

BULLETIN

DE

l'Académie Royale

de Langue et de Littérature

Françaises



BRUXELLES
PALAIS DES ACADÉMIES

SOMMAIRE

Séance publique du 18 décembre 1965

Hommage à Dante

Discours de M. Robert Vivier	291
Discours de M. Giuseppe Ungaretti	303
Discours de M. Marcel Brion, de l'Académie française	318
Discours de M. Paul de Stexhe, Ministre de la Culture française	332

Les Prix académiques de 1965

Rapport du secrétaire perpétuel	337
---	-----

Le Concours scolaire de 1965

Rapport de M. Albert Ayguesparse, secrétaire du jury ; palmarès	339
---	-----

Le châtimeut du devin (<i>Inferno XX</i>) par M^{me} Marie Delcourt	341
--	-----

Fernand Severin et Dante, par M. Robert O. J. Van Nuffel	357
---	-----

CHRONIQUE

Séances mensuelles de l'Académie	379
Distinctions	380

Abonnement au Bulletin trimestriel, un an : 150 frs à verser au C.C.P. N° 150119 de l'Académie.

SÉANCE PUBLIQUE DU 18 DÉCEMBRE 1965 (1)

Hommage à Dante

Discours de M. Robert Vivier

Quatre visages de Dante

Homérique, virgilien, racinien, dantesque : voilà de ces adjectifs, — et l'on pourrait en ajouter d'autres —, qui attestent pour certains grands poètes quelque chose de plus encore que la gloire définitive : l'honneur extraordinaire d'être sortis des limites de l'individualité esthétique pour accéder à cette sphère bien plus vaste où ce qui fut leur particularité d'artiste devient moyen de désigner un trait ou un aspect situés en dehors d'eux et de leur œuvre. Si la distance plus ou moins grande des emplois du terme par rapport au domaine littéraire doit être une mesure de ce rayonnement, je crois que sur ce point Racine et Virgile sont battus par leurs deux confrères. Qui songe à la guerre de Troie en qualifiant un rire d'homérique ? Quant à « dantesque », si chéri des reporters, il semble lié dans l'esprit de ceux-ci aux flamboiements des incendies bien plus qu'au souvenir du poète florentin et, surtout, à la connaissance de son ouvrage.

Dans l'imagination commune, qui — on le sait — est pauvre en somme, ce poète dont la riche imagination multiplia les aspects et les climats de l'enfer lui-même puisqu'on rencontre dans le

(1) La grande salle du Palais des Académies étant indisponible par suite d'urgents travaux de consolidation, l'Académie a tenu son annuelle séance publique, consacrée principalement à un hommage à Dante, dans l'auditorium de l'Institut italien de culture. Elle tient à remercier de cette hospitalité, qui permit une amicale manifestation de la solidarité latine, cet Institut et son directeur, M. le professeur Augusto Traversa, ainsi que M. l'ambassadeur d'Italie.

sien le froid comme le chaud et la pluie ou la glace aussi bien que les étincelles, marche invariablement cerné de flammes. Salamandre humaine, il est convoqué chaque fois que les pompiers sont de service, non pas pour éteindre les flammes mais pour les attiser au contraire dans la représentation qu'on veut en faire. Bref, en dépit de son Purgatoire et de son Paradis, Dante est et restera pour la plupart des gens l'habitant ignifugé des bûchers. Dirai-je qu'il n'avait pas mérité cette damnation ? Non, je ne le dirai pas. Car cette damnation de Dante n'est ni plus ni moins que la preuve flamboyante de son salut d'artiste.

Cette curieuse spécialisation d'un succès s'est prononcée très tôt si l'on doit en croire l'anecdote des femmes du marché de Vérone qui, voyant passer l'homme qui était redescendu du paradis, se chuchotaient l'une à l'autre en admirant son teint basané : « On voit bien que celui-là revient du feu d'enfer » ! Ce qui intéresse les bonnes gens, parbleu, ce sont les histoires terribles, et si l'on trouve étonnant qu'un vivant soit allé chez les morts c'est à cause du danger couru. Il est vrai aussi qu'au temps où il se trouvait à Vérone Dante n'était encore connu que pour la première partie de son poème, laquelle, comme on le voit, avait vivement frappé l'imagination publique. D'autres n'ont pas la même excuse. Un Victor Hugo, par exemple, aurait dû avoir tout lu... Il semble s'être contenté d'une traduction de l'Enfer, et en somme il ne s'est pas montré beaucoup moins badaud que les bonnes femmes du marché, à en juger par le Dante effaré et hérissé de flammes qui passe çà et là dans les plus ténébreux de ses poèmes. Il le voit ou empourpré ou tout noir, tantôt le mettant parmi les « flambeaux échevelés », tantôt nous montrant

*ce Dante effrayant devant qui tout s'enfuit,
Fait d'une ombre qu'on sent de marbre dans la nuit.*

Certes Dante n'est pas uniquement pour Hugo ce promeneur à la Rembrandt. Il est aussi le banni, l'accusateur, le justicier, — bref, un Hugo à Guernesey... Et le *fuoruscito* du deux décembre drapé de ses nuées océaniques ce précurseur de ses Châtiments, cet homme de quarante-huit jeté dans les tempêtes.

Mais Hugo est loin d'être le seul à colorier la grandiose image

d'Epinal. Pour tout le romantisme ce n'est pas seulement « dantesque » mais la personne même de Dante qui fait office d'épithète consacrée. Triste incurablement, byronien et vengeur, juge tout-puissant des puissants, on dirait que le voyageur souterrain n'a jamais débusqué l'entrée du corridor roide et suintant qui lui permit, en s'accrochant aux poils des flancs de Lucifer, cette évasion verticale débouchant à la fin sur la vue des étoiles. Virgile, si instruit du chemin, l'aurait-il donc laissé en panne ? Mais pour Hugo Virgile n'est pas un guide, pas même le chien de l'aveugle, tout au plus un chien prisonnier :

Ce beau lévrier blanc que Dante a dans sa cage.

Les romantiques, direz-vous, connaissaient tout de même l'histoire de Béatrice... Mais Béatrice appartient pour eux à un autre secteur. Ils en rêvent, et chacun refait pour son compte le travail de sublimation que Dante avait esquissé dans sa Vita Nuova et parachevé dans la Divine Comédie. Chose remarquable, quand la Dame paraît on dirait que Dante n'est plus là. On ne voit qu'elle, c'est la danseuse étoile sur qui se concentre l'éblouissement des projecteurs, rejetant à l'obscurité le robuste partenaire qui cependant la soutient. Mais patience... Au cours du siècle, en partie grâce au symbolisme et surtout aux peintres préraphaélites, voici que peu à peu le couple se reforme en même temps que la Vita Nuova sort de l'ombre. Aussi puis-je, après mon premier salut un peu intimidé au rôdeur des brasiers et au distributeur des supplices, en adresser un autre, respectueux celui-ci et plus intime, à Dante l'amoureux.

Nous voici avec lui dans les rues de Florence, ces rues étroites et tortueuses où soudain surgit la silhouette dont la grâce rend muet, tandis que brille le sourire qui redonne la vie à celui que l'éclat de la beauté avait laissé interdit. Et nous suivons le passant bouleversé jusqu'à la chambre où il se réfugie pour être seul avec l'amour, et où bientôt le visite un rêve qui est un merveilleux rébus. Nous le retrouverons un peu plus tard, toujours dans les rues de Florence, mais celles-ci sont à présent plus obscures me semble-t-il, car si j'imagine au soleil du matin la scène de la rencontre et du salut, c'est dans le crépuscule que j'entrevois le poète collé

au mur qui écoute avidement ce que disent de Béatrice les femmes qui reviennent d'avoir pleuré avec elle la mort de son père.

Laissons la jeune femme à la nuit florentine qui commence, et qui bientôt sur elle deviendra la nuit définitive puisque nous savons que la mort l'enlèvera à son tour à cette terre où elle n'était venue, avait dit le poète, que pour « miracle montrer ». Laissons aussi le roman de suavité après avoir laissé la légende infernale. Non pas qu'il convienne de mettre sur le même pied ces deux visages de Dante. En effet, si le séjour des damnés ne fut qu'un lieu terrible où il devait passer, une étape du chemin tout tourné vers Béatrice, et si d'une certaine manière on peut donc dire que cette vallée de feu ne fut pour lui qu'un incident que son génie trop suggestif a transformé en accident, en piège où sont restés pris beaucoup de lecteurs, si cet aspect de voyageur d'enfer n'est en somme sur lui qu'un masque posé, son masque rouge, on ne peut traiter de masque son visage d'amoureux. Celui-ci est le visage nu et sensible de Dante jeune, mais il est autre chose encore. C'est bien l'amoureux qui, songeant à sa dame tout en longeant dans la campagne un ruisseau limpide, a senti ses lèvres « se mouvoir comme d'elles-mêmes » pour prononcer le premier vers d'une chanson. Bien plus tard, il devait dire à un autre poète rencontré sur les pentes du purgatoire que le secret qui avait fait ses rimes à lui si persuasives et si douces était de noter ce qu'Amour dictait dans son cœur. L'amour a donc fait le jeune Dante poète, et cela va bien plus loin qu'une première floraison d'aveux lyriques puisque, devenu savant, ayant abondamment éprouvé et médité les choses de la vie, lorsqu'il voulut rassembler dans un poème tout ce qu'il savait ou pensait de la terre et du ciel, non seulement il confia à la bien-aimée d'autrefois un rôle capital dans la fiction par laquelle il s'ingéniait à mettre ses connaissances et ses spéculations sous la forme d'une merveilleuse histoire, mais c'est l'amour encore qu'il plaça comme la pierre angulaire de l'édifice de son monde. Avec l'amoureux, à condition de le suivre dans le développement que sa pensée adulte donna à la notion dont s'était enivrée sa jeunesse, c'est déjà le vrai Dante que nous commençons à rejoindre.

Pour l'auteur de la Divine Comédie, l'ordonnance tant phy-

sique que morale de l'univers repose sur le désir. Un désir conduit au lieu qui lui convient chaque élément du cosmos, et n'est-ce pas là une jolie façon de concevoir ce qu'on appellera plus tard la gravitation universelle ? Ainsi l'équilibre du monde est senti comme un bonheur de la matière. D'ailleurs Dieu lui-même, assure le poète, donne à ce monde le mouvement « par son amour et son désir ». Et c'est le désir aussi qui mène l'âme de chaque homme à la haute fin qu'elle doit poursuivre.

Déjà à vrai dire les poètes de l'école du *dolce stil nuovo*, dont Dante fut peut-être le plus ardent et le plus subtil, avaient vu dans l'attraction qu'exerce la femme aimée le principe qui déclenche en nous l'aspiration vers toute beauté, toute vertu, toute perfection, — si bien qu'en faisant de sa Béatrice la conductrice dont la main et le regard l'élèveront de ciel en ciel l'auteur de la Divine Comédie tirait en somme, avec l'audace calme du génie, la conclusion suprême de cette prémisse poétique. Mais une audace plus grande encore, et surtout une méditation attentive du train du monde et des drames de l'âme humaine, l'amena à élargir cette vue, étroite dans sa délicatesse et qui ne valait que pour des cas privilégiés, en y faisant entrer le problème du choix entre le mal et le bien, le problème de la morale et du salut. Ce n'est pas pour rien que le voyageur du chant premier nous est montré dans l'angoisse de l'égarement, perdu parmi les affres de cette « forêt obscure » qui n'est autre que son âme en proie au tourbillon des faux désirs. Car l'amour humain peut se tromper d'objet, et la route de l'enfer n'est autre qu'une déviation, une perversion au sens strict du terme, de cette force de désir qui fut mise en nous à la naissance pour nous orienter vers le divin. Traverser l'enfer, c'est voir où conduit le désir dévié, c'est en acquérir l'horreur et entamer le redressement qui, après les paliers du purgatoire où peu à peu l'ardeur s'épure, fera dire au voyageur approchant des régions de la suprême lumière : « J'approchais de la fin de tous les désirs ».

Ainsi donc, en même temps qu'il faisait de la passante florentine une hôtesse du ciel, l'auteur du grand poème, dans le même mouvement d'esprit, transformait une formule lyrique en une théologie. C'est le moment de nous souvenir que sur le tombeau de

Dante ses hôtes de Ravenne, qui le connaissaient d'un peu plus près que nous, — je ne dis pas : mieux, mais qui en tout cas savaient pourquoi l'admiration allait à lui, n'ont pas inscrit : « Ci-gît le rescapé de l'enfer », ni même : « En souvenir d'un grand amoureux », mais, et dans le latin qu'il fallait : *Theologus Dantes*. Oui, c'est pour sa science théologique que le poète de la *Commedia* fut d'abord révérend, et c'est pourquoi son œuvre fut qualifiée de divine. Mais l'épithète n'en est pas le seul témoignage : il y a aussi la notice nécrologique. On la trouve dans la chronique florentine de Giovanni Villani, lequel commence ainsi le passage consacré au compatriote lointain qui venait de mourir : « Il fut grand connaisseur en toute science, bien qu'il fût laïc ». Et il ajoute : « Ce Dante, à cause de son savoir, fut quelque peu présomptueux, bourru et dédaigneux, et, à la manière d'un philosophe mal gracieux, ne savait guère converser avec les profanes ». Voici bien autre chose que l'amoureux... Dante revêché et savant : serait-ce le vraiment vrai ? De fait, plusieurs siècles de commentaires ne sont pas venus à bout du riche dépôt doctrinal ingénieusement et parfois astucieusement accumulé dans les plis du poème. Ce qui a fait longtemps et continue à faire pour bien des chercheurs l'intérêt de celui-ci, c'est qu'étant à la fois narratif et didactique, unissant à chaque pas la description mouvementée d'insolites décors, la mention personnelle, l'allusion d'histoire, le précepte moral et l'enseignement métaphysique, il offrait un faisceau si bien lié que le lecteur attentif était irrésistiblement pris du désir de s'essayer à le défaire. Dante lui-même avait certainement conscience de préparer des caches où il déposait ses trésors de vérité à l'usage d'une élite, trésors qui ne devaient être découverts que par ceux qui seraient capables de pratiquer avec succès la *lectura Dantis*. Il les a quelquefois aidés en rompant le récit pour s'adresser directement à eux : « O vous qui avez le sens des choses vraies, considérez la doctrine qui se dissimule sous le voile des vers étranges », ou bien : « Ici, lecteur, aiguise bien tes yeux pour saisir la vérité, car le voile est maintenant si mince que le traverser est chose légère ». Mais sa théologie se dit aussi fort souvent en clair, comme d'ailleurs sa philosophie politique, et le lecteur le plus distrait ne peut man-

quer de se rendre compte que cette espèce de « voyage extraordinaire » à la Jules Verne au centre de la Terre et dans les régions inconnues de l'hémisphère austral et des espaces célestes est, bien plus encore que reportage, enseignement de hautes notions. Le narrateur ne lui laisse pas ignorer que tel est bien son but, soit en disant avoir demandé à tel personnage rencontré « quelle est la cause qui dévoie le monde, afin de la connaître et de la montrer aux autres hommes », soit en se faisant confier par des voix autorisées comme celles de Béatrice, de Saint Pierre ou de Saint Jacques la mission de témoigner de ce qu'il aura vu et entendu au cours de son voyage, et de porter ainsi aux vivants le message d'en haut. Tout cela c'est, dans la fiction même et par les moyens de la fiction, l'affirmation d'une volonté d'enseignement philosophique dont la fiction ne serait que le véhicule.

On pourrait donc assez justement voir en cet Alighieri le nouveau prophète à qui le Seigneur aurait dit comme à Moïse : « Écrivez ceci dans un livre afin que ce soit un monument pour l'avenir ». En tout cas, c'est ainsi qu'on l'a vu longtemps. Cependant cela n'empêchait pas les gens de s'apercevoir que le livre de ce Moïse-ci était un poème. Et, quand le message moral et théologique eut perdu l'aigu de son efficace au cours des temps comme il arrive en ce monde à tous les messages, on ne s'est pas détourné de l'œuvre avec ce respect qui est la forme haute de l'oubli. On a aimé alors Françoise de Rimini, on a souffert avec Ugolin de Pise, les incroyables mêmes ont répété : « Vous qui entrez, laissez toute espérance », et ce qu'un Gustave Doré a mis en images fuligineuses ou séraphiques ce n'était pas un message théologique mais bien les suggestions plastiques du verbe, c'était une poésie. Si, par un miraculeux relais, le rayonnement qui d'abord fut surtout doctrinal s'est ainsi maintenu et a même augmenté en devenant presque uniquement rayonnement de poésie, il faut bien croire que dès le début, dès le germe, lorsqu'aux dernières lignes de la Vita Nuova Dante se promettait de dire un jour de la belle défunte « ce qui ne fut jamais dit d'aucune dame », l'intuition et le projet poétiques étaient déjà présents dans son esprit. Les contemporains le sentaient puisqu'un Cino da Pistoia dédiait à la mort de Dante son salut de confrère,

et que le même Villani, après avoir vanté le philosophe, ne manquait pas d'ajouter qu'il avait été « supérieur en rimes vulgaires » et qu'il « eut le style le plus correct et le plus beau qu'on eût jamais vu en notre langue jusqu'à son temps et depuis ».

C'est cette force poétique qui, ne se contentant pas de formuler des vérités mais les dotant d'un climat, les disposant dans une architecture belle et les manifestant par des images, les faisant vivre en mots propres à rester dans la mémoire, a soutenu le message même devant l'attention émerveillée des siècles. Aujourd'hui que le message a perdu de sa force de percussion sinon de son utilité, c'est cette force poétique préservée qui suffit à assurer la survie de l'œuvre. Peut-être même lui donne-t-elle en nos temps une sorte de vie nouvelle qui ne doit plus son prestige qu'à la vigueur esthétique et humaine de l'art. Et s'il est vrai que Dante, comme je l'ai dit, avait cru devoir prendre soin de donner à son entreprise la caution d'une mission didactique, il est tout aussi vrai qu'en fait, pour notre temps, par le résultat qui nous reste entre les mains, c'est l'existence et la valeur du poème comme tel qui demeure sa suprême et plus solide légitimation. Ne me faites cependant pas dire que le visage de l'amoureux et celui du maître de doctrine n'auraient été que masques comme l'était cette suie d'enfer dont Virgile, sur la rive du purgatoire, a nettoyé avec un peu de rosée la face de son compagnon, car ces visages étaient l'un comme l'autre véridiques. Ce que je veux dire c'est que, à mesure que la patine du temps diminue leur éclat, nous voyons mieux se dégager le quatrième visage, ce visage dernier qui est celui du poète. On continue et continuera certes à s'intéresser aux visages de l'amoureux et du philosophe, — et ce n'est ni Etienne Gilson, ni André Pézard ni Paul Renucci qui me démentiraient sur ce point —, mais le fait nouveau c'est l'attention qui se porte depuis plus d'un siècle et demi et se portera de plus en plus sur le poète et l'artiste, sur le créateur.

Le créateur, j'y insiste. Et j'entends par là celui qui a eu à la fois la vue d'ensemble et le sentiment de la place et de la valeur à donner au moindre des détails dans cette vue ou plutôt cette marche d'ensemble. Car la Divine Comédie, que l'on a

souvent comparée à une fresque ou à une cathédrale, je la sens essentiellement comme une chose en marche, disons une symphonie. Le chef d'orchestre a donné le départ, et dès la première mesure s'ébranle dans un adagio étouffé une suite de notes et d'accords qui, après bien des *concitato* et des *forte*, ne va plus s'arrêter avant le majestueux finale. C'est pourquoi je ne puis me rallier à la conception fragmentariste et critique d'un Benedetto Croce, lequel croyait pouvoir séparer dans le poème de Dante ce qui est poésie et ce qu'il appelait non-poésie, — l'ivraie et le bon grain littéraires. Certes tout dans le texte n'est pas « poésie pure », mais le concept de poésie pure se révèle bien étroit si l'on cherche à l'appliquer à la poésie d'une narration. La vue de Croce, en somme, restait dans la ligne de ce goût du XIX^e siècle qui tendit à réduire la Divine Comédie à un chapelet d'épisodes célèbres. Or, outre qu'à côté des morts de Francesca et d'Ugolin ou du dernier voyage d'Ulysse elle contient bien d'autres épisodes moins choyés qui mériteraient autant d'honneur, il faudrait songer à la manière dont sont amenés ces épisodes, au tact constructeur qui préside à leur échelonnement au long du poème. Mais je dirai plus : c'est le cheminement, c'est la continuité de l'animation vivante et de l'efficacité expressive qu'il faut admirer et comprendre, — c'est la performance de Dante. Ah ! si l'on y songe, il n'était pas facile de réussir la Divine Comédie.

Il fallait, sans modèles autres que sommaires ou partiels (le plus précieux semble avoir été le chant VI de l'Énéide), monter cette machine immense et compliquée qu'on voulait cependant précise. Il fallait s'enfoncer au pas du marcheur dans les sentiers sinueux d'un interminable itinéraire, le plus long du monde puisqu'il traversait tout le cosmos depuis le centre du globe jusqu'à l'Empyrée, rencontrer des milliers de personnages dont le moindre eût son identité, son geste ou sa grimace, son problème, s'attarder un instant avec chacun d'eux sans perdre de vue le fil conducteur, garder présent au cœur l'amour qui vous mit en route et présente à l'esprit, aux yeux même, la structure du monde physique et du monde métaphysique emboîtés l'un dans l'autre, jouer en même temps et sans arrêt sur ces divers

claviers en maintenant l'exacte harmonie. Il fallait raconter une très longue histoire dont les étapes et l'issue étaient annoncées, et cependant tenir l'attention en suspens. On devait mettre tout le poids dans chaque pas de la route comme s'il était le seul, et dans ce seul pas faire vibrer la route entière. Il fallait donner la parole au damné comme au saint, creuser la terre, ouvrir les abîmes, souffler le feu aux antres infernaux et la brise aux prés alpestres du purgatoire, doter d'un éclat visible les essences sacrées, découvrir le visage concret de l'abstraction, placer dans la perspective abstraite tout visage concret, et que la diversité ne se dispersât pas en poussière mais fût constamment réunie par cette conscience d'univers que nous attribuons à la divinité et qui devait être assumée par le poète. Promener le corps d'un vivant sans qu'il cessât d'avoir l'air d'un vivant sur les chemins immatériels, faire comme matériels ces chemins, imaginer des dialogues naturels entre ce vivant et les morts, et l'affronter sans gaucherie ni désinvolture aux anges de Dieu et finalement à Dieu. Toute cette invention, toute cette fiction, la sentir vraie pour qu'elle devint véridique au lecteur. Une pareille tâche, non seulement cet homme (après tout, ce n'était qu'un homme) n'a pas reculé devant elle, mais il l'a menée à son terme avec une déconcertante simplicité comme s'il ne s'était pas douté des innombrables périls. Ce qu'il y a peut-être de plus étonnant dans la Divine Comédie, c'est que son auteur, conscient certes de l'absolue nouveauté de sa tentative, n'en paraisse jamais étonné. Il n'a pas le vertige devant l'immensité de la construction : n'est-elle pas son œuvre ? Il arrive que le personnage hésite et s'effraie, c'est son devoir de personnage, mais l'auteur le pousse. Lui n'est jamais inquiet ni perplexe, il tient jusqu'au bout la grandiose gageure.

Jamais peut-être la fermeté de conception et de technique n'éclate autant que dans cette partie plus difficile à jouer que les deux précédentes, le Paradis : prendre une mer, dit-il, que ne courut nul navigateur... Il s'agissait là, pour l'artiste, sans le secours de la péripétie et des contrastes d'ombre qui jusque là l'avaient servi, d'éviter cependant tout effet de monotonie dans la lente ascension des ciels heureux. Étonnante montée, au

cours de laquelle il n'est pas un fil de la trame qui ne soit repris, relevé, noué à sa place éternelle. Oui, si l'Enfer est sombre et durement coloré, avec d'exquises lueurs sensibles, si le Purgatoire musical fait chanter les nuances du jour et les sympathies humaines, le Paradis, lui, nous élève sans éblouissement brutal dans une lumière bien plus vive que celle du jour, et dont les progrès d'intensité se reflètent de sphère en sphère sur le visage toujours plus lumineux et plus humain de Béatrice.

On n'en finirait pas de louer Dante l'artiste, Dante l'ouvrier, à la fois pour le plan général et pour la mise au point du détail, pour le tressage assidu et délicat de tous ces fils aux mille couleurs. Il ne suffisait pas d'être théologien ni d'être connaisseur des hommes pour agencer cette architecture minutieuse de vices et de vertus, de châtiments, de repentirs et de béatitudes. Cette véritable horlogerie morale qui distribue une vue spirituelle dans les rouages d'un poème où tout est image n'a pas fini de livrer ses secrets à l'interrogation de plus en plus serrée des spécialistes. Mais, puisque s'est atténué pour le lecteur ordinaire l'intérêt significatif et même esthétique des symbolismes, symétries ou jeux de nombres, je voudrais, au delà de la réussite gothique de ce que nous pourrions considérer aujourd'hui comme une espèce d'horloge de Strasbourg infiniment plus subtile et plus complexe, attirer votre attention sur la maîtrise narrative, sur l'art des enchaînements de thèmes, des reprises et des rappels, les suggestions, les précautions et les audaces, en un mot sur la modulation : ce jeu sur la gamme des tons, des valeurs et des rythmes, qui bien plus que l'inattendu des objets rencontrée contribue à tenir en haleine le lecteur sensible. Et, bien sûr, il y a aussi à chaque instant le style d'expression, le langage. Celui-ci me semble présenter deux qualités essentielles : d'abord un naturel humain qui ne se dément jamais, et en second lieu une force de représentation suggestive qui définit plastiquement et affectivement chaque site, chaque figure, chaque mouvement des personnages. Dante dut être assurément un grand observateur du réel, et c'est cette mémoire de tout aspect terrestre qui lui a permis de nous faire voir comme si nous y étions, mieux que

si nous y étions nous-mêmes, les choses de cet *autre monde* que son laborieux génie ne cesse d'imaginer et de construire.

Constructeur du poème, constructeur d'un monde, Dante est bien le *poète* au sens étymologique, celui qui fait, celui qui donne l'existence de l'art à ce qui n'existait pas. Le beau menteur qui dit : « J'ai vu », et fait voir. Personne, pas même lui, ne s'est interrogé à propos de cette extraordinaire impudence qu'il y avait à tirer pièce à pièce du néant de l'inconnu toute l'objectivité d'un univers interdit à notre connaissance. Personne ne s'en est étonné, parce que c'était l'impudence irrésistiblement convaincante du génie.

Mais s'il ne s'en est ni alarmé ni étonné, nous avons quelque raison de penser qu'il était tout de même assez content d'avoir su créer « le poème sacré auquel ont mis la main et le ciel et la terre » et dont la réalisation l'avait, dit-il, rendu maigre au cours des années. Il a même espéré, pour preuve et récompense de sa réussite, que grâce à son ouvrage il serait de nouveau accueilli à Florence, « dans le beau bercail où agneau il avait dormi », et couronné poète en ce baptistère où il fut fait chrétien. Hélas ! ce n'est que dans la réalité de l'art et non dans la destinée concrète qu'il est donné aux poètes dignes de ce nom de faire exister ce dont ils rêvent... Il y a cependant un domaine concret où les souhaits des grands poètes se réalisent, et c'est celui du temps humain. Dante n'a pas été accueilli vivant par les hommes de Florence, mais sept cents ans après son baptême son œuvre toujours vivante, et lui vivant en elle par la pulsation de chaque vers, sont accueillis et fêtés dans l'émerveillement et dans le cœur de tous les hommes.

Discours de M. Giuseppe Ungaretti

Dante le Juste

Depuis de longues années, je suis attaché à votre pays que j'ai parcouru en long et en large plusieurs fois, où j'ai noué quelques-unes de mes amitiés les plus anciennes et les plus profondes, ce pays que j'ai évoqué naguère, ébloui par les œuvres qu'il transmet, depuis des siècles, aux siècles. En m'invitant à participer, comme Italien, à l'éloge que rend aujourd'hui à Dante votre illustre Compagnie, non seulement vous m'avez fait un honneur, mais vous me témoignez que mon affection était payée de retour.

Dante a-t-il connu votre pays ? On a rappelé, à ce propos, les premiers tercets du chant XV de l'*Enfer* :

*Maintenant nous emporte l'un des âpres bords ;
Et la vapeur du fleuve fait monter telle ombre
Qu'elle sauve du feu l'eau et les berges.*

*Comme les Flamands entre Wyssant et Bruges,
 Craignant le flot qui contre eux se déchaîne,
Font un rempart pour que la mer reflue ;*

*Et comme les Padouans sur la Brenta,
Pour défendre leurs villes et leurs châteaux
Avant que Carinthie sente le chaud ;*

*A telle image étaient ceux-ci dressés
Encor que ni si larges, ni si hauts,
Quel qu'il fût, ne les eût faits le maître.*

Peut-on décrire ainsi ce qu'on n'a pas vu de ses propres yeux ? William Gladstone prétend que Dante aurait passé là avant de franchir la Manche en direction d'Oxford, attiré par l'école alors confiée aux célèbres expérimentateurs de l'ordre des frères mineurs de saint François. Mais les connaissances scienti-

fiques du siècle de Dante comme, bien entendu, celles de Roger Bacon et des autres grands Oxfordiens, n'ont-elles pas pour origine cette cour de Frédéric II où s'inaugura aussi l'exercice des lettres en langue vulgaire ? On y avait la plus grande estime pour ce Leonardo Fibonacci que le xv^e siècle devait tenir encore pour un maître de la théorie des nombres, et qui propose même aux mathématiciens actuels des problèmes de carré qui n'ont pas fini de les faire rêver. De là aussi devaient provenir ses intuitions cinématiques que l'on dirait écrites pour étonner nos cosmonautes. Pour la rhétorique, il avait entendu les leçons de Brunetto Latini. C'est chez les Franciscains du couvent florentin de Santa Croce que Dante avait fait ses premières classes ; il y avait suivi plus tard les cours de philosophie. Quoiqu'il en soit, c'est d'Oxford que l'impétueux frère Guillaume d'Occam accourra en Italie pour défendre la doctrine de Dante et contribuer à sauver sa dépouille quand on l'aura condamné à être exhumé, brûlé sur le bûcher, et ses cendres jetées au vent.

Il semble d'ailleurs que Dante n'ait eu sur l'Angleterre que des notions fort vagues.

En revanche, il doit avoir connu Paris. Sera-t-il allé, par la même occasion, jusqu'à Bruges ? Son séjour à Paris est attesté par Boccace, né en cette ville, et qui aurait pu être renseigné par son père, Florentin comme Dante. Il y a aussi le témoignage de Giovanni Villani. J'insiste sur ce séjour possible de Dante à Paris, parce qu'on pourrait se demander s'il n'y a pas rencontré alors un personnage, né de cette terre belge, dont il parle dans deux tercets du *Paradis* avec vénération, et comme s'il l'avait connu. Mais Siger de Brabant, chanoine de St-Martin de Liège, plusieurs fois condamné comme hérétique, avait été assassiné par son secrétaire devenu fou, à Orvieto où il était venu se défendre devant le cour papale, entre 1281 et 1284 : à cette époque, Dante, très jeune, avait autre chose à faire que de quitter l'Italie ; et les témoignages qui font allusion à son voyage situent celui-ci dans la période de l'exil, alors que le poète approchait de la vieillesse, c'est-à-dire vers 1316.

Toutefois, avant d'entrer dans le vif du sujet que j'ai choisi, je ne crois pas inopportun de rappeler qu'au moment où il

évoque Siger, c'est de justice que le poète s'occupe, en ces mêmes chants du *Paradis* où il imagine le règne de la justice sur la terre, si jamais ce règne est possible, sur la terre, autrement qu'en utopie.

Voici donc Siger, voici la lumière de Siger présentée par la voix de saint Thomas d'Aquin, telle qu'on l'entend au quatrième Ciel, dans la sphère du Soleil, au chant X du *Paradis* :

*Celui d'où ton regard revient à moi
Est la lumière d'un esprit à qui ses graves
Soucis firent la mort paraître lente :*

*C'est la lumière éternelle de Siger
Qui, enseignant dans la rue aux Fouarres,
Syllogisait des vérités enviées.*

La sympathie de Dante ne pouvait pas ne pas être éveillée par Siger qui était le prince des logiciens de son temps et avait beaucoup souffert pour ses idées. Était-il réellement coupable ? Une rude polémique avait opposé Siger de Brabant et Thomas d'Aquin. Siger, s'appuyant sur les commentaires d'Averroès au *De Anima* d'Aristote, aurait soutenu des thèses anti-conformistes : éternité et nécessité de la Création, autarcie du monde, négation de la Providence, impossibilité de concilier conclusions rationnelles et vérités révélées ; mais c'est sur le terrain de la psychologie surtout qu'il s'était révélé anti-conformiste, en affirmant l'unicité éternelle de l'âme intellectuelle du genre humain, distincte de l'âme temporelle des individus, et en prétendant que l'activité de l'imagination était leur seul point de rencontre. De plus, Siger avait participé, s'il n'était pas même à sa source, à la campagne des professeurs, moines des grands ordres féodaux ou membres du clergé séculier, contre l'infiltration des frères des ordres mendiants dans l'enseignement. On prétend que Dante ne savait pas rire. Il me semble au contraire que maint passage de son œuvre atteste son humour, et sûrement celui-ci où, par la bouche de Thomas qui en avait provoqué sa condamnation, il glorifie Siger dans un Ciel, le quatrième, entièrement dominé par les ordres mendiants, avec l'évocation de saint François et de saint Dominique par saint Thomas et saint Bonaventure. Sans parler du fait

que saint Thomas et saint Bonaventure se réclamaient de doctrines différentes : saint Thomas, d'un aristotélisme averroïste corrigé par ses soins ; saint Bonaventure, du néo-platonisme augustinien. Le quatrième Ciel n'est pas la sphère du Soleil seulement, mais aussi celle de la grande conciliation des idées. J'ignore dans quelle mesure, plus tard, Siger se ravisa et se rapprocha de saint Thomas, et si Dante le sut. Certains doutent en tout cas qu'on puisse lui attribuer les *Quaestiones in libros de Anima* découvertes par Grabmann et publiées par Van Steenberghen.

Quoi qu'il en soit, dans ces mêmes chants, il y a aussi Salomon, parmi les Sages, changé malgré sa luxure en lumière bienheureuse. Dante veut ainsi nous mettre en garde contre ce qu'ont de trompeur les jugements humains :

*Puissent les gens ne pas être trop prompts
A juger, comme ceux-là qui évaluent
Les blés aux champs, avant qu'ils ne soient mûrs.*

Ce n'est pas là-dessus qu'il faut insister, mais sur la Pauvreté, sur l'utopie de Dante, sur l'audacieuse espérance de voir ici-bas les pauvres vaincre, de voir régner un jour sur la terre la justice, la sagesse, la poésie qui est amour.

Aux vers 103-105 du premier Chant de l'*Enfer*, en annonçant le Lévrier qui instaurera le royaume terrestre de la Justice, Dante écrit :

*Il ne se nourrit de terres ni de peautre,
Mais de sagesse, d'amour et de vertu,
Sa vocation est entre feutre et feutre.*

Les anciens commentateurs mettent la minuscule à *feltro e feltro* ; comme il s'agit de quelqu'un qui n'a cure ni de terres, ni d'argent, mais seulement de sagesse, d'amour et de vertu, ils soute-naient à bon droit, me semble-t-il, que *feltro e feltro* (« feutre et feutre ») évoque l'habit de pauvreté. Les commentateurs modernes mettent la majuscule : *Feltro e Feltro*, et veulent voir là des noms de lieux. Je suis, peut-être à tort, du côté des anciens.

Revenons aux chants de la sphère du Soleil, en particulier au chant XI du *Paradis*. On y voit surtout Dante évoquer, par

la bouche de Thomas, l'exemple et le message de saint François d'Assise.

Peut-on louer François et oublier celle qu'il a choisie pour épouse spirituelle ? C'est la femme qui n'a nul usage de parures, ni de fards, ni de coquetterie, ni de vêtements même. Mais des siècles de souffrance ont modelé sa suprême beauté. C'est la Pauvreté ; la Pauvreté qui aura son royaume de terrestre justice « entre feutre et feutre », là où l'on ne se nourrit ni de terres, ni d'argent, mais de sagesse.

Devant le Palais épiscopal, *coram patre*, François épouse la Pauvreté, et la même violence, la même douceur ne cesseront de les unir, identification parfaite :

*... Privée de son premier mari,
Plus de mille et cent ans obscure, dédaignée,
Elle fut jusqu'à celui-ci mise à l'écart.*

*En vain dit-on que la trouva sans crainte
Près d'Amiclas, à l'éclat de sa voix,
Celui qui effraya le monde entier ;*

*En vain fut-elle ferme et intrépide
Jusqu'à pleurer en croix avec le Christ,
Là où Marie était restée en bas.*

François lui resta fidèle jusqu'à la mort :

Il ne voulut pour son corps d'autre bière.

Mais Dante, rêvant de justice terrestre, ne s'arrête pas là :

*... Et à côté de moi resplendissait
L'abbé de la Calabre, Joachim,
Qui a reçu le don de prophétie.*

Était-ce donc Joachim, abbé de Fiore, âme changée en lumière dans la sphère du Soleil, parmi les lumières des Sages autour de la Pauvreté, dans le quatrième Ciel du *Paradis*, le prophète qui avait inspiré à Dante, au premier Chant de l'*Enfer*, l'annonce de ce Lévrier qui parviendrait, « entre feutre et feutre », à instaurer sur terre le royaume de la Justice ?

La justice, précisément, telle que Dante l'a entendue dès le seuil de la *Divine Comédie*.

* * *

La première impression que donne, me semble-t-il, la *Divine Comédie*, est celle, pour l'angoisse qui la parcourt du premier au dernier vers, d'une stupéfiante inflexibilité. Avant tout, il faut attester Dieu ; non pas un fétiche, mais l'intellect suprême à qui l'homme est de toute éternité présent, c'est-à-dire un univers en ordre, un univers jugé. Mesurés de cette hauteur, l'héroïsme, l'abjection, toutes les actions humaines apparaissent situées à jamais dans leur réalité vraie, chacune à son juste niveau. Je ne crois pas que l'on connaisse dans toute la littérature européenne, après le *Gorgias* de Platon, de représentation de la justice qui soit le fruit d'un savoir plus précis et plus vaste, qu'une foi plus poétique, plus courageuse et, le dirai-je ? plus fanatique. Il s'agit de la justice active, la seule d'où puisse jaillir, quand elle en a pris claire conscience et en contemple les signes, la musique spirituelle qui monte vers son plus haut point de liberté et de pureté.

N'avoir pas cette conscience-là reviendrait à croire que la justice, dans ses mesures, puisse manquer de justice. Notre justice, la justice que nous mettons en œuvre dans le temps et l'espace, manquerait de justice si nous ne savions, ne désirions ou ne tentions au moins d'arracher nos actes au trouble, au tourment, au drame, à la « forêt obscure » de notre vie charnelle et de notre existence historique pour les transférer dans l'absolu, en cherchant ainsi à les voir tels qu'ils apparaîtraient mis à nu, appréciés et classés par un arbitre infaillible, quand les temps seront accomplis, quand chaque personne humaine, quand toute notre histoire sera enfin mise en place à jamais.

La justice dans l'absolu serait, en d'autres termes, vain produit du délire, si les sentiments, les rêves, les spéculations millénaires des poètes et des philosophes ne l'avaient invoquée pour rendre sensible au cœur, à la pensée et à l'imagination ce qui est la cause et la fin universelles de l'homme : sa pure liberté, sa

pure félicité ; et si l'espérance de la justice ne se révélait inséparable de l'activité morale de l'homme, espérance qui tend aussi à assurer à chaque individu au sein des sociétés temporelles, et dès ce monde-ci, un statut digne de la personne humaine.

* * *

Dante n'est pas de ceux qui commenceraient une maison par le toit : soucieux de nous expliquer l'homme, il sait et il montre que celui-ci, dans son élan vers un rapport suprême et dans l'humble acceptation de son destin historique, se connaît avant tout par sa nature, par ce qui est, autour de lui dans l'espace et en lui dans la succession des générations, *sensible et corruptible* :

*Tu as dit que le père de Silvius,
Encore corruptible, descendit
Vers le Siècle immortel, avec ses sens...*

Dante fait aussi dire à Virgile :

Depuis peu, ma chair était nue de moi...

Telle est l'extrême nudité : ténèbres extrêmes, extrême obscénité, extrême pitié, quand le corps, l'âme s'en étant disjointe, devient cadavre, se réduit à la seule matière.

Mais, parmi nous, il en subsiste l'ombre : l'ombre du corps tel qu'il fut vivant, la clameur d'outre-tombe des âmes impatientes de se renouer à leurs corps, ces corps, à la consommation des siècles, enfin délivrés de la matière ; et par la timide entremise d'ombres demeurées parmi nous, on peut concevoir la magie de la parole qui joint ensemble, du premier au dernier jour du monde, tous les efforts humains ; et voici la mémoire, et voici que de nouveau le jour point, que de nouveau les rochers se dressent, retrouvent des arêtes, une dureté : si trompeuse que puisse être, depuis toujours, cette patine du passé que la lumière ne parvient jamais, semble-t-il, à effacer entièrement. Étonnés, tremblants et tendres, voici que les regards, revenus des apparences lointaines, recommencent à s'interroger dans les yeux ; voici, du premier au dernier jour du monde, le frère qui est un

fauve pour son frère ; voici qu'entre les vivants et les morts se poursuit le dialogue, que se rétablit entre la nature et l'homme le lien de l'histoire, et que jamais ne se perd l'art

... d'Ericto la cruelle
Qui rappelait les ombres à leurs corps.

Dante sait que l'homme, pour se connaître, tend avant tout à éclairer son expérience à partir de ses limites terrestres, espace et temps, qui sont les naturelles limites « sensibles » et « corruptibles » ; et il sait (Ericto est en nous tous) que le temps se présentera toujours le premier à l'esprit de l'homme, puisque la fonction qui le distingue tragiquement est de rythmer intérieurement, secrètement, de la naissance à la mort, l'existence individuelle ; mais pour en avoir conscience, pour distinguer ses ombres de celles de la nuit, c'est de l'espace que l'homme devra d'abord prendre mesure.

Par conséquent, le premier soin de Dante sera de faire voir comment toutes choses sont naturellement attirées par le dévoilement matériel que produit le soleil en se levant ; et comment l'homme, lui, dans le même temps, est attiré par la Grâce divine qui habite la belle harmonie de la Création et qui, le soleil levé, lui sera révélée par l'espace. C'est l'espace, naturellement, qui suscite le premier élan poétique de l'homme, en éveillant sa première aspiration à la liberté.

L'homme a donc pour premier mode de connaissance la poésie : mode inné, qui lui permet de connaître ce qui, dans sa nature, est immortel ; et nous verrons que ce sera aussi le mode suprême, quand l'homme aura su faire en soi toute la lumière jusqu'à s'identifier à la poésie et devenir, par la puissance morale ainsi obtenue et l'usage d'une raison lucide, un homme libre. A l'origine, la parole pour l'homme était poésie ; et quand tout le mal aura été souffert, dénoncé, distingué et vaincu, quand l'homme aura recouvré sa musicale et native pureté, la parole sera plus que jamais pour lui lumière, poésie.

*
*
*

Le sentiment du temps éprouvera, sibyllin, son premier frisson dans la conscience humaine avec l'apparition successive

des trois bêtes imaginées par Dante dans le douteux remuement de formes propre à ce moment du jour où, parce que la lumière semble n'être encore que débris de ténèbres, la nuit peut compliquer ses pièges et falsifier la lumière même. A ce moment où nous sentons le prestige de la nature atteint par une offense luciférienne et monstrueuse, une image vient nous surprendre, qui donne d'un coup tout l'éclaircissement nécessaire :

...(Elle) *me repoussait où se tait le soleil.*

Le soleil peut-il se taire ? Certes, le soleil parle, et c'est une bonne occasion de souligner la valeur que donne Dante à l'acte de parler. Le monde est vide : il y a seulement, en profondeur, un premier mouvement d'ombres indistinctes dans le silence, seulement l'éternel Énée qui touche terre encore une fois ; il y a seulement un homme, le nouvel Énée à chanter, au milieu de son destin encore obscur, et avec lui, ombres vagues parmi les ombres, innommés encore, l'antique Énée et Virgile, le maître qui, à travers la *Divine Comédie*, fondera en miracle de poésie l'épreuve des deux protagonistes historiques.

*Et comme celui qui, en haletant
Ressorti de la mer sur le rivage,
Se retourne vers l'eau dangereuse et regarde...*

Mais l'heure ne connaît encore d'histoire que latente ; encore, à ses propres yeux, le naufragé n'est que ce naufragé qui n'en revient pas d'avoir affronté la tempête ; l'endormi est encore ce « plein de sommeil » qui se débrouille de la nuit, embarrassé dans la surprise du réveil. C'est l'heure déserte au milieu de laquelle, seul, se dresse un homme ; et dans la solitude désolée, enchevêtrée, aveugle, il y a le soleil qui dévoile l'enchevêtrement, la désolation, la cécité, qui propage peu à peu, dans le papillotement multiplié, sa lumière ; et il y a les choses, grâce à la lumière du soleil qui en révèle l'apparence singulière ; les choses qui s'impatientent, qui pressent l'homme de dire à chacune son nom, de parler pour elles ; il y a les choses qui discourent et crient pour l'homme avant même qu'il ne puisse les voir, et que sa langue ne puisse se délier. Plus tard, mais pas si longtemps

après Dante, nous saurons que le vide de la nature, c'est l'homme qui l'a comblé en l'humanisant, en le peuplant de noms, comme si c'en était lui le créateur. Cette pensée même, d'ailleurs, n'est pas invention d'orgueil si nouvelle ; l'homme l'avait risquée déjà en des temps proches de ceux de Dante, lequel ne craignait pas de prêter l'oreille à Cavalcanti, tout en blâmant certaines de ses convictions. Mais qu'aurait dit Dante s'il avait prévu le baroque, et des siècles de désespoir plus sombre encore, et qu'un jour, de tant de convictions enchevêtrées, sortirait la conviction que les noms ne sont que de « simples accidents » ? La parole, en qui Dante révèrera surtout le signe ascendant de l'intellect et le rude instrument de la passion morale, telle qu'elle lui parvient pour l'initier à l'humanité et à la poésie, est antérieure à l'homme même, sacrée, enracinée dans le mystère de la nature, substance même de la conscience — bien qu'elle ne puisse être proférée par lui et entendue de lui qu'en tant qu'instrument de l'histoire humaine.

... *Le soleil se tait :*

sens et conscience juxtaposés brusquement, presque sans laisser de place à la durée ; et tant d'immédiateté s'affirme au moment précis où l'histoire va se révéler à l'esprit.

Telle est la parole pour Dante : d'emblée, si sage soit-elle, la voilà au premier plan, dévorant, annulant tout ce qui, dans son intervention, n'est pas révélation d'elle-même ; et c'est ainsi, soudaine, irrévocable, qu'elle s'était condensée et pétrifiée dans le surgissement de maléfice et d'horreur des trois bêtes héraldiques, tandis qu'il les devinait.

Ainsi donc, l'histoire elle-même, et la mélancolie que son temps, le temps de Guido Cavalcanti commence à connaître, et la mélancolie que l'histoire donne aux choses, ainsi donc le temps lui-même et sa mélancolie (puisque le temps ne peut se dérober à son rôle de signe de la caducité, cette caducité que Dante dépouille de tout voile), ainsi l'histoire elle-même vue dans sa mélancolie (comme nous l'a rappelé la cruelle Ericto, l'évocatrice) sera vouée, dans la parole dantesque, à incarner des aspects de l'activité humaine à jamais définis.

* * *

Mais

... *le soleil se tait.*

L'homme, quand l'atteint la lumière du soleil levant, la voit, l'appréhende comme les autres créatures, comme il arrive à toute créature de l'appréhender ; mais à travers elle, en outre, son destin est d'appréhender une autre lumière, de constater que, lui présent, l'abîme va s'anéantissant ; que, de cet abîme en dissolution, lui émerge, et qu'autour de lui se déploie un ordre supérieur : ainsi la fin de l'homme apparaît-elle figurée par une ligne verticale, infinie, reliant le fond de l'abîme à l'empyrée ; et le tourment de s'harmoniser, par l'ordre et la lumière, avec la beauté de l'univers, se révèle le premier mouvement humain : c'est « l'espérance de la hauteur ». Par un de ces prodiges dont est capable la poésie, et mieux qu'aucune autre celle de Dante, nous découvrons alors un paysage décrit dans ses phases successives, du sommeil inconscient à la somnolence confuse, au vacillement de l'aube, et tout entier rassemblé, condensé, transfusé soudain dans cet homme qui se dresse, avec l'espérance de la hauteur ; cet homme qui se révèle alors tel qu'il est, en révélant que l'univers autour de nous n'est qu'allusion infiniment variée à l'homme, et ne peut nous enseigner qu'une chose : rétablir un rapport entre l'éphémère et l'éternel.

Dans sa première expérience naturelle, l'expérience de l'espace, l'homme, par ses propres moyens, par sa seule « sensibilité », conquiert sa première mesure ; et, à la suite du mouvement poétique primordial de l'être, il apprend qu'il a en lui une humanité à conquérir, et une animalité (avec ses leurre, ses appétits, son agressivité, son orgueil, sa voracité et son avarice) à châtier, à réfréner, à canaliser, à tempérer, à vaincre.

Dante compte donc aussi avec la matière ; et il est caractéristique de son art de présenter, en même temps que les idées dans leur enchaînement et leur organisation, la matière querelleuse aux prises avec l'âme, et, par l'âme, subjuguée et modelée. L'âme est la *forma corporis*, l'immortel principe plasmateur dans son absolue liberté ; elle est, elle veut être d'autant plus libre qu'elle

est mieux habilitée à juger toute autre forme du corps, toute autre âme, ayant appris à les voir telles qu'elles sont réellement, pour avoir appris à se voir et à s'amender elle-même. Comme la lumière physique qui révèle au regard les corps, et plus ou moins nets selon le dosage de clair et d'obscur, une âme, selon sa bassesse ou sa noblesse, est pour son corps de personne humaine, forme ignoble ou sublime.

L'art, dans ces conditions, est un travail d'Hercule. C'est toujours un travail d'Hercule. Mais particulièrement pénibles sont les conditions de ce siècle dans lequel l'espace et le temps, une fois rompue la fixité des schémas abstraits, ont fait leur réapparition suggestive, ce siècle où l'homme, dans le « sensible » et le « corruptible », a recommencé à se tourmenter, et considère ce tourment comme le seul moyen valable de s'exprimer dans sa recherche terrestre de l'Éternel. Comment avait-il fait pour cesser de s'en référer au « sensible » et au « corruptible », si ceux-ci portent la marque de l'âme ? Cette importance accordée au « corruptible » et au « sensible », voilà la nouveauté du siècle. L'Éternel (ce siècle l'attestera) se manifeste non seulement dans l'Inconnaissable, à travers la révélation de la Grâce et l'autorité des Écritures, mais encore dans l'expérience naturelle de la créature, dans l'expérience poétique, politique ou philosophique. Telle est cette fin d'une époque où Giotto redécouvre la sensibilité aux volumes et, dans le drame spatial des corps, la durée terrestre de l'homme, le temps : le temps, cette source de vie héroïque, qui a pour seule fonction de dénoncer la caducité. Je n'oublierai jamais ces bras du Christ des Scrovegni qui s'allongent pour étreindre un Judas énorme comme une montagne. Et qu'importe si Judas va trahir : tout est dominé par la joie de ce Christ qui, découvrant dans la bonté le fondement de la justice, retrouve finalement dans l'épaisseur corporelle de l'apôtre fourbe notre mélancolie. C'est un Christ d'une bonté inégalable, telle que même la plus noire ingratitude n'en pourrait donner, par contraste, la mesure. Une justice fondée sur une telle bonté ne pourra, l'heure venue, d'être l'absolue justice, se montrer que terriblement inexorable envers celui qui n'eut cure, stupide ou révolté, de participer à l'Amour qui l'anime et la règle.

*
* *

Quand Virgile apparaîtra à Dante, ce sera au moment précis choisi par Dante pour montrer quel est le rapport entre l'expérience sensible et l'expérience temporelle ; au moment où se révélera à l'homme la nécessité d'établir un lien entre sa sensibilité propre, la volonté et l'action.

*Comme je retombais dans le lieu bas,
Devant les yeux me fut présent quelqu'un
Qui pour son long silence semblait rauque.*

*Quand je vis celui-ci dans le désert vaste,
Je lui criai : « Aie de moi compassion,
« Qui que tu sois, ombre ou homme réel ! »*

La créature est rejetée à la ruine, aux traces de l'obscurité et de la « peur », le peu de lumière est mis en pièces par les ténèbres (puisque, sans un peu de lumière, même la pire bestialité ne peut apparaître) ; et l'âme du poète sombre dans cette ruine, s'abat de la « hauteur de l'espérance ». Mais cependant (ce sera le second miracle de la lumière), un homme confusément lui apparaît. Comment Dante s'est-il rendu compte qu'un homme qui n'avait pas encore parlé avait la voix « rauque » ? La scène est toute spatiale encore, et les choses qui parlent ne le font que par l'intermédiaire de la vue ; et le poète vient à peine de dire :

... le soleil se tait.

Mais qui assure que « l'ombre ou l'homme réel » n'ait pas parlé déjà ? Un naufragé n'était-il pas peu avant « ressorti de la mer sur le rivage », allusion à l'ombre d'Énée, l'autre naufragé ? Maintenant, le nouvel Énée va trouver sa définition : car la maturité des temps lui a permis de se mesurer avec l'Énée antique, en permettant à Dante de se mesurer avec Virgile.

*
* *

Virgile

Qui, pour son long silence, semblait rauque,

est apparu, « ombre ou homme réel », dans le « vaste désert ». Le poète, avant que ne surgissent l'une après l'autre les trois bêtes, avait parlé d'une « pente déserte » ; et c'était pour faire voir le vide du lieu, mais un vide pas encore vaste, une solitude du début du matin encore en partie cachée ; pour composer alors la « pente déserte », il y avait, de désert, la vallée, et puis l'épaule de la colline qui émergeait des ténèbres là où les rayons parvenaient à la couvrir. Désormais, à ce nouveau bond de la lumière hors de la nuit, à ce nouveau progrès de l'aube, les hésitations entre lumière et ombre ont été repoussées beaucoup plus loin ; et cette fois, c'est le « vaste désert » de plus d'un millénaire qui s'ouvre devant le poète. La lumière, et plus librement cette fois, a repris souffle ; jusqu'au poète, soudain, la solitude est tout entière béante, au fond de laquelle, en remontant plus de mille ans en arrière, il se peut qu'apparaisse finalement une grande expérience : dans la poésie, la grande mesure de l'histoire qui semblait, « pour son long silence, rauque ».

Ce n'est pas par hasard que Dante utilise l'adjectif *fioca* (qui signifie à la fois « faible » et « rauque »). Dante ne fait jamais rien au hasard. Il choisit « fioca » parce qu'il est sur le point d'enfin « entendre », non plus seulement de « voir » la « parole » ; et nul mot plus que « fioca », dans son ambivalence, n'était à ce moment nécessaire : trop faible, nulle voix encore n'est perçue, et trop lointaine, l'apparition ne se profile encore que dans une faible lumière.

Pour rendre sensible la lumière temporelle, la lumière historique, la lumière de la mémoire, le poète a dû la convertir d'abord en lumière spatiale : cette fois dans le sens de la mesure horizontale, après que dans le sens vertical, au milieu d'infiniment plus de nuit, elle avait éveillé en lui « l'espérance de la hauteur ». Tout est dans les prérogatives de la lumière. L'apparition, il faut y revenir, est éclairée faiblement, elle est « rauque » à cause de la grande distance où elle surgit et qu'atteignent maintenant, l'horizon s'étant élargi, les regards. Maintenant la lumière a étendu l'espace visible jusqu'aux limites extrêmes ; un homme (puisque à cette distance on peut laisser travailler l'imagination, et tenter même d'être devin) y découvre alors

même les choses qui y étaient avant que lui n'y fût, et avant, et encore avant. Il dira donc « fioca » pour préciser qu'il s'agit d'un éclairage faible et aussi (pourquoi pas ?) d'un faible cri, dûs à l'extrême extension de l'espace ; et pour augmenter l'intensité de l'épithète en approfondissant la perspective, en embrasant l'horizon tout entier aussi loin qu'un horizon peut s'étendre, ayant repris souffle, il ajoutera : « Je vis celui-ci dans le vaste désert ».

Tout ce qui adviendra dans la *Divine Comédie*, adviendra pour un poète conscient que chaque personne humaine est seule face à son destin, que chacun, dans une solitude démesurée, décide seul des œuvres à travers lesquelles une âme révèle son visage, devient la forme du corps. Alors, le poète sentira la grande solitude de l'âme, il en sentira la faiblesse ; et, dans son secret désarroi, dans son angoisse de la savoir si seule, il pourra se juger prêt à l'initiation sacrée, à descendre, comme descendit « le père de Silvius »,

Corruptible encore, vers le siècle
Immortel...,

« avec ses sens ». Ce sera le début de l'expérience morale qui éclairera si bien l'histoire aux yeux de Dante qu'en se jugeant, il pourra la juger.

(traduit de l'italien par Philippe JACCOTTET).

Discours de M. Marcel Brion,
de l'Académie française

De la cité terrestre à la cité céleste

L'image exemplaire de Dante que le septième anniversaire de sa naissance, cette année, nous incite à tenter de retracer, serait certainement incomplète et, par là, inexacte, si nous nous contentions d'appréhender la figure du poète à travers les poèmes, et si nous considérons que la possession que nous avons aujourd'hui de la *Divine Comédie*, de la *Vita Nuova*, des *Rime*, et des divers traités politiques, scientifiques ou philosophiques, nous dispense de nous interroger sur l'extraordinaire aventure humaine et spirituelle que fut le voyage accompli par lui de la cité terrestre à la cité céleste.

De grandes œuvres peuvent être associées à des destinées modestes ou banales, mais combien ces œuvres nous enrichissent davantage, quelle signification plus profonde et plus vaste elles acquièrent, lorsque nous saisissons à travers les livres et dans les livres eux-mêmes ce signe d'une adhérence profonde du génie du poète à son caractère d'homme. La valeur d'exemple dont se revêt une pareille destinée, que ce soit celle de Goethe ou celle de Dante, est parfaite, quand cette adhérence est totale, quand la connaissance que nous possédons de l'œuvre est rendue plus complète par l'intimité que nous avons avec l'homme qui vécut, qui agit, qui souhaita porter jusqu'à la limite de l'impossible l'épanouissement de toutes les facultés humaines.

Ce qui m'apparaît exemplaire dans cet accord total entre le poète et le poème, entre le génie créateur et la destinée, créatrice elle aussi, c'est que rien ne sépare l'homme qui vécut et l'homme qui écrivit. Sept cents ans après la naissance de Dante, les hommes d'aujourd'hui doivent prendre conscience de l'actualité de Dante. Non qu'il ait donné ou tenté de donner des solutions aux problèmes qui préoccupent la société d'aujourd'hui ; les seuls problèmes auxquels il s'est attaqué sont les problèmes

éternels ; je veux dire les problèmes éternellement actuels : ceux qui traitent de la vie terrestre et de la vie supra-terrestre de l'individu et des sociétés. Rien de moins dogmatique, pourtant, que la discussion métaphysique, même dans ses traités savants ; Dante fut et resta, comme Goethe, un homme qui vécut intensément, plénièrement, un homme qui conçut et qui construisit son existence et son œuvre, — Dante à vrai dire moins volontairement que Goethe, moins systématiquement, — comme une pyramide, — l'image est de Goethe —, appuyant ses larges et fortes assises sur le sol de la cité terrestre pour s'élançer d'autant plus librement et plus haut jusqu'aux suprêmes régions du Paradis.

Cette œuvre même de Dante, et je parle surtout de son œuvre de poète, la *Divine Comédie*, la *Vita Nuova*, les *Rime*, nous atteint et nous émeut d'autant plus puissamment aujourd'hui qu'avec une extraordinaire fraîcheur, et une nouveauté sans cesse renouvelée, elle nous laisse sentir la palpitation humaine qui l'habite, la vibration des passions, le tremblement, dont Goethe disait qu'il est ce qu'il y a de meilleur dans l'homme : l'homme, enfin, non pas l'« homme de lettres » selon la hideuse formule employée aujourd'hui pour définir l'écrivain, mais l'homme tout court : l'homme qui n'a pas fait deux parts de sa vie, l'une consacrée à vivre, l'autre consacrée à écrire, et la seconde obnubilant souvent la première tant il y eut et il y a d'écrivains qui ne semblent faits que de papier et d'encre : l'homme qui a entrelacé son activité de *vivant*, dans le précaire, dans le provisoire, dans le passager, dans, hélas, le mortel, et sa recherche des vérités et des formes immortelles.

Des deux grandes existences exemplaires d'écrivains que propose l'histoire de la littérature, celle de Dante nous paraît plus étrangère, plus équivoque : d'abord parce qu'elle est plus éloignée de nous dans le temps et que nous nous représentons mal la physionomie politique de l'Italie du XIII^e siècle, et plus encore parce que ses œuvres ont été l'objet de tant de gloses, de commentaires, d'interprétations érudites que l'on a quelque peine à les contempler dans leur fraîcheur originelle et à les aimer pour leur seule beauté poétique. Que n'a-t-on pas dit de Dante, de sa pensée, de sa métaphysique ! Certains ont vu en lui un cabaliste

ou un magicien ; d'autres le veulent exclusivement théologien et ne donnent, aux figures vivantes qu'il anime, que portée d'allégorie ou de symbole ; on veut qu'il ait été joachimiste, mais on le prétend aussi thomiste ; certains le placent parmi les hérétiques, d'autres feraient de lui un Père de l'Église. Et chacun de renchérir alors, avec beaucoup de savoir et de talent, dans l'audacieuse élucidation des obscurités et des énigmes.

Ainsi s'est enténébrée, à force d'avoir voulu y apporter de la clarté, l'œuvre de Dante, et l'on a oublié que le départ pour le voyage dans l'Outre-Tombe commencé à sept heures du soir, le jour du Vendredi saint de l'année 1300, — c'est le moment où le voyageur se perd dans la « forêt obscure et sauvage » —, nous invite à rejoindre Dante, dans cette forêt qui est celle des passions, des passions non pas abstraites ou d'allégories morales, mais les passions de l'homme-Dante, — la luxure, l'orgueil, la cupidité —, et à comprendre, en tenant compte de ce point de départ, le pourquoi du voyage et le caractère du voyageur. Et peut-être est-il nécessaire de connaître ce que fut la personnalité terrestre de Dante pour savoir combien le pressait, « au milieu du chemin de sa vie », cette aventureuse exploration des royaumes de l'Outre-Tombe, pour l'édification des hommes et pour la propre connaissance de lui même, des contrastes, des complexités, des conflits qui troublaient l'unité et l'harmonie de sa personnalité.

Plus nécessaire encore est, pour avoir une image exacte de l'œuvre et de l'homme, de savoir non pas tant ce que pensa cet homme, — ses livres nous le disent — mais ce qu'il fut et ce qu'il fit durant son passage sur la terre, et qu'il porta les possibilités de l'homme, toutes les possibilités, à leur plus haut et plus complet épanouissement.

Il n'est pas question de prétendre expliquer l'œuvre par l'homme, ni l'homme par l'œuvre, mais de saisir leur unité intime, leur homogénéité profonde, dans cette affirmation d'universalité, totalement homme totalement poète, que fut l'existence terrestre de Dante. Un homme de la vie, d'abord, tout autant et plus qu'un homme de l'écriture : à Dieu ne plaise qu'on l'appelle homme de lettres, ce politique passionné, ce curieux de toutes les sciences, cet amou-

reux perpétuellement épris, et, surtout, ce magnifique exemple d'*agissant*, — non pas d'homme d'action mais d'homme qui agit —, qui plaçait l'agir au principe et à la cime de toutes choses. « Au commencement était l'action » : ainsi le Faust de Goethe traduit-il suivant la conviction intime du poète l'Évangile selon Saint Jean : Dante pensa de même, et, pour lui, écrire ce fut encore agir : pour célébrer l'amour, l'idée d'empire, pour glorifier Béatrice, la Vierge Marie et Dieu.

Ce que l'action signifia pour lui, et ce qu'il voulut que son action personnelle, hors de toutes considérations sur la valeur et les buts de l'action en soi, fût, deux courtes citations nous l'apprendront. La première tirée du traité politique, *De Monarchia*, dit : « Celui qui ne remplit pas une tâche sociale... est pareil non à l'arbre planté au bord de torrents d'eau, qui le temps venu porterait ses fruits, mais à un gouffre sans fond qui absorbe tout et ne rend rien ». La seconde, tirée d'une de ses lettres, la treizième des *Épîtres*, concerne la Divine Comédie. « Arracher l'homme à sa condition malheureuse en cette vie et le conduire à un état de béatitude, voilà le but de la Comédie ». Dante avait intitulé simplement Comédie le voyage d'Outre-Tombe ; c'est la postérité qui y a accolé l'épithète : divine.

Pour tirer de cette figure exemplaire tout ce qu'elle peut donner, il nous faut observer le passage sur ce visage — et, modestement, je laisse à de plus savants l'élucidation du métaphysicien, du théologien, du mystique... — des lumières diverses qui éclairèrent les facettes nombreuses de cette personnalité, où une seule individualité est faite de tant d'individus différents : l'homme d'action, l'homme de politique d'abord, l'homme de savoir, le poète, et, enfin, celui qui écrivait à Morello Malaspina, en 1306 : « l'Amour me tient, despotique et terrible, si cruellement qu'il tue en moi, chasse ou bride tout ce qui lui résiste ». Je ne veux pas raconter la vie terrestre de Dante, mais amener, pour un instant, en pleine lumière, tel aspect de son caractère et de son destin, et montrer comment et pourquoi il n'a rien renoncé de ce qui peut être ici-bas la condition humaine, tout en survolant sur les ailes de la poésie et de la métaphysique ce qu'elle aurait de trop matériel.

Habitant de la cité terrestre, ce poète a embrassé avec une acceptation sans réserve et sans limite tous les devoirs de l'homme. Jeté dans la lutte des factions qui déchiraient Florence, Guelfes contre Gibelins, Blancs contre Noirs, Dante n'était pas homme de parti, mais homme de paix. Poète, il dut entrer dans la Corporation des Médecins et des Pharmaciens, pour participer aux affaires publiques, à l'administration desquelles il se donna avec cette passion qu'il apportait à tous ses actes. Il est au-dessus des intérêts de factions et des idéologies partisans, parce qu'il n'est pour lui, dans le domaine de la pensée politique, qu'un idéal : assurer le bien général, affermir la paix dans la liberté et dans la justice. Pour que cet idéal puisse devenir réalité, la pensée de Dante, active, pratique, pragmatiste, n'aperçoit qu'une solution : l'institution d'une puissance moderne, comparable à ce qu'avait été la pax romana dans l'Antiquité, d'une puissance forte dominant les puissances faibles et leur imposant sa loi.

Passionné d'universalité, il édifie le rêve immense et magnifique d'une autorité mondiale entre les mains d'un homme : l'empereur, qui détiendra la totalité de la puissance matérielle, de même qu'appartient au pape la totalité de la puissance spirituelle ; deux principes de gouvernement, tous deux issus de Dieu, mais indépendants l'un de l'autre, l'Empereur n'étant pas soumis au Pape puisque son autorité lui est dévolue directement et immédiatement par Dieu. Dante a écrit un savant traité de politique, le *De Monarchia*, pour démontrer le bien-fondé de sa doctrine, mais aucune pensée, en lui, n'est abstraite, théorique, ou dialectique ; il est poussé et entraîné par des idées-forces et il s'engage à fond, corps et âme.

Cet homme de paix n'est pas un pacifiste. Il combat dans les rangs des milices florentines, dans la guerre contre Arezzo, en 1285, avec toute l'ardeur de la vingtième année. Il est probable, même, que dans la bataille de Campaldino où les Florentins triomphèrent, il tua de ses mains Buonconte da Montefeltro qu'il rencontrera dans le Purgatoire. Plus tard on le trouvera dans le camp des émigrés assiégeant Florence où les bannis aspirent à rentrer en vainqueurs, et, de même que dans toutes les guerres civiles, à se venger cruellement de leurs adversaires.

D'où la nécessité d'un Empire qui mette fin aux querelles des partis, aux révolutions intérieures et aux guerres nationales en instituant une supra-nationalité.

Dante a eu la noblesse de jouer, en politique, la carte perdante, car l'idée d'empire universel était sur son déclin, menacée par les particularismes communaux, les nationalismes naissants et l'avènement des puissances d'argent. En bon Toscan, il est réaliste et de sens pratique, de vision lucide, mais il vient trop tard ou trop tôt. Trop tard, puisque le Saint Empire Romain Germanique, comme l'Empire romain d'autrefois, n'est déjà plus qu'un mythe : le temps de Charlemagne et des Othons est passé. Trop tôt, puisque l'idée d'une union des nations assurant la paix à la terre n'est guère imaginable au XIII^e siècle, et Dante, à vrai dire, veut remettre entre les mains d'un seul homme, d'un *individu*, efficacement, effectivement, l'autorité confiée aujourd'hui à une sorte de super-parlement mondial.

Toute la pensée politique de Dante et toute sa vie d'homme d'action seront commandées par cette idée-force. Il est libéral, mais il n'est pas démocrate, et quand il siègera au gouvernement de Florence, il s'opposera au chef du parti extrémiste, le boucher Pecora, qui a derrière lui la populace. Pour le peuple contre la populace, tel serait, on dirait aujourd'hui : le slogan, de Dante dans les conflits de politique intérieure. On le trouve siégeant au Conseil des Sages, devenu Prieur, envoyé en mission auprès de Boniface VIII, ambassadeur à Venise. Mais lorsque le vent tourne, quand les Noirs, appuyés par Charles de Valois, reprennent possession du gouvernement, il partage la défaite des Blancs, accusé de concussion parce que, peu fortuné, il a contracté de lourdes dettes.

Condamné au bannissement, d'abord, puis à être décapité et enfin à être brûlé vif, sa vie deviendra, après l'année 1303, celle d'un errant, dont la tête est mise à prix, chassé de sa ville natale, éloigné de cette Florence qu'il adore dans sa pérennité et qu'il hait pour le visage odieux qu'elle revêt actuellement. Le traité du *De Monarchia*, que le légat du Pape fera brûler de la main du bourreau, alimente cet espoir, cet idéal dont Dante ne s'est jamais écarté. Et lorsque Henri VII de Luxembourg, choisi par les princes-électeurs pour Empereur du Saint Empire

Romain, descend en Italie, en 1311, le poète, exalté par l'enthousiasme, adresse son fameux « message à tous les souverains de la terre », annonçant que « le soleil se lève sur le monde ».

Nous ne raconterons pas ici les vicissitudes de l'aventure italienne d'Henri VII, sa marche triomphale au début, puis l'émiettement de son armée, et sa mort, au mois d'août de 1313, probablement empoisonné et peut-être par une hostie ; martyr donc aux yeux de Dante qui le place parmi les saints dans l'un des plus hauts cercles du Paradis.

Contredisant d'avance Shakespeare qui prétendra que nous sommes faits de la même substance que nos rêves, Dante affirme que « nous sommes nés d'un granit éternel ». Ainsi apparaît-il lui-même, inébranlable dans ses certitudes, homme de passion, certes, autant que de raison, attaché aux principes souverains qu'il juge capables d'assurer le perfectionnement de l'homme, son bonheur ici-bas et sa félicité éternelle dans l'autre monde. Passionné de politique, ce théologien, ce maître de la mystique médiévale considère toute chose *sub specie aeternitatis* certes, mais aussi dans son actualité active. Homme d'action tout autant qu'homme de réflexion, aussi, il se plonge avec ardeur dans un autre domaine de la connaissance, aspirant, comme il le fait, à connaître toutes les choses connaissables, dans un immense et insatiable appétit de savoir, — mais de savoir pour agir —, où, de nouveau, le parallèle avec Goethe s'impose.

Le *granit éternel* dans lequel est taillée la figure de Dante, comme si Michel-Ange lui-même, tenté par les colosses, avait manœuvré le maillet et le ciseau, sans cesse jeté dans le feu du désir, de tous les désirs, trouve dans l'acte de brûler sa forme et son accomplissement. De l'homme de science qu'était l'auteur du *Traité de la dispute de la Terre et de l'Eau*, je dirai seulement qu'il profita de ce qu'il était exilé à Vérone pour y soutenir en 1320 une thèse sur le même sujet ; qu'à quarante ans passés, il redevint étudiant à l'Université de Bologne, qu'il étudia à Paris les doctrines — suspectes d'hérésie — de Siger de Brabant, et qu'il est possible même qu'il ait quitté la Sorbonne pour s'inscrire à Oxford : tout cela quand l'adolescence et la jeunesse même étaient depuis longtemps passées.

« Puisque la science est la perfection ultime de notre âme,

dans laquelle réside notre ultime bonheur, nous sommes tous portés, de par notre nature, à la désirer » écrit-il dans le traité dogmatique du *Convivio* ; et lorsqu'il arrive au Paradis, lieu de toute science, il s'empresse de poser des questions à Béatrice sur les problèmes de physique auxquels il n'avait pas trouvé de solution ici-bas, et en particulier sur la nature de la lune, qui tant intriguait et émerveillait Léonard de Vinci, — « la lune, quel grand mystère que la lune... » —, et sur la cause des taches que l'on y voit. Dans la pensée de Dante, le bonheur de connaître, serait-ce même l'élucidation de quelques énigmes astronomiques, fait partie de la félicité des élus qui considèrent l'ignorance comme une faute, mais aussi comme une déchéance et un châtement.

Cette poursuite de l'unité dans l'universalité qui commande la vie de Dante et son œuvre, de même qu'elle gouverne les grands génies de la Renaissance, et surtout Léonard de Vinci, et, plus tard encore Goethe, s'étend également à tous les domaines de l'art. Nous savons, par les jugements esthétiques qu'il portait sur les artistes de son temps, la préférence qu'il donnait à Giotto, le très-moderne peintre de cette période charnière entre le XIII^e et le XIV^e siècle, sur Cimabue qui représentait le passé, combien il était attentif aux révolutions des arts plastiques, et il avoue lui-même dans la *Vita Nuova* qu'il s'exerçait à la peinture, puisque au moment où l'ombre de Beatrice, au jour anniversaire de sa mort, vient le visiter dans sa maison, il était « occupé à dessiner sur des tablettes des figures d'anges ». En ce qui concerne ses talents de musicien, nous savons par le témoignage de Boccace que « dans sa jeunesse, il goûtait par dessus tout la musique et il était ami de tous les meilleurs chanteurs et musiciens de son temps ». Les structures musicales selon lesquelles est articulée symphoniquement, orchestralement, la *Divine Comédie*, sont d'une extrême complexité, et, en dehors même de la mélodie, de la musicalité du vers qui est d'une rare et subtile beauté, la composition de chaque chant fait alterner savamment les voix, les timbres, les rythmes et les mouvements.

Cette conviction de l'unité nécessaire, qui apparaît comme le primordial ressort dans la pensée de Dante et dans tous les actes de sa vie, était une idée très neuve et très audacieuse, sauf

pour quelques esprits sublimes comme le moine calabrais Joachim de Flore ou certains prophètes visionnaires de la politique, Arnaldo de Brescia ou Cola di Rienzo. La dispersion, l'éparpillement des forces, l'affrontement anarchique des énergies qui auraient dû être rassemblées, affaiblissaient cette Italie du XIII^e siècle qui n'avait pas connu les solides structures de la féodalité régnant dans les autres pays européens, et qui ne connaîtra pas davantage la monarchie absolue dominant l'idée nationale à l'époque où tous les États européens auront adopté ce régime.

Dante se présente toutefois plutôt comme un mystique de l'unité que comme un pragmatiste de l'unité. Ce n'est pas la certitude d'un meilleur choix qui lui impose cette idée, mais, bien davantage, la nature même de son être, la substance humaine, biologique, de sa personnalité. Toutes les puissances et toutes les possibilités de son individualité tendent spontanément, instinctivement, vers l'Un, comme chez d'autres elles se divisent dans le multiple.

De même que l'unité dans l'État, dans le super-État, l'Empire, sauvegarde, au lieu de l'asservir et de la détruire, comme on le croit à tort, la disparité, la diversité des nations, des cités, des conditions, des caractères, — de même l'unité dans l'individu domine et harmonise, tout en les respectant, les tendances antagonistes de l'homme. Aboutir à l'unité, pour l'homme-Dante, c'est atteindre le sommet de la connaissance métaphysique et la cime de l'union mystique, avec son corps, avec ses sens, avec ses passions, aussi bien qu'avec toutes les ressources de sa sensibilité et de son intelligence.

Le voyage initiatique de la *Divine Comédie* a la signification d'une épreuve purgative au cours de laquelle l'homme, auquel Dante donne son propre exemple, doit se débarrasser des vices et des défauts capables d'empêcher son ascension, mais pas au point de cesser d'être homme. Et Dante reste tellement l'homme qu'il était dans la vie politique de Florence, l'homme captif des trois vices personnifiés par les trois animaux rencontrés dans la forêt « obscure et sauvage », la panthère de la luxure, le lion de l'orgueil, le loup de la cupidité, que nous le verrons, avec stupéfaction, insulter ses ennemis plongés dans les tourments de l'enfer, les rejeter dans la glace et le feu, savourer les plaisirs

de la vengeance. Nous le verrons aussi se vanter avec un snobisme naïf de la noblesse antique de ses ancêtres Cacciaguida, et affirmer son orgueil, d'une façon presque sacrilège, en proclamant bienheureuse sa propre mère qui l'a porté.

Malgré la purification morale et l'élévation spirituelle qui le haussèrent jusqu'aux transparences sublimes du Paradis, il resta aussi un homme de passion dans le domaine de l'amour. Il fut possédé de la passion politique dans la pensée et dans l'action, de la passion cognitive, scientifique dans toutes les perspectives du savoir humain, mais la passion qui tout autant et plus même qu'aucune autre l'anima et l'inspira, ce fut celle dont il dit au dernier vers de la *Comédie* qu'elle « meut le soleil et les autres étoiles ». Maître de la lyrique amoureuse médiévale, plus grand en ce domaine que Guido Cavalcanti et que Guido Guinicelli, l'auteur des *Rime* et de la *Vita Nuova* est, plus que Pétrarque, plus que les troubadours provençaux qu'il connaissait et avec lesquels il voulait rivaliser, l'homme qui a parlé de l'amour avec le plus lumineux éclat et avec la plus sombre magnificence.

Relisez l'éblouissant et déchirant Chant V de l'Enfer, et vous verrez que s'il condamne, au nom de la morale humaine et de la loi divine, à des châtiments terribles, les hommes et les femmes qui ont péché par amour, il compatit à leur souffrance, il les admire, en la personne de Paolo Malatesta et de Francesca da Rimini, des'être jetés avec un généreux et magnifique aveuglement dans la passion qui les sublimise en même temps qu'elle les damne, et la pâmoison qui le précipite au sol, — « je tombai comme un corps mort tombe » —, est de pitié, de compassion, mais aussi de complicité, d'intime connivence, de retour sur lui-même au souvenir de ses amours perdus.

Pourquoi ce fameux Chant V, que nul ne peut lire sans un tremblement tant l'âme passionnée de Dante y balbutie presque de tendresse et de désir, dans les paroles qu'il prête à Francesca, — et l'on croit voir frémir non de remords, mais de joie secrète, les lèvres de la belle pécheresse...

*la bocca mi bacio tutto tremante...
Galeotto fu il libro et chi lo scrisse:
quel giorno più v' leggemmo avante.*

pourquoi, sinon parce que Dante s'y confesse et s'y chante lui-même avec une ample et douloureuse joie, pourquoi ce fameux Chant V possède-t-il une résonance intime, profonde, confidentielle, dans sa large houle musicale qui fait penser à Beethoven et à Brahms, sinon parce que le poète y décrit ses propres expériences, les délices et les souffrances de ses propres amours.

L'inspiration passionnée qui fait éprouver la brûlure de l'événement réel, du fait vécu, vient directement de la *Vita Nuova* qui était toute radieuse de l'amour pour Béatrice. Nous savons que Dante fut l'homme d'une unique passion et que c'est elle qui forgea l'unité pathétique, émotionnelle, l'Eros suprême de sa vie. Mais l'unité de cette vie amoureuse, comme l'unité de son super-État impérial, comme l'unité des composantes du caractère de l'être, affectif et intellectuel, peut parfois être faite, elle aussi, d'une disparité, d'une diversité à laquelle il convient que nous prêtions attention. Nous savons de l'aveu même de Dante et de ses premiers biographes que, si l'amour pour Béatrice fut le grand, le seul amour de sa vie, il aima aussi, autrement, d'autres femmes ; deux dames de la société florentine qu'il ne désigne que par une épithète, la *donna pietosa*, la dame compatissante, la *donna pietrosa*, la dame au cœur de pierre, et des fillettes de petite vertu, que nous ne connaissons que par leurs charmants diminutifs, Lisetta, Fioretta, Violetta, Pargoletta, et Gentuca, presque une enfant, au crépuscule de sa vie.

C'est donc avec l'unité de tout son être que Dante s'engage dans le voyage vers l'Outre-Monde, qui s'achève par l'exploration du Paradis. La leçon du poète, ici, et jusque dans la description qu'il fait de l'Empyrée, consiste dans l'affirmation d'un univers de formes, qui ne sont ni abstraites, ni idéales. Le concret, le visuel, le tactile, chers aux Florentins qui sont un peuple de sculpteurs, et, en peinture, de tri-dimensionnalistes, demeurent intacts jusque dans le monde de la pure lumière, de la spiritualité qui ne peut s'incarner dans aucune autre matière que celle de la lumière.

Le caractère concret des images, massives, denses, pesantes que l'on remarquait dans l'Enfer et le Purgatoire, se continue dans le Paradis, ce qui achève de souder, de consolider l'unité des trois parties de l'Outre-Monde. Le problème le plus difficile se posait à Dante, en arrivant au Paradis : traduire dans le

langage de la cité terrestre les perceptions et les émotions éprouvées dans la cité céleste, appliquer le langage courant et les mots de tous les jours à l'expression de l'indicible, de l'ineffable.

Le langage de Dante ne se désincarne pas pour parler du Paradis, pas plus que lui-même ne quitte son corps en y entrant, mais il sature ce langage terrestre de lumière céleste. Il en élimine tout ce qui est opacité, épaisseur, lourdeur, obscurité. Il cherche ses images dans ce qu'il y a, chez les éléments familiers aux hommes, de plus léger, de plus impalpable, le vent, l'eau, les feuilles, la lumière. La terzine qui était de pierre et de métal dans les chants de l'Enfer et du Purgatoire se fait, au Paradis, fluide, impondérable, les mots devenant presque insaisissables, comme le souffle même de l'air, comme le ruissellement de la source.

Laissez-moi citer quelques images d'une particulière et caractéristique beauté, et empreintes, par surcroît, de ce mouvement continu, de ce dynamisme ininterrompu qui fait du long poème une coulée d'un seul élan ; cette description de l'arrivée des Anges au chant VIII du Purgatoire :

« ... Je vis venir d'en haut et descendre deux anges avec deux épées flamboyantes émoussées et privées de leur pointe.

Verts comme feuilles qui viennent de naître étaient leurs vêtements qui, frappés de leurs ailes vertes, flottaient au vent derrière eux.

L'un vint s'arrêter un peu au-dessous de nous et l'autre descendit sur le bord opposé, en sorte que la foule se tenait au milieu.

Je distinguai bien leur tête blonde, mais la vue se troublait sur leur visage, comme une force trop tendre qui se brise ».

Ou encore l'extraordinaire évocation des anges-abeilles, des anges-étincelles, au chant XXX du Paradis qui fait penser aux anges de Rilke, et à ce que le poète des *Élégies de Duino* disait des abeilles de l'invisible, les poètes, qui butinent le pollen du visible.

« Et je vis une lumière en forme de rivière ruisselant d'éclat, entre deux rives peintes d'un merveilleux printemps.

De ce fleuve sortaient des étincelles vivantes et de toute part elles se posaient dans les fleurs, pareilles à des rubis enchâssés dans l'or.

Puis comme enivrées d'odeurs, elles se replongeaient dans l'admirable gouffre et quand l'une entrait, l'autre sortait ».

De cette poésie, tout à la fois solide, palpable et, en même temps, cristalline, pareille à la flèche d'eau d'une fontaine ou au javelot d'un rayon de soleil, je voudrais citer encore deux exemples. Le premier, tiré du Chant III du Paradis, pourrait être une exacte description de cette lumière même, d'aube et de perle, qui luit dans les premières descriptions de la cité céleste, et de la limpidité du vers et de sa fluidité qui fait penser à certains dessins de ruisseaux et de chevelures — puisque ruisseaux et chevelures sont de même nature pour lui — de Léonard de Vinci :

« De même qu'à travers des verres transparents et lisses, ou des eaux limpides et tranquilles, mais non pas si profondes que le fond ne se puisse voir,

les traits de notre visage reviennent si faibles qu'une perle sur un front blanc ne vient pas moins vite frapper nos pupilles, de même je vis beaucoup de visages prêts à parler ».

Le deuxième exemple est tiré du chant XXXIII du Paradis, tout à fait à la fin de la Comédie :

« ... Ma vue devenant pure, pénétrait de plus en plus dans le rayonnement de la lumière suprême qui, par son essence, est la vérité.

A partir de ce moment, ce que je vis dépasse notre langage qui succombe devant une telle vision, comme la mémoire succombe devant un tel excès.

Tel est celui qui voit quelque chose en rêve, et chez qui, au réveil, il ne demeure plus que le souvenir de son émotion, alors que du reste rien ne s'offre à son esprit,

tel je suis, car presque toute ma vision s'est évanouie, et je sens encore couler lentement dans mon cœur la douceur qu'elle y a fait naître ;

ainsi la neige se liquéfie au soleil ; ainsi, sur des feuilles légères, se perdaient au vent les oracles de la Sibylle ».

La montée vers l'unité, après la traversée des discordes irréconciliables de l'Enfer et les conflits encore irrésolus du Purgatoire, s'achève dans cette fin du voyage initiatique qui aboutit au Paradis. Le langage poétique s'est purifié de tout ce qu'il conservait d'agressif, de corrosif, de mordant, de féroce même, dans les premières contrées de l'Outre-Monde. Purifiés aussi les sentiments

humains, l'amour terrestre aussi bien que la haine, dans cette surprise émerveillée qui saisit le voyageur face à face avec les splendeurs célestes. La poésie demeure le grand facteur d'unification à travers toutes les formes du génie dantesque, depuis la lyrique amoureuse des *Rime* de jeunesse jusqu'à la poésie métaphysique des chants du Paradis. J'entends *métaphysique*, ici, dans le sens où l'on emploie ce mot pour désigner certains poètes « métaphysiques » anglais du xvii^e siècle, Donne, Vaughan, Crashaw, Traherne, Marvell.

Ayant échappé à l'espace matériel, clos et borné, de la terre et des premières régions de l'Outre-Monde, Dante débouche sur un espace spirituel dont la vision le plonge dans la béatitude, et qui lui fait regarder d'en haut le globe qu'il a quitté, ce « misérable petit globe », comme un tas de boue, et qui le fait sourire de son méprisable aspect, *Tal ch'io sorrisi del suo vil sembiante...* Et c'est alors que n'ayant que dédain pour « les coteaux de la terre que nous appelons montagnes » et « ses mares qui sont nos mers », le poète se retourne vers la femme, qui le guide, comme pour ressaisir de cette terre qu'il renie ce qu'elle a de plus beau, « et je cherchai des yeux les beaux yeux de la bien-aimée » : *poscia rivolsi li occhi alli occhi belli.*

C'est sur la vision d'un amour cosmique, premier et suprême moteur de l'univers matériel et de l'univers spirituel, que s'achève la *Comédie*, mais il est probable que Dante n'aurait pas eu la révélation de cet amour cosmique s'il n'y avait été conduit d'abord par l'amour terrestre, par le culte de cet Éternel Féminin qui, ainsi que Goethe l'a dit, à la fin de son Faust, « nous tire vers le haut ». La transformation de Béatrice au cours de son existence terrestre et de sa vie posthume, et l'immortalité que le poète lui a conférée, résumant ce « plongeon en plein Ciel » auquel aboutit le voyage initiatique. Ainsi la vie exemplaire de Dante Alighieri, dont je n'ai pu ce soir tracer le portrait, à peine l'ébauche d'une silhouette, offre-t-elle le modèle parfait de cette totalité dans l'unité, de cette réconciliation des contraires, de cette sublimation des discordes intimes de l'homme qui est, comme le dit un poème orphique, « un enfant de la terre et du ciel ». Mais « mon origine est du ciel », dit le dernier vers de ce poème. C'est donc vers ses origines essentielles que Dante était monté ; c'est vers elles qu'il nous fait signe, à nous, sur les ailes de la poésie, de nous élever.

Discours de M. Paul de Stexhe
Ministre-Secrétaire d'Etat à la Culture française

L'Empire romain qui marqua de son sceau tant de peuples divers des Colonnes d'Hercule aux bords du Nil, des collines de Galilée aux rives du Rhin, laisse, après deux mille ans, notre civilisation occidentale profondément imprégnée de son esprit. Plus encore que les routes construites alors et qui sillonnent l'Europe, plus que les temples, les Colisées, les aqueducs dont les ruines parlent de cette grandeur passée, des Choses Écrites en ce temps-là constituent aujourd'hui encore les assises de notre pensée et de notre sensibilité. Romain est notre droit. Romaine, notre religion. Romain, notre humanisme. Quant à notre langue et à notre littérature, c'est de Rome aussi qu'elles tiennent le plus clair, le plus solide d'elles-mêmes.

Apparaissant à mi-chemin entre la Rome antique et les Temps Modernes, l'homme que nous célébrons aujourd'hui est sans contestation possible le poète le plus considérable que le monde latin nous ait donné. Ni Homère, ni Virgile, avant lui, ni Shakespeare, ni Goethe, ni Hugo après ne peuvent l'écraser de leur masse : il se dresse seul, monolithique, indestructible, fascinant, au carrefour des siècles à la manière d'un Sphynx porteur d'énigmes.

Il ne m'appartient pas d'analyser ici cette œuvre immense. De savants exégètes viennent de le faire avec tant de talent qu'à leurs commentaires, je ne puis qu'ajouter de brèves réflexions sur ce que j'appellerais volontiers l'actualité de ce vieux poète. Monsieur Marcel Brion rappelait, il y a quelques instants, cette constatation de Shakespeare (qui répète ce que Montaigne avait dit avant lui) selon laquelle « nous sommes faits de la même étoffe que nos songes, et notre petite vie, un vain souffle la parachève ».

A cette réflexion désabusée d'un homme qui semble ne croire à la pérennité de rien, Monsieur Marcel Brion oppose la fière

affirmation de Dante proclamant que « nous sommes nés d'un granit éternel ». D'un côté, ce que Sartre nomme le néant nauséeux de tout ou ce que de nombreux écrivains d'aujourd'hui appellent la vie absurde toujours menacée, toujours vide de sens, et de l'autre la claire, la ferme certitude que tout ce qui existe existe pour toujours et a une signification, une raison d'être pour toujours. « Nous sommes nés d'un granit éternel », voilà peut-être la parole la plus étonnante, la plus réconfortante, la plus utile, que l'auteur de *la Divine Comédie* nous apporte à travers la rumeur des siècles et les incertitudes de notre temps. En une époque où, ayant hérité du « que sais-je » de Montaigne, ayant fait table rase avec Descartes, ayant bâti notre demeure sur un volcan avec Nietzsche, nous ne savons plus qui nous sommes ni même si nous sommes, Dante nous replace sur le roc dur de la foi en nous-mêmes, et en notre destin. Parce que toute sa pensée porte la marque d'un personnalisme avant la lettre, Dante est fortement ce qu'il est, et il donne à tout l'univers qui l'entoure une forte existence. Dante chasse le froid du doute qui glace le sang de tout être qui perd confiance en lui et en la vie. Selon le vœu de Kafka, il « brise la mer gelée qui est en nous ».

On permettra à un Ministre de la Culture qui, par devoir autant que par vocation, se tourne sans cesse, à la fois, vers la contemplation et vers l'action, de se réjouir en découvrant dans ce grand Florentin autant un être agissant que pensant, un « magnifique exemple d'agissant » comme disait encore Monsieur Marcel Brion (qui ne m'en voudra pas de le piller), un agissant qui place l'agir au principe et à la cime de toute chose, ainsi que le fait Goethe, un agissant qui pense sans cesse son action, qui agit sans cesse sa pensée.

— Je ne déteste rien tant que ces poèmes que l'on attrape en l'air, disait Goethe.

Dante, lui aussi, fuit ce que Valéry nomme les Choses Vagues. Rien n'est imprécis dans cette œuvre immense dont le langage est souvent étrange certes mais dont l'étrangeté présente des arêtes précises. L'auteur de *La Divine Comédie* comme celui de

la *Comédie humaine* fait concurrence à l'état-civil, crée un monde, une foule de visages dont chacun a ses traits bien marqués, sa voix bien reconnaissable, son destin très singulier. Au sein du fantastique et du surnaturel, Dante est le plus réaliste des écrivains ; comme Breughel ou Jérôme Bosch, il donne à tout l'insolite qu'il invente une extraordinaire allure de réalité.

C'est qu'il n'a jamais été un rêveur. Il a souvent été un visionnaire, sans doute ; jamais il n'a été un songe-creux. Les vrais poètes, les grands poètes, ne songent pas. Ils regardent ce qui est en dépassant le monde des apparences. Ils inventorient. Ils explorent. Ils s'aventurent aux extrêmes limites du réel mais ils ne sortent que rarement de cette réalité. *La Divine Comédie* est un chef-d'œuvre de rigueur, de précision, d'architecture dans laquelle rien n'est laissé à l'improvisation ni à l'imprévu. De même que les peintres ou les musiciens de son temps, il était un homme dont la culture était vaste. Il ne croyait pas qu'un poète doit s'enfermer dans les stances, un peintre dans les couleurs, un musicien dans les sons. Il savait que tout se tient et que chaque homme a un devoir, c'est d'apprendre tout ce que l'on peut savoir. Toutes les sciences l'attiraient, tous les arts, tous les modes de pensée, et si son œuvre nous est aujourd'hui en bien des points fermée, c'est parce qu'en bien des points l'homme d'aujourd'hui est plus ignorant que l'homme de son temps.

Voilà, Messieurs, ce que tenait à vous dire un Ministre de la Culture qui en sait assez pour savoir qu'il nous reste beaucoup à apprendre. En définitive, la culture n'est pas ce que l'on sait quand on a tout oublié. Je crois plutôt que c'est ce que l'on apprend quand on redécouvre ce que l'on ne savait plus. Bien des fouilles, bien des investigations restent à faire dans le vaste univers de Dante : soyez-en persuadés, un trésor est caché dedans.

Il me reste, Excellence, Mesdames, Messieurs, à vous parler d'un autre motif de satisfaction. Vous voilà rassemblés, académiciens de Belgique, autour du souvenir de Dante ; et vous ne l'êtes pas dans votre Palais mais en la Maison d'Italie, accueillis par de très éminents représentants du Gouvernement

Italien. Voilà une heureuse, une harmonieuse rencontre dont le Gouvernement Belge ne peut que se réjouir. Le dialogue entre nos deux pays est un dialogue fécond et qui se prolonge depuis bien des siècles. Je ne puis que féliciter et remercier, tant du côté italien que du côté belge, ceux qui ont eu l'heureuse idée d'ajouter un nouveau chapitre au livre blanc de cette amitié dont l'histoire déjà fort longue n'est cependant qu'à ses débuts.

Les prix académiques de 1965

Rapport du Secrétaire perpétuel

L'Académie gère actuellement vingt fondations, en dehors du budget du Fonds National de la Littérature, dont elle a également la gestion en ce qui concerne les lettres françaises de Belgique. Cette année, les revenus de sept de ces fondations, augmentés d'une contribution du Fonds National de la Littérature, ont permis l'attribution de sept prix, un huitième, le prix Beernaert, devant être décerné au début de 1966. La neuvième des récompenses dont nous avons à décider cette année, le prix De Wever, qui aurait dû aller à un poète de moins de 40 ans, n'a pas été donnée, et l'attribution en a été reportée à 1966. De plus, comme chaque année, le Fonds Paschal a permis l'organisation d'un concours de rédaction française sur lequel le secrétaire du jury, M. Albert Auguesparse, vous fera rapport dans quelques instants.

Le Prix Félix Denayer, annuel, est destiné à récompenser une œuvre ou l'ensemble d'une œuvre, sans distinction de genre. Il est allé au poète Elie Willaïme pour l'ensemble de ses recueils.

Le Prix Auguste Michot, biennal, est réservé à un ouvrage qui glorifie les beautés de la terre de Flandre. M. Roger Avermaete se l'est vu décerner pour son essai sur *Rubens et son temps*.

Devenu biennal également sur le vœu de l'Académie auquel avait bien voulu donner son agrément la famille du fondateur, le prix Vaxelaire a récompensé M. Georges Falmagne pour son drame *Jeanne aux fers*.

Le poète Roger Brucher, pour son recueil *Chair de l'hiver*, a reçu le prix Malpertuis, qui tous les deux ans distingue successivement une œuvre poétique, dramatique, romanesque ou critique.

C'est à un poète aussi, Marcel Hennart, qu'est échu le prix quadriennal Bouvier-Parvillez, pour lequel l'Académie n'est tenue par aucune stipulation du fondateur quant au genre de l'œuvre à retenir.

Nous avons à décerner cette année pour la première fois le prix quinquennal Henri Davignon, fondé par notre éminent et très regretté confrère pour récompenser une œuvre d'inspiration religieuse. L'ouvrage couronné est celui de l'Abbé Francis Hermans, *L'Humanisme religieux de l'abbé Henri Bremond*.

Enfin, un autre prix quinquennal était au programme de nos récompenses en 1965. C'est le seul, avec le grand prix de poésie Albert Mockel, qui puisse être attribué à un membre de notre Académie. Le jury et l'Académie unanimes ont décidé de couronner du Prix Albert Counson l'*Édition définitive des poésies complètes de Maeterlinck*, due à notre confrère Joseph Hanse.

Le Concours scolaire de 1965

Rapport de M. Albert Ayguesparse,
secrétaire du jury

Organisé chaque année depuis 1943, ce Concours qui comporte deux épreuves est ouvert à tous les établissements de l'enseignement secondaire, tant officiel que libre. Selon le règlement du Concours, chaque établissement peut soumettre au Jury une dissertation choisie parmi les travaux des élèves de poésie et de rhétorique. Les copies, groupées d'après le régime linguistique auquel appartiennent les concurrents, sont lues et cotées par les membres du Jury. Faisaient partie de ce Jury : MM. Marcel Thiry, Secrétaire Perpétuel de l'Académie, Joseph Calozet, Fernand Desonay et moi-même.

Cette année, bien qu'aucun établissement des cantons de langue allemande n'ait participé à l'épreuve, les envois ont été abondants. On a compté 85 dissertations pour le régime français et 69 travaux pour le régime flamand. Après l'examen des compositions, le Jury a retenu onze candidats de chaque régime linguistique.

Les 22 candidats sélectionnés en vue du classement définitif ont été convoqués au Palais des Académies le 6 octobre pour y subir une épreuve en chambre, sur un sujet imposé cette fois. Le thème proposé était une pensée de Sainte-Beuve : *La vie actuelle nous fait tant de bruit que nous imaginons volontiers qu'il n'y en a jamais eu de pareille.*

Sauf quelques exceptions, comme chaque année — et nous sommes au regret de le constater, — l'épreuve en loge a donné des travaux moins brillants que ceux qui nous ont été envoyés. Ils sont moins bien pensés et moins bien rédigés, les fautes d'orthographe sont plus nombreuses. Certes, de multiples raisons peuvent expliquer cette différence de niveau, et il convient de noter que la seconde épreuve se déroule dans des conditions toutes différentes de celles qui sont familières aux concurrents, dans un climat qui ne ressemble guère à celui auquel ils sont

accoutumés, que le sujet leur est imposé, et qu'ils disposent, pour le traiter, d'un temps suffisant, mais cependant limité.

Les membres du Jury ont constaté que plusieurs concurrents de cette seconde épreuve n'ont pas saisi la signification profonde du thème qui leur était proposé. Ils n'en ont traité que les aspects superficiels, ceux qui tombaient directement sous le sens. Par bonheur, quelques-uns d'entre eux, et nous les en félicitons, ont saisi tout ce que la pensée de Sainte-Beuve sous-entendait.

Au nom de l'Académie, il me reste à féliciter de leur belle prestation les concurrents heureux, et à remercier les professeurs d'avoir, par un constant dévouement, familiarisé tous ces jeunes gens avec l'admirable mais difficile maniement de la langue française.

Le Jury a décidé d'attribuer quatre prix à chacun des régimes linguistiques.

Pour le régime français, le palmarès s'établit comme suit :

- 1^{er} prix : M^{lle} Anne Renson, de l'Athénée Royal de Rösraeth.
- 2^e prix : M. Michel Gilles, de l'Athénée Royal de Chimay,
- 3^e prix : M^{lle} Micheline Legrand, de l'Athénée Royal de Spa,
- 4^e prix : M^{lle} Bernadette Bosly, de l'Institut de la Vierge Fidèle à Bruxelles.

Voici les quatre lauréats pour le régime flamand :

- 1^{er} prix : M. Luc Vercruyse, du Collège Saint-Michel de Brasschaet,
- 2^e prix : M. Raymond Gevaert, de l'Athénée Royal de Berchem,
- 3^e prix : M. Lucien Einhorn, de l'Athénée Royaux d'Anvers,
- 4^e prix : M. Serge Beaufays, de l'École Normale de l'État de Blankenberghe.

Le Châtiment du Devin (Inferno XX)

par Madame Marie Delcourt

A Octavio J. Alvarez.

Avant d'être un lieu de rétribution l'Au-delà fut simplement un séjour des morts, situé dans quelque lointain inconnu, où les défunts ne pouvaient parvenir sans l'aide d'un guide. Les poètes accumulent pour le décrire des images empruntées au cauchemar ; l'obscurité y règne, la saleté, la poussière, la boue ; il est traversé de fondrières, peuplé d'animaux menaçants. Le Hel des anciens Germains diffère peu de la Schéol hébraïque, du « grand borbier », de la « fange intarissable » d'un Hadès des philosophes grecs et des mystiques.

Quand l'Au-delà devint le théâtre des sanctions d'outre-tombe, les poètes décrivirent les châtimens réservés aux méchants avec beaucoup plus de complaisance et d'ingéniosité que les monotones jardins des ombres heureuses. Mais les supplices mêmes des damnés relèvent encore des phantasmes de l'angoisse nocturne. Le vain effort de Sisyphe, des Danaïdes, la main incessamment tendue de Tantale, sont d'inoubliables images de ces empêchemens mystérieux, de ces poursuites fallacieuses qui peuplent nos rêves.

Le feu entra tard dans l'eschatologie classique et, d'abord, comme agent purificateur. Enée trouve aux Enfers des coupables suspendus dans le vent, plongés dans l'eau ou dans les flammes. En même temps qu'ils infligent une punition, les Éléments emportent les souillures et restituent le principe éthéré de l'âme à sa pureté première. Le christianisme reprit dans le Purgatoire l'image du feu purifiant, qui détruit les restes de la faute et prépare l'âme à la grande absolution. L'Enfer en

revanche, où le damné subit une sorte de destruction éternellement prolongée, donne au feu un rôle non plus probateur mais vengeur et, sous l'influence d'une tradition juive marquée par le mazdéisme, fait de lui un supplice.

Mais une conception nouvelle, promise à une grande fortune, apparaît timidement au 1^{er} siècle de notre ère dans le traité *Sur la tardive vengeance des dieux*. Plutarque y décrit des supplices qui, en effet, sont des vengeances de ce qu'on appellerait aujourd'hui le sur-moi. Chacun souffre par où il a péché. Les querelleurs se dévorent enlacés l'un à l'autre ; les avarés sont plongés dans un lac d'or brûlant. Dans les *Apocalypses* de Paul et de Pierre, les blasphémateurs sont pendus par la langue, les faux témoins ont du feu plein la bouche. Les images oniriques ont totalement disparu, laissant tout le champ aux illustrations de la doctrine stoïcienne qui enseigne que le vrai bourreau de l'âme est son vice même.

C'est cette doctrine que Dante a interprétée en visionnaire.

* * *

La quatrième fosse du huitième cercle de l'Enfer est le séjour des Devins et Augures.

Dante approche et voit, « dans le fond découvert trempé des larmes de l'angoisse », venir des gens qui pleurent en silence, marchant lentement, ainsi que « vont en ce monde les processions au rythme des litanies ».

« Comme mes yeux sur eux se portaient plus bas,
il me parut qu'étrangement tous étaient retournés,
leur visage tordu mis du côté des reins
si bien qu'il leur fallait marcher à reculons ».

Ces damnés sont d'abord des prophètes de la fable et de l'histoire, Amphiaros, Tirésias et sa fille Manto, Aruns l'Étrusque qui annonça à Pompée la guerre civile et la victoire de César.

Viennent ensuite trois astrologues du siècle précédent : Michel Asdente qui fut un de ceux de Frédéric II, Guido Bo-

natti qui conseilla, fort bien du reste, Guido da Montefeltro. Les *Annales de Forlì* racontent qu'il s'installait dans le clocher de la cathédrale et faisait armer les gens du comte pour les envoyer contre l'ennemi à l'heure indiquée par les astres. Guido lui dut en 1282 sa victoire sur l'armée de Français et d'Italiens envoyés par le pape Martin V contre les Gibelins de la Romagne.

Michel l'Écossais, médecin, mathématicien, fut aussi astrologue de Frédéric dont il avait, dit-on, prédit la mort. Il avait du reste prédit la sienne également, sûr d'être frappé par une petite pierre qui ne pèserait pas plus de deux onces. Aussi portait-il un casque. Mais un jour, dans une église, un caillou se détacha de la voûte et le tua. C'est le thème folklorique de la précaution inutile.

Michel, *gran maestro d'arte magica*, avait des esprits à son service. Étant à Bologne avec des gentilshommes et des cavaliers, ils mangeaient les uns chez les autres à tour de rôle. Quant venait son tour, il ne faisait aucun préparatif ; on se mettait à table ; des génies apportaient le bouilli de la cuisine du roi de France, le rôti de celle du roi d'Angleterre, l'entremets venait de chez le roi de Sicile, le pain d'un endroit, le vin d'un autre et le fruit d'où il lui plaisait.

Les *Nürnbergger Faustgeschichten* rapportent que Faust à Ingolstadt régala de la sorte ses amis et accomplit des prouesses du même genre, que Mélancthon ne mit pas en doute et raconta avec horreur. Or on se souvient de ce que fut la mort du docteur Faust, telle que la décrivent les *Volksbücher* et telle aussi que Henri Heine vers 1830 la vit encore représentée sur un théâtre forain à Hambourg, à Hanovre.

« Le chien noir se développa comme une haute fumée, écarta largement ses deux pattes, se saisit du damné et l'exécuta suivant le rite grotesque du retournement, en lui tordant la nuque jusqu'à ce que la face qui avait bravé le ciel fût placée entre les épaules. Puis il rejeta sur les marches de l'escalier l'espèce de loque pantelante qui restait du docteur Faust et s'échappa par la cheminée en emportant l'âme audacieuse ».

C'est ainsi que Marcel Thiry, dans son beau livre *Juste ou la quête d'Hélène*, décrit le dernier épisode de la pièce : « *A Satana*

suffocatus ». C'est ainsi que Mélanchthon raconta la mort du magicien *inversa facie*, au cours de conversations qui furent consignées par Mennel dans ses *Locorum communium Collectanea* ; en la même année 1563, Jean Wier en dit autant dans son *De Praestigiis Daemonum*. Le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy relate du reste plusieurs pactes qui eurent le même dénouement. L'anecdote que voici, au mot *Ame*, est d'une bonhomie qui la rend frappante :

« Deux paysans devisaient imprudemment sur l'âme. L'un d'eux vendit la sienne trois écus à un étranger qui se trouvait là ; on but les trois écus en compagnie et chacun voulut se retirer. Le vendeur ne pensait plus à son marché, mais l'inconnu observa que celui qui paie a le droit d'emporter ce qu'il a acheté. Il tordit le cou à celui qui s'était vendu et l'emporta par les airs. Mais l'autre paysan savait trois mots magiques d'une puissance sans borne. Il les prononça en faisant un grand signe de croix et le diable lâcha prise ; l'homme revint à la vie et fit pénitence, *mais il porta toujours depuis la tête et le cou de travers* ».

* * *

Tel est aussi le châtement des Devins de la quatrième fosse. Virgile le justifie en désignant Amphiaraos :

« Remarque qu'il a fait de ses épaules sa poitrine.
Parce qu'il voulut voir trop loin devant lui
il regarde en arrière et s'avance en reculant ».

C'est bien là le châtement spécifique imaginé à la fin de l'Antiquité en marge de l'éthique stoïcienne. Mais comment se fait-il que la méthode de Dieu soit ici celle du diable ? Et, au surplus, pourquoi le diable en finit-il de la sorte avec ceux qu'un pacte imprudent lui a livrés ? L'image des membres retournés a un très long passé légendaire au cours duquel elle changea parfois de signification. Pour saisir celles-ci dans leur singularité, il faudra bien suivre les dédales de très anciennes croyances.

* *

Beaucoup de mythologies connaissent des magiciens qui ont acquis leur don au prix d'une mutilation. L'idée que des dons exceptionnels se paient d'un sacrifice physique apparaît explicitement dans le monde germanique et, plus encore, dans l'Inde, où la force contraignante de la souffrance acceptée, souhaitée, recherchée, a été l'objet d'une brûlante ferveur. Les dieux eux-mêmes ont dû payer rançon de leur savoir et de leur pouvoir. Varuna est représenté impuissant, estropié, chauve, lépreux. Tyr a donné sa main droite. Odin est borgne ; son œil droit est dans la fontaine de Mimir où sont cachées l'intelligence et la science des runes.

La Grèce n'a sur ce point aucune doctrine formulée. Mais bien des légendes impliquent l'idée que toute supériorité se paie charnellement. Homère est aveugle, ainsi que plusieurs devins, comme s'ils avaient donné leurs yeux vivants pour acquérir la voyance. Les Amazones, disait-on, se coupaient un sein pour mieux tirer à l'arc, ce que peintres et sculpteurs ont superbement ignoré. Appuyée seulement sur une fausse étymologie, la tradition ne se serait pas fixée si l'idée de la rançon physique n'avait pas occupé l'imagination populaire. Cette justification étant restée implicite, au niveau du moins de la poésie, on en inventa une autre, qui semble rationnelle et qui est absurde, une cicatrice au sein gauche n'étant pas faite pour avantager une archère, sans compter que l'arme des Amazones est la lance et non l'arc.

Un conte bizarre apparaît dans le cycle de Zeus, où il détonne. On y voit Typhon blesser le dieu, lui enlever les tendons des bras et des jambes et l'enfermer dans une grotte. Hermès retrouve les tendons et les remet en place sur le corps du dieu qui recouvre aussitôt une vigueur accrue, s'élance sur un char aux chevaux ailés et poursuit victorieusement Typhon. L'histoire s'éclaire lorsqu'on la compare à celle du magicien Völund qui, dans l'*Edda*, passe huit ans au bord d'un lac à fabriquer des bijoux. Le roi lui vole un de ses talismans, lui fait couper les tendons des genoux et le relègue dans une île où l'infirme

exercera, au profit de son maître, son métier de forgeron. Völund finalement se forge un vêtement magique et s'envole, après avoir endormi la reine sur son siège, comme Héphestos immobilise sa mère Héra.

Héphestos est le magicien grec par excellence ; métallurge d'abord — et les arts du feu ont toujours un halo inquiétant — il fabrique, dit Homère, au fond de la mer comme Völund dans son île, des bijoux, des talismans, des objets qui se meuvent comme des êtres vivants. Il est boiteux. Pas plus que celle des devins ou des Amazones son infirmité n'est présentée explicitement comme la rançon d'une supériorité, et elle est même toujours justifiée autrement ; mais, comme celle de Zeus et de Völund, elle correspond à une initiation de magicien. De même que Zeus et Völund ont les tendons coupés, l'Héphestos des vases archaïques — les seules œuvres d'art qui le représentent infirme — a les deux pieds retournés d'avant en arrière. Or la dislocation des membres apparaît dans des versions archaïques de la fin de Faust, dans le *Volksbuch* de 1587 et dans la version anglaise de 1592, suivie par Marlowe dans l'appendix des quartos de 1616-63.

*Here are Faustus limbs
all torne asunder by the hand of death.
The devils whom Faustus serv'd have torn him thus.*

La dislocation, la scission des tendons, apparaissent avec l'ablation et le renouvellement des organes dans les rites concernant la formation d'un magicien dans plus d'une société. Voici un scénario australien.

Un génie trouve le novice endormi ; il le perce d'une lance invisible qui pénètre par la nuque, passe par la langue et traverse la tête d'une oreille à l'autre. Le garçon meurt, est transporté dans une caverne où ses viscères lui sont enlevés et remplacés par d'autres. Rendu à la vie, il est d'abord fou ; il revient progressivement à la raison pour se trouver un *medicine-man*.

On distingue là la stylisation, dans une caverne, matrice terrestre, d'une mort suivie d'une renaissance. Les mutilations sont de plus la rançon du don acquis ; elles sont, concrètement,

peu de chose : l'extraction d'une dent, la perforation de la langue ou de la cloison nasale ; le commentaire en magnifie l'importance jusqu'à leur donner la valeur d'un renouvellement complet.

Les classiques de la magie nous viennent du monde celtique. Les druides, socialement les égaux des rois et souvent leurs supérieurs, étaient professeurs, prêtres, médecins, devins ; ils connaissaient le passé, prévoyaient l'avenir, avaient des secrets pour commander aux éléments. Les apôtres du christianisme ne les vainquirent qu'en employant leurs méthodes. Les légendes et les annales ne contiennent pas une seule scène de martyre ; en revanche, elles racontent plus d'une compétition analogue à celle où Moïse et Aaron, au début de l'*Exode*, battent sur leur propre terrain les magiciens de Pharaon. Le seul des damnés que Dante désigne expressément comme magicien,

delle magiche frode seppe il giuoco,

est un Écossais.

Rien d'étonnant si là, mieux qu'ailleurs, apparaît un rapport positif entre torsion et magie. La reine Medb, ennemie du héros Cûchullain, fait de ses six enfants des sorciers. On coupe aux fils le pied droit et la main ; on crève l'œil gauche aux filles — Odin a payé ainsi la connaissance des runes — après quoi ils courent le monde pendant sept ans pour apprendre leur art et fabriquer des lances magiques. Le héros Sétanta, élève du druide Cathbad, accomplit une série d'exploits qui consacrent son initiation. « Il se retourne dans sa peau, si bien que ses pieds et ses genoux viennent se placer par derrière, ses mollets et ses fesses par devant ». Cûchullain était capable de la même prouesse : il affrontait à l'envers ses adversaires épouvantés. Contorsions de chamanes, dira un ethnographe moderne.

Les pieds tordus d'Héphaïstos, dans une version archaïque, auraient-ils été non la rançon, mais la preuve de son habileté magique ? Les légendes helléniques ne font à la magie qu'une place restreinte et honteuse. Présenter la mutilation comme une rançon, c'était répondre à un sentiment que nous avons tous, à savoir que toute supériorité se paie. Encore cette justification ne

figure-t-elle explicitement à aucun niveau de la tradition grecque. Des contes à la fois bouffons et atroces ont pu se conserver avec leur signification primitive dans un pays comme l'Irlande où une caste entière, et des plus honorées, consacrait des années à acquérir la science magique. Les pratiques des sorciers n'apparaissent en Grèce que sous les formes les plus basses et méprisées. C'est à celles-ci toutefois qu'il faut descendre pour voir se rencontrer les images du retournement et celles de la mutilation conçue comme une rançon.

Dans tous les pays, des actes mystérieux attestent la vertu éminente des mouvements faits à l'envers, que leur valeur soit positive ou apotropaïque. L'image du corps à rebours apparaît dans un ensemble de gestes croisés. Le myste à Éleusis entoure de bandelettes de safran sa main droite et son pied gauche. Le prêtre romain sacrifie de la main gauche. Le druide gaulois cueille la *selago*, remède à toutes les maladies, sans instrument tranchant, avec la main droite passée par l'ouverture gauche du vêtement. Dans bien des sépultures on a retrouvé une arme dans la main gauche du gisant. Bodin dans sa *Démonologie* (II, 4) décrit la danse du diable au sabbat, « les faces tournées hors le rondeau », mais il n'en comprend plus la valeur, car il ajoute que les danseurs agissent ainsi afin de ne pouvoir se reconnaître les uns les autres et s'accuser devant la justice. Le prêtre sorcier Gaufredi, dont Collin de Plancy raconte le procès, plaidé en 1611, en savait davantage, lorsqu'il dit qu'à la messe du sabbat, où l'hostie est noire, le signe de la croix se fait à rebours, « en commençant par le travers, puis le poursuivant par les pieds et finissant par la tête ». La fille d'Allemagne qui le soir de la Saint-André veut voir son futur en rêve récite le *Pater* à l'envers et va vers son lit à reculons. Hermès vole les bœufs d'Apollon en retournant leurs traces. De même le Balor de la légende celtique vole la vache bleue de Mac Kineely en l'entraînant par le queue, procédé qui reparait dans les dé mêlés de l'Hercule romain avec Cacus. A en croire les contes, ce serait une simple ruse, le voleur cherchant à dérouter le volé. Mais dans certaines parties de la France, il n'y a pas si longtemps, on faisait sortir les animaux de l'étable à reculons, pour les pré-

server des « sorts ». La magie et l'antimagie emploient les mêmes procédés. Pour reconnaître les sorcières lorsqu'elles viennent à l'église, il suffit d'avoir mis ses vêtements à l'envers. Et celui qui est habillé de la sorte peut les rencontrer sans crainte à la veille de la Walpurgisnacht. L'objet retourné, mystérieux et terrifiant, égare les puissances adverses, quelles qu'elles soient. Quelle était l'intention de Vinci lorsqu'il écrivait en miroir, de droite à gauche, le commentaire de ses dessins ? Ce qu'on appelle son écriture secrète, n'était-ce pas plutôt une écriture magique ?

* * *

Le christianisme n'a pu abolir des images si profondément enracinées dans l'inconscient, ni même en modifier la signification profonde. Mais, en reconnaissant la réalité d'un art magique et en faisant de celui-ci un crime contre Dieu, il les a déplacées. Satan, magicien maudit, est boiteux comme Héphaïstos, magicien divin. L'infirmité qui fut la rançon et parfois le signe d'un pouvoir supérieur devient un châtiment et une tare. Le retournement, victorieusement exhibé par Sétanta et Cûchullain, est la signature du diable sur le cadavre de Faust.

Au vingtième chant de l'*Enfer*, Dieu s'est donc comporté comme se comportera Méphistophélès. Mais cela n'est pas dit. Aucun chant n'est plus vide de toute présence démoniaque ; et cela est d'autant plus remarquable que les paysages peuplés de valets d'enfer — ils ne sont pas nombreux — entourent précisément la fosse silencieuse où errent les devins.

Des diables cornus, armés de grands fouets, battent cruellement les ruffians et les séducteurs (XVIII) ; d'autres, « comme des mâtins déchaînés », comme des chiens qui se lancent sur l'humble mendiant

che di subito chiede ove s'arresta,

poursuivent les imposteurs, les escrocs, les magistrats prévaricateurs au moment où ils cherchent à sortir de la poix bouillante. Ils les piquent avec leurs crocs :

« Comme des cuisiniers ordonnant à leurs aides
de plonger de leur fourche en plein dans la marmite
la viande qu'il ne faut pas laisser surnager » (XXI, 55).

Un autre enlève un pêcheur ainsi qu'une loutre au harpon (XXII, 36). Comme dans les tableaux et le théâtre du temps, ils sont à la fois féroces et grotesques. Ils s'appellent Malequeue, Malegriffe, le Hirsute, Barbe-Hérissée, le Mauvais Chien ; de la bouche de Ciriatto sortent deux défenses comme à un sanglier. Ils se disputent. Dante et Virgile ont besoin d'être guidés par eux pour pénétrer dans la sixième fosse.

« Féroce compagnie ! Mais quoi ? dedans l'église
avec les saints ; au cabaret avec les goinfres ! »

Ils ont un chef, auquel ils obéissent de mauvais gré, « serrant la langue entre leurs dents » quand il leur donne un signal

« en faisant trompette de son cul ».

C'est par cette vision digne de Bosch que se termine le chant XXI. Il commençait toutefois par une vision assez différente, une image satanique qui ne manque pas de sombre beauté :

« Je vis derrière nous un diable noir
bondir par-dessus le rocher.
Hélas ! combien terrible était son apparence,
combien il me semblait en son geste cruel,
avec ses ailes déployées et léger sur ses pieds,
ses épaules coupantes et superbes
chargées d'un pêcheur couché en travers ;
et sa main serrant les tendons des chevilles ! » (29-36).

Cet exécuteur de la volonté divine a de la grandeur, comme aussi celui de la Neuvième Fosse (Chant XXVIII) qui fend en deux, d'un coup d'épée, ceux qui ont mis la division dans les États et le schisme dans l'Église, leur châtement étant la réplique symbolique de leur péché.

* * *

Ces rapprochements donnent son prix à l'admirable nudité du Chant XX. Il ne comporte ni valets d'enfer, ni supplices, ni même un paysage. Dans la fosse ronde, d'un pas hésitant, tour-

nent des êtres silencieux. Ils ont cru s'avancer vers le futur d'un pas plus assuré que le commun des mortels, et ils ne peuvent plus voir que le point dont ils s'éloignent, en une marche qui revient éternellement sur elle-même. Ils ne se plaignent pas. Aucun d'eux ne dira une seule parole ; c'est Virgile qui les nommera à Dante. L'affreuse torsion, qui fait hurler Faust au moment où il est *a Satana suffocatus*, ne paraît pas leur infliger autre chose qu'une souffrance purement psychique. Rien n'est décrit, sinon les longs cheveux de Manto couvrant ses seins, la barbe d'Eurypyle tombant de ses joues sur ses épaules brunes. Mais ils pleurent et Dante pleure avec eux. Tout le pathétique de la scène tient en ces deux vers :

« Notre image
je vis, ainsi tordue que les pleurs de leurs yeux
coulant le long du dos venaient mouiller leurs fesses. »

Sur la partie du corps qui accomplit les fonctions les plus basses tombent les larmes, qui sont le propre de l'homme. Illustration crue et cruelle de la menace de Jéhovah aux faux prophètes, telle que la formule Michée :

« Vous aurez la nuit au lieu de visions,
et les ténèbres au lieu de divination.
Le soleil se couchera pour les prophètes,
et devant eux s'obscurcira le jour » (III).

*
* *

Dante a choisi ses damnés au sommet de l'art interdit, voulant qu'ils n'aient commis aucune autre faute et que celle-ci apparaisse dépouillée de toute vulgarité.

Les devins qui tournent dans la fosse sont de hautes figures de la fable. Amphiaraos fut le conseiller sage, mais inécouté, de la guerre contre Thèbes ; si on l'avait cru, l'entreprise désastreuse n'aurait pas été décidée ; sous terre il est devenu un dieu révééré. Tirésias l'aveugle a payé de ses yeux vivants sa surnaturelle lucidité ; il eut successivement les deux sexes, semblable aux chamanes hermaphrodites de l'Asie orientale ; c'est lui qui

révèle à Œdipe, pour l'éclairer dans sa fureur, les crimes qu'il a commis sans le savoir ; son ombre, évoquée par Ulysse qui voudrait savoir comment rentrer à Ithaque, apparaît enant le sceptre d'or. La fille de Tirésias est Manto qui, son père mort, erra longtemps par bien des terres, vint en Italie et passa près de la lagune où le Mincio rejoint le Pô.

« La vierge farouche
vit une terre au milieu du marais
non cultivée, déserte d'habitants.
Et là pour fuir tout commerce avec les humains
elle resta avec ses serviteurs à exercer son art ;
elle y vécut et y laissa son corps inanimé. »

Des hommes vinrent et sur les os de la morte bâtirent leur cité qu'ils nommèrent Mantova. Virgile n'a rien à reprocher à celle qui habita la première le site où il est né. Et Dante lui-même n'a pu s'empêcher de l'absoudre, peut-être par inadvertance, puisqu'on la retrouve au Sixième Gyre du *Purgatoire* (XXII) parmi de vertueuses héroïnes.

* * *

Quant aux contemporains, il se borne à les nommer : Guido Bonatti, Michel Asdente, Michel Scot

*che veramente
delle magiche frode seppe il giuoco.*

Et, enfin, « les méchantes qui délaissèrent l'aiguille, la navette et le fuseau pour se faire devineresses et composer des maléfices avec des herbes et des images ».

Entendons qu'elles se servent de l'aiguille couturière pour percer des poupées représentant leur ennemi. L'histoire de ce temps est pleine de procès d'envoûtement. Arnould de Ville-neuve, médecin et alchimiste, fut accusé d'avoir provoqué la mort de Benoît XI en poignardant son image en cire ; l'évêque Guichard de Troyes en aurait fait autant contre la reine Jeanne ; Pierre de Lantilly, évêque de Châlons, contre Philippe le Bel et

Louis le Hutin ; Enguerrand de Marigny fut pendu de ce chef. Les bulles pontificales pour affirmer la réalité de la magie et son caractère diabolique, puis pour confier les poursuites à l'Inquisition, sont de 1317 et 1320 ; elles ont pour auteur ce Jean XXII duquel Dante stigmatise la cupidité au Chant XXVII du *Paradis*.

De cette agitation, rien n'affleure dans l'admirable Chant XX. Le tableau tient tout entier dans une image unique qui a ses racines dans la magie. Et c'est à peine si la magie y est nommée. Elle l'est une seule fois, à propos de Michel l'Écossais, dont les enchantements restèrent célèbres à tel point que, deux siècles plus tard, Folengo se divertissait à les raconter au livre XIII de son *Merlin Coccaie* ; et ils furent mis parfois au crédit du docteur Faust. Michel était tout autre chose qu'un magicien et un astrologue. Il avait étudié la philosophie et les mathématiques à Oxford et à Paris et passé à la Sorbonne son doctorat en théologie. Il traduisit l'*Histoire des Animaux* d'Aristote en s'aidant de la version arabe d'Avicenne. Pierre Bayle, qui défend sa mémoire, eut entre les mains, imprimé à Venise en 1533, un *Traité de Physionomie*, composé à la demande de l'empereur Frédéric II, ouvrage *di grande efficacia, e comprende cose secrete della natura*. Sa *Chiromancie* fut imprimée huit ou neuf fois avant 1500. Quant à ses livres de magie, on les avait, disait-on, enterrés avec lui dans son Écosse natale, où l'on reconnaissait les pouvoirs du « vieux Michel » dans tout travail d'art de construction difficile, mais où personne ne se serait risqué à ouvrir ses manuscrits, tant on redoutait les esprits qui s'y trouvent évoqués. C'est du moins ce que raconte Walter Scott, qui prétendait descendre de lui, et qui écrivait dans le *Lai du dernier ménestrel* (II)

*It was my lot
to meet the wondrous Michael Scot,
a wizard of such dreaded fame
that, when in Salamanca's cave
him listed his magic wand to wave,
the bells would ring in Notre-Dame...*

* * *

Dante a laissé de côté tout le bric-à-brac magique, plus résolument que Goethe lui-même qui lui a fait une place dans l'*Auerbachs Keller*. Marlowe se fût reconnu dans cette scène, dont la valeur pour nous est incluse dans trois répliques :

Mephistopheles : « Ein tiefer Blick in die Natur » (*cose segrete della natura*, disait Michel Scot).

Les buveurs : « Uns ist ganz kannibalisch wohl ».

Faust : « Ich hätte Lust nun abzufahren ».

Dante consent à mentionner « le jeu des tromperies magiques », mais se refuse à en évoquer aucune. Un seul trait marque pour lui ceux qui ont voulu dépasser la condition humaine : ils ont prétendu connaître l'avenir. Ils ont péché par orgueil ; une suprême humiliation sera leur châtement. La torsion prend ici valeur de symbole. Incapables de voir autre chose que leurs talons et leur derrière, les défigurés vont en trébuchant ; eux qui ont prononcé des arrêts téméraires, ils pleurent sans dire une parole, sans rien faire pour exciter la compassion.

Ils n'en ont du reste aucune à espérer. Dante leur offre ses larmes comme il les a offertes à Francesca de Rimini, à Pierdelle Vigne le suicidé, même à Ciaccho le grand gourmand. Mais Virgile le reprend sévèrement :

Ancor se' tu degli altri sciocchi?
Qui vive la pietà quando è ben morta.
Chi è più scellerato di colui
ch'al giudicio divin passion porta?

Passage difficile. « Es-tu toi aussi de ces insensés ? Ici commence la piété où la pitié est morte. Qui est plus impie que celui qui considère les jugements de Dieu avec compassion pour le condamné, et non avec la soumission qu'il devrait avoir ? » ou, peut-être : « qui avec passion s'élève contre eux ? »

Ceux qui furent égarés par l'amour ou par les tendances propres à l'humaine nature peuvent inspirer de la pitié. Ceux qui ont voulu s'arroger les droits propres à Dieu n'en sauraient re-

cevoir aucune. Dante se prononce conformément à l'arrêt de Thomas d'Aquin : « Les saints dans le royaume des cieus se réjouiront des peines des damnés, non pas comme telles, mais en considérant en elles l'ordre de la justice divine ».

Le châtement des devins est, de tout le pèlerinage infernal, celui qui laisse le moins d'espoir. L'histoire de Faust se joue à trois personnages : Dieu, l'homme et le diable. Dieu et le diable peuvent toujours trouver un terrain d'entente, le diable n'étant en somme qu'un ancien serviteur révolté, mais toujours dans la dépendance de son maître. C'est ce qu'a naïvement compris l'auteur du *Volksbuch* ; le Malin, au moment de s'emparer de l'âme vendue, tient au condamné une homélie digne d'un curé de village, que Faust écoute « ganz melancholisch » : « Du hast aus der heiligen Schrift wohl gewusst, dass du Gott allein anbeten sollst ; du hast es aber nicht getan... ». Goethe ajouta à l'*Urfaust* un prologue dans le ciel où le Seigneur autorise Méphistophélès à tenter le docteur :

Es irrt der Mensch so lang er strebt.

Chaque effort comporte un risque d'erreur. Mais un homme vaut par ses efforts ; le Tentateur est inclus dans le plan divin. La légende de Faust était à peine constituée que malgré Luther et Mélanchthon se dessinait une tendance à grandir le magicien. Marlowe n'a pas osé l'absoudre, mais il ne peut cacher sa sympathie pour son héros.

Tout chez Dante se passe entre l'homme et Dieu. Un dénouement optimiste est impossible. Le devin est un usurpateur et Dante a voulu qu'il le fût dans toute la force du terme puisqu'il a mis en avant des prophètes qui ne dirent que la vérité. Le devin a péché en esprit, en usant de son esprit pour conquérir un pouvoir qui n'appartient qu'à Dieu ; il ne peut être puni qu'en esprit, mais sans rémission imaginable. Car s'il ne formule aucune plainte, il n'exprime non plus ni regret ni repentir. Aucun des châtements décrit par Dante n'est davantage une vue de l'intelligence ; aucun ne doit moins, tel que nous le lisons, à l'imagerie infernale. Et, paradoxalement, aucun autre n'a d'aussi profondes racines dans d'obscures croyances archaïques.

Fernand Severin et Dante

par M. Robert O. J. Van Nuffel

Les exégètes de Fernand Severin se sont efforcés de retrouver les sources de son inspiration et d'indiquer quels prédécesseurs avaient pu influencer sa pensée et son art. Tous ont souligné l'importance d'un Goethe, d'un Racine surtout, au point d'agacer le poète qui supportait mal d'être confiné dans l'épithète de « racinien » (1).

On s'est, en général, peu soucié du domaine italien : il est vrai que Severin lui-même, documentant un de ses biographes sur ses modèles et ses admirations, passait sous silence ses sympathies italiennes (2). Pourtant, son journal intime nous révèle que, parmi les écrivains qui incarnaient son idéal éthique et artistique, Leopardi occupait une place de choix (3).

D'autre part, depuis que Georges Garnir avait évoqué certains souvenirs et publié quelques inédits, on n'ignorait plus que l'élève du Collège Notre-Dame de la Paix avait, à l'âge de dix-sept ans, composé quelque trois mille vers et que le rhétoricien de l'Athénée Royal de Bruxelles avait emprunté à Dante

(1) Cf. P. CHAMPAGNE, *La poésie de Fernand Severin*, Paris, Champion, 1923, et *Fernand Severin, Le Poète*, Bruxelles, Office de Publicité, 1945 (Collection Nationale, n° 64). E. WILLAIME, *Fernand Severin, Le Poète et son Art*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1941 (Collection de mémoires) ; H. KRAINS, *Notice sur Fernand Severin*, Annuaire de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 1923, pp. 35-36.

(2) Cf. P. CHAMPAGNE, *Fernand Severin, Le poète*, cit. pp. 71-72.

(3) M. Mark F. Severin a bien voulu nous communiquer ces précieux carnets, où nous lisons : 11 décembre 1927, « j'ai peut-être rêvé du succès, sous la forme de la gloire, et d'une gloire aussi pure que celle d'un Keats, d'un Leopardi, d'un Vigny » ; 16 août 1928, « Au fond, est-ce que je voulais percer ? Le poète, pour moi, ce n'était pas tel monsieur arrivé, célèbre à Paris, battant monnaie avec son talent, sachant organiser sa réclame. C'était Shelley, Leopardi, Vigny ... ».

le sujet d'un poème en sept parties : *L'Enfer. Vision du moine Radulphe*. Mais il semble bien que les critiques n'aient connu de cette œuvre de jeunesse que les fragments cités par Garnir ⁽⁴⁾. Grâce à la générosité du fils du poète, M. Mark F. Severin, le Musée de la Littérature possède aujourd'hui, parmi d'autres manuscrits, cet intéressant document : un petit carnet, recouvert de toile noire, comptant quelque soixante pages numérotées ⁽⁵⁾, portant le titre général *Études* et qui contenait autrefois une série de pièces, pour la plupart publiées ⁽⁶⁾.

De ce carnet, il ne subsiste que les pages 1 à 18 : elles sont consacrées à *l'Enfer*, quatre cent seize alexandrins, répartis en sept parties ⁽⁷⁾. Un avertissement, daté « novembre 1885 », dit : « Ceci est la mirifique vision d'un moine du temps passé, nommé Radulphe, découverte en la bibliothèque d'un moutier vermoulu, mis en rimes et appliqué aux besoins de la vie présente par Fernand Severin, votre serviteur ».

La première partie, intitulée *Extase*, introduite par l'invocation :

Dieu te garde, lecteur, de la tentation,

décrit le ravissement de Radulphe : un ange apparut au moine

« mit la main à [son] front et [l']appela trois fois »

et entraîna son âme dans un vol sidéral, pour la déposer au faite d'un rocher, d'où elle découvrait un nouvel univers :

⁽⁴⁾ *Les Trois Mousquetaires* [Georges GARNIR]. *Fernand Severin*, « Pourquoi Pas ? », XV, 548, 30 janvier 1925. P. Champagne (*op. cit.*, p. 10), « *la Vision de Radulphe*, plusieurs milliers de vers ». E. Willaime (*op. cit.*, p. 136), cite les vers : *Hélène avait fini par ennuver Paris*, et les dit empruntés à « l'Élan littéraire » de janvier 1886. Si l'indication de la source est exacte pour le quatrain précédent, il n'en va pas de même pour le fragment de *l'Enfer*.

⁽⁵⁾ Format 13 × 18. Les feuillets sont quadrillés.

⁽⁶⁾ La page 3 de la couverture garde encore une partie de la table des matières : on y lit les titres de poèmes publiés dans « La Jeune Belgique » et « La Wallonie ». La plupart de ces pièces ont été reprises dans *Le Lys* (Bruxelles, Lacomblez 1888) ; *La Mère* a été publiée dans *Le Don d'Enfance* (Bruxelles, Lacomblez 1891), pp. 53-55.

⁽⁷⁾ *L'Avertissement* figure à la page 2, *l'Enfer* occupe les pages 3 à 17. À la page 18 figurait un poème : *Dans les bruyères*, complètement raturé par le poète, qui a indiqué à la suite du titre : *publié*.

« *Les ténèbres voilaient la forme de ce monde.
Et du gouffre montait une vapeur immonde
Et des sifflements et des soupirs et des pleurs
Et des déchainements si rauques de douleurs
Que je crus défaillir entre les bras du guide...* ».

Mais l'ange rassure aussitôt son compagnon : « celui qui peut tout » l'envoie pour révéler à Radulphe les châtiments qui attendent les hommes s'ils ne s'amendent pas et pour que, ayant vu,

« *Tu retournes parmi ceux qui doivent mourir
Et prêches aux vivants le repentir des âmes.* »

L'âme de Radulphe va donc parcourir les cercles de l'enfer et découvrir successivement les châtiments qu'endurent les paresseux (II), les gourmands (III), les impurs (IV), les avares (V), les envieux (VI), les colériques et les orgueilleux (VII). La gradation des fautes, les peines infligées diffèrent, sans aucun doute de celles imaginées par Dante dans la *Divine Comédie*. Nous n'entrerons pas dans le détail d'une analyse qui soulignerait les différences. Mais il apparaît d'emblée que la mission de l'ange, la tâche qu'il confie au moine rejoignent l'intention moralisatrice qui inspire l'œuvre de l'Alighieri. D'autre part, certains détails évoquent le texte même du poète italien. La première perception de l'enfer, que nous avons citée, rappelle avec précision les vers du troisième chant du *sacro poema* :

« *Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai* » (*Inf.* III, 22-25).

Lorsque les voyageurs atteignent le cercle des luxurieux où :

« *.... les éternels remords
Montaient comme la voix des mers vers les nuées ...* » ⁽⁸⁾,

(8) Cf. *Inf.* V, 28-29 : « Io venni in luogo d'ogni luce muto, che mugghia come fa mar per tempesta ... ».

ils y rencontrent quelques personnages :

« *Hélène avait fini par ennuyer Pâris.
Sémiramis voyait crouler ses seins fleuris,
Ses épaules de neige et ses membres d'albâtre
En une pourriture atroce et Cléopâtre
Était agenouillée en un brasier brûlant
Où des flammes mangeaient ses hanches et son flanc* ».

Est-il besoin de rappeler que ces grandes amoureuses sont celles que l'Alighieri voue au deuxième cercle de son *Enfer* (9) ?

Il importe peu, pour notre objet, de juger la valeur des vers de Severin : ils ont les défauts de la jeunesse, tout en révélant d'indéniables qualités. La technique dénote déjà une maîtrise certaine — le collégien n'a pas multiplié en vain les gammes et les arpèges — ; Garnir loue « la sensibilité et le don du pittoresque » (10) et Paul Champagne découvre dans les fragments qu'il a lus « une imagination d'artiste plasticien » (11). C'est que, selon l'aveu de Severin lui-même, il était « un professeur dont la vocation était d'être poète, et un poète dont la vocation était d'être peintre » (12).

Quelle que soit la valeur que l'on accorde à *l'Enfer*, quelle que puisse être l'importance qu'on lui attribue, il nous révèle que dès sa dix-septième année, l'auteur du *Don d'Enfance* connaissait le

(9) Cf. *Inf.* V, 58-64 : « Ell'è Semiramis, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa ;
tenne la terra che 'l Soldan corregge.
L'altra è colci che s'anceis amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo ;
poi è Cleopatràs lussuriosa.
Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse ... ».

Seule Didon manque à l'énumération de Severin.

(10) « Pourquoi Pas ? », *art. cit.*, p. 112.

(11) P. CHAMPAGNE, *Fernand Severin. Le Poète, cit.*, p. 10.

(12) Lettre de Severin à Léon Kochnitzky, 8 août 1918. Cf. FERNAND SEVERIN [l'éditeur écrit Séverin], *Lettres à un jeune poète*. Publiées et commentées par Léon Kochnitzky, Bruxelles, Acad. Royale de Langue et de Littérature françaises, 1960. (Nos citations renverront désormais à cette édition).

« *poème sacré*
auquel a mis la main et le ciel et la terre ».

(Par. XXV, 1-2) ⁽¹³⁾.

Sans doute l'avait-il lu dans la traduction, fort répandue à l'époque, du chevalier Artaud de Montor, car il est peu probable qu'à cet âge il ait su la langue de Dante ⁽¹⁴⁾.

Jusqu'en 1891, nous ne possédons plus guère d'indications sur l'intérêt porté par notre compatriote à l'œuvre du poète italien. Le numéro de septembre 1891 de la *Jeune Belgique* publiait un poème intitulé *La Béatrice*, dont le titre, autant que le contenu, dénonçaient l'influence de l'Alighieri.

Severin invite celle qu'il désire n'appeler qu'

« *une enfant encore et toujours une enfant* »

à lui montrer « le chemin vers le ciel étoilé » ; il souhaite qu'elle soit pour son âme, toujours errante, et pour son cœur,

« *L'âtre réconfortant, la clarté protectrice,*
Et le guide et le but, aux sentiers de l'erreur... » ⁽¹⁵⁾.

En novembre 1893, la même revue révélait une nouvelle poésie de notre écrivain : *La Dame de Grâce*, où Béatrice elle-même promettait à celui qui l'aimait de le guider vers le salut :

« *Puisque tu m'as donné le nom de Béatrice*
Au nom du ciel, et de la grâce, et de l'amour
Je veux être avec toi comme une ombre propice
Et, du fond de ta nuit, te guider jusqu'au jour » ⁽¹⁶⁾.

⁽¹³⁾ Le témoignage de Garnir ne manque pas d'un certain intérêt (*art. cit.*, p. 111) : « Il écrivit, à ce moment, un poème intitulé *l'Enfer*, imité d'un certain Dante Alighieri de Florence, par lequel il se sentait déjà irrésistiblement attiré ».

⁽¹⁴⁾ Cette traduction est encore rééditée de nos jours. Couston a rappelé (*Dante en Belgique*, « *Giornale dantesco* », XIV [1906], IV, p. 138) que dans une note au fameux vers : *Quali i Fiamminghi ...* (*Inf.* XV, 4) le traducteur avait rendu hommage à notre compatriote Van Praet, qui lui avait donné de très utiles indications. Van Praet, était, on s'en souvient, secrétaire de Léopold I^{er}. D'autre part, c'est à partir de la traduction d'Artaud de Montor que le peintre Armand Jamar a exécuté les nombreuses illustrations pour la *Divine Comédie*, qui sont la propriété du dr. Louis de Winter de Bruges.

⁽¹⁵⁾ « *La Jeune Belgique* », Tome X, n° 9, septembre 1891, pp. 327-328.

⁽¹⁶⁾ Id. Tome XII, n° 11, novembre 1893, pp. 400-401. Les deux poèmes ont

En 1898, Severin fait un premier voyage en Italie qui, à ce qu'il semble, se limite au Nord de la péninsule. Tout au moins visite-t-il Florence et ses environs. En 1909, il y fera un nouveau séjour, trop rapide à son gré : il rejoint Van Lerberghe qui y a passé plusieurs mois. « Dès sa prime jeunesse, nous dit Franz Ansel, il avait été attiré par l'Italie : ses belles campagnes et ses musées, son soleil et ses monuments, sa langue chantante et ses souvenirs classiques, tout en elle exerçait sur lui un ensorcellement invincible » (17).

Pourtant, les deux brèves excursions auxquelles je viens de faire allusion seront les seules prises de contact avec le pays,

« *il bel paese dove 'l si sona* » (*Inf.* XXXIII, 80).

S'il en eut toujours la nostalgie, il ne se décida plus jamais à franchir les Alpes : lorsqu'en 1922, Ansel l'incita à solliciter une subvention qui lui permît de retourner en Italie, il s'abstint de donner suite à la suggestion de son ami. Et pourtant, il aurait eu d'excellentes raisons de le faire : l'auteur des *Muses latines* disait, en effet, à Madame Severin : « Je vous ai écrit voici plus de deux jours ... j'y insistais pour que Fernand adressât au ministre une requête en vue d'un subside destiné à lui permettre d'approfondir en Toscane ses recherches sur Dante. Cette demande est sûre d'être bien accueillie — *chaleureusement* même — par l'administration » (18).

« Ses recherches sur Dante ». Depuis plusieurs années, Severin avait entamé l'étude systématique de l'œuvre de l'écrivain italien. Nous ignorons les raisons qui le conduisirent à s'intéresser plus particulièrement à l'*altissimo poeta* ; mais nous connaissons aujourd'hui les circonstances dans lesquelles ce nouvel intérêt prit naissance et se développa.

été repris par Severin dans *Un Chant dans l'Ombre* (Bruxelles, Lacomblez, 1895), pp. 103-105 ; ils figurent dans toutes les éditions postérieures des *Poèmes*, mais ils sont classés dans les *Matins angéliques* et leur ordre est inversé. Notons encore que dans *Un Chant dans l'Ombre* figurent deux poèmes où l'inspiration dantesque apparaît de façon moins évidente, mais qui sont encore des hommages à l'inspiratrice : *La Dame d'autrefois* (pp. 91-94, écrit, d'autre part, en terza rima) et *L'Ombre gardienne* (pp. 95-97).

(17) F. ANSEL, *Fernand Severin et l'Italie*, in « Hena », février-mars 1932, p. 11.

(18) Inédite. Musée de la Littérature (M.L.).

Toutefois, avant de les évoquer, il n'est peut-être pas inutile de rappeler quelques étapes de la carrière de Severin. Professeur à Virton, puis aux athénées royaux de Louvain et de Bruxelles, il fut nommé, en octobre 1907, à la chaire de littérature française de l'université de Gand : sans doute avait-on eu surtout en vue les mérites littéraires du candidat, car les philologues n'avaient pas manqué de s'opposer à cette promotion. « Ce n'est pas sans peine, commentait le poète dans une lettre à son ami Mockel, que j'ai obtenu cette chaire qui est « décorative » et tout à fait dans mes goûts. Les philologues ont fait, à cette occasion, une guerre âpre au Ministre, qui a tenu bon. On prétend que ton ami Wilmotte ne peut digérer ma nomination. Je lui croyais l'esprit plus large » (19). Mais les écrivains, en revanche, considéraient le choix comme une victoire : Davignon le rappelle, en soulignant que « c'était la première fois qu'on enlevait à l'enseignement moyen, pour le porter d'emblée à une chaire professorale universitaire, un écrivain, à raison de ses titres poétiques » (20).

Ses nouvelles fonctions lui imposent de nouveaux devoirs : il consacre une bonne partie de son temps à l'étude de l'histoire littéraire et plus particulièrement aux lettres françaises de Belgique généralement mal connues, c'est-à-dire à la période 1830-1880. Il a désormais « fait deux parts de [sa] vie : cela [lui] est d'autant mieux permis que [ses] occupations actuelles [lui] laissent quelque liberté. Les heures « inspirées » continueront à être attribuées à la poésie » (21).

C'est à cette époque qu'il entreprend son essai sur Théodore Weustenraad (22) ; mais il étudie aussi Racine « avec ses tenants et aboutissants ... tout en projetant d'écrire des Odes, dans le sens tout classique du mot, ... de traduire Carducci » (23).

(19) Lettre inédite à Albert Mockel, s.d. (note de Mockel : novembre 1907) M.L. (Fonds Severin).

(20) H. DAVIGNON, *Le Grand prix d'art wallon*, in « Le Figaro », 1^{er} mai 1930.

(21) Lettre inédite à Albert Mockel, 20 décembre 1910, M.L. (Fonds Severin).

(22) F. SEVERIN, *Théodore Weustenraad*, Bruxelles, Éditions de la Belgique artistique et littéraire, 1914.

(23) Lettre inédite à Franz Ansel, cf. E. WILLAIME, *op. cit.*, p. 30.

Avait-il donc une connaissance suffisante de la langue italienne pour oser s'attaquer à la traduction des poètes ? On peut le croire, puisqu'en février 1914, un de ses correspondants péninsulaires s'étonnait de la rapidité de ses progrès. Il faut sans doute faire la part de la courtoisie et de la propension méridionale à l'exagération dans les éloges qu'il prodigue, mais, cette réserve faite, le témoignage de Michele Grasso est probant : « J'aurais eu tant de plaisir à vous répondre sans retard pour vous faire part de ma surprise et ne pas vous cacher ma satisfaction pour les progrès vraiment merveilleux faits en peu de temps dans notre langue, qui est si difficile » (24).

La guerre allait bientôt éclater et marquer un tournant dans l'existence de Severin. Devant la menace d'invasion, sa santé chancelante l'amène à choisir l'exil : il se rend d'abord en Hollande où, après avoir séjourné à Utrecht, il se fixe à Nieuw Groevenbeek, près d'Ermelo, dans la Veluwe. Pas pour longtemps toutefois : le 17 septembre 1915, se rendant à une invitation de son frère, qui y est installé depuis tout un temps, il arrive à Letchworth, dans le Hertfordshire. Il y restera trois ans. C'est, sans doute, « une occasion d'étudier la littérature anglaise. Il est charmant de lire Wordsworth ou Tennyson quand on a sous les yeux les riches paysages qui les ont inspirés. Mais l'anglais est une langue bien difficile (comme toutes les langues du reste) » (25).

Au jeune poète auquel il fait ses confidences et qui termine en Italie des études de lettres commencées à Bruxelles, il redit sa nostalgie : « Je n'ai fait en Italie que deux séjours trop brefs, bien que j'aie toujours eu la nostalgie « del bel paese dove il si suona » (26) ; et j'y retournerai dès que les circonstances le per-

(24) Lettre inédite, non datée (cachet d'arrivée : Melle, 17.2.1914). M.L. (Fonds Severin).

(25) Lettre à Léon Kochnitzky du 18 octobre 1915 (*Lettres à un jeune poète*, p. 27).

(26) A cette époque, le texte établi par la Società Dantesca n'avait pas encore paru : les éditions consultées par Severin donnaient *suona* alors que la Scartazzini Vandelli donne *sona*. La dernière édition 1960 du texte critique de la Società dantesca donne *suona* ; Sapegno (Vol. 4 de « Letteratura Italiana, Storia e Testi », Milan, Ricciardi, 1957) opte pour *sona*. Notre collègue Ferdi Chiapelli a repris *suona* dans les deux éditions qu'il a fait paraître à Milan (Mursia, 1965).

mettront » (27). Son admiration pour le pays ne s'étend pas seulement au passé ; il est plein d'enthousiasme pour l'histoire du Risorgimento, pour Carducci, dont certaines *Odes barbares* sont de « saisissants chefs-d'œuvre », au point que certains passages « [lui] ont donné le frisson du sublime » (28).

En Angleterre, Severin prend contact avec les milieux universitaires ; en décembre 1915, il est invité à faire une conférence à l'université de Cambridge : il parle à ses auditeurs du « mouvement littéraire belge ». Il se propose de reprendre le sujet dans une série d'entretiens qu'il fera à Letchworth, « devant les gens les plus éclairés ». Dans sa résidence du Hertfordshire, il s'est fait « de charmantes relations : une demoiselle qui fait de la critique d'art, une dame qui est master of arts et fait de la philologie scandinave. Son mari, qui est passablement lettré, lui aussi. Ce premier contact avec les Anglais est tout à fait encourageant. Nous en connaissons d'autres bientôt » (29).

Parmi les amis qu'il se fit alors, M. Mark F. Severin cite : « Father Fortescue, un érudit anglais (dont les traits rappelaient ceux de Mussolini !), qui connaissait 17 langues, dont le sanscrit ; Mac Crindle, un humaniste, Hugh Dent, fondateur de la maison d'éditions Dent » (30).

Ceux-ci assistaient, au témoignage du fils du poète, à des réunions hebdomadaires où l'on honorait la tradition, illustre en Italie, des « lecturæ Dantis ». Est-ce cette initiative qui amena notre compatriote à s'intéresser de plus près à la *Divine Comédie* ? Il se peut.

En juillet 1917, selon son dire, « il trompe la nostalgie du ciel toscan » en lisant à fond le poème sacré ; « ce qui [le] passionne c'est qu'[il] commence à posséder [son] sujet » (31). Il faut, je crois, citer tout le passage de cette lettre où Severin prévoit l'emprise que l'œuvre du grand Florentin va exercer sur lui : « Mes études dantesques me permettront au moins, sans parler du plaisir

(27) *Lettres à un jeune poète*, p. 17.

(28) *Ib.*

(29) *Id.*, p. 30.

(30) Lettre privée.

(31) *Lettres à un jeune poète*, p. 39.

littéraire qu'elles me procurent, de voyager en esprit au pays que j'aime. Mon ambition ne va pas encore plus loin. Mais tout arrive, et il se peut que je finisse dans la peau d'un dantologue. La dantologie, au surplus, ne cadrerait pas mal avec l'histoire des lettres françaises. Je ne sortirais pas de la philologie romane » (32).

Pourtant, de prime abord, il paraît avoir été rebuté par les gloses, qui, par la force des choses, alourdissent le plus souvent le texte du « poema sacro ». A Kochnitzky, qui s'était offert à réunir le matériel nécessaire à son travail, Severin répond : « Vous êtes bien gentil de vous offrir à faire, pour moi, des recherches dantologiques. Mais je n'en suis pas encore et vraisemblablement n'en serai jamais là. La Dantologie de Scartazzini (33) décourage ceux qui voudraient consacrer à Dante des études originales en leur exposant tout ce qu'ils doivent connaître préalablement, c'est-à-dire un monde. Commençons par nous rendre l'œuvre de Dante familière. Ce ne sera déjà pas si banal parmi les littérateurs belges (et français) d'aujourd'hui » (34).

C'est donc en poète que l'exilé va essayer de comprendre et de goûter Dante. N'est-ce pas là la meilleure façon de l'approcher ? Un congrès récent a mis en lumière que, si l'on a accoutumé de considérer le grand écrivain italien comme un théologien et un philosophe, il faut avant tout voir en lui un poète et Étienne Gilson concluait le magistral exposé qu'il a consacré au sujet : *Poésie et théologie dans la Divine Comédie*, par cette observation : « Le sensible ne peut représenter l'intelligence que suivant sa nature et ses propres lois ; c'est là le vrai point de vue pour comprendre la *Divine Comédie* ; et jusque dans sa théologie même. Son sens le plus profond ne fait qu'un avec le pouvoir de sa beauté » (35).

(32) *Ib.*

(33) Le commentaire de Scartazzini est célèbre. Il a paru chez Brockhaus à Leipzig. A l'occasion du septième centenaire de Dante, l'éditeur Forni de Bologne en a donné une reproduction anastatique : *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Rivenduta nel testo e commentata da G. A. SCARTAZZINI*, 4 vol., 1965. Ce n'est pourtant pas sur cette « editio major » que Severin a travaillé : il possédait le « commento scartazziniano » rifatto da Giuseppe VANDLIII, Milan, Hoepli, 1914.

(34) *Lettres à un jeune poète*, p. 46.

(35) E. GILSON, *Poésie et théologie dans la Divine Comédie*, in *Atti del Congresso inter-*

Severin s'efforce donc de se rendre l'œuvre de Dante familière ; il « la lit et la relit toujours » mais n'admire pas nécessairement de confiance. Après une première lecture, le *Paradis* l'a déçu : une moitié de cette « cantica » le trouve rebelle ; il se déclare toutefois prêt à revoir son jugement si un second contact réussit à le convaincre ou à le séduire ⁽³⁶⁾.

Pourtant, pour s'assimiler entièrement la pensée de l'Alighieri, il faut lire tout l'œuvre. Aussi Severin prie-t-il son correspondant d'acquérir pour lui les « opere minori » dans l'édition de Fraticelli, qu'il ne possède pas encore ⁽³⁷⁾. Le voici donc en passe de « finir dans la peau d'un dantologue ». Car, rentré à Gand au début de 1919, il n'a pas abandonné son étude de la *Divine Comédie*, de la *Vita Nuova* et des autres écrits du grand Florentin. Ses amis l'encouragent et plus particulièrement l'Italien Grasso, qui estime que la méthode suivie est la bonne, la seule vraiment efficace : « Lire Dante et le goûter dans l'original est une chose bien difficile pour un étranger qui ne soit pas poète : vous avez, sans aucun doute, accompli le miracle de le sentir avant de le comprendre ; et s'est là la meilleure façon d'entendre la poésie profonde et sauvage de l'Enfer, la tendresse élégiaque du Purgatoire, l'harmonie lumineuse et stellaire du Paradis » ⁽³⁸⁾.

Cette lettre date de mars 1921. Severin pense-t-il déjà alors à faire des conférences sur Dante ? On peut le croire, puisqu'il en entretient son correspondant italien. Le 27 décembre de la même année, Grasso lui écrivait : « Les conférences dantesques dont vous me parlez méritent un mot de remerciement et d'éloge de la part de tout Italien vraiment digne de ce nom. Quant à la préparation sur Scartazzini, Casini et Torraca, il ne faut pas s'en étonner d'autant plus si l'on songe qu'en Italie

nazionale di Studi danteschi, etc. Florence, Sansoni, 1965, pp. 218-219 (voir aussi p. 216).

⁽³⁶⁾ *Lettres à un jeune poète*, p. 71.

⁽³⁷⁾ *Id.*, pp. 52-53.

⁽³⁸⁾ Severin possédait le Tome 2 : *La Vita Nuova* di DANTE ALIGHIERI. I *Trattati De Vulgari Eloquio de Monarchia e la Questio de Aqua et Terra*, con traduzione italiana, etc ... di Pietro Fraticelli, 6^e édition, Florence, Barbera, 1892.

⁽³⁹⁾ Inédite, 4 mars 1921, M.L. (Fonds Severin).

beaucoup de « magri dottori » font de même. Et pour ce qui est de l'harmonie de l'hendécasyllabe, je suis sûr que vous la sentez profondément « intra » même si vous ne saisissez pas toujours le rythme extérieur » (40). Nous n'avons toutefois pas trouvé, jusqu'ici, de trace de causeries faites par Severin à l'époque de la célébration du sixième centenaire de la mort du poète (41).

Le jour même où Grasso le louait de sa façon d'approcher le « sacro poema », l'auteur du *Don d'Enfance* écrivait à Kochnitzky : « Je ne suis pas de ceux qui pour se souvenir d'un poète ont besoin d'un centenaire... J'ai cependant envie de faire quelque chose pour le sixième centenaire de *l'altissimo poeta* (qui est Dante, bien que ce titre soit donné à Virgile par Homère, le *poeta sovrano*). J'ai rêvé de composer une sorte de « centon » de vers de la *Commedia*. Quelle idée bizarre, n'est-ce pas ? mais il y a la manière. Au surplus mes projets avortent pour la plupart, les Muses sont capricieuses, et il est probable que je ne ferai rien de pareil » (42).

Il n'a vraisemblablement pas mis son projet à exécution : tout au plus a-t-il peut-être essayé de traduire librement l'« épître à un ami florentin ». Parmi les manuscrits donnés au Musée de la Littérature par M. Mark F. Severin, figure un poème inachevé, qui n'est qu'une interprétation de l'épître XII (*Amico fiorentino*) (43). Si le choix de Severin s'est porté sur ce texte, c'est sans doute parce que les sentiments exprimés s'accordaient au mieux à ceux qu'il éprouvait lui-même et dont le *Journal intime*, encore inédit, nous offre le témoignage. On a accusé Dante d'orgueil démesuré parce qu'il n'avait pas voulu payer de son avilissement la « faveur » de rentrer à Florence : ce n'était que la conscience de la valeur de son œuvre. Et Severin pensait : « Il ne faut pas que tu aies l'air, en entendant louer ton œuvre,

(40) Inédite, 27 décembre 1921.

(41) Cf. R. O. J. VAN NUFFEL, *Dante nel Belgio dal 1921 ad oggi*, in *Dante nel Mondo* Florence, Olschki, 1965, pp. 19-62.

(42) *Lettres à un jeune poète*, p. 3.

(43) *Opere di DANTE*, Florence, Società Dantesca, 1960, p. 402. Une traduction en prose de cette épître fut lue par Severin dans sa conférence sur le *Paradis* (cf. *infra*).

d'en apprendre la valeur. Il ne faut surtout pas que tu paraisses ignorer ce qui en elle mérite d'être loué» (44). On ne doit donc guère s'étonner si « la libre traduction » ajoute quelques détails aux protestations dantesques : « Hocne meruit incocentia manifesta quibuslibet? hoc sudor et labor continuatus in studio? Absit a viro phylosophie domestico temeraria tantum cordis humilitas, ut more cuiusdam. Cioli et aliorum infamium quasi vinctus ipse se patiatur offerri» (45) disait l'épître XII. Mais Severin veut faire état des mérites littéraires de l'exilé :

*Quoi, mon père? Est-ce là ce qu'avaient mérité
Mon bon droit, manifeste à toute la cité
Quinze ans de dénuement, de deuil, de solitude,
Mes sueurs, mon ardeur obstinée à l'étude
Et, sans parler de maints ouvrages éclatants,
Ce poème sacré, fait pour vaincre le temps,
Où la terre et le ciel ont mis la main... (46).*

Mais si les célébrations d'anniversaires n'inspirent guère le poète, du moins encouragent-elles le professeur à persévérer dans son effort : il se plonge dans les commentaires les plus renommés : Scartazzini, Torraca, Casini (47) ; il y joint les travaux du célèbre dantologue anglais Paget-Toynbee (48).

C'est que désormais le cours d'histoire approfondie des littératures romanes est venu s'ajouter à ses autres attributions. En 1924, il consacre une bonne partie de cet enseignement à des

(44) *Journal intime*, 25 janvier 1924.

(45) *Opere*, éd. cit., p. 402.

(46) Severin a retravaillé sa traduction à plusieurs reprises : nous possédons de nombreuses variantes. Dans le passage cité, il a biffé *éclatants* et *fait pour vaincre le temps*, sans proposer de correction.

(47) Severin possédait aussi l'édition critique fort connue de Casini : *La Divina Commedia* di Dante Alighieri, con il commento di Tommaso CASINI, Terza edizione riveduta e corretta, Florence, Sansoni, 1892. Nous ne croyons pas qu'il ait possédé le commentaire de Francesco Torraca dont Albright Segati a donné plusieurs éditions.

(48) PAGET-TOYNEEBEE a publié une remarquable étude d'ensemble sur Dante : *Dante Alighieri, his life and works*, dont Severin a sans doute, consulté la quatrième édition, Londres, Methuen, 1910. On lui doit aussi *Dante Studies and researches*, id., 1902, et *Dante studies*, Oxford, University Press, 1921.

leçons sur Dante ⁽⁴⁹⁾. Nous possédons le canevas de ce cours : 56 pages de cahier d'étudiant.

Severin jette d'abord un rapide coup d'œil sur la littérature italienne d'avant Dante, s'arrêtant aussi sur la situation à Florence au XIII^e siècle et analysant les traits marquants de la poésie du *Dolce stil nuovo*. Puis il s'attarde assez longuement sur la biographie de l'Alighieri, la faisant précéder d'un examen critique des sources. Suit une brève analyse des *opere minori* et un long commentaire sur la *Divine Comédie*. Doit-on chercher dans ce plan des vues neuves et originales ? Je ne le crois pas. Il s'agissait de donner aux étudiants une vue synthétique sur l'ensemble de l'œuvre dantesque et de leur faire comprendre et goûter le beauté de certains épisodes. Des indications très précises nous montrent que Severin n'a pas choisi, pour illustrer ses leçons, les chants les plus connus et les plus généralement cités. Il lit le chant XI de l'*Enfer*, parce qu'on y trouve la répartition des damnés ; il commente le chant XVII du *Purgatoire*, parce que Virgile y explique que « le principe de toute vertu et de tout vice est l'amour rationnel » et parce qu'on y examine l'ordre moral du *Purgatoire*. S'il examine de plus près l'épisode d'Ulysse (*Inf.* XXVI, vv. 52 sqq.), c'est que les dernières leçons sont consacrées à l'étude des personnages de la *Divine Comédie* et à l'exposé du caractère général de l'œuvre. Manfredi (*Purg.* III, vv. 112 sqq.) montrera comment les « amères réalités de la politique » altèrent l'atmosphère « de douce quiétude » et de « tristesse résignée » du *Purgatoire* et comment, dans de semblables passages, « la poésie laisse son allure calme et élégiaque et devient satire, sarcasme, invective ».

Sans doute, la partie la plus originale, la plus personnelle de ces leçons se trouvait-elle dans les jugements esthétiques prononcés par le professeur. Mais nous ne possédons, à ce sujet, que l'indication des thèmes à traiter : « le style ? ... les symétries ? ... le mètre ? ... la langue ? ... Conclusion ? ... » ; vraisemblable-

⁽⁴⁹⁾ Cf. *Lettres à un jeune poète*, p. 118. « L'an dernier, j'ai consacré dans mon cours d'histoire des littér. romanes (doctorat) une vingtaine de leçons à Dante ». Ce cours comporte soixante heures : un tiers avait donc été consacré au poète italien.

ment parce que, dans cette partie de ses exposés, Severin se laissait aller à l'improvisation.

Nous avons déjà dit qu'il n'admirait pas de confiance et que ses opinions étaient loin d'être conformistes. Une note du *Journal intime*, datée du 25 octobre 1919, nous montre que sa répugnance instinctive pour l'allégorie s'étendait aussi à la *Divine Comédie* : « J'ai horreur de l'allégorie. Quand j'ai lu un récit avec intérêt ou émotion il m'est désagréable qu'on vienne me dire : vous savez, les choses ne doivent pas être prises pour ce qu'elles semblent être. Elles ont une signification profonde et représentent des abstractions, des entités, etc. Ce pré fleuri n'est pas un pré fleuri, ce soleil n'est pas le soleil. Cela me glace. Je sens que l'imagination et la sensibilité ont été asservies par une raison dogmatique étrangère à l'art et peut-être pleine de mépris pour lui, parce qu'il n'est que l'art. Des impressions de réalité vive, des sensations concrètes, des effusions sentimentales, voilà la vraie matière de l'art ; l'allégorie suppose trop de calcul, de froide réflexion. Même dans les œuvres où l'allégorie a sa place marquée en quelque sorte par définition, la *Divine Comédie* par exemple, je néglige autant que possible le côté allégorique ; et c'est à cette condition que je puis avoir pour l'œuvre une admiration profonde et sincère. »

Vers la même époque, Severin collabore activement aux activités d'un « cercle Dante », qui s'est constitué à Gand et qui semble avoir repris la tradition du groupe de Letchworth, avec moins de succès, apparemment. On y fait hebdomadairement une « lectura Dantis ». Mais le poète du *Don d'Enfance* est loin d'être satisfait du travail qui s'y accomplit : « Vous saurez, écrit-il à Kochnitzky, qu'il existe à Gand un « cercle Dante », dont je fais partie et qui se réunit tous les huit jours au Cercle artistique pour entendre la lecture, faite par un de ses membres, d'un chant de la *Commedia*. C'est très inégal. J'ai fait mon possible pour relever le niveau de ces lecturae Dantis » ⁽⁵⁰⁾.

⁽⁵⁰⁾ *Lettres à un jeune poète*, p. 117. La lettre n'est pas datée, mais le timbre de la poste indique : 10 juillet 1925. Le cercle poursuit ses activités pendant plusieurs années.

Ses efforts pourtant paraissent bien avoir été vains et le *Journal intime* nous éclaire sur ses déceptions : « C'est par pure bonté d'âme que je reste du « cercle Dante ». Ce cercle se compose de sept ou huit dames et deux vieux messieurs qui se réunissent tous les lundis, à 5 heures, pour entendre l'un d'entre eux traduire et commenter un chant de la Divine Comédie. Traduction et commentaires sont généralement misérables. Pour ce qui est la traduction, elle vise trop au « bon français », c'est-à-dire qu'elle arrondit les angles supprime les crudités, édulcore le caractère de l'original. Les membres n'ont pour la plupart qu'une vague perception des beautés, qu'ils n'ont pas découvertes par eux-mêmes. Quant aux explications, sommaires et banales, elles sont empruntées aux notes des éditions commentées, l'édition Scartazzini surtout.

Le docteur Leb. apporte à ces lectures de Dante un esprit voltairien assez déplaisant ; il prend un plaisir facile à relever les erreurs scientifiques de Dante ; il se livre à de lourdes plaisanteries au sujet du texte sacré, etc. S'il n'était pas de vingt ans mon aîné, je l'aurais rappelé aux convenances ? Parfois le prof. H. Lebr. est de la partie et demande à pouvoir, lui aussi, traduire un chant de Dante. Il lit d'abord le texte, qu'il prononce et accentue très mal ; puis il lit une traduction fautive, dont il ne voit même pas les lourds contresens. Parmi les membres du cercle on remarque une dame de B... Arn., italienne de naissance, qui a oublié sa langue maternelle. Lorsqu'il arrive à l'un des membres d'être embarrassé dans la traduction elle intervient, et lit dans la traduction Lamennais le passage embarrassant... Il faut être juste. Une ou deux dames traduisent consciencieusement, ou même intelligemment. C'est égal. Si je continue à me rendre aux séances du cercle dantesque, c'est que je ne veux pas, en démissionnant faire de peine à de braves gens. Mon collègue G. Colle, que j'avais voulu entraîner à être du cercle, est venu à une de nos séances. Dégoûté il n'a pas reparu » ⁽⁵¹⁾.

⁽⁵¹⁾ *Journal intime*, 21 novembre 1927. Le doct. Leb. est Hector Leboucq, né à Ypres le 5 avril 1848, décédé à Gand le 22 octobre 1934, professeur d'anatomie à

Nous avons cité ce passage in extenso, parce qu'il nous informe sur les opinions de Severin en matière de traduction de la *Divine Comédie*. Nous aurons l'occasion de voir qu'il les applique quand il entreprend de nous donner une version française de certains chants. Mais si le poète-professeur n'est pas content du travail accompli au cercle Dante, il n'est pas davantage satisfait de sa propre méthode : « Il y a sept ans que lis Dante dans l'original. Avec plus de suite et de méthode, j'aurais pu devenir d'une force passable. Mais ma vie n'aura été qu'un vaste gaspillage » (52).

Pourtant, malgré qu'il en ait, il peut désormais se considérer comme un bon connaisseur de la *Divine Comédie* : il l'a lue et relue ; il a consulté les meilleures éditions et les commentaires les plus réputés. Le volume populaire de Sonzogno, qui constitue son texte de travail (53), accueille dans ses marges étroites de nombreuses annotations. Severin a essayé de pénétrer les secrets de l'art dantesque ; moins musicien que plasticien, il s'est efforcé de sentir « par l'intérieur » l'harmonie de l'hendécasyllabe italien (54) ; mais l'érudit déchiffre les allusions, établit des parallèles, recherche les sources. Il n'y a pas de quoi s'étonner de retrouver, dans ces notes, le nom de Virgile ou des citations des livres saints. Mais tel rapprochement avec *l'Éloa* de Vigny est, sans conteste, original et neuf (55).

Maître de son sujet, Severin peut désormais, sans crainte, en parler devant un large auditoire. Pour qui connaît son tempérament exigeant, sa haute probité intellectuelle, il est bien évident qu'il ne se résout à affronter la tribune que lorsqu'il est conscient de dominer sa matière.

l'Université de Gand, dont il fut recteur en 1906-1909. Le prof. H. Lebr. est Hector Lebrun né à Leuze-Longchamps, le 11 septembre 1866, et mort à Oisquercq le 29 janvier 1960, également professeur à la Faculté de médecine. Sur les activités dantesques de Gaston Colle, professeur de philosophie, nous nous permettons de renvoyer à nos études : *Dante in Belgio dal 1921 ad oggi*, cit. et *Dante nel Belgio*, Accademia di Studi « Cielo d'Alcamo », 1957 (Lectura Dantis Siciliana).

(52) *Lettres à un jeune poète*, pp. 117-118.

(53) *La Divina Commedia* di Dante Alighieri, con note tratte dai migliori commenti per cura di Eugenio CAMERINI, Milan, Sonzogno, Edizione stereotipa (Biblioteca classica economica, 1).

(54) Lettre inédite de Michele Grasso, 27 décembre 1921. M.L. (Fonds Severin).

(55) *Purg.*, IX, 19 sqq.

L'université organisait, à l'intention du grand public, des séries d'entretiens, au cours desquels des membres du corps enseignant s'efforçaient de mettre à la portée de non-spécialistes des sujets généralement choisis dans la matière de leurs cours : il s'agissait donc de haute vulgarisation et, si j'en crois le témoignage des journaux, de nombreux auditeurs se pressaient dans la rotonde, du moins lorsque Severin y parla de la *Divine Comédie* ⁽⁵⁶⁾.

C'est le 9 mars 1926 qu'il entreprend, avec le concours de Madame Germaine La Vallée, de commenter le poème sacré pour les habitués de ces séances. Chose étrange, il commence par la « cantica » qui, naguère encore, lui paraissait la moins intéressante. Il s'en explique, d'ailleurs, d'entrée de jeu : « Je vais vous parler du *Paradis* de Dante Alighieri... Cette œuvre passe pour bizarre, déconcertante et obscure. Elle passe même pour ennuyeuse ; et elle l'est assurément, si on l'aborde sans préparation. Le public moyen oublie aisément qu'on ne lit pas l'œuvre d'un tel poète comme on lit un roman de Pierre Benoit. La lecture de Dante, même là où il est le plus accessible, est une étude bien plus qu'un délassement. Que dire des parties difficiles ? La plupart de ceux qui ont lu la *Divine Comédie* se sont bornés à l'*Enfer*. Bien peu ont lu le *Purgatoire* moins encore ont lu le *Paradis*. Si ce n'était irrévérencieux, je dirais de cette dernière œuvre appelée par Dante lui-même « poème sacré », *poema sacro*, ce que Voltaire disait des *Poèmes sacrés* de Lefranc de Pompignan : « Sacrés ils sont, car personne n'y touche ». J'exagère peut-être. De toute façon, Dante est un poète à la fois illustre et presque inconnu. Cela est vrai de l'ensemble de son œuvre, mais cela est surtout vrai du *Paradis*, qui représente certainement dans ce vaste et merveilleux jardin qu'est la littérature universelle, une des régions les moins accessibles, les moins visitées. C'est bien un peu pour cela, je l'avoue, que j'ai été attiré de ce côté. Rien n'est plus tentant que l'inconnu, l'exploré ou, du moins, ce qui y ressemble. Après la joie de la

⁽⁵⁶⁾ Voir notamment *La Flandre Libérale*.

découverte qui est rare, il y a le plaisir de quitter les sentiers battus».

Cette conférence fut chaleureusement accueillie par le public. Pendant l'hiver de cette même année 1926, Severin fut invité à la répéter, sous les auspices des Amitiés françaises à Bruges et à Ostende. En 1927 ⁽⁵⁷⁾ Severin analysait pour le public des « conférences de l'Université » l'*Enfer* et le 13 mars 1928 il commentait le *Purgatoire*.

De nombreuses notes du *Journal intime* nous révèlent avec quel soin minutieux il préparait ses causeries. Il y a douze ans désormais qu'il pratique la *Divine Comédie* dans l'original. Il l'a nous l'avons vu, lue et relue ; il en a fait la matière d'une série de leçons. Mais il n'a pas, pour autant la prétention de *bien* connaître cette œuvre difficile. Il reprend le poème sacré et se réjouit d'en pénétrer toujours mieux les secrets. Une note du *Journal* doit être citée : « Je viens de relire deux fois le *Purgatoire*. Je constate deux choses : 1° que je le lis avec un plaisir croissant ; 2° que je commence à en saisir le sens vrai, le caractère profond. Cela me donne d'autant plus de liberté pour déclarer que Dante m'horripile quand, en effet, c'est le cas. Quand on l'admire à bon escient, comme je fais, on n'est plus forcé de feindre l'admiration pour ses périphrases astronomiques, les bizarreries d'expression amenées par la rime, ses subtilités, son imitation du *trobar clus* d'Arnaud Daniel, qui était le plus obscur des troubadours » ⁽⁵⁸⁾.

Nous avons détaché, des nombreuses pages où Severin évoque son travail de préparation pour sa conférence sur le *Purgatoire*, ce bref passage qui est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, il nous éclaire sur la *modestie* de l'auteur du *Chant dans l'Ombre*. On sait que le poète se cabrait chaque fois qu'un ami ou un critique vantait sa modestie. Il essayait, sur ce point, de voir clair en lui-même et confessait que ce qu'on prenait pour la « modestie » n'était, en fait, qu'une forme d'orgueil ⁽⁵⁹⁾. Pourtant, s'il était

⁽⁵⁷⁾ 23 mars.

⁽⁵⁸⁾ *Journal intime*, 29 janvier 1928.

⁽⁵⁹⁾ Voir à ce sujet la lettre de Severin à Léon Kochnitzky du 8 août 1918, inédite, M.L. Elle paraîtra sous peu dans le *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*.

conscient de la valeur de son œuvre, s'il souffrait de ne pas la voir apprécier à son juste mérite, il s'avouait à soi-même ses imperfections, ses erreurs. Peut-on, avec plus de sincérité que dans le texte cité reconnaître qu'on a mis longtemps à pénétrer les arcanes de l'œuvre de Dante ?

D'autre part, les quelques lignes que nous avons rapportées montrent, une fois de plus, que Severin se voulait résolument non-conformiste à l'endroit de l'exégèse dantesque. Cette indépendance dans l'appréciation, ce refus d'accepter sans plus des jugements tout faits se manifestent de façon évidente dans les manuscrits des causeries qui nous ont été heureusement conservés.

Doit-on chercher dans ces entretiens l'exposé de théories savantes, la discussion d'interprétations textuelles — et Dieu sait si la *Divine Comédie* a suscité des volumes de gloses — des tentatives d'en remonter aux commentateurs antérieurs ? J'ai dit le caractère du public auquel l'orateur s'adressait ; combien parmi ses auditeurs, ignoraient tout du sujet dont on les entretenait ?

Il fallait donc s'en tenir à des généralités, être aussi complet, aussi précis que possible, sans faire étalage d'une érudition qui aurait lassé sans instruire. On ne pouvait entrer dans les discussions, parfois un rien byzantines, il faut bien le reconnaître, dans lesquelles on essaie de *deviner* le sens allégorique d'un vers, voire d'un mot, du poème. Il ne s'agissait pas de « *lecturae Dantis* » à la manière italienne. Lorsque dans la patrie de Dante, on lit et commente un chant⁽⁶⁰⁾ de la *Comédie*, on le fait pour des auditeurs qui ont analysé au cours de leurs études, *tout* le « *sacro poema* » et qui, bien souvent, en connaissent de mémoire des chants entiers. Il fallait aussi éviter l'éloquence, s'il n'était pas interdit d'adopter, de temps à autre, un ton de connivence avec le public.

Les textes qui nous sont parvenus ont, certes, les défauts de toutes les conférences de vulgarisation. Mais ils sont pourtant l'expression absolument sincère des opinions de Severin. S'il lui arrive de traiter Béatrice de « pimbêche »⁽⁶¹⁾, c'est parce que

⁽⁶⁰⁾ La tradition des *lecturae Dantis* existe dans de nombreuses villes d'Italie. La plupart de ces textes ont été publiés.

⁽⁶¹⁾ « J'ai pour la théologie, le respect qu'il faut. Mais il est difficile de l'aimer beaucoup lorsqu'elle s'offre incarnée en cette pimbêche de Béatrice ». (Conférence sur le *Purgatoire*).

vraiment il la juge ainsi ⁽⁶²⁾.

Il n'est pas seul d'ailleurs à réprover la dureté des paroles de la jeune femme. Torraca, que l'orateur cite, avait estimé que, dans ses reproches, on sentait frémir, en même temps que le sentiment de la justice, « le ressentiment d'une femme offensée » et d'une amante jalouse ⁽⁶³⁾.

Nous l'avons dit, les causeries étaient illustrées de lectures d'extraits, faites par Madame Germaine La Vallée. Nous possédons des chants entiers et de longs fragments de la version proposée par Severin, mais nous n'oserions affirmer que la traduction qui nous est parvenue soit bien le texte définitif : en maint endroit, en effet, on découvre des variantes apportées à une translation soigneusement recopiée et qui a vraisemblablement été lue ou dite au cours des conférences. Nous possédons aussi des ébauches, des notes nombreuses. Nous nous abstenons de juger des interprétations que Severin aurait vraisemblablement retouchées, s'il s'était décidé à les publier. Mais il nous plaît de souligner que telles qu'elles sont elles présentent de grandes qualités de fidélité : leur auteur n'a pas voulu encourir les reproches qu'il adressait aux membres du « cercle Dante » qui visaient trop « au bon français » et édulcoraient l'original. D'autre part, si la version est fidèle, elle ne manque pas d'élégance. Comment le poète de la *Solitude heureuse* aurait-il pu se contenter d'une expression rocailleuse ou d'un style négligé, alors qu'il entendait faire découvrir par ses auditeurs les beautés du « sacro poema » ?

On n'a pas, disions-nous, suffisamment insisté sur l'importance de Dante dans l'œuvre de Severin, dans sa pensée surtout. C'est que, dans les confidences qu'il a faites à ses biographes, il s'est abstenu d'y insister, voire d'y faire allusion. Mais l'Alighieri a toujours occupé une grande place dans la pensée de notre compatriote. On le verra le jour, que nous espérons prochain, où l'on publiera ce qui reste du *Journal intime*.

⁽⁶²⁾ Nous donnons en appendice une page du *Journal intime*, intéressante pour notre objet.

⁽⁶³⁾ Conférence sur le *Purgatoire*. Cf. *La Divina Commedia commentata da F. TORRACA*, Rome, Società Dante Alighieri, 1951, p. 592. commentaire à *Purg.*, XXX, 73 « *Vera donna, qui, Beatrice ; donna offesa e irritata* ».

APPENDICE

Extrait du *Journal intime* (1).

Dans les dispositions où je me trouve, j'apporte à la lecture de Dante un esprit de critique qui ne convient guère. Décidément ce poète, imitateur de Provençaux et du plus subtil d'entre eux, Arnault Daniel, semble trop souvent s'ingénier à parler par énigmes. La préciosité dantesque est bien agaçante aussi.

Je vais peut-être proférer un blasphème. Le grand poète me paraît autant qu'un autre recourir à la cheville ; et je remarque que ses expressions les plus singulières, celles qui nécessitent, au bas de la page, un long commentaire, sont souvent à la rime ! Y aurait-il une *superstition dantesque* ? Le « plaisir », que nous trouvons à lire Dante serait-il, en partie du moins, le résultat d'une auto-suggestion ? Ce plaisir est parfois très modéré. Dans les derniers chants la peinture de la procession mystique et des malheurs de l'église, toute en symboles et en rébus, m'a agacé. Et le récit de la rencontre de Dante et de Béatrice, admirable d'ailleurs, ne m'a pas procuré l'espèce de joie que Dante eût voulu. Quelle pimbêche que cette Béatrice ! Son amant se présente devant elle repentant et contrit ; cela ne lui suffit pas, elle s'amuse à l'humilier, exige une confession complète, prend un malin plaisir à le mettre dans son tort, même quand il invoque une ombre d'excuse. Elle s'entend, en femme qu'elle est, à avoir toujours raison. Et pédante, avec cela, quand elle annonce l'homme providentiel qui doit guérir les maux de l'Église ! Elle est très vivante mais absolument odieuse. On m'objectera qu'elle représente la théologie. Mais quelle idée étrange, chez Dante, d'avoir fait subir à la jeune fille aimée autrefois une telle métamorphose. Quelle immense prétention, aussi ! Songez dans quelles conditions a lieu l'apparition de Béatrice : la fille de Folco Portinari arrive précédée d'un magnifique cortège symbolique, assise sur un char traîné par un grifon représentant le Christ !

Dante abuse vraiment, comme la plupart des vieux poètes, de cette figure commode et d'un effet assuré sur les esprits naïfs, qu'on appelle l'hyperbole. Au chant XXVII on lit ceci : « Quand je fus dans la flamme, je me serais jeté dans du verre en fusion pour me rafraîchir, tant la chaleur dépassait toute mesure ». Cela fait simplement sourire ; et nous restons froids lorsque le poète, ayant à décrire quelque chose d'extraordinairement beau, exquis, mélodieux, etc., nous déclare que cela est au-dessus des forces humaines. C'est vraiment trop facile ; et nous ne pouvons admettre que la difficulté de la description le dispense de décrire ou, du moins, de suggérer.

5 janvier 1928.

(1) Nous tenons à exprimer notre gratitude à Monsieur Mark F. Severin qui a bien voulu nous communiquer le *Journal intime* de son père ainsi que le matériel dont le poète se servait dans son travail.

(2) *Purg.*, XXVII, vv. 49-51.

Chronique

Séances mensuelles de l'Académie

Le 13 novembre, l'Académie a élu M. Adrien Jans membre de la section de littérature, pour succéder au vicomte Davignon.

Elle a entendu une communication de M. Robert Guiette, sur le *Journal intime et la correspondance* des écrivains.

Constituant son bureau pour 1966, elle a appelé M. Roger Bodart aux fonctions de directeur et M. Maurice Delbouille aux fonctions de vice-directeur.

Elle a renouvelé, pour l'année 1966, les mandats de MM. Bronne et Vanwelkenhuyzen comme membres de la Commission administrative, et de MM. Bronne et Nothomb comme membres du Comité de gestion du Fonds national de la littérature.

Aux applaudissements de l'assemblée, le prix Albert Counson, sur rapport unanime du jury, a été décerné à M. Joseph Hanse pour son édition définitive des *Poésies complètes* de Maurice Maeterlinck.

En ouvrant la séance du 11 décembre, le directeur, M. Maurice Piron, devant l'Académie debout, a rendu hommage à la mémoire de la reine Elisabeth.

M. Robert Guiette, appliquant les considérations générales qu'il avait développées à la séance précédente sur la correspondance des écrivains, a lu et commenté une série de lettres adressées par Max Elskamp à son jeune ami Charles Waterkeyn et à la fiancée de celui-ci.

L'Académie a formé les jurys des prix académiques à décerner en 1966. Elle a désigné MM. Roger Brucher, André Gascht, Marcel Lobet et Jean Tordeur pour succéder comme membres de la Commission consultative du Fonds national de la littérature à M^{me} Janine Moulin et à MM. Roger Bodart, Albert Kies et Arsène Soreil, commissaires qui ont accompli six ans de mandat. Elle a exprimé sa gratitude aux commissaires sortant de charge.

Le prix Auguste Michot a été décerné à M. Roger Avermaete pour son ouvrage : *Rubens et son temps*.

L'Académie a décidé de mettre au concours pour 1969 les sujets suivants :

pour la section de littérature, *Influence de Paul Claudel sur la littérature française de Belgique* ;

pour la section de philologie, *Les procédés de l'archaïsme dans la « Légende de Tyl Ulenspiegel », de Charles De Coster.*

Des subventions et récompenses du Fonds national de la Littérature ont été attribuées.

Distinctions

M. Edmond Vandercammen a été fait Commandeur de l'Ordre de Mayo par le gouvernement argentin.

M. Marcel Thiry a reçu le Prix quinquennal de littérature.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises

BRUXELLES, PALAIS DES ACADEMIES

- ACADÉMIE. — *Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie*. Années 1922 à 1959. 1 brochure in-8° de 78 p. — 1960 35 fr.
- ACADÉMIE. — *Le centenaire d'Émile Verhaeren*. Discours, textes et documents (Luc Hommel, Léo Collard, duchesse de La Rochefoucauld, Maurice Garçon, Raymond Queneau, Henri de Ziegler, Diego Valeri, Maurice Gilliams, Pierre Nothomb, Lucien Christophe, Henri Liebrecht, Alex Pasquier, Jean Berthoin, Edouard Bonnefous, René Fauchois, J.M. Culot) 1 vol. in-8° de 89 p. — 1956 100 —
- ACADÉMIE. — *Le centenaire de Maurice Maeterlinck*. Discours, études et documents (Carlo Bronne, Victor Larock, duchesse de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 220 —
- ANGELET Christian. — *La poétique de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 100 —
- BAYOT, Alphonse. — *Le Poème moral*. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 p. — 1929 250 —
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 160 —
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*. 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 125 —
- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939 100 —
- BRONKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933 175 —
- BUCHOLE ROSA. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*. 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 175 —
- CHAINAYE Hector. — *L'Ame des choses*. Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935 115 —
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie*. 1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 125 —
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850). I. La Bataille romantique*. 1 vol. in-8° de 423 p. — 1931 275 —

CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850) II. Vers un Romantisme national.</i> 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948	275 —
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959	125 —
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps.</i> 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960	90 —
COMPÈRE Gaston. — <i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck.</i> 1 vol. in-8° de 270 p. — 1955	160 —
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie des Écrivains Français de Belgique (1881-1950).</i> 1 vol. in-8° de 304 p. — 1954	160 —
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren.</i> 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958	140 —
DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis.</i> 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952	140 —
DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites).</i> 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955	70 —
DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux.</i> 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963	115 —
DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer.</i> 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957	250 —
DELBUILLE Maurice. — <i>Sur la Genèse de la Chanson de Roland.</i> 1 vol. in-8° de 178 p. — 1954	140 —
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 p. — 1958	160 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre.</i> 1 vol. in-8° de de 282 p. — Réimpression, 1965	185 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève.</i> 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965	200 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chanteur d'Hélène.</i> 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959	220 —
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 p. — 1936	100 —
DONEUX Guy. — <i>Maurice Maeterlinck. Une poésie - Une sagesse - Un homme.</i> 1 vol. in-8° de 242 p. — 1961	140 —
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique.</i> 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938	100 —
DUBOIS Jacques. — <i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle.</i> 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963	140 —
ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Burg-Jargal ».</i> 1 vol. in-8° de 159 p. — 1923	100 —
FRANÇOIS Simone. — <i>Le Dandysme et Marcel Proust (De Brummel au Baron de Charlus).</i> 1 vol. in-8° de 115 p. — 1956	125 —
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix.</i> 1 vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957	115 —

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 p. — 1936	225 —
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953	220 —
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951	115 —
GUIETTE Robert. — <i>Max Elskamp et Jean de Bosschère. Correspondance</i> . 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963	60 —
R. P. GUILLAUME. — <i>La poésie de Van Lerberghe. Essai d'exégèse intégrale</i> . 1 vol. in-8° de 247 p. — 1962	135 —
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 p. — 1956	175 —
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959	100 —
HANSE Joseph. — <i>Charles de Coster</i> . 1 vol. in-8° de 383 p. — 1928	110 —
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 p. — 1941	130 —
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. — 1942	115 —
HOUSSA Nicole. — <i>Le souci de l'expression chez Colette</i> . 1 vol. 14 × 20 de 236 p. — 1958	135 —
« <i>La Jeune Belgique</i> » (et « <i>La Jeune revue littéraire</i> »). <i>Tables générales des matières</i> , par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964	100 —
LEJEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier</i> . 1 vol. in-8° de 74 p. — 1938	80 —
LEMONNIER Camille. — <i>Paysages de Belgique</i> . Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 p. — 1945	100 —
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie Française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952	175 —
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 p. — 1943	80 —
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Oultremeuse</i> . 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935	220 —
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud</i> . 1 vol. 14 × 20 de 324 pages — 1953	185 —
OTTEN Michel. — <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962	150 —
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 p.	135 —
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939	80 —
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 pages — 1932	115 —

POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique</i> . — 1 vol. in-8° de 248 p. 1962	145 —
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933	140 —
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959	115 —
REMACLE Louis. — <i>Le parler de la Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 p. — 1937	175 —
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954	160 —
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier) 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957	115 —
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953	175 —
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962	250 —
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960	100 —
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (nouvelle édition revue). 1 vol. in-8° de 152 p. — 1955	120 —
SOSSET L. L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937	100 —
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 p. — 1943	185 —
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935	100 —
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 p. — 1930	220 —
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961	115 —
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935	90 —
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression revue par l'auteur, suivie d'une note). 1 vol. in-8° de 296 p. — 1965	185 —
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954	160 —
VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960	175 —
« LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX). — 1 vol. in-8° de 44 p. 1961	60 —
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8 de 255 p. — 1949	185 —
WILLAUME Élie. — <i>Fernand Severin — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941	110 —

En outre, la plupart des communications et articles publiés dans ce Bulletin depuis sa création existent en tirés à part. Le présent tarif annule les précédents.

PRIX : 40 Frs.