

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



PALAIS DES ACADEMIES
1, RUE DUCALE
BRUXELLES

SOMMAIRE

Hommage à Charles Bernard 183

**Séance publique du 16 décembre 1961 : « Tristan et Iseut
à travers le Temps ».**

Réception de M. Eugène Vinaver

Discours de M. Maurice Delbouille 187

Discours de M. Eugène Vinaver 199

Discours de M. Denis de Rougemont 213

Les années gantoises de Maeterlinck (*Communication de
M. Gustave Vanwelkenhuyzen à la séance mensuelle du 9 décembre
1961*) 222

RAPPORTS

Rapport sur le Prix biennal de littérature wallonne, par M. Émile
Lempereur 255

Prix académiques 1961, par le Secrétaire perpétuel 259

Rapport du jury chargé de juger le Concours scolaire, par
M. Fernand Desonay 261

CHRONIQUE

Le souvenir de Luc Hommel. (*Discours prononcés à Dison le 18
octobre 1961 par M.M. le baron Drion du Chapois et Marcel
Thiry*) 263

Distinctions, activités à l'Étranger 275

Hommage à Charles Bernard

Le 24 octobre 1961, alors qu'il avait encore assisté, toujours très vif d'esprit, à notre séance du 14, M. Charles Bernard décédait en clinique après une courte maladie. Il était né à Anvers le 28 octobre 1875. Élu à l'Académie le 8 décembre 1934 pour succéder à Hubert Krains, directeur en 1946, il avait été appelé, cette même année, à occuper comme secrétaire perpétuel la place de Gustave Vanzype arrivé à la limite d'âge. Il avait géré ce secrétariat jusqu'en 1951.

Aux funérailles, M. Marcel Thiry, secrétaire perpétuel, a prononcé en ces termes l'adieu de l'Académie.

Deux liens viennent d'être rompus qui nous rattachaient encore à un âge glorieux de notre littérature par deux de ses derniers représentants ; après Thomas Braun, nous perdons Charles Bernard. Deux amis qui différaient en tout point, sauf quant à l'originalité de l'esprit et quant à l'indépendance de l'esthétique.

Anversois demeuré toujours très anversois par le goût aigu des voluptés opulentes, Charles Bernard était resté aussi, bien qu'il eût très tôt cessé d'écrire en vers, le poète de ses premières plaquettes, d'un symbolisme très intelligent qui semblait discerner déjà sa fin prochaine et s'en délecter. C'est en poète qu'il quitte le barreau pour le journalisme et qu'il va décorer le journalisme de reportages aussi fastueux que celui de son voyage au Brésil à la suite du roi Albert et de la reine Elisabeth, d'où il tire ce beau livre au beau titre, *Où dorment les Atlantes*. C'est en poète qu'il se laisse aller au goût des vieilles pierres, qu'il visite l'Italie où le sens exacerbé de la beauté douloureuse monte en lui comme une fièvre.

La fièvre du beau, c'est le mal délicieux qu'il portera toute sa vie et qui sera la flamme même de sa vie. « Je deviens un passionné dès qu'il s'agit d'art », écrit-il à Louis Dumont-Wilden, un peu comme pour excuser la fougue des attaques

auxquelles on le voit se livrer contre les « pompiers en délire », lui si parfaitement courtois et d'une civilité si raffinée. Son ardeur au combat littéraire l'a engagé, dès ses années à l'université de Bruxelles, dans l'avant-garde turbulente qui précipite la fin de la *Jeune Belgique*. C'est le temps héroïque des jeunes revues, c'est l'*Art jeune*, c'est le *Coq rouge*, c'est *Antée*. Partout, au premier rang des escarmouches, on voit ferrailer contre les pompiers de l'époque ce long garçon donquichottesque, lui-même fin comme une lame de Tolède et qui devait d'ailleurs devenir un de nos meilleurs tireurs à l'épée.

Comment l'Académie a-t-elle pu apprivoiser ce fougueux chasseur de perruques ? Les bons esprits y verront un signe que bon gré mal gré, quand les titres sont là, il faut que l'Académie en résulte. Les titres de Charles Bernard avaient cette force obligatoire. Poète, critique d'art, essayiste, journaliste, quand il vint occuper en 1935 le fauteuil d'Hubert Krains il avait derrière lui quarante ans d'une activité littéraire multiple et qui en toutes ses branches avait su maintenir la qualité, malgré les pièges déformants du journalisme, et que ce fût dans une méditation rapportée d'Assise, dans une monographie de Bruegel ou dans une polémique pour l'Art vivant Il fut donc académicien, et puis, en 1946, il succédait à Gustave Vanzype comme secrétaire perpétuel.

Et nous eûmes pendant cinq ans le secrétaire perpétuel en beau veston de velours, dont l'urbanité doucement sceptique arrangeait toutes choses, dont le travail constant et vigilant avait des légèretés d'abeille, gardien des traditions sans en faire des idoles, et qui ne demandait qu'à ouvrir toutes grandes au libre vent du dehors les fenêtres de la rue Ducale. On sait qu'il est bon qu'un ermite ait fait son temps comme diable, surtout s'il en a gardé le souvenir. Charles Bernard académicien n'avait pas pour autant rallié le pompiérisme. Nous avons continué à le voir aussi prompt à s'allumer pour une querelle d'esthétique, aussi généreusement intransigeant dans la défense du neuf. L'âge avait peu à peu amenuisé sa personne et son pas, mais, grâce à celle qui le guidait à toutes nos séances et à toutes nos cérémonies, et à qui je voudrais en exprimer ici notre gratitude profonde, il n'aura pas cessé un

seul jour d'être avec nous, de nous faire partager sa douce philosophie qui savait encore redevenir caustique dès qu'était mis en cause l'idéal de l'art jeune.

Jeune, héroïquement attaché à la jeunesse : c'est un jeune vieillard que nous avons perdu. L'Académie s'incline douloureusement devant lui et prie Madame Charles Bernard, Monsieur Georges Bernard et leur famille d'agréer ses condoléances très émues.

En ouvrant la séance du 9 décembre, M. Robert Guiette, directeur, rendit hommage à son tour à notre regretté confrère :

Avant de passer à l'ordre du jour, je convie l'Académie à se souvenir de la disparition d'un de ses membres les plus âgés et les plus fidèles : Charles Bernard, qui fut longtemps secrétaire perpétuel.

Je ne retracerai pas ici sa longue carrière. Des nombreuses activités, des honneurs et des titres du défunt, je ne ferai pas la liste. Je laisse ce soin à celui des nôtres qui sera chargé d'écrire sa nécrologie.

Le talent et les goûts de Charles Bernard l'avaient assez tôt poussé à préférer à la littérature et à la poésie par quoi il avait débuté, le journalisme et la critique d'art.

De son œuvre de journaliste, je ne sais s'il a été conservé plus que la relation d'un voyage qu'il fit dans les Amériques à la suite du roi Albert (*Où dorment les Atlantes*, 1921). Mais comment oublier qu'après avoir été l'un des collaborateurs les plus appréciés et les plus spirituels du *Matin* d'Anvers, sa ville natale, il passa à *La Nation Belge*, dont il fut longtemps le collaborateur le plus brillant ? Bon nombre de personnes d'opinions opposées à ce journal, je le sais, suivaient attentivement les billets de Charles Bernard, tant ils appréciaient son esprit, sa clairvoyance et son information.

Quant à son importance au point de vue de la critique d'art, ses confrères en témoignèrent en l'appelant à présider leur association. Tout ce qu'il écrivait dans ce domaine — livres et articles — montrait la qualité de sa documentation (il connaissait à fond tous les musées d'Europe) et la sûreté de son goût. Il en a d'ailleurs révélé les fondements dans un grand livre d'esthétique (1946).

Jusqu'à la fin, il était ouvert à l'art le plus récent. Jamais il ne s'arrêta à une école ou à un mouvement, dans l'impossibilité où la plupart des hommes se trouvent, de renouveler son regard. Charles Bernard était toujours aux postes d'avant-garde, tant dans sa critique d'art que dans ses opinions littéraires.

Notre regretté confrère est demeuré jusqu'à son dernier jour d'une jeunesse d'esprit et d'une agilité de pensée qui surprenaient dans un vieillard.

On sait combien, dans sa maturité, Charles Bernard était mordant, tour à tour sarcastique et passionné, bretteur et un peu mousquetaire. Ce polémiste de race n'avait dans la discussion ni hargne ni aigreur. Et l'on se souvient de ses *Pompiers en délire* (1929). Il était dans le fond d'une grande bonté et toujours prêt à rendre service. Sa critique était sévère pour tout ce qui était mal pensé ou mal écrit, pédant ou plat. Il faut lui en reconnaître le droit : tout ce qu'il écrivait était d'un grand écrivain, au trait net et savoureux, sûr de sa langue comme de sa pensée.

Avant de terminer, je tiens à rappeler les qualités d'accueil et d'amitié, la gentillesse des rapports qu'il avait envers chacun de nous. Malgré la grande différence d'âge entre lui et moi, je puis parler d'une camaraderie, d'un affectueux compagnonnage, dont la chaleur et l'agrément m'ont frappé tout au long des fréquents séjours que nous avons faits ensemble à Paris depuis la libération. Sa gaieté, son entrain, son esprit le montraient avide de vivre, de comprendre, et de goûter tout ce qui était neuf. Personne n'était comme lui au courant ; mais des choses, il appréciait bien mieux que la nouveauté.

Au moment où pour la première fois je parle de lui au passé, je ne puis manquer de marquer mon regret : certes nous avons perdu un noble et charmant confrère. Mais mon regret va plus loin : avide comme il l'était de tout voir, de tout connaître, il n'a pas écrit tous les ouvrages que nous pouvions attendre de son talent, de son art et de son expérience. Mainte fois je le suppliai d'écrire des souvenirs qu'il était seul capable d'évoquer. Il remettait à plus tard, bien témérairement, nous le savons aujourd'hui.

Très justement nous éprouvons de la peine au moment où nous songeons à nous souvenir.

Séance publique du 16 Décembre 1961

*sous la présidence de M. Victor Larock,
Ministre de l'Éducation nationale et de la culture*

RÉCEPTION DE M. EUGÈNE VINAVER

Discours de M. Maurice Delbouille

Monsieur,

Soyez le bienvenu au sein de notre compagnie. Elle est heureuse et fière de vous accueillir.

Personnellement, je me sens fort honoré d'avoir à traduire ici son unanime sentiment.

Mais il convient sans doute qu'en son nom je dise aussitôt pourquoi elle a pu, en cette circonstance, inscrire à son programme l'évocation d'une des plus belles légendes poétiques nées dans notre monde occidental, ce récit des aventures fatales de Tristan et d'Iseut qui, depuis le ^{xii}e siècle, n'a cessé d'émouvoir la sensibilité de tous ceux qui, chez nous ou ailleurs, ont gardé leur foi au mythe médiéval de l'amour plus fort que la loi.

Vous n'aurez pas, Monsieur, comme ce fut le cas pour chacun d'entre nous, à faire, en entrant, l'éloge de votre prédécesseur. Votre élection, en effet, n'est pas la conséquence de la mort de quelqu'un, mais résulte de la décision que nous prîmes enfin, naguère, au quarantième anniversaire de notre compagnie, de compléter l'effectif de ses membres étrangers. Le fauteuil qui vous attend n'a jamais eu de titulaire, l'Académie l'ayant toujours tenu en réserve. Il est le quatrième et dernier,

mais non pas le moins haut, des sièges destinés à ceux qui, hors de Belgique, par les moyens de la philologie, ont illustré le mieux ou le mieux défendu la langue et la littérature françaises.

Vous songez certainement, à part vous, en ce moment, au fameux siège qui restait vide à la Table Ronde des romans arthuriens, à ce siège périlleux où seul pourrait s'asseoir un jour, à côté de ses pairs, sans provoquer de terribles maléficaes, le héros élu par le destin pour une mission difficile. Rassurez-vous pourtant. Notre palais n'est point le Palais de la Merveille. Les épreuves purement académiques qu'on y subit sont bénignes. Et vos pairs ici assemblés n'ont rien des rudes chevaliers d'autrefois, si ce n'est, au cœur, en cet instant, la joie de saluer en vous celui qui, enfin, ferme heureusement le cercle de leur compagnie en rehaussant le lustre qu'elle sait devoir à tant de maîtres étrangers qui daignèrent, eux aussi, siéger à sa modeste table.

Qu'il me soit permis d'évoquer pour vous, à ce propos, les grands noms de Ferdinand Brunot (qui fit en vingt volumes l'intelligente histoire de sa langue nationale, mais qui ne fut pourtant jamais de l'Académie Française), — de Kristofer Nyrop, cet admirable Danois que la cécité n'empêcha pas de composer les six volumes de sa monumentale *Grammaire Historique du Français*, — de Jean-Jacques Salverda de Grave, qui fonda l'enseignement de notre discipline aux Pays-Bas, — d'Emmanuel Walberg, qui professa magnifiquement en Suède l'art d'éditer les anciens textes français, — de Giulio Bertoni, qui fut, à la tête de l'école italienne, le digne successeur du grand Pio Rajna, — de Jacob Jud, qui sut poursuivre en Suisse l'œuvre magistrale de Jules Gilliéron sans succomber à tous ses mirages, — d'Arthur Långfors, le méticuleux Finlandais qui consacra sa vie à la résurrection de tant de pieux poèmes du XIII^e siècle, — de notre tellement regretté maître et ami Mario Roques, enfin, que rien de ce qui touchait au langage et à la littérature ne laissa jamais indifférent et qui fut, tout au long de sa vie laborieuse, le plus vivant et le plus sagace des historiens et des champions du génie français.

C'est en nous recommandant de la sympathie que ces maîtres témoignèrent à notre Académie que nous vous prions, Mon-

sieur, d'occuper parmi nous ce siège que seul le souvenir de leur grandeur pourrait rendre périlleux à vos yeux, mais que notre estime vous offre avec une confiance chaleureuse et de lucides espoirs.

Nous aimons reconnaître en vous, sachez-le, non seulement un des représentants les plus éminents de la philologie française, mais aussi un authentique et très brillant témoin de cette civilisation européenne que nous refusons et refuserons toujours de croire mortelle, malgré les avertissements répétés de l'histoire et les amers présages d'un Valéry gagné par l'angoisse.

Né à Saint Pétersbourg, le 18 juin 1899, dans une famille fort attentive aux choses des arts et des lettres, vous avez fait vos études secondaires et supérieures en France, où vos parents se fixèrent dès 1912. Si, au sortir de la licence, vous avez préparé les épreuves du doctorat sous la direction d'Alfred Jeanroy et d'Émile Legouis, le « patron » à qui vous devez l'essentiel de votre formation fut l'illustre Joseph Bédier, qui professait alors au Collège de France un inoubliable enseignement fait de solide érudition, de ferme pensée, de modestie, de goût et de finesse, enseignement toujours éclairé par un amour profond des vertus, secrètes mais éternelles, et des jeux, subtils ou sublimes, de la poésie.

Un stage que vous fîtes à Oxford entre 1919 et 1921 vous valut le diplôme de « Baccalaureus in Litteris » de cette grande maison et quand vous eûtes pris votre grade de docteur à Paris, en 1925, l'Université anglaise vous appela à une maîtrise de langue et de littérature françaises, d'abord à Lincoln College, puis, à partir de 1928, à la Faculté des Langues et Littératures Médiévales et Modernes. En qualité de Reader in French Literature, vous alliez partager pendant cinq ans avec Mildred Pope et Gustave Rudler la direction des études françaises à Oxford, avant d'être nommé en 1933, à l'Université de Manchester, titulaire de la chaire de langue et de littérature françaises et directeur de l'Institut des Études Françaises, service qui compte vingt-cinq professeurs dont trois titulaires de chaires magistrales. Ce poste, vous l'occupez encore aujourd'hui tout en conservant votre nationalité française, ce qui

n'a rien pour nous surprendre et, vous l'avouerais-je, nous ravit personnellement, car nous devons à cette option de pouvoir aussi saluer en vous le soldat attaché en 1940 aux services culturels du Comité de la France Libre à Londres, et de pouvoir rappeler qu'ayant été délégué culturel de l'Ambassade de France en 1946, vous avez mérité d'être fait Chevalier de la Légion d'Honneur en 1959.

Quand j'aurai dit qu'après avoir été reçu docteur ès lettres à Oxford en 1950 et nommé Honorary Fellow de Lincoln College en 1959, vous vous êtes vu conférer en 1960 le titre de docteur « honoris causa » de l'Université de Chicago, j'aurai rappelé sommairement les étapes de votre brillante carrière universitaire.

Je n'aurai rien dit encore, cependant, du savant que vous êtes.

Ici aussi, tenu de me borner à l'essentiel, je voudrais ne pas quitter les sommets et m'attacher surtout à évoquer la synthèse que vous avez réalisée, au long des ans et dans chacun de vos travaux, entre l'excellente pratique d'une philologie très rigoureuse et l'exercice toujours délicieux de votre grande réceptivité poétique.

Médiévisite de vocation et de formation, vous êtes toujours resté attentif à la littérature moderne, tantôt pour révéler un curieux essai écrit par Flaubert encore très jeune à propos de *l'Influence des Arabes d'Espagne sur la civilisation française du moyen-âge*, tantôt pour signaler dans un manuscrit du XIII^e siècle le vieux récit en prose où le même Flaubert a pris des éléments importants de sa *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et découvrir ainsi un aspect curieux de son talent de romancier, — tantôt encore pour fournir une édition nouvelle de la *Prière sur l'Acropole*, utilement contrôlée sur le manuscrit de Renan, — tantôt enfin pour vous interroger avec une ferveur discrète sur les éléments, la structure et l'esprit de la tragédie racinienne.

Vous nous aviez présenté, en 1944, le texte minutieusement établi des notes restées inédites que la *Poétique* d'Aristote inspira à Jean Racine touchant les *Principes de la tragédie* et vous aviez ainsi fait éclater une des plus surprenantes ignorances de l'abbé Bremond accusant les maîtres du XVII^e siècle de n'avoir guère

réfléchi aux problèmes de leur métier. Vous alliez, par la suite, écrire sur *Racine et la poésie tragique* l'ouvrage le plus délicat et le plus pénétrant qui se puisse lire, à la fois plein de science, de tact, de pénétration et d'amour de l'œuvre étudiée, mais inspiré aussi du plus impérieux souci d'atteindre le vrai dans une matière où trop souvent la tentation de bien écrire change les critiques en inventeurs de belles images.

C'est une joie, Monsieur, pour le cœur et pour l'esprit, que de relire ainsi avec vous les œuvres profondes et suaves de Racine, « à la recherche de l'originalité d'un écrivain qui ne prétend pas en avoir », ainsi que vous le dites, mais qui, précisément, trouve dans les sortilèges de son langage poétique les voies d'une nouveauté très réelle et très rare. Non, Racine n'a pas inventé la tragédie du sentiment, et c'est en suivant l'exemple de ses aînés qu'il a « poussé l'action dramatique jusqu'à la limite de son *intérieurité* ». Non, il n'a pas imaginé le premier d'abandonner l'ancienne antinomie du devoir politique et de la passion personnelle pour retenir plutôt ce qu'on appelle les « sujets d'amour » : le *Grand Cyrus* et les tragédies de Quinault ou de Thomas Corneille l'avaient en cela précédé. Il ne faudrait pas non plus expliquer sa grandeur et sa réussite par sa culture janséniste ou par quelque retour au tragique ancien : à commettre pareilles confusions, on ne manquerait pas de heurter le lecteur qui, selon votre propos, « ne peut s'empêcher de percevoir dans l'œuvre qu'il admire des valeurs sans commune mesure avec l'esthétique du temps ». Avec raison vous reprenez « qu'à créer dans un genre, on doit nécessairement y *ajouter* et qu'une telle tâche ne consiste pas à se conformer à ce qui est, mais à aller plus loin, à révéler, dans le cadre d'une tradition, un univers nouveau, irréductible à ce qui l'entoure ». Chez Racine, le principal de ces éléments originaux réside, pour vous, dans la poésie que comporte toujours son expression du drame et vous vous entendez mieux que personne, par l'analyse attentive des moyens de cette incantation, à suivre « le chemin qui mène de l'émotion devant le fait tragique à l'intelligence de ce fait » et à mettre ainsi en lumière la personnalité de l'auteur, faite à la fois d'une vibrante sensibilité et d'une incomparable maîtrise dans le métier d'écrire.

Pourquoi Racine, parmi tant de poètes, a-t-il ainsi reçu votre faveur ? Vous trahirais-je en supposant, avec une effrontée conviction, qu'en lui c'est malgré tout le poète de l'amour qui vous a retenu ? Me tromperais-je en osant dire, avec autant d'audace que de certitude, qu'il vous plaisait beaucoup de trouver chez lui, en plein xvii^e siècle, un héritier majeur de ces trouvères du moyen âge qui, les premiers, vous avaient appris à discerner dans toute poésie, fût-elle même apparemment confidence sentimentale, une œuvre d'art calculée, un jeu de mots et de phrases construit d'abord pour créer le plaisir poétique ? Car votre attitude devant l'œuvre de Racine est celle du philologue qui, croyant au témoignage très humble de Valéry plutôt qu'à la glorieuse prétention des inspirés, mais restant fidèle surtout aux lois de son propre métier, voit dans tout poème un instrument finement et péniblement ciselé par un ouvrier du verbe. Car je retrouve en vous, à cet instant, le disciple de Joseph Bédier. D'abord acquis par notre maître commun au respect que mérite toujours le poète, tenu pour créateur et pour artisan, vous êtes parvenu aussi à l'idée juste de la précellence de la forme, très opportunément mise en lumière à propos des trouvères et des troubadours, voici quelques années, par notre collègue et ami Robert Guiette, qui doit aimer de présider à votre réception.

On hésite souvent, Monsieur, dans notre compagnie comme ailleurs, à croire que l'érudit voué par métier à l'étude grise d'œuvres trop souvent mortes ou à l'examen placide des menues réalités du langage, soit encore capable d'apprécier les charmes de la poésie vivante. On ne se demande guère, en effet, si l'interprétation des textes obscurs et l'analyse toujours délicate des faits sémantiques ne préparent peut-être pas le philologue, s'il est amateur de poèmes, à l'art d'une vraie critique qui ne s'arrête pas à la paraphrase, au commentaire imagé ou à la dissertation périphérique.

Comme celui de Joseph Bédier ou, plus près de nous, comme celui de Robert Guiette, votre cas, Monsieur, m'est une trop belle preuve de l'erreur tant de fois commise, pour que je ne le signale pas d'un mot sans amertume, avec le souriant plaisir

du grammairien finement consolé, par vos soins, de tant d'impertinences souvent endurées.

Voilà, direz-vous peut-être, un propos bien téméraire quand il se tient, en cette occurrence, de philologue à philologue. Aussi couperai-je court pour ne point m'exposer à froisser trop d'oreilles et d'esprits, et pour revenir, surtout, à mon devoir, tellement plus agréable, qui est de vous saluer simplement.

C'est surtout par votre œuvre de médiéviste que vous avez mérité l'autorité qui s'attache depuis tant d'années à votre nom. C'est elle qui me vaut d'avoir maintenant la parole. C'est à elle, vous le devinez, que je souhaite arriver sans autre retard.

Ici aussi il me faudra choisir, bien à regret.

Plutôt que de redire les qualités solides des études et des éditions particulières que vous avez données, en 1942, du *Roman de Balin* et, en 1955, de la *Mort d'Arthur*, je me tiendrai à la dette sans prix que nous vous avons pour l'étude et la publication de l'ensemble de l'œuvre capitale de Thomas Malory, puis, par delà ce monument de science, pour la très importante contribution que vous avez apportée à l'histoire de la matière de Bretagne et plus spécialement à l'exégèse des versions diverses du roman de Tristan et d'Iseut.

Dès 1925, j'y reviendrai, vous aviez consacré vos thèses doctorales à une série d'*Études sur le Tristan en prose* et à une monographie sur le *Roman de Tristan et Iseut dans l'œuvre de Thomas Malory*. De ces travaux de début allait sortir le beau livre en anglais que vous consacriez dès 1929 à Malory et à son œuvre. Vous pouviez dire de votre auteur, au seuil d'une sobre préface : « *La Mort d'Arthur* de sir Thomas Malory est célèbre sans être bien connue et Malory lui-même est bien plus une légende qu'une personne réelle. Peu à peu, mais sûrement, Malory a été identifié avec l'esprit et la matière de ses écrits et on lui a endossé la responsabilité de la vieille tradition romanesque contenue dans son ouvrage. Le Malory auquel le présent livre est consacré n'est pas cette figure légendaire, mais bien le grand traducteur anglais qui, au xv^e siècle, a tenté de remodeler les romans arthuriens du moyen âge français pour les adapter à son propre goût et à son propre génie ». Vous disiez aussi que seule une connaissance nouvelle des

modèles français de Malory permettrait de bien estimer le rôle de celui qui, tout au long de l'époque moderne, a été tenu en Angleterre pour le meilleur témoin de la vie merveilleuse du héros national que l'on saluait en la personne du roi Arthur. Vous espériez, par la même étude, montrer à quel prix cette vieille matière de Bretagne, née dans l'île mais richement développée entre les mains des romanciers français du moyen âge, avait ainsi réussi à redevenir le fondement quasi sacré d'un mythe reçu et vénéré dans toute l'Angleterre comme le plus authentique trésor de la patrie.

C'est avec une vive sympathie que vous avez rassemblé les traits encore accessibles de la biographie de Malory, ce chevalier qui fut membre du Parlement, mais qui passa aussi plusieurs années de sa vie en prison où, précisément, il écrivit les huit romans qui forment son œuvre. Vous avez pris plaisir à rechercher ses sources afin de pouvoir mieux saisir la part de son originalité dans la refonte des récits, dans l'art de la phrase, ou dans la conception qu'il s'était faite du réalisme littéraire et du génie profond de l'esprit chevaleresque. Vous avez aimé dresser en pied l'image profondément neuve du personnage de l'Arthur anglais tel que l'a créé Malory et tel qu'il vivra dans l'île à travers les siècles, alors que la France aura pour longtemps oublié la « Table Ronde » de Wace, de Chrétien de Troyes et de leurs successeurs.

Ce devait être dès lors, quelques années plus tard, une des grandes joies de votre vie que la découverte, faite en 1934, du manuscrit de Winchester, manuscrit plus fidèle à l'original de Malory que la version de Caxton qu'on avait reproduite d'âge en âge, et qui vous offrait une base solide pour la grande édition que vous prépariez. Cette édition a paru à Oxford en trois magnifiques volumes dès 1947. L'année suivante, un second tirage a été nécessaire. Vous donniez là, en effet, avec le texte enfin mieux connu de Malory, une étude définitive de la vie et de l'œuvre du chevalier-prisonnier en soulignant les caractères de son adaptation, toujours attentive à réinterpréter les vieilles aventures selon les vues du xv^e siècle anglais.

Vous ne m'en voudrez pas, Monsieur, si, plutôt que d'insister sur tout ce que cet important ouvrage implique de savoir, de

travail, de sagacité, de goût et d'abnégation, sur la rigueur de votre méthode scientifique ou sur la sobre élégance de votre style, je laisse votre Thomas Malory pour revenir, non sans approuver au passage les excellents principes de critique textuelle que vous avez définis en 1932 dans les *Mélanges Pope*, vers les études plus anciennes où dès votre jeunesse, en abordant sous un autre angle le problème des sources de sir Thomas, vous avez apporté une contribution décisive à l'étude des origines de ce qu'on appelle encore la légende de Tristan et Iseut.

C'était en 1925. Vous n'aviez pas vingt-six ans. Vous sortiez à peine du cours de Joseph Bédier. A sa suggestion, vous aviez entrepris une étude nouvelle du *Tristan en prose*, source partielle de Malory. Vous apportiez, en guise de thèse de doctorat, deux essais qui allaient se révéler des coups de maître. L'un, en effet, mettait en pleine lumière la part de Malory dans son adaptation du Tristan français. L'autre, sous prétexte de fournir une liste des manuscrits de ce dernier *Tristan* du moyen âge français et la bibliographie critique des travaux consacrés à son étude, jetait une lumière toute nouvelle sur la place qui lui revient parmi les autres versions encore accessibles. Mieux que cela, en écartant définitivement l'idée que le *Tristan en prose* pourrait refléter une forme du conte plus archaïque que les versions de Béroul, de Thomas et d'Eilhart d'Oberg, vous ouvriez la voie à une interprétation moins hypothétique des relations qui lient entre elles ces formes les plus anciennes du roman, et vous fournissiez, je pense, à la critique, le moyen d'élucider le problème des origines mêmes du célèbre récit.

Joseph Bédier avait prouvé que toutes les versions conservées dérivait d'un roman primitif perdu, qu'il plaçait au début du XII^e siècle. Ce roman primitif, profondément remanié par Thomas l'Anglais, il n'avait pourtant pas cru pouvoir en reconnaître une image assez fidèle ni dans la traduction allemande d'Eilhart d'Oberg, ni dans le récit de Béroul, liés entre eux, croyait-il, par des traits certainement apocryphes. Pour lui, en conséquence, le *Roman en prose* était un témoin très important qui pouvait appuyer d'une façon décisive certains traits du récit de Thomas.

Or, non content de rejeter l'autorité du *Roman en prose*, vous montriez que Bérout et Eilhart n'étaient pas liés par une source commune déjà remaniée, mais devaient remonter directement l'un et l'autre, comme Thomas, au récit primitif.

Les grandes libertés que Bérout et Thomas ont prises avec leur modèle donnaient ainsi au poème d'Eilhart, sec et lourd, mais aussi rude et dur, une autorité qu'on n'avait guère voulu lui reconnaître explicitement jusque là, alors même qu'à tout moment la discussion des divergences du récit confirmait sa leçon.

Une autre observation que vous étiez le premier à faire m'a personnellement conduit à la certitude que le texte allemand reproduit très fidèlement le roman français primitif. Il s'agit de la structure du récit, à mi-chemin duquel il faut placer, de toute évidence, le séjour dans la forêt de Morois, aboutissement de la première partie du roman et point de départ de la seconde.

Si l'on applique au récit d'Eilhart la méthode d'analyse structurale que vous aviez ainsi proposée, on constate, en effet, que le poème allemand respecte fort bien un équilibre délibérément voulu par l'inventeur du roman : une première moitié de l'œuvre va de la naissance de Tristan jusqu'à l'heure où le philtre apaisé permet aux amants de reprendre conscience de leurs actes, de se repentir et de connaître enfin les terribles souffrances de l'âme ; la seconde moitié de l'œuvre va de cette heure de la repentance jusqu'à la mort des deux héros, à travers une longue suite d'épisodes de plus en plus cruels où se manifeste le désarroi de leurs esprits et de leurs cœurs.

Confirmant la vérité de cet équilibre majeur de la narration, des symétries secondes apparaissent d'ailleurs dans chacune des deux moitiés : la première de celles-ci a pour milieu la scène où Tristan et Iseut boivent le philtre et se trouvent unis à jamais ; la seconde est scindée en deux, par l'épisode du mariage réel de Tristan avec Iseut-aux-Blanches-Mains, qui est bien, sur la voie du calvaire de Tristan, la dernière grande étape avant la mort.

Nul ne songera certes à expliquer cette économie interne de la traduction d'Eilhart par un merveilleux hasard ou par un calcul inattendu du traducteur. Il apparaît, au contraire,

que ce texte doit ses strictes proportions au respect scrupuleux dont Eilhart honora son modèle et que dès lors, ainsi d'ailleurs que le faisait pressentir le travail critique de Joseph Bédier, on doit reconnaître dans le poème allemand la reproduction, parfois maladroite dans le détail, mais toujours fidèle dans la marche du récit et dans le texte même, du premier roman français perdu dont tant d'auteurs médiévaux attestent d'ailleurs l'existence.

En vous soumettant très humblement cette conclusion inspirée de votre propre raisonnement, je voudrais surtout m'autoriser à en dégager une conception plus nette et plus juste de la signification du premier *Tristan*.

Si l'on accepte que le roman fut bien construit comme nous le pensons, dans les dimensions que lui a conservées l'honnête traduction allemande, on doit penser, en effet, que la seconde partie du récit, à peu près sacrifiée par Thomas et maladroitement remaniée par Bérout, avait pour objet et pour fin d'évoquer le martyre des amants rendus au sentiment de leur malheur sinon à la conscience de leur faute. Ainsi rétabli dans ses dimensions premières, le roman de Tristan et Iseut apparaît, au seuil de la littérature romanesque française, quelque part entre 1160 et 1170, comme le premier grand récit consacré à l'exaltation de la passion mais aussi de la souffrance, récit où la vigoureuse montée de l'action vers le sommet dramatique du séjour des amants dans la forêt, était suivie d'une lente et douloureuse descente semée des doutes, des heurts et des déchirements qui venaient séparer les amants inséparables, tandis que leur commun destin les conduisait vers la seule issue imaginable d'une mort commune.

Roman de la passion fatale sans doute, mais aussi roman de la déchirante connaissance du malheur, *Tristan et Iseut* serait donc moins la légende merveilleuse d'un amour sans pareil que le drame cruellement humain de deux êtres indissolublement unis par un impossible lien et voués ainsi, dans la conscience de leur sort, au pire des supplices.

Je ne sais, Monsieur, s'il vous plaira d'accepter, en hommage à votre clairvoyance, qui les a inspirées, ces conclusions peut-être téméraires d'un philologue d'abord attaché comme vous à

l'examen et au respect des faits attestés par les documents historiques.

Je serais heureux, du moins, si j'avais pu ainsi vous montrer combien je me sens proche de vous dans les démarches où vous entraîne la simple recherche d'une vérité difficilement accessible.

Je serais heureux surtout, que nous trouvions là une occasion nouvelle de communier ensemble dans le fidèle souvenir de Joseph Bédier, notre maître commun, qui nous apprit à toujours voir dans les poèmes du moyen âge, même les plus anonymes et les plus « populaires », des œuvres individuelles nées chacune d'un esprit créateur habile à vêtir sa matière, reçue, refaite ou inventée, des formes adéquates qui seules pouvaient lui conférer une réalité littéraire durable.

Avec vous, aussi, je voudrais être autorisé à penser devant le premier *Tristan* français, *Tristan* que nous trouvons austère et rugueux, assez long et fort complexe, et qui ne fut guère admis dans cette forme par ceux-là mêmes qui subirent autrefois l'envoûtement de ses épisodes les plus émouvants qu'il faut considérer toujours dans l'œuvre d'art, en même temps et peut-être plutôt que certaines permanences, les effets légitimes de l'évolution et de la diversité infinie des conceptions esthétiques.

Vous écriviez un jour, à propos de Joseph Bédier : « D'autres nous ont enseigné le respect des textes et des faits, le mépris des idées préconçues, l'horreur de l'à-peu-près ; lui seul nous a appris qu'au delà des textes et des faits, cachées au regard du lecteur profane ou irrespectueux, il y a des *valeurs* dont le destin est d'être uniques, irremplaçables ».

Oserais-je vous dire que toute votre œuvre, même quand vous vous penchez sur les plus humbles variantes de nos vieux textes, est éclairée par cette consciencieuse vocation qui est en vous de participer comme il se doit à la quête sacrée des valeurs uniques et irremplaçables qui, dans un texte, font naître, jaillir et régner, magiquement, la poésie, seule vérité de notre philologique savoir ?

Mais oui, Monsieur, de tout mon cœur et au nom de tous nos confrères, je peux et j'aime vous confier que notre fierté d'accueillir en vous un maître et un érudit se double de la joie de saluer en lui le meilleur et le plus averti des amateurs de poèmes.

Discours de M. Eugène Vinaver

Mesdames, Messieurs,

Émerveillé et confondu par tout ce que j'entends, chargé du superbe éloge que me décerne le plus fin des juges et le plus indulgent des amis, je me lève pour vous dire en toute simplicité ce que j'éprouve de reconnaissance à me trouver parmi vous, entouré de tant de générosité, de compréhension et de fraternelle sympathie. L'amitié n'a qu'un tort, c'est de tout pardonner à force de tout comprendre ; mais n'aurais-je pas mauvaise grâce à le lui reprocher en voyant avec quelle sûreté elle appelle au jour la source invisible, avec quelle aisance elle décèle, dans la masse grise d'écrits dispersés, la ligne fuyante d'une pensée qui se cherche ? Un itinéraire jusqu'ici caché à ma vue se précise et s'illumine, comme si une intelligence de poète y avait répandu ses souveraines clartés. Sensation encore inédite, et qui me fait demander si je n'ai pas déjà franchi le seuil de l'irréel, si malgré tant de paroles rassurantes le palais où je me trouve n'est pas celui des merveilles où règnent les bons magiciens. Tout s'expliquerait alors, et l'honneur insigne que je reçois aujourd'hui serait pour moi une source de joie pure, sans étonnement ni surprise. Boileau disait dans une circonstance analogue en s'adressant à ses confrères de la jeune Académie : « Je ne sais encore ce que je dois croire ». Il avait pourtant d'excellentes raisons de s'estimer digne du siège qu'on lui offrait. Qu'eût-il dit à ma place, connaissant comme je les connais toutes celles qui devraient m'exclure du rang où je me vois brusquement élevé ? Lui qui se méfiait du merveilleux, eût-il fini par l'admettre ? Ou, gagné au scepticisme, eût-il dit, comme dans son *Art poétique*, que « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » ? Et maintenant que le miracle est accompli, ne devrais-je pas à mon tour rechercher, au delà de l'incroyable, le vrai, au delà du rêve, une réalité tangible et précieuse qui en expliquerait le sens profond ?

La grâce dont vous m'honorez est une grâce providentielle. Elle me fait accéder à une famille d'esprits dont j'ai souvent eu le bonheur et l'audace de reconnaître la secrète parenté. Par-dessus la frontière qui sépare nos deux pays, une affinité élective rêvait de rejoindre ces foyers de science et de poésie d'où rayonne le génie créateur d'un peuple élu. Jusqu'ici cependant ma démarche incertaine semblait m'en interdire tout espoir. Je ne suis guère, je vous l'avoue sans artifice, un de ces chercheurs disciplinés qui savent toujours où ils vont. Jamais un travail de recherche ne fut pour moi une marche vers un but précis selon un plan arrêté d'avance. Résigné à l'incertitude, à l'attente anxieuse, à l'isolement, j'ai longtemps suivi une route mal éclairée, n'apercevant pas à mes côtés ceux qui la suivaient comme moi, ignorant même leur présence comme ils ignoraient la mienne. Quelle joie, lorsqu'enfin la lumière jaillit, de voir sortir de l'ombre ces compagnons de route, de savoir que nos esprits ont, selon le mot de Montaigne, « charié uniment ensemble », soumis au même destin !

Cette joie, je la ressens aujourd'hui, comme je l'ai ressentie il y a quelque temps à la lecture d'ouvrages émanant de cette même enceinte, de telles pages lucides et denses de Robert Guiette sur la poésie formelle au moyen âge, de telles études justement célèbres de Maurice Delbouille sur la technique littéraire des chansons de geste. Lui-même vient d'expliquer cette rencontre en évoquant notre ascendance commune et mon titre d'élève de Joseph Bédier, le plus beau que j'aie jamais souhaité. A ce nom cher à nous tous, c'est pour moi un devoir aimé que de joindre celui d'un savant dont vous sentez encore ici la présence, bien qu'il vous ait quittés voici déjà vingt ans. Un heureux hasard m'a permis de connaître, dès 1930, Maurice Wilmotte, le fondateur de la grande école belge de philologie romane, le plus séduisant, le plus généreux des maîtres. Il m'honora de son amitié, il accorda à l'humble débutant que j'étais d'inoubliables entretiens dont je retrouve la trace à chaque étape de mon périple. Sa prévoyance nous destinait sans doute à nous retrouver. On a beau dire qu'une distance sans cesse grandissante nous sépare aujourd'hui de ses travaux, comme de tous ceux de ses contemporains. Nous ne visons plus

comme eux ces vastes synthèses historiques vers lesquelles s'ache-minait spontanément leur courageuse pensée. Nous cherchons à connaître les œuvres dans leur singulière diversité, soumises chacune au travail secret de l'écrivain, chacune connaissable telle qu'elle est, pour ce qu'elle est. Et cependant c'est d'un Bédier, c'est d'un Wilmotte, que nous tenons la clé de cette connaissance même, c'est eux qui nous ont légué cette conscience des valeurs sans laquelle nous ne serions pas ce que nous sommes. J'irai plus loin. Ce précieux héritage, ce souverain bien qui fait de nous leurs disciples, est ce qui nous permet aujourd'hui de ne pas l'être jusqu'au bout. Renan disait dans une page célèbre : « La foi qu'on a eue ne doit jamais être une chaîne. On est quitte envers elle quand on l'a soigneusement roulée dans le linceul de pourpre où dorment les dieux morts ». Si pourtant la déesse vers qui montait sa prière a su triompher du fleuve de l'oubli, c'est qu'il y a une loi de l'esprit qui fait jaillir de la foi qu'on a eue une foi nouvelle, une loi qui veille à ce qu'il n'y ait, dans les profondeurs, ni reniement ni discontinuité. Et nous n'aurons rempli la tâche qui nous attend qu'en reconnaissant ce qui la relie à ce passé encore tout proche dont la trace lumineuse éloigne, aux heures d'angoisse, les mauvais génies de la nuit.

Le principe conducteur du travail de nos maîtres était, on le sait, celui de l'identité de l'authentique et du beau. A propos de chaque texte qu'ils étudiaient, ils croyaient devoir se demander si telle version, telle variante était, esthétiquement parlant, supérieure ou inférieure aux variantes ou aux versions concurrentes ; et selon qu'ils la jugeaient plus belle ou moins belle, plus ou moins adéquate à l'idée qu'ils se faisaient d'un chef-d'œuvre, ils la déclaraient vraie ou fausse, primitive ou corrompue. Jamais le moindre doute quant à la validité de cette méthode n'avait effleuré leur esprit ; et nous qui les voyions à l'œuvre armés d'une science consommée et d'un goût exquis, nous ne pouvions nourrir d'autre ambition que celle de leur exemple. Une chose nous échappait cependant : en posant le beau comme critère absolu, nous lui conférions une valeur d'absolu. Appliqué à la découverte de l'authen-

tique, le beau cessait d'être lui-même objet de connaissance pour devenir formule et canon : toute son utilité était à ce prix. Il ne pouvait jouer un rôle déterminant dans la critique et l'établissement des textes que dans la mesure où il restait toujours pareil à lui-même, qu'il s'agît du roman courtois en vers du douzième siècle, du roman cyclique en prose du treizième ou de la tragédie classique du dix-septième. Si bien qu'à force de recourir au goût, au sens de la cohérence, de l'harmonie et de la logique interne, nous érigeons en dogme constant ce qui n'avait jamais été qu'une certaine vue du travail poétique, inscrite comme lui dans un mouvement qui ne connaît pas de terme. C'est ce qu'a saisi, dès ce siècle, l'histoire de l'art, c'est vers ce devenir, vers cette vie intense des formes qu'elle oriente ses enquêtes les plus hardies. Et la question inéluctable devient celle-ci : pourquoi l'histoire des lettres n'en fait-elle pas autant ? Ne compromet-elle pas son existence même en posant en principe, comme elle le fait, l'état statique de son objet ?

C'est ainsi que d'une méditation sur la méthode héritée de nos aînés surgit une perspective nouvelle, qui nous dictait non de mesurer chaque chose selon un code fixe de valeurs, mais de la situer par rapport à une hiérarchie en mouvement. Et du coup tous les jugements dont nos vieux textes avaient fait l'objet, tout ce qui avait été dit sur l'authenticité des uns et la corruption des autres, et jusqu'au détail de leur reconstitution basée sur le choix des variantes, tout était à réviser, tout l'est encore en grande partie : tâche à laquelle se consacrent, dans votre pays plus qu'ailleurs, les esprits les plus avertis, attachés à la recherche des formes vives jusqu'ici insoupçonnées, mais combien diverses et riches, de la poésie médiévale. C'est à eux que je songe en vous présentant aujourd'hui en hommage quelques brèves remarques sur la forme première d'une légende qui renferme à elle seule l'essentiel de l'histoire poétique du moyen âge français : la légende de Tristan telle que nous l'ont conservée nos plus anciens textes.

Du poème primitif de Tristan il nous reste trois adaptations indépendantes datant du douzième siècle : deux poèmes français, celui de Béroul et celui de Thomas, et un poème allemand

composé par Eilhart d'Oberg. Le *Tristan de Léonois*, roman en prose du treizième siècle, considéré autrefois comme une des rédactions primaires, ne fait plus autorité depuis qu'il a été établi qu'il procède en partie du poème de Thomas. On s'accorde généralement à tenir les poèmes de Béroul et d'Eilhart pour les représentants les plus fidèles du premier poème de Tristan et Thomas pour un remanieur fort habile et par là-même peu digne de foi, un novateur hardi qui aurait cherché à tirer d'une œuvre précourtoise les éléments d'un récit courtois. N'empêche qu'une fois admises son indépendance vis-à-vis des deux autres adaptateurs et leur autonomie à l'égard l'un de l'autre, on doit, en bonne critique, attribuer au poème primitif tous les traits où deux de nos textes s'accordent entre eux contre un seul ; et c'est ainsi, en effet, que procède Joseph Bédier dans sa belle reconstruction de l'« archétype ». Il ne s'agit pas, affirme-t-il, « pour des raisons logiques et des impressions de goût, toujours suspectes, de choisir entre les diverses versions de chaque épisode les traits qui nous semblent primitifs : il suffit de dresser, mécaniquement, une table de concordances et d'y mettre tout ce qui est donné par deux versions au moins ». Dès lors, le critique n'a plus à intervenir : il n'a qu'à laisser la source commune de Béroul, de Thomas et d'Eilhart se reconstituer d'elle-même, par le seul jeu de la mécanique à triple ressort qu'il a construite une fois pour toutes, et dont aucune « raison logique », aucune « impression de goût » ne saurait gêner le fonctionnement.

Parmi les traits ainsi reconstitués il y en a un cependant qui met notre logique et notre goût à une rude épreuve. Tous nos textes parlent du philtre d'amour qu'Iseut et Tristan burent dans la traversée qu'ils firent d'Irlande en Cornouailles. Ce breuvage magique, la reine d'Irlande l'avait confié à Brangien, la servante d'Iseut, pour l'offrir à Marc et à Iseut pendant la nuit nuptiale. Lorsque Tristan, ayant soif, demanda à boire, on lui présenta par méprise le vin herbé. Il en but à longs traits et en offrit à Iseut. Aussitôt tout ce qui les entourait s'effaça de leur vue : « Mon honneur, dit Tristan, était-ce un rêve ? » « Ma honte, était-elle un rêve ? » dit Iseut. C'est ainsi que, dans le drame de Wagner, les amants s'interrogent sur

la puissance mystérieuse, sur l'« effroyable magie » (« schrecklicher Zauber ») qui fait irruption dans leur vie. C'est à Gottfried de Strasbourg, poète allemand du XIII^e siècle, que Wagner emprunte ce thème, et c'est de Thomas que Gottfried le tenait. « C'était la douleur sans fin, dit Gottfried, l'angoisse du cœur sans répit, dont ils moururent tous deux ». Et le prosateur français du XIII^e siècle ajoute : ils sont entrés *en la rote qui jamais ne leur fauldra jour de leurs vies, car ils ont beu leur destruction et leur mort*. Or, chose étrange, les deux poètes les plus proches du premier *Tristan*, Eilhart et Béroul, restreignent à quelques années seulement la durée du sortilège. Selon Eilhart, le philtre d'amour était fait de telle sorte que pendant quatre ans les amants ne pourraient se séparer plus d'une demi-journée sans tomber en langueur ; et ils mourraient si la séparation durait une semaine. Et Béroul, arrivé au point où s'achève l'exil des amants dans la forêt de Morois, dit en s'adressant à tous ceux qui l'écoutent que le breuvage avait été fait pour trois ans :

Le merc Yseut, qui le bollit,
A trois ans d'amistitié le fist.

Tout accord de deux de nos textes primaires contre un seul engage, avons-nous dit, le poème primitif. Faut-il donc attribuer à l'auteur du plus ancien poème de *Tristan* l'invention de cette brusque rupture du sortilège ? Bédier s'élève contre une telle idée de toute la force de sa foi en la beauté du premier *Tristan*. Son sens des convenances poétiques y répugne, ainsi que son respect de la logique du merveilleux. Comment concilier, en effet, avec la grandeur de l'œuvre cet « empoisonnement triennal », cette vulgaire « pharmacie », comme il avait coutume de l'appeler ? Le modèle commun auquel Béroul et Eilhart ont emprunté ce trait ne pouvait être, selon lui, la source première de tous les romans de *Tristan* ; c'était l'œuvre d'un remanieur à la fois ingénieux et maladroit, qui aurait cherché à expliquer par un naïf subterfuge la séparation des amants après leur exil : procédé digne d'un médiocre copiste, impensable lorsqu'il s'agit d'un grand poète.

Pour justifier cette opinion Bédier n'avait à compter avec aucun argument de fait. Les quatre versions primaires qu'il

estimait indépendantes les unes des autres se divisaient en deux groupes égaux : Bérout et Eilhart contre Thomas et le roman en prose ; il avait donc toute liberté de faire intervenir son jugement, ses « raisons logiques », ses « impressions de goût ». Il faut croire cependant que même s'il avait écarté, comme nous l'avons fait depuis, le témoignage du roman en prose et que la loi du nombre intervînt, il n'eût point hésité à prendre le même parti. Aucun grand poète, disait-il en substance, n'eût songé à borner à trois ou quatre ans l'action du philtre magique ; comment l'auteur du plus beau poème d'amour de tous les temps eût-il pu en concevoir l'idée ? Bédier posait ainsi en fait que ce qui choque notre goût est incompatible avec un certain ordre de grandeur. N'est-ce pas ce que nous pensons tous sans toujours l'avouer ? Et lorsqu'un système critique, si solide soit-il, nous oblige à admettre un état de choses qui nous paraît esthétiquement inadmissible, ne sommes-nous pas tentés de dire que c'est ce système qui nous égare ?

L'esthétique qui préside à de tels jugements, et que sans même y réfléchir nous situons d'un commun accord au-dessus des écoles, est essentiellement une esthétique du continu, de l'unifié, de l'harmonieux, du cohérent. Le douzième et le treizième siècles n'ignoraient certes pas cette façon de concevoir la beauté sensible. Pour Hugues de Saint-Victor, la beauté se manifeste par certains attributs de l'espace, du mouvement et de la structure profonde des choses ; pour l'humaniste cistercien Gilbert Foliot, elle est la forme globale qui s'impose en raison de son harmonie interne ; enfin, pour les théoriciens littéraires, un Mathieu de Vendôme, un Geoffroi de Vinsauf, la disposition des parties est un des éléments cardinaux de toute œuvre bien faite. Mais il en est des traités théoriques de l'époque médiévale comme de ceux du dix-septième siècle : ce n'est qu'incidemment et comme par hasard qu'ils nous livrent la clé de la pratique littéraire. Ainsi une phrase de Hugues de Saint-Victor, glissée négligemment dans son *Didascalion*, en dit plus long que les meilleurs manuels de l'art d'écrire. Les formes, dit-il, nous émerveillent de plusieurs manières. Il y en a qui nous frappent à cause de leur harmonie rationnelle et équilibrée, d'autres à cause de la logique de leur incohérence

ou de leur bizarrerie (« quia quodammodo convenienter ineptae »). Et il ajoute : « Tantôt nous préférons l'unité absorbant le multiple, tantôt la multiplicité se diversifiant à partir de l'unité ». Je laisse aux historiens de la pensée médiévale le soin de commenter ces remarques que j'ai cueillies en passant et que je retiens précieusement, quitte à les mettre en exergue alentour de tout examen éventuel de la structure du roman de la première époque. Elles donnent tout leur sens aux vers souvent cités que Chrétien de Troyes a placés au début de son premier roman, *Erec et Enide*, pour définir son art de romancier. Le poète, dit-il, tire (*tret*)

d'un conte d'aventure
Une moult bele conjointure.

Conte désigne ici un ou plusieurs récits légendaires appartenant à la tradition populaire. Quant au terme de *conjointure*, bien qu'il ne soit attesté par aucun autre texte du douzième siècle, tout porte à croire qu'il signifie un ensemble cohérent et harmonieux, la savante ordonnance des matières, qui distingue un roman courtois des récits amorphes et diffus débités par des conteurs ignares. Et Chrétien de nous proposer, dans *Erec et Enide*, une œuvre où la conjointure s'ajoutant au conte le rend apte à manifester le dessein essentiel du poète. Gardons-nous bien cependant de lui faire dire qu'en ce faisant il subordonne le récit tout entier à la structure qu'il y introduit. Un écrivain moderne le dirait, peut-être même un écrivain du treizième siècle. Chrétien, lui, ne cherche à dire rien de tel : « tirer » (*trere*) la conjointure du conte, ce n'est pas, dans son esprit, abolir le conte ; c'est joindre à la marche traditionnelle et irrégulière du récit un développement plus cohérent, un niveau de signification plus élevé, où le conte abandonné à lui-même ne saurait atteindre ; et c'est à ce niveau que se situent, dans les romans de Chrétien, tous les éléments appelés à figurer un thème chevaleresque ou à illustrer une thèse courtoise. De là vient que dans chacune de ses œuvres, ou du moins dans toutes celles où il s'appuie sur des récits apparentés à la matière de Bretagne, il subsiste ce que M. Robert Guiette appelle si bien « la zone de pénombre ». C'est là que le conte reprend ses

droits, que le mystère inexpliqué, l'ambiguïté des personnages et des aventures deviennent justifiabiles. Une œuvre comme *le Conte du Graal* n'a de sens que si l'on y distingue ces deux plans : le plan chevaleresque où se déroule l'aventure de l'apprenti-chevalier Perceval, et le plan mystique ou « merveilleux » où intervient l'épisode du Graal que personne n'a encore réussi à ramener à un schème cohérent, sans doute parce que Chrétien lui-même n'y avait pas cherché la cohérence. A la fois romancier et conteur, héritier d'une riche tradition de récits populaires et habile écrivain connaissant à fond les techniques de son art, il juxtapose à bon escient les deux modes d'écriture que lui enseigne sa double formation. A l'« unité absorbant le multiple » il préfère la multiplicité, génératrice à la fois du raisonnable et de l'imprévu.

Or, il y a tout lieu de croire que la situation du premier poète de Tristan était à cet égard analogue à celle de l'auteur d'*Erec* et du *Conte du Graal*. Son œuvre, antérieure de dix ou quinze ans au premier roman de Chrétien, ne porte, certes, aucune trace de la dialectique courtoise. Elle n'en est pas moins liée à une structure idéologique précise, celle notamment de l'épopée féodale connue sous le nom de la « geste des révoltés ». Les principaux poèmes épiques de ce groupe — *Raoul de Cambrai*, *Gormont et Isembart*, *Girart de Roussillon* — mettent en scène des personnages passionnément épris de leurs droits d'hommes libres et conscients en même temps de leurs devoirs d'hommes liges, déchirés entre leur loyauté envers leur suzerain et la « démesure » qui les pousse à violer et à rompre des liens qu'ils estiment sacrés. Quels que soient les torts du suzerain, ces grands révoltés qui renient leur hommage et leur foi, mesurent toute l'horreur de leurs actes. C'est la présence dans la légende de Tristan de ce motif qui en fait quelque chose de plus qu'un poème d'amour et de deuil : l'histoire de deux êtres inséparables qui se savent séparés, livrés à un destin où se heurtent des forces inconciliables. Tristan est le neveu et le vassal du roi Marc ; il ne conteste pas la loi de l'honneur vassalique : il la viole et, la violant, il souffre. « L'idée comme le dit si justement Bédier, n'est pas que la loi sociale est mauvaise, elle est que l'amour pose en face d'elle un monde

de droits, non pas supérieurs aux droits sociaux, mais sans commune mesure avec eux, et qu'il crée entre la loi et la nature une lutte où Dieu même est pris pour juge». Jamais Iseut ne songe à quitter le roi Marc, ni Tristan à la lui ravir. C'est de leur propre gré qu'ils subissent, dans la forêt de Morois, leur vie *aspre et dure*, prisonniers d'un monde qu'ils ne renient pas, atteints d'un mal que nulle puissance humaine ne saurait vaincre. « Nous nous aimons, dit Tristan à l'ermite Ogrin, à cause du philtre que nous avons bu : *ce fut pechié* » ; et *pechié*, on le sait, voulait dire en vieux français tantôt péché, tantôt malheur. Sur le thème ancien du *vin herbé* se greffe ainsi celui, plus récent, d'une loi sacrée involontairement violée. L'œuvre en acquiert une puissance inhabituelle, où s'expriment dans toute leur robustesse douloureuse et comme physique la joie, la souffrance et la résignation. La résignation surtout, puisque la « conjointure » de l'épopée féodale, la logique de la démesure aveugle et violente, appelle inexorablement la soumission du héros. Ainsi d'Isembart le « rénégat », ainsi de Girart de Roussillon. Girart, dressé contre son suzerain Charles Martel, refuse d'abord ce qu'exige de lui l'ermite résolu à le remettre dans la voie du salut : « Renonces-tu envers tous à la vengeance » ? « Oui, seigneur, envers tous hormis le roi... Jamais je ne prendrai pénitence jusqu'à ce que je lui aie fait voir la mort de près »... Quand l'ermite l'entendit, il s'irrita : « Je sais ce qui t'a fait tomber si bas ; c'est le même orgueil qui a précipité du ciel les anges de haute puissance. Tu étais un comte de grande valeur, et maintenant péché et orgueil t'ont fait choir, et tu n'as plus rien à toi que le vêtement que tu portes ». Quand Berthe, la femme de Girart, entendit cette parole, elle se jeta aux pieds du saint homme et les lui baisa : « Seigneur, par Dieu, grâce pour ce malheureux ! » L'ermite la releva et lui dit : « Dieu vous soit en aide, car vous avez perdu ce monde et l'autre ». Puis, s'adressant à Girart, « Ami, reprit-il, comment n'es tu pas épouvanté ? Sais-tu quelle justice on doit faire d'un traître ? On doit l'écarteler avec des chevaux, le brûler sur le bûcher, et là où sa cendre tombe il ne croît plus d'herbe et le labour reste inutile ; les arbres, la verdure y dépérissent ». A ces mots la dame ne put s'empêcher de pleurer :

« Girart, repentez-vous, dit-elle. Renoncez à toute rancune envers tout homme et envers Charles, votre roi-empereur ». « Dame, dit Girart, je lui pardonne pour l'amour de Dieu ». Et, le cœur brisé, il renonce une fois pour toutes à lutter contre Dieu et l'autorité du roi.

Tristan et Iseut, exilés et traqués dans la forêt de Morois, arrivent un jour par aventure à l'ermitage du frère Ogrin. L'ermite les supplie de se repentir : « Dieu pardonne au pécheur qui vient à repentance ». « Sire, lui répond Tristan, Iseut m'aime d'un amour vrai, et vous n'en entendez pas la raison. C'est par le breuvage qu'elle m'aime. Je ne puis me séparer d'elle, ni elle de moi ». « Quel réconfort, dit Ogrin, peut-on donner à des morts ? Celui qui vit dans le péché est mort s'il ne se repent ». « Sire, dit Tristan, j'aime tant Iseut que jamais le sommeil n'entre dans mes yeux. J'aimerais mieux mendier et vivre d'herbes et de racines avec elle que, sans elle, être le plus puissant des rois. Ne me dites pas de la laisser partir : je ne le puis ». Aux pieds de l'ermite, Iseut pleure et lui crie merci : « Sire, au nom de Dieu, seigneur du monde, si je l'aime, c'est par ce vin herbé ; c'est lui qui nous vaut la disgrâce du roi ». De longs mois passent. Les amants vivent de la chair des fauves, leurs visages se font blêmes, leurs vêtements tombent en haillons, déchirés par les ronces ; ils partagent cette misère, ils n'en souffrent pas. Mais Iseut se désole de la déchéance de Tristan, et Tristan de la disgrâce d'Iseut.

Ces vers, que je résume ici d'après Bérout, préparent l'épreuve décisive. Un jour d'été, Tristan revint de chasse accablé par la chaleur. Sous leur loge de verts rameaux jonchés d'herbes fraîches, il se coucha près d'Iseut, son épée nue entre leurs corps. Iseut avait au doigt une bague d'or aux belles émeraudes, et à travers le toit de feuillage un rayon de soleil descendait sur son visage qui brillait comme un glaçon. Le roi, averti par son forestier, alla les surprendre et les trouva endormis. Réprimant un mouvement de colère, s'interdisant toute violence, il prit alors ses gants parés d'hermine et les plaça dans la feuillée pour fermer le trou par où descendait le rayon ; puis il retira doucement la bague du doigt grêle

d'Iseut et mit à sa place l'anneau royal dont jadis elle lui avait fait présent ; et à la place de l'épée de Tristan il posa la sienne : trois gestes symboliques qui remettent les amants sous l'autorité du roi, trois formes d'investiture qui renouent le lien vassalique. Effrayée par un songe, Iseut se réveille en jetant un cri ; les gants parés d'hermine blanche tombent sur son sein. Tristan se dresse en pieds pour ramasser son épée et reconnaît, à sa garde, celle du roi. Et la reine vit à son doigt l'anneau de Marc. Réveil aussi symbolique que les gestes rituels qui le précèdent, plus décisif encore, puisque c'est aux amants eux-mêmes que se révèle ainsi leur fatale démesure. Ils ne peuvent désormais songer qu'à se séparer. Jusque-là, à quelques détails près, aucune divergence sensible entre nos textes. La suite, telle que nous la lisons dans Eilhart et Béroul et nulle part ailleurs, est cependant si visiblement dictée par une nécessité poétique, si bien engagée dans le rythme même du récit, qu'il serait vain de vouloir l'en dissocier. L'investiture par le gant, l'anneau et l'épée rappelle Iseut auprès de Marc ; au poète dès lors de placer ce revirement sous l'égide du merveilleux, de le transposer dans le langage du conte. « Vous avez ouï parler, nous dit Béroul, du vin qu'ils burent et qui leur valut de longues souffrances. Mais vous ignorez pour combien de temps ce vin herbé fut fait. La mère d'Iseut, qui le prépara, le fit pour trois ans d'amitié. C'est à Marc et à Iseut qu'elle le destinait. Un autre en goûta, qui vit à douleur ». Dans les vers qui suivent, ce brusque arrêt de l'enchantement revêt lui-même le caractère d'un prodige, qui est comme un reflet sur le plan surnaturel de la scène du réveil des amants. Un jour Tristan suivait les errés d'un cerf blessé. Soudain, en pleine course, il s'arrêta : c'était l'heure où, trois ans auparavant, il avait bu le vin herbé. Appuyé sur son arc, il se mit à songer : « Dieu, de quel amour mon oncle chéri ne m'eût-il point aimé, n'était l'offense que je lui ai faite ! C'est par ma faute que la reine suit cette mauvaise route. Je lui donne une hutte au lieu de ses belles courties, cette forêt au lieu de ses chambres tendues de soie. Au seigneur Dieu, roi du monde, je crie merci ! Qu'il me donne la force de rendre Iseut au roi Marc, et je la lui rendrai, j'en fais serment, pour qu'elle retrouve sa place auprès du roi

qu'elle épousa selon la loi de Rome, devant tous les riches hommes de la terre». Il retourne avec Iseut chez l'ermite Ogrin, qui rend grâce à Dieu de pouvoir, en les séparant, venir en aide aux victimes du sort traquées de misère en misère. Girart de Roussillon s'était soumis à son roi, Charles Martel, le cœur brisé, et pleura en quittant l'ermite : *Aiqui ploret Girarz cant en partis*. Tristan et Iseut, se soumettant à leur tour, savent à quelle douleur ils se condamnent. « Quel deuil, dit Tristan, de perdre son amie ! » Le philtre les sépare sans guérir leur mal.

Cette puissante poésie, où le merveilleux trahit à tout moment sa présence sans jamais rompre la trame du récit, est une des plus belles conquêtes du douzième siècle ; point de convergence de techniques très diverses, elle résume à la fois l'art de Chrétien de Troyes et celui du premier auteur de la légende de Tristan. Pour donner l'ampleur voulue aux deux structures essentielles, à la conjointure féodale et au conte, notre poète les situe à deux niveaux distincts de cohérence. La conjointure, qui exige la séparation des amants, demeure logique avec elle-même ; le conte se plie à cette exigence ; sans renoncer à ses prestiges, il renonce à la logique qu'on lui prête. Et tout se passe comme si le récit avait deux existences, comme s'il vivait à la fois dans un monde cohérent et organisé et dans la « fausse clarté du songe » qui l'entoure de toutes parts, épouse ses sinuosités et lui ouvre les riches trésors de l'irréel et de l'imprévu. Allons-nous, au nom d'une esthétique qu'ils ignorent, refuser à nos textes ce mode de vie qui leur est propre ? Une dernière confrontation achèvera de nous convaincre de leur authenticité. Chez Thomas, qui réduit la légende à l'échelle d'un drame humain, la scène finale est celle de la mort de amants : « Tristan mourut d'amour et la belle Iseut de tendresse pour lui ». Par contre, chez Eilhart, qui rejoint ici un récit très ancien fidèlement transmis par une rédaction en prose, un miracle se produit lorsque le roi Marc, ayant appris le sortilège du philtre, fait enterrer les deux cercueils auprès d'une église : deux arbres jaillissent des tombes de Tristan et Iseut, entrecroisent leurs rameaux et repoussent plus vivaces quand on les a coupés. C'est le breuvage d'amour,

dit Eilhart, qui fit ce miracle. Ainsi la version à laquelle on reprochait d'avoir porté atteinte à l'intégrité du sortilège se trouve être celle où le merveilleux s'affirme plus résolument qu'ailleurs, celle où la magie du philtre triomphe de la mort même.

Qu'on est loin, en relisant le poème enfin rétabli dans sa forme première, de nos naïves mesures, de notre logique simplifiée, de notre foi dans la primauté d'une structure unique ! Lorsque sera oublié le secret de cette vie profonde de l'œuvre, poètes et prosateurs feront obéir leurs héros à des mobiles moins mystérieux ; Tristan et Iseut pourront ne plus songer, en se séparant, à la double contrainte qu'exerçaient sur eux la démesure féodale et la puissance magique du philtre. Ainsi s'effacera la vraie trace de leur légende. Et le rôle de toute réflexion est de retrouver, par delà les incertitudes qui nous en éloignent, l'étoile de miracle qui seule, en guidant leur marche, illumina dans toute sa profondeur le moment poétique de leur destinée.

Mesdames, Messieurs,

En vous parlant de nos vieux poètes, j'ai voulu décrire l'itinéraire qui m'a conduit au lieu de notre rencontre et vous exprimer ainsi ma reconnaissance émue. Dans le domaine qui est le nôtre, toute rencontre réelle répond à quelque chose de plus que le hasard d'une communauté de vues ; elle rejoint les profondeurs de l'être, elle n'est donnée qu'à ceux qui se cherchent avant de s'être vus. C'est là la « conjointure » qui domine aujourd'hui ma pensée. Vous devinerez sans peine le rare bonheur qu'elle traduit.

Discours de M. Denis de Rougemont

Le fauteuil où il est élu n'ayant jamais eu de titulaire depuis la fondation de l'Académie, M. Eugène Vinaver, en son discours de réception, n'avait pas à rappeler le souvenir d'un prédécesseur. Il lui fut donc loisible d'y indiquer d'intéressantes théories sur le roman de Tristan et Iseut, en réponse à M. Maurice Delbouille qui avait traité le même thème.

Quand elle eut appris que tel était le dessein des deux orateurs, l'Académie s'avisait de compléter ces exposés de deux philologues sur la grande œuvre médiévale en invitant à sa tribune, pour y évoquer Tristan et Iseut sous un angle tout différent, M. Denis de Rougemont, qui a traité, lui, du « mythe » de Tristan et Iseut dans plusieurs ouvrages.

M. Robert Guiette, directeur de l'Académie, se proposait d'introduire l'auteur de l'Amour et l'Occident. Celui-ci, par un fâcheux contretemps, dut renoncer le matin même à gagner Bruxelles, l'avion qui devait l'amener n'ayant pu quitter Genève à cause du brouillard. C'est donc en son absence que M. Guiette a rappelé que « de ses observations sur les récits et de sa réflexion sur le mythe de l'amour-passion, M. de Rougemont a tiré des essais très attachants sur l'aventure, sur l'homme occidental, sur l'Europe. Ses analyses l'ont conduit à retrouver le mythe de Tristan dans ses métamorphoses les plus récentes.

» C'est en somme, après l'exposé de M. Vinaver fondé sur l'étude des textes la plus rigoureuse et la plus sensible, un autre exposé que nous attendons, un exposé, comme seul M. de Rougemont pouvait le faire, sur le phénomène qu'illustre le mythe, sur son secret... ».

M. Carlo Bronne a ensuite donné lecture du discours écrit par M. Denis de Rougemont.

I.

Qui d'entre vous ne se souvient de cette première phrase du *Tristan* rendu naguère au grand public européen par les soins de Joseph Bédier :

Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ?

Seigneurs et dames ici présents, vous répondez tous dans vos cœurs : Rien au monde ne saurait nous plaire davantage.

Or, songez-y : ce plaisir au secret de l'âme que nous vaut la lecture des légendes arthuriennes, et d'abord de celle de Tristan, ce plaisir « à jamais littéraire » pour reprendre le mot de Valéry, mais aussi à jamais adolescent, nous le devons tous aux travaux inspirés, et pourtant précis à l'extrême, de quelques-uns des grands érudits de ce siècle, Gaston Paris et Joseph Bédier en premier lieu, Reto Bezzola et Gottfried Weber plus récemment, et puis entre ces deux générations, Ernest Vinaver — que vous célébrez aujourd'hui.

En restituant pour les lecteurs du xx^e siècle les textes originaux de la légende, et leur contexte culturel et historique, ces hommes ont fait bien plus qu'une œuvre scientifique, et sérieuse aux yeux des confrères : ils ont permis à l'Occident moderne de reprendre conscience d'une de ses sources, d'une de ses dimensions constitutives, celle de l'émotion, celle de l'âme.

Je voudrais résumer leur œuvre en une seule expression, moins pédante qu'elle ne paraît à première vue : avec la légende de Tristan, c'est *l'étymologie de nos passions* que ces savants ont retrouvée. Selon Littré : « Les étymologies servent à faire entendre la force des mots et à les retenir par la liaison qui se trouve entre le mot primitif et les mots dérivés. De plus, elles donnent de la justesse dans le choix de l'expression ».

Il me plaît de traduire cette belle définition dans les termes de notre sujet, et cela donne à peu près ceci :

« Les restitutions de *Tristan* servent à faire entendre la force du mythe, par la liaison qui se trouve entre la légende primitive et ses expressions dérivées dans nos littératures et dans nos vies. De plus, elles donnent de la justesse dans le style de nos émotions ».

A mon sens, en effet, les textes primitifs de la légende de Tristan, qui remontent aux XII^e et XIII^e siècles, expriment bien autre chose qu'un thème romanesque, — fût-il même le thème exemplaire, l'archétype de tous les romans vraiment dignes du nom. Ils sont comme les premières apparitions, comme les épiphanies quasi-sacrées, d'un des grands *mythes* de l'âme occidentale.

Mais qu'est-ce qu'un mythe, et qu'est-ce que l'âme ? Tout auteur qui se permet ces grands mots doit au public une justification de l'usage personnel qu'il en fait.

Un mythe, au sens où je l'entends, c'est une histoire, généralement très simple, et invariable en sa donnée — bien qu'offrant des possibilités infinies d'adaptation aux circonstances individuelles les plus diverses — une histoire qui décrit et révèle d'une manière imagée, symbolique, une structure de notre existence. Mais non pas de notre existence intellectuelle, car celle-ci possède d'autres manières de s'exprimer, plus directes et abstraites à la fois, comme la logique et la mathématique ; et non pas de notre existence physique ou animale, car celle-là échappe au discours, s'exprime en sensations, et peut-être traduite à la rigueur en formules de biochimie. De quoi s'agit-il donc ici ?

Entre le corps et l'intellect, la tradition distingue une troisième forme de l'existence proprement humaine, qui est l'âme.

Je ne prends pas ce mot dans le sens noble et vague que lui donnent un peu trop facilement les poètes, ni dans le sens gothéen de « belle âme », encore moins dans le sens religieux de l'éloquence classique de la chaire, quand elle parle du « salut des âmes », ou « d'immortalité de l'âme ». Je prends le mot au sens précis et véritablement traditionnel, qui se retrouve dans certains dérivés comme animé, animation, ou même animosité. Le jeu « animé » d'un pianiste, par exemple, manifeste une réalité qui n'est ni proprement physique ni proprement spirituelle, qui n'est pas celle du corps ni celle de l'intellect, encore qu'elle tienne aux deux, c'est l'évidence, mais qui est bien plutôt celle du « cœur » comme on dit —, celle de l'âme.

L'âme est en propre le domaine des *émotions* et des *passions*. L'émotion est le preuve de l'âme, tout comme la sensation est

la preuve du corps, et la pensée, la preuve de l'intellect. La passion, c'est une impulsion qui outrepassa les lois et routines de l'instinct, et qui va se heurter aux conventions sociales.

Ainsi, l'amour-passion est cette forme de l'amour qui se libère des contraintes naturelles, des rythmes trop prévus de la sexualité, mais aussi des décrets de la morale et des conseils de la raison. L'amour-passion relève par excellence de l'âme. Or c'est dans le mythe de Tristan qu'il a trouvé son expression la plus totale, délicieuse et tragique à la fois. C'est à ce mythe qu'il doit, depuis le XII^e siècle, et dans nos sociétés occidentales, son pouvoir à jamais contagieux.

Ceci posé — et je m'excuse du ton quelque peu didactique de ce rappel au sens des mots — considérons le mythe lui-même dans sa pleine stature et ses profonds pouvoirs, mais aussi dans l'erreur innombrable qu'il suscite ou qu'il entretient au niveau de l'existence banale.

Tristan, c'est tout d'abord le mythe de *l'amour plus fort que la vie*, plus fort que la vie quotidienne, plus fort que la vie qui dégrade, assagit, amortit, et réduit aux routines. C'est le mythe de l'amour inaltérable, inaltéré par l'érosion de la vie « courante », par la réalité des caractères qui se heurtent à propos de rien, et des tempéraments qui s'accordèrent un jour, dans l'instant du premier regard, mais que le temps modifie fatalement, créant un risque permanent de dissonance. C'est le mythe d'un amour qui méprise l'épreuve de l'engagement dans les rapports sociaux, et même de l'engagement dans un rapport concret avec un Autre toujours insuffisant, jamais digne de son image, jamais digne de l'Ange dont le premier regard, par une intuition fulgurante — et c'est le fameux coup de foudre romantique — a cru voir en lui la lueur, toujours fuyante mais en fuite vers la hauteur, où elle entraîne l'amant ravi. Vous avez reconnu la conclusion gnostique du Second Faust de Goethe, mais aussi, le mouvement de l'ascension mystique de Dante, poursuivant l'image aimée d'une Béatrice à peine connue dans sa réalité terrestre.

Ce que le mythe de Tristan élève ainsi devant nos yeux, ce qu'il illustre en sa simplicité majestueuse, c'est l'intensité de l'amour, passion de l'âme ouverte sur l'esprit, libérée des corps

dont elle vient, et survolant les irritantes vicissitudes de notre incarnation présente. C'est l'*amour de l'Amour*, plus que de l'être aimé dans sa réalité toujours irréductible à l'image idéale que la passion s'en fait. Cette image, étant idéale, doit demeurer toujours fuyante, inaccessible. Mais la réalité est lourdement présente. Elle ne saurait donc que freiner l'élan de l'âme vers l'Ange désiré. « Ce n'est pas amour, qui tourne à réalité », s'écrie un troubadour tardif, contemporain de nos légendes tristaniennes.

Mais qu'est-ce alors, quel est le faux amour qui « tourne » ainsi, « tourne à réalité » ? Ce n'est pas le désir comblé, au sens sexuel de l'expression, car cet acte instinctif, lié aux lois du corps, ne mérite pas en soi le nom d'amour. Mais c'est l'amour comblé par la présence durable, l'amour légalisé, socialisé, voire sacralisé par l'Église. C'est le mariage.

Constater que Tristan est tout d'abord le mythe de l'amour plus fort que la vie, c'est reconnaître aussi que la vraie victime du mythe n'est pas Tristan, n'est pas Iseut, et n'est pas non plus leur passion, qui triomphe au contraire de tout. La vraie victime, c'est le Roi Marc, symbole du mariage légal. Les amants ont perdu la vie, gagné l'amour. Le mari, lui, a partagé la vie d'Iseut. Il reste seul vivant, mais sans amour. Aux yeux du mythe, il est perdant.

A ce premier aspect de notre légende : l'amour-passion triomphant du mariage, c'est-à-dire de l'amour-réalité, se rattachent deux grandes traditions de la culture occidentale : le romantisme et le roman. Retracer leur évolution du XII^e siècle jusqu'à nos jours, comme j'ai tenté de le faire jadis, serait hélas illustrer la lente dégradation du mythe, grandiose en sa simplicité première, jusqu'au niveau des confusions morales les plus banales et complaisantes. Ce serait aller de l'apparition d'un mythe sacré, voilant de poésie ses secrets religieux, jusqu'à son utilisation tout impudente, ou ignorante, ou inconsciente, à des fins de rendement commercial : comédies à succès sur le thème du triangle, roman pour midinettes et films de série, dont le *love interest* est l'ingrédient forcé, dernière dilution populaire du philtre magique de la Reine, du « vin herbé »

dont la vertu jadis fut mortelle aux amants séparés, mais fut aussi transfigurante.

L'histoire du mythe, dans nos mœurs et coutumes, ne serait-elle que l'histoire d'une longue profanation ? Faut-il penser que les pouvoirs du mythe sont épuisés et que nous serons peut-être les derniers à subir son « tourment délicieux », selon l'expression célèbre de Thomas, l'un des auteurs de la légende primitive ? Mais si le mythe est épuisé, et s'il était vraiment un mythe de l'âme, faut-il conclure que c'est l'âme elle-même, la fonction émotive, dans l'homme contemporain, qui s'épuise et qui s'atrophie, entre le corps et l'intellect seuls cultivés par notre civilisation ? L'hygiène, la technique et la science, et une dose de psychanalyse, vont-elles exorciser la société future, évacuant les dernières passions ?

Une analyse sociologique de la dégradation du mythe, au cours des siècles, inclinerait à cette conclusion. Elle consisterait à montrer la dégradation continue et, semble-t-il, irréversible, des *obstacles* opposés à la passion.

Or on sait que la passion vit d'obstacles, naturels ou sacrés, coutumiers ou légaux ; qu'elle s'en nourrit et même les invente au besoin. Sans les obstacles accumulés entre les amants légendaires, — le principal étant le mariage d'Iseut avec le Roi, père adoptif du héros — il n'y aurait pas de roman, ni de passion mortelle, il n'y aurait donc pas eu de mythe. On ne saurait imaginer le grand Roi Marc s'inclinant devant les « droits divins de la passion » qu'inventera bien plus tard le romantisme, puis acceptant le divorce et permettant que la reine convole en justes noces avec le chevalier. Et l'on recule épouvanté devant l'idée d'Iseut devenant Madame Tristan ! C'est pourtant bien à cela que nous en sommes aujourd'hui, dès lors que le mariage n'est plus un lien sacré, adversaire à la taille de la passion ; et que, loin de provoquer celle-ci par ses refus intransigeants, il prétend se fonder sur l'amour-sentiment, succédané édulcoré, achevant ainsi de déprimer le mythe en même temps que ses propres fondements.

La passion se fait rare de nos jours, s'il faut en croire nos romanciers. Ils savent bien que le roman véritable n'est jamais qu'une version renouvelée de l'archétype de *Tristan et Iseult*.

Ils cherchent donc partout l'obstacle qui résiste, et n'en trouvent guère. *L'Homme sans qualités*, de Musil, la *Lolita* de Nabokov, sont les derniers échos du mythe ressuscité grâce aux derniers tabous qui tiennent encore. Mais déjà, le héros de *Lolita* nous est décrit comme un anti-héros, c'est-à-dire un malade mental. Un psychanalyste l'eût guéri, et le roman n'eût pas eu lieu. Si les derniers tabous viennent à céder, c'en sera fait de la passion. Que deviendront nos romanciers ? Il leur reste le réalisme, le regard pseudo-scientifique détaillant des objets communs ou des fichiers de cartes perforées : c'est littéralement sans histoire. Ou bien encore, et ce serait mieux, je crois, il leur reste le mythe de Don Juan, ce cliché négatif de Tristan : la surprise opposée à la fidélité, l'excitation rapide au lieu de l'intensité, la noirceur dans le style des roués au lieu de la candeur monumentale, les jeux d'esprit au lieu des drames du spirituel.

Selon les sociologues, la passion doit mourir. Je vous dis que je n'en crois rien. Car s'il est vrai que la passion se nourrit d'obstacles choisis, et que notre culture tend à les supprimer, il reste un obstacle suprême, celui-là justement dont triomphe la passion de Tristan et d'Iseut : et c'est la mort.

J'ai laissé jusqu'ici dans l'ombre cet aspect trop souvent, trop facilement cité, du « beau conte d'amour et de mort ».

Les obstacles sociaux, coutumiers ou sacrés, ont cédé à nos sciences, ou c'est tout comme. Qu'en est-il du dernier barrage que notre condition d'être finis oppose à notre amour d'un être, à l'Amour même ?

Si la passion vit de séparations, il est bien clair que la séparation la plus irrémédiable est dans la mort, et toutes nos sciences, ici, se récusent et se taisent.

Or c'est ici que la passion mythique va se dresser dans sa plaine stature. En buvant le breuvage magique, les amants légendaires sont entrés, nous disent-ils, dans les voies d'une destinée « qui jamais ne leur faudra jour de leur vie, car ils ont bu leur destruction et leur mort ». Certes, c'est vrai pour leur existence dans ce monde, mais ils ont aussi bu l'Amour, un amour qui s'adresse à la part immortelle que lui seul pourra deviner — ou susciter dans l'autre : la part de l'Ange.

Pétrarque, en proie au mythe, ose parler d'un plaisir

*que l'usage en moi a fait si fort
qu'il me donne l'audace de négocier avec la mort.*

Et Wagner, le dernier auteur de la légende qu'il a su recréer d'après nature, s'inspirant de Gottfried de Strasbourg, inspiré lui-même des Bretons, de Béroul, et d'on ne sait qui d'autre, Wagner décrit par sa musique, vrai langage du mythe essentiel, la mort transfigurante des amants. Cette mince bande jaune sur la mer, dans le nouveau décor de Bayreuth, cette frileuse aurore jaune au bas du ciel, c'est un jour qui renaît, non pas le jour des hommes et de leur peine quotidienne, mais l'horizon du nouveau Jour qui révélera le sens caché de nos « apparences actuelles », le jour de l'Ange.

Cet horizon de la mort est l'ultime sens du mythe. Mais il faut croire aux Anges pour y croire.

Selon la mythologie de l'ancien Iran, du mazdéisme de Zarathoustra, toutes les actions d'un homme sur la terre, ses intentions et ses désirs et ses amours, composent au Ciel un être de lumière, une contrepartie transcendante, qui est son Nom divin, sa personne éternelle. Tout homme est double : individu sur Terre, transitoire — et germe d'un être éternel qui est son vrai moi, et qui est un ange au ciel. Et ces anges, nommés Fravartis, sont des entités féminines. On retrouve ici Dante, et Goethe, et peut-être bien notre mythe.

L'événement majeur, la scène capitale du drame de la personne ainsi constituée se produit à l'aube de la troisième nuit qui suit la mort terrestre : c'est la rencontre de l'âme avec son moi céleste à l'entrée du Pont Chinvat. Dans un paysage nimbé de la Lumière-de-Gloire restituant toutes choses et tous les êtres dans leur pureté paradisiaque, « dans un décor de montagnes flamboyant aux aurores, d'eaux célestes où croissent les plantes d'immortalité », au centre du monde spirituel, (qui est le monde réel des Archétypes), le Pont Chinvat s'élançe, reliant un sommet au monde des Lumières infinies. A son entrée, se dresse devant l'âme sa Dâenâ, son moi céleste, jeune femme d'une beauté resplendissante et qui lui dit : — *Je suis toi-même!* Mais si l'homme sur la Terre a maltraité son moi, au lieu de la Fravarti c'est une apparition monstrueuse et défigurée qui reflète son état déchu.

Je ne puis m'empêcher d'imaginer que cette « rencontre aurorale » avec le moi céleste en forme d'ange, et femme, figure la conclusion du mythe de Tristan : ce qui se passe trois jours après la mort d'amour. Iseut n'évoque-t-elle point cette forme de lumière qu'on ne rejoint que dans un au-delà, et qui aurait été, sur la Terre, le véritable objet du désir de Tristan, sa Princesse lointaine et son « amour de loin » comme parlait le troubadour Jaufré Rudel ? L'apparent narcissisme de Tristan trouverait ici son interprétation spirituelle. Toute filiation historique mise à part, — ce serait le sujet d'autres études — je me demande souvent si l'angéologie de l'ancien Iran ne détiend pas le secret dernier de notre mythe.

La tradition chrétienne de l'amour du prochain ne s'en trouverait-elle pas éclairée, à son tour ? Aimer le prochain « comme soi-même » suppose d'abord une dualité entre l'individu et le vrai moi, sans laquelle on ne saurait s'aimer soi-même, puisqu'« il faut être deux pour aimer », comme dit la sagesse populaire. Aimer vraiment, ce serait aimer l'ange en soi-même et dans l'autre, identiquement ; ce serait deviner l'ange, en soi-même et dans l'autre, l'aider à naître, et le rejoindre enfin dans le monde lumineux de notre nostalgie.

Mais alors l'obstacle dernier à notre amour, provoquant la passion créatrice, ce ne serait plus la mort, ce serait dès ici-bas, *l'altérité* même du prochain. Que l'Autre soit un Autre impénétrable, ne tient pas à quelque interdit, à quelque tabou religieux, à quelque décret de la morale que l'on pourrait un jour abandonner, mais tient à l'être même, au fait de la personne. Nulle technique et nulle science de l'homme ne peut nous être ici d'aucun secours. Il faut aimer, pour le comprendre et rapporter l'amour à ses fins spirituelles.

Le mythe peut nous y aider, c'est bien là sa fonction, qui est d'orienter notre vie affective, de lui offrir un modèle simple et pur, une grande image ordonnatrice de la passion.

En restituant à notre temps ce modèle de l'amour-passion, dans sa grandeur première et drue, les philologues nous ont mis au défi d'apporter un peu plus de justesse dans le style de nos émotions. Et ce n'est pas seulement de la littérature qu'ils ont bien mérité, mais de l'âme.

Les années gantoises de Maurice Maeterlinck

Communication de M. Gustave VANWELKENHUYZEN
à la séance du 9 décembre 1961

Sorti du Collège Sainte-Barbe, où il vient d'achever ses humanités, le jeune Maurice Maeterlinck hésite un instant à la croisée des chemins, s'interroge sur le choix d'une carrière. Optera-t-il pour le barreau, comme le veut son père ? Le droit, à vrai dire, ne le tente guère. Curieux de sciences naturelles, il préférerait, sinon la profession de médecin et ses servitudes, du moins les études qui y conduisent.

Pourtant, à pouvoir décider seul, il se vouerait tout entier à la poésie. Son père ne s'est-il pas consacré, sa vie durant, à ses expériences d'horticulteur dilettante ? ⁽¹⁾

Mais il faut satisfaire aux ambitions familiales et aux exigences paternelles. Tout compte fait, les études de droit « des études de perroquets », déclarera-t-il, se souvenant d'elles au soir de sa vie ⁽²⁾ — réservent des loisirs. Bien décidé à ne pas renoncer pour autant à l'activité littéraire, Maurice prend son inscription à la faculté de droit de l'Université de Gand. En même temps que lui, et sans plus d'enthousiasme, s'y inscrivent ses deux amis de collège, Charles Van Lerberghe et Grégoire Le Roy. Le barreau n'est-il pas la carrière presque obligée, la profession toute indiquée des jeunes gens de bonne famille ?

Mais, tandis que Grégoire et Charles, « moins assidus aux cours » ⁽³⁾, trébuchent dès la première épreuve et, après quel-

⁽¹⁾ Il ne fut pas notaire, quoi qu'en aient dit bon nombre de ses biographes.

⁽²⁾ *Bulles bleues*, p. 195.

⁽³⁾ *L'Annonciatrice*, par Pierre MAES, dans *Épîtres*, n° spécial consacré à Grégoire Le Roy. Mars 1951, p. 51.

ques échecs, l'un après l'autre se découragent ⁽¹⁾ Charles il est vrai, s'y remettra, quelques années plus tard, à Bruxelles,

Maurice, lui, poursuit ses études sans grand effort jusqu'au diplôme final.

L'amour de la poésie unit d'ores et déjà les trois jeunes gens, les groupe avec quelques autres de leur promotion. Elèves de seconde, ils ont lu en cachette les poètes proscrits par leurs maîtres : Lamartine, Hugo, Musset, parmi d'autres, ont fait leurs secrètes délices de collégiens. De ces découvertes clandestines, de ces enthousiasmes confidentiels était née l'amitié ⁽²⁾. Bientôt aussi s'était éveillée en eux l'envie d'écrire et, avec elle, encore confus, le désir de tenter la grande aventure littéraire.

Van Lerberghe avait été le premier à entendre l'appel de la Muse. Encouragé par ses succès scolaires, mais poussé surtout par une irrésistible vocation, il s'était mis à écrire des vers. « Il est évident à cette époque, rappelle-t-il dans son *Journal* intime, faisant allusion aux années de collège, que c'est Maeterlinck qui me suit, avec Van Melle et avec Jean Raes et d'autres, et que c'est moi qui mène la marche. Le Roy n'apparaît pas encore. » Il ajoute avec un souci de vérité et une modestie qui donnent confiance : « Mais Maeterlinck marchait lentement, avec sûreté, et il était plus fort et plus résistant que moi ; nous n'étions pas depuis longtemps sortis du collège qu'il me devançait » ⁽³⁾.

En fait, c'est l'exemple de Charles qui amène Maurice à découvrir qu'il est poète, lui aussi. Albert Mockel, qui devait être plus tard leur ami et leur confident à tous deux, le rapporte d'après leurs propres dires. Van Lerberghe, assure-t-il, « composait des vers — pas des vers de collège, de vrais vers... Quelle révélation ! Et quelle émulation soudaine chez l'ami qui en

⁽¹⁾ Van Lerberghe n'a fréquenté qu'un an la faculté de droit et a été ajourné aux examens de fin d'année. Le Roy a été inscrit de 1881-82 à 1883-84, puis de 1887-88 à 1888-89, sans arriver, après ces sept années, à décrocher le diplôme de candidature, 2^e épreuve. (Renseignements fournis par l'Administration de l'Université de Gand).

⁽²⁾ Voir *M. Maeterlinck au Collège Sainte-Barbe*, dans notre ouvrage *Vocations littéraires*. Droz, Genève, 1959. Pp. 141 à 157.

⁽³⁾ *Journal*, 4^e Cahier, 1894-1898.

reçut la confiance ! Mais s'il y avait émulation, il n'y avait pas imitation directe. Maeterlinck devait se former tout seul. Les richesses de son âme de poète, il ne les devait qu'au destin. (...) Mais il n'oubliera jamais que la première initiation à la poésie lui est venue de Charles Van Lerberghe » (1).

Ce dernier avait obtenu des Révérends Pères la permission — faveur insigne — de faire des vers. Encore fallait-il que les sujets en fussent religieux. S'il célèbre, à la satisfaction de ses maîtres, *l'Apparition de Lourdes*, il ne lui sera permis d'exalter *la Bataille de Lépante* que parce qu'il y attribue à l'intervention de la Vierge la victoire de don Juan d'Autriche sur le Turc (2).

Mais, à côté de cette production de commande, encouragée et publiquement applaudie, il y en avait une autre, plus sincère et plus abondante, d'inspiration toute personnelle, dont le poète lauréat se gardait de révéler l'existence à ses mentors.

De son côté, l'élève Maeterlinck avait composé, en collaboration avec l'un de ses camarades, une « églogue » consacrée à *Notre-Dame d'Oostacker*. Ce n'était là qu'une très faible partie — et la plus froide — d'une création poétique, elle aussi, gardée secrète.

Car, stimulé par l'exemple, Maurice dès ce moment poursuivait un dur apprentissage. Ses premiers vers, (ceux du moins qui n'étaient pas un exercice scolaire), non plus que ses premières proses, il ne les communique à personne. Même Charles ne peut en avoir connaissance (3), lui qui, pourtant, n'hésite pas à soumettre à la critique de son ami, une critique exigeante, impitoyable, tout ce qui sort de sa plume.

(1) *La Jeunesse de Maeterlinck ou la Poésie du mystère. Une Conférence inédite d'Albert Mockel*. Le manuscrit en a été publié, accompagné d'un commentaire et de notes, par M. Jean WARMOES, *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*, tome VI, 1960, pp. 5 à 59.

(2) Lettre de Van Lerberghe à Émile Lecomte, Bouillon, 23 juillet 1904. Publiée dans les *Annales Maeterlinck*, tome IV, 1958, pp. 21 à 35.

(3) Les premiers vers que Maeterlinck ait donné à lire à son ami sont, selon les dires de celui-ci, une *Épître* à lui adressée, qui date probablement de 1883. (*Journal*, 1^{er} Cahier, 1861-1889). Voir, plus loin, pp. 234-235, des détails sur ce poème. Dans une lettre à Adolphe Van Bever, datée du 13 mai 1904, Van Lerberghe écrit pourtant, contredisant ses notes intimes : « Maeterlinck et moi nous avons dès le collège (c'est nous qui oulignons) pris l'habitude de nous adresser nos premiers essais. » Nous pensons qu'il faut ici préférer le témoignage, plus réfléchi et plus circonstancié, du *Journal*.

Ainsi se manifeste la différence des caractères : Van Lerberghe, indécis, peu sûr de lui, sollicite et recueille avidement conseils et encouragements. Maeterlinck, solitaire et sereinement obstiné, ne se préoccupe pas de l'avis d'autrui. Ce n'est pas qu'il se fasse illusion sur ce qu'il écrit. « Il se défiait beaucoup de lui-même », nous apprend Albert Mockel (1). Plus tard, après ses premiers succès, lui-même avouera qu'il continue de tâtonner et qu'il se tient toujours pour novice. Mais, débutant, il voit trop ses faiblesses pour désirer qu'un autre les lui découvre. Quant aux approbations, il est convaincu qu'il ne les mérite pas encore. Raisonnable, volontaire, réfléchi, il va son chemin, confiant dans son travail plus que dans ses dons.

*
* *

Dès le collège, l'amitié avait été plus vive, ou, du moins, plus confiante et plus expansive entre Van Lerberghe et Le Roy, dont les caractères, sinon les pensées, s'accordaient mieux que ceux de Van Lerberghe et de Maeterlinck. D'un abord plus froid et d'une nature plus réservée, ce dernier n'encourageait guère les rapprochements. « Au collège je le fréquentais peu », a écrit dans son *Journal* le sensible et affectueux Van Lerberghe, qui précise ainsi l'impression que lui faisait son condisciple : « Il m'apparaissait alors, à moi, fillette sentimentale et si timide, un solide gaillard aussi carré d'esprit que de stature, froid et sec de cœur, sarcastique en diable. Il avait, en effet, une réputation de moqueur, c'est-à-dire de malicieux » (2).

Et bien plus tard encore, à quelques années de sa mort, faisant retour à ces débuts de leur amitié, le poète des *Entrevisions* rappelait :

« Une différence fut très notable entre nous, dès le collège. (...) J'étais bien plus *lyrique* que mon grand frère Maeterlinck. Lyrique, j'entends volontiers ce mot, quand je m'en réfère à ce qu'était ce lyrisme de collégien, aux célèbres vers de Hugo : « Mon sang bout ». Rien qu'à songer au temps où, rêveuse bourrique,

(1) Notes citées sur *la Jeunesse de Maeterlinck*.

(2) 2^e Cahier, 1889-1891.

grand diable de seize ans, j'étais en rhétorique, j'étais plus que Maeterlinck ce rêveur *lyrique-là*» (1).

Avec Le Roy, les rapports étaient plus chaleureux, l'entente plus complète, l'intimité plus grande. Ce « charmant farceur » — ainsi le nommerait un jour Albert Mockel — mettait tout de suite à l'aise, encourageait la confiance, donnait l'exemple du naturel et de l'abandon.

« C'était, écrit Van Lerberghe (2), un jeune homme expansif, turbulent, blagueur et joyeux, grossièrement (*sic*) sensuel, plein de qualités charmantes et de défauts étranges — et puis peu casanier, sortant de son naturel pour faire des vers... ».

La différence très marquée des caractères nuance dès le début les amitiés nouées entre ces trois jeunes hommes, crée leurs climats propres, règle leur degré d'intimité. Si Grégoire et Maurice, dans leurs lettres comme dans leurs propos, se tutoient, si Maurice, par ailleurs, tutoie Charles, celui-ci, s'adressant à celui-là, ne risque qu'exceptionnellement le tutoiement.

Épistolier en mal de confidences, Van Lerberghe adresse de fréquentes et longues missives à Maeterlinck, même au temps où, fixés à Gand, ils se voient souvent. En revanche, Maeterlinck, en dépit de son attachement, n'éprouve pas le besoin d'écrire à son ami, alors pourtant que les circonstances les éloignent « parce que pour lui c'est enfantin de s'écrire, et fillette » (3).

Dans son *Journal*, où il se plaît à expliquer son comportement vis-à-vis de ses compagnons, Charles insiste sur la franchise et la confiance qui règnent entre Grégoire et lui, sur la réserve mutuelle et le détachement, celui-ci plus affecté que réel, où se maintiennent ses rapports avec Maurice. Avec ce dernier point d'intimité, point d'effusions possibles. « Nous ne nous rencontrons que comme des ours blancs sur d'étincelants blocs de glace, dans des mers polaires. Nous éprouvions je ne sais quelle gêne l'un près de l'autre. » Mais avec un air surprenant

(1) Lettre citée de Van Lerberghe à Émile Lecomte.

(2) *Journal*, 1^{er} Cahier.

(3) VAN LERBERGHE, *Lettres à F. Severin*, p. 47. Lettre du 10 octobre 1893.

au premier abord, — quoique l'entente fût, en apparence, plus complète avec le premier, « une harmonie plus profonde existait sur le bloc de glace » (1).

Avec Maeterlinck, taciturne à l'ordinaire, les conversations portaient presque exclusivement sur la littérature et les choses de l'esprit et, dans ce domaine, leurs pensées se rejoignaient, leur communion était parfaite.

En compagnie de Le Roy, Charles s'épanchait plus librement.

On abordait tous les sujets, des plus frivoles aux plus ardues : « les graves problèmes de l'histoire, de la politique, de la philosophie, de la religion, défilaient à leur tour » (2). Mais, quel qu'en fût l'objet, la discussion demeurait familière, primesautière, enjouée. « Nous ne nous parlions qu'à cœur ouvert », précise Van Lerberghe. Mais il ajoute : « Et cependant, il me semble aujourd'hui que nous n'étions pas si près l'un de l'autre que nous le croyions » (3).

Le Roy et lui étaient, à proprement parler, inséparables. On ne pouvait voir l'un sans l'autre. « Vous avez vécu auprès de Charles Van Lerberghe » ? demandait-on à Le Roy, au cours d'une interview.

« Si intimement que je peux dire que de toute la littérature française, jusqu'à François Coppée, il n'en a jamais lu que la moitié et moi l'autre moitié. Nous passions de longues veilles, de longues nuits ensemble, à boire du thé et à lire alternativement chacun un chapitre. Nous partions dans de longues expéditions à travers la campagne, six, sept heures. Il aimait beaucoup marcher. Le soir, nous retrouvions Maeterlinck » (4).

Les trois amis se voyaient à peu près quotidiennement au temps de leur inscription à l'Université (5). Très irréguliers aux cours, ils passaient le temps en flâneries, en lectures, en causeries. La Place d'Armes, rendez-vous de la jeunesse dorée du lieu, les voyait déambuler ensemble à l'ombre de ses grands

(1) *Journal*, 1^{er} Cahier.

(2) *Contes d'après minuit*, avant-propos de Gr. Le Roy.

(3) *Journal*, *ibid.*

(4) Gr. LE ROY, *Souvenirs sur Ch. Van Lerberghe*, rapportés par Marc Augis, dans *La Nation belge*, 20 octobre 1930.

(5) Maurice LECAT, *Maurice Maeterlinck et son œuvre*, 2^e édition, tome I^{er}, Bruxelles 1950, p. 5.

ormes : « Maeterlinck, grand et robuste, la petite pipe de bois de bruyère au coin des lèvres, avec à sa droite, le fringant mousquetaire qu'était Grégoire Le Roy, et, à sa gauche, effacé et timide, Van Lerberghe, enveloppé d'un long paletot à pèlerine » (1).

Georges Minne, le futur illustrateur des *Serres chaudes*, se joignait fréquemment à eux. Il les accompagnait dans leurs promenades, participait à leurs équipées, les emmenait aussi à son atelier de sculpteur, « en un ancien hospice, au bord d'un vieux canal, — reflétant un paysage de ville mélancolique, qu'armentaient des clairs de lune étrange... » (2).

La saison venue, ces jeunes gens se livraient volontiers aux joies du patinage. C'étaient alors, sur la piste rectiligne du canal de Gand à Terneuzen ou sur les terres basses de Tronchiennes, des courses folles qui ne finissaient qu'au soir tombant. L'écrivain flamand, Cyriel Buysse, Gantois lui aussi, a raconté sa rencontre sur la glace avec Maeterlinck, dont il allait devenir l'ami. Pour être quelque peu postérieur sans doute aux années où nous sommes, le portrait qu'il esquisse de lui permet de l'imaginer tel qu'il était dès lors : hardi, vigoureux, carré d'épaules, féru de sport et d'exercices violents. « Il patinait, rapporte Buysse, avec une élégance et une aisance que j'admirais beaucoup. Il portait toujours un bonnet de loutre profondément enfoncé sur la tête et cela lui donnait une apparence d'explorateur polaire » (3).

Les lectures de ces jeunes hommes faisaient l'objet de leurs conversations les plus animées. Fidèles à leurs admirations de collégiens, Van Lerberghe et Le Roy ne se lassaient pas de relire Lamartine, Hugo et Musset. Maeterlinck qui, selon Albert Mockel (4), avait été le plus farouchement romantique

(1) Maurice LECAT, *Ouvrage cit.*, p. 5.

(2) *Ch. Van Lerberghe*, par Rodrigue SÉRASQUIER (alias Lucien De Busscher), dans *La Coupe*, juin 1895. Reproduit dans *La Roulotte*, décembre 1905, n° spécial consacré à Van Lerberghe.

(3) *Gand artistique*, n° du 1^{er} mars 1923. — Parmi les autres amis gantois de nos poètes, il y avait encore les peintres Doudelet et A. Guéquier, les littérateurs Louis et Lucien De Busscher, plus une « grosse étoffe de camarades, à cent mille lieues de l'art ». (*Quelques lettres de Ch. Van Lerberghe. Vers et Prose*, janvier, février, mars 1914, t. XXXVI, p. 14. Lettre à Albert Mockel, du 2 janvier 1889).

(4) Notes citées.

des trois, montrait à présent quelque avance sur ses compagnons. Il leur vantait surtout les tenants de la nouvelle école dont déjà, au temps des Pères, ils avaient lu l'un ou l'autre recueil : Sully Prudhomme, Hérédia, Leconte de Lisle, Coppée, Banville, Richepin. A côté des poètes, Maurice faisait place aussi dans ses admirations à Flaubert et aux romanciers naturalistes : Zola, Maupassant, les Goncourt.

Bientôt, — vers 1883, — ils découvraient Baudelaire et Verlaine, mais sans encore se passionner pour la poésie de ces maîtres (1). Ni celui-ci, ni surtout celui-là ne firent d'emblée sur eux forte impression. Le plus conquis et le plus touché à ce moment fut peut-être Le Roy. C'est lui, s'il faut en croire Franz Hellens (2), qui aurait, un ou deux ans plus tard, ramené l'attention de Maeterlinck sur l'auteur de *Sagesse*.

*
* *

S'étonnera-t-on si, entre dix-huit et vingt ans, ces poètes en herbe, — ou du moins deux d'entre eux, — ont consacré leurs vers à célébrer leurs amours ? Ce qui surprend davantage, c'est qu'ici encore Charles, le plus timide, le moins entreprenant des trois, donne l'exemple, s'aventure le premier à chanter le los de la bien aimée. Dès le collège, en effet, — c'est lui-même qui le raconte, sans ombre de forfanterie, on peut le croire (3), — abusant de la faveur accordée par ses maîtres, il compose « en cachette un volume entier de vers d'amour, bel et bien dédié à une divinité terrestre ».

Mais si l'inspiratrice n'appartenait pas au monde du rêve, l'amour du collégien n'en demeurait pas moins platonique, éthéré, comme semblent l'avoir été, au fil des ans, toutes les amours du poète. Sa vie entière, Van Lerberghe ne fera que poursuivre, à travers l'art, la littérature et quelques créatures momentanément élues et timidement approchées, les doux fantômes de ses rêveries, anges, princesses ou fées inaccessibles,

(1) Van LERBERGHE, *Journal*, 1^{er} Cahier.

(2) Maurice Maeterlinck, par FRANZ HELLENS, dans les *Annales Maeterlinck*, t. III, 1957, p. 12.

(3) Lettre citée à Émile Lecomte.

qu'aucune rivale dans sa trop concrète réalité n'arriverait à supplanter. Maeterlinck, évoquant dans *Bulles bleues* (1) l'originale figure de son ami, a raconté, non sans quelque indiscrete malice, ce que fut chez lui ce continuel et vain pourchas de l'amante idéale et sa « façon tout à fait inédite de faire sa cour aux femmes ».

Bon nombre des premières poésies de Van Lerberghe, les *Préludes*, les *Paolides* et les *Madrigaux*, qu'il analyse et cite complaisamment dans son *Journal*, sont de cette inspiration amoureuse, dont lui-même, avec le recul des années, reconnaîtra la mièvrerie. Ces femmes-enfants, ces « vierges gothiques », ces « virginales fiancées », ces « premières aimées » n'en sont pas moins, sous leurs airs empruntés, les lointaines aînées de l'Ève radieuse de la *Chanson*.

Grégoire, lui, avait, tout au contraire, les pieds sur terre et saisissait la vie à pleins bras. Bon vivant et joyeux luron, il s'était tôt fait à Gand une réputation de séducteur. Il était, au témoignage de Maurice, « le don Juan du trio » (2), butinant sans vergogne ici et là, allant, insoucieux et le cœur toujours libre, d'une maîtresse à une autre et parfois se montrant amant pressé auprès de deux à la fois. Charles, dans son *Journal* rappelle, lui aussi, sans songer au surplus à les blâmer, les nombreuses conquêtes de son entreprenant ami. « Quant à Le Roy, écrit-il, il ne semble pas du tout avoir connu les petites passionnettes et les petites pensionnaires de rêve. Peut-être, ajoutait-il, vivait-il trop ses amours pour y rêver. » N'en rêvant pas, l'envie ne lui venait pas de les célébrer en vers.

Moins précoce et plus secret, Maurice, quant à lui, taira ses bonnes fortunes. C'est à dix huit ans, après sa sortie du collège, qu'il aura sa première maîtresse, gracieuse enfant à qui, confesse-t-il (3), il lui aura fallu offrir plaisir plus substantiel que la lecture sur un banc rustique des vers écrits en son honneur. Ce ne furent pas les seuls, on le verra, que lui inspirèrent, en se succédant, ses amours d'adolescent. Car, lui aussi, com-

(1) P. 219.

(2) *Bulles bleues*, p. 215.

(3) *Ibid.*, pp. 127 à 129.

pose des pièces sentimentales, très proches parfois par le ton, la forme, la manière d'évoquer l'aimée, de celles qu'à la même heure écrivait son ami Charles.

*
* *

A Gand, « ville hermétiquement fermée à toute littérature »⁽¹⁾, nos aspirants poètes se sentaient isolés, incompris, comme en exil. La vieille bourgeoisie conservatrice, de croyance catholique, d'opinion libérale et de langue française, à laquelle ils appartenaient, ne se montrait soucieuse que d'aises et de prospérité matérielles.

Du jour où ils surent que Maurice s'intéressait aux vers et se mêlait d'en écrire, ses proches se méfièrent de lui et le traitèrent comme un songe-creux, capable de toutes les extravagances. Son père n'avait-il pas une bibliothèque où seuls les ouvrages d'horticulture avaient droit d'occuper les rayons (2) ?

De son côté, Charles, comblé de soins et d'affection, passait aux yeux de sa jeune sœur et de sa gouvernante pour un rêveur, un être fantasque et lunaire, dont sans doute mieux valait ne pas contrarier d'innocentes manies.

Quant à Grégoire, un père indulgent, qu'il devait perdre bientôt, se montrait prêt à lui pardonner, au même titre que ses fredaines, ses engouements successifs pour la musique, la peinture ou la poésie.

Si l'incompréhension, la raillerie ou l'indifférence de leur entourage n'arrivaient pas à décourager ces jeunes hommes, ils n'en aspiraient pas moins à connaître et à fréquenter un milieu où leurs goûts et leurs enthousiasmes eussent été compris et partagés. En attendant de gagner Paris, vers où il leur arrivait de lorgner, ils se tournaient vers Bruxelles, tout proche. Là, ils le savaient, des jeunes gens à peine plus âgés qu'eux, étudiants sortis de Bruxelles et de Louvain, s'étaient groupés en vue de défendre et faire triompher une littérature et un art rênovés. Pleins d'audace et d'ardeur combative, ils avaient

(1) *Ibid.*, p. 215.

(2) FR. LEFÈVRE, *Interview de M. Maeterlinck*, dans *Une Heure avec*, p. 232.

fondé une revue, *la Jeune Belgique*, où ils luttèrent contre l'apathie du public belge en matière littéraire et raillaient sans pitié les représentants attardés d'une littérature officielle et poncive.

Quoi de plus tentant pour nos jeunes Gantois que de se joindre aux novateurs ou, à tout le moins, ne pouvant se targuer encore du titre d'écrivain, de suivre dans leur revue les péripéties de la lutte qu'ils ont engagée ? Assez impécunieux, les trois amis décident de mettre en commun leurs modestes avoirs pour souscrire un abonnement à *la Jeune Belgique*. « Il s'agissait d'une forte somme, raconte Albert Mockel : pas moins de 3 fr. 50 par an ! A ce prix, ils participaient à la vie littéraire. Le démon de l'art d'écrire les tint désormais dans ses griffes » (1).

On devine avec quelle avidité ils durent dès lors parcourir à chaque envoi les livraisons du vaillant périodique bruxellois. Ils firent plus encore. Le 27 mai 1883, ils se rendirent à Bruxelles — quel parent, quel ami généreux leur avait procuré le viatique ? — pour y participer au banquet de protestation que les écrivains de *la Jeune Belgique* organisaient en l'honneur de leur aîné, le romancier Camille Lemonnier, à qui un jury officiel avait osé refuser le Prix quinquennal de littérature.

Un numéro spécial de la revue devait publier avec les discours prononcés à cette fête, la liste de ses participants : leurs noms d'inconnus y figurent parmi deux cents autres. Il s'agissait de personnalités appartenant aux mondes les plus divers, des arts, des lettres, du journalisme, de la magistrature, les unes notoires, les autres en passe de le devenir. On imagine le contentement émerveillé des trois jeunes provinciaux de se trouver dans cette foule brillante, bruyante, enthousiaste, et de coudoyer, d'entendre ceux dont ils avaient lu et admiré la prose ou les vers dans les pages de la revue : Lemonnier, Giraud, Gilkin, Eekhoud, Maubel, Nautet, Waller, Verhaeren, Rodenbach, toute la jeune littérature. Ce même Rodenbach, ils allaient par la suite le rencontrer bien des fois dans les rues de Gand, sans oser encore l'aborder.

(1) Notes citées.

Quelques mois après cette mémorable journée et, peut-être, grisé par son souvenir, Maurice décide — audace singulière — d'envoyer à *la Jeune Belgique* une de ses pièces de vers. En a-t-il parlé à Grégoire ou à Charles ? On en peut douter. Par prudence, il n'a pas révélé son nom au destinataire de l'envoi, le directeur de la revue. La réponse de Waller, qui ne tarde pas, nous apprend que le poème a été signé d'initiales propres à dérouter ceux-là même qui le connaissent. Dans la *Boîte aux lettres*, du n° du 1^{er} octobre 1883, on lit :

« J. V. B. (1) Gand. — Très bien vos triolets. Nous supprimons quelques couplets inutiles et ferons paraître tout de suite. »

Promesse tenue, puisque, en effet, la pièce était publiée dans le plus prochain numéro de *la Jeune Belgique*, celui du 1^{er} novembre 1883. Et, cette fois, l'auteur, qui « voulait simplement s'assurer ainsi que ses vers étaient imprimables » (2), se découvre plus qu'à demi : la bluette, intitulée *Dans les Joncs*, est signée : « M. Mater ».

Ces triolets — il en reste six, après la suppression des « couplets inutiles » — sont dédiés à un mystérieux « Monsieur Veinard ». Ils se rattachent, par leur inspiration, à la série des poèmes idylliques et sentimentaux dont la muse du jeune Maeterlinck dut être prodigue en ce temps-là. Une promenade en barque sur les eaux lentes de la Lys en compagnie d'une jeune beauté peu farouche, tel est le sujet de la pièce.

La barque glissait doucement
 En frôlant les ramures vertes :
 Sur le ruisseau clair et dormant
 La barque glissait doucement.
 Une brise amoureusement
 Enflait les voiles entr'ouvertes
 La barque glissait doucement
 En frôlant les ramures vertes.

(1) Il s'agirait, selon M. J. HANSE (*De Ruysbroeck aux Serres chaudes de M. Maeterlinck*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de littérature*, 1961, XXXIX, n° 2, p. 77), d'initiales « peut-être empruntées au second prénom de son père (Jacques) et au nom de sa mère (Van den Bossche) ».

(2) Notes d'Albert Mockel. Mais celui-ci se trompe en l'occurrence quand il écrit qu'il s'agissait de « deux sonnets ».

Il y a de l'aisance et quelque grâce, encore qu'un peu mièvre, dans cette première strophe. Les suivantes sont, ou plus banales, ou plus affectées. Deux ou trois vers bien venus ne suffisent pas à en racheter les fadeurs, les maladroites, l'absence d'émotion. C'est simple jeu de rimeur qui s'exerce à manier — non sans gaucherie encore — le vers octosyllabe, ce vers, qui sera le préféré des trois Gantois, le vers des poèmes réguliers des *Serres chaudes*.

Enhardi par ce premier succès, Maurice récidive l'année suivante : il envoie à la *Jeune Belgique* une longue *Épître* en alexandrins, censément adressée à Charles. Cette fois, Waller se montre moins indulgent. Dans la *Boîte aux lettres* de la revue (n° des 15 juillet-15 août 1884), il déclare tout net à l'auteur :

« M. Mater. Mauvais, les vers à votre vieil ami Charles V. L.,
archi-mauvais. Autre chose et mieux, s.v.p. »

Appréciation décevante, conforme au surplus dans le ton à la manière, brutale et franche, de Son Impertinence le Page Siébel. Maurice en a-t-il éprouvé quelque dépit ? Ou, plus sagement, l'apprenti-poète a-t-il fait son profit de la leçon ? (1). Quoi qu'il en soit, il persévère, mais, en dépit de l'invitation de Waller, s'abstient durant trois ans de proposer « autre chose » à la revue.

Dans cet envoi de 1884 il s'était agi encore de vers d'inspiration amoureuse. Nous le savons grâce à Van Lerberghe qui, dans son *Journal*, parle assez longuement de cette *Épître* à lui dédiée, la commente et en cite deux ou trois fragments, les seuls que nous connaissions.

« Ce furent les premiers vers que je vis de Maeterlinck », note-t-il, ce qui permet de croire que le poème remonte pour le moins à l'époque des *Triolets*.

Charles, dès l'abord, marque son étonnement : son ami, dont la « cellule d'ermite » n'est pas, comme sa chambre à lui, ornée de figures de femmes, a donc eu, lui aussi, le cœur pris ? Lui aussi a chanté ses amours ? « Il n'est pas impossible en somme,

(1) Dans *Bulles bleues*, ni ailleurs, Maeterlinck n'a dit mot de ses débuts à la *Jeune Belgique*, ni de sa collaboration au *Parnasse de la Jeune Belgique*.

remarque-t-il, que Maeterlinck ait passé en son évolution par d'identiques phases aux miennes, mais il me les cachait.»

Il ne connaissait de lui que des récits à la manière des naturalistes. L'*Épître* elle-même, il est vrai, « n'est qu'un conte naturaliste rimé à la bonne franquette ». De la prose aux vers le chemin n'est pas long et la progression de Maurice a pu être « extrêmement rapide et courte ».

Avec cette insistance quelque peu inquiète qu'il met au long des pages de son *Journal* à s'analyser et à confronter sans cesse son humeur ou son inspiration et celles de ses amis, Charles cherche à reconnaître ce qui distingue l'héroïne de l'*Épître* des jeunes filles que lui-même a célébrées. Elle semble, n'est-ce-il, « une sœur des miennes mais une sœur inégale, beaucoup plus jeune et plus gauche que mes blondes enfants (...) ».

Et de citer longuement les vers où le poète évoque la femme aimée :

Souvent je l'avais vue aller à petits pas
 Les mains jointes le soir. Elle ne levait pas
 Les yeux, et trottinait faisant une ombre noire
 Sur les grands murs. Elle est frêle comme un voire
 Que l'on cisèle à jour. Je crus avoir rêvé.
 C'était un dessin bleu de Kate Greenaway
 Qui marchait...

Les vers suivants détaillent complaisamment le visage de l'aimée. Le portrait, mi-réaliste, mi-poétique, assez laborieux au total, demeure vague et conventionnel. L'allusion à Greenaway semblerait révéler une influence des peintres particulièrement chers dès ce moment à Van Lerberghe. Mais, selon ce dernier, seul un « observateur superficiel » ou un « critique peu avisé » songerait à lui attribuer ces vers de son ami. Car « rien n'est déjà plus différent de mon style et surtout de celui de mes descriptions en vers que ce style bariolé, haut en couleur, net et vif — sain et robuste — sans complications, aussi simple comme la nature ».

Ailleurs dans le même récit, dont nous ignorons le sujet, Charles découvre — et cite — « des vers remarquables de belle vigueur flamande et qui feraient plutôt songer, écrit-il, à du Verhaeren des *Flamandes* qu'à mes vers ».

De la même époque que l'*Épître* date vraisemblablement le poème en alexandrins que Maurice lut au mariage de sa cousine et dont l'auteur de *Bulles bleues* nous fera connaître deux strophes ⁽¹⁾, les seules, affirme-t-il, dont il se souvienne. C'était la première œuvre qu'il lisait « en public » et quoiqu'il reconnaisse à l'âge des souvenirs qu'elle « ne cassait rien », elle méritait mieux que les ricanements et les moqueries par quoi elle fut accueillie. Ne le prenait-on pas pour un mauvais plaisant et un mystificateur !

De même les vers de Charles, lus ensuite aux mêmes parents assemblés, ne renfermaient certes pas les intentions égrillardes que lui attribuèrent les auditeurs. Les deux amis, ce jour-là, durent se sentir liés plus étroitement que jamais dans leur exil au milieu des leurs.

Ce qui frappe dans ces cinq quatrains en vers octosyllabiques que Van Lerberghe consacrait à *Psyché* ⁽²⁾, c'est, en dépit de certaines gaucheries, l'habile métier et le sens poétique qui s'y révèlent. Quoiqu'il s'agisse d'une œuvrette de circonstance, très détachée, il est vrai, de l'événement, on y pressent déjà, par endroits, le poète que Charles est appelé à devenir. A cette date, il devance encore, semble-t-il, le « grand frère » Maeterlinck dont la route sera plus incertaine, plus sinieuse, plus longue à parcourir.

*
* *

Les années 1884-1885 vont être pour nos candidats poètes un temps d'intense et fiévreuse émulation. Du moins en sera-t-il ainsi pour Van Lerberghe et pour Maeterlinck.

Car Le Roy, toujours instable, continue d'aller de la poésie à la peinture et de la peinture à la poésie. Parti bon dernier, et malgré ses infidélités à la Muse, il n'en sera pas moins des trois amis le premier à découvrir son domaine et à trouver sa manière. Le premier aussi à oser réunir ses vers en une plaque : *La Chanson d'un Soir*, où l'on trouve des pièces datées

⁽¹⁾ P. 145.

⁽²⁾ Le poème, que Maeterlinck, s'il faut l'en croire, restitue de mémoire de bout en bout, figure dans *Bulles bleues*, p. 146.

de 1884 ⁽¹⁾ et de 1885, paraîtra en 1887 ⁽²⁾, deux ans avant les *Serres chaudes*.

Ce ne sont pas les belles, objets de ses volages amours, qu'il y chante, mais — bizarre effet d'une mélancolie intermittente, trop nourrie de souvenirs livresques — la nostalgie d'un passé révolu, la désolation des villes mortes, la tristesse des amours passées. D'habile facture parnassienne et d'atmosphère discrètement symboliste, ces poèmes découvrent un élégiaque, disciple de Rodenbach, dont le cœur s'épanche en sourdine sur une musique verlainienne et, dès lors, « pleure d'autrefois ».

Van Lerberghe, à présent, a pris pour maître Sully-Prudhomme. Il ne peut dire assez combien il l'admire, combien il se sent proche de lui. « C'est le poète que j'ai le plus lu et le plus aimé, écrira-t-il plus tard. Certaines de ses pièces faisaient mes délices et aujourd'hui encore me semblent exquises. »

Mais, cette dette reconnue, Charles croit devoir limiter les effets de l'ascendant qu'il a subi : « Il est vrai de dire que cette influence de Sully-Prudhomme si grande qu'elle pût être n'affecta pour ainsi dire que le ton de voix, le geste, la démarche, tout l'extérieur de mes vers. Elle en fut le vêtement spirituel et pâle... »

Soucieux de se rendre maître de son outil, Charles a décidé de se livrer à un nouvel exercice. D'octobre 1884 à mai 1885 — c'est lui-même qui précise — il s'oblige à composer des sonnets. Il en composera cent et plus, tout comme précédemment il avait écrit cent rondels. Le ton de ces sonnets varie avec leur inspiration : les uns sont philosophiques et funèbres, les autres élégiaques, d'autres encore amoureux, d'autres enfin descriptifs, impassibles, purement parnassiens. « La Pitié, l'amour de la Mort, l'amour des Jeunes filles », tels sont, d'après Van Lerberghe lui-même ⁽³⁾, les thèmes traités.

Si, par le sujet, le sentiment qui l'anime et la manière, l'une et l'autre pièce fait penser à l'auteur des *Solitudes* et des *Vaines*

⁽¹⁾ Deux pièces sont de cette année 1884 : *La Jérose* et *La Bûche*, deux sonnets d'allure parnassienne.

⁽²⁾ Le recueil fut tiré à 20 exemplaires, hors commerce.

⁽³⁾ *Journal*, 1^{er} Cahier.

tendresses, l'influence de Verlaine n'est pas étrangère à la douce et suggestive mélodie d'un vers tel que, par exemple, celui qui termine le sonnet *Qui patiuntur* (1). Le poète y évoque le moribond qui regrette de quitter la souffrance de toute une vie

S'en étant fait de jour en jour dans sa misère
Comme une sœur plaintive, et triste et pourtant chère !

De toutes ces pièces, quatre ou cinq seulement seront publiées (2), les plus anciennes de lui à l'être, ce qui ne signifie pas nécessairement « les premières », comme il le dit, un peu aventureusement, dans son *Journal* (3).

Pendant, de son côté, Maeterlinck ne le cédait à personne dans son ardeur à rimer. D'alors datent ces « centaines, voire ces milliers de vers » (4) qu'il se souvient avoir écrits et dont rien ne nous serait parvenu si nous n'avions ces fragments que nous livrent les notes, plus tardives, de Mockel et certaines lettres de Van Lerberghe (5).

Mais, avant de s'exercer en poésie, Maurice, avec la même application, s'était essayé en prose. Il y avait débuté par des contes naturalistes, « à la façon, un peu, de Maupassant » (6), avait écrit « une comédie pleine d'humour et d'observation ironique » (7), composé un drame, intitulé *Une Idylle aux champs* (8) et achevé un roman.

(1) Ce sonnet, le poète allait d'ailleurs le renier un peu plus tard, au moment d'en publier quelques autres dans le *Parnasse de la Jeune Belgique*. Voir, à ce propos, sa lettre à Max Waller, dans P. ANDRÉ, *Opinion sur Ch. Van Lerberghe. La Roulotte*, décembre 1905.

(2) *Qui patiuntur*, dans la *Jeune Belgique*, du 5 juillet 1886 ; *Les Kadines* et *Réveil*, dans l'*Almanach de l'Université de Gand* (1888) ; *Pierrot argonaute* et *Les Communiantes*, dans l'*Almanach des Étudiants de Bruxelles* (1891).

(3) Parurent avant certaines d'entre elles, quoiqu'écrites postérieurement, les vers qui figurent dans la *Illiade*, de Paris (juin et juillet 1886), dans la *Jeune Belgique* (septembre 1887, janvier 1888), dans le *Parnasse de la Jeune Belgique* (1887) et dans la *Wallonie* (février 1887).

(4) *Bulles bleues*, p. 200.

(5) Les lettres que nous possédons de Van Lerberghe à Maurice Maeterlinck — une vingtaine — appartiennent au Fonds Mockel du Musée de la littérature. Elles ont été publiées par M. ROBERT O. J. VAN NUFFEL, avec une introduction et des notes, dans les *Annales Maeterlinck*, 1960, tome VI, pp. 60-124.

(6) A. MOCKEL, notes citées.

(7) Lettre de Van Lerberghe à Ad. Van Bever, du 13 mai 1904. Citée dans Ad. VAN BEVER, *Maurice Maeterlinck*, Sansot, Paris, 1904.

(8) La pièce s'intitulait-elle *Une Idylle aux champs* (Lettre de Van Lerberghe à

De tous ces essais, pas une ligne ne subsiste. Faut-il beaucoup le regretter ? Il nous suffit de savoir que, dans un genre comme dans l'autre, le débutant s'était inspiré de « la réalité toute crue » (1), que la campagne flamande lui avait ici et là servi de cadre et ses paysans de personnages, que l'action enfin s'y déroulait — exception faite, il va sans dire, pour la comédie — dans un climat de rudesse et de violence.

« Partout, écrit Mockel, c'est la recherche de la sensation immédiate, c'est la mise en œuvre d'une vie puissante et matérielle. » Et, plus loin, il explique : « Sa jeunesse, riche de santé est grisée et comme soulevée par toutes les forces de vie qu'il sent bouillonner en lui. » Par cette vision réaliste, truculente et colorée du monde, Maeterlinck — c'est encore Mockel qui le fait remarquer — se montrait « le continuateur de Pierre Breughel et, d'une manière générale, des peintres flamands de la Renaissance ».

Mais le prosateur cède bientôt le pas au rimeur. A l'heure où Charles compose des sonnets à la manière de Sully-Prudhomme, Maurice en écrit qui sont à l'imitation d'Hérédia. Si quelques uns, par exception, évoquent, eux aussi, le milieu flamand, les sujets du plus grand nombre, d'inspiration toute livresque, sont antiques ou bibliques. L'un de ces sonnets, consacré à la vierge *Abisag*, suscitait l'enthousiasme de Van Lerberghe qui, dans une lettre à son ami (2), en transcrivait ce quatrain, soulignant tels vers qu'il n'hésitait pas à proclamer « géniaux » :

Et la vierge *Abisag* levait vers lui les yeux
 Les bras autour des seins, rose et comme étonnée
 D'être ainsi toute nue et toute abandonnée
 Devant ce grand vieillard pâle et mystérieux.

A la vision strictement naturaliste de ses écrits en prose, Maeterlinck a substitué une réalité plus ample et plus ornée, une réalité sublimée par l'art.

M. Maeterlinck, du 1^{er} mars 1885) ou *Le Crime aux champs* (fragment de lettre, non daté, du même au même), ou s'agirait-il de deux essais dramatiques différents ?

(1) A. MOCKEL, notes citées.

(2) 1^{er} mars 1885.

Dans un long poème biblique sur *Tobie*, demeuré inédit, lui aussi, cette tendance vers l'idéalité, cette transfiguration du réel par la poésie s'accroît encore. Le sujet est grand, le tour épique, mais des souvenirs littéraires trop obsédants — on songe à Leconte de Lisle, au Vigny de *Moïse*, au Hugo de *la Légende des Siècles* — nuisent à l'originalité de l'inspiration et de la forme.

Une caravane de marchands juifs découvre sur le chemin d'Ecbatane le vieil aveugle assis au seuil de sa maison.

Sa barbe était d'argent, sa tête pâle et nue.
Il levait vers l'azur l'orbite de ses yeux
Comme pour y chercher la lumière perdue,
Et son cou décharné se tendait vers les cieux (1).

Dans un passage que Van Lerberghe cite avec admiration (2) les Juifs interpellent Tobie et le narguent, faisant parade de leurs richesses et de la beauté de leurs femmes. En vain : le vieillard, plongé dans sa prière, ne les entend pas. Alors le chef de la caravane s'approche de lui, l'insulte et, comme l'aveugle demeure insensible, il lui lance, furieux, du vin au visage. Mais Tobie ne lui répond pas

Car pourquoi, pensait-il en inclinant la tête,
Leur dire des bonheurs qu'ils ne comprendraient pas (3).

Ce qui frappe Albert Mockel, ce qui avait frappé Van Lerberghe, c'est la nouveauté, dans ce poème, du personnage de l'aveugle qui médite et qui voit ce que les autres ne voient pas. En exaltant en lui la puissance et la grandeur du rêve, Maeterlinck s'oriente vers la découverte d'un nouveau domaine : celui de la vie intérieure. « Nous le reverrons, annonce Mockel, cet aveugle songeur, dans un personnage de *l'Intruse* ».

*
* *

Outre qu'ils se communiquent leurs vers, Maurice et Charles ne manquent aucune occasion de s'entretenir de leurs lectures, de confronter leurs idées, de se confier leurs enthousiasmes et

(1) A. MOCKEL, notes citées.

(2) Lettre citée de Van Lerberghe, 1^{er} mars 1885.

(3) A. MOCKEL, notes citées.

leurs réprobations. Cette communion quotidienne de leurs esprits, ces échanges d'impressions et de sentiments, ces confidences sur leurs projets ne pouvaient manquer d'influer sur leurs écrits. Parfois, en effet, leurs inspirations se rencontrent, trahissent des curiosités, des tendances et des choix très voisins.

Van Lerberghe, toujours préoccupé dans son *Journal* de reconnaître ce qui le rapproche de son ami, signale dans ses propres vers tel portrait de jeune fille qui rappelle, selon lui, l'image obsédante de la vierge Abisag. L'influence ici de Maeterlinck ne lui paraît pas contestable.

Mais, cette dette reconnue, il voit aussitôt ce qui, malgré la similitude des thèmes, l'évocation de mêmes détails, voire d'une même attitude des deux héroïnes, distingue leurs visions. « La principale différence, écrit-il ⁽¹⁾, consiste dans l'éclairage qui chez moi est constamment plus clair et plus joyeux (...) ou plus féeriquement bleu et blanc (...). Tandis que chez lui l'éclairage est plus glauque, plus crépusculaire, plus maladif, plus exaspéré (...) » C'était déjà, à l'occasion de ressemblances, différencier très nettement leurs manières, définir leurs arts tels qu'ils devaient s'affirmer dans des œuvres de maturité : les *Serres chaudes* et les *Entrevisions*.

Inversement, et à une autre heure, Charles croit pouvoir déceler, dans le même sonnet d'*Abisag*, ce que l'inspiration de Maurice doit à la sienne. Les gracieuses habitantes de ses rêves à lui sont les aînées d'*Abisag*. Elles apparaissaient déjà dans ses *Rondels*. Leurs images ne se trouvaient pas seulement dans ses vers : elles ornent les murs de sa chambre, où Maurice les a trop souvent contemplées pour avoir pu ne pas se souvenir d'elles ⁽¹⁾.

Maeterlinck et Van Lerberghe ont, par ailleurs, rappelé, de part et d'autre, que, durant ces années d'apprentissage, ils n'ont cessé de se critiquer l'un l'autre, apportant à se juger une franchise et une rigueur dont ils se savaient mutuellement gré.

« Il me doit quelque chose, écrit l'auteur de *Bulles bleues* parlant de son ami ⁽²⁾, je lui dois beaucoup ; car, bien qu'à peu près

⁽¹⁾ *Journal*, 1^{er} Cahier.

⁽²⁾ P. 219.

de mon âge, il semblait être né plus vieux, plus expérimenté, plus habile et plus précoce que moi.»

Van Lerberghe n'est pas moins formel lorsqu'il rapporte qu'entre vingt et vingt-cinq ans il soumettait à Maeterlinck « des centaines de vers où il y en avait parfois de beaux, mais plus souvent de bêtes à faire pleurer ». En tête de ses essais figurait, en témoignage de sa propre sévérité et comme un appel à celle de son ami, cette pensée d'Horace dont il avait fait sa devise : *Quod non edideris, delere licebit*. « Le résultat, rapporte-t-il à Albert Mockel, fut toujours, jusqu'aux *Entrevisions* : un *delendum fatal* » (1).

Charles reconnaît, au surplus, que cette critique, si intransigeante fût-elle, mêlait si adroitement le blâme et l'éloge que loin de le décourager, elle l'incitait à poursuivre avec une nouvelle ardeur son effort.

« Mon public, représenté par l'unique personne de Maeterlinck, avait vu et jugé. Et j'avais même goûté les délices de la gloire, car Maeterlinck, en bon médecin d'enfant, savait merveilleusement dorer la pilule. Je n'ai pas oublié le délicieux enivrement de ces salutaires potions d'absinthe qu'il me versait en des coupes d'or, ni le goût exquis des beaux sucres qu'il me tendait après, en me souriant, en allant jusqu'à s'incliner devant moi comme le médecin d'un petit prince qui a la colique » (1).

Lorsqu'il a terminé son ensemble de sonnets, Charles le soumet successivement à Maurice et à Grégoire, comme il allait peu après, le confier à Rodenbach. Des deux parties que comportait le manuscrit, la première : *Les Songes d'octobre et les songes de mai*, était dédiée à Maeterlinck ; la seconde : *Le Chœur des jeunes filles* à Le Roy. Chacun des dédicataires fait son choix dans le recueil, désigne les pièces qu'il préfère et l'auteur de se réjouir lorsque leurs goûts se rencontrent et qu'ils applaudissent les mêmes vers (2).

Maurice, avec sa franchise habituelle, déclare tout de go ne pas aimer les « pièces sépulchrales des songes d'octobre » où son ami, déplore-t-il, descend parfois « jusqu'au cauchemar

(1) Lettre de Van Lerberghe à A. Mockel, reproduite dans les notes de ce dernier.

(2) *Journal*, 1^{er} Cahier.

philosophique et la macabrerie pensive». Rien de moins heureux, selon lui, que « ces vers indécents, pleins d'un vague à l'âme un peu populaire dans lequel on tombe presque inévitablement quand on creuse cette pensée de la mort et de l'au-delà, qu'(il) croit appartenir aux philosophes et aux moralistes plutôt qu'aux poètes » (1).

Il est assez déconcertant au premier abord de voir Maeterlinck exclure du domaine de la poésie et réserver à d'autres qu'aux littérateurs un sujet appelé à devenir bientôt un des thèmes majeurs de son œuvre.

Consulté à son tour par Van Lerberghe, Rodenbach appréciera la douceur et l'émotion des pièces mélancoliques du recueil, mais, en dehors d'elles, dénoncera, tout comme Maeterlinck, « une inspiration qui s'habille de toute une défroque de macabrerie déplaisante qu'on croirait enlevée au vestiaire des diabolotins de Rollinat » (2).

Jaloux de son originalité, Charles n'acceptera pas sans s'indigner à part soi de passer pour un disciple ou un imitateur du poète des *Névroses*. A son égard, comme à l'égard même de Baudelaire, il ne prétend reconnaître d'autre dette que celle qui a rapport à l'expression.

« Ni Baudelaire, ni Rollinat, confie-t-il à son *Journal*, ne m'ont donné mes idées funèbres. Leur influence peut se retrouver sur la forme de mes pensées. Sur mes pensées elle fut nulle. » Et si, dans l'énumération de ses poètes préférés, il n'omet pas l'auteur des *Fleurs du mal*, il ajoute qu'il l'admire « dans un grand nombre de ses pièces » (3), ce qui laisse entendre qu'il ne l'accepte pas tout entier.

Sa crise de « macabrerie », au surplus, ne sera que passagère. De ses pensées sombres il se délivrera, une fois pour toutes, dans son drame des *Flaireurs*. Après quoi, son cauchemar se dissipe et sa vision s'éclaire : il ne sera plus que « le poète de la joie, de la lumière et de la sérénité » (4). La pensée de la mort aura

(1) *Journal*, 1^{er} Cahier.

(2) *Jeune Belgique*, juillet 1886.

(3) Ces pièces sont : « *La Beauté*, *L'Invitation au voyage*, *Les Chats*, *Je te donne ces vers afin que si mon nom... etc.* »

(4) A. MOKKEL, *Charles Van Lerberghe*, *Mercur de France*, 1904, p. 18.

cessé de le hanter, lui, l'homme mal portant, le valétudinaire, que la mort attendait avant la quarantaine, alors que Maeterlinck, le robuste et vigoureux Maeterlinck, qui allait vivre octogénaire, demeurerait obsédé par elle.

*
* *

Aux premiers mois de 1885, Maurice a communiqué à Charles un ensemble de vers au sujet desquels il sollicite son avis. En font partie le poème de *Tobie*, une série de dix-neuf sonnets, plus d'autres pièces, dont des quatrains intitulés *Carnaval*. Ces essais méritent-ils d'être publiés ? L'auteur lui-même paraît en douter, puisque à propos de certains d'entre eux, il avoue à son ami : « J'en ai honte et j'ignore si tu voudras de ces vers en prose, plus exactement de cette prose en vers » (1).

Dans une longue lettre, — elle ne comporte pas moins de trente pages, — datée du 1^{er} mars 1885, Van Lerberghe, devenu juge à son tour, fait part à Maeterlinck des réflexions que lui a suggérées la lecture de son manuscrit. Avec franchise et naturel — un naturel que confirment le ton familier et l'allure quelque peu désordonnée de sa missive, — lui aussi loue et blâme tour à tour, mais, au total, et sans qu'il lui en coûte, il présente plus de « beaux sucres » que de « potions d'absinthe ».

Il dit et redit à l'auteur son admiration pour la plupart des pièces de son recueil. La suite des dix neuf sonnets le ravit, plus particulièrement celui d'*Abisag*. Il félicite son ami « de les avoir faits réguliers et impeccables » (c'est lui qui souligne) et se réjouit grandement d'y reconnaître « un classicisme de bon aloi », qui prouve à ses yeux que le poète a « un pur et juvénile respect » de son art.

Domage pourtant que, dans ses pièces historiques, il ne se soit pas mieux gardé de cet « alliage absolument déplorable » que Charles nomme « l'antico-moderne ». Deux de ces sonnets, où l'on trouve ce genre d'anachronisme, se terminent « pour comble de singularité par deux madrigaux à concetti naïfs et fades comme des poires cuites ». Pourquoi aussi faut-il que Maurice

(1) Reproduit dans la lettre de Van Lerberghe à Maeterlinck, 1^{er} mars 1885.

oublie parfois d'observer la première des conditions du genre : l'impersonnalité ? Sans doute ne sont-ce là, au total, que de « petites tares » ; la tendance n'en est pas moins dangereuse.

Passant à la critique des procédés d'art, Van Lerberghe dénonce, avec exemples à l'appui, la propension du poète à abuser de ses dons de coloriste.

« Nous touchons ici du doigt ce qui est à la fois la plus grande de vos qualités et le plus grand de vos défauts : la *prodigalité et l'excès de la couleur*, exubérance de jeunesse sans doute que l'âge doit tempérer mais qui fausse pour le moment vos plus belles pages. »

Défaut plus grave encore — et ici le critique confirme, avec une autorité qui se sent sûre d'elle, les propres craintes de Maeterlinck : certains vers, dont la facture révèle l'influence de « l'école exacte et méthodique des naturalistes », ne s'élèvent guère au dessus du niveau de la prose. « C'est de la prose de Flaubert si vous voulez, splendide, sonore, pleine de vie et de couleur, mais c'est de la prose, de la prose versifiée. »

Charles poursuit par une déclaration qui prend la valeur ici, plus encore que d'une profession de foi, d'une mise en garde à l'adresse de l'ami.

« J'ai une vague idée, insinue-t-il, que le vers de la poésie moderne est plus que cela ; qu'il y a cent mille lieues de la prose à la poésie et qu'il ne suffit plus aujourd'hui de connaître sa prosodie — comme au bon temps où les pharmaciens étaient poètes — pour faire un *vers*, un vrai *vers* de poète. »

Et le critique de citer, cueillis dans les poèmes qu'il vient de lire, des vers qui, eux, répondent pleinement aux exigences de l'authentique poésie.

Il n'en reste pas moins que Maurice, aux yeux de son censeur, n'a pas atteint encore cette originalité d'inspiration et cette perfection de forme que ses dons permettent d'attendre de lui. Aussi Van Lerberghe lui conseille-t-il de renoncer à publier, quelle qu'en puisse être son envie, ce premier ensemble de poèmes, où l'œuvre définitive ne fait encore que s'annoncer. Qu'il poursuive patiemment son effort. Un jour, les derniers obstacles surmontés, le poète se sera complètement dégagé de sa gangle.

« Malgré l'invincible puissance de votre tempérament et la superbe unité de votre œuvre qui en résulte je ne crois pas encore aujourd'hui que vous soyez arrivé ni par le fond ni par la forme, ou pour employer des termes moins équivoques, par le genre et par l'art, à l'assise définitive, à la pleine maturité de votre génie poétique.

Tout au plus, pouvons nous prévoir sans crainte d'erreur en synthèse par son intensité et son impeccabilité l'œuvre d'artiste que vous êtes un jour appelé à produire.

Cette œuvre incontestablement sera *supérieure*, mais d'ici là vous avez sans doute besoin de marcher encore. Quelque chose vous manque pour que cet essai soit le coup déf.(initif?). Vous l'acquerrerez (*sic*) demain et j'ignore quoi. Peut-être est-ce une originalité absolue, peut-être un summum d'impeccabilité dans la facture, peut-être n'est-ce que la confirmation des maîtres, une suprême onction de force et de plénitude avant la grande bataille à livrer.»

Somme toute, les exigences de Charles étaient en fonction des espoirs qu'il fondait sur le talent de Maurice, de la confiance clairvoyante qu'il avait dans son avenir de poète. La « leçon », qui avait été sévère par instants, se terminait par une brève, mais chalcureuse exhortation :

« Ayez foi en vous même — mon cher poète —, lui écrivait-il, votre art d'œuvre en œuvre — c'est la plus évidente des constatations que nous puissions faire — s'est affiné et fortifié immensément »⁽¹⁾.

Et enfin, après ces critiques, ces conseils et ces encouragements, c'est encore Charles, soudain revenu au respect du « grand frère », qui se déclare l'obligé :

« Je vous remercie d'avoir soumis à votre humble camarade ce beau bouquet de vers, car enfin si ça m'a ennuyé de déplorer les uns, j'en ai eu pour le moins autant de plaisir à me griser des autres. »

(1) Faut-il placer dans la seconde moitié de 1885 la composition des « 3 chapitres d'espèces de poèmes en prose, extraits d'une plaquette *Manuel de la mort* à paraître », dont parle Maeterlinck dans une lettre à Rodolphe Darzens, que M. R. Van NUFFEL (*Annales Maeterlinck*, tome V, 1959, p. 46) et, après lui, M. J. HANSE (*étude citée*) datent du 24 décembre 1885 ? Nulle part ailleurs il n'est fait allusion à ces poèmes qui paraissent avoir été comme une première ébauche des pièces en vers libres des *Serres Chaudes*. Dans cinq sur sept de ces dernières, la mort, sous diverses formes est évoquée ou nommée.

La conclusion de cette longue lettre, Maurice ne pouvait pas ne pas l'entendre. C'est de la bouche de Van Lerberghe que, cette fois, s'échappait l'inexorable, mais sage « *delendum* » !

Avec Albert Mockel, admirons en l'occurrence « la franchise de l'ami et la clairvoyance du juge ». Avec Mockel encore, reconnaissons, par ailleurs, « la haute conscience » et « l'héroïsme » du jeune Maeterlinck qui, ainsi éclairé, n'hésite pas à détruire le manuscrit qui lui a coûté tant de veilles et dans quoi il avait accumulé tant d'espoirs ! Du moins, l'avenir ne l'obligerait pas à regretter le sacrifice : grâce au conseil de Van Lerberghe, l'œuvre qui, quatre ans plus tard, passerait aux yeux de la critique pour son coup d'essai s'imposerait aussi comme un coup de maître. Point de trace en ce qui le concerne de cette naïve présomption des débuts et de cette hâte touchante de publier, auxquelles d'autres, à l'heure de la notoriété, déplorent d'avoir cédé (1).

*
* *

Rodenbach a raconté (2) comment, un dimanche de la fin mai 1885, trois jours après la mort de Victor Hugo, il fut abordé sur la Place d'Armes, à Gand, par deux jeunes gens à l'air hésitant et timide : Van Lerberghe et Le Roy. En s'excusant, l'un d'eux — il ne peut s'agir que de Le Roy (3) — lui demanda si *la Jeune Belgique* serait représentée aux obsèques du grand poète. Simple prétexte, bien entendu, qui cachait mal leur vrai propos : celui d'entrer en relations avec l'auteur des *Tristesses*, leur aîné déjà parvenu à quelque notoriété. Rodenbach ne pouvait savoir que, depuis deux ou trois ans, ils le suivaient du regard quand il leur arrivait de le croiser et qu'ils avaient

(1) Van Lerberghe, peu d'années avant sa mort, prétendait regretter d'avoir, pour sa part, sacrifié par « un orgueil fâcheux » tous les vers qui précédaient les *Entrevues*, car, écrivait-il alors (en 1904), « un beau succès doit être précédé normalement de beaucoup de demi-succès, de demi-réussites ». (Lettre citée à Émile Lecomte). Il ne semble pas toutefois qu'il ait regretté sa sévérité à l'égard de son ami.

(2) *La Jeune Belgique*, 5 juillet 1886. *Trois nouveaux poètes*. L'étude a été reprise dans *Évocations*, La Renaissance du livre, Bruxelles, 1924. Pp. 158 à 177.

(3) Maeterlinck le nomme « l'agent de liaison » du trio (*Bulles bleues*, p. 215).

osé parfois s'approcher « pour surprendre ses paroles lorsqu'il s'arrêtait dans la rue, à causer avec un passant » (1).

La conversation s'engage. Rodenbach apprend, non sans étonnement, que ces jeunes gens connaissent la revue de Waller et s'intéressent au jeune mouvement littéraire. « Tous nos livres leur étaient familiers, tous les poètes leur étaient connus » (2). Lorsqu'il apprend qu'eux aussi font des vers, il ne peut se défendre de quelque inquiétude : sans doute sont-ils de ces amateurs qui composent « des poèmes banalement corrects sur les champs ou sur l'amour, comme on en écrit en province ». Cependant, pour ne pas les rebuter, il croit devoir leur réclamer de leurs essais et, comme ils n'osent promettre, alléguant leur inexpérience, il insiste et les presse davantage. Quelques jours plus tard, Rodenbach reçoit de l'un d'eux « un gros cahier de sonnets, avec le nom de l'auteur, Charles Van Lerberghe ».

On sait, grâce à l'article qu'il devait, un an plus tard, consacrer à ses rencontres avec le jeune trio gantois, que, dès la première page du recueil, Rodenbach fut « conquis ». Encore que les maladresses, les lourdeurs, les incorrections, les fautes de goût, les lieux communs ne lui eussent pas échappé, il découvrait dans ces pièces un pur, un vrai poète, « tout à fait en possession de l'outil » et capable déjà d'écrire des « vers superbes ». Sa préférence allait à tels d'entre eux où, sans doute, il reconnaissait une sensibilité sœur de la sienne. C'est pourquoi il louait particulièrement « ces vers doux, frais, émus de la vraie émotion humaine, avec ce je ne sais quoi de rêveur, d'atténué, enveloppant la floraison des images — comme un brouillard frileux dans une aube de Corot ».

Bref, il y avait dans ce cahier manuscrit qu'on lui avait craintivement confié, bien plus qu'une promesse. Tel sonnet, particulièrement réussi, qu'il voudra citer en entier (3), lui suggérait, dans sa pureté, sa sobre et harmonieuse élégance, l'image d'« un beau vase sans fêlure ».

(1) R. SÉRASQUIER, *art. cité*.

(2) *Jeune Belgique*, *art. cité*.

(3) *Qui patiuntur*.

Le Roy, lui, ne semble pas avoir soumis de ses vers à l'aîné qu'ils venaient d'aborder. C'est que précisément — c'est encore Rodenbach qui nous l'apprend — « à ce moment-là, il s'adonnait un peu à la peinture » et, pour elle, négligeait une fois de plus la Muse.

Chose curieuse, le poète de *la Jeunesse blanche*, dans son étude de 1886, n'évoque pas le moindre trait de la figure de Van Lerberghe, comme si de cet être discret, ombrageux, effacé, il ne se souvenait qu'à travers sa poésie. En revanche, il esquisse un vivant portrait de son compagnon, nous le montrant « tout jeune encore, avec une physionomie ouverte, des yeux bleus comme étonnés de la vie, une barbe naissante allumée çà et là d'une touffe d'or ». De même, à deux pages d'intervalle, il crayonne un alerte croquis de Maeterlinck, rencontré seulement un an plus tard.

Pourquoi, le jour de la rencontre, celui-ci n'accompagnait-il pas ses amis ? Simple hasard peut-être, ce premier contact n'ayant pas été concerté. Ou bien la sauvagerie naturelle de Maurice, sa réserve, plus farouche, plus irréductible que la timidité de Charles, répugnait-elle à cette manière désinvolte, un tantinet cavalière, d'entrer en relation. Ou bien encore, tout simplement, la préparation de son examen final — il allait être reçu docteur en droit le mois suivant — le retenait-elle ce jour-là chez lui.

Au mois de juin 1885, en effet, Maeterlinck était « admis avec distinction » (1) à la seconde épreuve du doctorat et couronnait ainsi des études juridiques entreprises et poursuivies sans ardeur aucune.

Ses amis s'empressèrent de le congratuler, non sans mettre quelque malice dans leurs applaudissements. Charles, pour sa part, adresse à Maurice une lettre où l'ironie mêle les félicitations aux conseils et aux avertissements. Il y règne ce genre d'humour qui n'appartenait qu'à lui (2) et où la drôlerie de l'invention s'allie à une juvénile et facétieuse fantaisie verbale.

(1) Renseignement fourni par l'Administration de l'Université de Gand.

(2) « Il était doué d'un humour qui giclait d'une source qu'on ne trouvait qu'en lui. » (*Bulles bleues*, p. 221).

« Et un beau jour, lui écrivait-il notamment, quand vous aurez religieusement appendu contre votre cheminée, (à la grande joie des araignées et de beaucoup d'autres bêtes moins raisonnables), ce triste emblème du parchemin qui vous sacre docteur en ces vilainies (*sic*) pour de bon et vous octroie la toge funèbre et la toque sinistre pour porter le deuil de vos illusions de jeunesse, de vos rêves d'artiste, pour Dieu, ratez ! et ratez ferme ! Soyez un âne, une croûte, une moule, tout ce que vous pourrez de pire ; débrouillez les procès les plus enchevêtrés du monde, faites, pieusement, triompher *le droit de la veuve et de l'orphelin*, refusez net et court de défendre les héritiers corsaires, les paillards décorés, les assassins vierges et martyrs et tous monstres en général qui vous honoreront de leur confiance, faites tout ça et pire encore si c'est possible. Et nous trouverons encore, l'hiver, de longues heures au coin du feu à rimer d'exquis sonnets aux fillettes et à charpenter de beaux drames aux théâtres. »

Et, en terminant, Charles insistait sur ce qui, sous la raillerie, constituait le vrai propos de sa lettre :

« Tout cela pour vous dire, cher Maurice, pour vous prier de n'abdiquer jamais le feutre et la cravate de l'artiste, ces saints emblèmes de la liberté qui, comme elle, tournent à tous les vents » (1).

L'avertissement était-il bien nécessaire ? Si, durant quelques années, il arriverait à Maeterlinck de coiffer la « toque sinistre » (2), à vrai dire, il aura hâte toujours, au sortir du Palais, de l'échanger contre l'insolent « feutre de l'artiste ». Mais, sans doute, son ami pouvait-il ignorer à quel point, dès lors, sa passion des lettres le préservait du définitif embourgeoisement.

*
* *

En octobre 1885, Grégoire et Maurice, sous quelque « naïf et fallacieux prétexte » (3) bénévolement accepté par leurs proches, réalisent le rêve depuis longtemps caressé de se rendre à Paris, ce grand et mystérieux Paris, où brillent les lumières de l'art et se font les réputations.

(1) Notes citées d'Albert Mockel.

(2) Maeterlinck restera longtemps inscrit au tableau de l'Ordre ; mais sa carrière d'avocat fut courte et peu remplie.

(3) *Bulles bleues*, p. 195.

Ils vont s'y fixer de longs mois, — toute une saison littéraire. Logés au quartier des écoles, ils auront tôt fait d'y prendre des habitudes : chaque soir, ils traversent les ponts pour rejoindre à Montmartre de jeunes poètes post-parnassiens, inconnus comme eux et, comme eux, pleins d'une foi ardente, encore que mal définie. Ces amis se nomment Rodolphe Darzens, Ephraïm Mikhaël, Pierre Quillard, Paul Roux, Jean Ajalbert. De leurs modestes deniers, ensemble ils fondent une revue, *la Pléiade*, que Banville, leur grand et obligeant aîné, accepte, dans un premier numéro, de présenter à un problème public.

On est en mars 1886, à quelques mois du Manifeste de Moréas, en pleine agitation littéraire. Une jeunesse avide de nouveauté cherche à se reconnaître, à se rallier et à se faire entendre. Les petites revues se multiplient, la plupart pour ne vivre qu'un temps très court. Apparaissent coup sur coup *la Revue wagnérienne*, la *Vogue* (Van Lerberghe et Verhaeren y vont collaborer), *le Symboliste*, *le Décadent*, *la Revue indépendante* et à Liège, la même année, *la Wallonie*, d'Albert Mockel, qui bientôt absorbera sa cadette parisienne, *les Écrits pour l'art*, de René Ghil.

Le Roy et Maeterlinck, dans leur petit cénacle, participent au tumulte du symbolisme naissant. Le mouvement a d'ores et déjà gagné Bruxelles et la province belge. Devant l'envahissement des tendances nouvelles et la sécession qui menace son équipe, Max Waller, dans *la Jeune Belgique*, réaffirme la permanence et l'immutabilité de la doctrine de l'art pour l'art ⁽¹⁾.

Van Lerberghe, à Gand, n'ignore rien de l'activité de ses amis à Paris. Il s'inquiète de l'opinion que leur groupe a de lui, partage leurs enthousiasmes et, faute d'être à leurs côtés, se préoccupe de faire acte de présence dans leur publication ⁽²⁾.

La Pléiade ne réussira pas à doubler le cap de l'année ; elle disparaîtra après le septième numéro. Mais, dans l'intervalle, elle aura donné, parmi d'autres vers ou proses, quatre poèmes de Le Roy ⁽³⁾, une nouvelle signée Mooris Maeterlinck : *Le*

⁽¹⁾ Année 1886, p. 479. *Dix années*.

⁽²⁾ Voir sa lettre à Maeterlinck, datée de Gand, 9 avril 86. *Annales Maeterlinck*, tome VI, 1960, p. 88.

⁽³⁾ L'un d'eux se retrouvera dans *la Chanson du pauvre* (1907).

Massacre des innocents ; six poèmes du même, les premiers des *Serres chaudes*, et six autres, qui révélèrent un Van Lerberghe, lui aussi, résolument symboliste (1).

On le voit : le temps du noviciat poétique est dépassé. Finis les exercices de versification plus ou moins réussis, les leçons trop apprises, les tâtonnements, les défaillances de toutes sortes. L'ambiance symboliste a miraculeusement aidé nos poètes à se découvrir, à reconnaître leur domaine, à assurer leur instrument et leur langage.

Les maîtres qu'ils invoquent à présent sont Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Lautréamont, Huysmans — le Huysmans d'*A rebours* —, Poë et Walt Whitman. Mais si grand que soit à leurs yeux le prestige de ces aînés, ils n'entendent pas pour autant se faire leurs imitateurs. Sans doute sont-ils sensibles aux influences et aux conseils. Villiers de l'Isle-Adam, que les deux Gantois et leurs amis ont retrouvé chaque soir dans une brasserie parisienne, a été pour Maeterlinck en particulier « l'homme providentiel », celui dont l'auteur de *Bulles bleues* écrira : « Au moment prévu par je ne sais quelle bienveillance du hasard, (il) devait orienter et fixer ma destinée » (2).

Plus encore par ses propos que par ses livres, Villiers a éveillé ou, à tout le moins, stimulé chez son jeune admirateur le goût de la vie intérieure et le sens mystique dont l'avait doté sa nature de Flamand. Maeterlinck se plaira à le répéter souvent et dans des termes qui ne devaient laisser aucun doute sur ce qu'il considérait comme sa dette vis-à-vis du maître. « Tout ce que j'ai fait, c'est à Villiers que je le dois » ira-t-il jusqu'à déclarer (3), omettant dans une gratitude peut-être excessive maint acquis préalable : ses dons innés d'homme du Nord et, divers et emmêlés, les apports de ses années d'apprentissage.

(1) En décembre 1905, un numéro spécial de la revue *La Roulotte* (de Braine-le-Comte) consacré à Ch. Van Lerberghe, publiait quelques pièces inédites du poète, parmi lesquelles quatre, datées de 1885, fort belles, sont déjà d'inspiration et de conception symbolistes. Deux de celles-ci, *Sympathies errantes* et *Renaisances*, sont encore en vers octosyllabiques ; les deux autres, *Chanson* et *L'Hôte*, sont en vers libres, avec, dans la première, prédominance de vers de sept syllabes.

(2) *Ouvr. cit.*, p. 196.

(3) J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, 1913, pp. 128-129.

Il n'en reste pas moins que c'est cet aîné assidûment fréquenté durant le séjour parisien qui, à l'heure décisive du choix, lui aura dessillé les yeux et l'aura persuadé à explorer, après le côté jordaenesque et breughelien, l'autre versant de l'inspiration flamande : celui où se tiennent Memlinc et Ruysbroeck (1). Conseillé par Villiers, Maeterlinck se détournera du réalisme truculent de ses premiers essais pour s'attacher aux études d'âme et aux problèmes de l'au-delà. Plus encore que le poète, cette conversion atteignait l'auteur dramatique et l'homme de pensée qui allaient lui succéder.

En attendant, les premières pièces des *Serres chaudes* (1886) révélaient une vision toute neuve des choses, la découverte d'une nature étrange, sinistre, hallucinante, apparemment incohérente et vue — Rodenbach le dira bien avant que le titre définitif du recueil ne soit arrêté (2) — « comme à travers le verre d'une serre bien close où le poète se serait enfermé à jamais » (3).

Des vers dolents, alanguis, très différents par leur facture de l'impeccable et ferme frappe parnassienne, se succédaient en s'enchaînant mollement pour suggérer et faire vivre ce monde mystérieux, lunaire et froid, dont l'évocation de cauchemar devait éveiller un frisson nouveau.

Si l'inspiration de Van Lerberghe est autre, sa poétique évolue semblablement. Sans doute a-t-il encore « la tête pleine des Parnassiens et de leurs moules de bronze », ainsi que lui-même l'écrit à Rodenbach (4). Mais aux pensées fugitives, aux émois délicats et subtils, aux visions vaporeuses, discrètement colorées, qu'il cherche à rendre, le « poète de l'ineffable » (4) a trouvé dès lors la forme élargie et l'art affiné qui conviennent :

(1) D'après une lettre, déjà citée, de Maeterlinck à R. Darzens (24 décembre 1885), Maeterlinck aurait, dès la fin de cette année-là, découvert et, même, traduit en partie l'œuvre de Ruysbroeck. Selon M. Hanse (étude citée, p. 110), Villiers, rencontré peu après, « a encouragé, prolongé, lui aussi, la transformation opérée par Ruysbroeck ».

(2) Le recueil s'intitula d'abord *Les Symboliques* (annoncées dans *la Pléiade* en avril 1886), puis *Tentations*, mais Van Lerberghe, consulté, jugea ce titre « presque inadmissible » et marqua sa préférence pour *Serres chaudes* (printemps 1889). Voir à ce sujet *Annales Maeterlinck*, 1960, tome VI, p. 30, n. 45 et *ibid.*, p. 117.

(3) RODENBACH, *art. cité*.

(4) ALBERT MOCKEL, *Charles Van Lerberghe, Mercure de France*, 1904, p. 49.

une langue fluide et ductile, une mesure assouplie, un vers d'une grâce aérienne et frêle l'aident à traduire le songe symboliste qui le hante.

Rentré au pays, la tête encore bourdonnante du souvenir de Paris, Maurice Maeterlinck a rejoint Charles Van Lerberghe. Si leur talent, à l'un et à l'autre, a brusquement mûri, s'ils ont, de côté et d'autre, trouvé leur inspiration et leur accent particuliers, partis à présent sur leur voie propre, ils n'en vont pas moins poursuivre fraternellement la route où ensemble et d'une même ardeur ils s'étaient engagés.

L'heure ne tardera plus où, reconnus par les leurs et accueillis en France, ils vont sortir de l'ombre et prendre rang, à des places différentes, il est vrai, parmi les écrivains de leur temps. Si leurs carrières cessent dès lors d'être parallèles, ils ne se montrent pas moins soucieux que par le passé de s'interroger et de s'éclairer mutuellement sur l'œuvre qui, de part et d'autre, s'élabore. Des destinées diverses et un inégal traitement de la gloire ne pourront empêcher qu'ils demeurent unis par cette vive et fraternelle amitié dont les années gantoises avaient noué les liens.

Rapports

Prix biennal de littérature wallonne du gouvernement

PÉRIODE 1954-1960 : ŒUVRES DRAMATIQUES.

Deux traditions ont bouché l'horizon de nos bons dramaturges dialectaux : un réalisme quotidien schématique et sans grandeur aucune (si ce n'est une forme assez stéréotypée de la fidélité) et un respect exagéré de tabous petit-bourgeois. Ce qui a donné trop de pièces sans envolée, sans profondeur et sans intensité, un style né de l'acceptation plutôt que de la révolte ; ce qui a suscité une absence de réelle personnalité, à quelques exceptions près.

Heureusement, notre théâtre dialectal moderne compte, depuis un quart de siècle, quelques évasions de haute qualité, dues en ordre principal à la plume de deux auteurs liégeois : Charles-Henri Derache et François Masset. Deux noms que l'on avait trouvés en finale du premier concours littéraire du Théâtre national wallon. Deux noms que l'on va retrouver en finale du présent Prix.

Mais venons-en au travail du jury. Un premier examen élimina une vingtaine d'œuvres estimées de valeur dramatique, littéraire, linguistique ou morale insuffisantes.

Un deuxième examen écarta des pièces dignes d'être présentées à un jury national mais trop limitées dans leur intention, leur réussite ou leur développement. Les citer est cependant un honneur qu'elles méritent, car elles témoignent d'une sensibilité, d'un savoir-faire et d'une culture bien au-dessus de la moyenne :

Treu-in-me djèrméye, de R. Bounameau (Liège), *In amour lomé chagrin*, de G. Charles (Nivelles), *Brigitte di glèce* et *Divant l'voyédje*, de Ch. H. Derache (Liège), *Antigone*, de J. d'Inverno (Liège), *Zabèle*, de G. Fay (Gilly), *Li mèyeûse part*, et *L'apèl*, de Fr. Masset (Seraing), *Li dictateur*, de L. Noël (Orée), *Quéé pètote*, de H. Tournelle (Jemappes), *Touïnants*, de Léo Vicas (Ransart).

Sept œuvres, toutes liégeoises, participèrent au tour final, dont un coup d'essai, quasi un coup de maître, d'un poète serésien, J. Rathmès. *Baclande* aurait pu marquer déjà un tournant décisif dans l'évolution bénéfique du théâtre dialectal si celle-ci n'était actuellement contrariée par trop d'exigences matérielles et morales. Dommage. Cette tragédie domestique, âpre, sans concession, aurait incité nos meilleurs auteurs à descendre plus profondément encore dans la vraie connaissance de l'âme humaine. C'est une pièce forte, admirablement écrite et qui irait dans le sens du théâtre de François Mauriac : « Asmodée », ou mieux, « Les Mal-Aimés ». Baclande, personnage principal qui ne paraît pas en scène, influence toute la vie d'une famille. On sent peser sa présence dictatoriale et vindicative sur le comportement des siens. Quand on apprend qu'il est mort, dans un accident de moto (il avait quitté son domicile depuis quelques années déjà), on sent, malgré le soupir de soulagement que poussent tous ses proches, que cette famille « nœud-de-vipères » sera pour toujours disloquée, désemparée. Un magnifique sujet, traité durement. Un drame qui se passe tout entier à l'intérieur des personnages. D'un héros unique dans nos lettres, un dessin qui s'élabore puis s'anime sous nos yeux, à coups de touches précises, vibrantes et sûres.

Mais Fr. Masset et Ch. H. Derache, auteurs également humains, ont quelque chose de plus ample dans leur talent, ne serait-ce que par la richesse abondante et variée de leur répertoire, chacun d'un accent si différent. Et aussi, par une recherche dans la construction, particulièrement ingénieuse et pénétrante chez l'auteur de « In amour cint ans vi ». Cet accent apparaît plus fruste et moins amer chez Masset, qui semble parler toujours le cœur sur la main et conduit cependant son analyse des sentiments avec une vigueur étonnante.

L'angoisse moderne est le champ d'expérience de ces deux auteurs. Dans l'essentiel. Quoi qu'il y paraisse. Mais alors que Masset tente de lui donner une voix, la plus émouvante possible, Derache la domine, l'analyse, l'apprécie. Au fond, ces deux auteurs se complètent étonnamment.

Tous deux restaient donc en présence. Masset, avec « Les coronas di spènes », « Les pavés d'infêr », « Li cîr si moque todis des omes » et « Li trézôr dè powète ». (C'était de poids.) Derache, avec « Li cadrile des ségnis » et « In amour cint ans vi ».

Dans *Li cadrile des ségnis*, drame psychologique, puissant et sobre, qui fait penser par sa technique symbolico-réaliste aux pièces noires d'Anouilh, Derache va loin. Sur quatre personnages poursuivis par la « moïra », et qui sont dessinés dans un relief saisissant, l'auteur a bâti une

œuvre qui se tient mais pâtit d'un manque de rigueur dans le ton et dans la langue.

Mi amour cînt ans vî échappe davantage à notre théâtre traditionnel, dans ses personnages, son esprit, sa construction et sa langue. Il se mêle, dans cette comédie-farce, de la satire, du réalisme, de la poésie et de la philosophie sous une forme vivante et fine. La Mort y apporte un élément insolite au côté de l'Amour, si cher à Derache, malgré les apparences. (Un amour, remarquons-le, souvent mal assorti).

Le thème de Tristan et Iseult y côtoie dans l'intelligence et la sensibilité celui de Cendrillon. L'intérêt de la mise en scène est évident. Le dialogue est vif et spirituel, avec de temps en temps, dans sa partie satirique, des rappels agaçants d'une pièce antérieure du même auteur. La langue, impure et, dans la partie poétique, parfois artificielle, est chargée tantôt d'images, tantôt de musicalité, mais sans être un seul moment pesante.

Ch. H. Derache, qui a déjà remporté le Prix biennal avec « Lazare », a signé ici une œuvre dont la valeur spirituelle, morale, psychologique et littéraire est grande ; une œuvre qui suscitera toujours des jugements contradictoires autant par son caractère, par endroits factice, que par ce qu'elle porte d'idées et de raffinement.

Les pavés d'infêr, de Masset, est une des comédies dramatiques les plus bouleversantes, les plus violentes du répertoire wallon. Elle étale les excès (il semble que l'auteur, dans son audace brutale, insiste un peu maladroitement et ne prouve pas un goût toujours parfait) et montre la punition morale (celle-ci humaine, profonde, originale) d'un être qu'embrase le désir de la femme. Jamais, l'auteur ne descend à l'anecdote villageoise ; parfois, il se hisse haut dans l'expression dramatique avec, cependant, au 3^e acte, du grincement dans l'écriture. Quant à la composition, n'eût-elle pas été plus rationnelle si la matière du 2^e tableau du 1^{er} acte avait été répartie entre les deux premiers actes par un usage habile de la suggestion ?

Li trézôr dè powète est une farce semi-poétique d'un genre peu pratiqué dans notre théâtre. Des quatre actes, le troisième, confus sur plusieurs scènes, gagnerait sensiblement à être remanié. L'affabulation et l'expression sont d'une conception originale. Le sujet ? L'Avare, croyant matériel le trésor du poète, se laisse berné par l'Avocat, le Pauvre et, collaborateur modéré, le Poète, trois personnages symboliques doués cependant d'une psychologie nuancée. Bien sûr, l'amour et la jeunesse éclairent et réchauffent cette aventure. L'atmosphère particulière se reflète fort bien dans le dialogue, un peu artificiel par endroits, malgré la richesse concrète de la langue.

L'auteur s'est davantage contrôlé dans *Les coronas di spènes* et *Lî cîr si moque toudis des omes*. La conception de la seconde est essentiellement poétique, sans que l'intérêt dramatique et le langage en souffrent, sauf au début. Le thème ? En amour, aide-toi et ne compte sur rien, pas même sur le Ciel. Ce qui frappe au premier abord, c'est l'unité de ton et la pureté scénique des personnages. C'est sans doute dans une réelle souplesse d'esprit et d'écriture : anti-conformisme exaltation, poésie, désir de sortir des sentiers battus, et rebattus, de notre théâtre.

Mais *Les coronas di spènes*, également en trois actes, est plus dense, plus pathétique, plus achevée. (Encore, formulera-t-on ici quelques réserves au sujet de la langue). Le sujet, criant de vérité, est développé avec la délicatesse exigée. C'est le combat mené par une épouse et mère pour retenir au foyer un époux qui la méprise et l'abandonne, et qu'elle ne cesse d'aimer. Les personnages, d'une justesse, d'une vérité psychologiques telles que l'on n'a point accoutumé de nous montrer, vivent le drame domestique dans une progression dramatique ample et parfaitement rythmée jusqu'au paroxysme. Le dialogue est toujours de théâtre et d'une authenticité du meilleur aloi. Mais si la composition scénique est solide, la répartition de la matière est, ici encore, inégale. (Ces troisièmes actes trop courts, serait-ce une incapacité ou un calcul ?)

Comme la plupart des grandes œuvres de Masset, ce moraliste épris de liberté, *Les coronas di spènes* est un chant à la pureté.

Par quatre voix et une abstention, le jury décerne le Prix biennal de Littérature wallonne du Gouvernement à *Les coronas di spènes*, de François Masset.

Le Président
Marcel HICTER

Le Rapporteur,
Émile LEMPEUR.

Membres du jury : Messieurs M. Hicter, président, J. Calozet, J. Duchesne, J. Guillaume et E. Lempereur, membres.

Prix académiques 1961

L'Académie avait à décerner en 1961 sept des prix dont elle dispose pour honorer le mérite littéraire dans ses différentes manifestations.

Le prix Ernest Bouvier-Parvillez, qui doit récompenser une longue activité dans les lettres, est allé au poète Georges GUERIN, dont le choix de poèmes publié en 1955 a mieux permis de mesurer toute l'œuvre dans sa diversité et dans son art très souple bien que traditionnel.

Le prix Léopold Rosy est destiné à un essai. Il fut attribué à celui que M^{me} Jacqueline VAN PRAAG-CHANTRAINE a consacré à Gabriel Miro, intitulé *Gabriel Miro ou le Visage du Levant*, dont le jury a apprécié les qualités tant pour la biographie que pour l'analyse.

Le jury du prix Auguste Michot s'est trouvé quelque peu embarrassé pour interpréter les conditions de cette récompense, qui suivant la stipulation du fondateur doit couronner une œuvre « qui célèbre les beautés de la terre de Flandre ». Une sélection et une adaptation poétique de chansons populaires et de textes anciens constituent-elles une œuvre originale qu'on puisse admettre à concourir ? C'est un cas d'espèce, et en raison de la grande valeur poétique que revêt sans conteste le livre de M^{lle} Liliane WOUTERS, *Les belles heures de Flandre*, l'Académie a décerné le prix à cette belle anthologie en traduction du flamand.

Pour le prix Félix Denayer, c'est l'ensemble d'une œuvre qui est pris en considération, sans distinction de genre. L'Académie a pu ainsi couronner en M. Albert AYGUESPARSE à la fois le poète d'*Aubes sans souliers* et du *Vin noir de Cahors*, le romancier de *Notre Ombre nous précède* et d'*Une Génération pour rien*, l'essayiste, le chroniqueur et même l'actif et clairvoyant directeur de revue.

Le prix Malpertuis distingue tour à tour un poète, un auteur dramatique, un romancier et un essayiste. Cette année était celle du roman. C'est M. Pierre DEMEUSE qui a obtenu le prix pour l'ensemble de son œuvre, où *Roc-Brulé* et *Les Ames désertes* ont été particulièrement remarqués par le jury.

Les jeux radiophoniques sont actuellement admis à concourir au prix Georges Vaxelaire, qui fut créé pour une œuvre théâtrale représentée sur une scène belge. C'est sur une pièce radiodiffusée par la

R.T.B. que s'est porté le choix du jury : *Les Moineaux de Baltimore*, de M. Edmond KINGS, où se retrouvent les dons de fantaisie allègre que l'auteur a fait valoir déjà dans le roman et dans la comédie scénique.

Enfin le prix Auguste Beernaert, décerné tous les quatre ans par un jury composé de deux professeurs d'université et de trois membres de l'Académie, est dévolu à M^{me} Marie-Thérèse BODART pour son récit : *L'Autre*, où la romancière des *Roseaux Noirs* et du *Mont des Oliviers* confirme la forte personnalité littéraire révélée par ses précédents livres.

Marcel THIRY.

Secrétaire Perpétuel de l'Académie.

Le Concours scolaire de l'année 1961

RAPPORT DE M. FERNAND DESONAY, SECRÉTAIRE DU JURY CHARGÉ
DE JUGER LE CONCOURS SCOLAIRE NATIONAL DE L'ANNÉE 1961

Mon rapport sera bref : je dirai d'emblée, quitte à passer pour un barbacole d'humeur rogue, que dans son ensemble le Concours scolaire de 1961 est fort décevant. L'an dernier déjà, le rapporteur, notre confrère Robert Goffin, constatait, au nom du jury, que la qualité des travaux soumis à notre jugement était inférieure à celle que révélaient les compétitions précédentes. Cette année, la régression continue. Or — et c'est ici que le bât blesse — les professeurs de seconde et de première avaient envoyé, dans le courant de l'année scolaire, au secrétariat de l'Académie, suivant les stipulations du Fonds Paschal, 156 rédactions (95 du régime d'expression française, 60 du régime d'expression flamande, une de la région d'Eupen ou de langue allemande). Parmi ces compositions, le même jury, chargé d'un premier classement éliminatoire, avait décelé des promesses. Tout se passe donc comme si les résultats de l'épreuve « en loge » ne confirmaient pas les indications à retenir des rédactions faites à domicile. Ce qui revient à dire que ces adolescents, ces adolescentes, réputés les mieux doués, se montrent très embarrassés pour composer — sur un sujet à leur portée — dès qu'on les livre à eux-mêmes.

Le thème proposé pour le Concours scolaire de 1961 : « Lire, mais élire » se prêtait, nous semblait-il, à des développements tout indiqués sur les bienfaits de la lecture, mais aussi sur les miracles du choix. Oserai-je avouer qu'un élève a pris « élire » au sens électoral du mot ? Voilà où nous en sommes. Sans doute la crise du français dans notre pays ne date pas d'hier ; mais elle montre une aggravation rapide, et beaucoup, dont je suis, en voient la cause dans la nécessité malheureusement acceptée de réduire l'enseignement de la langue française, en vertu de considérations qui sont étrangères à la pédagogie. Une expérience de près de quarante ans me permet d'affirmer que l'enseignement du français ne cesse d'être grignoté, en Belgique, dans les programmes scolaires. En 1923, à l'Athénée de Chimay, du temps où il y avait une classe de septième, je faisais à mes petits élèves 7 heures de français par semaine.

Voici les noms des autres concurrents qui avaient mérité de participer à la composition finale :

Régime d'expression française :

Philippe DE KUYPER, de l'Athénée Royal de Renaix ; Jean-Alfred DEPRESSEUX, de l'Athénée Royal de Verviers ; Ina DISENGOMOKA, du Lycée Royal de Nivelles ; Bernadette FORTEMPS, de l'Institut Notre-Dame de Jupille ; Jacques LENAERTS du Collège Saint Hadelin de Visé ; Albert VERGRACHT, de l'Athénée Royal de Molenbeek-Saint-Jean.

Région d'expression flamande :

Jean BAYON, de l'Athénée Royal de Malines ; Valentine HAYEN, du Lycée Royal de Hasselt ; Nika MACKEN, du Lycée Royal de Louvain ; Marc MIELANTS, de l'Athénée Royal d'Anvers ; Jean SPETH, de l'Athénée Royal de Kapellen.

RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES ÉTABLISSEMENTS
QUI ONT PARTICIPÉ AU CONCOURS :

Athénées et Lycées	Collèges, Pensionnats et Instituts libres
Régime français	
<i>Brabant</i>	
Athénée Auderghem.	Institut Notre-Dame de la Paix, Bruxelles.
Athénée Braine l'Alleud.	La Retraite du Sacré-Cœur, Bruxelles.
Athénée Bruxelles 2.	
Ecole Normale de l'État, rue Berken- dael, Bruxelles.	Collège St Joseph, Woluwe-St-Pierre.
Lycée Bruxelles 2.	
Lycée Emile Jacquain, Bruxelles.	
Lycée Gatti de Gamond, Bruxelles.	
Athénée Etterbeek.	
Lycée Etterbeek.	
Athénée Forest.	
Athénée Ixelles.	
Lycée Ixelles.	
Athénée Jodoigne.	
Athénée Koekelberg.	

Athénées et Lycées	Collèges, Pensionnats et Instituts libres
Athénée Molenbeck. Athénée Nivelles. Lycée Nivelles. Athénée St Gilles-Bruxelles. Athénée Uccle. Athénée Wavre. Lycée Wavre. Athénée Woluwe-St-Pierre	
<i>Fl. Occidentale</i>	
Athénée Comines. Athénée Mouscron.	
<i>Fl. Orientale</i>	
Athénée Renaix.	
<i>Hainaut</i>	
Athénée Ath. Athénée Binche. Athénée Charleroi. Lycée Charleroi. Lycée Châtelet. Athénée Chimay. Athénée Dour. Athénée Enghien. Athénée Fluruis. Lycée La Louvière. École Normale de l'État, Mons. Lycée « Marguerite Bervoets », Mons. Athénée Péruwelz. Athénée Pont à Celles. Athénée Soignies. Athénée Tournai. Lycée Tournai.	Institut Notre-Dame, Charleroi. Institut des Religieuses de St André, Charleroi. Institut Notre-Dame, Loverval. Institut des Religieuses Ursulines, Tournai.
<i>Liège</i>	
Athénée Aywaille. Athénée Hannut. Athénée Herstal.	Institution de l'Assomption, Val Notre- Dame, Antheit. Institut Notre-Dame, Jupille.

Athénées et Lycées	Collèges, Pensionnats et Instituts libres
Athénée Huy.	Collège Saint Louis, Liège.
École Normale Huy.	Religieuses de l'Instruction Chrétienne Liège.
Lycée Huy.	Collège Saint Servais, Liège.
Athénée Liège.	Collège Saint François-Xavier, Ver- viers.
École Normale Liège.	Collège Saint Hadelin, Visé.
Athénée Marchin.	
Athénée Seraing	
Lycée Seraing	
Athénée Spa.	
Athénée Stavelot.	
Athénée Verviers	
Ecole Normale Verviers.	
Lycée Verviers.	
Athénée Visé.	
Athénée Waremme.	

Luxembourg

Athénée Arlon.	Établissement Saint Joseph, Carlsbourg.
Lycée Arlon.	
Athénée Bastogne.	
Athénée Bouillon.	
Athénée Marche-en-Famenne.	
Athénée Virton.	

Namur

Athénée Andenne.	Séminaire de Floreffe.
Ecole Normale Andenne.	Collège Notre-Dame de la Paix, Namur.
Athénée Ciney.	
École Normale Couvin.	
Athénée Dinant.	
Athénée Florennes.	
Athénée Gembloux.	
Athénée Namur.	
Lycée Namur.	
Athénée Rochefort	
Athénée Tamines.	

Forces Belges en Allemagne

Athénée B.P.S.8.

Athénées et Lycées

Collèges, Pensionnats
et Instituts libres

Régime flamand

Anvers

Athénée Anvers.	Institut « Belpaire », Anvers.
Lycée Anvers.	Collège Saint-Liévin, Anvers.
Athénée Berchem-Anvers.	Institut Saint Gabriel, Boechout-lez-Lierre.
Athénée « Pitzemburg », Malines.	
Lycée Malines.	
Athénée Mol.	
Athénée Mortsel.	

Brabant

Athénée flamand Bruxelles.	Collège Saint Joseph, Aerschot.
Athénée Diest.	Institut du Sacré-Cœur, Héverlée.
Athénée flamand Etterbeek.	Institut Immaculata, Tirlemont.
Athénée Hal.	Collège Saint Joseph (Section néerlandaise), Woluwe-Saint-Pierre.
Athénée Kapellen.	
Athénée Keerbergen.	
Lycée Louvain.	
Athénée Renaix.	
Athénée Vilvorde.	
Lycée Vilvorde.	

Fl. Occidentale

Athénée Bruges.	Institut Saint François-Xavier, Bruges.
Lycée Bruges.	Institut Saint Joseph, Courtrai.
Athénée Courtrai.	Collège Saint Joseph, Izegem.
Lycée Courtrai.	Lycée Episcopal Saint Joseph, Knokke.
Athénée Furnes.	Institut Saint André, Ostende.
Athénée Ostende.	
Lycée Ostende.	
Athénée Roulers.	
Athénée Ypres.	

Fl. Orientale

Athénée Alost.	Collège Notre-Dame, Audenarde.
Athénée Gand.	Collège Saint-Vincent, Eekloo.
Athénée Gand-Centre.	Institut Notre-Dame, Eekloo.

Athénées et Lycées	Collèges. Pensionnats et Instituts libres
Lycée Gand. Ecole Normale de l'État, Gand. Ecole Normale Communale, Gand. Athénée Grammont. Athénée Lokeren. Athénée Saint Nicolas (Waes) Athénée Termonde	Institut de la Présentation Notre-Dame, Saint Nicolas (Waes).

Limbourg

Athénée Hasselt. Lycée Hasselt. Athénée Maaseik. Athénée Saint Trond. Athénée Tongres.	Institut des Sœurs de l'Enfance de Jésus, Hasselt. Collège du Sacré-Cœur, Heusden.
--	--

Région d'Eupen (Langue allemande)

Athénée Eupen.

Forces Belges en Allemagne

Athénée (B.P.S.8).

Chronique

Le souvenir de Luc Hommel

Le 28 octobre 1961, la ville de Dison a rendu un hommage solennel à l'écrivain d'histoire qui fut aussi, à ses débuts, un auteur régionaliste, et qui dans La Boutique Crickboom décrivit son coin natal avec une tendresse amusée. Une place Luc Hommel fut inaugurée par le bourgmestre en présence de Mme Luc Hommel et de ses enfants, de plusieurs membres de l'Académie conduits par leur vice-directeur M. Carlo Bronne, et de nombreuses personnalités. Au nom de l'Association des Amis de Luc Hommel, son président le baron Drion du Chapois prononça un discours de remerciement. Nous en reproduisons un passage qui évoque un aspect européen dans la forte personnalité littéraire de notre regretté secrétaire perpétuel.

Luc Hommel a été le type même du grand serviteur, celui pour qui servir fut toujours un privilège. Servir la communauté belge a été, j'en puis rendre témoignage, le souci constant de sa vie. Mais comme j'ai eu l'honneur de le dire l'an dernier à Utrecht, devant ses collègues d'une Compagnie internationale d'Études, le patriotisme de Luc Hommel n'avait rien de mesquin ni d'étriqué. Il se dilatait au contraire jusqu'à l'amour de notre civilisation. Il rejoignait le grand élan qui pousse au regroupement européen. Ce but, sa haute sagesse ne l'apercevait pas au terme d'une course incertaine, d'un vagabondage romantique de l'esprit. Elle le distinguait, en revanche, à même des réalités européennes mal découvertes encore et que pénétrait chaque jour son enquête.

En bref, le meilleur chemin vers l'Europe de nos vœux, Luc Hommel le cherchait dans la zone d'exploration la plus propice, dans les études bourguignonnes. Il y consacra toute sa carrière d'historien. Il fut le Secrétaire de la Chaire d'Études bourguignonnes de l'Université de Louvain. Il participa à la fondation du Centre Européen d'Études bourgondo-médianes dont le siège est à Bâle.

Cette vie, cette carrière, ces travaux, ces généreux desseins, vous avez eu la délicate, la pieuse idée de les exalter aujourd'hui pour les transmettre à la postérité par un témoin durable.

Soyez-en, Messieurs, très sincèrement remerciés.

A la cérémonie qui suivit dans la salle du conseil de l'Hôtel de Ville, M. le bourgmestre Léon Lamarche définit le sens de cette journée commémorative, puis M. Armand Donnay, secrétaire du Souvenir Wallon, évoqua la carrière de Luc Hommel. Le discours suivant fut ensuite prononcé par le secrétaire perpétuel, M. Marcel Thiry, au nom de l'Académie.

La vie et l'œuvre dont on vient de vous retracer les étapes sont dominées toutes deux par un même sentiment : celui de la grandeur.

L'aspiration à la grandeur ne s'y confond pas avec l'ambition personnelle. Au contraire, à plus d'un endroit de cette voie très noble, on voit intervenir un choix entre une vaste cause à servir et le souci possible de la carrière ; et à chacune de ces bifurcations, c'est le prestige du large intérêt humain qui l'emporte sur l'opportunité individuelle.

Dès l'Université, avant de publier son premier ouvrage littéraire, Luc Hommel s'engage dans une politique, et c'est une politique de rénovation qui répudie les routines des partis et veut créer du neuf et du grand. Chez tous les jeunes gens généreux que tente la politique, il existe un même romantisme qui se reconnaît essentiellement à ce qu'ils veulent lutter pour changer quelque chose ; c'est un truisme d'avancer que, chez les jeunes maurrassiens qui en 1919 vilipendent le régime démocratique, comme chez les étudiants de 1848 qui manifestaient pour le suffrage universel, l'esprit de révolution se retrouve à l'analyse pour une certaine part composante de l'activité publique. Avec Jean Teugels et Carlo de Mey, Hommel fonde à Louvain la *Jeunesse nouvelle*, qui s'intitule de façon significative « revue de littérature et d'action ». Cette action, il la continuera dans le groupe *Autorité*, dont le nom seul révèle une doctrine ; mais cette doctrine, qui emprunte à l'*Action française* l'essentiel de ses principes, il la tempère d'un sens remarquable des réalités et de la mesure. Cet équilibre intelligent, cette courtoisie aussi, ce sont des modalités qui apparaissent dès ce moment et qui vont affecter de leur caractère dominant toute la carrière du futur académicien.

La Minerve qui le protégera toujours ainsi le garde heureusement des dangers où il aurait pu verser à cette époque critique, jeune doctrinaire louvaniste de l'autorité, s'il s'était laissé griser par des appétits d'aventure personnelle et si d'autre part il n'avait discerné sûrement les

vraies voies qui s'ouvraient à son zèle de patriote. Il peut bien continuer, pendant quelques années, à rompre des lances contre certaines déformations abaissantes qu'il relève dans l'esprit démocratique, contre certains abus de l'esprit internationaliste. Il me semble voir qu'il n'en est pas moins gagné peu à peu par une certaine philosophie réservée. Il y a du diplomate en lui, et le diplomate est celui qui sait faire la part des choses. N'est-ce pas une fonction un peu diplomatique, celle de secrétaire du Conseil supérieur de l'Union Belgo-Luxembourgeoise qu'il occupe depuis 1926 ? Ne va-t-il pas y faire un stage utile au contact des hommes d'État, et y a-t-il lieu de s'étonner si on le trouve, en 1935, chef du cabinet de M. Paul van Zeeland ?

Cependant, son passage par la politique et par la littérature politique ne l'avait pas empêché de suivre ce penchant purement littéraire qui dès avant 1914, alors qu'il habitait parmi vous et qu'il fréquentait le collège, l'avait fait collaborer au *Farfadet* verviétois. *La Boutique Crickboom*, *Le Petit Chaperon rouge*, *L'Amour n'est plus le maître*, soit un recueil de contes de la veine régionaliste, deux comédies, une en un acte, une en trois actes, toutes deux représentées à Bruxelles : ces trois œuvres qu'il donne de 1920 à 1924, entre vingt-quatre et vingt-huit ans, le montrent s'essayant dans des directions différentes aux fortunes du métier d'écrire. Chose curieuse, après ces combats d'avant-garde qui ne laissent pas d'être encourageants, il se fait un silence presque total pendant plus de vingt années. Mais ce silence couvre un grand travail.

Travail en synthèse des deux tendances, la politique et la littéraire, qui depuis Louvain se disputaient le jeune auteur nationaliste. Sa passion de la grandeur comportait un goût littéraire pour l'évocation des époques de faste et de conquête ; la défense de l'idée belge le conduisit à rechercher des bases historiques pour cette idée, à fonder sur un glorieux passé la réalité d'une nation belge. Ces dernières préoccupations ne pouvaient être que favorisées par l'influence du bâtonnier Paul Crokaert, tour à tour ministre des Colonies et ministre de la Guerre, dont l'avocat Luc Hommel devint le collaborateur et qui contribua, dit-il, à renforcer chez lui le sens de notre histoire nationale.

Après cette longue période de préparation, de réflexion, de documentation, après les quatre années de guerre, coupées par un internement à la citadelle de Huy, et pendant lesquelles le travail eut le temps de mûrir et de prendre sa forme, on a vu enfin venir au jour l'œuvre véritable de l'écrivain qui avait trouvé sa voie comme écrivain d'histoire : l'œuvre bourguignonne. Pour la saluer aujourd'hui, ce n'est certes pas le mieux qualifié des amis de Luc Hommel que vous avez devant vous. M. Carlo Bronne, qui dit si bien comment on écrit

l'histoire, le baron Drion du Champois, spécialiste de cette période même sur laquelle a travaillé Luc Hommel, auraient infiniment mieux que moi, et avec une autorité bien plus sûre, évoqué ici l'œuvre monumentale, hélas inachevée, que votre concitoyen a dédiée à la Bourgogne des Valois. J'imagine que s'ils n'ont pas agréé mon désir de me désister, c'est parce qu'ils ont voulu que le nouveau secrétaire perpétuel, voyant chaque jour à l'Académie la trace du grand ouvrage qu'y accomplit son prédécesseur, puisse rendre à celui-ci un hommage informé. Peut-être aussi ont-ils souhaité que ce ne soit pas un initié de la secte historienne qui vienne ici disserter en homme de l'art, mais bien un lecteur essayant de parler au nom des lecteurs et capable seulement d'apporter au pied de cet édifice le tribut de ses réflexions profanes.

En treize ans, de 1946 à 1959, Luc Hommel a consacré à la période bourguignonne un imposant ensemble. Le plan en est tracé avec une majesté gracieuse qui n'est pas indigne des architectures de la Renaissance. Trois ouvrages principaux, dont les deux premiers seulement ont été exécutés, devaient magnifier trois grandes figures de femmes : Marie de Bourgogne, Marguerite d'York et, en prolongement dans la période espagnole, Marguerite d'Autriche. Il s'y ajoute une série de monographies, notamment sur Georges Chastellain, sur le Noble Ordre de la Toison d'Or, sur les chroniqueurs bourguignons. L'œuvre maîtresse est sans conteste *Marie de Bourgogne ou le Grand Héritage*, où le portrait de la « fiancée de l'Europe » sert de motif à un vaste tableau de l'époque et à toute une thèse brillante sur le destin lotharingien de la Bourgogne, sur le rôle heureux qu'elle aurait pu jouer dans l'histoire, s'il n'y avait eu Granson, Morat et Nancy, et sur la préfiguration qu'on a pu entrevoir d'une Belgique dans les États de Philippe le Bon.

Le roman de Bourgogne, il est vrai, tel qu'il est écrit par l'histoire, est un grand roman, admirable dans ses proportions et dans son cadre comme par sa péripétie et sa catastrophe, bien fait pour enflammer l'imagination des écrivains même s'ils n'ont pas cette raison particulière d'y chercher une origine de leur existence nationale. Qu'un fils de France, un prince chevalier de quinze ans, blessé à Poitiers en défendant son père, reçoive de lui un duché en récompense ; que par mariage il réunisse à ce duché un beau comté lointain ; qu'après avoir féalement servi son frère devenu roi il soit fait régent du royaume en raison de la folie de son neveu ; que son fils entre en rivalité ouverte avec la branche aînée, royale et suzeraine ; qu'un troisième duc, tout en luttant contre son cousin le roi, amasse petit à petit des provinces, par achat en florins sonnants, par viager, par extorsion même, comme un paysan de roman naturaliste assemble les pièces de terre, de telle façon que du Zuiderzeer

au Jura le duché du grand-père et le comté de la grand-mère feraient un seul tenant s'il n'y avait entre eux le Liège et la Lorraine ; que le quatrième duc enfin, cette fois par guerre et conquête plutôt que par marchés et séductions, gonfle encore cette nouvelle puissance européenne qui n'a pas cent ans d'existence, touche presque à la couronne de roi et s'écroule avec son État dans la boue glacée aux portes de Nancy, c'est déjà bien une histoire exaltante, un drame de famille en quatre générations sur fond de batailles chevaleresques, de faste Renaissance et de cupidité terrienne. Il s'y ajoute le grand souvenir du rêve lotharingien, bien étranger cependant aux menées de ces ducs qui veulent seulement et obstinément le pré carré pour leur jeune dynastie. Et la vision de la Bourgogne se développe alors en grandeur fabuleuse, elle devient cette « avenue des villes » qui ne déroule pas seulement sa traîne opulente depuis Amsterdam, Anvers, Gand et Bruges jusqu'à Dijon et au delà, mais que Gonzague de Reynold fait magnifiquement commencer à Londres pour descendre jusqu'à Milan et se prolonger vers Rome.

L'auteur du *Grand Héritage* n'a pas voulu romancer la Bourgogne : il s'est contenté d'en plaider le dossier, sans s'interdire de faire de cette plaidoirie une œuvre littéraire. Dossier difficile, puisqu'il ne s'agissait de rien de moins que d'un procès en revision. Car, avant la réhabilitation tentée de nos jours par notre école belge, la condamnation avait été portée par presque tous les auteurs. Hommel lui-même, dans sa rigoureuse loyauté, tient à rappeler ces jugements défavorables aux derniers ducs, celui de Michelet — évidemment passionné — sur la « parricide Maison de Bourgogne », ceux d'historiens de chez nous comme Kurth, Frédéricq, Pouillet, Van Praet, Kervyn de Lettenhove, Altmeter, Vanderkindere, Van Bommel. Il savait bien de plus, lui Disonais, qu'il aurait à surmonter une prévention sentimentale bien enracinée : celle de notre vieil esprit franchimontois, qui non seulement ne peut oublier 1468, mais qui se représentera toujours comment aurait tourné l'histoire si Marguerite de Maele avait épousé un autre prétendant et si les Anglais n'avaient pas trouvé sur le sol de France cette branche cadette grisée par sa fortune, cette soudaine dynastie dissidente dont l'alliance avec l'étranger prolongea d'un demi-siècle une guerre qui sans elle n'aurait pas été la guerre de Cent ans. Ces difficultés ne peuvent arrêter la vocation bourguignonne de notre grand ami ; elles ajoutent seulement à l'énormité de la tâche. Quand on tient en main ce livre capital, on comprend les vingt ans de silence qu'il a fallu pour le préparer ; on mesure la somme de recherches et de connaissances qu'il a demandée. Tâche ardue, que viennent illuminer des décou-

vertes : celle de Chastellain pour qui Luc Hommel se prend d'une amitié militante, celle de Marguerite d'York, la duchesse Junon, la veuve du Batailleur, *pugnacis vidua*, pour qui son zèle a quelque chose d'une flamme amoureuse.

La plume lui est tombée des mains avant qu'il pût aborder son troisième grand portrait, celui de Marguerite d'Autriche. Une nouvelle tâche l'avait requis d'ailleurs, depuis dix ans, qui nécessairement devait ralentir la grande entreprise. En 1951, quand il accepte la charge de secrétaire perpétuel, il choisit ; c'est une de ces options qu'il m'a semblé déjà lui voir exercer, soit qu'il abandonne l'œuvre d'imagination, soit qu'il délaisse la politique pour se dévouer à l'idée de Bourgogne. Cette fois l'idée qu'il va épouser, à laquelle il va consacrer la dernière période de sa vie, sans que ce vœu l'empêche pourtant, à force de travail, de terminer sa chère *Marguerite d'York*, ce sera l'idée de l'Académie.

Car pour Luc Hommel l'Académie fut bien quelque chose d'idéal ; il en avait une conception transcendante, il entrevoyait pour elle les perspectives les plus glorieuses. Quand il succéda comme secrétaire à ce cher et délicieux Charles Bernard que nous venons de perdre à son tour, l'Académie, il est vrai, était en plein devenir. Une importante fonction nouvelle venait de lui être attribuée par la loi, celle de gérer le Fonds National de la Littérature, dont le rôle allait se développer rapidement. Bientôt devait naître à côté d'elle ce Musée de la Littérature dont on parlait depuis toujours et dont pour une grande part on dut enfin la réalisation à l'active entreprise du jeune secrétaire (il avait cinquante-quatre ans, pour un académicien c'est l'adolescence). D'année en année, les prix, les fondations augmentaient en nombre, accroissaient d'autant la capacité d'action de notre Compagnie, mais aussi la charge de celui qui avait mission d'en surveiller les rouages. Luc Hommel faisait face à tous ces devoirs comme s'il n'avait jamais eu qu'un souci, celui de s'en créer de nouveaux pour le lendemain, *ad majorem academiae gloriam*. Ses dons de diplomatie le servaient heureusement, qu'il s'agît de ménager une rencontre avec l'Académie française, de remettre à la disposition des artistes belges l'île italienne de Comacina donnée à cette fin par le roi Albert et dont on avait oublié la destination, ou bien d'apaiser quelque susceptibilité naissante au sein de la race irritable des écrivains. Ce militant engagé tout jeune dans les voies du nationalisme de droite, ce président fondateur des *Scriptores catholici* savait abandonner au seuil du palais du prince d'Orange, qu'il franchissait tous les jours avec alacrité, toute appartenance idéologique ; nous pouvons tous témoigner qu'en ces dix années où il a servi admirablement l'intérêt de notre maison nous n'avons pas vu une seule fois

son action de secrétaire influencée par son opinion politique, qu'il gardait libre et active à l'extérieur. Et plus encore que l'administrateur impartial et exercé, plus que le diplomate, c'est l'homme de cœur qui fit beaucoup pour cette grandeur de l'Académie qu'il avait prise comme drapeau ; pour une certaine grandeur, qui pourrait bien être la vraie. Le souvenir passe des discours de gala et des grands dîners où les habits verts alternent avec les habits noirs. Mais il y a nombre d'écrivains qui, de son temps, sont sortis réconfortés et encouragés du petit cabinet au fond de notre rez-de-chaussée de la rue Ducale, et qui ne l'oublieront pas.

Dans un émouvant *Itinéraire de Luc Hommel* qu'il a publié à la Revue Générale, M. Georges-H. Dumont évoque avec une pointe de gentille malice les dîners en smoking que se donnaient à eux-mêmes les collaborateurs de l'*Autorité*. Est-ce Luc Hommel qui avait instauré ce protocole ? Petite discipline, mais qui fait partie d'une tenue d'ensemble. La tenue, c'est une règle de vie qui peut sembler futile. Elle n'est pas étrangère pourtant à la doctrine de grandeur. Pendant des mois nous avons vu Luc Hommel lutter contre le mal qu'il voulait garder pour lui seul, et se roidir sous cette tenue qu'il ne voulait pas abandonner et qu'était pour lui le sourire. Ce fut sa dernière leçon. Elle s'ajoute à toute une somme d'enseignements qu'il nous a laissés à tous. Cette doctrine, cet exemple, on voudra bien que s'en dise particulièrement reconnaissant, particulièrement pénétré, et que promette ici d'y être particulièrement attentif, celui à qui l'amitié peut-être imprudente de ses confrères a confié le grand héritage d'un grand secrétaire perpétuel.

Distinctions, activités à l'étranger

M. Robert Goffin a été fait chevalier de la Légion d'honneur.

M^{me} Émilie Noulet a donné deux leçons à l'École Normale supérieure de Sèvres, que dirige M^{me} Marie-Jeanne Durry. L'une était consacrée aux causes de l'hermétisme mallarméen, l'autre à une exégèse d'un poème de Mallarmé (*A la nue accablante tu*).

M. Roger Bodart a fait des conférences sur Maeterlinck à Paris, à Versailles, à Luxembourg et dans une vingtaine de villes d'Italie.

TABLE DES MATIÈRES

TOME XXXIX — ANNÉE 1961

Séances publiques

RÉCEPTION ACADÉMIQUE DE M. JEAN POMMIER (11 février 1961)	
Discours de M. Robert Guiette	5
Discours de M. Jean Pommier (sur Arthur Langfors) . . .	13
RÉCEPTION ACADÉMIQUE DE M. MAURICE PIRON (11 février 1961)	
Discours de M. Fernand Desonay	24
Discours de M. Maurice Piron (sur Gustave Charlier) . .	40
RÉCEPTION ACADÉMIQUE DE M. EUGÈNE VINAVER (16 décembre 1961)	
<i>Tristan et Iseut à travers le temps</i>	
Discours de M. Maurice Delbouille	187
Discours de M. Eugène Vinaver	199
Discours de M. Denis de Rougemont	213

Hommages

Hommage à Thomas BRAUN	139
Hommage à Charles BERNARD	183

Communications et notes

<i>Œu Pigault Lebrun</i> (Communication de M. Carlo Bronne à la séance mensuelle du 10 octobre 1959)	54
<i>De Ruysbroeck aux « Serres Chaudes » de Maurice Maeterlinck</i> (Communication de M. Joseph Hanse à la séance mensuelle du 15 avril 1961)	75
<i>Verhaeren à Saint-Amand</i> (Communication de M ^{me} Marie Gevers à la séance mensuelle du 3 juin 1961)	127
<i>Sur la « Chanson de la plus haute Tour » d'Arthur Rimbaud</i> (Communication de M ^{me} Emilie Noulet à la séance mensuelle du 16 septembre 1961)	144

<i>Maeterlinck et Claudel</i> (Note lue par M. Henri Davignon à la séance mensuelle du 15 avril 1961, suivie d'une correspondance de Maurice Maeterlinck et d'une note reçue de M. Jean Warmoes)	156
<i>Les années gantoises de Maeterlinck</i> (Communication de M. Gustave Vanwelkenhuyzen à la séance mensuelle du 9 décembre 1961)	222

Rapports

Rapport sur le Grand Prix quinquennal de Littérature Française (1955-1959), par M. Albert Ayguesparse	62
Rapport sur le Prix biennal de Littérature Wallonne, par M. Émile Lempereur	255
Prix académiques 1961, par le Secrétaire perpétuel	259
Rapport du jury chargé de juger le Concours Scolaire, par M. Ferdinand Desonay	261

Chronique

Prix et concours	133
Prix et concours	179
Le souvenir de Luc Hommel	133
Le souvenir de Luc Hommel (<i>Discours prononcé à Dison le 18 octobre 1961 par M.M. le baron Drion du Chapuis et Marcel Thiry</i>)	269
Sur Simenon (Extrait d'un discours prononcé à Liège le 12 octobre 1961, par M. Marcel Thiry)	167
Lettre d'un hôte de Comacina, par M. Jean Stevo	174
Distinctions	179
Distinctions, Activités à l'Étranger	275

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises

BAYOT, Alphonse. — <i>Le Poème moral</i> . Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 pages	250.—
BERVOIS Marguerite. — <i>Œuvres d'André Fontainas</i> . 1 vol. in-8° de 238 pages	140.—
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach</i> . 1 vol. 14 × 20 de 208 pages	100.—
BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 pages	70.—
BRONKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 pages	140.—
BUCHOLE Rosa. — <i>L'Évolution poétique de Rober Desnos</i> . 1 vol. 14 × 20 de 328 pages	120.—
CHAINAYE Hector. — <i>L'Ame des choses</i> . Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 pages	70.—
CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie</i> . 1 vol. 14 × 20 de 204 pages	100.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850). I. La Bataille romantique</i> . 1 vol. in-8° de 423 pages	250.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850) II. Vers un Romantisme national</i> . 1 vol. in-8° de 546 pages	250.—
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> 1 vol. in-8° de 116 pages	100.—
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps</i> . 1 vol. 14 × 20 de 142 pages	60.—
COMPÈTE Gaston. — <i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck</i> . 1 vol. in-8° de 270 pages	120.—
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie des Écrivains Français de Belgique (1881-1950)</i> . 1 vol. in-8° de 304 pages	120.—
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren</i> . 1 vol. in-8° de 156 pages	100.—
DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis</i> . 1 vol. in-8° de 184 pages	110.—
DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites)</i> 1 vol. 14 × 20 de 76 pages	50.—
DEFRIÏNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . 1 vol. in-8° de 468 pages	175.—
DELBUILLE Maurice. — <i>Sur la Genèse de la Chanson de Roland</i> . 1 vol. in-8° de 178 pages	120.—
DE RIJUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 pages	120.—

DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre.</i> 1 vol. in-8° de de 282 pages	100.—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève.</i> 1 vol. in-8° de 317 pages	125.—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chanfre d'Hélène.</i> 1 vol. in-8° de 415 pages	150.—
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 pages	70.—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique.</i> 1 vol. in-8° de 169 pages	70.—
DOUTREPONT Georges. — <i>La littérature et les médecins en France.</i> (épuisé)	
ÉTIENNE Scvais. — <i>Les Sources de « Burg-Jargal ».</i> 1 vol. in-8° de 159 pages	70.—
FRANÇOIS Simone. — <i>Le Dandysme et Marcel Proust</i> De Brummel au Baron de Charlus) 1 vol. in-8° de 115 pages	120.—
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix.</i> 1 vol. in-8° 14 × 20 de 170 pages	90.—
GILSOUL Robert — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours.</i> 1 vol. in-8° de 418 pages	175.—
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880.</i> 1 vol. in-8° de 342 pages	140.—
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 pages	90.—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe.</i> 1 vol. in-8° de 303 pages	140.—
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe.</i> 1 vol. in-8° de 108 pages	70.—
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster.</i> 1 vol. in-8° de 383 pages	110.—
HANSE Joseph. — <i>La valeur modale du subjonctif.</i> 1 brochure in-8° de 24 pages	20.—
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e</i> manuscrits 815 à 2.700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 pages	100.—
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 pages	90.—
HOUSSA Nicole. — <i>Le souci de l'expression chez Colette.</i> 1 vol. 14 × 20 de 236 pages	110.—
LEJEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignare ou Lai du prisonnier.</i> 1 vol. in-8° de 74 pages	70.—
LEMONNIER Camille. — <i>Paysages de Belgique.</i> Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 pages	100.—
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898).</i> Ouvrage couronné par l'ACADÉMIE FRANCAISE. 1 vol. 14 × 20 de 352 pages	130.—
MARET François. — <i>Il y avait une fois.</i> 1 vol. 14 × 20 de 116 pages	70.—
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse.</i> 1 vol. in-8° de 432 pages	140.—
NOUET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud.</i> 1 vol. 14 × 20 de 324 pages	140.—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour. de Beaujoyeux à Molière.</i> 1 vol. in-8° de 224 pages	110.—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 pages	70.—

PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 pages	70.—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 418 pages	175.—
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 pages	90.—
REMACLE Louis. — <i>Le parler de la Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 pages	110.—
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 pages	120.—
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier) 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	90.—
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	175.—
SÉVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Leon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 pages	60.—
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (nouvelle édition revue). 1 vol. in-8° de 152 pages	110.—
SOSSÉT L. L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	70.—
TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES DU BULLETIN DE L'ACADÉMIE. (<i>Années 1922 à 1959</i>) 1 brochure in-8° de 78 pages	25.—
THIRY Marcel. — <i>Étienne Héniaux</i> . 1 brochure in-8° de 20 pages	20.—
THIRY Marcel et PIRON Maurice. — <i>Deux notes sur Apollinaire en Ardenne</i> . 1 brochure in-8° de 32 pages	25.—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	140.—
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 pages	70.—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> 1 vol. in-8° de 339 pages	175.—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 pages	50.—
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 pages	110.—
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression suivie d'une note de l'auteur). 1 vol. in-8° de 296 pages	125.—
VIVIER Robert — <i>Traditore</i> . 1 vol in-8° de 285 pages	125.—
WARNANT Léon — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8 de 255 pages	150.—
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	70.—
WILMOTTE Maurice. — <i>Les Origines du Roman en France</i> . 1 vol. in-8° de 263 pages	110.—

Vient de paraître :

VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 pages	90.—
DONEUX Guy. — <i>Maurice Maeterlinck. Une poésie - Une sagesse - Un homme</i> . 1 vol. in-8° de 242 pages	110.—
ANGELET Christian. — <i>La poétique de Tristan Corbière</i> 1 vol. in-8° de 145 pages	70.—
TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES DE « LA WALLONIE » (juin 1886 à décembre 1892) par Charles LEQUEUX. 1 brochure in-8° de 44 pages	30.

Imprimé en Belgique.

PRIX : 30 Frs.