la mort. Il faut même dire davantage : Van Lerberghe aurait-il pensé à se prévaloir avec insistance de l'originalité totale du sujet des *Flieurs*, s'il l'avait emprunté, même partiellement, à son ami ? Je suis sûr que non.

Tout peut s'expliquer, me semble-t-il, si l'on admet que Le Roy a peut-être un peu simplifié les choses, dans un récit involontairement équivoque et qu'on ne lui a pas demandé de préciser. Voici ce que j'imagine.

Nous savons que les trois amis, entre 1885 et 1890, éprouvaient pour le thème de la mort une sorte d'attirance plus ou moins forte, plus ou moins naturelle ou littéraire, variable selon leurs tempéraments. A l'époque où ils participaient à l'aventure de *La Princesse Maleine*, ils ont dû souvent parler de théâtre ; ils ont discuté des possibilités d'un théâtre symboliste. A la faveur peut-être de certaines lectures, — je pense notamment à Poe, et surtout à *Maldoror* dont je vais parler, mais je dis : peut-être — ils ont pu se dire (mais qui l'a dit le premier ?) qu'il serait intéressant de mettre en scène l'approche de la mort et l'inquiétude qu'elle suscite. Je ne crois pas qu'ils aient décidé de se livrer à une sorte d'émulation sur ce thème. A aucun moment nous ne les voyons agir de la sorte, mais seulement se communiquer leurs projets, se demander des conseils ; dans ce cas précis, les dates connues semblent établir qu'ils n'ont pas voulu prendre le départ en même temps. Mais l'idée a pu mûrir plus ou moins vite en chacun d'eux. Il est possible que Grégoire Le Roy, qui avait alors moins de projets, s'y soit attaché le premier, non sans de pénibles tâtonnements, et je veux croire qu'il a parlé de son drame, aussitôt, à ses amis.

Il est indéniable qu'il veut faire, lui aussi, un sort à ce thème fondamental : ses personnages sentent, avec une inquiétude croissante, que la mort rôde dans la maison. La servante Brigitte déclare au jardinier Jérôme (acte II, scène 1) :

« C'est vraiment la mort qui hante la maison... comme les âmes humaines qui hantaient le vieux château de mon village... On ne parle plus que d'elle, on dirait qu'ils l'attendent, qu'à tout instant la porte va s'ouvrir et qu'elle va entrer. Je suis bien près de croire qu'on la sent déjà, comme dit Monsieur... »

S'il est vrai que la mort est annoncée dans ce drame, on ne comprend pourtant pas pourquoi il est intitulé *L'Annonciatrice*. Car, dans ce que nous en connaissons, l'annonciatrice ne peut être cette religieuse, incontestablement associée à la mort, mais qui ne fait que traverser la scène trois fois, en silence. Elle n'annonce rien : avant qu'elle paraisse, la mort est présente dans l'esprit de la mère, avertie d'ailleurs par le médecin.

L'auteur a-t-il pensé d'abord à un autre personnage ? Ou à faire jouer à la religieuse un rôle plus important, soit au cours de toute la pièce, soit au troisième acte ? Pouvons-nous être certains qu'il n'a pas dévié d'un premier projet ? S'est-il trouvé incapable d'exploiter l'idée entrevue ? N'a-t-il pas été paralysé par le schéma auquel il s'est accroché ? N'a-t-il pas su comment achever sa pièce ? Ou l'a-t-il abandonnée parce qu'elle ne répondait plus au thème sur lequel un accord avait pu se faire entre les trois poètes ?

Si l'on adopte les étapes que je suis tenté de proposer, Grégoire Le Roy peut, à distance, l'âge aidant, s'être imaginé qu'il avait influencé Van Lerberghe et Maurice Maeterlinck en leur exposant le sujet de sa pièce. Encore faut-il se demander ce qu'il a dit réellement. S'est-il contenté de préciser que son drame avait été conçu avant ceux de ses amis ? A-t-il affirmé que son canevas, communiqué oralement à ceux-ci, les avait influencés ? A-t-il été vraiment jusqu'à prétendre que c'est lui qui avait trouvé l'idée première, et pleine de possibilités, d'un drame sur l'approche de la mort ? Ces distinctions, dont on voit l'importance, ses confidents n'ont pu penser à les faire.

Quoi qu'il en soit, j'admets qu'à l'heure de l'inspiration, lorsqu'ils se sont mis à écrire *Les Flairéurs* et *L'Intruse*, Van Lerberghe et Maeterlinck n'ignoraient pas le sujet, le schéma de *L'Annonciatrice*. Mais ils n'ont jamais cru avoir la moindre dette envers celle-ci. Ne reprenaient-ils pas, pour s'y tenir avec une plus grande fidélité, une idée surgie au cours d'échanges de vues amicaux, précisée dans des discussions peut-être confuses et mouvementées, et qui par là n'avait plus de père ou en avait trois ?

* * *

Ai-je toujours assez clairement marqué, jusqu'à présent, les confins entre les certitudes que j'ai voulu étreindre et les conjectures qui m'ont paru nécessaires pour donner une explication cohérente et complète ? Je l'espère. Mais au moment de revenir enfin à *Maldoror*, je tiens à prévenir que nous pénétrons dans le domaine du possible, non du certain. Je tâcherai de rendre vraisemblable une hypothèse hardie et séduisante, mais ce vraisemblable est l'extrême limite que je me permets d'entrevoir.

Maurice Maeterlinck a reconnu en 1925⁽²²⁾ l'impression très forte qu'avaient faite sur lui les *Chants de Maldoror*, « quelque trente-cinq ans plus tôt », dit-il, c'est-à-dire au plus tard en 1890 ; il a gardé le souvenir de ces « fulgurations éblouissantes, violettes et vertes, dans l'orage primordial, analogies, rapprochements et correspondances électriques et inouïes, métaphores phosphorescentes, dans la nuit flamboyante du subconscient ».

On sait que Léon Bloy, en janvier 1887, dans le *Désespéré*, a attiré l'attention sur ce « monstre de livre » auquel il allait consacrer un article, dans *La Plume* du 1^{er} septembre 1890, à propos d'une réédition des *Chants de Maldoror*. Mais il ne faut pas oublier qu'en 1885, alors que Lautréamont était encore inconnu, on avait retrouvé à Bruxelles, dans les caves d'un

(22) Cf. *Le Disque vert*, 1925, *Le cas Lautréamont*, p. 93.

éditeur, tout un stock de l'édition Lacroix-Verboeckhoven, datée de 1869. Valère Gille a raconté⁽²³⁾ comment Max Waller arriva au café *Sésino* en brandissant les *Chants de Maldoror*. Plusieurs Jeunes Belgique s'empressèrent d'acheter cette œuvre étrange. On envoya même des exemplaires à Léon Bloy, à Huysmans. Et *La Jeune Belgique*, le 5 octobre 1885⁽²⁴⁾, publia comme une sorte de nouvelle formant un tout, sous le titre *Maldoror*, un fragment du premier chant. Elle annonçait qu'elle publierait prochainement une étude sur ce mystérieux Lautréamont : Gilkin, enthousiasmé, avait promis de l'écrire ; sa paresse lui fit abandonner le projet ; il lui était d'ailleurs alors difficile de se documenter sur l'auteur.

Maeterlinck ne faisait pas encore partie de l'équipe. Mais avec Grégoire Le Roy et Charles Van Lerberghe il était abonné à la revue bruxelloise. Tous trois ont pu lire cet extrait de *Maldoror*, ils ont pu en parler, en discuter, y trouver une idée dramatique intéressante. En ce qui concerne Maeterlinck, n'oublions pas qu'il était alors dans un état extraordinaire de réceptivité ; il vivait sa première grande aventure intellectuelle, mystique et littéraire. Il découvrait Ruysbroeck et le symbolisme ; sa sensibilité était à vif.

Je dois ici rappeler la lettre du 24 décembre 1885, que j'ai citée ailleurs⁽²⁵⁾. Maeterlinck envoie à Darzens « trois chapitres d'espèces de Poèmes en prose, extraits d'une plaquette *Manuel de la mort* à paraître en même temps que mes vers... ». C'est à propos de ces poèmes en prose et de ce *Manuel de la mort* que j'ai parlé de *Maldoror* : l'extrait reproduit par *La Jeune Belgique* était bien une sorte de poème en prose sur la mort.

Depuis le moment où j'ai fait ce rapprochement, mon collègue et ami M. Raymond Poulliart a eu en mains un cahier

(23) Cf. Valère GILLE, *La Jeune Belgique*. Bruxelles, Office de publicité, p. 67-68. — *La découverte des « Chants de Maldoror »*, *Bulletin de l'Académie*, t. XVII 1939, p. 16-18.

(24) Vicomte DE LAUTRÉAMONT, *Maldoror*. Dans *La Jeune Belgique*, t. IV, 5 octobre 1885, p. 496-500. On notera que ce récit, tiré du premier chant, n'est pas donné comme extrait d'un livre.

(25) Cf. *De Ruysbroeck aux « Serres chaudes »*, p. 91-92.

inédit, non daté, de Maeterlinck : le titre premier, *Visions typhoïdes*, lui a suggéré les « hallucinations fébriles » de *Maldoror* ; le contenu lui a rappelé ce projet d'un *Manuel de la Mort*. Si cette fine étude, que publiera notre Bulletin, apporte une sorte de confirmation à mon hypothèse, elle prouve à quel point Maeterlinck, bien avant 1890, a pu être troublé par *Maldoror*.

Il resterait évidemment à établir quand il a lu l'œuvre entière⁽²⁶⁾. Mais pour le problème qui nous préoccupe aujourd'hui, cela importe peu. Je dirai même que l'influence possible du fragment publié en 1885 s'explique infiniment mieux si c'est pour Maeterlinck le premier, le seul contact avec *Maldoror*. Imaginons en effet que le hasard lui ait permis de lire, en 1885, comme à plusieurs de ses futurs amis, le livre de Lautréamont. L'épisode reproduit dans *La Jeune Belgique*, et qui n'est pas un des plus saisissants, ne l'aurait vraisemblablement pas frappé. Il se serait éteint dans les éblouissements affolants de l'ensemble. Maeterlinck aurait sans doute éprouvé ce vertige qui saisit Van Lerberghe lorsqu'il lut en juin 1889 *Les Chants de Maldoror*. Il note dans son journal, à la date du 14 juin, son enthousiasme pour ce « livre génial » : « Le génie sur les derniers confins de la folie. Du Shakespeare, du Dante, du Baudelaire et pourtant une personnalité très nette. » Il remarque la cruauté du livre, ses images grandioses de la nature, ses pensées pleines de « détresse féroce », cette « sombre clameur ». « Un style noir, corrosif, pestilentiel et phosphorescent, une phrase incisive, brève et d'acier... » Et aussitôt il écrit à Mockel : « Avez-vous lu ce livre génial ? Je viens de le lire avec ivresse. » N'est-il pas vraisemblable qu'il en a parlé aussi à Maeterlinck ? Celui-ci connaissait déjà le livre, apparemment. Mais ses conversations avec Van Lerberghe peuvent

(26) Cf. Maurice SAILLET, *Les inventeurs de Maldoror*, dans *Les Lettres Nouvelles*, 2^e année, 14-17, avril-juillet 1954 ; il affirme (n° 14, p. 575) que, dans les *Serres chaudes*, des analogies du genre « les roses des passions », « l'herbe mauve des absences », « les brebis des tentations », « les chiens jaunes de mes péchés », etc. « se réfèrent paradoxalement au bestiaire et à l'herbier de Lautréamont ». Je crois à une rencontre, et à d'autres influences.

avoir, un peu plus tard, à l'heure où il cherchait un nouveau sujet, réveillé le souvenir de ces pages qu'il a lues en 1885 et qui ont pu alors l'impressionner au point de lui inspirer des poèmes en prose sur la mort. Cette résurgence pourrait s'être mêlée à d'autres influences pour inspirer *L'Intruse*, au moment où il est tenté d'écrire un drame « plus abstrait », plus sobre dans son impressionnisme.

Il est possible qu'il se soit rappelé l'étrange évocation de cette veillée d'une famille qui se croyait heureuse et que gagnaient la peur et l'angoisse. Le fragment de *Maldoror* commence ainsi : « Une famille entoure une lampe posée sur la table. » Un père, une mère, leur fils. Les parents se félicitent d'avoir un tel fils. — Ils remercient Dieu... « Mais quelqu'un s'est présenté à la porte d'entrée et contemple, quelques instants, le tableau qui s'offre à ses yeux. » C'est Maldoror ; un tel bonheur va-t-il l'apaiser ou l'exciter ? Il se retire. Les autres ont deviné une mystérieuse présence, l'inquiétude les gagne. L'enfant se sent brusquement fiévreux, abattu... Le pressentiment d'un malheur se précise dans le cœur des parents. Et le narrateur intercale ces mots, qui reviendront comme un refrain : « J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante. » L'effroi de la famille grandit ; le père pense à cet invisible vampire qui trouble depuis quelque temps le sommeil des humains. Puis un silence : « On n'entend plus les gémissements. » Chacun reprend son travail. Brusquement l'enfant pousse un cri, comme s'il se sentait touché. La tentation du maudit s'insinue en lui : « Viens à moi, tu te promèneras dans la prairie, du matin jusqu'au soir ; tu ne travailleras point. Mon palais magnifique est construit avec des murailles d'argent, des colonnes d'or et des portes de diamants... » Et la famille prie ; ses invocations alternent avec les promesses de plus en plus séduisantes que l'enfant perçoit. Il refuse. L'autre se fâche. Et tout à coup, au moment où les parents demandent à Dieu de conjurer le malheur qui pourrait fondre sur eux et de bénir leur fils, celui-ci s'écrie : « Mère, il m'étrangle... Père, secourez-moi... Je ne puis plus respirer... »

... « Un cri d'ironie immense s'est élevé dans les airs. » L'enfant est mort. Sa mère s'effondre.

Le récit, extrêmement dramatique, où le dialogue tient une large place, pourrait s'intituler *L'Approche*, comme la pièce de Maeterlinck. Cette conscience de l'approche de la mort, perçue confusément par les parents, plus nettement par l'enfant, que nous manque-t-il pour l'éprouver ? C'est précisément un des thèmes des méditations plus générales de Maeterlinck sur nos contacts avec l'invisible. *L'Intruse* est une réponse à cette question.

Le poète y a montré la clairvoyance de celui dont les yeux sont clos ; il n'a pas tout dit sur les aveugles. Dans la pièce qui porte leur nom et qui suit de très près *L'Intruse*, il les place — d'une façon un peu mélodramatique — en face de la mort ; ils l'entendent venir, ils perçoivent le bruit de ses pas, qui s'arrêtent au milieu de leur groupe... Maeterlinck hésite toujours sur ses procédés. Dans *Intérieur*, il revient à plus de sobriété. On dirait qu'il prend pour point de départ la première ligne du fameux texte qu'il peut avoir lu en 1885 ; il revoit cette famille qui savoure sous la lampe une paix qui n'est qu'un sursis dont les minutes sont comptées. « Je n'avais jamais vu de maison plus heureuse », dit le vieillard, dans *Intérieur*. Maldoror se disait à lui-même : « Que signifie ce spectacle ! Il y a beaucoup de gens qui sont moins heureux que ceux-là. Quel est le raisonnement qu'ils se font pour aimer l'existence ? » Notons en passant que la même idée est dans *L'Annonciatrice*, sans que soit suggérée la fatalité du trop grand bonheur qui provoque le destin. La mère se plaint qu'un double malheur s'abatte brusquement sur eux quand « l'heure d'être heureux était venue ».

Enfin, comme pour épuiser tout ce qu'a pu insinuer en lui, qu'il en eût conscience ou non, cette lecture faite en 1885 et reprise en 1889, Maeterlinck écrit *La Mort de Tintagiles*. N'est-ce pas encore, saisi dans ce qu'il a de plus inéluctable et de plus dramatique, le même motif, plus insistant ? Ygraine, sœur de Tintagiles, n'avoue-t-elle pas, dès le début de la pièce, qu'il lui a suffi de croire un jour qu'elle allait être heureuse, pour

que le malheur s'abattît sur son père et ses frères ? On dirait que, dans *La Mort de Tintagiles*, Maeterlinck a refait *L'Intruse* en revenant à un symbolisme moins discret. La nature de l'approche s'en trouve toute modifiée. Cette fois, la mort ne se glisse plus au milieu des hommes. Le poète semble avoir tenté de la refouler dans son antre... Mais elle garde toute sa puissance maléfique, on ne résiste pas à ses mystérieux appels, ses émissaires la pourvoient.

Rappelez-vous ce noir château de la reine invisible, c'est-à-dire de la Mort ; elle a fait chercher de l'autre côté de la mer le petit Tintagiles. En vain les sœurs de celui-ci ont conscience de la menace, qui se précise d'acte en acte ; en vain elles tâchent de s'opposer aux messagères qui viennent ravir l'enfant. Ygraine entendra gémir Tintagiles derrière la froide porte de fer sur laquelle elle a cassé ses ongles et brisé sa lampe... Impuissante, elle l'entendra crier : « Elle me prend à la gorge... Elle a mis la main sur ma gorge... Oh ! oh ! sœur Ygraine, viens ici... » Est-ce un dernier souvenir de l'appel affolé de la petite victime de Maldoror ? « Mère, il m'étrangle... Père, secourez-moi... Je ne puis plus respirer... Votre bénédiction ! »

Deux aspects de Maeterlinck

par M. Robert VIVIER
membre de l'Académie

Mesuré, mesureur.

Maeterlinck, ayant confié à l'esprit les intérêts de sa sensibilité, attend naturellement beaucoup de la pure réflexion, et, pendant le temps des essais dit moraux, ce sera en somme sur elle que se fondera son principal effort. Peu à peu cependant, à mesure que sa spéculation le ramènera à des problèmes où les alarmes d'autrefois, dissipées par un premier travail de réduction des mythes d'épouvante, risquent de reparaître au sein même de l'interrogation intellectuelle, il voudra appuyer les espérances de sa pensée, non seulement sur l'acquis de diverses philosophies, mais aussi sur les informations de la science. Vis à vis du premier il garde son droit d'évaluer, d'arbitrer et de choisir, mais vis à vis des secondes, comme il ne s'agit plus d'idées ou de positions d'esprit, — choses sur lesquelles le penseur a son mot à dire —, il se montrera plus soumis.

Bien sûr, il choisit ici encore ce qui lui paraît plus plaisant au cœur, mais il ne se permet pas, dans cet ordre des données positives, de choisir en dehors de ce que la science, — ou ce qu'il peut croire la science —, lui présente et lui garantit. Comme il vit à une époque où les connaissances de l'homme se sont ouvert des horizons inattendus et ont conçu de vastes ambitions, il ne faut pas s'étonner que l'optimisme des savants ait parfois entraîné assez loin à sa suite l'optimisme naturel du penseur, mais ce qu'il importe de noter c'est que dans les moments de sa confiance la plus extrême le penseur n'avance, et en se couvrant de plus d'un peut-être, que cautionné par le témoignage des observateurs de la nature. Dans

le *Double Jardin* par exemple, constatant l'abondance des créations d'espèces florales nouvelles, s'il se hasarde à tirer de là une induction que d'aucuns pourraient trouver téméraire il prendra soin de souligner, moins pour nous convaincre sans doute que pour rassurer son propre scrupule, qu'il n'imagine et n'espère qu'à partir de données contrôlées : « Après tout, dit-il, nous tenons là *un fait bien réel* : à savoir que nous vivons dans un monde où les fleurs sont plus belles et plus nombreuses qu'autrefois... Il convient de ne négliger aucune *des preuves qui confirment* que nous nous emparons des puissances anonymes, que nous commençons à manier quelques-unes des lois qui gouvernent les êtres... » De ce passage intéressant à plus d'un titre, et où notamment vibre à propos des « puissances » naguère si effrayantes un curieux accent de victoire, je veux au contraire retenir, saisie paradoxalement sur un point de hardiesse, la modestie de l'imagination et son souci de demeurer sur un terrain de réalité, dans la stricte mesure des choses.

De fait, Maeterlinck penseur n'a jamais essayé de s'élever au-dessus ou de s'évader en dehors des conditions normales de la vie en ce monde. On l'a souvent dit « mystique », que ce fût pour l'en louer ou l'en blâmer, et récemment l'auteur d'un livre séduisant⁽¹⁾ risquait à son propos la jolie formule d'« agnosticisme mystique ». Du moins conviendrait-il de donner à l'adjectif un sens très large, et pour ma part je crois préférable d'éviter ce mot de mysticisme. Car, chose importante, l'âme dont nous suivons les démarches n'aspire à rien qui soit en dehors de la vocation terrestre de chaque âme. Si loin que la spéculation ait pu la conduire c'est dans un infini qui restait celui du cosmos, et pour elle spiritualité n'a jamais été que le nom donné à nos sentiments les meilleurs.

Que cela flatte ou non ses convictions, tout lecteur objectif doit admettre le caractère qu'on pourrait dire confucéen⁽²⁾ de

(1) Guy Doneux.

(2) Je suis frappé de trouver ces lignes dans un article de Franz Hellens : « De nos conversations de 1916-18 il résulte que Maeterlinck refusait de passer pour un mystique. Il avait lu tous les philosophes, et la sagesse qui semblait le toucher le plus, il la trouvait chez un Confucius... ».

la visée maeterlinckienne : sagesse et bonheur, et parfois tout au plus un quart d'heure de léger vertige au balcon des hypothèses. Je sais bien que lui-même a usé avec complaisance pendant tout un temps des mots « mysticisme » et « mystique », mais ce qu'il y a de remarquable c'est que, si de Ruysbroeck comme de Novalis il a accueilli l'atmosphère sensible et le lyrisme intérieur, ce qu'il n'a justement pas retenu c'est la mystique. Il y a à ce propos, dans son essai sur Ruysbroeck, une singulière timidité. On dirait qu'il s'arrête — et « s'agenouille » comme il dit que fait Platon — au seuil d'un royaume que sa mesure s'interdit. Il en exalte certes la valeur et l'importance dans des formules très générales, comme : « Quelle est l'action de l'homme dont le dernier mobile n'est pas mystique ? » Mais y pénétrer lui-même ? Il y eût fallu sans doute la condition de la grâce. Sans elle, avoue l'auteur, « il y fait extraordinairement froid, il y fait extraordinairement sombre ». Et il ajoute, parlant des *Noces* : « Je ne sais rien de plus effrayant que ce livre de bonne foi. » Ce ne sera pas du tout vers ces névés que Maeterlinck dirigera sa route. Le domaine où se plaisait son naturel est à mi-côte, ensoleillé et tiède comme le sont les collines de la terre, et c'est de là qu'il a jeté un regard respectueux vers des sommets d'où venait un reflet dont il perçut surtout la pureté tendre. Dans sa frange de demi-clarté il a parlé, paisiblement et d'un ton pénétré, de cette haute lumière peut-être difficile. Et par la suite il n'a guère cherché, pour reprendre une de ses images favorites, à aller vers le haut de la montagne, ni à entrer dans ces extases qui seraient « le commencement de la découverte complète de notre être ». Avec un sens très sûr de sa nature propre, il est resté dans la dimension humaine. Heureusement pour nous, qui avons besoin de tels prophètes modérés et modestes, prophètes des sentiments quotidiens et du bonheur possible de cette vie.

L'écrivain insistait volontiers sur le fait que son patronyme signifiait : le mesureur. Je ne sais si la philologie lui donne raison, mais il est tentant, profitant de ce qui n'est après tout qu'un pur hasard, de désigner par ce mot la tendance sinon l'ambition de son esprit. Avant tout il s'est mesuré lui-même,

s'interdisant tout bond inconsidéré ou tout au moins l'interrompant pour revenir à une position plus sage, distinguant toujours ce qui est assurance raisonnable de ce qui est souhait ou hypothèse, et, en tant qu'écrivain, contrôlant la portée des mots et l'allure du discours.

Son premier théâtre ne reste sans doute si prenant à la lecture que par la *simplicité* — d'abord un peu appuyée peut-être — avec laquelle sentent, pensent et parlent les personnages de ces drames à l'arrière-plan démesuré. On pourrait montrer cette litote continuelle, les choses étant toujours plus grandes que les mots, de *Maleine* à *Pelléas* et même *Tintagiles*. Mais la modération fleurit surtout dans *L'Intruse*, dont le tragique vraiment quotidien est en outre un tragique sous-entendu, et dans *Intérieur* où tout reste au niveau d'une causerie presque à mi-voix. Le second théâtre abandonnera un peu cette mesure, et ce sera dommage. Encore l'emphase n'y apparaît-elle que dans la malencontreuse régularité des cadences, mais elle n'est guère dans le ton ni même dans la philosophie, — philosophie dont *L'Oiseau bleu* devait ramener l'expression à une sorte de style poétique de l'enfantin et du familier. Quant aux essais, le premier d'entre eux a introduit cette prose tendre, claire et sûre, proche du mouvement paisible de la pensée, qui même dans ses moments de dilatation un peu oratoire reste attentive à ne pas dépasser ce qu'exige et ce que permet son objet. Malgré les mauvais exemples que ne lui épargnait pas l'époque, Maeterlinck, étrangement différent dans son fond de ce qu'ont cru de lui certains de ses illustres, a tourné le dos au romantisme de l'exagération expressive pour conquérir ce vivant classicisme qui, dédaignant l'effet facile, l'illusionnisme ou le coup de pouce, ne voulait devoir l'adhésion du lecteur qu'à la vérité et à l'intérêt des choses dites.

Ayant fait l'éloge du mesuré, revenons au mesureur. Est-il étonnant que le mesureur soit tout d'abord frappé par ce qui paraît sans mesure ? Cela l'horrifie, le hante, et pendant un temps il a fallu qu'il dresse devant lui, devant nous, l'énorme dimension scandalisante du mystère. S'étant ainsi délivré par des images de la confusion qui le déconcertait, il peut faire

de son désarroi une attention intime, une écoute. Dans la suite son effort sera de dissiper les brumes, de ramener les fantômes sans bornes aux proportions de l'analysable et du compréhensible. Son héroïsme tranquille, armé du mètre de l'esprit, ne recule devant les dimensions d'aucun problème mais s'en approche et essaie les toises, tout en sachant d'ailleurs reconnaître ce qui décidément n'est pas mesurable. C'est bien indûment qu'en une certaine circonstance des Latins pointus le taxèrent de germanisme, alors que la vraie vie de son esprit fut une lutte pour la conscience claire contre toute tendance native à la dissolution dans de terrifiantes ou flatteuses ténèbres.

Écoutons-le parler de la justice. Elle est bien pour lui *la figure morale de la justesse* : « Car toute vertu qui ne peut soutenir le regard clair et fixe de la justice est pleine de ruse et malfaisante. » Cette justice de l'exact il l'aperçoit « au milieu de l'amour de la vérité, comme elle est au milieu de l'amour de la beauté » (3). Constatant que la nature des hommes est mesurante, et que pour prendre conscience de la durée elle a fait d'elle le temps, le philosophe-poète consacra à la « mesure des heures », dans *L'Intelligence des fleurs*, une dizaine de pages qui retiennent dans des coupes précises la fluidité même du bonheur.

A une autre époque, dira-t-on, sa *Vie des termites* exprimera au contraire un recul devant l'éventualité d'un avenir humain où tout serait strictement fixé, minuté ? C'est que son goût de tout faire sien par la mesure reste attentif à la nature des choses, et a pour correctif un sentiment très *juste* aussi de l'inépuisable spontanéité de la vie. Aussi a-t-il bâti et rebâti les maisons de sa connaissance comme les architectes bâtissent et rebâtissent les villes à l'échelle mouvante des populations qui grandissent. Cette ouverture, que sa complexité sensible comme son tact intellectuel le poussait à réserver, n'est pas seulement une question d'étendue ou de quantité dans l'objet observé, mais multiplie les points d'où part

(3) *La Justice (Le Temple enseveli)*.

l'attention parmi les divers niveaux ou secteurs de notre être. Car mesurer est aussi viser. Les grandes antinomies maeterlinckiennes sautent aux yeux : idéalisme et réalisme, inconscient et intelligence claire, accueil contemplatif et exploration volontaire, science et poésie, que sais-je encore ? Leur existence même témoigne de la sincérité comme de la souple mobilité de sa méditation. Lui reprochera-t-on de ne pas avoir durci certaines de ces options, d'avoir eu des repentirs, et en somme, après avoir tant examiné, pesé et mesuré, d'avoir abouti à un suspens pathétique plutôt qu'à la netteté d'une synthèse ? Peut-être, après tout, était-ce chez lui question de tempérament... A moins qu'une mesure suprême ne l'ait averti que le rapport des choses et de notre savoir est tel que, partant de la nuit pour aller à la lumière, l'esprit humain voit jusqu'à présent celle-ci, à force de s'étendre et de se réfracter, redevenir pénombre.

L'amour et les femmes

Mieux vaut le dire tout de suite, ce que je veux interroger sur ce sujet si intime ce n'est pas la vie de Maeterlinck mais son œuvre. Feuilletant celle-ci, on sent à chaque pas qu'à travers l'impersonnalité des vues philosophiques ou les personnalités étrangères de la fiction, l'homme a confié à ses écrits publics des aveux d'autant plus profonds, et surtout d'autant plus importants pour nous, qu'ils se présentent dégagés de l'anecdote. C'est là qu'il se livre tout en restant pudique, et que son intimité rejoignant la nôtre lui apporte son trésor.

Voyons donc l'œuvre. La première chose qui frappe, c'est que l'amour au sens sexuel du mot, souvent présent dans les drames — et de plus en plus à mesure que ces songeries par dialogues deviendront davantage théâtre —, occupe beaucoup moins de place dans les essais. Certes une sorte de souffle érotique y embaume plus d'une page descriptive, à moins qu'il ne soulève et emporte en plein azur le vol tournoyant de la reine abeille, mais si nous laissons de côté ces transpositions ou sublimations qui sont de l'ordre de la poésie — une poésie

irrésistible et comme involontaire —, il faudra constater que dans ces livres il ne sera question qu'exceptionnellement de l'amour entre homme et femme. En revanche, un amour sans sexe défini les imprégnera longtemps d'une diffuse exaltation de tendresse.

Ce sentiment, qui est sans doute la secrète émanation du bonheur intime de ces temps-là, apparaît non seulement désindividualisé dans son objet mais dématérialisé dans sa nature. Chaque page du *Trésor des Humbles* nous souffle que son auteur aime, mais qu'aime-t-il ? Une idée du monde, la douceur des êtres doux qui semblent seuls peupler ce monde... Il aime des mots qu'il choisit et caresse, il aime son amour. C'est d'un crayon amoureux qu'il esquisse les rapports des âmes. Noces qu'on ne peut appeler spirituelles ou mystiques car elles ne quittent pas le monde humain, ces rencontres ou unions impalpables concernent ce que l'humain a de plus volatil. D'avoir été mis par sa vie dans un climat d'affectivité intense et fine semble avoir fait découvrir à Maeterlinck l'existence comme concrète de l'âme, révélée par des échanges sans mots et, comme il dit dans *La Bonté invisible*, par « le désir très profond d'être âme pour une âme ». Le chapitre aboutit, fleurit en des mots comme : « l'âme que votre âme a regardée »... Ceci dans une généralité et une discrétion de termes qui ne laissent jamais deviner quelque personnelle ardeur. Aucune trace de la passion, ce rapport étroit qui affronte et isole deux êtres, mais une émotivité très ample, pour ainsi dire universelle, où l'élan sexuel n'a laissé qu'un duvet de suavité, un parfum. Même lorsqu'il fait allusion à l'amour qu'il vit et à l'influence qu'il en reçoit, les mots de l'écrivain ont souci d'écarter la référence charnelle : « De très grands événements, dira-t-il, partent bien souvent de la femme, et elle change fréquemment la direction d'une vie ; mais est-ce bien la femme en tant que femme qui a eu l'influence, et n'est-ce pas plutôt une âme qui est intervenue ? » Je sais, on pourra sourire et demander s'il veut nous faire croire que l'action exercée sur lui par Georgette Leblanc fut d'un ordre identique à, disons, celle de Villiers de l'Isle-Adam... Contentons-nous de remar-

quer que presque aussitôt il se sent obligé d'ajouter que « la femme, plus que l'homme, est une question d'âme », et nous lui accorderons qu'il en est ainsi en tout cas aux yeux d'un amoureux... Nous retrouvons ici l'évidence d'une expérience de vie, expérience qui fut aussi à la source de la conciliation de l'érotisme et de l'idéalisme, caractéristique des harmonies platoniques d'*Aglavaine et Sélysette* comme des pures ardeurs de *Monna Vanna*.

Ceci nous ramène aux drames. On peut penser que les besoins d'un genre littéraire doivent y avoir libéré Maeterlinck de la retenue dont font preuve les essais. Pourtant jusqu'à *Pelléas* les amoureux de son théâtre restent bien pâles, comme si en tant qu'amoureux ils étaient à côté du vrai problème de ces drames qui est celui d'exister, de survivre, — et tout au plus le choix de sept petites princesses pour représenter la vie menacée trahit-il, sans que cela aille bien loin, quelque prédilection de la rêverie... Mais avec *Pelléas*, *Alladine*, *Aglavaine*, la vague de l'amour envahit le théâtre maeterlinckien, lui fournissant désormais ses prétextes symboliques et lui donnant sa poésie. On n'a pas oublié Mélisande aux cheveux dorés qui voulait naïvement être heureuse, ni Sélysette et son sacrifice, Alladine et son élan de cœur, ni « sœur Ygraine » qui défend ardemment une vie aimée, la fière Monna Vanna, Joyzelle, toutes ces amoureuses jouant sur un même coup de destinée les deux enjeux, celui du sentiment et celui de l'existence. Encore faudrait-il distinguer entre ces porteuses de diverses formes de l'amour.

L'amour instinctif, agent du destin et finalement du malheur, se déploie dans *Pelléas* et encore dans *Alladine*. Palomides le découvre : « J'ai reconnu qu'il devait y avoir une chose plus incompréhensible que la beauté de l'âme la plus belle ou du visage le plus beau *et plus puissante aussi...* » Cet élan aveugle, enivrant et fatal s'inclinera bientôt devant le sentiment éclairé, sorte de raison radieuse, force psychique qui désamorce la mort. Ce nouvel amour correspond à la découverte maeterlinckienne de la sagesse, et va être mis en pleine clarté dans le

drame d'*Aglavaine*. Dès *Alladine et Palomides* on voit les féeries de l'amour-passion, triomphantes dans l'isolement de la grotte, s'effondrer quand la voûte est percée par les sauveteurs. Palomides s'étonne : « C'est une autre lumière ! » Et cette « insoutenable clarté » révèle peu à peu aux amants la misère du souterrain qu'ils avaient cru merveilleux. A cette ruine de leur aveuglement, les amants préfèrent la mort. Les voici tous deux très malades, et le médecin dit que pour qu'ils guérissent « il faudrait qu'ils parviennent à s'oublier l'un l'autre », c'est-à-dire à sortir de la fascination passionnelle. Revenant à eux dans cette clarté dénudante du grand jour, ils s'aiment assurément encore mais leur amour est désenchanté et Palomides en dit la raison : « C'est la lumière qui n'a pas eu pitié. » Ah ! le passage à la sagesse est une épreuve difficile, et qui sait si par la fable de ce drame l'auteur ne murmure pas un adieu douloureux à une certaine envie plus brûlante qu'il porta en lui ? Ce rêve il le laissera rejaillir dans *Monna Vanna*, mais cautionné dès lors aux yeux du sage par toute une philosophie.

Et voici *Aglavaine*. Violence et possessivité, d'emblée, sont dépassées. Cette extraordinaire paix du cœur qui pendant les premiers actes règne sur Méléandre et les deux femmes est comme la réplique positive à ce qui avait fait le tragique de l'aventure de Palomides délaissant Astolaine pour s'enfermer avec Alladine dans l'égoïsme ardent du couple. L'amour qui noue exclusivement deux êtres les sépare de l'ensemble de la vie, il tue autour de lui et est tragique par essence : c'était là peut-être à tout prendre, et bien que le poète n'en eût pas clairement pris conscience, le thème non seulement d'*Alladine* mais de *Pelléas*... Il joignait le problème de l'amour à celui de la vie et de la mort puisque cet amour-là cause la mort, est peut-être déjà par lui-même une mort obscure, — et c'est pourquoi il fait peur à ceux qui s'en trouvent saisis. L'effort du Maeterlinck des essais fut de s'arracher à cette fatalité en envisageant l'amour comme une culture du moi en relation avec la vie de l'univers. Mais la nécessité dramatique l'oblige, d'*Aglavaine* à *Monna Vanna* et *Joyzelle*, à modeler dans cette argile de la sagesse des figures de passion, — et il arrivera que

telle de ces figures, créée trop humaine, résiste à la sublimation qui voulait transcender la nature sexuelle et égoïste de l'amour.

Ainsi, dans les derniers actes d'*Aglavaine et Sélysette*, la fraternité tendre des trois cœurs se rompt et le tragique fait sa rentrée. Sélysette redevient irrésistiblement une Mélisande, certes plus consciente et plus agissante celle-ci que la douce éperdue (elle a dû trouver sur la table de Méléandre quelque brouillon de *Sagesse et Destinée*), transformant en altruisme héroïque son désespoir d'amoureuse, mais vouée de même à la mort où conduit l'exigence du cœur. En face de cette victime trop humaine, nous voyons Aglavaine, que son élévation d'esprit rend presque inhumaine — au point que celle qui l'avait inspirée refusa de se reconnaître en elle —, échapper elle aussi à l'équilibre rêvé par le moraliste, mais en avant, vers un extrême de la raison. Les héroïnes suivantes, Vanna la passionnée lucide, Joyzelle à l'instinct droit, la Sonia du *Malheur passe*, réaliseront plus d'équilibre en retournant à l'humain par ces qualités conscientes que sont la bonté, la décision, le regard clair.

Mais ce qu'il faut noter c'est que toutes ces amours, qu'elles soient passionnelles ou purifiées, et d'un bout à l'autre du théâtre maeterlinckien, sont régies par une même loi qui est l'élection prédestinée. Cette sûreté du choix qui se sait conforme à la vocation et à la parenté des âmes donne leur accent à toutes les amoureuses, et cela jusqu'aux toutes dernières pièces où intervient l'amour, par exemple *La Princesse Isabelle*. Les plus nettes expressions en sonnent sur les lèvres de Vanna et de Joyzelle, mais déjà Maleine ou Mélisande, sans bien voir clair en soi, ressentaient l'amour comme la conjonction de deux êtres destinés l'un à l'autre. Cette vue, qui peut-être dans sa source était platonicienne, s'appuiera de plus en plus sur la doctrine de l'invariabilité profonde des êtres et de la préexistence de l'avenir, doctrine abondamment exposée par Maeterlinck tout au long de ses essais depuis *Les avertis* du *Trésor des Humbles* jusqu'au *Temple enseveli* et au delà. Or, en dépit de quelques beaux mouvements de Prinzivalle (*Vanna*)

ou de Lancéor (*Joyzelle*), ce sont surtout les personnages féminins qui semblent le plus particulièrement conscients de cette prédestination. Ces femmes, qui apparaissent si peu dans les essais mais qui, découvrant sans doute par là quelque orientation de la sensibilité maeterlinckienne, règnent sans conteste sur le théâtre.

Le rôle de ce que, par une généralisation un peu sommaire, on appelle volontiers « les princesses de Maeterlinck », ne se borne pas à prêter une humanité frémissante à cette conception philosophique des âmes et de leur destinée. Maeterlinck s'est plu à confier aux femmes qu'il rêvait et créait plus d'une mission. Sans parler du traditionnel office poétique de résumer en elles le charme et la beauté de la vie, c'est surtout elles qui, dans son théâtre de victimes, sont les points humains où se rassemble le pathétique et sur lesquels se précipite la menace en suspension dans l'univers. L'horreur pour leur sort et la compassion pour leur personne nous lient à Maleine, aux petites princesses, à Mélisande, et pourquoi la créature qui meurt, dans *L'Intruse* comme dans *Intérieur*, celle qui souffre plus que la mort dans *Tintagiles*, est-elle une femme ? On dirait que pour ce théâtre la femme est essentiellement celle qui va et doit mourir, l'Iphigénie qui subit le sort, — et souvent l'homme n'y est entraîné qu'après elle. Pourquoi ? C'est qu'elle est fragile, que sa faiblesse même est innocence et que dans cette perspective des premiers drames l'innocence doit être frappée. Peut-être aussi le poète a-t-il senti que l'écrasement de la femme est plus tragique que celui de l'homme parce qu'elle est porteuse d'avenir, et qu'en la tuant le Destin tue plus symboliquement la vie. Et qui sait enfin si, homme qu'il était, Maeterlinck n'a pas eu la réaction d'homme de Villon : « Corps féminin, qui tant es tendre... » ? Si la mort n'épargne pas cette tendre chair, de qui et de quoi aura-t-elle pitié ?

Mais à partir d'Ygraine, une victime qui a lutté, les femmes de Maeterlinck deviennent des anges combattants aux armes de rigueur et de douceur. Maeterlinck croit à la vigilance intuitive de la femme. C'est elle qui perçoit la menace,

qui sent approcher les puissances de l'ombre et s'oriente vers la lumière. « Les femmes ont conservé jusqu'ici le sens mystique sur notre terre », affirmait l'auteur du *Trésor des Humbles*. Elles sont l'être naturel et vrai. Elles portent le feu de vie, la pureté d'énergie terrestre que bientôt enrichira et fortifiera la raison. Après Ygraine ce seront Ariane, Astolaine, Vanna, types de la conscience de vie et de la volonté hardie. Porteuses de lumière, jusqu'à ce que dans *L'Oiseau bleu* le personnage féminin de la Lumière mène tout ceci au point où Ève s'évanouit dans l'allégorisme...

Ainsi l'idée sensible qu'il avait de la femme a fourni au poète les figurations dramatiques de sa propre marche d'une sensation ténébreuse à une vue de clarté. Et comment ne pas nous rappeler l'aspect presque exclusivement féminin de l'image stylisée que les *Chansons* nous donnent de ce qu'offrent de pathétique notre condition d'âme et notre destinée ?

Maeterlinck, Seraphita et l'Étoile polaire

par M^{me} la Princesse BIBESCO

membre de l'Académie

Il me faut taire leurs noms. A quoi bon les dire ? Vivantes, elles auraient fui la publicité : c'étaient des jeunes femmes d'autrefois.

L'une est morte depuis longtemps, l'autre existe sans le vouloir, car se désirant morte elle vit comme si elle l'était.

Je les appellerai Séraphita et l'Etoile Polaire. C'étaient les noms que je leur donnais, quand elles devinrent mes amies, pour m'avoir introduite dans un monde merveilleux que je ne connaissais pas, celui de l'Extrême Occident et des mers pâles du nord : la poésie de Maeterlinck :

*« Des Groënlands et des Norvèges
Vient-elle avec Seraphita
Est-ce la Madone des Neiges
Un sphynx blanc que l'hiver sculpta... »*

Une aventure qui m'était arrivée lorsque j'avais quatorze ans, connue seulement par une indiscretion de ma sœur aînée, m'avait valu leur sympathie.

Mon institutrice française m'avait donné à lire *La Vie des Abeilles* de Maeterlinck, parce qu'elle s'intéressait vivement à mes progrès en littérature. Mais comme elle était prudente et qu'elle savait que mes parents surveillaient mes lectures, elle avait placé une épingle qui maintenait fermées les pages d'un seul chapitre de ce livre qu'elle tenait pour un chef-d'œuvre. Et parce qu'elle m'avait fait confiance, je n'avais pas retiré l'épingle. Il s'agissait, bien entendu du chapitre où la reine des

abeilles s'élève dans son vol nuptial qui se termine par un assassinat consenti.

Je ne devais lire ce chapitre que longtemps après, lorsque toute l'œuvre de Maeterlinck me fut révélée par Séraphita et l'Etoile Polaire, qui en étaient les exégètes et les prêtresses.

Pendant tout un hiver que je passais dans la même ville qu'elles, je fus admise aux veillées de poésie qu'elles avaient organisées dans la maison habitée par Séraphita. Sur une peau d'ours blanc, étalée devant un de ces poêles de porcelaine qui sont l'ornement et l'indispensable présence réconfortante d'une demeure située en Europe Centrale, il était d'usage de s'étendre pour écouter celle des deux amies qui, assise dans un haut fauteuil de bois sculpté de style troubadour, était la récitante.

La fée électricité avait été bannie de ce lieu consacré à la poésie ; on y était revenu à l'éclairage aux bougies, ce qui constituait l'atmosphère, ou l'ambiance, selon une mode venue de Scandinavie.

J'aurais dû le dire dès en commençant ce récit : mes belles initiatrices dans le domaine imaginaire qui avait leur préférence, étaient virtuellement des révoltées. Elles avaient trouvé dans Maeterlinck ce qui pouvait alimenter le mieux leur courage à se libérer d'une belle-famille qui croyait pouvoir dominer l'âme de ces jeunes femmes, de toute la force des préjugés, de tout le poids des conventions, accablées par une grande fortune, solidement étayée d'avarice et d'hypocrisie.

Le milieu dépeint par Maeterlinck dans ses *Bulles Bleues* n'était pas très différent de celui où les deux belles-sœurs — car tel était leur lien de parenté — avaient passé les premières années de leur mariage.

Elles reconnaissent dans la description des personnages mis en scène par Maeterlinck les neveux, la tante à héritage, la cuisinière, la famille tout entière dont elles avaient subi la tyrannie avant d'entonner à deux voix leur hymne à la liberté, leur chant de délivrance :

*« Ils ont des bois, des femmes, des maisons !
Où c'est une famille excessivement bien excessivement riche,
Il y a quatre ventiers qui ne font rien du tout ! »*

Séraphina et l'Etoile Polaire, obligées par leur belle-mère de porter à leur ceinture les clefs du garde-manger et de compter les morceaux de sucre, de peur d'être volées par leurs domestiques, avaient levé à elles deux l'étendard de la révolte. Elles l'avaient hissé sur le toit du château de l'âme, qu'elles avaient pris la résolution d'habiter, en place de l'autre château, occupé par les parents de leurs époux.

N'ayant pas les mêmes problèmes à résoudre, j'avoue que ma sympathie pour elles grandissait du fait qu'elles avaient réussi à se libérer d'une vie matérielle oppressante, et j'étais flattée qu'elles m'aient prise pour confidente après s'être moquées de moi pour n'avoir pas eu le courage d'ôter l'épingle qui me privait du chapitre essentiel de la *Vie des Abeilles*.

Le rôle joué par la poésie de Maeterlinck dans l'issue de la bataille qu'elles venaient de gagner contre leur belle-famille ajoutait une sorte de prestige à la poésie de ce grand Flamand qui avait rompu lui aussi ses attaches avec une vie limitée par les soins à donner à une fortune acquise d'avance, qu'il ne s'agissait plus ni d'accroître, ni d'embellir, mais simplement de conserver. C'était le gibier dans la chasse.

Les audacieuses, les indépendantes, les briseuses de convention, les deux contemptrices d'un ordre de choses devenues sordides à force d'avarice et d'ennui, transposaient leur victoire chèrement acquise sur le rythme de *L'Oiseau Bleu*, dont la poursuite leur paraissait le seul but digne d'être donné à leur vie.

Le hasard, les circonstances, mon inclination pour ces jeunes femmes, belles et malheureuses, me firent connaître Maeterlinck mieux qu'un professeur de littérature en Sorbonne n'aurait pu le faire. Elles s'identifiaient parfaitement aux personnages, aux symboles, à toute la mythologie du chantre d'Aglavaine et de Selysette. La question du Prince Hjalmar était devenue pour nous comme un mot de passe, une formule incantatoire faite pour libérer les corps engourdis par le froid de l'hiver où l'âme va périr d'inanition.

« Y aura-t-il de la salade ?
Je voudrais un peu de salade ! »

Par jalousie Anne a ôté la vie à la pauvre petite Maleine, le Prince Hjalmar a poignardé Anne, puis a retourné la lame contre son propre cœur.

Je me souviens jusqu'à aujourd'hui de cet « h » aspiré, de ce nom d'Hjalmar prononcé par Seraphita. Je crois l'entendre, aussi frais que le soupir d'une petite vague mourant sur la rive d'une île innommée, perdue dans les brumes du nord.

Parler de cette salade, de cette verdure, c'était désirer le printemps, en rêver comme on en rêve seulement dans les pays glacés, comme la jeunesse qui veut vivre en rêve lorsqu'elle demeure enfermée dans sa prison de neige.

La comparaison avec Shakespeare naissait d'elle-même. Cléopâtre parle en mourant de la douceur des jours passés. Elle les appelle « my salad days ». Maeterlinck offrait à ces jeunes femmes un univers tout à elles, un monde de remplacement.

J'entends encore l'une ou l'autre des récitantes mettant l'accent des rêves sur ces paroles effrayantes :

« Les princesses vont mourir en un champ de ciguë

On empoisonne quelqu'un dans un jardin . . .

On assiste à l'exécution d'une vierge dans une salle close ! »

Ces trois vers de Maeterlinck devenaient lourds de signification lorsqu'ils étaient dits par ces jeunes femmes qui, de leurs voix alternées, se faisant écho dans la chambre où j'étais seule à les écouter, moi, leur néophyte, la nouvelle initiée, admise aux mystères célébrés sur la peau d'ours blanc, je voyais ondoyer sous mes yeux le champ de ciguë. C'était ce jardin de leurs beaux-parents où elles avaient passé les plus beaux étés de leur jeunesse, enfermées chacune dans sa tour, chacune instruite séparément, requise de porter les clefs du garde-manger, pendues à la ceinture, pour le reste de ses jours.

Séraphita, hiératique, comme elle seule savait l'être, en affirmant qu'on empoisonnait quelqu'un dans un jardin, pensait à sa propre jeunesse séparée du monde où elle avait vécu en pleine beauté, en pleine liberté aussi, auprès d'une mère adorable, d'un frère unique, pareil à elle et d'une sœur qui l'avait trahie . . .

A peine eût-elle atteint sa dix-huitième année qu'elle était venue vivre misérablement dans cette riche maison d'où elle s'était évadée.

Quant à l'Etoile Polaire, elle brillait du plus vif éclat dans l'ombre d'une résolution qu'elle avait déjà prise :

« *On assiste à l'exécution d'une vierge dans une salle close !* »

Cette phrase mystérieuse de Maeterlinck, elle l'avait faite sienne. Sa décision était prise. Elle n'avait plus qu'un but : partir.

Son âme était déjà presque envolée ; cela se reconnaissait au frémissement de ses lèvres lorsqu'elle lisait sa partie de l'histoire, avant de fermer le livre.

Un mari qui ne l'aimait pas et qu'elle n'avait jamais aimé lui avait donné cinq enfants, comme pour la punir, pensant la garotter sur place et la tenir pour toujours à sa merci.

Maeterlinck lui montra le chemin. Après que son cinquième enfant fut né, craignant d'y laisser tout son sang, elle était partie toute seule, sans regarder en arrière ; l'Etoile Polaire était tombée sous l'horizon. Personne de nous ne l'a jamais revue.

Je pense à elle avec une pitié qui n'est pas démentie, sachant qu'elle a donné naissance à une race de héros et d'héroïnes qu'elle n'aura pas connus.

* * *

L'influence que la poésie de Maeterlinck exerça sur toute une génération d'âmes en peine, sans prendre toujours des formes aussi dramatiques, n'en permet pas moins d'inscrire son nom parmi ceux des poètes libérateurs. Il est de la lignée des grands romantiques. Les coups de collier ou de boutoir qu'il a donnés pour s'affranchir lui-même, le placent irrévocablement du côté de Byron, du côté de Shelley, du côté d'Ibsen aussi, mais avec une grâce qui tient plutôt de la petite Sirène du conte d'Andersen que d'Edda Gabler, laquelle n'est qu'une Madame Bovary nordique.

Toutes les héroïnes du grand Flamand sont des enfants abandonnées, perdues dans l'épaisseur de la forêt humaine, qu'elles s'appellent Selysette ou Mélisande ; toujours nous l'entendrons soupirer ces paroles si simples et qui disent si bien ce qu'il faut dire à des âmes prisonnières, celles qui peuplent la région des limbes où se débat la jeunesse, une génération après l'autre, une adolescence après l'autre, pressées comme les vagues de la mer, croyant toujours avancer, et se retirant toujours, à la rencontre de celles qui viennent, pour battre le même rivage, toujours battu, mais toujours vainqueur des flots qui ne croissent que pour décroître, toujours.

« Je ne suis pas heureuse ! »

C'est une toute petite phrase faite de rien mais qui dit tout. La pensée de Maeterlinck tient dans cette pauvre petite phrase de rien du tout, et lorsque c'est Debussy qui se charge de lui faire traverser le temps, la petite phrase devenue auditive échappe à la raison, devient impérissable parce qu'elle dit ce que toute jeunesse s'est toujours dit à elle-même.

Je me désole non pas sur les malheurs inhérents à cet âge, ce ne sont que pressentiments et prémonitions, — mais sur le plus grand des malheurs, celui de se croire fait pour le bonheur. Cette idée fautive une fois ôtée, tout devient simple, tout devient clair et beau. Le monde s'organise, et la vie s'en va, justifiée. Maeterlinck est sorti de sa jeunesse comme la vie sort de la mort. Le roi Hjalmar représente, comme le roi Léar, la grande misère du cœur humain et le génie de Maeterlinck a fait reflourir le plus vieux des mythes, qui se retrouve sous tous les climats, sous toutes les latitudes.

Ses héroïnes navrées, ses « fiancées malades » qui errent dans les prairies, Seraphita et l'Etoile Polaire me les ont fait rencontrer. Le poète les vengeait des hommes sans foi, des bourgeois horribles, avec lesquels la vie, la pauvre vie de tous les jours, les avait mariées. Chacune de mes amies s'en était délivrée à sa manière.

Il fut un jour, il fut une heure de mon existence si diffé-

rente des autres par mes origines méditerranéennes, où elles m'ont entraînée dans leur sombre domaine ;

« Une très ancienne forêt septentrionale
d'aspect éternel sous un ciel profondément
étoilé. »

C'est là que se place le prélude fameux des douze Aveugles, hommes, femmes, enfants, vieillards, tous égaux dans leur égarément, par lesquels Maeterlinck a voulu figurer le malheur de ceux qui ont suivi le *guide*, lequel est mort. De l'autre côté du rideau qui cache les choses, il n'y a plus rien qu'un cadavre. Dante, ce méridional, a imaginé une forêt à l'entrée des enfers, où il se décide à pénétrer, mais il n'est pas seul ; le grand Florentin est appuyé au bras de Virgile.

Le poète des églogues, chantre des campagnes élyséennes est un guide plus rassurant.

* * *

La première représentation de *Pelléas et Mélisande* fut une date dans ma vie. Je n'écouterai plus jamais cette musique, je n'entendrai plus jamais ces paroles de sang-froid.

Je pleure d'avoir pleuré. Il est très difficile de faire leur part à chacun des deux maîtres de ce chef-d'œuvre quand il nous a surpris, en pleine jeunesse, j'ose ajouter : en plein malheur, ce qui fut mon cas.

Qui pourra s'armer de sens critique, juger et doser la part de génie dévolu à chacun, équitablement : la part du librettiste, la part du musicien, la part des belles écouteuses, qui ne sont plus ?

Il me faudrait faire avant tout la part du feu, celle de la jeunesse.

L'orientation religieuse de Maurice Maeterlinck en 1887 et 1888

par M. Raymond POUILLIART

Maurice Maeterlinck illustre d'une manière exemplaire la primauté de la vie intérieure, profonde et secrète. Retracer sa vraie existence, c'est s'obliger à découvrir les sources et les objets de sa méditation, à situer les dates et les étapes de ses découvertes spirituelles. Quand donc accéderons-nous au temple caché (1) ? Les événements sont importants dans la mesure où ils retentissent dans l'âme et où il y éveillent un écho. Pourra-t-on jamais mesurer celui-ci ? Lui seul cependant confère aux expériences de l'écrivain un caractère plus ou moins essentiel. On ne s'étonnera pas si des phases capitales de la vie de Maeterlinck ont été insuffisamment mises en lumière. Elles n'ont même guère été étudiées. Et pour cause : que d'inconnues subsistent, notamment pour la période des débuts ! Récemment M. Hanse a commencé de repérer et d'analyser quelques-uns de ces moments, que marqua la découverte de Ruysbroeck (2). Il est maintenant établi que, entre 1885 et 1891, l'écrivain s'est constitué un ensemble de croyances. Plus tard, sa méditation les creusera, les élargira, les expli-

(1) Mes remerciements les plus vifs vont à la Comtesse M. Maeterlinck pour l'amabilité avec laquelle elle m'a reçu à Orlamonde et pour la libéralité dont elle a témoigné en me permettant de consulter et de citer des textes inédits. Sans elle, rien de tout ceci ne pourrait être écrit ici. Je dis aussi toute ma gratitude à mon cher collègue M. Joseph Hanse : il est à l'origine de ces travaux et je suis heureux de voir confirmées les hypothèses qu'il a émises naguère.

(2) *De Ruysbroeck aux « Serres chaudes » de Maurice Maeterlinck*, dans le *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, XXXIX, n° 2, 1961, p. 75-126.

citera. Mais quelques données premières ont été acquises en ces années où le public apprend à connaître les *Serres chaudes* et *La Princesse Maleïne*, le moment aussi où Maeterlinck traduit pour lui-même et pour autrui Ruysbroeck l'Admirable. Lorsque paraît *Le Trésor des Humbles*, en 1896, l'auteur, désormais célèbre, propose aux hommes de bonne volonté à la fois une synthèse et une anthologie des découvertes qui sont le fruit des dix années qui s'achèvent. Nous voudrions, grâce à des documents nouveaux et en reprenant des textes mal connus, avancer davantage dans la connaissance de cet itinéraire et surtout montrer la complexité de son début.

L'erreur serait grossière de réduire un auteur aux lectures qu'il a entreprises, et, en somme, de prétendre l'expliquer par ses sources. Néanmoins, chez un lecteur et pour un esprit porté à la recherche méditative, les livres font partie de l'activité vive de l'être, ils sont intégrés dans le processus incessant de recherches qui ne se traduit pas nécessairement ni toujours par des textes, imprimés ou personnels : seul l'accès à l'horizon spirituel de l'homme pourrait nous montrer cette progression. La lecture de Ruysbroeck fut l'occasion d'un bouleversement intime et immédiat. Que ce fut par J.-K. Huysmans, la chose est maintenant sûre. A l'auteur d'*A Rebours* sera adressé un exemplaire de *L'Ornement*, avec cette dédicace : *A Joris Karl Huysmans au Maître profondément admiré qui m'a mis sur la voie de Ruysbroeck* (3). Peu importe ici d'ailleurs. Dès ce moment, en 1885 très probablement, une dimension inconnue de l'homme, une face cachée de la vie furent révélées à Maeterlinck. Bien sûr, toute la portée de cette découverte ne lui apparut pas sur-le-champ. Mais n'est-ce pas dès alors que, pour lui, l'humanité se divisa en deux, les « voyants » et les autres ? N'est-il pas significatif de lui voir opposer, un peu plus tard, dans l'introduction aux *Disciples à Saïns* de Novalis, les psychologues, ceux qui explorent les parts claires de l'homme, et les

(3) Ce volume figurait à la récente exposition Maeterlinck à la Bibliothèque Nationale de Paris. Je dois à l'obligeance de M. Hanse de connaître ce détail révélateur, que m'ont aussi aimablement signalé M. G. Van Welkenhuyzen et M. Cl. Pichois.

mystiques ? Racine prend place parmi les premiers, parce que ses personnages n'ont pas accès à l'âme. La Rochefoucauld aussi sera relégué parmi eux, avec Stendhal : ces connaisseurs de l'être humain n'ont pas expérimenté ce qui dure, ce qui survit à la mort (4). Ruysbroeck lui a donné l'exemple extraordinaire d'un homme qui vécut continûment sur les cîmes de son âme et qui explorait sans défaillir le monde invisible et divin :

Il est certain que cette œuvre semble écrite à côté de nous, et que nous avons peine à la comprendre en ce moment, lorsque nous la relisons en nos pauvres petites chambres où nous nous croyons un peu trop, depuis quelques années de science, à l'abri de deux éternités (...). Un auteur *sincère*, c'est-à-dire qui puise directement aux sources des vérités, regarde face à face la substance des choses, et ne vit pas uniquement de nouvelles combinaisons d'apparences, n'est jamais obscur, parce qu'il se comprend toujours lui-même, et infiniment au delà de ce qu'il dit ; mais il doit sembler tel, puisqu'il n'existe qu'en la portion d'*inentendu*, qu'il apporte (5).

Ces phrases, écrites entre 1885 et 1888, tentent de justifier la difficulté de sens qui apparaît souvent dans les écrits de Ruysbroeck. Mais elles attestent aussi que Maeterlinck voit en celui-ci un esprit qui a touché aux réalités authentiques.

Les conséquences en ont été incalculables. Pour le poète d'abord : M. J. Hanse l'a fort bien montré. Mais davantage nous retiendra le mouvement personnel et tout intérieur de l'homme, de ce jeune lecteur qui, à vingt-trois ans, décide de mettre en français une part des œuvres du mystique brabançon. Quelques indices, quelques mots parfois nous restent, d'après lesquels il nous faudra tenter de reconstituer ses positions. Que l'on songe à ce premier fait, qui est indubitable : pendant deux ans et demi, Maeterlinck s'entretient avec Ruysbroeck. L'article que la *Revue générale* imprimera en 1889 doit être terminé bien avant le milieu de l'année précédente.

(4) *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction, par Maurice Maeterlinck. Bruxelles, P. Lacomblez, 1895, p. XIX et XXII.

(5) *Ruysbroeck l'Admirable*, dans *Revue générale*, novembre 1889, p. 664-665.

On ne vit pas impunément en étroite intimité de cœur avec l'auteur qui vous a laissé l'impression directe, pénétrante et bouleversante, du « génie absolu ».

Seul *L'Ornement des noces spirituelles* sera publié en français. Cela ne peut pas nous tromper. Il existe des fragments assez étendus d'une version du *Livre des douze béguines* et quelques pages du *Traité de la vraie contemplation*, restés tous manuscrits et conservés à « Orlamonde ». Si le premier de ces deux ouvrages n'était pas nécessairement traduit en 1885, contrairement à ce qu'affirmait Maeterlinck à Darzens, il n'en reste pas moins qu'une publication de *L'Ornement* et des *Douze béguines* a dû lui paraître probable. N'écrit-il pas dans un brouillon : « Il faut dire un mot à présent des deux œuvres ici traduites » ? Une telle phrase s'adresse évidemment au public, elle est destinée à une préface. La manière dont est calligraphiée la version des *Douze béguines* montre bien qu'il s'agit de tout autre chose que d'un exercice privé. Ajoutons à cela les extraits assez larges et nombreux que contient l'article de 1889 : ils sont tirés de plusieurs autres ouvrages de Ruysbroeck. Les écrits du mystique ont donc occupé l'attention de Maeterlinck pendant de longs mois. La publication des *Serres chaudes* et la rédaction de *La Princesse Maleine*, la même année 1889, ne nous ferons pas perdre de vue une expérience dont l'intensité a déterminé le destin de l'écrivain.

* * *

Dans quelle mesure a-t-il réalisé ce désir, que mentionne un agenda de 1888 : « Lire les écrits mystiques de Henry Harphius ou van Herp (1502) » ? Ou cet autre : « Lire Hugues d'Ypres (1200) *De anima*, etc. » ? Et encore : « Lire la vie de saint François d'Assise » ? Ou : « Guide de Molinos. *Traité de la contemplation et degrés de la contemplation* » ? De telles notations, dans leur brièveté, sont convergentes. Elles signifient que Maeterlinck a cherché à s'informer, qu'il désirait connaître des textes, apparentés par l'esprit à ceux de son auteur médiéval ; et que, pendant qu'il lisait et traduisait, ou immédiatement après, il s'est avancé dans le monde immense

de la mystique. Peut-être ces auteurs qu'il cite ne sont-ils pour lui que des noms et des titres. De son étude de 1889 est bannie délibérément toute considération historique. On ne peut donc affirmer absolument qu'il a lu ou qu'il n'a pas lu les œuvres auxquelles il fait allusion. Mais l'évidence est là : son esprit est en marche, il lui faut tenter d'identifier un secteur nouveau de l'esprit. D'ailleurs, entre la composition de l'article et la publication de *L'Ornement* en 1891, le mouvement s'est poursuivi. Comme nous le montrerons un jour, ces trois années, de 1888 à 1891, trahissent une évolution constante. Seul le point de départ nous intéresse maintenant.

M. Hanse a insisté sur la manière dont se termine l'article de la *Revue générale*. La présentation de Ruysbroeck s'achève par la traduction partielle de la profession de foi catholique du mystique⁽⁶⁾. Maeterlinck y souscrit d'une manière indirecte et comme atténuée : « Et à présent, j'achève ceci, en disant humblement avec le saint admirable que vous allez entendre, ces excellentes paroles qui ferment son œuvre, et au nom desquelles on me pardonnera, j'espère, les erreurs de ma traduction. » Par rigueur intellectuelle, par honnêteté, M. Hanse n'a pas voulu faire dire à ces phrases plus qu'elles ne donnent explicitement, il refuse d'annexer immédiatement au catholicisme notre écrivain, et de parler d'une conversion. Elles ne trompent pas cependant, elles sous-entendent que Maeterlinck est plus près qu'il ne le sera jamais du catholicisme. Ruysbroeck lui aurait-il révélé une foi faite d'amour et non de craintes comme celle qui lui avait été enseignée au collègue ? Les « terreurs de l'amour » ne sont pas absentes de son commentaire sur l'œuvre de Ruysbroeck ! L'agenda de 1888 garde telle note : « O mon Dieu si crucifié » : serait-ce là un appel intime ? ou faut-il simplement y voir un vers abandonné, comme l'octosyllabe : « Mon Dieu ! Mon Dieu ! mon âme est blême » ?

Un texte plus détaillé, resté manuscrit, nous mène plus loin encore. Son titre, *Visions typhoïdes*, a été barré — mais à quel

(6) Est omis, délibérément sans doute parce que inutile et d'intérêt historique, le passage qui rejette le panthéisme.

moment ? — et remplacé par un autre, malheureusement illisible. *Visions de l'...*, le crayon bleu se confond avec la couverture bleue : oserait-on lire *de l'âme* ? Le contenu éclaire de façon singulièrement nette non seulement la fin de l'article de 1889, mais toute une période de lectures religieuses. En tête, sur la première page, isolée et détachée de tout autre texte, une phrase affirme : « Je déclare ici, désavouer d'avance, tout ce qui dans ces joies d'agonies, réellement éprouvées d'ailleurs, serait, à cause de ma seule ignorance, contraire aux enseignements de l'Eglise, dont je me glorifie suprêmement d'être le fils très humble et très soumis. » La portée d'une telle profession dépend évidemment du moment où elle a été écrite. De quand datent les *Visions typhoïdes* ? En l'absence de tout critère externe (l'écriture ressemble assez fort à celle de la version des *Douze béguines*, elle est d'un Maeterlinck adulte et non d'un collégien), nous devons nous fonder sur un seul indice, une épigraphe, reprise à Ruysbroeck. « Ic en hebbe buiten niet te doene » : c'est là un vers que prononce l'homme pour remercier Dieu, en tête du chapitre V du *Livre des Douze béguines*. Les *Visions* sont donc au plus tôt de la fin de 1885. D'autre part, l'évolution de la pensée religieuse de l'écrivain, dont nous parlerons un peu plus loin, ne permet pas de placer le texte après 1890 : l'introduction à *L'Ornement* prouve que Maeterlinck s'est nettement écarté du catholicisme et que d'autres mystiques lui paraissent alors « plus efficaces ou plus opportuns » que Ruysbroeck. Les *Visions* doivent se situer entre 1886 et 1890.

Elles sont mises sous le patronage de quelques auteurs religieux. Les épigraphes, une par vision, le montrent. « Nous voyons maintenant en énigme dans un miroir » : le texte est de saint Paul (Cor. XIII, 12) ⁽⁷⁾. La seconde cite saint Bernard : « Cecidit asina, et est qui sublevet eam, perit anima, et est (sic) qui reputet (De consideratione, L. IV, ch. 6, § 20) ». Le troisième texte est celui de Ruysbroeck, et par là-même il

(7) Maeterlinck donne lui-même les références, le nom de l'auteur et l'endroit exact du livre.

est le plus précieux. Racine, le seul auteur profane à figurer ici, et dont Maeterlinck ne mentionne d'ailleurs que le nom, fournit ce vers : « Mourrai-je tant de fois sans sortir de la vie ! »⁽⁸⁾ Saint Bernard est cité encore, en français cette fois : « Un âne tombe . . . » Et pour introduire la dernière *Vision*, Maeterlinck revient à saint Paul : « Per fidem ambulamus, non per speciem. II Cor., v. 7 ».

Exagérerait-on en disant que Maeterlinck, d'avoir assidûment et assez longuement fréquenté la mystique chrétienne, s'est rapproché de l'Église ? Et que des textes, lus jadis ou récemment, lui viennent à l'esprit, pour soutenir sa pensée ou son imagination ? Lus jadis, comme ceux de saint Paul, qui ont leur place dans les missels ? Lus récemment, comme celui de saint Bernard ? On aimerait pouvoir nuancer. Mais le dernier jour de mars 1888, un nom est consigné dans le carnet : « Isaïe, 12, 5 ». L'allusion porte sur ces deux vers : « Chantez le Seigneur, car il a fait merveille. Qu'on le sache dans tout le pays »⁽⁹⁾. Les *Visions* elles-mêmes devraient être étudiées. Nous ne pouvons ni ne voulons les reproduire ici, Maeterlinck ne les ayant pas jugées dignes de publication. Mais on remarquera que ce sont des « joies d'agonies », et « réellement éprouvées d'ailleurs ». Certaines prennent la forme de prières : « O Seigneur imploré et clément ! vous qui connaissez l'inutile solitude du cœur où ne sont plus les étoiles de votre unique gloire . . . » Un autre aspect de la sensibilité apparaît aussi, celui qui alimente au même moment bon nombre de *Serres chaudes* : « Ah vraiment j'ai trop provisoirement mal au cœur, et je ne veux plus vivre au milieu des œuvres de mes yeux. Je vous trompe mon Dieu ! et cependant l'âme est plus voisine de l'homme que sa chair . . . » Malgré leur titre, les *Visions typhoïdes* nous révèlent un effort pour « voir intérieurement », elles témoignent d'une tentative pour s'arracher au monde sensible. Combien l'âme de Maeterlinck a dû être

(8) Le vers, tiré d'*Iphigénie*, est prononcé par Clytemnestre (V, sc. 4). Sans doute est-ce en raison de son caractère purement profane et pour son contexte païen que la référence est négligée.

(9) Je cite d'après la traduction des moines de Maredsous (1952).

tourmentée ces années, pour qu'il puisse parler d' « agonies » ! La dernière *Vision* est particulièrement significative. Cette « Matinée du Jugement » est une méditation sur le Dernier Jour : l'écrivain tend son esprit pour imaginer comment il sera à ce moment. S'aidant de Ruysbroeck encore, il écrit : « Je suis à l'intérieur et je n'ai plus rien à faire au dehors ! la mort a ôté de mes yeux ces deux mains qu'elle tient sur les yeux des vivants . . . »

La sincérité du document paraît entière, quel que soit le contenu doctrinal et malgré son aspect poétique. La déclaration initiale ne trompe pas, elle rejoint la fin de l'article de 1889 et la précise. Maeterlinck aurait donc entrepris un moment de se faire « voyant », il aurait, dans une série de méditations, voulu rejoindre Ruysbroeck selon sa nature à lui. Une page de l'article de 1889 doit être relue maintenant. Dans son accent nostalgique, elle montre l'écart que Maeterlinck a découvert et, si l'on peut dire, mesuré, entre l'amour religieux d'aujourd'hui, celui qu'il éprouve et qu'il retrouve aussi dans *Sagesse*, et la ferveur spirituelle de jadis : « C'est la *sincère* histoire (celle de Ruysbroeck), à peine écrite une fois, de siècle en siècle, d'une âme qui a vraiment aimé et souffert comme elle le dit, dans le vide de son corps, ou c'est plutôt cette âme elle-même, rendue visible sur ce papier (. . .) » ⁽¹⁰⁾. Suit le texte que M. Hanse a déjà reproduit et commenté :

Ça (sic) été réellement alors (au moyen âge) l'unique été des cœurs, et à nous qui sommes en hiver, hélas ! et peut-être plus loin, et qui souffrons même à entrer en l'automne de *l'Imitation*, comme si nous ouvriions une serre au sortir d'une cave, ces ardeurs semblent à présent de fiévreuses ténèbres où notre âme périrait comme une plante du pôle au soleil. C'est tristement ainsi ; et notre amour malade est devenu symbolique, au lieu que le leur était absolu, car les meilleurs d'entre nous ne peuvent plus aimer Dieu qu'en le voyant en leur esprit, tandis qu'ils (les mystiques du moyen âge) parvenaient au delà d'eux-mêmes et de toutes les images (...) et ainsi ils étaient autant au-dessus de nous que nous sommes encore au-dessus des païens ⁽¹¹⁾.

⁽¹⁰⁾ *Art. cit.*, p. 664. Maeterlinck souligne.

⁽¹¹⁾ *Ibid.*

Cette dernière formule, tout ambiguë qu'elle soit, montre que, porté par un souvenir de collègue ou mû par une conviction récente, Maeterlinck se sent parmi les chrétiens.

Absence de tout critère extérieur, disions-nous. Elle n'est pas totale. Un poème, que publie *La Jeune Belgique* du 1^{er} novembre 1887, se réfère en partie à la dernière *Vision* : dans *La mort des yeux* le poète s'adresse à ces yeux qui passeront bientôt à l'autre monde et verront d'autres réalités. Maeterlinck y insère une expression dont il use à propos de Ruysbroeck : « Ouvrez-vous à présent *au-dessus des images* » (je souligne), celles-ci étant les formes sensibles, au-delà desquelles le mystique a le pouvoir d'élever son regard. La mort posera « sur vous la fraîcheur de ses mains » : c'est là un tour nouveau d'une métaphore qui figure dans la dernière *Vision* : « la mort a ôté ces deux mains qu'elle tient sur les yeux des vivants... » Poème de la mort plus que prière, malgré le vers : « Mon Dieu, voilà des nuits et des nuits que j'attends », *La mort des yeux* constitue une méditation poétique sur ce nouveau regard qui recréera les yeux en « flammes absolues », qui leur permettra de voir des « rêves nus », de « rester clos au soleil où flottaient (leurs) ennuis », et de verser des « pleurs sans raisons ». Mais le poète ajoute :

« Et vous deviendrez noirs en jaillissant vers Dieu ».

L'évolution du poète permet au surplus de confirmer sa transformation spirituelle, M. Hanse a dit l'essentiel à ce sujet. Nous y ajouterions simplement que la révélation de Ruysbroeck, soudaine en 1885, se complète d'une pénétration graduelle dans les années suivantes. En juin 1886, un seul des poèmes, tout au moins de ceux qui ont été publiés, nous indique un mouvement ascensionnel : le lys

« Comme une lune, peu à peu,
Elève vers le cristal bleu,
Sa mystique prière blanche. » (12)

(12) *Feuillage du cœur (La Pléiade, juin 1886)*.

Dès mai 1887, les *Oraisons nocturnes* dévoilent plus clairement et explicitement l'appel du poète :

« *Il est temps, Seigneur, il est temps
De faucher la ciguë inculte !
A travers mon désir occulte
La lune est verte de serpents !* » ⁽¹³⁾

Ce désir obscur est-il orienté vers Dieu ? Pour dissiper l'équivoque qu'engendre le mot même de *désir*, le poète lui substituera *espoir* par la suite. *Occulte* a le sens étymologique qu'il possède dans la traduction de *L'Ornement* : *secret, caché*. La deuxième oraison est plus nette encore, le poète sentant l'aridité de sa prière :

« *Seigneur, versez donc dans mon cœur
Vos grâces aux fraîcheurs aiguës,
Car le tiède vert des ciguës
Enveloppe seul ma langueur !
J'étouffe sous votre rancune !
Seigneur ! ayez pitié, Seigneur ! (. . .)* »

Il est inutile de poursuivre : les *Serres chaudes* sont imprégnées d'une sensibilité chrétienne, faite surtout de la conscience des fautes, et aussi d'appels vers une guérison, adressés à Dieu. Sans que nous puissions serrer de près une certitude, il apparaît que les poèmes « chrétiens » se forment surtout à partir de 1887. Et l'ensemble des *Serres chaudes* offre les deux aspects de cette vie intérieure : les échos des chutes, du dégoût, de la lassitude morale, que le poète écrit avec la part mauvaise de son être, celle qu'il sent telle, voisinent avec les prières, les désirs d'échapper à cette condition de pécheur et à cette rancœur :

« *Laissez votre gloire, Seigneur,
Eclairer la mauvaise serre !*

⁽¹³⁾ Dans *Serres chaudes*, les deux oraisons sont remaniées et ne forment qu'un seul poème.

Maeterlinck ne vit-il donc pas deux expériences étroitement solidaires, la soif de pureté et de vision spirituelle d'une part, l'inquiétude morale et le sentiment de culpabilité, de l'autre ? L'inertie et l'envol sont les termes extrêmes entre lesquels il se débat.

Ces indices, nombreux et concordants, éclairent les textes que nous connaissons. M. Hanse l'a très bien dit : les amis et les confidents du poète, dans leurs comptes rendus, ont noté l'aspect religieux des *Serres chaudes*. Un Maeterlinck chrétien : « il a la foi », dit Van Lerberghe. Il « partage ses loisirs entre la lecture des pères de l'Eglise et des exercices aux haltères », écrit I. Gilkin, qui ajoute que son ami désire « obtenir, en tête de son prochain volume de vers, l'imprimatur épiscopal ». Ce ne sont pas là des boutades. Une ultime question se pose, une hypothèse doit être envisagée : le *Manuel de la Mort*, dont le poète parle à Darzens en décembre 1885 et dont trois chapitres sont rédigés, serait-ce la première forme ou un fragment des *Visions typhoïdes* ? Celles-ci convergent, du moins dans leur état actuel, vers la méditation sur le Jugement dernier. En tout cas, elles répondent au désir de l'imprimatur dont parle Gilkin en octobre 1887, c'est-à-dire à un moment qui est fort proche de *La mort des yeux*. Nous ne pouvons nous prononcer sur leur origine, mais nous inclinons à croire qu'elles devaient être écrites vers la fin de 1887.

L'importance de cette étape spirituelle apparaîtra mieux encore si l'on rappelle d'autres lectures de la même époque. On n'a guère tenu compte jusqu'à présent de cet ensemble de textes que le poète, toujours à l'affût, saisit au passage et dont il extrait de quoi alimenter sa sensibilité. A première vue la somme est disparate, mais elle est relativement une dans sa complexité. En tête du manuscrit des *Serres chaudes* prennent place trois citations. L'une d'elles est empruntée aux *Hymnes* — c'est là le terme général et vague par lequel Maeterlinck lui-même indique sa source :

Expelle noctem cordium
Lumbos jecurque morbidum
Flammis adure congruis

Il s'agit bien d'hymnes, en effet. Deux citations différentes se trouvent ici accolées, sans ponctuation, et elles semblent ne former qu'une seule prière. Le premier vers provient de l'hymne *Caeli Deus sanctissime* ; les deux autres sont empruntés au poème *Summa Deus*. Ils figurent dans le Bréviaire romain, où Maeterlinck les a probablement trouvés. Est-ce un hasard, une pure coïncidence ? Certes non. L'agenda de 1888 nous livre ce titre, noté au vol, dirait-on : « Hymn. ad incensum cerei paschalis ». L'allusion nous renvoie au poème religieux *Inventor rutili*, qui avait sa place jadis dans la liturgie catholique⁽¹⁴⁾. Cette hymne n'est qu'un passage du chant V du *Cathemerinon* de Prudence, qui est beaucoup plus développé et porte généralement un autre titre, *Ad incensum lucernae*. A en croire la formule de l'agenda, Maeterlinck a découvert l'hymne sous sa forme abrégée et liturgique. Mais il connaît aussi l'œuvre lyrique de Prudence, et, certainement guidé par *A Rebours*, il écrit le titre de *Cathemerinon* et transcrit des extraits du poème, pour lui-même, dans son agenda⁽¹⁵⁾.

Les textes mêmes des hymnes révèlent une poésie fort belle, et l'on conçoit qu'elle a pu séduire un amateur de poèmes. D'autres raisons cependant devaient pousser celui-ci à reproduire ces vers et à en retenir trois en tête de son premier recueil poétique. Les vers où Prudence supplie le Christ de rendre « la lumière à (ses) fidèles » rejoignent les deux implorations mises en épigraphe dans les *Serres chaudes*. Ces appels sont clairs : « Chasse la nuit des cœurs », « brûle de flammes adéquates les reins et le foie malade(s) ». Ils disent le désir — exprimé tout au long du livre — d'être soulagé des souffrances morales, de fuir la lassitude. Dans sa nausée intérieure de 1887 et de 1888, Maeterlinck éprouve un besoin de paix et de clarté. La liturgie ne lui fournit pas seulement des poèmes émouvants : ils viennent retentir dans le fond de son âme, parce qu'ils correspondent à ce regard tourné vers le haut, leur

(14) Je dois ce renseignement à mon savant collègue, M. le chanoine Pl. Lefèvre.

(15) Ces notes de lectures datent de la fin de février et du début de mars 1888.

appel est aussi le sien. Les œuvres chrétiennes sont pour lui plus et mieux qu'un objet de curiosité ou que l'expression d'une vague religiosité. Elles répondent à un besoin d'absolu. Parti, à la suite de quel hasard ? de la mystique catholique, Maeterlinck ressent une nostalgie d'infini.

Cela explique sans doute le sort qu'il fera aux trois vers des Hymnes. Ils disparaissent dès la première édition des *Serres chaudes*. Pourquoi, alors que la phrase de *l'Imitation* reste ? Mais celle-ci reflète avec justesse le climat général des poèmes : « Et torpenti multa relinquitur miseria ». En empruntant ces mots, Maeterlinck a d'ailleurs changé leur valeur religieuse : le Christ s'adresse à l'homme et condamne la tiédeur (Lamennais traduit *torpenti* par *lâche*)⁽¹⁶⁾. Hors de son contexte original et retenu pour le sens particulier que Maeterlinck distingue dans cette torpeur, l'extrait de *l'Imitation* gardait sa valeur significative. Les trois vers, en revanche, expriment une adjuration positive, ils sont une prière. Peu de temps après les avoir reproduits, Maeterlinck quitte le sillage du catholicisme dans lequel il se mouvait. Déjà les poèmes en vers libres des *Serres chaudes*, que, comme M. Hanse, nous croyons postérieurs aux autres, contiennent peu d'apostrophes religieuses. La présence des *Hymnes* ne se justifie plus, si le recueil n'a plus aux yeux de son auteur cette actualité spirituelle. Le sentiment qui les anime ne correspond plus à celui du poète de 1889.

En effet, les mouvements qui travaillaient sa sensibilité profonde continuaient leur action. Une part de lui-même n'adhère pas au mysticisme. Typhoïdes, ces visions ? Une chose est sûre : le rêve inquiète le poète, les hallucinations le troublent. A-t-il été réellement hanté par ces phénomènes ? Dans quelle mesure aussi n'ont-ils pas été provoqués ou favorisés par ses efforts pour se faire voyant ? L'agenda de 1889 leur réserve une place, alors qu'ils en sont absents en 1888. Ici nous sommes obligés de deviner et d'avancer des hypothèses. Mais que signifie ce seul mot, écrit en 1889 : « terreurs » ? Une allusion à

(16) *Imitation*, Livre III, xxxv, I. Lamennais écrit : « Car la manne est donnée aux victorieux et une grande misère est le partage du lâche. ».

un état personnel, vécu ? D'autre part, Maeterlinck lit Quincey. Il cite Charles Lamb, et à sa suite il observe que « l'on sait bien qu'il n'y a pas d'aide pour elles », c'est-à-dire pour les terreurs surnaturelles. A la fin de septembre 1889 — *La Princesse Maleine* est achevée et imprimée — une liste de livres est établie, et sa signification n'est pas douteuse : « Maury. Du sommeil et des rêves. Macnish. Philosophy of sleep. Baillarger. Mémoire sur les hallucinations. Abercrombie. Inquiry into the intellectual powers. » Se joint à cela la mention du livre de Briere de Boismont sur les hallucinations, que Baudelaire connaissait déjà. Maeterlinck ne vit pas à ce moment une expérience nouvelle : les poèmes en vers libres des *Serres chaudes* témoignent d'une aptitude à la vision et à l'imagination hagarde, dont le poète est peut-être la victime. *Les chants de Maldoror* ont sans doute aussi contribué à déclencher ces images incohérentes. Mais au cours de l'année 1889 Maeterlinck leur accorde une attention plus grande et il y cherche une explication ou une interprétation.

* * *

Entretiens *Onirologie* avait paru dans la *Revue générale* de juin 1889, avant même qu'eût été publié l'article sur Ruysbroeck. Cette nouvelle — la table des matières de la *Revue* la qualifie ainsi — est exceptionnelle dans l'œuvre de Maeterlinck. Elle est extrêmement intéressante, et ses qualités méritent qu'on y revienne aujourd'hui. Elle a aussi une valeur de document pour l'état par lequel le poète est passé en 1888 et 1889. La rédaction a dû avoir lieu en juillet 1888, si l'on en croit trois notes d'agenda sur lesquelles nous reviendrons.

L'œuvre est peu connue. A part sa publication en revue, deux éditions en ont été faites ultérieurement, en 1918 et en 1936, et pas mal de commentateurs l'oublie ou la situent mal dans l'évolution de l'écrivain. Nous en résumerons brièvement l'argument. Il s'agit de la relation faite par un jeune homme, dont nous ignorons l'identité. Son père, qui était Hollandais, et sa mère, Anglaise, sont morts lorsqu'il avait environ

deux ans. Il semble avoir été recueilli par un oncle à Salem, aux Etats-Unis, puis placé dans un orphelinat du Massachusetts. Aucune trace de son enfance n'est parvenue jusqu'à lui. Un unique ami, Walter, l'invite à Boston, chez sa tante, Mrs W.-K. Depuis quinze ans, l'orphelin n'était pas sorti de la pension. Pendant son séjour à Boston, il se sent attiré vers Annie, la fille de son hôtesse. Un soir, la jeune fille, qui doit partir le lendemain, laisse tomber une bague dans le bassin de marbre au jardin. Rentrant dans sa chambre, le jeune homme prend de l'opium pour s'endormir et, attendant le sommeil, lit quelques poèmes de Thomas Hood. Sa nuit est peuplée d'images mystérieuses : eau, sensation de noyade, image d'une ouverture de puits au-dessus de lui, ciel orageux, choses ou gens qui fuient, un visage de femme qui ressemble à Annie, une phrase absurde (« The kind is in the pit »), sensation d'être retiré de l'eau par un mouvement analogue à celui d'Annie sortant sa bague du bassin, sons d'une langue inconnue, enfin vision de paysage — lune, quais d'eau noire, barques, moulins à vent. Ce cauchemar a lieu à la fin d'octobre 1880. A sa majorité, vraisemblablement deux ou trois ans plus tard, le jeune homme sort de la pension et est mis en possession des documents qui concernent son origine. Figure parmi ceux-ci, rédigée en néerlandais par sa mère, la narration d'un drame domestique : à quatre mois et demi, il a failli se noyer dans le bassin d'un jardin, et aux cris d'une servante ou d'une cousine — « 't kind is in den put » —, sa mère est accourue et l'a arraché à la mort. L'analogie du rêve avec le récit est trop forte. Le jeune homme part pour Utrecht, où se produisit l'événement. Et le décor de la ville — arbres, moulins à vent — correspond à d'autres images du rêve. Il en reste désespéré et tente de percer le mystère des réminiscences et des ressemblances qui se sont imposées à son esprit.

Maeterlinck a reconnu plus tard l'action profonde qu'exerça sur lui Edgar Poe. On peut se demander si le projet de créer une nouvelle fort différente du *Massacre des Innocents* ne dérive pas des *Contes extraordinaires*. Tout au moins guident-ils le nouvelliste dans la forme de son œuvre. En l'absence de ressem-

blances très précises, on retiendra que *Onirologie* se présente comme une narration écrite par un « je » : le conteur américain aime ce mode de présentation, qui est celui du *Démon de la perversité*, de *William Wilson*, du *Cœur révélateur*, de *Bérénice* notamment. Il permet une relation plus immédiate des événements et favorise les effets de peur, ce qui est commun aux deux écrivains. Toutefois, dans *La chute de la maison Usher*, que le Gantois considère comme une œuvre importante de Poe, le narrateur est un témoin plus qu'une victime du drame; tout au plus participe-t-il à l'action par la contagion de l'inquiétude et de la nervosité qui émanent de la maison et de ses habitants et qui passent dans son récit. Serait-ce une réminiscence que l'orage d'*Onirologie*, analogue à celui d'*Usher*? Poe, dans cette même nouvelle et dans *Bérénice*, met en scène des êtres d'une sensibilité excessive, les deux femmes, Lady Madeline et Bérénice, sont même sujettes à la catalepsie. Maeterlinck n'exagère pas les effets extérieurs et il ne recourt pas à un pathétique de situations, il évite le paroxysme auquel Poe aboutit. Il l'intériorise et l'anxiété naît d'une aventure concentrée dans la conscience, les données externes fournissant soit l'impulsion initiale, soit des éléments de confrontation et d'explication. Enfin, Poe raconte une histoire qui se déroule progressivement sous nos yeux, au lieu que le drame d'*Onirologie* consiste essentiellement en une reviviscence. Ainsi, dans *La chute de la maison Usher*, l'angoisse jaillit surtout de la coïncidence *actuelle* entre la lecture et les coups lointains donnés par la cataleptique qui sort de son tombeau. *Onirologie* ne livre de coïncidence que tout à la fin, lorsque le narrateur constate l'identité de son rêve avec le paysage d'Utrecht.

D'une manière plus immédiate et matérielle en quelque sorte, un autre écrivain suggérerait à Maeterlinck des détails précis. Le père et la grand-mère du héros ont vécu dans les Indes néerlandaises. La raison peut aisément en être trouvée. Pour expliquer la phrase mystérieuse : « The kind is in the pit », il fallait trouver un lieu entre l'aventure et la Flandre ou la Hollande. Or l'écrivain néerlandais Multatuli, c'est-à-dire Edward Douwes Dekker, offrait ici ce qui était néces-

saire. Le héros d'*Onirologie* parle de son père, qui « était ce qu'on appelle en néerlandais 'Assistent-Resident' de Lebak en l'île de Java ». Ce père a des démêlés avec le régent indigène Radhen Adhipatti Karta Natta Negara ; le jeune homme en trouvera plus tard la relation dans les journaux, notamment dans le *Javasche Courant*. A peu près rien de ceci n'est faux, ni même fictif. Multatuli avait occupé le poste d'assistant-résident dans la contrée de Lebak, et, pour avoir voulu s'opposer aux manœuvres du régent Karta Negara, il fut contraint à la démission. Le *Javasche Courant* du 26 mars 1856 signale son départ. Il devait mourir le 19 février 1887, peu de temps donc avant la rédaction d'*Onirologie*. Son roman le plus célèbre, *Max Havelaar*, avait été écrit à Bruxelles immédiatement après son aventure coloniale et relatait en détail ses conflits avec les autorités indigènes. Une traduction française, due à Nieuwenhuys et Crisafulli, avait paru en 1876, chez Dentu à Paris ; elle avait été rééditée deux ans plus tard. Elle n'a pas fourni à Maeterlinck ses documents : le texte français donne toujours Lebac et il n'indique pas le titre original, Radhen Adhipatti (17). La source d'*Onirologie* doit être cherchée dans la version néerlandaise de *Max Havelaar* ou dans une biographie de Multatuli. Les Jésuites de Gand avaient-ils parlé du roman et de son auteur ? Cela est probable. Toujours est-il que Multatuli inspire à Maeterlinck de quoi écrire quelques phrases qui situent la nouvelle et lui assurent un fond historique. Il est vrai que celui-ci est tellement exceptionnel qu'il paraît légendaire ou inventé.

De menus détails sont repris à un autre auteur hollandais, qui suppléait ainsi soit à une indifférence du nouvelliste quant aux données positives de son récit, soit à son inexpérience dans un genre qu'il ne pratiqua guère. Hildebrand (Nicolas Beets) aurait montré à Maeterlinck comment nommer quelques-uns de ses personnages. Dans sa lettre, la mère du héros d'*Oniro-*

(17) Maeterlinck semble considérer les cinq mots comme le nom du régent. Les traducteurs français, dont Multatuli n'était qu'à moitié satisfait, écrivent : « J'accuse Natta Karta Negara, Prince-régent », t. II, p. 154.

logie parle-t-elle d'une cousine Meeltje, de Madame van Brammen, de la tante van Naslaan, de Saartje (une parente ou une servante), enfin du notaire Hendrik Joannes Bruis ? Il suffit d'ouvrir *Camera obscura*, cet ensemble de récits réunis par le narrateur : Mme van Naslaan prend le thé avec Hildebrand, et van Brammen tout comme Meeltje sont des personnages du même récit, *La Famille Sastok*. Hendrik Joannes Bruis est docteur en droit, mais non avocat, précise Hildebrand, dans *Une vieille connaissance*. Et Saartje paraît dans *La Famille Kegge*. De tels emprunts ne peuvent cependant être grossis. Il s'agit de noms, sans plus. L'écrivain gantois rejette l'esprit même de Hildebrand, sa fantaisie, son aspect anecdotique. Oserait-on aller plus loin ? Lorsque le narrateur d'*Onirologie* cherche au 33 de l'Oude Gracht la maison de sa tante, peut-on voir un autre souvenir venu de *Camera obscura* ? Bruis hésite entre les numéros 33 et 34 de la « Meester Morislaan ». Tout cela est peu de chose, en somme. On observera simplement que Maeterlinck doit s'être servi du texte néerlandais, d'où viendrait la forme même des noms : ainsi *Hendrik Joannes Bruis*. D'autre part, Multatuli et Hildebrand étaient des auteurs connus : et le jeune écrivain puise dans leur œuvre la plus célèbre. Enfin, les quelques détails donnés sur Utrecht sont rigoureusement exacts⁽¹⁸⁾. Les tire-t-il de souvenirs d'un voyage ?

Nathaniel Hawthorne apporte au récit quelques éléments plus importants. Le héros d'*Onirologie* est transplanté de Hollande à Salem, puis dans une forêt du Massachussets ; à Boston enfin il sera hanté par le rêve qu'il nous raconte. Salem et Boston ont vu le jeune Hawthorne. Dans cette dernière ville se déroule l'action de *La Lettre écarlate* : toutefois cette histoire de possession et de vengeance a lieu à la fin du XVIII^e siècle, alors que le personnage de Maeterlinck a l'âge de l'écrivain, à quelques mois près. Mais ce dernier aurait-il parlé d'une enfance passée « entre ces moroses et mornes descendants des puritains d'Isaac Johnson, enfants au sourire blanchâtre et

(18) Les noms de rue, le Rhijnspoorweg, tout se trouve dans un Baedeker de l'époque : tout, sauf les moulins à vent du Paardenveld.

aux yeux obliques (...) » si, avant lui, *La Lettre écarlate* n'avait fait allusion à la tombe creusée dans « le lotissement d'Isaac Johnson », un ancêtre ou un pionnier sur lequel encyclopédies et dictionnaires sont muets ? Or il est certain que, à la fin de juillet 1888, Maeterlinck lit ou relit le roman de Hawthorne : le 30 il confie une note à ce sujet dans son agenda, tout comme, une semaine auparavant, le 24, une remarque avait trait au rêve. Les rares éléments biographiques du narrateur d'*Onirologie* proviennent de la vie d'Hawthorne ou de ce qui en a passé dans ses romans ; s'y mêle sans doute aussi quelque souvenir de *William Wilson*, où Edgar Poe raconte une enfance passée dans un pensionnat — mais son héros est vigoureux et il s'impose à ses compagnons. Le narrateur de Poe, au sujet de son mystérieux double, Wilson, dit que ce « ce nom fictif (...) n'est pas très éloigné du vrai » : des termes semblables servent au protagoniste d'*Onirologie* pour nous entretenir de son ami Walter, dont le nom se rapproche de la vérité⁽¹⁹⁾. Les problèmes moraux et religieux, la hantise de la faute et du mal, autour desquels Hawthorne organise ses récits, attirent le lecteur gantois. Pourquoi invente-t-il, pour soigner l'orphelin, un « austère et malveillant médecin » qui le laisse sans remèdes ? L'idée de puritanisme s'allie-t-elle nécessairement avec celle de méchanceté ? Et les formules sybillines qui concernent la mère d'Annie, Mrs W.-K., laissent entrevoir des germes maléfiques, des pratiques mystérieuses et redoutables. Ainsi s'entrouvre légèrement un monde démoniaque : la devise de cette femme, « enfin close aux peurs », nous n'en saurons jamais le sens, pas plus que le narrateur lui-même.

A coup sûr, l'essentiel de la nouvelle est indépendant de ces emprunts ou de ces réminiscences. Le héros révèle l'état de son âme, ce qui rend possible l'expérience dont il sera le témoin et presque la victime. Il serait facile de déceler là quelque élément « décadent », par quoi *Onirologie* s'apparente à une nouvelle de Jules Laforgue, *Stéphane Vassiliew*. Mais si

(19) « ... je l'appellerai (sic) Walter, ici, ce nom d'ailleurs se rapproche un peu de son nom véritable (...) », p. 773.

Maeterlinck avait lu plusieurs écrits de ce poète, il ne pouvait connaître la nouvelle, qui, rédigée en 1881 (selon F. Ruchon) ou en 1883 (d'après P. Reboul), devait rester inédite longtemps encore. De curieuses similitudes n'en existent pas moins entre *Stéphane Vassiliew* et *Onirologie* : la situation des héros est la même — tous deux sont des orphelins relégués dans un pensionnat où ils éprouvent à fond la souffrance de la solitude —, tous deux nous présentent une âme frêle et bouleversée. Mais Laforgue se tient au plan psychologique et la relation d'événements occupe une place importante dans le récit. Maeterlinck part d'un état de sensibilité qui doit préparer, favoriser une découverte capitale. Son personnage nous confie quelques aspects de son être : « J'étais alors l'enfant aux yeux clos et la pauvre âme aux bois dormants des grands espaces blancs et des nimbes de la vie (. . .) »⁽²⁰⁾, « sans liens dans un passé presque inconsistant (sic) encore, sans visage et sans mains de femme autour de mon enfance », un « pauvre être maladif et extraordinairement émacié sous l'ennui sans interstices de cette vie claustrale »⁽²¹⁾. Son compagnon est un « unique et mélancolique ami ». Avec lui il passera « des années sans issues, de tristesses et d'abandons sans horizons . . . », ignorant les raisons et les conditions exactes de cet exil, « à la suite de quelle négligence et de quels mauvais vouloirs »⁽²²⁾. L'atmosphère qui émane de la solitude, de l'inconnu — « tout ce soir hanté de triste avenir » (p. 774) —, du lent et sourd chagrin du narrateur est la condition préalable de l'expérience onirique. D'autre part, la torpeur mentale qui s'empare à la longue du jeune homme ne s'apparente-t-elle pas à l'autre torpeur, morale et religieuse, traversée de péchés, qu'évoquent les *Serves chaudes* ?

Le narrateur a vécu dans « un antique orphelinat oublié au fond d'une immémoriale forêt du Massachusset (sic) ». La névrose a pris place en lui, avec « ces internes troubles nerveux qui faisaient de (s)es nuits une trame de douleurs. » Souvenir

⁽²⁰⁾ *Onirologie*, p. 771.

⁽²¹⁾ *Ibid.*, p. 773.

⁽²²⁾ *Ibid.*, p. 782.

de Poe ? Ou, comme nous le verrons, de Charles Lamb ? Ou encore, expression plus personnelle et confidentielle ? Quelques visages, à peine entrevus et volontairement laissés dans l'ombre, comme lady Madeline chez Poe, ajoutent au mystère. Tel l'oncle puritain, « extraordinairement gros, pâle et taciturne », dont le jeune homme dit : « *que je n'entendis jamais prononcer un seul mot et que je ne revis jamais plus* »⁽²³⁾. « Les anormales occupations et les desseins étranges » de Mrs W.-K. ne nous seront pas dévoilés, puisque l'orphelin ajoute : « Il vaut mieux que ceux qui écoutent ceci en ignorent également, mais à jamais », ce que confirme cette autre réticence : « Cette hospitalité maternelle dont je ne savais pas *alors* les dangers (...) »⁽²⁴⁾. Tout cela est d'un Hawthorne plus réticent que l'auteur des *Contes narrés deux fois* ou de *La maison aux sept pignons*.

* * *

Le sujet réel de la nouvelle réside dans le rêve. Sa cristallisation a été favorisée par quelques autres lectures. Est-ce Thomas de Quincey qui aurait suggéré le titre ? L'oniromancie est commentée dans *La superstition moderne*. L'épigraphe de notre nouvelle reproduit une phrase des *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium*, avec une menue liberté à l'égard de l'original, comme Maeterlinck s'en permet parfois avec ses auteurs : « Of this I feel assured that there is not such things as *forgetting* possible to mind. »⁽²⁵⁾ En Quincey d'ailleurs, malgré son humour, des préoccupations se retrouvent, fort proches de celles de Maeterlinck à ce moment. Le rêve et l'hallucination l'intéressaient. Pointerait-on au passage cette *Vision of sudden death*, extraite des *Suspiria de profundis*⁽²⁶⁾, qui pourrait avoir

⁽²³⁾ et ⁽²⁴⁾ L'auteur souligne.

⁽²⁵⁾ Il faut lire : « Of this, at least, I feel assured, that there is no such things as ultimate *forgetting*; traces once impressed upon the memory are indestructible; a thousand accidents may and will interpose their veil between our present consciousness and the secret inscriptions on the mind. » *Works* (Edinburgh, A. and C. Black, 1862-1863), t. I, p. 261.

⁽²⁶⁾ *Works*, t. IV, p. 324 et suivantes.

poussé l'écrivain gantois à songer à des visions ou à donner la forme de visions à ses méditations religieuses ? Mais dans les *Autobiographical sketches* Quincey parle des rêves de l'enfance ; et il ajoute : « psychological experiences of deep suffering or joy first attain their entire fulness of expression when they are reverberated from dreams » (27). Les rêves révèlent, à son avis, « the depth of human nature » (28). D'une manière plus importante encore, les images nocturnes portent les traces du péché originel : « It is not without probability that in the world of dreams everyone of us ratifies for himself the original transgression (. . .) » (29). Et quand Quincey affirme l'absolue indépendance et la logique propre du rêve — « The Dream is a law for itself » —, un mot, proche de celui que Maeterlinck emploiera, jaillit à son esprit : « it is the pressure on the heart from the *Incommunicable* » (30).

Charles Lamb aussi, qu'il pratique au même moment, l'invite à méditer sur une explication religieuse du rêve. Le carnet de 1889 en témoigne : « contre fantômes . . . voir Lamb Works, p. 393. très curieux. extension du surnaturel. » Relevons l'expression : *extension du surnaturel*. Parlant du fils aîné de Leigh Hunt, qui avait été élevé hors de toute impression de peur, hors de toute superstition aussi, Lamb rapporte ses frayeurs, et, à cette occasion, il évoque ses propres peurs nocturnes. On rapprochera du héros d'*Onirologie* la situation qui fut celle de Lamb : « I was dreadfully alive to nervous terror » ; « the night-time solitude, and the dark, were my hell. » Immédiatement après on peut lire l'hypothèse qui a touché au vif Maeterlinck : « Gorgons, and Hydras, and Chimaeras — dire stories of Caelans and the Harpies — may reproduce themselves in the brain of superstition — but they were there before. They are transcripts, types — the archetypes are in us, and eternal. How else should the recital of

(27) *Works*, t. IV, p. 321.

(28) *Works*, t. IV, p. 321.

(29) *Ibid.*, p. XIII-XIV.

(30) *Confessions of an English Opium-eater. Works*, t. I, p. 114.

that, which we know in a waking sense to be false, come to affect us all ? » (31)

Thomas Hood enfin suggère un élément essentiel, et ce n'est pas, on s'en doute, sans quelque raison profonde que Maeterlinck songe à lui. Le poème *Hero and Leander*, qui déclenche le rêve, est dédié à Coleridge. Non pas que Maeterlinck connaisse l'œuvre de ce dernier, et notamment *Kubla Khan*, dont la rédaction eut lieu dans un état onirique qu'on serait tenté de rapprocher de notre nouvelle. Maeterlinck lira Coleridge très probablement à la suite de Hood et de Quincey, mais après avoir écrit *Onirologie* : à la page du 5 janvier 1889, l'agenda mentionne le nom du poète anglais parmi les auteurs à lire. Mais il est surtout étrange de voir Maeterlinck connaître Hood, dont les vers humoristiques ont été répandus plus que ses autres œuvres. Ce n'est pas Taine qui l'a orienté : l'*Histoire de la littérature anglaise* ignore ce poète mineur. Une anthologie l'a-t-elle révélé à Maeterlinck ? Cela est peu probable : son héros prend un *volume* du poète. Ou Quincey est-il encore le guide ici ? Byron et Hood sont nommés par lui deux hommes d'un génie mémorable, et il évoque la noblesse de cœur de Hood et la richesse surabondante (« overflowing opulence ») de son génie (32).

Quoi qu'il en soit, l'image qui nous est offerte de cet écrivain dans *Onirologie* est partielle, parce que le narrateur s'est arrêté à des poèmes assez exceptionnels chez Hood : *Lycus the Centaur*, *Water Lady* et en particulier *Hero and Leander*. Dans ces deux dernières œuvres, une même réalité poétique et psychologique attire Maeterlinck : l'eau. M. Vivier a noté avec beaucoup de finesse cette présence dans les œuvres dramatiques : le thème de l'eau « prend divers aspects. La plupart

(31) *With his and other night-jaws*, dans *Works* (London, Routledge, s.d.), p. 391-394. Maeterlinck doit avoir consulté cette édition : toutes les indications de pages correspondent.

(32) Th. DE QUINCEY, *Autobiographical sketches*, dans *Works*, t. XIV, p. 55, note. Il sera peut-être utile d'observer ici que, dans la collection Humboldt Library, où parut le livre de Balfour Stewart, dont nous parlerons plus loin, sont mentionnés le Coleridge et le Hood des Chandos classics (respectivement n° 31 et 34) : or c'est dans cette collection que Maeterlinck doit avoir lu Coleridge. Est-ce le cas pour Hood ?

des actions ont lieu non loin de la mer (...), mais il y a aussi l'eau douce, perfide, où l'on se noie : *Intérieur*, et surtout *Pelléas*, où le thème de l'eau dormante et des fontaines est majeur (et l'on se rappellera la fontaine de *Maleine*). C'est un thème de la disparition irrésistible, de la dissolution dans la mort. »⁽³³⁾ Tout cela existe et s'entremêle déjà dans *Onirologie*, tout comme les *Serres chaudes* révèlent une obsession des mondes sous-marins. La scène d'*Onirologie* où Annie laisse tomber son anneau dans « le bassin où elle éveilla une autre et étrange elle-même en le reprenant à travers l'eau froide », préfigure l'épisode célèbre de *Pelléas*. Mais ne sera-t-on pas frappé de constater que, le 27 février 1888, Maeterlinck avait copié pour lui-même un extrait d'un bref poème de Sidoine Apollinaire, *De piscina sua*? Là aussi le contact du corps chaud avec les flots froids est évoqué. Quant au sentiment angoissé de la noyade, il forme le centre du rêve que raconte la nouvelle. Peut-être doit-il son origine lointaine au souvenir d'une aventure vécue par Maeterlinck enfant, et qui est racontée au septième chapitre des *Bulles bleues*.

Quelque élément vient-il des théoriciens de l'hallucination? La liste que nous avons reproduite est postérieure à la publication d'*Onirologie*. Le livre d'Abercrombie n'a donc vraisemblablement rien apporté, malgré une similitude curieuse qu'il présente avec la nouvelle⁽³⁴⁾. Néanmoins, le créateur en Maeterlinck se mêle étroitement au théoricien, l'esprit attentif aux songes et à leur mystère est aussi porté à les interpréter, sinon à les expliquer; l'homme de sentiment et le penseur se mêlent continuellement. A propos du mot « terreur » qu'il note en 1889, une phrase commente : « plus tard, les craintes et les rêves devien(dront?) plus radieux, souvent plus joyeux (irions-nous à la joie) ou simplement plus

(33) *Histoire d'une âme*, dans Maurice Maeterlinck. 1862-1962. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, p. 278, n. 16.

(34) Dans *Inquiries concerning the intellectual powers and the investigation of truth*, qui en 1882 en était à sa vingt et unième édition (London, Murray), se trouve relatée l'histoire d'un enfant qui a habité à Madras jusqu'à l'âge de trois ans. Il a été placé en Angleterre sans le moindre objet ou rappel de son existence antérieure. A quatorze ans, un rêve lui montre sa mère, en deuil, dans l'appareillement de Madras, perçu en détail et correctement.

matériels ? » Personne ne peut affirmer que, dans *Onirologie*, le mystère soit dévoilé ; des bribes d'élucidation n'en sont pas moins livrées. Expliqués, le décor et la phrase apparemment absurde qu'entend en rêve le jeune homme ; expliqués aussi l'orage et certaines images. Plus discrète, mais non moins réelle, est la relation entre la scène de la fontaine et la lecture de Hood : le choix de celle-ci peut être imputé au hasard, mais une association mentale s'établit inconsciemment entre les deux événements dans l'esprit du lecteur. Seule la ressemblance de sa mère morte avec Annie reste une coïncidence étrange, inexplicable, qui éveille dans l'orphelin une crainte, ainsi qu'il le dit, « d'attoucher je ne sais quelles subtiles relations » entre Annie et sa mère⁽³⁵⁾. Enfin, tout l'univers de la première enfance, des impressions qu'elle dépose en nous, apparaît comme un immense mystère. En somme, la nouvelle s'achève sur une part d'inconnu plus que sur de l'inconnaisable. De ce point de vue, les assertions touchant l'existence d'une Télépsychie ou la conviction que de ces « phénomènes les lois sûres seront inventées quelque jour »⁽³⁶⁾, sont significatives et importantes.

En effet, Maeterlinck accorde à la science une confiance qu'il n'avait pas en écrivant l'article sur Ruysbroeck : qu'on relise la phrase où il est dit que « nous nous croyons un peu trop, depuis quelques années de science, à l'abri de deux éternités ». L'invitation à adresser toute espèce de renseignements au président de la « Society of psychical inquiries » révèle l'orientation nouvelle de son esprit. L'« horlogerie du cerveau » dont il parle, probablement d'après J.-K. Huysmans⁽³⁷⁾, s'accorde avec la formule d'un « illustre médecin », Pflüger sans doute, « l'immense territoire de la substance grise »⁽³⁸⁾. Fait important : de la mystique Maeterlinck est reporté vers

⁽³⁵⁾ *Onirologie*, p. 774.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, p. 777 et 783.

⁽³⁷⁾ Dans *A Rebours*, Hello est qualifié d'« habile horloger de la cervelle » (p. 203). *Onirologie* contient d'autre part une allusion explicite à Hello : la « relation brisée » d'où naîtrait le rire est énoncée dans *L'Homme*.

⁽³⁸⁾ Pflüger est un des grands physiologistes allemands du XIX^e siècle. Il s'est attaché notamment à l'examen de l'électricité nerveuse.

une science hypothétique, encore embryonnaire, mais positive. A quel moment ce glissement s'est-il produit ? De la rédaction de l'article sur Ruysbroeck à celle d'*Onirologie*. Celle-là s'est terminée sans doute au début de 1888. *Onirologie* doit dater de juillet de la même année. Le 16, Maeterlinck inscrit dans son agenda : « Balf. Stewart, président de la soc. des rech. psych. » Notons en passant que, tout comme pour ses autres personnages, le nouvelliste n'invente pas à partir de rien. Balfour Stewart était un physicien, auteur d'un livre sur la conservation de l'énergie. La « Society of psychical inquiries » s'inspire sans doute de la « Society for Psychical Research », qui existait depuis 1882. Enfin, toujours en juillet 1888, les deux métaphores utilisées par l'écrivain ont été notées dans son carnet intime : celles de *l'horlogerie du cerveau* et de *l'immense territoire* ; à côté de celle-ci figure le nom de Pflüger. C'est dans ce foisonnement de lectures, Quincey, Lamb, Poe, Hawthorne, Hood, peut-être Pflüger et Balfour Stewart, que *Onirologie* prend forme.

* * *

Ce ne sont ni ces « sources », ni ces incursions dans la science de l'avenir, ni ces prophéties qui assurent cependant à la nouvelle sa part la meilleure et la plus résistante. L'écrivain a composé son œuvre avec toutes ses angoisses, avec ses obsessions, avec son expérience vécue du subconscient. Le monde mouvant et indécis du songe prend ici consistance dans son incohérence relative et sans qu'y soit introduite une articulation trop logique qui fût néfaste à sa vérité onirique. L'immersion de Léandre est un commentaire et un prolongement du poème de Hood. Elle est énoncée dans un langage qui serait d'un Lautréamont sans agressivité et lentement anxieux :

« au milieu d'êtres muets aux yeux ronds, de plantes en jaune d'œuf, d'anémones d'aniline et de dalhias (sic) d'albumine, pendant qu'un vers monotone énumère entre les strophes les évolutions de leur passage en glauque spirale vibratile :

Down and still downwards through the dusky green. » ⁽³⁹⁾

⁽³⁹⁾ *Onirologie*, p. 775.

Arrêtons-nous un instant. Ce bref passage nous permet de déceler à merveille comment la lecture d'un poème devient créatrice en Maeterlinck, comment elle favorise l'élan de son imagination de sorte que, se détachant du texte tout en le suivant, il brode autour de la donnée qui lui est proposée et se met à inventer. Le « fil albumineux des visions sous-marines » n'existe pas chez Hood, pas plus que les êtres muets, les plantes en jaune d'œuf, les anémones ou les dahlias : le poète anglais insiste surtout sur la mer, les gouffres, l'obscurité de l'abîme, mais quelques mots ont suffi pour que Maeterlinck revive à sa manière la longue noyade de Léandre, et qu'il reporte sur son double sa manière de rêver le texte. Un passage des *Complaintes* de Jules Laforgue est-il venu se mêler à l'image déposée par Hood dans son souvenir ? Il est curieux de voir le poète français esquisser ce tableau :

« Donc Je m'en vais flottant aux orgues sous-marins,
Par les coraux, les œufs, les bras verts, les écriens,
Dans la tourbillonnante éternelle agonie (...) »

(*Préludes autobiographiques*)

Dire qu'un vers « monotone énumère entre les strophes les évolutions », c'est amplifier une impression : le vers n'est imprimé que deux fois, mais il a dû produire un sentiment de longueur et recéler une apparente monotonie. Des éléments du poème n'en subsistent pas moins, presque intacts, et apportent là des parcelles de traduction ou de résumé. Maeterlinck dit de Léandre que « sur (s)es lèvres (...) s'éteint en énormes perles le nom de Héro » : il suit de près Hood — « And Hero's name dies bubbling on his lips » —, développe simplement *bubbling* (en bouillonnant, dans des bulles) en d' « énormes perles ». Mais « le fond lunaire des prairies sous-marines », sur lequel l'infortuné nageur est entraîné, est le fruit de son imagination qui prolonge le poème initial — « apparence de vert gazon et de monticules verts » — et, en fait, construit des fragments d'un nouveau décor.

L'analyse des images rêvées nous plonge dans un monde de formes changeantes : « ... je fus au fond d'un puits, ou du moins au fond d'une eau autour de laquelle régnait une

impression de murailles, d'éminentes et étroites murailles, et je m'y noyais sans interruption à travers un infini déroulement de transparences au milieu de ces efforts immobiles qui forment un des supplices propres aux songes et sans analogies dans la vie volontaire » (40). Ou encore : ces « quelques vagues images à moitié dissoutes en des obnubilations et d'une couleur fade » (41). Surtout, après avoir résumé quelques situations de rêves, Maeterlinck poursuit, à travers son narrateur :

C'était un paysage comme celui qu'un effrayé regarde ; un ciel de cyclone où une lune se révélait par intervalles, des quais et des canaux d'eaux noires, margés d'arbres très vieux et bouleversés, des ponts-levis dressés comme des bras de terreur, des petites maisons à pignons avec des poulies aux lucarnes, une multitude de barques avec des lanternes, mais surtout (car il se peut que les précédentes apparitions aient été éveillées depuis, tandis que cette dernière est d'une inquiétante et inébranlable certitude), deux moulins noirs, l'un, aux ailes titaniques et immobiles, et l'autre, un peu en arrière, dépouillé, sombre, nu, abstrait, et sans ailes, et énormes tous deux, énormes et hauts comme des tours à l'angle de la ville, oppressaient une violente et ténébreuse touffe d'arbres extrêmement grands et anciens (42).

Le songe, si lent que soit son déroulement, et bien que son évocation soit coupée de vues théoriques, est angoissé, il crée « une crise de monstrueux étonnement et d'effroi » (43). L'écrivain a même éprouvé la nécessité de s'adresser au lecteur et de lui dire sa bonne foi : le manuscrit conserve cet appel.

La difficulté d'exprimer ce qui est illogique et possède un caractère d'intensité, de présence immédiate, plutôt que de raison, explique l'abondance des « soulignés », la fréquence des répétitions, les formules hyperboliques. La scène finale, à Utrecht, doit avoir une valeur d'éclaircissement pour la raison, puisqu'elle fait coïncider deux images, celle du rêve et la réalité visible. Mais elle a aussi et surtout une puissance de vision et une charge d'angoisse. Le narrateur le dit : « j'éprouvai cette espèce de soudaine et polaire pâleur de l'esprit, qui n'est heureusement réservée qu'à quelques hommes, et mon

(40) *Ibid.*, p. 775.

(41) *Ibid.*, p. 776.

(42) *Ibid.*, p. 780.

(43) *Ibid.*, p. 782.

âme, déjà si souvent agitée par ce songe, chancela littéralement dans mon cœur. » Il a conscience d'avoir été le lieu et le témoin d'une aventure essentielle : « cette nuit d'octobre, j'avais communiqué sans intermédiaire avec l'indicible et l'explicable, et mon âme en est demeurée pâle et malade et sujette à toutes les inquiétudes et à tous les effrois » (44). C'est que son esprit a effleuré les forces qui régissent son destin. La scène de la fontaine, où Annie, qui, à quinze ans de distance, ressemble à la mère du héros, accomplit un geste analogue à celui qui le sauva de la mort — une ressemblance et un geste tout fortuits, semble-t-il —, le rôle inquiétant de la mère d'Annie, ne trouvent pas de solution. Une phrase échappe au jeune homme, qui trahit une force de prémonition et un sentiment de persécution : les frêles mains de la jeune fille « semblaient m'avertir d'un mal entre le mal qu'on allait me vouloir » (45). On, c'est-à-dire les puissances supérieures qui président à notre sort. Cela corrobore cet autre aveu : celui d'avoir entrevu « l'innombrable inconnu des pressentiments », et de craindre de « délier (...) les cavales blanches de la folie. » (46) La dernière phrase d'*Onirologie* nous abandonne sur ce sentiment : l'âme « inquiète (du narrateur) a consacré sa vie à la solution de ces problèmes. » De telles évidences intimes démentent les efforts déployés pour expliquer les phénomènes et même les quelques résultats positifs auxquels le jeune homme a abouti. Ne s'exclame-t-il pas, après avoir suggéré quelques hypothèses — avec l'accent qui se retrouvera dans les drames : « Je ne sais, je ne sais, je ne saurai jamais (...) » (p. 774). La pensée de Quincey qu'il cite établit à ses yeux le rapport exact entre les connaissances : « l'intelligence est une faculté inférieure de l'esprit humain » (47).

Somme toute, l'expérience que confesse plus ou moins explicitement *Onirologie* se résume dans cette double assertion :

(44) *Ibid.*, p. 783.

(45) *Ibid.*, p. 774.

(46) *Ibid.*, p. 784.

(47) *Ibid.*, p. 784. Quincey dit plus précisément : « The mere understanding, however useful and indispensable, is the meanest faculty in the human mind, and the most to be distrusted (...) ». *Works*, édit. cit., t. XIII, p. 192.

l'existence d'un ordre de choses indicible et inexplicable, et la décision de vouer sa vie à l'élucider. Maeterlinck pose ainsi les bases sur lesquelles son évolution ultérieure prendra appui. Et l'on est en droit de se demander si, en écrivant sa nouvelle, il n'a pas accompli un pas décisif pour l'issue de sa pensée. Du plan religieux sur lequel se mouvaient sa sensibilité et son imagination dans les premiers mois de 1888, il glisse à un plan purement humain. L'inexprimable que lui fit découvrir Ruysbroeck se double maintenant d'un mystère plus personnel, lié à la vision de l'âme et de ses profondeurs, de ses abîmes. Sur l'inquiétude « mystique », toute mêlée de sens du péché, se greffe une crise plus strictement psychologique et nettement orientée vers les réalités psychanalytiques. La ferveur et les élans de celle-là se sont atténués. Hanté par les rêves et les terreurs, Maeterlinck a-t-il aussi étouffé les velléités de « vision intérieure » ? Celle-ci sera désormais une conviction transformée et apaisée et non un effort tendu vers un au-delà. A propos de Ruysbroeck et de sainte Thérèse d'Avila, il écrivait, en 1888 sans doute : « Ils étudiaient tous deux, la plus réelle des sciences, puisqu'elle se continuera, uniquement, autre part »⁽⁴⁸⁾. La science de Dieu et de la contemplation spirituelle est devenue recherche de l'homme dans ses réalités vécues et secrètes, en attendant que s'y joigne une morale. Mais dans les pages du *Trésor des Humbles*, plus sereines et au déroulement paisible, qui pourrait déceler le frémissement religieux, l'appel des années 1886-1887 ? Et l'attention anxieuse qui affleure à la fin de 1888 dans *Onirologie*, dans les derniers poèmes des *Serres chaudes* et dans *La Princesse Maleïne*, il faudra la deviner dans certaines pages, comme *Les Avertis*. Ce sera l'étape de 1890 et des années ultérieures : dilater ce qui reste du mysticisme en un syncrétisme⁽⁴⁹⁾ et introduire dans un monde de sentiments troubles une paix, qui ne gardera des « joies d'agonie » que le besoin incoercible de chercher toujours plus loin et ailleurs.

(48) *Ruysbroeck l'Admirable*, dans *Revue Générale*, octobre 1889, p. 463.

(49) Sur cette phase, on pourra consulter notre article *Maurice Maeterlinck de 1889 à 1891*, que publieront bientôt les *Annales de la Fondation Maeterlinck*, dans les Actes du Colloque de septembre 1962.

Chronique

Un Colloque international sur Maeterlinck

Du 31 août au 2 septembre s'est tenu à l'Université de Gand un colloque organisé par la Fondation Maeterlinck, qui exposait dans le hall d'entrée une petite partie de sa collection de documents. M. Bouckaert, recteur de l'Université, M. Mariën, gouverneur de la Flandre orientale et président de la Fondation, M. Carlo Bronne, directeur de l'Académie, prirent la parole pour définir le sens et mesurer l'importance de cette réunion internationale de critiques spécialisés dans l'étude de Maeterlinck. La comtesse Maeterlinck assistait à toutes les séances.

Le dimanche 2 septembre, à l'heure où Maeterlinck avait l'habitude de rencontrer sur la Place d'Armes ses amis Van Lerberghe et Le Roy, une plaque fut inaugurée sur la maison natale du grand écrivain, rue au Poivre.

A la séance finale, des hommages furent prononcés par M. Edmond Vandercammen au nom des poètes de langue française, par M. Jan Vercammen au nom des poètes de langue néerlandaise, par M. Joseph Carner au nom des poètes étrangers. Mme Monique Dorsel récita des poèmes et M. J. L. De Belder en fit entendre des traductions néerlandaises dont il est l'auteur.

En clôture des travaux, le professeur Robert Van Nuffel résuma ceux-ci dans l'allocution suivante.

Au moment où s'achèvent ces journées, si proches de la date anniversaire de la naissance de Maurice Maeterlinck, me sera-t-il permis de tirer les conclusions de ces rencontres où nous avons tous communiqué dans le souvenir du poète ?

Je ne crains pas d'affirmer que, grâce à la collaboration des collègues qui nous ont apporté leur concours, avec une spontanéité à laquelle je me dois de rendre hommage, ce colloque a été particulièrement enrichissant. J'ose dire qu'il a fait faire de notables progrès à la connaissance de l'homme et de l'œuvre. La maison qui nous accueillait, les disciplines qu'on y enseigne nous imposaient le devoir, moins impérieux peut-être en d'autres lieux, de rechercher la vérité, en demeurant rigoureusement objectifs. En sollicitant la collaboration des savants

qui ont occupé notre tribune, le comité organisateur savait que ce devoir serait rempli. En faisant aujourd'hui le bilan, il peut constater que la vérité lorsqu'on la découvre ou la précise est toujours belle et exaltante.

Monsieur Poulliard, qui a examiné avec la pénétration qu'on lui connaît, les documents et les textes se rapportant aux années 1889-1891, nous a fait comprendre l'évolution de l'inspiration mystique du poète, en en précisant les étapes. Il nous a montré combien le souci d'information, qui n'était pourtant point inspiré par des scrupules de spécialiste, était constant chez Maeterlinck. Ainsi s'affirmait cette loyauté intellectuelle, qui n'avait d'égale que la générosité de l'écrivain.

C'est en partant de celle-ci, qui s'épanouit dans la célèbre lettre à Paul Fort sur la priorité des *Flaireurs* sur *l'Intruse*, que Mr. Vanwelkenhuyzen a repris l'examen du problème qu'on n'avait jamais résolu parce qu'on ne l'avait jamais réellement abordé. S'appuyant sur des documents ignorés ou négligés — mais irréfutables — notre confrère a mis dans sa vraie lumière l'amitié des « trois nouveaux poètes », amitié qui devint parfois collaboration littéraire au sens strict du mot et ceci au moment où Van Lerberghe et Maeterlinck par des voies qu'on avait souvent crues identiques, mais qu'on nous a montrées différentes, ouvraient la voie au théâtre symboliste par ce qu'on appelle communément le théâtre de l'horreur.

En nous rappelant après Beethoven les coups frappés à la porte, M. Roos a examiné le problème du destin dans l'œuvre du poète gantois. Au cours d'une brillante improvisation, il a analysé les trois stades de l'évolution de sa conception et a souligné le passage du pessimisme foncier de la première période à l'optimisme des dernières années.

Dans cette université, au cours de réunions comme les nôtres, on se devait d'aborder le problème des rapports de Maeterlinck avec ses concitoyens et son attitude à l'endroit de la langue qu'ils pratiquaient. Mr. Van Elslander a recherché patiemment des textes rares, il a dépouillé les lettres que la générosité du Baron Buysse a mises à notre disposition et il a fait clairement le point. Certes, parlant de malentendu, de mal-compris, de mal-aimé il a terminé sa communication par la phrase désabusée de Mauriac « et pourtant nous nous aimions ». Mais n'est-ce pas le sort des hommes de laisser échapper ou de saisir trop tard les occasions qu'ils auraient de se dire qu'ils s'aiment, mieux de se le prouver ? Du moins à travers son exposé notre collègue a-t-il une fois encore mis en évidence l'honnêteté intellectuelle du poète :

ne lui a-t-elle pas permis, par ses conseils à Cyriel Buysse, de rendre à la littérature flamande d'appréciables services ?

Ce Flamand, écrivant en français, a su s'imposer au monde. Il ne nous était pas possible, au cours de ces courtes journées, de nous faire l'écho de la renommée universelle de Maeterlinck. Du moins avons-nous souhaité en avoir un témoignage direct. Miss Enid Starkie a exploré le domaine anglo-saxon. Analysant avec subtilité les affinités, elle a démêlé les influences réciproques. Reprenant, après Mr. Poulliart, l'idée que l'écrivain prend son bien où il peut le trouver, elle nous a rappelé que seul le talent permet de donner aux emprunts une valeur nouvelle : notre compatriote sut conférer de l'éclat aux matériaux qu'il avait reçus d'Angleterre ; il devait les restituer d'ailleurs, en fournissant aux poètes insulaires — surtout aux Irlandais Synge et Yeats — la matière d'œuvres neuves.

Au cours de ces exposés nous avons vu se préciser la signification et la portée de l'œuvre ; mais nous avons aussi vu mieux s'affirmer les qualités de l'homme. J'ai déjà rappelé combien les divers orateurs avaient rendu hommage à son honnêteté dans la recherche de la vérité. Au cours d'une de ses interventions — car aux communications se sont ajoutées des interventions singulièrement enrichissantes — Mr. Hanse a dit pourquoi dans ces dernières années Maeterlinck était devenu cher aux philologues : c'est que, dans son information, il recourait à des méthodes proches des leurs, faites de minutie, de besoin de précision, d'objectivité. Dans le panorama qu'il a tracé de la quête maeterlinckienne, Mr. Roos, après Mr. Poulliart, a évoqué la prodigieuse information du penseur. Cette honnêteté dans la recherche du vrai, l'écrivain la voulait aussi dans l'expression de ses idées. Maeterlinck dit ce qu'il pense, que ce soit lorsqu'il se pose en critique amical des œuvres de ses confrères ou quand il nous révèle le cheminement de son évolution. Et loyauté signifiait pour lui, on nous l'a rappelé maintes fois, générosité — témoin la lettre à Paul Fort — désintéressement, constance.

En obéissant au précepte maeterlinckien : chercher la vérité, toujours, en tout lieu, quoi qu'il en coûte, nous espérons avoir montré comment grandit dans la mémoire des hommes le souvenir que votre cœur Madame, a gardé précieusement.

Jorge Guillén

(Allocution prononcée par M. Edmond Vandercammen le 2 juin 1962, à Mons, à l'occasion de la remise du Grand Prix International de Poésie 1961 des « Biennales de Poésie » de Knokke).

L'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises n'a cessé d'accorder son appui aux « Biennales internationales de Poésie ». Aussi bien ai-je l'honneur de la représenter ici pour rendre hommage au poète Jorge Guillén, lauréat du Grand Prix de Knokke-le-Zoute 1961.

Jorge Guillén est l'un des aînés d'une génération de poètes espagnols dont on peut dire qu'elle a repris le flambeau du fameux Siècle d'Or. Venue tout de suite après des maîtres tels que le tourmenté Miguel de Unamuno, le tendre Antonio Machado ou le raffiné Juan Ramón Jiménez, qui devait obtenir le Prix Nobel, ne compte-t-elle pas les noms de Pedro Salinas, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, d'autres encore dont le lyrisme toujours enraciné dans l'âme ibérique n'en a pas moins fortifié, sinon renouvelé la sensibilité poétique universelle ?

Déjà dans son *Panorama de la littérature espagnole* publié chez Kra en 1931, Jean Cassou — hispanisant passionné et connaisseur particulièrement averti de cette génération — affirmait : « Aucune traduction ne saurait rendre le tour de force accompli par la science musicale de Guillén, l'allure et la gravité de ces syllabes souveraines, cette impulsion irrésistible, harmonieusement répartie à travers tous les éléments du poème, et qui les entraîne comme un même souffle anime et fait frémir la somme des feuilles qui composent une forêt ». Sans doute, le poète de *Cántico* a-t-il évolué depuis cette époque, mais ses vers n'ont jamais perdu cette souveraineté, cette impulsion surtout grâce à laquelle l'homme devient, sous la plume de l'écrivain, l'objet d'une prise de conscience qui le situe au centre même de l'Univers. Car l'homme dans sa jouissance d'être « *Cántico, o gozo de ser* », dans sa recherche difficile du bonheur et puis dans ses angoisses, dans sa réalité la plus quotidienne et la plus dramatique enfin, restera la préoccupation capitale de notre poète. Souci bien espagnol, fixé à l'endroit des impulsions élémentaires, mais un peu caché par des trouvailles de langage qui, dans *Cántico* singulièrement, ne peuvent être séparés de la

perfection formelle du poème proprement dit. Guillén chante son cantique et cependant il a le goût de la mesure, ce qui, à travers certaines abstractions, lui permet d'atteindre plus efficacement le sens absolu et éternel des choses. Par la vue et la foi, il aborde la simplicité ultime de la Création, son étonnement d'être s'accomplit totalement suivant une musique intérieure. On voit mieux aujourd'hui, ayant lu les poèmes récents de l'auteur, que sa foi et sa jubilation constituent une manière de résister aux dures contradictions de la vie : il voulait, il veut toujours davantage de cette vie, de cette « vie extrême ». Nous reviendrons sur semblable dépassement où la douleur n'arrête à aucun instant la force ascensionnelle du poème devenu acte de conquête.

Mais arrêtons-nous encore à l'importance du volume intitulé *Cántico*. De ce livre publié en 1928 et qui contenait 75 poèmes, Jorge Guillén nous donna successivement plusieurs éditions considérablement enrichies : celle de 1950 réunit 334 pièces. Malgré son austérité, c'est un véritable monument du langage au service de l'harmonie pensée — émotion, un monument bâti par la raison la plus cordiale. Et quelle délicatesse de ton, quelle grâce dans un quatrain comme celui-ci, par exemple :

*Le monde a la candide
Profondeur du miroir.
Les plus claires distances
Rêvent la vérité.*

Personnellement, je ne puis oublier l'impression ressentie à la découverte des premiers extraits de cet ouvrage. C'était en 1931, lors de la parution de l'anthologie, aujourd'hui classique, de Gerardo Diego :

*Plus ! Toujours plus !
Vers le soleil, en son vol,
la plénitude s'échappe.
Je ne sais que chanter.*

Notre poète ne dira-t-il pas aussi : « La réalité propose toujours un songe » ? Réalité à laquelle il faut sans cesse demander le pourquoi du chant qui la prolonge en la transcendant.

Jorge Guillén a fréquenté l'œuvre de Valéry et il a traduit en espagnol *Le cimetière marin*. Est-ce pour cela qu'on l'a parfois rapproché de l'auteur de *La jeune Parque* ? Mais c'est trop vite passer à l'affirmation. Si le poète espagnol était d'accord avec le poète français pour ne voir dans la « poésie pure » que tout ce qui reste dans le poème après avoir éliminé tout ce qui n'est point poésie, il redoutait que trop de pureté

ne devint inhumaine, irrespirable et ennuyeuse. Tout au long de *Cántico*, on découvre que pour le protagoniste la Création est une sphère parfaite et que vivre doit devenir la suprême félicité en dépit des inquiétudes auxquelles ne peut échapper l'âme humaine. Nous y lirons même ces deux vers :

*J'ai besoin qu'une angoisse
possible entoure mes jouissances.*

Dans le feu de l'expression, il faut donc voir aussi un combat soutenu et destiné à transposer la réalité en acte supérieur, cette réalité paradoxalement « angoissante, joyeuse, très parfaite ». Alors on reconnaîtra l'authenticité profonde des relations entre sensation et abstraction et l'on comprendra que le poète ne vit que pour se hausser aux limites de son être sensible :

*Corps dans le vent et avec le corps la gloire !
Je suis
du vent, je suis à travers le soir davantage vent,
je suis plus que moi-même.*

Le voilà cet « au-delà », cette « vida extrema », ce sublime dépassement auquel Jorge Guillén nous a habitués jusque dans son évocation des choses. Et cette manière de vivre son propre poème explique en partie « l'existentialisme » optimiste de l'écrivain de *Cántico*.

Au cours des dernières années, Guillén nous a proposé une autre suite de poèmes, non moins importante par la densité de la pensée créatrice et la réalité qui en modifie parfois la structure verbale. Ce sont les pages de *CLAMOR* et de *HOMENAJE* (Clameur et Hommage). Nous y retrouvons les exclamations, les interjections, les incidences qui, à elles seules, montraient déjà dans *Cántico* combien le style de l'auteur répondait à la vérité d'un artiste emporté par le mouvement de ses sensations et de ses méditations. Mais l'évolution du poète nous apprend que telle vérité traduit de plus en plus le tourment dans lequel se débat le monde d'aujourd'hui. L'un de ces poèmes nouveaux commence comme suit :

*Non, il n'est pas possible de recueillir tous les décombres. Il en est trop.
Et ils restent ainsi entre l'horreur de la lumière et une vie quotidienne.
La ville se survit en s'efforçant face à la quiétude des pierres sorties de
leurs gonds et du jugement au niveau du grand tourment humain.*

Temps d'histoire est le sous-titre de l'œuvre ; il prouve bien que l'auteur a partie liée avec son temps. Jorge Guillén est conscient du drame

qui nous menace ; il craint le suicide collectif, mais il dédie encore son livre à une « possible espérance ». S'il dénonce la folie et la cruauté que ce mal engendre, sa clameur conserve, dans sa lucidité, toutes ses vertus poétiques. Les quatre chants du poème intitulé *Guerre dans la paix* nous offrent un exemple parfait de la démarche de l'écrivain aux prises avec les problèmes immédiats :

*L'absurde éclate,
 Violence d'une bombe.
 Et les êtres se soumettent
 A une invisible lumière
 Que la matière
 Changée en fumées
 Triture sans témoin
 Sur la rive possible du néant.
 Rive pleine de spectres,
 Après, difficilement triste campagne,
 Campagne parmi leurs moignons,
 Leurs miettes nocturnes,
 Leur poussière :
 Dune d'une mer sèche déjà
 Sous un gris de crânes abolis,
 Calvaire d'un néant
 Que l'homme inventerait.*

*Pour quoi, pour qui ?
 Pour le néant même déjà imminent,
 Si près du fracas et des gémissements
 Réduits en ténèbre, en gaz, en néant ?*

*Extrême douleur sans limite,
 Sans lumière, inutile douleur.
 Rupture d'univers.
 La Terre serait-elle l'astre
 D'une tragique folie ?...*

Nous comprenons cette révolte contre les adeptes d'un Satan atomique et nous y voyons le sens le plus émouvant de *Clameur*, dont les dernières pages contiennent également ces trois vers significatifs :

*Douleur où l'humain s'essaie
 Tandis que l'homme grandit.
 Douleur de rédemption sur les croix.*

Malgré son accent souvent dramatique, ce *Maremágnum* reste le chant d'un poète qui a soif de simple pureté. On a peut-être trop insisté, à propos de *Cántico*, sur l'intellectualisme de l'écrivain, tandis qu'on oubliait son humanisme. Maintenant celui-ci semble atteindre sa plus grande dimension et aucun critique ne niera qu'il s'agit en même temps d'un langage à hauteur d'homme.

A propos de langage, Jorge Guillén nous adressait, il y a peu, un essai intitulé, précisément, *Langage et Poésie*, fruit de nombreuses recherches amenées au stade de l'enseignement, car il faut dire aussi que l'auteur est un savant professeur d'Université. Dans l'étude consacrée, par exemple, à Saint Jean de la Croix, Guillén fait allusion à la fusion intime de l'image et de l'expérience. Or nous aimons particulièrement chez le poète de *Clameur* cette même fusion qui témoigne de l'essence du monde depuis que la poésie existe.

¡ Más vida ! Plus de vie, toujours plus de vie ! D'avoir poussé cette exclamation et de s'en être expliqué si dignement, Jorge Guillén occupe l'une des premières places dans la poésie actuelle. Nous nous réjouissons de pouvoir le dire en sa présence, dans notre pays, dans le pays des « Biennales internationales de Poésie ».

Edmond VANDERCAMMEN.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises

ANGELET Christian. — <i>La poésie de Tristan Corbière</i> 1 vol. in-8° de 145 pages	70.—
BAYOT, Alphonse. — <i>Le Poème moral</i> . Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 pages	250.—
BERVOETS Marguerite. — <i>Œuvres d'André Fontainas</i> . 1 vol. in-8° de 238 pages	140.—
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach</i> . 1 vol. 14 × 20 de 208 pages	100.—
BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 pages	70.—
BRONKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 pages	140.—
BUCHOLE Rosa. — <i>L'Évolution poétique de Rober Desnos</i> . 1 vol. 14 × 20 de 328 pages	120.—
CHAINAYE Hector. — <i>L'Ame des choses</i> . Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 pages	70.—
CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie</i> . 1 vol. 14 × 20 de 204 pages	100.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850). I. La Bataille romantique</i> . 1 vol. in-8° de 423 pages	250.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850) II. Vers un Romantisme national</i> . 1 vol. in-8° de 546 pages	250.—
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> 1 vol. in-8° de 116 pages	100.—
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps</i> . 1 vol. 14 × 20 de 142 pages	60.—
COMPÈRE Gaston. — <i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck</i> . 1 vol. in-8° de 270 pages	120.—
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie des Écrivains Français de Belgique (1881-1950)</i> . 1 vol. in-8° de 304 pages	120.—
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren</i> . 1 vol. in-8° de 156 pages	100.—
DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis</i> . 1 vol. in-8° de 184 pages	110.—
DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites)</i> 1 vol. 14 × 20 de 76 pages	50.—

DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . 1 vol. in-8° de 468 pages . . .	175.—
DELBUILLE Maurice. — <i>Sur la Genèse de la Chanson de Roland</i> . 1 vol. in-8° de 178 pages	120.—
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 pages	120.—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre</i> . 1 vol. in-8° de de 282 pages	100.
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève</i> . 1 vol. in-8° de 317 pages	125.—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chanfre d'Hélène</i> . 1 vol. in-8° de 415 pages	150.—
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> . Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 126 pages	70.—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 pages	70.—
DONEUX Guy. — <i>Maurice Maeterlinck. Une poésie - Une sagesse - Un homme</i> . 1 vol. in-8° de 242 pages	110.—
DOUTREPONT Georges. — <i>La littérature et les médecins en France</i> . (épuisé)	
ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Burg-Jargal »</i> . 1 vol. in-8° de 159 pages	70.—
FRANÇOIS Simone. — <i>Le Dandysme et Marcel Proust</i> (De Brummel au Baron de Charlus) 1 vol. in-8° de 115 pages	120.
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix</i> . 1 vol. in-8° 14 × 20 de 170 pages	90.—
GILSOUL Robert. — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours</i> . 1 vol. in-8° de 418 pages	175.
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 1 vol. in-8° de 342 pages	140.—
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 pages	90.—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 303 pages	140.—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 108 pages	70.—
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 383 pages	110.—
HANSE Joseph. — <i>La valeur modale du subjonctif</i> . 1 brochure in-8° de 24 pages	20.—
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e</i> (manuscrits 815 à 2.700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 pages	100.—
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 pages	90.—
HOUSSA Nicole. — <i>Le souci de l'expression chez Colette</i> . 1 vol. 14 × 20 de 236 pages	110.—
LEJEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier</i> . 1 vol. in-8° de 74 pages	70.—
LEMONNIER Camille. — <i>Paysages de Belgique</i> . Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 pages	100.—

MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'ACADÉMIE FRANÇAISE. 1 vol. 14 × 20 de 352 pages	130.—
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 pages	70.—
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse</i> . 1 vol. in-8° de 432 pages	140.—
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud</i> . 1 vol. 14 × 20 de 324 pages	140.—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 pages	110.—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 pages	70.—
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 pages	70.—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 pages	110.
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 pages	90.—
REMACLE Louis. — <i>Le parler de la Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 pages	110.
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 pages	120.—
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier) 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	90.—
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	175.—
SÉVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Leon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 pages	60.
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (nouvelle édition revue). 1 vol. in-8° de 152 pages	110.—
SOSSET L. L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	70.—
TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES DU BULLETIN DE L'ACADÉMIE. (<i>Années 1922</i>	
TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES DE «LA WALLONIE» (<i>juin 1886 à décembre 1892</i>) par Charles LEQUEUX. 1 brochure in-8° de 44 pages	30.—
à 1959) 1 brochure in-8° de 78 pages	25.—
THIRY Marcel. — <i>Étienne Hénaux</i> . 1 brochure in-8° de 20 pages	20.—
THIRY Marcel et PIRON Maurice. — <i>Deux notes sur Apollinaire en Ardenne</i> . 1 brochure in-8° de 32 pages	25.—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	140.—
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 pages	70.—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> 1 vol. in-8° de 339 pages	175.—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 pages	90.—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 pages	50.—
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 pages	110.—

VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression suivie d'une note de l'auteur). 1 vol. in-8° de 296 pages	125.—
VIVIER Robert — <i>Traditore</i> . 1 vol in-8° de 285 pages	125.—
WARNANT Léon — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8 de 255 pages .	150.—
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	70.—
WILMOTTE Maurice. — <i>Les Origines du Roman en France</i> . 1 vol. in-8° de 263 pages	110.—

Vient de paraître :

OTTEN Michel. — <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 pages	100.—
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée. Essai biographique</i> . 1 vol. in-8° de 421 pages	200.
GUILLAUME Jean S.J. — <i>La poésie de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	100.—

PRIX : 30 Frs.