



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

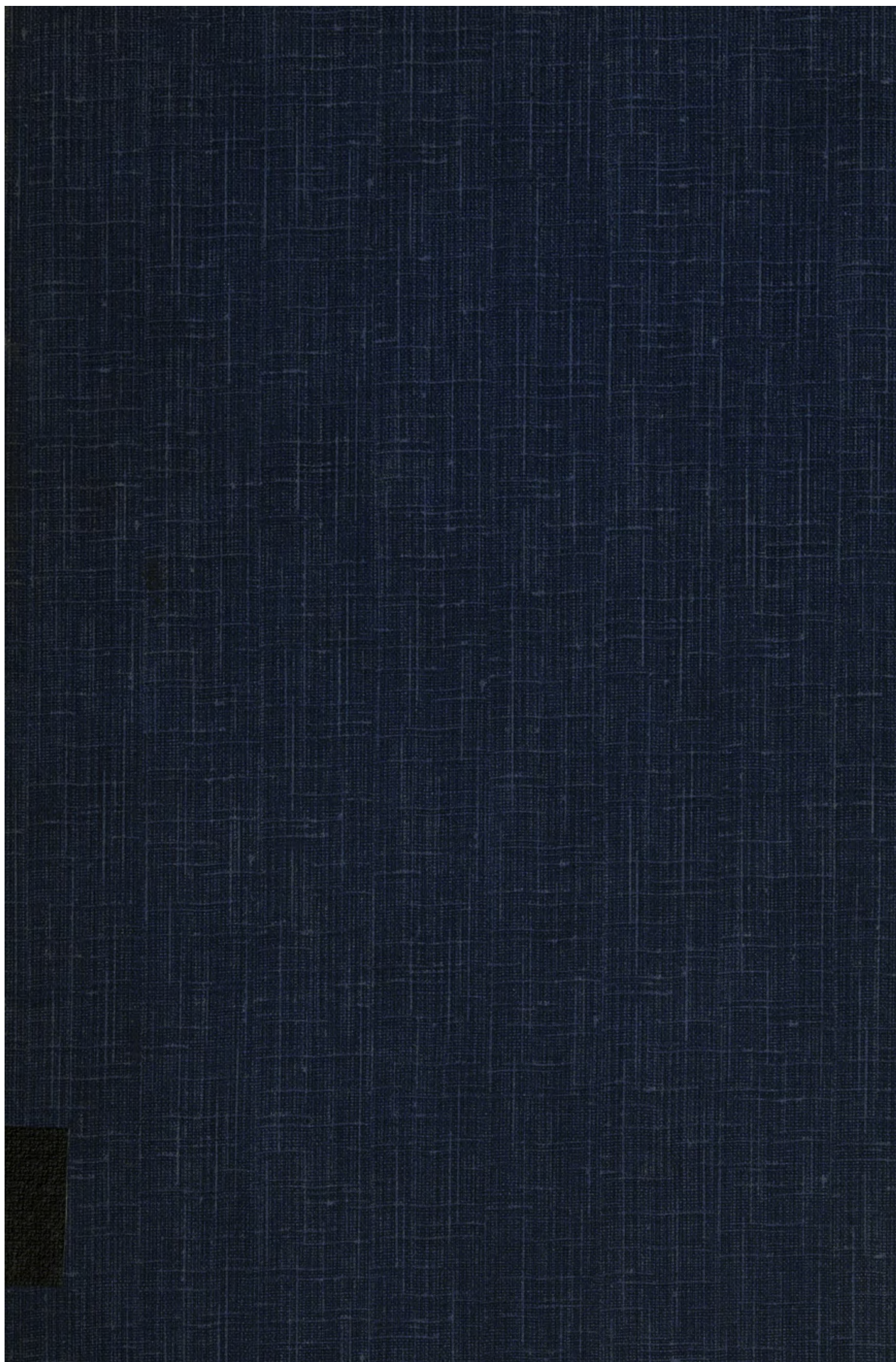
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries
and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

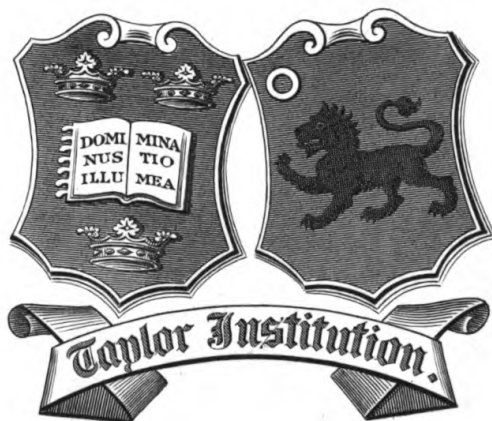
<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-
ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



~~251. h. 4~~



~~A/A 2940 A. 1~~
REP. F. 861

INTRODUCTION
A LA
LITTÉRATURE
FRANÇAISE ET FLAMANDE
DE BELGIQUE

INTRODUCTION

A LA

LITTÉRATURE

FRANÇAISE ET FLAMANDE

DE BELGIQUE

PAR

PAUL HAMELIUS
Professeur à l'Université de Liège



OFFICE DE PUBLICITÉ

ANCIENS ÉTABLISS. J. LEBÈGUE & C^{ie}, ÉDITEURS
Société coopérative

36, RUE NEUVE, BRUXELLES

1921

TAYLOR
J. H. TAYLOR
38

PRÉFACE

Les Anglais désireux de s'instruire du passé de la Belgique se sont souvent plaints de ne pouvoir trouver d'abrégé de l'histoire de notre littérature nationale. Pour répondre à une curiosité si flatteuse pour le pays, on a cru devoir compléter et présenter ici des notes de conférences faites pendant l'exil, sous une forme accessible aux étrangers et à la jeunesse. La nouveauté de l'entreprise, sans excuser ses imperfections, lui permettra peut-être de plaider les circonstances atténuantes. Il était impossible de rendre pleine justice à tous les écrivains récents dont la gloire a franchi nos frontières, impossible aussi de les exclure tous. Qu'ils daignent pardonner à notre insuffisance. Sous peine de rebuter l'attention, il a fallu suivre à la lettre le conseil cruel mais sage d'éviter la nomenclature.

Des remerciements sont dus à M^{me} Yvonne Dusser, secrétaire de l'Anglo-French Review, de Londres, qui a bien voulu me céder ses notes sur Jean Lemaire, et à mon collègue M. Herman Van der Linden, pour leurs encouragements et pour leurs avis amicaux. Les savants conservateurs du British Museum, si accueillants envers les réfugiés belges, ont favorisé ce modeste travail avec leur obligeance proverbiale.

Le complément de cette Introduction serait une bibliographie raisonnée. Mais elle remplirait un volume à elle toute seule. On doit donc se borner ici à signaler les ouvrages essentiels. La Biographie nationale, publiée sous les auspices de l'Académie royale de Bruxelles, est très utile. Malheureusement, les premiers volumes ont cessé d'être à jour et les derniers n'ont pas encore paru.

INTRODUCTION A LA LITTÉRATURE FRANÇAISE ET FLAMANDE DE BELGIQUE

CHAPITRE PREMIER

Y a-t-il unité de la littérature belge dans les deux langues?

Si les deux langues parlées par les Belges sont celles de deux peuples voisins, les Français et les Hollandais, il ne s'ensuit pas que la nation, créatrice d'une grande école de peinture et d'institutions politiques vivaces, soit condamnée, dans le domaine littéraire, à la stérilité ou au plagiat. Les œuvres composées sur son territoire du XIII^e au XVIII^e siècle figurent en bonne place dans les histoires de la littérature française ou néerlandaise; plus d'une a été acceptée et traduite dans toute l'Europe, et même au delà. L'existence d'une littérature nationale n'en rencontre pas moins beaucoup d'incrédules. La frontière linguistique, d'abord, leur paraît une barrière empêchant l'unité des belles-lettres. Ils admettent qu'une forme d'art italienne, comme le sonnet, a franchi les Alpes et s'est acclimatée à Paris et à Amsterdam, qu'un drame symbolique écrit en norvégien par Ibsen se joue et s'imite en Allemagne ou en Angleterre, et ils reconnaissent la continuité d'échanges analogues d'une province à l'autre des Pays-Bas méridionaux. Ils ne nient pas la communion des sentiments et des volontés manifestée par les progrès des libertés communales au comté de Flandre et dans la principauté de Liège au Moyen Age, ni l'unité de mouvements populaires.

modernes, telle la Révolution Brabançonne de 1789 ou la Révolution de 1830.

Mais après avoir touché ces preuves évidentes de la solidarité flamande et wallonne, ils hésitent à rechercher dans les lettres du passé les témoignages de la même union des cœurs et des esprits. La raison profonde de ce préjugé réside dans la doctrine des âmes ou génies nationaux, promulguée par la critique allemande vers la fin du XVIII^e siècle et subie passivement depuis lors. La langue, c'est toute la nation, *de taal is gansch het volk*, dit une sentence simpliste, démentie par les faits de l'histoire. A ce compte, il n'existerait ni Suisse, ni Amérique, ni Irlande, et le monde moderne perdrait beaucoup de sa variété et de sa richesse. La tâche de la littérature comparée consiste précisément à rompre les cadres des unités linguistiques et à découvrir les innombrables liens internationaux dans la vie intellectuelle de l'Europe. Même la tradition française, la plus fière et la plus originale de toutes, n'a cessé d'emprunter aux nations voisines. Est-il besoin de rappeler ce que le *Don Juan* de Molière et les ballades de Victor Hugo doivent à l'Espagne, Chateaubriand et de Vigny à l'Angleterre?

La Belgique, bâtissant, comme le reste du monde moderne, sur les fondations de l'Antiquité et de la Bible, a constamment tenu ses regards fixés sur Paris. Fermée presque toujours aux influences anglaises et allemandes, prêtant à la Hollande plus qu'elle n'en recevait, elle s'est ouverte aux impulsions venant du Midi. La géographie et la politique lui imposaient cette réceptivité. Ses fleuves, l'Yser, l'Escaut et la Meuse, prennent leur source en terre française, ainsi que maints affluents, la Lys et la Sambre. Le comté de Flandre fut de tout temps un fief des fleurs de lys. Les principautés relevant du Saint-Empire, comté de Hainaut, duché de Brabant, comté de Namur, évêché de Liège, gravitèrent très tôt dans l'orbite de Paris, pour s'unir au XV^e siècle sous le sceptre d'une branche cadette des Valois. Les deux langues se parlaient dans le fief français de Flandre

et dans les fiefs impériaux de Brabant et de Liège, et les habitants de langue néerlandaise ou, comme on disait au Moyen Age, thioise, fréquentaient les mêmes écoles, obéissaient aux mêmes lois et trafiquaient aux mêmes marchés que les Wallons. Les clercs et les savants d'entre eux se parlaient et s'écrivaient en latin, l'organe commun de l'Europe lettrée, les autres se servaient des idiomes dits vulgaires, en accordant une primauté au roman ou français, en raison de sa culture courtoise. Quant à la littérature d'imagination, elle se composait soit en latin, soit en roman, soit en thiois, selon les auditoires.

On eût étonné un Belge du moyen âge en lui disant que l'une de ces trois langues était nationale et que le patriotisme lui faisait un devoir de la préférer. Pour lui, c'était affaire de convenance personnelle. Van Maerlant, il est vrai, a condamné dès le XIII^e siècle les livres mensongers écrits en langue romane, mais sans aucune prévention contre la France : il voulait seulement déconseiller la lecture de fictions romanesques et recommander les graves et savants écrits latins. L'encyclopédie traduite par lui en flamand était l'œuvre de Vincent de Beauvais, familier de Saint Louis et compatriote des trouvères qu'il blâme de leurs inventions poétiques. Ayant débuté comme imitatrice du roman de chevalerie et des autres genres créés par les Français, la poésie flamande s'est à peine émancipée dans la suite. Strophes lyriques, pièces de théâtre, contes, sont traduits, adaptés ou inspirés de modèles français jusqu'à la catastrophe du XVI^e siècle, qui déchira l'unité des dix-sept provinces des Pays-Bas et consumma la ruine de la Belgique.

La figure tragique de Philippe de Marnix, né à Bruxelles avant les troubles, mort à Leyde après la séparation, symbolise cette crise finale des lettres belges, plongées dans la torpeur pendant toute la durée du XVII^e siècle et pendant la première moitié du XVIII^e. Calviniste convaincu, il est cependant tout occupé, dans ses écrits, de la discipline et

des dogmes de l'Église romaine qu'il venait de quitter. Il ne constitue donc pas une exception à la règle qui fait de la littérature belge celle d'un peuple catholique. Orthodoxes ou incroyants, fidèles ou révoltés, tous les écrivains flamands et wallons portent la marque de la doctrine acceptée ou combattue par eux; aucun ne représente une culture étrangère ou indifférente à la tradition romaine, car ni protestants ni israélites n'ont créé sur le sol belge de pensée ou de forme d'art originale.

Un grand vide se creuse à partir de l'an 1600 dans l'histoire des lettres nationales : aucun écrivain de talent n'a illustré l'époque de Rubens et des Teniers, aucune œuvre de facture classique ne s'est produite durant le règne de Louis XIV. La langue française, suprême dans les cours, dans les académies et dans la presse européenne, règne aussi à Bruxelles sous les gouverneurs généraux installés par la maison d'Autriche. Quoique né dans la capitale, le premier auteur célèbre à signaler, le prince Charles de Ligne, n'a laissé aucun écrit flamand; en revanche, il est certain que la langue allemande lui était familière. L'école littéraire qu'il tenta de fonder à Bruxelles et qui se dispersa à la grande Révolution, ne parlait que français. Le prince lui-même, arraché à sa patrie par la tourmente, alla mourir à Vienne. Nul ne reprit sa succession, et un demi-siècle s'écoula avant le réveil décisif des lettres belges, assuré enfin par les événements de 1830. Ce renouveau, dû à l'exemple des romantiques de Paris, remonte cependant aussi à des causes plus éloignées, aux deux drames historiques *Don Carlos*, de Schiller, et *Egmont*, de Goethe, consacrés aux ennemis de Philippe II d'Espagne, et au roman *Quentin Durward*, tiré des chroniques bourguignonnes par Walter Scott. Conscience ressuscitée dès 1838 les lettres flamandes endormies; vingt-neuf ans plus tard, Charles De Coster rend l'originalité et la vie à la littérature d'expression française. Depuis, la production n'a cessé de s'accroître.

Aucun enfant de la Wallonie ne figure parmi les grands auteurs de langue thioise. Nombreux, en retour, sont les écrivains d'expression française nés en Flandre, en Brabant, ou même dans le Limbourg. Depuis Chastellain jusqu'à Maeterlinck, ce sont eux qui assurent la prépondérance du français dans l'ensemble de la production nationale. S'il était permis de parler en statisticien à propos de belles-lettres, on pourrait la diviser en trois parties : un tiers serait dû à des Wallons, un tiers à des Flamands se servant de leur langue régionale, un tiers enfin à des Flamands préférant le français.

Les érudits belges du XIX^e siècle, désireux de faire valoir leur patrimoine, englobaient dans la littérature nationale des œuvres originaires des parties de la Flandre et du Hainaut annexées à la France et même de provinces perdues entièrement pour les Pays-Bas, comme l'Artois et la Picardie. Leur héritage légitime était assez riche pour les dispenser de revendications aussi hasardeuses. Mais il existe des cas douteux, comme celui de Froissart et de Jean Lemaire, nés tous deux hors des frontières du royaume actuel, appartenant sans conteste à la France, et Belges cependant dans certaines parties de leur existence vagabonde et de leurs écrits variés. Les négliger tout à fait serait fausser la perspective du tableau où leur place est marquée; les prendre tout entiers serait un acte de chauvinisme non moins contraire à la justice. La seule bonne méthode est de faire, tant bien que mal, le départ des portions de leur œuvre revenant à leurs deux patries et de maintenir dans son cadre naturel celle qui est due aux Pays-Bas.

Pour être complète, une histoire de la littérature de Belgique devrait embrasser les nombreuses œuvres latines écloses sur le territoire ou composées par des enfants du pays. Elle devrait aussi tenir compte d'une infinité d'écrits tombés dans l'oubli ou connus seulement de quelques chercheurs, dignes d'intérêt cependant, car ils offrent, tout

comme les œuvres capitales, un reflet des idées et du goût d'une époque, et ils ont dû exercer une certaine influence sur leur milieu. La liste s'en trouve dans des recueils spéciaux.

Mais l'accumulation des détails nuit aux vues d'ensemble. Il est avant tout nécessaire de démontrer la communauté de l'activité intellectuelle des deux côtés de la frontière linguistique et sa continuité d'un siècle à l'autre. Dans une simple introduction, destinée à dégager les figures principales et à établir les lignes maîtresses de l'évolution, on peut passer sous silence les auteurs secondaires. Mieux vaut fixer l'attention sur les œuvres assez hautes pour interpréter l'esprit belge auprès de la postérité et de l'étranger. Si elles ne sont pas toujours d'une beauté parfaite, elles empruntent un intérêt spécial aux circonstances qui leur ont donné naissance; car elles traduisent l'idéal propre à une société tout à tour féodale, municipale, monarchique et démocratique, elles montrent les variations du goût européen affectant une petite nation proche de Paris, le foyer des arts, et cependant autonome, et dans une certaine mesure originale. Le rayonnement de la culture française frappe la Belgique d'une autre façon que l'Italie ou l'Angleterre, et y mûrit des fruits d'une saveur caractéristique.

Il serait superflu d'insister sur la nécessité pour les Belges de se familiariser avec les écrits composés sur leur sol par leurs ancêtres, mais il est utile d'affirmer qu'ils ont droit de cité dans la littérature internationale, celle qui se compose des chefs-d'œuvre répandus d'un pays à l'autre par des traductions et des imitations. L'estime où les civilisés se tiennent entre eux se règle d'après la valeur relative de leur apport à ce trésor commun. Sans ambitionner de se mettre au rang des patries de Dante, de Shakespeare, de Racine ou de Cervantès, la Belgique peut prétendre à une place honorable parmi les nations cadettes de l'Occident. Si, pour des raisons déjà indiquées, elle est

restée muette pendant la période classique du xvii^e siècle, en retour, ses meilleurs livres ont été généralement goûtés et acceptés au Moyen Age et au xix^e siècle; sans elle, le tableau de l'évolution européenne serait incomplet. En France et en Hollande, ses œuvres ont pu être appréciées dans les textes originaux; ailleurs, on a dû recourir à des traductions.

Dans cette expansion de l'esprit belge au delà des frontières, certains de ses traits distinctifs se sont manifestés. Il est en somme resté étranger aux sphères les plus hautes de la pensée désintéressée; le souci des contingences l'a ramené constamment vers la morale et la politique, bref, il s'est arrêté à l'accident au lieu de s'élever à l'idée pure. Ruysbroeck ferait exception à cette règle si, au lieu d'être un théoricien, il eût été artiste créateur. Mais le *Renard* est satirique et didactique, comme plus tard Chastellain, Anna Bijns et Marnix; Conscience, De Coster et Verhaeren s'inspirent aux problèmes sociaux de leur temps; le prince de Ligne et Maeterlinck sont des moralistes; même Guido Gezelle, le plus artiste des écrivains du terroir, celui dont l'âme se fond avec le plus d'abandon dans l'univers, veut affirmer un dogme et défendre une Église. Comparés à Dante, l'astre le plus haut des lettres modernes, ou même aux étoiles de deuxième grandeur, tous manquent d'envolée. Peut-être leur souci des devoirs sociaux et de la conduite ajoute-t-il à l'intérêt historique de leurs œuvres. La passion et la pensée collective, qui dominaient les communiers du moyen âge, ont aussi possédé leurs descendants modernes, Baudelaire l'a noté le jour où il écrivit que les Belges pensent en bande. Leurs auteurs se font la voix du peuple, ils élargissent leur cœur jusqu'aux sentiments de la masse, et y gagnent en force ce qu'ils perdent en subtilité. Aussi ne s'expliquent-ils bien que par l'étude de leur milieu; ils ne se sont jamais enfermés dans une tour d'ivoire, pour s'y abstraire de l'opinion moyenne.



PREMIÈRE PARTIE

Le moyen âge

CHAPITRE II

Le cycle de Godefroi de Bouillon et de la Croisade.

La Chanson du Chevalier au Cygne (1874), *les Chétifs* et *la Chanson de Jérusalem* (1868) ont été édités par Hippeau ; *la Chanson d'Antioche*, par Paulin Paris (1848). — P. PARIS, *Nouvelle Étude sur la Chanson d'Antioche*, 1878. — TIEDAU, *Geschichte der Chanson d'Antioche*, 1912. — *Dolopathos* latin, éd. Hilka, 1913. Traduction franç. de Herbers, éd. Brunet et de Montaiglon, 1856. — *La Naissance du Chevalier au Cygne*, éd. Todd, 1886. — *Chronique de l'abbaye de Saint-Trond*, éd. de Borman, 1877. — PIGEONNEAU, *le Cycle de la Croisade et de la famille de Bouillon*, 1877. — WINKELMANN, *Philip von Schwaben*, 1873-78.

Dès ses débuts, et durant des siècles, la littérature belge a été dominée par un grand événement : la participation des Belges aux Croisades. On ne peut attribuer au hasard la part prépondérante prise à la conquête de l'Orient par Godefroi de Bouillon, duc de Basse-Lotharingie, par son frère Baudouin, prince d'Édesse, second roi de Jérusalem, par de nombreux comtes de Flandre, Robert I^{er} le Frison, ami d'Alexis Comnène, par son fils Robert II, dit de Jérusalem, et soldat de la première Croisade, par Thierry d'Alsace, gendre du quatrième roi de Jérusalem, par son fils Philippe d'Alsace, combattant de la troisième Croisade

avec Philippe-Auguste et Richard Cœur de Lion, par Baudouin IX de Flandre, fondateur, en 1204, de l'Empire latin de Constantinople. Les causes profondes de cette prépondérance des Belges dans le Levant aux XII^e et XIII^e siècles sont mal connues, mais la poésie du Moyen Age lui doit la glorification de Godefroi de Bouillon, l'un des neuf preux, à l'égal de Charlemagne et du roi Arthur, et le héros d'une tradition surtout célèbre par l'épopée du Tasse. Descendant de la lignée carlovingienne, héritier du roi Lothaire, fondateur de son fief de Lotharingie, seul duc au milieu des comtes des Pays-Bas, Godefroi légua à la dynastie de Brabant des ambitions presque royales, dont cette tradition est le reflet. Le comté de Flandre, plus exposé à des dangers de tout genre, n'a jamais joui d'une semblable auréole de gloire, malgré l'importance des poèmes nés sur son territoire. Quant au sentiment national, il n'existait pas à l'époque des Croisades, il est donc impossible de lui attribuer une part dans la composition du cycle.

On ne peut affirmer que la légende du *Chevalier au Cygne*, par laquelle commence le cycle de Godefroi de Bouillon, soit née sur le sol belge; elle apparaît à la fin du XII^e siècle dans le *Dolopathos*, recueil de contes écrits en latin peu après 1184, par Jean de Haute-Seille. L'abbaye de ce nom était située près de Sarrebourg, dans la Haute-Lotharingie. La plupart des contes du *Dolopathos* sont des adaptations assez fidèles de récits orientaux du *Roman des Sept Sages*, mais celui qui est intitulé *les Cygnes* est plus original. Sans mentionner Godefroi de Bouillon ni la dynastie d'Ardenne, il fait allusion à une légende déjà connue en disant : « Ceci est le cygne dont le renom persiste à jamais parce qu'il a traîné au moyen d'une chaîne d'or un batelet portant un chevalier armé (1). »

Herbert le Clerc, auteur de la traduction française du

(1) *Dolopathos*, éd. Hilka, 1913, p. 86.

Dolopathos, écrivant vers 1210, est plus précis. Sans nommer encore son héros, il fait du moins l'éloge du duché de Bouillon :

« Mais cil fut moult de grant renon
A cui il fut acompagniés;
Chevaliers fut bien enseigniés;
Toz jors mais cerait an memoire,
Car il est escrit en l'istiore;
L'istiore est et veraie et digne;
Ce fut li Chevaliers ou Cigne,
Que proz fut et de grant savoir,
Et cil fut li cignes por voir
Qui les chaainnes d'or avoit
Au col, de coi la nef traoit
Où li chevaliers armez ière
Qui tant fut de bone manière
Puis tint de Boillon la duchiet (1). »

Il est impossible de méconnaître ici l'intention de glorifier la maison qui avait donné au royaume de Jérusalem son premier souverain chrétien, en la faisant descendre d'un être surnaturel, amené par l'oiseau poétisé dans mainte légende de l'Antiquité. Au livre II des *Métamorphoses*, Ovide raconte qu'un roi des Liguriens, nommé Cynus, de la famille des Héliades ou enfants du soleil, donc lui-même descendant d'Hélios ou Hélias, fut transformé en cygne (2). Au livre XII, se rencontre une fable encore plus attrayante pour les jongleurs qu' cherchaient dans les récits de la guerre de Troie des ancêtres pour les dynasties nationales, tels Francus, le héros éponyme des Français, Danus, celui des Danois, Brutus, celui des Bretons. Par analogie, on peut attendre Lothaire comme souche des Lotharingiens, et Lothaire figure en effet dans une des versions du roman comme père du Chevalier au Cygne. Ailleurs, le père est désigné comme roi d'Orians

(1) HERBERS, *Dolopathos*, 1856, p. 345.

(2) *Mét.*, II, p. 277 de l'éd. Nisard.

(d'Austrasie?) et le fils s'appelle Loherangrin, c'est-à-dire Garin le Loherain ou Lorrain. Dans Ovide, Cycnus apparaît comme un guerrier troyen invulnérable, vainqueur de plusieurs milliers de Grecs, mais à son tour serré de si près par Achille qu'il cède à la peur, tombe, et se trouve transformé en un oiseau blanc par son père Neptune (1). Jean de Haute-Seille était sans doute familier avec ces passages d'Ovide, et avec mainte autre tradition classique, telle que les amours de Jupiter métamorphosé en cygne et de Lédä, d'où naquit la belle Héléne, et avec l'attelage de cygnes qui figure à la fin de *l'Art d'aimer* (2).

On a voulu voir un rapport entre sa légende et celle relatée au VIII^e siècle par Paul Diacre au sujet de la dynastie lombarde. Se basant sans doute sur un passage de *l'Histoire naturelle* de Pline (3), l'historien des Lombards écrit, après avoir signalé des cas d'enfantements monstrueux :

« Une femme de mauvaise vie, ayant donné le jour à sept enfants à la fois, eut la cruauté plus que bestiale de les jeter à l'eau pour les noyer. Si la chose paraît incroyable, qu'on relise les histoires des anciens; on y trouvera qu'une femme a mis au monde non seulement sept, mais même neuf enfants en même temps. Il est certain que cela se produit surtout en Égypte. Or il advint que le roi Agelmund, passant par là, arriva à l'étang, y arrêta son cheval, regarda les pauvres nouveau-nés et les retourna de la lance qu'il tenait à la main. L'un d'eux se saisit de la lance du roi et la serra, ce qui le toucha de pitié et l'étonna au point qu'il lui prédit un grand avenir. Il le fit tirer de l'eau et remettre à une nourrice, qui l'éleva avec soin, et comme il sortait d'un étang, qui dans leur langue s'appelle « lama », il l'appela Lamissio. En grandissant, il devint un homme vigoureux et belliqueux, et à la mort d'Agelmund il prit les rênes du gouvernement (4). »

L'histoire des enfants-cygnes de Jean de Haute-Seille

(1) Éd. Nisard, pp. 453-455.

(2) Liv. III, vers 809.

(3) Liv. VII, c. 3, p. 9 de l'éd. Teubner, 1875.

(4) PAUL DIACRE, *Hist. Lang.*, M. G. H., 1878, liv. I^{er}, § 15, p. 54.

est plus poétique : un grand seigneur, étant à la chasse, poursuit une biche blanche jusqu'à une fontaine solitaire, où se baigne une nymphe tenant à la main une chaîne d'or. Frappé de sa beauté, il saisit la chaîne et, à l'instant, épouse la dame. Après son mariage, elle lit dans les étoiles qu'elle donnera le jour à six fils et à une fille. La belle-mère cherche en vain à semer la haine entre les époux, et doit dissimuler jusqu'au jour de l'accouchement. Les six garçons et leur sœur viennent au monde portant des chaînes d'or au cou; ils sont remplacés par sept petits chiens et livrés à un vil serviteur de la vieille, qui reçoit l'ordre de les enterrer ou de les noyer. Il les abandonne dans la forêt; un vénérable ermite les y recueille et les nourrit sept ans du lait d'une biche. La malheureuse mère, soupçonnée par son mari d'avoir enfanté une monstrueuse portée d'animaux, est enterrée jusqu'à mi-corps dans la cour du château, où les domestiques lui font subir des peines dégradantes. Quand ses fils ont grandi, ils commencent à chasser dans la forêt; leur père les aperçoit et se sent attiré vers eux par la voix du sang. Dès que la marâtre apprend qu'ils ont survécu, elle envoie son serviteur à leur recherche, mais il les trouve métamorphosés en cygnes et jouant dans les eaux d'un fleuve, tandis que leur sœur reste sur la rive à garder les chaînes d'or. L'envoyé s'empare des chaînes, elles sont remises à un orfèvre avec ordre de les fondre pour en faire un vase, mais elles résistent au feu et aux coups du marteau, sauf un anneau, qui se brise; l'orfèvre les cache, et remet à la vieille un vase d'or fait d'une matière différente. Privés de leur chaîne, les cygnes ne peuvent recouvrer leur forme humaine. Ils s'envolent avec leur sœur vers le château paternel, situé sur un roc inaccessible surplombant une pièce d'eau. Le seigneur, appuyé au bord de sa fenêtre, est frappé de la beauté des oiseaux et de la douceur de leur chant, et commande de les nourrir tous les jours des reliefs de ses repas. La sœur, revenue à sa forme humaine, va

mendier au château et partage son pain avec ses frères et avec sa mère, toujours enterrée à mi-corps dans la cour. Le spectacle de leur tendresse touche enfin le cœur du châtelain, qui se met à interroger la jeune fille et à s'informer de ses origines. La marâtre et son complice rougissent de colère et de peur, essaient vainement de donner la mort à leur victime, et tout est découvert. Les chaînes d'or sont rapportées par l'orfèvre, les cygnes redeviennent hommes, sauf celui dont la chaîne a été brisée, et la méchante belle-mère est condamnée à prendre dans la cour du château la place de son innocente belle-fille (1).

Ce canevas est celui d'une histoire de chasseurs : le château dans la forêt, l'étang aux cygnes, l'ermite à la biche, nourricier des enfants perdus, devaient plaire aux seigneurs féodaux des Vosges et de l'Ardenne. Quant à la nymphe, Jean de Haute-Seille l'a probablement empruntée à Ovide. Il est d'ailleurs loisible à tout lecteur d'imaginer quelque cantilène perdue comme source du *Dolopathos* ou de collectionner dans le *Roman des Sept Sages* des données qui ont pu être utilisées dans le conte des Cygnes. Quelques éléments historiques semblent y avoir été incorporés. Un chevalier normand, nommé Roger de Toëni (Touni), mort en 1040, fut l'aïeul de la première femme de Baudouin d'Édesse. Au cours d'une expédition à Barcelone, il combattit les ennemis d'une noble veuve et obtint la main de sa fille. Or le mariage d'Hélias avec Béatrice, fille de la dame de Milsand, est raconté d'une façon analogue. La légende d'Ardenne peut donc être l'écho d'une tradition de famille, transférée de Baudouin, deuxième roi de Jérusalem, à son frère et prédécesseur Godefroi.

Rien ne permet d'ailleurs de chercher une signification symbolique dans les détails du conte, sauf peut-être dans

(1) D'après le *Dolopathos*, éd. Hilka, 1913.

l'attribut héréditaire de la chaîne d'or, image de la dignité royale destinée au duc de Bouillon :

« Aucun sisne roial va li ors demostrant. »

c'est-à-dire l'or signifie quelque honneur royal (1).

Dans la version du roman du Chevalier au Cygne imprimée par Hippeau, en 1874, maint détail du conte primitif est modifié. Le père des enfants-cygnés est appelé le roi Oriant, ce qu'on a interprété comme souverain du royaume de l'Est ou Austrasie. Peut-être pourrait-on traduire par roi d'Oestlingen, Essling ou Ardenne (2). Il a sa résidence à Lillefort. Sa femme Béatrice donne le jour à sept fils, qui, sous la garde d'un ermite, sont allaités par une chèvre dans la forêt. Tandis que six d'entre eux sont changés en cygnés par la perte de leurs colliers, le septième, Elias, garde sa forme humaine, et combat en champ clos pour sa mère persécutée contre le champion de la marâtre, nommée Matabrune. C'est après sa victoire qu'il délivre cinq de ses frères de leur forme d'oiseaux. Une deuxième bataille se termine par la défaite des gens de Matabrune, qui est jetée au feu après avoir fait l'aveu de ses crimes. A ce point du roman, les ancêtres d'Élias disparaissent, et lui-même est transporté dans les Pays-Bas, où son lignage doit acquérir la richesse et l'autorité. Il s'embarque dans la nacelle traînée par son frère le cygne, arrive dans une cité sarrasine, où il remporte une nouvelle victoire, puis remonte le Rhin jusqu'à Nimègue, où il apprend à la cour impériale que la dame de Bouillon vient d'être dépouillée de sa terre par Rainier, duc des Saisnes (Saxons). La dame se vante d'être de bonne lignée bra-

(1) *Naissance du Chevalier au Cygne*, éd. Todd, 1889, p. 74.

(2) Voir VANNÉRUS, *L'Oesling et ses rapports avec l'Ardenne*. Dans *Mélanges de Borman*, 1919.

bançonne et se réclame d'une généalogie où se mêlent la fable et l'histoire :

« Car jo sui del lignage Renaud, le fil Aymon ;
Godefrois à la Barbe, li viex dus de Buillon,
Sire, ce fu mes peres, si me fist norrechon.
Andoi fusmes jumel d'une conjoncion ;
Ci fu bons chevaliers et de fiere raison ;
Si conquist tot Halbaig a coite d'esperon ;
Encor tieg-jo de lui Lovain et S^t Tyron [Trond] (1). »

En réalité, la comtesse veuve Béatrice de Toscane se remaria avec Godefroi le Barbu, et devint mère d'Ida et grand'mère de Godefroi de Bouillon.

Dans le roman, Élias, accepté comme son champion, défait le duc des Saisnes et obtient par sa vaillance la main et le fief de l'héritière de Bouillon. Le soir des épousailles, il fait promettre à la mariée de ne jamais s'enquérir de son nom ni de sa patrie, sous peine de le voir s'éloigner à jamais. Un ange apparaît à la duchesse et lui prophétise que sa fille deviendra dame du Boulonnais et donnera le jour à deux rois de Jérusalem et à un comte. Désormais, à côté d'incidents imaginaires, tirés soit de l'esprit inventif des jongleurs, soit de la tradition classique ou médiévale, surgissent des faits empruntés aux chroniqueurs. Suivant l'exemple de Geoffroi de Monmouth et d'autres historiens romanesques, les grands événements du passé sont utilisés pour glorifier les dynasties contemporaines. Dans le cycle de Godefroi de Bouillon, le principal thème historique est le récit de la première Croisade et de la fondation du royaume de Jérusalem, d'après les chroniqueurs autorisés, tels qu'Albert d'Aix, Guillaume de Tyr, etc. D'autres passages contiennent des allusions à la politique des principautés belges à l'époque où il fut composé, c'est-à-dire vers la fin du XII^e siècle. A ce moment, les rois d'Angleterre Richard Cœur de Lion et son frère Jean sans Terre

(1) Éd. de Hippeau, 1874, p. 112.

étaient engagés dans des alliances avec la dynastie de Boulogne, apparentée à Godefroi de Bouillon, avec le duc Henri I^{er} de Brabant et sa femme Mathilde de Boulogne et avec l'empereur Othon IV qui vint tenir sa cour à Nimègue en 1213 et qui, en 1214, épousa Marie de Brabant, fille du duc. Cette combinaison politique, connue sous le nom d'alliance anglo-guelphe, dura environ vingt ans (1190-1214) et visait à la destruction du roi de France Philippe-Auguste, qui finit par l'écraser à la bataille de Bouvines (1214). En vantant les exploits des premiers Croisés en Terre Sainte, les jongleurs flattaient les ambitions des seigneurs de leur pays, qui revenaient de Saint-Jean d'Acre ou se préparaient à aller combattre Saladin. En célébrant la victoire par laquelle le Chevalier au Cygne conquiert la main et le fief d'une noble héritière, ils excitaient l'enthousiasme des vassaux et alliés de Henri I^{er}, qui fondait ses espérances sur le mariage de sa fille avec Othon IV. En décrivant les expéditions de leur Élias sur les routes qui relient les villes du Rhin, Mayence, Coblençe et Nimègue, à Bouillon et à Wissant, le port d'embarquement pour l'Angleterre, ils encourageaient les visées du parti de l'empereur.

Un tel système d'allusions politiques est toujours un peu vague, puisque la fiction s'y mêle à la réalité, et les souvenirs du passé aux espérances de l'avenir : dans le cas présent, son existence est confirmée par la mention de certains noms propres de personnes et de lieux et par l'analogie de certains incidents, mais plus encore par l'atmosphère générale du poème. Un cas très précis de flatterie à l'adresse d'un comte de Boulogne a été éclairci par Paulin Paris et attribué par lui au jongleur Renaud de Saint-Trond, de sorte qu'une partie au moins du roman consacré à la dynastie brabançonne serait l'œuvre d'un poète belge. Le récit du mariage d'Élias avec l'héritière de Bouillon, à Nimègue, peut être interprété comme une sorte d'épithalame occasionné par les fian-

çailles d'Othon avec Marie de Brabant en 1198; le mariage n'eut lieu qu'en 1214, peu avant la défaite de Bouvines.

Dans le roman, le Chevalier au Cygne et sa nouvelle épouse remontent le Rhin jusqu'à Coblenz, où une embuscade leur est tendue par le traître Asselin, prévôt de la ville. Élias échappe par faveur divine : une hirondelle vient se poser au bord de son casque pour l'encourager au combat, et une nuée descend du ciel pour troubler la vue des félons. Galien, neveu de l'empereur, est frappé à mort. Sous ces fictions, il est difficile de découvrir une part de vérité. En 1198, Othon IV eut à soutenir une campagne défensive contre Philippe de Souabe, au cours de laquelle il livra bataille dans le lit desséché de la Moselle. Peut-être cette action est-elle commémorée dans le récit du jongleur relatif à une bataille près de Coblenz et du gué Saint-Florentin. Saint-Florin est le nom d'une église de Coblenz voisine du bord de la Moselle (1).

Reprenant le fil du récit préparatoire à la première Croisade, le roman rapporte la naissance de la fille d'Élias, la belle Idain, destinée à donner le jour au roi de Jérusalem. Sa mère Béatrice ne peut maîtriser sa curiosité, adresse à son époux les questions interdites, et perd ainsi par sa faute la compagnie du chevalier, qui part avec son cygne pour ne plus revenir.

Dans la deuxième branche du roman, les incidents sont encore imaginaires, mais les personnages sont, du moins en partie, historiques. La belle Ide de Bouillon est demandée en mariage par le comte Eustache de Boulogne, surnommé aux Grenons, ou Gernobadatus, et la naissance de trois fils, dont les deux héros de la première Croisade, est prédite. Leur mérite futur s'annonce par maints détails, dont l'un reflète heureusement l'orgueil de la dynastie. Le comte Eustache, entrant dans la salle, s'étonne que sa femme ne se lève pas pour l'honorer. « Seigneur, dit la comtesse, je

(1) WINKELMANN, *Philip von Schwaben*, 1873, p. 139.

tiens un rang supérieur au vôtre, car sous mon manteau se cachent un comte, un duc et un roi. » Elle entend par là Godefroi, futur roi de Jérusalem et duc de Lorraine, et ses frères, futurs souverains et comtes. C'est en Angleterre qu'Eustache, l'aîné, reçoit ses armes, tandis que Godefroi, le cadet, va demander à l'empereur Othon, en son palais de Nimègue, l'investiture du duché de Bouillon. Dans cette fiction poétique, il est difficile de ne pas reconnaître une allusion à l'alliance anglo-guelphe. Le roman nous transporte ensuite en Orient, et imagine une réunion à la Mecque des Sarrasins qui, le jour même de l'entrée du duc Godefroi à Bouillon, apprennent de la bouche de la vieille devineresse Calabre, mère du roi Corbaran de Jérusalem, que leur empire est menacé et qu'ils vont perdre la Ville Sainte. Elle lit dans l'avenir la Croisade de Philippe-Auguste et la prise de Saint-Jean d'Acre, qui eut lieu en 1191. Elle prédit aussi qu'un héros, encore à naître de la souche du Chevalier au Cygne viendra un jour écraser les Infidèles. Cette prophétie a été déchiffrée comme une flatterie à l'adresse de Renaut de Dommartin, comte de Boulogne et mari, vers 1189, d'Ida, arrière-petite-fille d'Eustache de Boulogne, le frère de Godefroi (1). Renaut combattit Philippe-Auguste et le renversa à Bouvines, mais resta prisonnier jusqu'à la fin de ses jours. Quant au roi Philippe, la prophétie de Calabre ne lui promet aucun succès : il est taxé d'avarice (2) et les Infidèles sont encouragés à n'avoir aucune crainte tant que les descendants de Godefroi ne les attaqueront pas :

« Ja n'ierent abatu par escu ne par lanche,
Se del chisne ne vient la premiere naissance (3). »

Ce passage nous permet de dater approximativement la rédaction de cette partie du roman, et de noter de nou-

(1) P. PARIS, *Manuscripts français*, VI, 193 et 194.

(2) Éd. Hippeau, 1877, p. 86.

(3) Éd. Hippeau, 1877, p. 84.

veau sa tendance hostile à la politique du roi de France. Après cette allusion au ^{xii}^e siècle, le roman se reporte aux origines de la première Croisade et raconte que Cornumarant, le fils du roi Corboran, entreprend un voyage en Occident pour se rendre un compte exact de la puissance des Francs. A travers l'Italie, la France et la Belgique, il chemine jusqu'à l'Ardenne stérile « où il a faim », et jusqu'à l'abbaye de Saint-Trond en Hesbaye, où il est reconnu par l'abbé Gérard, qui l'avait rencontré pendant un pèlerinage à Jérusalem. Cette nouvelle fable est basée sur des détails historiques. En 1190, l'avouerie de Saint-Trond fut reconnue fief du duc Henri I^{er} de Brabant, un des alliés de Richard Cœur de Lion dans la ligue anglo-guelphe. La *Chronique de Saint-Trond* rapporte que Godefroi de Bouillon avait déjà élevé des prétentions sur l'abbaye (1). Elle connaît deux dignitaires du nom de Gérard, dont le souvenir a pu servir de base à la fiction : un prévôt contemporain de la première Croisade et un abbé du ^{xiii}^e siècle. Le trouvère Renaud de Saint-Trond, qui se nomme dans le poème, empruntait des noms propres et des incidents à l'histoire sans reculer devant les inexactitudes. C'est en compagnie de l'abbé Gérard qu'il amène son Cornumarant à Bouillon, où la puissance du duc se manifeste : une foule de seigneurs et de chevaliers du nord de la France et de la Belgique sont rassemblés pour lui faire honneur. Des amabilités s'échangent entre le prince sarrasin et son futur vainqueur; ils s'avertissent du conflit qu'ils vont préparer, et préludent ainsi aux relations courtoises qui dans la suite se continueront entre les adversaires et qui viendront rompre la monotonie des incidents guerriers. A l'époque de la première Croisade, chrétiens et musulmans ne se traitaient pas aussi poliment : c'est au ^{xiii}^e siècle que Richard Cœur de Lion et Saladin oublièrent leurs différends pour nouer des liens d'amitié chevaleresque

(1) Éd. de Borman, 1877, vol. I, pp. 64-69.

semblables à ceux de Godefroi et de Cornumaran dans notre roman. Le Sarrasin, frappé de stupeur, va rapporter à son père tous les témoignages recueillis par lui de la grandeur du prince ardennais. Les Infidèles en sont si agités qu'ils s'abandonnent à la colère et à la discorde.

Après cette deuxième branche fabuleuse, dite *des Enfances de Godefroi de Bouillon*, commence un récit basé sur Albert d'Aix et sur des chroniqueurs qui prétendent à la véracité, s'ils n'y atteignent pas toujours. Il a été imprimé sous le titre de *Chanson d'Antioche*, et il relate le commencement de la première Croisade. Il repose sur des traditions littéraires assez variées. Le moyen âge comptait parmi les neuf preux trois conquérants de Jérusalem : le Juif Josué, le païen Alexandre et le chrétien Godefroi. La légende du premier, basée sur la Genèse, et celle du deuxième, empruntée au roman d'Alexandre, servaient de préfiguration aux exploits du troisième. La Croisade était d'autant plus facile à poétiser que son historien accrédité, Albert d'Aix, chanoine d'Aix-la-Chapelle, donc voisin de la maison d'Ardenne, s'inspirait d'idées littéraires ou politiques, sans grand respect pour la vérité. D'après Sybel, il voulait glorifier la chevalerie du Christ, dont les chefs étaient, non le pape ou les prélats, mais Pierre l'Ermite et le noble champion du Seigneur, le duc de Lotharingie. De nombreux récits de miracles, tels que l'intervention d'anges et de saints envoyés de Dieu, et d'aventures profanes, prophéties de devineresses, amours de guerriers chrétiens et de dames sarrasines, sont des ornements conventionnels, destinés à l'amusement des auditeurs, sans être pris à la lettre. Quant au fond de la *Chanson d'Antioche*, il est tiré de diverses chroniques, et relate l'expédition de Pierre l'Ermite, puis les démêlés des Croisés avec l'empereur de Constantinople, la prise de Nicée, leur marche à travers l'Asie Mineure et leur arrivée devant Antioche.

Dans tous ces épisodes, la place d'honneur revient à

Godefroi. Tandis que d'autres chefs cèdent à des ambitions égoïstes et s'abandonnent à des dissensions dangereuses pour la grande entreprise, sa constance dans ses desseins et sa droiture brillent d'un éclat d'autant plus vif. Il est élu comme champion parmi les seigneurs chrétiens pour le cas où les deux armées, s'en remettant au jugement de Dieu, décideraient leur querelle en champ clos. D'un bout à l'autre, c'est à lui que vont l'admiration et la sympathie. Les fauteurs de discorde sont les Normands, Tancrède et Bohémond ; le lâche est un Français, Étienne de Blois. La sagesse, la piété et la modération de Godefroi en font un héros modèle, mais un peu ennuyeux. Il est visité par les anges du Seigneur et assisté au combat par les saints guerriers Georges et Démétrius. Dans une expédition nocturne, il laisse sur le terrain quatorze têtes d'Infidèles coupées. D'un revers de l'épée, il tranche un Turc en deux de la tête à la ceinture, ce qui du reste n'empêche pas la victime de réciter une tirade. Le duc est aussi charitable que vaillant : il donne l'aumône, va visiter les pauvres et ne ménage pas aux siens les exhortations et les conseils.

Quant aux seigneurs féodaux, ils font assaut de bravoure avec les nobles sarrasins, qu'ils traitent en frères de caste aussi bien qu'en ennemis. Les titres sonores de familles belges ou françaises, le détail des beaux coups d'épée, la liste des jambes, des têtes et des bras tranchés net et volant à terre, sont les lieux communs de la poésie chevaleresque.

La protection divine est appelée sur les Croisés par leurs chefs spirituels, au début par le légat du pape, le martial évêque Adhémar du Puy, qui succombe, comme Moïse, avant d'apercevoir la Terre Promise, et après sa mort par l'évêque de Mautran. Ces prélats portent la Lance dont le flanc du Seigneur fut percé sur la Croix, et réconfortent les soldats par la vue de la sainte relique.

A côté de la noblesse, le corps des Tafurs ou sapeurs se distingue par sa férocité et son indépendance. Les Tafurs,

opposés aux chevaliers bardés de fer, sont des piétons munis de bêches, de haches et de pics et vêtus de haillons. Originaires de la Flandre et des autres principautés des Pays-Bas, ils paraissent représenter, dans la poésie, les milices communales qui commençaient, vers 1200, à jouer un rôle militaire. Ils marchent sous le commandement de leur propre chef ou roi et, les jours de disette, ils se nourrissent de la chair des Turcs tombés à la bataille. Leur apparence grotesque est de nature à provoquer le rire.

Les Infidèles, confondus des progrès de l'invasion, consultent l'idole de Mahomet, qui les encourage à combattre. Un traître finit par livrer Antioche aux chrétiens en leur jetant une échelle par-dessus la muraille. Assiégés à leur tour dans la ville après l'avoir prise d'assaut, les chrétiens sont réconfortés par la découverte de la Sainte Lance qu'un ange signale à Pierre l'Ermite pendant son sommeil. Mais c'est surtout grâce à la prouesse de Godefroi qu'Antioche est finalement délivrée des Sarrasins.

Si la marche des Croisés de Constantinople à Antioche est en partie historique, les incidents connus sous le nom d'épisodes des Chétifs sont des fictions pures. Orderic Vital, écrivant avant 1141, raconte que de nombreux guerriers chrétiens eurent à subir les horreurs de la captivité parmi les Infidèles, qu'ils restèrent constants dans leur foi et parvinrent parfois à s'échapper grâce à la faveur de princes musulmans. Parmi eux, il nomme Harpin de Bourges, l'un des personnages du roman de Godefroi de Bouillon. Suivant les conventions de la littérature courtoise, Orderic mentionne aussi l'amitié des dames sarrasines pour les chevaliers : « Les filles des Rois aimaient leur beauté, et souriaient à leurs plaisanteries (1) ». Sur ce thème sentimental, le roman se livre à des variations ingénieuses. Les malheurs des prisonniers, comparables à ceux des enfants d'Israël dans la captivité de Babylone, leurs plaies et leur

(1) ORDERIC VITAL, *Hist. des Norm.*, IV, 1827, p. 225.

maigreux, leur courage et leur force dans l'adversité, en imposent même à leurs ennemis. Richard de Chaumont, choisi pour champion par Corbaran, tient tête à deux Turcs de haute taille, Golias et Murgalé. Par faveur spéciale, ce dernier obtient d'être baptisé par son vainqueur avant d'avoir la tête tranchée. En guise d'hommage à la Trinité, il fend un brin d'herbe en trois et l'avale : cette communion faite, Richard lui donne la mort en versant des pleurs ! Des adversaires encore plus redoutables que les mécréants menacent Richard : sur le mont Tigris, il tue le serpent Satenas, dont les griffes n'ont pas moins d'une aune de longueur. Puis il sauve la vie à un neveu du roi Corbaran qui, abandonné par son précepteur, avait été enlevé d'abord par un loup, puis par un singe et finalement menacé par quatre lions. Ces aventures bizarres rappellent certain conte oriental qui faisait les délices de Richard Cœur de Lion (1). Elles scellent l'amitié entre les princes turcs et leurs captifs chrétiens, qui les secourent et les protègent et qui finissent par rejoindre, sous les murs de Jérusalem, l'armée de Godefroi de Bouillon.

Les deux sièges de Jérusalem, celui qui aboutit à la prise de la ville par les Croisés et celui que les chrétiens, possesseurs de la ville, soutiennent ensuite contre l'armée du Soudan, amenée de Perse par Cornumaran, sont le sujet des parties de notre poème publiées en 1868, sous le titre de *la Conquête de Jérusalem*. Les batailles s'y fractionnent en une suite de combats singuliers où l'armement, les coups et les blessures sont dépeints avec l'exagération habituelle aux romans de chevalerie. Malgré l'aisance et la vivacité du récit, l'attention se fatigue de la monotonie des détails. Cris de guerre, exhortations des chefs à leurs troupes, énumération des combattants de race noble, sont les accessoires ordinaires du genre. Les miracles du genre familier aux lecteurs des Vies de Saints et de la Bible sont assez

(1) WARD, *Catalogue of Romances*, II, p. 174.

fréquents. Plus d'une fois, des saints apparaissent au ciel avec des cohortes angéliques et viennent renforcer l'armée des Croisés. Des reliques, telles le bois de la Vraie Croix et la Sainte Lance, portées devant l'armée par des évêques comme l'arche sainte du Vieux Testament est portée devant Israël, décident de la victoire. Un aveugle est guéri par le contact d'un linge qui a servi à essuyer le Saint-Sépulcre. Des prisonniers flagellés par ordre de Cornumaran et jetés dans une citerne sont guéris de leurs plaies par un pouvoir surnaturel. La multiplicité de ces épisodes, répétés avec de légères variations, prouve que jongleurs et auditeurs les regardaient comme de simples ornements poétiques, contribuant à rehausser la gloire des familles françaises et belges dont les ancêtres y étaient commémorés.

La prise de la Ville Sainte, le triomphe final de la *Chanson de Jérusalem*, rappelle le récit biblique de la chute de Jéricho. Le soleil se couche et la nuit approche, empêchant les Francs vainqueurs de poursuivre les Infidèles. Alors l'évêque de Mautran prie Notre-Seigneur de ramener la clarté du jour, l'obscurité se dissipe plus vite que ne vole l'épervier, le soleil reparaît, Dieu envoie la lumière et les chrétiens s'en réjouissent. Les païens restent confondus et supplient Mahomet, Apollyon et le Soudan de les secourir, mais leurs appels sont vains et leurs tourments ne font que croître.

L'apothéose de Godefroi est la scène de son élection à la couronne du Saint Sépulcre, décidée par un miracle. Chacun des princes s'étant proclamé indigne, le choix est abandonné au Ciel, et tous s'agenouillent, tenant des cierges à la main. Celui du duc de Bouillon s'enflamme de lui-même, et la volonté divine est manifeste.

La part du réalisme dans le roman est néanmoins assez grande. L'établissement de béliers et de machines de guerre et la construction de tranchées en vue de battre en brèche les murs de Jérusalem sont décrits, quoique sans beaucoup de précision. Ces travaux sont dirigés par deux ingénieurs

dont l'un, Nicolas de Duras, porte un nom appartenant à la famille belge de Loos; l'abbé Gérard de Saint-Trond, mort en 1156, et mentionné dans la branche des *Enfances de Godefroi*, s'appelait de Duras. Les Tafurs ou sapeurs engagés sous les ordres des ingénieurs sont les compagnons de Pierre l'Ermite, dont le souvenir restait vivace en Belgique, puisqu'il finit ses jours à Neufmoutier près de Huy, où s'honorait son tombeau. Les princes chrétiens, soit par dédain, soit par crainte, semblent se tenir à l'écart de ces auxiliaires sordides mais indispensables et s'excusent même de leur grossièreté auprès des chevaliers turcs. Pour leur festin de chair humaine, Godefroi leur envoie des barils de vin, afin qu'à la viande des porcs mécréants ils puissent joindre un breuvage également interdit par l'Alcoran.

L'intention comique est évidente dans la description de cette troupe truculente et vulgaire :

« Survint le roi Tafur avec ses compagnons.
Ils étaient bien cinq mille, comme nous le dirons.
Il n'y en avait pas un d'assez richement vêtu
Pour porter cotte, manteau ou pelisse.
Ils n'ont souliers aux pieds, ni capes ni chaperons,
Ni chemises au dos, ni chausses ni chaussons,
Mais haillons et toile au lieu de soieries.
Leurs chefs sont hérissés d'une forêt de cheveux.
Leurs mollets sont brûlés de feu et de charbon,
Leurs jambes sont en sang, leurs pieds et leurs talons.
Chacun porte en sa main ou massue ou bâton,
Fléau d'armes, marteau ou pic ou bourdon,
Ou guisarme acérée ou grande hache à plein poing.
Le roi porte une faux faite de telle façon,
Qu'il n'y a de païen d'ici à Besançon
Qui, si le roi le frappe d'un coup violent,
N'en reste pourfendu de la tête au poumon.
Le roi ne revêtait ni drap d'or ni damas,
Il se couvrait d'un sac qui jamais n'eut de basques,
Bien taillé sur le corps, mais sans aucune manche,
Percé en son milieu d'une foule de trous,
Et attaché autour de cordelettes à nœuds.

Au cou, il portait une broche faite d'un bout d'éperon.
Son chapel était en feuilles, avec plus d'un bouton.
Le roi fut accueilli par les nôtres avec grande curiosité,
Chacun de nos barons en releva la tête (1). »

L'équipement à moitié ouvrier, à moitié militaire des sapeurs est aussi pittoresque à sa manière que l'attirail luxueux des seigneurs féodaux : « chacun tient houe ou pal, guisarme, pic en acier de Poitou; ils portent masses et fléaux, frondes et gaules (2) ».

Cette troupe déguenillée est des premières à s'élancer à l'assaut de la Ville Sainte, sans doute parce qu'elle tient le premier rang sur la brèche et parmi les machines. Elle intervient dans le principal épisode burlesque qui aboutit à la captivité et à la feinte apostasie de Pierre l'Ermite, l'ami des Tafurs. Par une ruse de guerre, les Infidèles étalent près des remparts l'or de leurs coffres, de leurs châsses et de leurs phylactères, pour tenter la convoitise des chrétiens, que le sage Godefroi s'efforce en vain de retenir. Pierre s'affuble d'une cotte de mailles et d'un casque, ceint l'épée, s'arme d'un pesant bourdon en guise de lance et enfourche un destrier au lieu d'un baudet, sa monture habituelle. Sous son poids, les écrivains et la selle se rompent. Ainsi équipé, et suivi des ribauds qu'allèche le butin, il va donner dans une embuscade et doit seul tenir tête à vingt mille mécréants. Pressé par le nombre, il finit par se rendre. Pour échapper à la mort, il feint de se faire mahométan et marche à reculons vers le taureau de bronze, espèce de Moloch à l'intérieur duquel mugit un païen. Cette fausse conversion rend au rusé la liberté.

Dans cet épisode, on est tenté de reconnaître une inspiration régionale : l'Artois, la Flandre et le pays de Liège étaient, à la fin du xii^e siècle, à la veille de leur mouvement communal, et les hommes de guerre devaient admirer,

(1) *Conq. de Jérus.*, éd. Hippeau, 1868, p. 65.

(2) *Conq. de Jérus.*, 1868, p. 71.

dans l'énergie farouche des ribauds du roman, une image de la piétaille destinée à jouer un rôle important dans les affaires de leurs principautés.

Les éditeurs du cycle des Croisades ont supposé que ses diverses parties avaient été composées à des dates diverses par des trouvères différents et ont distingué cinq branches qu'ils ont intitulées : *le Chevalier au Cygne*, *les Enfances de Godefroi*, *la Chanson d'Antioche*, *les Chétifs* et *la Chanson de Jérusalem*. Elles offrent une certaine variété. Tandis que *la Chanson d'Antioche* suit d'assez près les chroniqueurs, celle de Jérusalem, moins sèche et plus pittoresque, se plaît à la description de l'Orient fantastique qu'avait vulgarisé le *Roman d'Alexandre*, et doit à cette matière poétique sa chaleur et son entrain. Prises dans leur ensemble, les cinq branches du roman de Godefroi de Bouillon composent la plus vaste et la plus variée des épopées consacrées à un héros et à une dynastie belges. Si l'œuvre est composite, l'un de ses auteurs, Renaud de Saint-Trond, appartient sans doute à la ville ou à l'abbaye de ce nom. Mais, jusqu'à preuve du contraire, on peut admettre qu'il en est l'auteur unique, car le roman présente une certaine unité. Il a probablement été écrit vers 1198 pour célébrer l'entrée des maisons de Boulogne et de Brabant dans l'alliance anglo-guelphe et les fiançailles d'Othon IV avec la princesse Marie de Brabant.

CHAPITRE III

Le roman des Quatre Fils Aymon. Karel ende Elegast.

La *Chanson des Quatre Fils Aymon* a été publiée par Michelant, Stuttgart, 1862, sous le titre : *Renaus de Montauban*, et par Castets en 1909. — *Histoire littéraire de la France*, vol. XXII, P. Paris. — JORDAN, *Sage von den vier Haimonskinderen*, 1905. — MARIE LOKE, *Les Versions néerlandaises de Renaud de Montauban*, 1906. — ALB. THIJM l'a modernisée dans : *Karolingische Verhalen*, 1851. — Le livre bleu : *Hystorie van Malegijs* a été réédité en 1903. — *Madelgijs*, par A. Thijm, en 1861. — *Karel ende Elegast*, éd. E.-T. Kuiper, 1891. — Éd. J. Bergsma, 1893.

Maints indices portent à considérer le pays wallon, surtout la vallée de l'Ourthe et de l'Amblève, Aywaille, Poulseur, Stavelot et Malmédy, comme le berceau de l'histoire des Quatre Fils Aymon : ils construisent un château fort dans les Ardennes, y chassent le sanglier et le cerf au son du cor montagnard, pêchent le saumon dans les eaux de la Meuse. Leur fidèle coursier et ami, le cheval Bayard, jeté dans le fleuve au pont de Liège pour y être noyé, s'échappe, va galoper dans la forêt, et continue à la faire retentir de ses hennissements. Renaud de Montauban, le plus glorieux des Quatre Fils, après avoir habité la Gascogne et guerroyé en Terre Sainte, traverse les Ardennes pour aller finir pieusement à Cologne, et son char funèbre s'arrête de lui-même à Trémoigne (Dortmund) où sont conservées ses reliques. Il ne faut pas néanmoins chercher dans le vieux roman des traces d'une inspiration dynas-

tique de la maison lotharingienne d'Ardenne. Renaud et ses frères, plantés en dehors des cadres de l'histoire, sont poétiques et grandioses au delà de toute possibilité. Leur révolte contre le roi Charlon est l'image idéalisée de l'aspiration de la petite noblesse à une vie dégagée de toute entrave : comme les vendettas des sociétés primitives, elle est affaire de sentiment, non de calcul. Sa source est dans les rancunes de famille et dans les souvenirs d'injures et de coups échangés, elle est perpétuée par l'obstination du suzerain et par la loyauté du vassal, toujours invité par le roi à trahir un ami ou un bienfaiteur : soit l'un ou l'autre des Quatre Frères, soit leurs deux sauveurs et soutiens surnaturels, leur cousin l'enchanteur Maugis ou leur merveilleux coursier Bayard. D'épisode en épisode, la persécution du vieux roi têtu s'attache aux pas des Fils Aymon, malgré leurs voyages de pays en pays, malgré la construction successive de châteaux fortifiés, Montessor en Ardenne, Montauban en Gascogne, Trémoigne en Westphalie, tour à tour assiégés et conquis pour Charles par ses pairs. A cette cruauté du suzerain s'oppose le dévouement des membres du lignage l'un pour l'autre : la tendresse de dame Aye, la mère des Quatre Fils, les rares adoucissements à la rigueur de leur père, le vieil Aymon, docile d'ordinaire aux ordres du roi, mais touché parfois par la pitié paternelle, et surtout l'association indestructible entre le magicien Maugis, le destrier magique Bayard et les quatre cavaliers. Renaud et ses frères, bannis et bandits, se nourrissent de rapines, pillent moines et marchands, errent noirs, velus et hâves au sein des forêts : Maugis, le maître larron, plus fourbe et plus entreprenant, pénètre au camp royal déguisé en pèlerin, bafoue l'autorité souveraine, délivre de la potence les prisonniers condamnés, dérobe les épées des pairs, le trésor, et même la personne du monarque. A côté des proscrits généreux, ennoblis par leurs souffrances et leur magnanimité, il personnifie le brigandage espiègle et, par ses tours divertissants, il

éclaire la gravité tragique des héros, ses cousins. Chacun de ces personnages divers est constant dans sa conduite : l'engeance des traîtres de la cour de Charles est inépuisable de perfidie, comme Renaud de loyauté et de bravoure. Cette fixité engendre une certaine monotonie dans les épisodes : toujours le courage malheureux doit céder à la force et au nombre, toujours son désir de garder sa foi envers tous l'entraîne dans des conflits nouveaux. Les passions se haussent à une énergie surhumaine, les prouesses et les douleurs dépassent les bornes du possible : une poignée d'hommes tient tête à une armée, une garnison assiégée se nourrit longtemps du sang de Bayard, qui recouvre après les saignées une vigueur nouvelle. De cette rude légende, la galanterie est rigoureusement écartée : les seuls rôles féminins y sont la vieille Aye, épouse austère et mère affectueuse, Clarisse, la femme de Renaud, la compagne de ses épreuves et de ses dangers. Lui-même respecte les lois du mariage tout en foulant aux pieds la plupart des règles sociales.

Des allusions indirectes à la prise de Jérusalem par les Turcs en 1187 permettent de dater le roman de Renaud d'une époque voisine de l'an 1200 ; il paraît être un peu antérieur au cycle de Godefroi de Bouillon, où Aymon est nommé comme ancêtre de la maison d'Ardenne. Au lieu d'un tableau des expéditions internationales des Croisades, organisées par les princes brabançons et flamands, on y devine celui des obscurs conflits de famille qui dressaient l'un contre l'autre les petits châtelains des bords de la Meuse, de leurs ligues et de leurs trahisons, des sièges et des escarmouches où ils se rencontraient sous les murs de leurs donjons et dans les profondeurs de la forêt. La chasse et la pêche, le pillage des abbayes et le détournement des marchands, les embuscades et les assauts, les tournois, les courses et les pèlerinages rompaient la monotonie de leur existence et lui prêtaient un intérêt dramatique. Le poète des *Quatre Fils Aymon*, imagination vigoureuse et originale,

a su combiner ces incidents en scènes de haute poésie, comparables aux chefs-d'œuvre du romancero espagnol et des ballades écossaises, nés également dans un état social anarchique et belliqueux. Ce doit avoir été un jongleur connaissant la littérature épique de son temps, et il peut avoir tiré ses matériaux de légendes sur la vie et la mort de saint Renaud de Dortmund, de relations de la Croisade contre Saladin et de la prise de Jérusalem, et de la *Chanson d'Ogier le Danois*, représenté comme parent des Quatre Frères, comme comte de Hainaut et comme duc de Brabant. Quant à Maugis, ses déguisements et ses tours de sorcellerie rappellent ceux de l'enchanteur Merlin, mis en langue vulgaire dès le ^{xii}^e siècle. Le cheval Bayard possède autant de dons surnaturels que le féroce Bucéphale du roman d'Alexandre; il y joint la douceur et la soumission de Broiefort, la monture d'Ogier. L'enfance des Quatre Fils, comme celle d'Élias et des Enfants-Cygnés dans le cycle de Godefroi de Bouillon, est protégée par une mère craintive contre la férocité d'un père dénaturé : par haine de son beau-frère, le tyran Charlon, Aymon a menacé sa femme Age de donner la mort aux descendants qui naîtront d'elle; elle doit donc cacher leurs fils jusqu'au jour où son mari rétracte sa menace et souhaite posséder des héritiers de sa souche. Alors elle lui présente les Quatre Fils, Alard, Guichard, Renaud (équivalant, d'après G. Kurth, à Renard) et Richard, qui seront bientôt armés chevaliers par le roi. Soudain une querelle mortelle entre Renaud et Bertholai, neveu de Charles, force les Quatre Frères à s'enfuir de la cour, et désormais ils vivront exilés loin des villes et des routes, au cœur des forêts ou dans des castels solitaires et se nourrissant des produits de la chasse, de la pêche et du brigandage. Toujours Renaud, soutenu par la secrète amitié des pairs, surtout d'Olivier et de Naime de Bavière, cherchera à se réconcilier avec son roi en lui prodiguant les marques de respect. Mais les conditions de Charles sont déshonorantes, et Renaud doit les repousser

pour ne pas trahir ses frères ni son cousin Maugis. Dans toutes les péripéties de la lutte, le malheur ne fait que grandir les généreux proscrits : le roi Charles, au contraire, est ridicule quand il échoue et méprisable quand le nombre de ses combattants ou l'obéissance de ses pairs lui procurent l'avantage. Son prestige est réduit au plus bas lorsque Maugis, sous l'apparence trompeuse d'un pèlerin, se fait porter les aliments à la bouche de la main même du roi, et finit par l'emporter endormi sur son dos et par le remettre entre les mains de Renaud, qui est trop magnanime pour vouloir profiter de ce succès contre son seigneur légitime.

Par la beauté et la variété de ses incidents, le roman des Quatre Fils Aymon est devenu populaire dans toute l'Europe : traduit en flamand et en allemand dans des versions versifiées, puis en prose, remanié en italien, il a fini par placer Renaud de Montauban au centre de la poésie épique de la Renaissance, et par faire de lui l'un des héros les plus admirés des Croisades dans les poèmes de l'Arioste et du Tasse. Maugis, plus vulgaire et plus divertissant, est devenu l'un des favoris de la littérature populaire, surtout en langue néerlandaise ; son pouvoir magique, sa laideur, son espièglerie, ont été exagérés à plaisir. Sa place est marquée, à côté de Renard, dans la série des figures comiques des Pays-Bas, qui se prolonge jusqu'à l'*Ulen-spiegel* de De Coster. L'Angleterre enfin a tiré du roman de Renaud quelques-unes des plus belles ballades de Robin Hood : ses outlaws s'écartent notablement de leurs prototypes : ils se révoltent contre les officiers de la couronne tout en respectant l'autorité royale.

Tous les récits épiques moyen-néerlandais sont traduits ou adaptés du français, sauf un seul, *Karel ende Elegast*, auquel ne correspond aucun original connu. Sans aucune prétention au style noble, il traite d'un épisode comique du cycle de Charlemagne, ou plutôt d'une simple anecdote, contée avec verve et humour. Écrit un peu avant

le milieu du XIII^e siècle, il offre maint point de contact avec l'histoire de Maugis, dont le nom flamand mALEGyS ressemble à ELEGaSt. Son héros est un des proscrits qu'admirait le moyen âge et qui vivaient de rapines, détroussant de préférence les grands seigneurs et les dignitaires ecclésiastiques. Il se déroule sur les bords de la Meuse et du Rhin, à Aigremont, sur la route de Liège à Namur, et à Ingelheim, près de Mayence. Comme Renaud de Montauban, le proscrit Elegast est un féal homme lige de l'oint du Seigneur, l'empereur Charlemagne. A l'instar de nombreux héros des épopées et de l'Écriture, Charles est favorisé dans son sommeil de la visite d'un ange venu pour l'avertir d'un danger imminent. A son grand étonnement, il en reçoit l'ordre de sortir pendant la nuit pour commettre un vol et finit, non sans résistance, par céder à des injonctions répétées. Il chevauche dans l'obscurité, armé de toutes pièces, en se plaignant de son triste sort, et bientôt il prend en pitié les pauvres brigands, qui risquent leur vie pour un profit minime. Quel chagrin pour le roi de penser qu'il a voué des hommes à la mort pour avoir pris un peu de richesses ! Il se repent aussi d'avoir privé de ses fiefs son vassal Elegast, et d'avoir confisqué les terres de ses fidèles, qui l'ont tous suivi en exil. Cependant, ils ne dépouillent ni pèlerins ni marchands, mais uniquement des gens d'église richement dotés, évêques, abbés, chanoines et moines. L'empereur finit par demander au ciel de le mettre en présence de ce brave chef de brigands. A ces mots apparaît un chevalier sans blason, revêtu d'une armure noire comme charbon. Son visage même est sombre comme le démon, mais Charles fait bonne contenance et décide de ne pas s'enfuir. Le chevalier noir examine son harnais et pense à part lui qu'il en ferait un beau butin. Le blason de l'empereur étant couvert d'une housse, son identité reste cachée. Après quelques paroles de défi, un duel s'engage, d'abord à cheval, et à la lance, puis à pied et à l'épée, suivant l'usage. Le glaive du chevalier noir finit par

se briser, et sa personne est à la merci du roi. Alors le vaincu révèle son nom et son genre de vie : il n'est autre qu'Elegast, le maître larron, qui jamais ne fit tort à un pauvre, mais qui, chassé de ses domaines, se voit forcé de piller évêques, chanoines, abbés, moines et doyens. L'empereur avoue (ici perçoit la morale de l'apologue) que lui aussi est un brigand, puisqu'il s'empare du bien de tous ses sujets et qu'il dépouille riches et pauvres sans distinction et sans pitié. Pour éprouver le maître larron, il lui propose de voler l'empereur de concert, mais le proscrit refuse de rien entreprendre contre son suzerain et offre d'attaquer le traître Eggheric d'Aigremont, beau-frère de Charlemagne, un félon qui a fait tort à maint homme de bien. Ce projet est adopté et les nouveaux amis se mettent en marche, mais il manque au roi un levier pour forcer les clôtures; un soc de charrue trouvé dans un champ lui en tiendra lieu. Arrivés sous les murs du château d'Aigremont, les pillards entravent leurs chevaux, puis ils s'appliquent à déplacer un moellon. L'opération réussit mieux au larron de profession qu'à son assistant armé du soc. Elegast se glisse par l'ouverture, se met une herbe magique à la bouche et entend un coq et un chien se dire en leur latin que le roi n'est pas loin. Un peu troublé par cette révélation, il parvient néanmoins à enlever le trésor. Comme il lui reste à prendre une selle et un harnais de valeur, il rentre au château, fait tinter les grelots du harnais en y portant la main, éveille le châtelain et épie la conversation qui s'ensuit entre Eggheric et sa femme. De cette façon il apprend un complot tramé par des traîtres en vue d'assassiner l'empereur.

Ceci explique l'apparition et l'avertissement de l'ange. Le complot est tiré de l'histoire; il est mentionné et daté de l'année 785 par Eginard. C'est le danger annoncé dans le rêve et détourné par suite de l'intervention du larron. La femme d'Eggheric, sœur de l'empereur, blâme son mari de ses vilains projets. Il la fait taire en la frappant au

visage et fait jaillir le sang de son nez. Elegast en recueille quelques gouttes dans son gant, pour s'en servir plus tard en guise de témoignage. Il met fin à la querelle en jetant un charme sur la demeure et en plongeant ses habitants dans le sommeil, puis il va rejoindre son compagnon hors des murailles. Il s'agit maintenant d'avertir le souverain du danger. Le larron n'ose s'en charger, c'est son ami inconnu qui portera le message. Charlemagne, rentré chez lui, se prépare à faire face aux assassins. Il ordonne de les admettre dans la cour de son château avec leurs armes cachées sous leurs vêtements et de les y désarmer de force. Malgré l'évidence, le traître Eggheric nie son crime et s'offre à maintenir son innocence en combat singulier. L'empereur mande le larron Elegast et s'offre à le gracier s'il consent à se mesurer avec le conspirateur. Celui-ci essaye de se dérober en déclarant qu'un voleur est indigne de servir de champion, mais comme Elegast le proscrit a porté jadis le titre de duc, le duel doit avoir lieu. Le prix du vainqueur sera la main de la sœur de l'empereur, la châtelaine d'Aigremont, dont le prochain veuvage va consacrer le triomphe de la justice. Le maître larron s'agenouille dans la lice, prie le Seigneur de lui pardonner ses fautes passées et se signe pieusement, tandis que son ennemi félon entre en bataille sans prière ni repentir. Aussi est-il bientôt désarçonné. Elegast le laisse remonter en selle par générosité, renouvelle sa prière et l'abat mort à ses pieds. Son cadavre est pendu, tous les autres traîtres subissent le même sort, et sa veuve est accordée à Elegast.

Ce petit poème, héroïque par la qualité de certains personnages et par ses deux combats singuliers, burlesque par son apologie du brigandage, devenu l'occupation du grand empereur lui-même, est apparenté à l'histoire de Maugis. Il abaisse à l'extrême la dignité du suzerain, déjà bien diminuée dans le roman des *Quatre Fils Aymon*, et respire l'humeur frondeuse et narquoise qui règne dans le *Roman du Renard*. Le bon sens ironique et le sang-froid

du vaillant proscrit, ennemi des riches et des puissants, ressemblent à l'audace de Renard le cynique, sa fidélité à son suzerain injuste et tyrannique égale celle de Renaud de Montauban. Qu'un roi ait la conscience assez délicate pour se reprocher de s'emparer, sans y être poussé par le besoin, du bien de ses sujets, c'est contraire à l'esprit des romans de chevalerie, et plus conforme à celui d'une société de marchands. De telles pensées devaient germer dans les cerveaux des drapiers de Bruges et d'Ypres quand ils jugeaient les féodaux des bords de la Meuse et du Rhin, et les épopées qui chantaient leurs exploits.

CHAPITRE IV

Le Reinaert moyen-flamand.

La meilleure édition, *Van den Vos Reynaerde*, est celle de H. Dege-
ring, 1910. — L. FOULET, *le Roman de Renard*, 1914. — I. TEIR-
LINCK, *De Toponymie van den Reinaert*, 1910-1912. — Version
modernisée par STIJN STREUVELS, préface de J.-W. Muller, 1910.
— SUDRE, *les Sources du roman de Renart*, 1893.

Les aspects grandioses des événements dont la Belgique fut le théâtre au XIII^e siècle se reflètent dans les épopées des Croisades : leurs côtés mesquins et sordides ne pou-
vaient manquer de frapper les contemporains, ils ont
donné naissance à une satire d'une plus haute valeur artis-
tique que le roman de Godefroi de Bouillon et d'une gloire
plus durable. C'est le roman moyen-néerlandais *le Renard*,
datant de la période de 1220-1260, et contemporain des
règnes de Louis IX en France et de Frédéric II de Hohen-
staufen en Allemagne. A ce moment l'épopée courtoise,

entièrement constituée, faisait fureur dans les cours féodales, et se prêtait déjà à la parodie. Les seigneurs prenaient la Croix pour gagner des terres en Orient ou pour servir leurs ambitieux desseins en Occident. Les bourgeoisies marchandes et industrielles levaient la tête et préludaient à la politique qui devait mener à la révolte et à la victoire des Éperons d'or au début du siècle suivant. Il serait sans doute excessif d'interpréter en termes d'histoire un poème fantaisiste comme le *Renard*, mais il ne contient aucune trace de zèle religieux ni d'enthousiasme chevaleresque. Le prédicateur et le contemplatif s'en détourneraient avec colère, la châtelaine des cours d'amour et le champion guerrier n'y trouveraient rien qui pût flatter leurs goûts ou soutenir leur idéal. On peut donc noter qu'il correspond à la naissance de l'esprit goguenard des roturiers soulevés contre la féodalité, et que son apparition en Flandre au XIII^e siècle est un symptôme de l'évolution sociale. La galanterie courtoise y est l'objet d'une satire impitoyable, l'Église d'un badinage irrévérencieux et même cynique : son rituel et ses sacrements y sont tournés en bouffonnerie.

Les deux auteurs se nomment Arnold et Willem tout court, sans prétendre au titre aristocratique de Heer ou Messire. Quoique nous sachions peu de choses sur leur compte, il est permis d'en déduire ou même d'en deviner davantage. Le texte dit que Willem fit le *Madoc*, c'est-à-dire qu'il fut l'auteur d'un poème, écrit sans doute en moyen-néerlandais, sur le héros de roman arthurien nommé Madoc. Par analogie, nous pouvons supposer qu'il adapta un original français et qu'il subit, plus ou moins directement, l'influence de Chrestien de Troyes. Comme la première moitié du *Renard* flamand est basée sur un poème moyen-français intitulé *le Plaid*, il est certain que ses auteurs étaient familiers avec la poésie romane. Leur concision et leurs pointes spirituelles trahissent l'imitation de modèles latins, et surtout des fables d'Ésope dans la version brève

et vigoureuse du *Romulus* flamand. Ces maigres données permettent de reconnaître en eux des polyglottes, sachant leurs classiques latins et leurs auteurs courtois de France; quant à leur maîtrise de leur idiome natal, leur poème suffit amplement à en porter témoignage. Les noms de lieux mentionnés dans le texte montrent qu'Arnold connaissait la région située au nord-est de Gand, ou pays de Waes; Willem, l'auteur du *Madoc*, parle davantage du pays qui s'étend au nord de Bruges. Sans qu'il soit possible de le prouver, on a lieu de croire que, comme le plus illustre des poètes flamands, Jacques Van Maerlant, clerc d'ordres mineurs, employé dans diverses chancelleries seigneuriales et urbaines, ils étaient ecclésiastiques, adonnés à la pratique du droit et aux affaires d'administration.

Puisque le thème du *Renard* est un plaid ou procès, l'on peut soupçonner ses auteurs d'avoir été des juristes se jouant des formes légales, sommations, plaidoiries et jugements qui les occupaient dans leur travail professionnel. Les nombreuses plaisanteries dirigées contre l'Église et les ecclésiastiques, curés, chapelains et pèlerins sont probablement le fruit d'une familiarité constante avec la liturgie et avec les mœurs du clergé. Aucune allusion directe aux événements du XIII^e siècle ne se découvre dans les vers des deux poètes flamands, mais la satire des ambitions et des intrigues politiques y est évidente : conspirations, rébellions, compétitions et négociations diplomatiques remplissent toute leur œuvre. Le roi Lion peut s'identifier avec la monarchie française, victorieuse avec Philippe-Auguste, combattue par les grands vassaux durant la minorité de Saint Louis. Le mépris de l'autorité royale s'affiche dans le tableau du suzerain Noble, roi des animaux, représenté comme sot, entêté et avare, et de la reine crédule Gente. L'époque est bien celle de la Grande Charte d'Angleterre et des révoltes municipales des villes de Flandre et de Paris. D'autres monarques mêlés aux affaires des principautés belges étaient les empereurs

d'Allemagne, visés dans le passage où Brun l'ours est accusé de vouloir se faire couronner à Aix-la-Chapelle, et dans celui où Thuringiens et Saxons apparaissent comme alliés des blaireaux. Avant de se moquer de seigneurs féodaux tels que Sire Isengrin le loup et Sire Tibert le chat, ou de chanceliers tels que Bockaert, le bouc, clerc du roi Noble, nos poètes avaient probablement travaillé dans leurs bureaux à déchiffrer des dépêches officielles et à grossoyer des actes pour les guildes et les échevinages des communes. La sottise et les vices du genre humain sont les sujets éternels de la littérature comique, mais chaque génération les envisage à la lumière de ses institutions et de ses mœurs, et il est réservé aux périodes révolutionnaires de les immortaliser dans des œuvres où les tristesses de la dépravité humaine sont converties en rire et en joie par le génie des artistes. Telle fut la tâche accomplie par Willem et Arnold, qui prennent rang aux côtés de Rabelais et de Cervantès.

Comme tant d'autres chefs-d'œuvre, le roman moyen-néerlandais de Renard est fondé sur une tradition antérieure et manque d'originalité. Ce n'est pas qu'il faille accepter l'hypothèse de contes populaires retraçant les mœurs des animaux sauvages ou domestiques et leur attribuant les pensées et les caractères humains. Il n'y a pas lieu d'admettre davantage l'existence de fables se rattachant à des hérésies d'origine orientale et dirigées contre l'ordre civil et ecclésiastique. M. Foulet a montré que le prototype de tous les poèmes sur Renard est une œuvrette burlesque datant d'environ 1200 et contenant une parodie des romans de chevalerie : le roi, ses vassaux et ses officiers y apparaissent comme des animaux. La galanterie courtoise, qui est l'âme de la poésie chevaleresque, y est transformée en dérèglement bestial dans le tableau des amours grossières du renard rusé et cruel avec Hersent, la sotte épouse du loup Isengrin. L'intention satirique de ces inventions est soulignée dans un passage de l'introduction

où le trouvère français de 1200 rappelle les histoires de Paris et d'Hélène et du chevalier Tristan. L'originalité de cette première rédaction du roman de Renard, n'exclut pas la connaissance d'Ésope, qui se lisait dans toutes les écoles au Moyen Age comme de nos jours; personnages, traits de caractère et incidents sont empruntés au fabuliste. La première esquisse assez gauche de la cour féodale du roi Lion était destinée à être reprise par une main plus habile qui devait lui imposer sa forme durable. C'est dans la deuxième rédaction, c'est-à-dire dans la branche du roman intitulée *le Plaid*, que sont fixées les relations entre tous les animaux composant la cour du roi : Renard le félon a porté honte et dommage à beaucoup d'entre les vassaux. On l'accuse en plein parlement, et il est cité à comparaître par des messagers envoyés à son repaire Malpertuis. Brun l'ours, Tibert le chat et Grimbert le blaireau vont successivement le sommer au nom du roi. Les deux premiers sont pris au piège et couverts d'ignominie, et en revenant à la cour les membres ensanglantés, ils y augmentent le ressentiment contre Renard; le blaireau réussit à amener le criminel et à le faire mettre en jugement. Mais les hypocrisies et les flatteries du goupil déjouent les projets de ses ennemis, et il réussit à tromper le roi et à échapper au supplice.

Cette deuxième étape marque un progrès notable dans le développement du conte : toutes les parties en sont désormais reliées par un cadre solide et élastique. Les accusations, les sommations et les plaidoiries offrent l'occasion d'insérer des récits et des dialogues; des fables ésoques peuvent être introduites en guise d'épisodes. L'ensemble constitue ce qu'on est convenu d'appeler un récit à tiroirs dont les exemples les plus fameux sont le *Décameron* et les *Mille et une Nuits*. Un récit principal, embrassant tous les autres, s'étend du commencement à la fin : c'est la mise en accusation, le jugement et la fuite de Renard. Des contes variés y sont insérés en épisodes,

comme des tiroirs dans un meuble, et se combinent en une sorte d'arabesque concentrique et compliquée. Le charme de cet arrangement est encore rehaussé par la brièveté des allusions : comme les auditeurs et lecteurs savaient par cœur les fables d'Ésope et les autres contes d'animaux, il était superflu d'en répéter tous les détails, et le rappel passager de quelques traits suffisait à éveiller l'intérêt et le rire. C'est de la deuxième en date des branches françaises, du *Plaid*, que les poètes flamands ont tiré le canevas de leur chef-d'œuvre, qui sous des formes diverses a charmé des générations de lecteurs. La plus fameuse de ces adaptations est le poème de Goethe intitulé *Reinecke Fuchs*.

Voici le résumé :

Un beau dimanche de Pentecôte, le roi Noble ayant fait crier son parlement dans son royaume, tous les animaux répondent à son appel, à la seule exception de Renard le goupil. Tous, sauf le blaireau Grimbert, se lèvent pour porter accusation contre l'absent : Isengrin le loup lui reproche d'avoir insulté sa femme et blessé ses enfants, Courtois le chien de lui avoir dérobé une saucisse. Tibert le chat intervient pour réclamer la saucisse comme sienne, et s'opposer à la plainte de Courtois. Pancer le castor rapporte comment Renard, prétendant enseigner le crédo à Couard le lièvre, le happa à la gorge et faillit l'étrangler. La défense du goupil est présentée par Grimbert le blaireau, qui commence par retourner contre Isengrin l'accusation de vol : le loup et le renard allaient ensemble aux provisions, quand ils rencontrèrent une charrette chargée de plies, et décidèrent de s'en rendre maîtres : Renard le goupil jeta les poissons à terre, et Isengrin le loup, au lieu de partager le butin, le mangea sur la route. Le loup n'avait pas été moins gourmand une autre fois qu'il chassait de concert avec le renard : cette fois le butin était un quartier de lard : il prit la graisse et laissa la ficelle à son compagnon. L'avocat de Renard répond aussi à la plainte relative à Couard le lièvre : celui-ci n'apprenait pas bien son crédo,

donc son maître avait le devoir de le punir. Grimbert le blaireau termine sa plaidoirie par un tableau touchant du repentir et des expiations du goupil, bientôt interrompu par la description burlesque d'un service funèbre :

Il a quitté son castel de Malcroix et bâti un ermitage qu'il habite. Il n'a autre revenu ni profit que la charité qu'on lui fait. Il est pâle et maigre de souffrances. Pour ses péchés il souffre faim, soif et dure discipline.

Tout à l'instant même où Grimbert tenait ce discours, on vit descendre de la colline Chanteclair, portant sur une bière une poule défunte nommée Coppée, à qui la dent de Renard avait arraché la tête et le cou jusqu'au gésier, chose que devait savoir le roi. Chanteclair marchait devant, battant des ailes avec force. De chaque côté de la bière allait un coq fameux : l'un s'appelait Chantard ; depuis son nom fut donné au bon coq de dame Alente ; l'autre se nommait, je pense, le bon coq Criant, le plus beau coq qu'on pût trouver entre Portaengen et Polane. Chacun d'eux portait un cierge allumé, qui était long et droit. C'étaient les deux frères de Coppée, ils criaient hélas et malheur ; pour la mort de leur sœur Coppée, ils menaient grand deuil et plainte. Pinte et Mouchetée portaient la bière. Elles avaient le cœur gros d'avoir perdu leur sœur. De loin on pouvait entendre leurs lamentations. Ainsi ils entrèrent au plaid.

Chanteclair sauta dans la lice et dit : « Sire roi, par Dieu et par la grâce, prenez pitié de mon dommage que nous a porté Renard, à moi et à mes enfants venus ici pour leur chagrin. A l'entrée d'avril, l'hiver étant passé et les fleurs reparues dans toute la verte campagne, j'étais hardi et fier de ma grande lignée. J'avais huit jeunes fils et sept filles accortes qui jouissaient de la vie ; la digne Rougette me les avait donnés d'une couvée. Ils étaient gras et forts et se tenaient dans un parc enclos d'une muraille. Au dedans était une grange hébergeant de nombreux chiens. Ils déchiraient féroce ment mainte bête, donc mes enfants vivaient sans crainte. Renard se dépitait de les voir si bien abrités et de n'en pouvoir atteindre aucun. Renard, le voisin félon, contournait souvent la muraille et nous tendait ses embûches. Alors, quand les chiens le voyaient, ils le poursuivaient à toutes forces. Une fois il advint qu'au fossé il fut atteint et je le vis payer un peu de ses vols et de ses larcins : son poil fut bien épousseté. Cependant il en réchappa par tromperie, Dieu le maudisse ! Alors nous en fûmes longtemps quittes. Puis il vint en ermite, Renard le voleur assassin et m'apporta un bref à lire, sire roi, où pendait votre sceau.

» Lorsque je me mis à lire cette lettre, il m'y sembla voir écrit que vous aviez royalemēt dans toute votre terre, commandé paix à tous les animaux et à tous les oiseaux aussi. En outre, il m'apporta autre nouvelle et dit qu'il était rendu ermite et qu'il avait souffert vraiment pour ses péchés mainte pénitence. Il me montra bourdon et pèlerine qu'il apportait de l'abbaye d'Elmare, et une haire piquante en dessous. Puis il dit : « Sire Chanteclair, désormais vous pouvez » vivre sans vous garder de moi : par mon vœu j'ai renoncé à toute » chair et au saindoux. Me voici désormais si vieux que je dois » songer à mon âme. Je vous recommande à Dieu. Je vais où j'ai » affaire. J'ai aujourd'hui à réciter les heures de midi, de none » et de prime. » Puis le long d'une haie il prit sa route et de la sorte alla dire son crédo. Je fus joyeux et sans crainte et m'en allai vers mes enfants, et je fus si peu sur mes gardes qu'avec toute ma progéniture j'allai sans souci hors du mur. Il m'y advint mauvaise fortune, car Renard le malin félon avait traversé la haie et nous séparait de l'entrée. Bientôt l'un de mes enfants fut enlevé de la troupe. Renard le mit en sa pochette. Le malheur me poursuivit, car depuis qu'il les a goûtés dans sa gueule gloutonne, ni gardien ni chien ne nous peut garder ou protéger. Sire, prenez pitié ! Renard a tendu ses embûches la nuit comme le jour et vole toujours mes enfants. Leur nombre a tant diminué, sur ce qu'il était jadis, que mes quinze enfants sont maintenant réduits à quatre : tout net le glouton Renard les a engloutis dans sa gueule. Hier encore, les chiens lui ont enlevé Coppée l'illustre qui gît sur cette bière. Je vous en clame mon grand chagrin : pitié pour moi, très doux sire ! »

Le roi dit : « Grimbert le blaireau, votre oncle, qui était ermite, a fait telle pénitence que si je vis un an, il s'en souviendra. Écoutez, Chanteclair, à quoi bon parler davantage ? Votre fille gît là tuée (Dieu veuille accueillir son âme) ; nous ne pouvons plus la conserver (Dieu veuille tout gouverner) ; il nous faut chanter vigiles. Ensuite nous la mettrons en terre avec grands honneurs. Puis, avec ces seigneurs nous tiendrons conseil, comment le mieux nous venger de ce meurtre sur Renard. » Ayant dit ces paroles, il ordonna à jeunes et vieux de chanter vigiles.

Ce qu'il ordonnait, fut bientôt fait. On put alors ouïr entonner et commencer bien haut le *Placebo Domino* et les versets qui y appendent. Je dirais aussi, en vérité, si ce n'était trop long pour nous, qui chantait les versets des morts et qui disait la messe des âmes. Quand vigiles furent finies, on coucha Coppée dans la tombe qui était artistement faite sous le tilleul dans un pré. De marbre lisse était la lame posée dessus. Les lettres qu'on y voyait faisaient connaître sur le tombeau qui y était enseveli. Ainsi disaient les

caractères de la dalle couvrant la fosse : « Ci-gît enterrée Coppée, qui si bien savait gratter, égorgée par Renard le goupil, trop cruel à son lignage (1). »

Après ces funérailles, racontées dans les propres termes de Willem, l'auteur du *Madoc*, Brun l'ours est dépêché comme messenger du roi Noble pour sommer le goupil de répondre de ses méfaits devant le Parlement. A Malpertuis, on l'accueille par des témoignages d'amitié et on lui demande s'il peut se contenter d'un mets modeste, par exemple de miel. Sa gourmandise s'éveille, il avoue sa faiblesse pour cette friandise et est conduit à un tronc d'arbre fendu, maintenu ouvert au moyen de coins. Il y plonge le museau et les pattes de devant, mais au lieu de miel, il se trouve pris comme dans un étau, car Renard a eu la perfidie de retirer les coins. Survient une troupe de paysans qui l'accablent de coups : il arrache de la fente son nez et ses pattes tout en sang, mais il y laisse de sa peau et de ses griffes. Après une bataille au cours de laquelle la femme du curé tombe dans la rivière, Brun descend le fil de l'eau, tandis que sur le bord Renard se moque de lui et lui demande s'il aime le miel. Brun se roule sur le dos pour préserver du contact du sol ses blessures encore fraîches, et atteint de la sorte la cour du roi Lion. Un nouveau messenger est mandé à Malpertuis : c'est Messire Tibert le chat, personne circonspecte, qui se charge de cette mission. Sa prudence ne l'abandonne qu'à l'heure du souper : le goupil le tente comme Messire Brun, en lui proposant son plat favori. Dès qu'il est question de souris, le chat donne droit dans une trappe montée par Martinet, le fils du curé, pour attraper le châtelain de Malpertuis. Pris au lacet par le cou, il est maltraité par toute une troupe que dirigent le curé en personne, armé d'une quenouille, et sa femme Julocke, portant un cierge d'église allumé : mais il ne s'échappe qu'après avoir blessé grièvement ses persécuteurs. Ce

(1) *Reinaert*, éd. Martin, 1874, pp. 9-15.

deuxième messenger de la cour revenu, le cousin et avocat de Renard, Grimbert, est envoyé vers Malpertuis. Il parvient à ramener l'accusé et sur la route, lui fait confesser ses péchés. Dans cette confession est inclus le récit de dix tours d'espiègles joués à Isengrin le loup. Le goupil l'avait fait sonner à la porte de l'abbaye d'Elmare jusqu'à ce qu'on en sortît et lui brûlât la perruque. Une autre fois, on l'avait fait pêcher en plongeant la queue dans la glace. On l'avait fait aller manger de la viande salée chez un prêtre, tellement que l'enflure de son ventre l'avait empêché de revenir par l'entrée. On l'avait battu au point de le laisser pour mort. Enfin, sa femme avait été insultée par Renard. Pour ces péchés divers, le confesseur Grimbert le blaireau bat son pénitent d'un rameau arraché de la haie, puis il lui accorde l'absolution. Sitôt accompli ce rite final du sacrement, les voyageurs passent à côté d'un couvent dont la basse-cour abonde en poulettes dodues. La contrition du goupil en est détruite. Il s'élance pour saisir une poule, et ne revient que sur les instances de son directeur de conscience. Chemin faisant, il jette un regard furtif sur les volailles, sous prétexte de prier pour leurs âmes. C'est ainsi que Grimbert le blaireau amène Renard au Parlement.

Il faut interrompre ici le résumé, car ici s'arrête l'œuvre de Willem, l'auteur du *Madoc*, poète doux et enjoué, dont la gaieté est dépourvue de fiel et qui ne cherche qu'à éveiller un rire innocent par l'adaptation en vers flamands spirituels d'un amusant poème français. Les farces cruelles dont le héros se rend coupable ne pouvaient blesser la sensibilité obtuse du Moyen Age : même la délicatesse moderne les accepte sans trop de répugnance. Elles ne procèdent que des péchés légers, la gourmandise, la sensualité et l'espièglerie, faiblesses instinctives propres au côté physique de la nature humaine. Le comique y est bon enfant, et les coups de griffe y restent à fleur de peau. L'entrain du narrateur et l'entrelacement habile des fables font perdre de vue toute intention morale. Quinze sujets d'apo-

logues sont adroitement insérés dans l'histoire maîtresse, et le badinage se soutient d'un bout à l'autre. Cette partie du poème est charmante, mais dépourvue de profondeur, et elle n'aurait pas sans doute atteint l'immortalité si la deuxième partie, généralement attribuée à Arnold, n'y avait ajouté de la force.

Moins enjoué que Willem, moins influencé par Ésope et par les branches françaises du roman, Arnold est surtout préoccupé des maux qui affligent le monde féodal. L'homme est un loup pour l'homme, a proclamé le penseur anglais Hobbes à la fin des guerres civiles du xvii^e siècle. La perfidie et la cruauté gouvernent l'humanité, conclut le Flamand Arnold durant les luttes qui déchiraient l'Europe et établissaient les franchises communales en Belgique au xiii^e siècle.

Son Renard s'avance devant le roi Lion le cœur tremblant et la face insolente, et commence par taxer ses accusateurs de calomnie. Sans se laisser intimider par les reproches du roi Noble, il blâme les deux envoyés, Messire Brun l'ours et Messire Tibert le chat d'avoir mérité leur disgrâce en dérobant le miel et les souris. Mais quand le Parlement entier, quinze animaux et leurs lignages, se dresse contre lui, il est condamné à mort, et le fidèle Grimbert quitte la cour suivi de toute la famille de Renard. Ses trois ennemis, Messire Brun, Messire Isengrin et Messire Tibert, préparent la potence, et le coupable annonce qu'il va faire l'aveu public de ses crimes. Dès les premiers méfaits de son enfance, sa férocité native s'est révélée : en jouant avec des agnelets, il a par hasard appris le goût du sang, et l'a conservé toujours. Après avoir raconté encore un tour joué par lui à son rival Isengrin, il révèle tout à coup le secret d'un trésor caché et d'une conjuration ourdie contre la vie de Noble le lion, pour établir Brun l'ours comme roi en Flandre et pour l'asseoir sur le trône d'Aix-la-Chapelle. Faut-il voir dans ce récit une attaque contre le parti de l'empereur guelphe Othon IV, ennemi de Philippe-Auguste,

le suzerain légitime des Flamands? Ce n'est guère à l'envahissant et combatif Philippe qu'on peut appliquer l'apologue des grenouilles demandant un roi, introduit à cet endroit du poème. Il est difficile d'identifier, parmi les souverains contemporains de la bataille de Bouvines, le personnage comparable au soliveau de la fable, dont l'humeur trop placide provoque les réclamations de ses sujets. Quant à la morale républicaine qui préfère un maître fainéant à celui dont l'activité est trop dévorante, elle pouvait convenir à merveille aux communiens de Bruges et de Gand. Si même le poète Arnold ne visait aucun parti politique déterminé, il devait voir autour de lui maint exemple des vérités qu'il formulait avec tant d'esprit et son public n'avait que trop de raisons d'appliquer à ses propres destins les leçons de politique tirées d'Ésope. Son apologue terminé, Renard reprend le fil de son discours et raconte comment la conjuration de Messire Brun contre le roi Lion a échoué : les mercenaires allemands levés pour la soutenir ont déserté parce qu'ils ne recevaient pas leur solde. C'est à ce moment qu'il démasque le but secret en vue duquel il a inventé et rapporté toute l'histoire : il prétend avoir encore en son pouvoir le trésor caché, et de la sorte il pique la curiosité de la crédule et avare reine Gente. Il promet de livrer le trésor s'il obtient son pardon et sa paix avec le roi. Par cette ruse diplomatique, il échappe à la potence. Ce que l'intrigue politique a commencé s'achève par l'hypocrisie religieuse. Invité à conduire le roi Noble au trésor, le félon s'en excuse : le pape l'a excommunié, et avant toute chose il doit être autorisé à se rendre en pèlerinage à Rome pour être relevé de l'interdit. Ce voyage, désigné comme un passage d'outremer, peut être considéré comme un trait dirigé contre les seigneurs qui prenaient la croix en vue de couvrir leurs fautes ou leurs ambitions. Messire Renard obtient l'autorisation de se mettre en route, malgré les protestations de ses ennemis, Messire Brun l'ours, Messire Isengrin le loup

et Messire Tibert le chat. Tandis que ce dernier s'éclipse prudemment, les deux autres s'exposent à des tribulations nouvelles, décrites en termes sardoniques :

« Isengrin vint en grande hâte se presser devant la reine et dans sa colère parla tant contre Renard que le roi s'en courrouça et fit saisir Isengrin et Brun. A l'instant ils furent pris et liés. Jamais chiens furieux ne furent maltraités pis que ne le furent Isengrin et Brun aussi. Ils furent tous deux entravés si fort que la nuit durant, ils ne purent par leurs efforts remuer un seul membre. Écoutez comment il va les mener !

» Renard, qui était trop cruel, fit tailler dans le dos de Brun un morceau de la fourrure qu'on lui donna comme écharpe : d'un pied de long, d'un pied de large. Or, serait prêt Renard, s'il avait quatre souliers neufs. Écoutez ce qu'il va faire pour gagner quatre souliers. Il murmura à la reine : « Dame, je suis votre pèlerin ; voici mon oncle » Isengrin qui a deux souliers solides par devant : aidez-moi à pouvoir » les mettre. Je prends votre âme sous ma garde ; c'est droit de » pèlerin de rappeler en ses prières tout le bien qu'on lui fit jamais. » Vous pouvez écorcher aussi les pattes de derrière de ma tante » Hersent (1) et lui faire donner deux de ses souliers. Vous pouvez » bien le faire en tout honneur : elle reste chez elle à son aise. » « Volontiers, dit la reine, vous ne pouvez vous en passer, Renard, » il vous faut des souliers. Vous devez voyager loin du pays à la » grâce de Dieu, par les monts et dans les bois, et fouler buissons et » cailloux. Votre peine ne sera pas petite. Vous avez besoin de sou- » liers. Je veux y aider volontiers de mon mieux. Ceux d'Isengrin » vous seraient bien commodes, ils sont si forts et épais, ceux que » portent Isengrin et sa femme. Dût-il leur en coûter la vie, chacun » doit vous donner deux souliers, pour que vous fassiez votre voyage. » Ainsi le faux pèlerin a obtenu que messire Isengrin perdit jusqu'aux genoux de ses deux pattes de devant toute la peau jusqu'aux griffes. Oncques n'a-t-on vu oiseau couvant tenir tous ses membres plus cois qu'Isengrin ne tenait les siens quand on le déchaussa si piteusement ; le sang lui coulait des orteils.

» Quand Isengrin fut déchaussé, dut se coucher sur le gazon dame Hersent la louve, avec de tristes pensers elle se laissa enlever la peau et les griffes de ses deux pattes de derrière. Ce fait réjouit bien l'esprit méchant de Renard. Écoutez les doléances qu'il en fit : « Tante, dit-il, » chère tante, en quel ennui vous fûtes à cause de moi ! Je le regrette,

(1) Suivant l'édition de Degering.

» mais d'une chose je me réjouis, je vous dirai quoi : vous êtes,
» croyez-le-moi, l'une des plus chères de mes parentes : donc je por-
» terai vos souliers. Dieu sait que c'est pour votre bien; vous aurez
» part aux hautes indulgences et à tous les pardons, chère tante,
» que dans vos souliers je vais gagner outremer. » Dame Hersent
avait si mal qu'à peine elle pouvait parler : « Ah Renard ! Dieu nous
» revenge ! votre volonté est sur nous. » Isengrin rageait en silence,
avec son compère Brun. Ils étaient d'humeur noire, étendus, liés
et blessés. Si alors, au même instant, Tibert le chat eût été là, j'ose
bien dire certainement qu'il n'eût pas échappé indemne (1). »

Même le Moyen Age, si indifférent aux récits de tourments
et de douleur corporelle, doit avoir senti ce qu'une telle
scène a de froidement cruel.

C'est la voix d'un génie plus mordant que le gracieux
conteur Willem, à qui est due la première partie du poème.
Il touche aux problèmes sociaux épineux de l'époque, et
trahit le souci de graves difficultés morales. Par une tran-
sition amère, la scène de torture est suivie d'une nouvelle
parodie d'une cérémonie religieuse. Le chapelain du roi
Noble, le bélier Belin, est invité à bénir l'écharpe et le
bourdon du pèlerin, et il invoque en vain l'excommuni-
cation papale pour refuser d'accomplir cet acte rituel. Le
roi Lion exige une obéissance immédiate, et Messire Renard,
dans un discours onctueux, fait ses adieux au Parlement.
Son escorte pour le voyage comprend Belin et Couard le
lièvre, tous deux très vertueux, dit ironiquement le goupil,
puisque'ils ne vivent que de feuillage et d'herbe. Arrivé à
sa tanière, le pèlerin fait entrer Couard, l'égorge et dévore
sa chair en compagnie de sa femme et de ses petits. Puis il
avise son épouse Ermeline d'avoir à déloger et à se retirer
dans la solitude, car le roi Lion a été trop offensé et trompé
pour pouvoir jamais pardonner. Quand le chapelain Belin
s'informe de l'ami Couard, on le rassure aisément; on le
prie de rapporter une lettre à la cour dans l'écharpe du
pèlerin, faite, on le sait, de la fourrure de Messire Brun.

(1) *Reinaert*, éd. Martin, 1874, pp. 86-89.

Admis en présence du roi, il se vante imprudemment d'avoir lui-même dicté la lettre. On ouvre l'écharpe, il en sort la tête sanglante du malheureux Couard. Le roi Noble se répand en plaintes bruyantes, à la manière des héros de romans de chevalerie, mais il est bientôt calmé par son parent le léopard Firapeel, qui lui conseille de tirer vengeance du chapelain Belin. Le béliet et toute sa race sont livrés à jamais au pouvoir du loup et de l'ours, qui sont autorisés à les dévorer jusqu'au jour du jugement.

« Ensuite, dit le léopard, nous prendrons Renard le goupil et nous le pendrons par la gorge ! »

Cette vaine menace contre le rebelle et l'hypocrite triomphant, dénouement ironique du poème flamand de Renard, est digne de la moquerie continue contre les lois, la religion, l'honnêteté et l'autorité dont l'audace s'accroît à mesure que progresse l'action. Qui échappe au fouet cinglant d'Arnold, l'auteur de la deuxième partie ? Est-ce Belin, le chapelain servile et vantard ? Est-ce l'humilité craintive représentée par Couard le lièvre ? Est-ce la souveraineté pompeuse et impuissante du roi ? Sont-ce les deux méprisables représentantes du sexe féminin, la louve sensuelle ou la lionne avare et crédule ? La société féodale n'a pas ici le brillant qu'aimait, un siècle plus tard, le chroniqueur hennuyer Jean Froissart, de Valenciennes, et que les romantiques du XIX^e siècle ont célébré avec attendrissement. Le regard perçant de l'observateur du XIII^e siècle y voit dominer les passions mauvaises, y voit l'homme gouverné par les appétits bas des bêtes. Ce qui le sauve du dégoût du satirique anglais Swift, plaçant les chevaux, animaux généreux, au-dessus des humains dégradés, c'est la finesse de son sens artistique, sa joie de créer un monde fantastique, en usant des données de ses gracieux devanciers français.

L'histoire littéraire offre peu d'exemples de chefs-d'œuvre faits de deux moitiés dues à deux auteurs différents ; dans le *Renard* flamand ce miracle est réalisé. Ni la

première partie, joyeuse et spirituelle, ni la deuxième, sarcastique et mordante, n'eût pu atteindre seule à la perfection totale : chacune est mise en valeur par son contraste avec l'autre, et le récit se déroule dans une gradation dont le point culminant est le triomphe de la perfidie. Dans l'Église et la féodalité, les deux domaines principaux du Moyen Age, le menteur est le héros devant lequel s'inclinent rois et courtisans. Est-ce la pensée des travailleurs des villes flamandes, et faut-il accepter le poème comme leur jugement sur la noblesse et le clergé? C'est mal poser la question, car l'œuvre d'art n'est pas un pamphlet. On peut simplement noter que le conte de Renard le félon a fleuri sur la terre et aux temps des franchises communales et qu'il est le miroir des sentiments municipaux. Quelle que soit son origine première, sa perfection esthétique l'a ennobli et éternisé, et c'est comme un bouquet de fictions gracieuses qu'il s'est conservé à travers les siècles. En 1794, Goethe y trouva du réconfort au milieu des tristesses de la guerre et en fit une rédaction qui s'écarte un peu de l'original sans en perdre la saveur. C'est sous cette forme que le poème a connu un regain de succès. La version anglaise, publiée par Caxton en 1481, est basée sur une prose flamande inférieure au texte du XIII^e siècle. Tandis que cette version en prose restait populaire aux Pays-Bas, l'original moyen-flamand fut publié en 1834 par le grand philologue allemand Jacob Grimm, et modernisé la même année par J.-F. Willems. Grâce à ces savants, le *Roman de Renard* reprit sa place au premier rang du patrimoine national, et redevint une source vive d'inspiration. Charles Potvin l'a mis en vers français et Stijn Streuvels en prose west-flamande. Parmi les animaux tenant un rôle dans *l'Oiseau bleu* de Maeterlinck, deux, le chien et le chat, avaient déjà figuré dans le *Roman de Renard*.

Entre ce roman et celui des *Quatre Fils Aymon* des ressemblances assez nombreuses sont à signaler. Maugis

et Renard, personnages comiques, peuvent passer pour des parodies des héros chevaleresques. Une hypothèse ingénieuse (due à G. Kurth) suggère que Renaud doit s'être appelé d'abord Renard, nom qui rime avec ceux de ses frères Alard, Guichard et Richard. Quoi qu'il en soit, l'histoire de la révolte cynique du vassal du roi Lion ressemble en maints détails à celle de la révolte tragique de Renaud de Montauban. Sans doute la structure de la société féodale donnait naissance à des situations analogues : la cour des deux rois, les citations réitérées adressées aux vassaux, leur refus répété de comparaître, s'expliqueraient sans emprunts. Mais, dans les deux romans, des neutres bienveillants s'entremettent pour faire la paix entre le suzerain et son homme-lige : Ogier le Danois dans l'épopée, le blaireau dans la parodie. Des messagers royaux sont dépêchés dans chacun des deux poèmes : l'ours, le chat et le bélier d'une part, Enguerrand d'Espolice, Loihier, fils de Charles, de l'autre. Le cadavre de Loihier est porté à la cour comme celui de Coppée. Dans la parodie, les envoyés reviennent blessés et honnis, dans le poème sérieux ils sont mis à mort. Dans le *Renard*, la tête de Couard est remise à Lion; la tête de Beuve d'Aigremont est portée à Charles dans les *Quatre Fils*. La scène des funérailles de Loihier peut avoir servi de modèle à l'enterrement de Coppée. Enfin, dans les deux œuvres, le roi fait dresser une potence et charge les ennemis du rebelle de l'y pendre. Mais quand, assis au faîte du gibet, le bourreau (Tibert-Ripeus) savoure sa vengeance prochaine, il voit sa victime (Renard-Richard) lui échapper au dernier moment. Ces points de contact sont trop nombreux et trop caractéristiques pour être accidentels. Ils établissent entre deux œuvres capitales, appartenant au terroir belge, quoique rédigées en langues différentes, un lien qu'il importe de noter, car des rapprochements de ce genre constituent l'unité d'une littérature nationale.

CHAPITRE V

Jacob Van Maerlant, poète lyrique et didactique.

MAERLANT, *Strophische Gedichten*, éd. Franck et Verdam, 1898. — *Alexander*, éd. Franck, 1882. — TE WINKEL, *Maerlants Werken*, 2^e éd., 1892. — *Alexandreis* de GAUTIER DE CHATILLON, éd. Müldener, 1863. — CHRISTENSEN, *Das Alexanderlied Walters von Châtillon*. — BOENDALE, *Brabantsche Yeeften*, 1839-1869.

La légende du Chevalier au Cygne, sujet de gloire pour les féodaux, était un objet de dérision pour les bourgeois. Dans son bon sens prosaïque, le traducteur du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, Jacob Van Maerlant, écrit : « Ni femme ni homme, que je sache, oncques ne fut cygne ni issu d'un cygne, quoique les Brabançons se vantent d'être nés de la race des cygnes (1). » Au comté de Flandre, la conquête de la Terre Sainte donna naissance, non à une légende dynastique, mais à une épopée qui devint bientôt classique, l'*Alexandreis* du clerc Gautier de Lille ou de Châtillon. Elle est écrite en latin par un poète de la Flandre française, on n'aurait donc pas à en tenir compte ici, si elle n'avait été traduite en vers flamands par Jacob Van Maerlant, réputé le père des lettres thioises. Gautier avait écrit après la prise de Jérusalem par Saladin en 1187, donc vers l'époque où le cycle de Godefroi de Bouillon fut composé ou complété. Son but était d'encou-

(1) IV^e part., liv. III, chap. XXII, v. 83-88.

rager Philippe-Auguste à la troisième Croisade. Maerlant le traduisit vers 1257-1260, avant la septième Croisade, préparée par Saint Louis et le prince Édouard d'Angleterre. De propos délibéré, il a évité de suivre le *roman d'Alexandre* écrit en français et rempli de fables bizarres; tout en lui faisant quelques emprunts, il lui a préféré un modèle moins hardi dans ses inventions et prétendant à la véracité d'un document. Car le studieux Flamand voulait faire œuvre scientifique et non séduire les imaginations comme les poèmes romanesques des trouvères. L'expédition d'Alexandre en Asie et surtout sa visite à Jérusalem étaient acceptées par le Moyen Age comme annonçant les conquêtes des Croisés en Orient; les allusions à la défaite de Darius et à l'empire macédonien contenues dans les livres de Daniel (1) et des Macchabées et dans l'*Histoire des Juifs* de Josèphe (2) lui prêtaient une signification religieuse. L'adaptation flamande puise à ces deux sources pour amplifier sur ce point l'épopée latine. On ne peut du reste attribuer d'originalité ou de valeur esthétique à la *Geste d'Alexandre* de Jacob Van Maerlant.

Le peu que nous savons de la biographie de ce poète le rattache à la glorieuse cité de Bruges, l'un des principaux centres commerciaux de l'Europe. Né probablement sur le territoire du Franc de Bruges, vers 1235, il occupa des emplois dans les chancelleries de seigneurs hollandais et dans celles de son pays natal. Vers 1266, il était clerc d'échevinage à Damme, le port de Bruges; en 1272, il paraît avoir visité le siège épiscopal d'Utrecht. On place la date de sa mort à la fin du XIII^e siècle. Quoique admis aux ordres mineurs, il avait les sentiments d'un communier. Son œuvre, variée et volumineuse, se compose surtout de traductions et d'adaptations de livres français ou latins, destinées à l'édification et à l'instruction et

(1) Chap. II, v. 32 et 33; chap. VIII, v. 5.

(2) Liv. XI, chap. VIII.

dépourvues de visées artistiques. S'il écrit en vers, c'est parce que la langue vulgaire n'avait pas encore appris l'usage de la prose. Ses tirades diffuses, encombrées de chevilles, ont pu être louées de leur naïveté, elles sont gauches et monotones dans les œuvres narratives et descriptives, c'est-à-dire dans les romans de chevalerie, tels *Merlin* et *Torec*, dans le poème pseudo-historique sur la guerre de Troie, dans les traités à prétentions savantes, tels la *Fleur de Nature*, la *Bible rimée* et le *Miroir historial*. Une énumération complète de ses livres serait fastidieuse. Précieux pour l'étude de la langue et de la civilisation du XIII^e siècle, ils manquent de distinction et de variété.

Les beaux titres de gloire de Van Maerlant sont ailleurs, dans les œuvres lyriques, emportées, incisives où il attaque les abus et exhorte à l'idéalisme, dans les *Dialogues entre Jacques et Martin*, dans la *Plainte de l'Eglise* et dans le poème du *Pays d'Outremer*. Le premier des *Dialogues* est un débat traitant de l'origine de la noblesse, problème brûlant au Moyen Age, surtout dans la Flandre travaillée par le ferment de la démocratie. Au lieu d'une méditation philosophique pareille à celle de l'ode VIII de Dante, glorifiant la vraie noblesse comme la floraison de la vertu, Maerlant écrit des invectives contre l'orgueil des riches et une défense des vilains, victimes de l'oppression et de l'iniquité.

« Martin, » s'écrie Jacques, en qui l'on est en droit de soupçonner le porte-parole de Maerlant, « le code allemand rapporte que d'injuste violence est venu le servage. Quand un prince gagnait la victoire, les gens pris vivants étaient condamnés à être vendus pour de l'argent. Voilà ceux qu'on traite de vilains et qu'on nomme esclaves. Nature marche d'allure égale, mais fortune grandit et diminue au profit des uns, à la honte des autres (1). »

« Qu'importent les père et mère de l'homme droit, vertueux et de mœurs pures, qu'importe la terre où il est né? C'est à lui que j'accorde

(1) Ed. 1898, p. 25.

renom de noblesse. Dût-on vendre un tel homme, nul ne le peut dépouiller de ses qualités. Je pense donc que noblesse a surgi d'un cœur pur, orné de vertus, et qu'elle en surgit encore (1). »

Ce dialogue contient un plaidoyer contre la propriété privée et un éloge du monde utopique où seront abolis le mien et le tien; ils ont été traduits par le socialiste anglais William Morris dans ses *Poems by the Way* :

« Il y a deux mots au monde, ce sont le mien et le tien, si l'on pouvait les chasser, la paix régnerait toujours, tous seraient libres, nul serf, ni hommes ni femmes. Le blé et le vin seraient en commun; ni outremer ni sur le Rhin personne ne serait mis à mort. Or enlevez ce venin de convoitise, Martin, faites-le cesser et prescrivez loi nouvelle. — Dieu, qui tout fait par raison, a donné les périssables biens terrestres en commun aux mortels, pour qu'ils puissent s'en nourrir, s'en vêtir et s'en chauffer, et vivre dans la pureté. Mais convoitise est si folle qu'un chacun veut en son cœur avoir tout pour lui seul. Voilà pourquoi on répand le sang humain, voilà pourquoi on élève en hâte donjons et hauts castels, pour le malheur de bien des gens. — Jacques, j'ai bien compris que c'est vrai sans aucun doute, ce que tu viens de déclarer. Les biens abondent, il faudrait les mettre en commun et les livrer à qui est trouvé pauvre. Ainsi toute guerre cesserait bientôt, l'âme se laverait et se purifierait du péché. La générosité a perdu sa force, l'avarice apprend au monde à écorcher; les amants des trésors le prouvent et le démontrent (2). »

L'ordonnance logique du premier dialogue n'est pas tout à fait claire, mais il n'est pas douteux que son noyau est une méditation sur l'humilité et la pauvreté. L'aversion du roturier contre les seigneurs temporels et spirituels s'y fortifie par le mépris chrétien des richesses. Les dissertations sur les trois sortes d'amour : la charité divine, le désir des biens terrestres et l'affection conjugale, y aboutissent à un plaidoyer contre le servage et le droit de propriété. Les attaques contre la hiérarchie sociale y procèdent du sentiment religieux et sont revêtues d'une forme

(1) Ed. 1898, p. 6.

(2) Ib., pp. 29 et 30.

littéraire dérivée des hymnes latines : une suite de vers brefs, condensant les idées en sentences lapidaires, s'y groupent en strophes artistement construites.

Le deuxième *Dialogue entre Jacques et Martin* porte sur une des subtilités scolastiques chères au pédantisme du Moyen Age : de la femme aimante ou de la femme aimée, laquelle faudrait-il vouer à la mort, s'il n'y avait d'autre alternative? Martin sauverait celle qu'il préfère, mais Jacques le reprend et lui explique que Dieu est amour et ne hait rien, pas même le diable. Ergo, la dame énamourée a plus de prix et mérite le salut mieux que la femme chérie.

Le *Martin renversé* fait suite au dialogue premier et en accentue encore le sarcasme et l'amertume : les diseurs de vérités sont si mal venus, les seigneurs aiment tant à être flattés et trompés que Jacques et son interlocuteur se promettent ironiquement de pratiquer le mensonge. L'insolence de la caste noble reste le sujet de leurs entretiens :

« Jacques, quand le monde commença à élever un homme au-dessus de l'autre, personne ne connaissait l'honneur; mais depuis qu'il a formé des seigneurs, ceux-ci se liguent contre la vertu de plus en plus. Les vilains, qui demeurent aux bois, veulent en discourir et calomnier tous les nobles. Or dis-moi ce que j'ignore, qui gagnera la sentence de l'Honneur : le vilain sans savoir, ou le riche puissant (1)? »

A côté de ces œuvres lyriques, créées par le sens politique qui guide Maerlant dans ses livres d'histoire, se placent des paraphrases de prières et d'hymnes latines, développant au moyen d'images bibliques les idées orthodoxes sur la Trinité, sur la Rédemption, sur la Passion, sur la Vie et les Joies de la sainte Vierge. Malgré la sincérité de son zèle, il a peine à rajeunir une matière à ce point stylisée par une tradition séculaire, car la fraîcheur de l'expression s'atteint difficilement sans un rajeunissement des sentiments et des pensées. Il l'a cependant réalisée

(1) Ed. 1898, pp. 87 et 88.

dans les meilleurs de ses poèmes de piété. Son *Hymne sur la Trinité*, intitulée aussi le *III^e Martin*, joint la précision d'une démonstration théologique à la ferveur d'une prière. En voici une strophe en l'honneur du Saint-Esprit.

« Il est l'amour du Père et du Fils, il est la charité en laquelle toujours repose la Trinité. C'est lui qui a éclairé le sens des prophètes et leur a fait connaître l'humanité du Fils de Dieu. Il n'y a roi ni reine qui jamais puisse obtenir le pardon de ses fautes sans posséder d'abord une larme, si minime soit-elle, de cette rosée. Tout salut est refusé quand elle n'est pas octroyée (1). »

Le *Débat de Notre-Dame et de la Sainte-Croix* contient une traduction tantôt littérale, tantôt libre de deux hymnes latines, sans atteindre toutefois à l'harmonie des originaux. Modelée sur les rythmes latins, la strophe de Van Maerlant est plus longue et plus diffuse, mais elle en conserve le mouvement et la couleur, grâce à l'ordonnance des rimes féminines et masculines et des vers longs et brefs. La Vierge et la Croix, figures plus tragiques et plus concrètes que celles du dialogue de la Trinité, parlent au cœur en images plastiques. Aussi ce poème dévot égale en vigueur les tirades les plus personnelles et les plus mordantes du *Premier Dialogue entre Jacques et Martin*. Le poète y a du reste ajouté quelques passages touchant à ses thèmes favoris : la corruption du siècle et la Croisade. Il fait dire à Notre-Seigneur :

« Prenez pitié de la Terre-Sainte, que j'ai livrée à mon ennemi pour châtier vos fautes; car je n'ai pas trouvé de prince qui osât y tendre la main, aussi l'ai-je donnée aux chiens. Brisez tous la chaîne du péché, prenez mon signe, ce sont mes cinq plaies, cinglez vers la côte de Syrie, vous battrez le peuple étranger en un temps très bref : nul ne peut sonder ma puissance (2). »

Durant la deuxième partie du XIII^e siècle, les appels à la

(1) Ed. 1898, pp. 81 et 82.

(2) Ib., p. 103.

Croisade se multipliaient sous l'influence de Louis IX, protecteur du comte de Flandre, Gui de Dampierre. Par un bref de 1268, le pape Clément IV céda au roi la dîme des revenus des biens ecclésiastiques pour une période de quatre ans. En 1274, après la mort de Saint Louis, le concile de Lyon décida de percevoir la dîme sur les séculiers et les réguliers. A l'évêché d'Utrecht, avec lequel Maerlant s'est trouvé en relations, l'élu Jean de Nassau détourna les fonds considérables réunis pour la Croisade (1). Des incidents de ce genre trouvèrent leur écho dans les strophes de Van Maerlant sur le *Pays d'Outremer*, qui font peut-être aussi allusion à la discorde naissante entre le roi Philippe le Bel et la dynastie flamande, dans les vers où est recommandée l'union contre les Infidèles des deux écussons, le bleu, couleur de la France, et le noir et jaune, couleurs de la Flandre (2). C'est la capitulation de Saint-Jean d'Acre, tombée aux mains des Turcs en 1291, qui arracha au vieux poète son cri de douleur et d'indignation contre l'avidité du monde et contre sa tiédeur à secourir le Saint Sépulcre :

« L'Église est déshéritée de son fief; ton cœur est de pierre, chrétien, si tu ne t'émeus. C'est de ta mère que je parle, elle te rend pur et sans tache quand on te lave au baptême. Les fils de Satan, réunis, ont érigé leur mosquée sur le sol qui te revient. L'Église crie en grande détresse : Jésus-Christ de Nazareth, on vole l'héritage qui t'est propre : combats pour ta patrie! »

« Tu demeures étouffé de richesses, au point de n'entendre pas l'injure et la honte faites à Dieu. Tu ne songes pas au carnage commis à la porte d'Acre par les ennemis de Dieu. Le service divin y est détruit, maisons et cloîtres ravagés, le peuple mordu de dents féroces. Chrétien, que ne pars-tu? Que restes-tu niaisement ici? Tu obtiendrais de Dieu le royaume des cieux si tu voulais venger cette honte (3)! »

Dans sa colère, le génie de Maerlant est trop sombre pour être persuasif : son dégoût du monde, sa sévérité, sont d'un

(1) Ed. 1898, pp. 229 et 230.

(2) Ib., p. 141.

(3) Ib., p. 137.

prédicateur et d'un théoricien sans pitié pour les faiblesses humaines. Cette violence même fait sa grandeur : elle prête à ses poèmes une vie et une force non encore éteintes après plus de six cents ans. Sa gravité et son zèle se sont communiqués, comme un patrimoine durable, aux poètes thiois, et peut-être même aux Belges de langue romane. Si trop souvent leur désir d'instruire et d'exhorter les a rendus prosaïques, d'autres fois ils se sont sentis soutenus, comme Van Maerlant, par les grands courants sociaux, et ils ont gagné de l'autorité et de la chaleur à se savoir les interprètes d'un sentiment collectif.

Il existe en langue française une *Complainte d'Outremer* et une *Complainte de Sainte-Eglise*, toutes deux écrites par Rutebeuf. Maerlant les a connues et utilisées, mais il n'avait pas besoin de tels exemples pour crier son indignation contre les mauvais chrétiens qui détournaient de leur destination les dotations ecclésiastiques et qui retardaient les Croisades par indolence ou par cupidité. La *Complainte de l'Eglise* n'est pas, comme les autres œuvres lyriques de Van Maerlant, relevée par des images appartenant soit au domaine de la théologie, soit à la tradition littéraire. C'est une pure satire, émaillée de locutions populaires et de proverbes, agressive jusqu'à la vulgarité, et d'autant plus pittoresque et plus vivante. Les prêtres mondains et simoniaques y sont cloués au pilori :

« Combien de loups se font bergers du troupeau de grand prix pour lequel le Christ a versé son sang ! Qui oserait répandre la vérité et parler hardiment, male encontre lui surviendrait ! Veste courte et large épée sont à la mode, et longue barbe (la bonne foi est foulée aux pieds), avarice et orgueil, habits précieux et hauts coursiers. Grâce au trésor de la sainte Eglise, plus d'un montre une fière humeur (1). »

« Ceux qui veulent s'asseoir au haut bout de la table vantent les méchants et l'hérésie ; ils ont maintenant grasse cuisine. Quand ils festoient avec les seigneurs, boivent sec au point d'en suer, ils n'en

(1) Ed. 1898, p. 146.

dorment que mieux. Loin de blâmer les seigneurs de leurs rapines, ils osent promettre le royaume des cieux, eux tout souillés de péchés. Ainsi ils plongent le peuple en confusion, comme en chantant la messe aux sourds ou en brûlant des cierges aux morts étendus en dessous (1). »

Souvent cet accent personnel perce dans les poèmes lyriques; l'idéaliste en révolte, ennemi des grands de la terre, sait qu'il brave le danger et qu'il provoque la rancune : il en est d'autant plus résolu et plus amer. Sans approcher de Dante, ni comme penseur ni comme artiste, Maerlant lui ressemble cependant à certains égards : fonctionnaire, comme lui, d'une cité autonome, il se passionne, comme lui, pour la politique de son temps, et tâche d'en élucider les principes selon la méthode dogmatique en vogue au XIII^e siècle. L'enthousiasme et le raisonnement, ainsi unis et appliqués aux problèmes du jour, donnent naissance des deux côtés à une poésie grave, ardente et assez haute pour rester vivante après des siècles écoulés.

Maerlant mérite pleinement son titre de père des lettres néerlandaises, car les chroniqueurs et moralistes, ses successeurs, souvent magistrats municipaux comme lui, ont cultivé les genres créés par lui et adopté ses sentiments et son langage. Malheureusement, ils ont trop souvent accepté ses défauts sans reproduire ses qualités. On cherche en vain chez eux la fougue des œuvres lyriques. Il suffit de lire le dialogue intitulé *le Témoignage de Jean* (*Jan's Teestye*) de Jean van Boendale, clerc de l'échevinage d'Anvers au XIV^e siècle, et de le comparer à son modèle, *le Dialogue entre Jacques et Martin*, pour mesurer la chute du goût et du style. Prolixité, lieux communs, monotonie, marquent le triomphe de la banalité plate et prosaïque (2).

(1) Ed. 1898, pp. 149 et 150.

(2) Snellaert a édité *Jans Testye* dans : *Nederlandsche Gedichten uit de XIV^e eeuw*. Bruxelles, 1869, p. 137.

CHAPITRE VI

Poésies et Chroniques belges de Jean Froissart.

Les *Chroniques de Froissart* sont éditées par S. Luce et Raynaud pour la Société de l'Histoire de France. L'édition est inachevée. — *Le Méliador*, éd. Longnon, Société des Anciens Textes français, 1895. — *Poésies*, éd. Scheler, 1870 et suiv. — MOLINIER, *Sources de l'histoire de France au Moyen Age*. — DEBIDOUR, *les Chroniqueurs*, 1888-1903. — M^{me} DARMESTETER, *Froissart*, 1894. — JEAN LE BEL, *Chronique*, éd. J. Viard et E. Déprez, 1904. — BOENDALE, *Vanden derden Edewaert*, éd. Willems, 1840.

Le roi d'Angleterre Édouard III, marié en 1328 avec Philippine, fille du comte de Hainaut Guillaume le Bon, et allié de beaucoup d'autres princes des Pays-Bas, fut grand protecteur des gens de lettres. Son expédition en Brabant et en Flandre, en 1338-1340, fut saluée d'une chronique rimée par Jan Boendale, clerc de l'échevinage d'Anvers; elle est intitulée : *Du Troisième Edouard (Vanden derden Edewaerde)*. Le poète bourgeois commence par l'éloge du roi et des cités brabançonnnes et flamandes, ses alliées, pour finir assez gauchement par la retraite d'Édouard après l'issue malheureuse du siège de Tournai (1340). Honnête serviteur d'une commune commerçante, il n'aimait ni la guerre ni les nobles, et il raconte leurs entreprises et leur échec d'une façon terne et terre à terre. Les écrivains qui ont éternisé la mémoire d'Édouard et de Philippine étaient, au contraire, imbus des goûts chevaleresques, amis des tournois, des beaux faits d'armes et du faste des cours, sceptiques, épris de la vie facile et

joyeuse, ennemis d'une morale morose et étroite. Le plus grand, Geoffroi Chaucer, page, vers 1357, du prince Lionel d'Anvers, duc de Clarence, et serviteur, en 1372, de Jean de Gand, duc de Lancastre, a fait dans ses écrits des allusions aux Pays-Bas; le Hennuyer Jean Froissart, protégé de la reine, appartient en partie à la Belgique.

Son berceau et sa tombe se trouvaient tous deux dans l'ancien comté de Hainaut, mais à des côtés opposés de la frontière actuelle : il naquit à Valenciennes vers 1337 et finit probablement ses jours vers 1410 à Chimai, où il occupait un canonicat. Dès 1361, il était clerc tonsuré. Il entreprit des voyages en Angleterre, en France et en Italie avant de revenir vers 1370 faire un séjour prolongé dans son pays. Il était international comme on l'était au xiv^e siècle, quand l'Anglais, prétendant à la couronne des fleurs de lys, tenait sa cour à Anvers et à Gand, quand la guerre de Cent Ans mélangeait le sang de toutes les chevaleries d'Europe. Cependant il tient à la Belgique par trop de côtés pour être oublié ici. Il débuta dans les lettres en remaniant une chronique composée par un patricien du pays de Liège, Jean le Bel, chanoine du chapitre de Saint-Lambert (mort en 1370), qui avait guerroyé en Écosse. C'est la matière du livre I^{er} des *Chroniques de Froissart*, présenté probablement en 1360 à la reine Philippine, qui nomma l'auteur clerc de sa chambre ou secrétaire. Après la mort de la reine, survenue en 1369, il entra au service du duc Wenceslas de Brabant, poète lui-même et ami des poètes et bientôt il fut pourvu de la cure d'Estinnes-au-Mont, village situé à 6 kilomètres de Binche (1). Par son amour des lettres et des mœurs courtoises, le duc mérita l'éloge que son protégé fit de lui après sa mort, survenue en 1383 :

« En ce temps trépassa de ce siècle, en la duché de Luxembourg, le joli et gentil duc Wincelin de Bohême, duc de Luxembourg et de

(1) Longnon, Introduction au *Méliador*, I, 1895, p. LXVII.

Brabant, qui fut en son temps noble, joli, frisque, sage, armerec et amoureux; et quand il issit de ce siècle, on disait adonc que le plus haut prince et le mieux enlignagé de haut lignage et de noble sang et qui plus avait de prochains était mort. Dieu en ait l'âme! et gît en l'abbaye de Waucler (Orval) delès Luxembourg. Si demeura Madame la Duchesse veuve, ni oncques puis ne se remaria, ni n'en eut volonté. De la mort du noble duc furent courroucés tous ceux qui l'aimaient (1). »

En 1371, Wenceslas eut le malheur d'être fait prisonnier par le duc de Gueldre; grâce à la médiation de son frère, l'empereur Charles IV, il recouvra la liberté en 1372 (2). Sa délivrance est célébrée dans une pastourelle de Froissart :

« Entre Binche et le bois de Braine
En l'ombre d'un vert arbrissel,
Vis bergerettes en grand'peine
L'autre jour, pour faire un chapel.
Et là disait la fille Ansel :
« Ce chapelet, quand fait l'aurons,
» A qui or le présenterons?
» Je le donnerai endroit de mi (quant à moi)
» A Sohelet, mon doux ami,
» Qui me dit hier soir en riant
» Que le duc ravons, Dieu merci,
» De Luxembourg et de Brabant. »
.....

« Or nous dis qui le nous ramène,
Car, foi que dois à Saint-Marcel,
N'ouïs paroles de semaine
Qui me venissent si à bel. »
Adonc répondit Isabel :
« Par la puissance le ravons
De l'empereur, qui tant est bon,
Son frère, qu'oncques je ne vis.
Mais on dit, et il est ainsi
Que cil que j'ai nommé devant
A la duchesse le rendit
De Luxembourg et de Brabant. »

(1) *Chroniques*, éd. Luce et Raynaud, t. XI, 1899, p. 155.

(2) SCHELER, Introduction aux *Poésies de Froissart*, vol. I^{er}, 1870, pp. XXX-XXXII.

« Il n'est chose rien plus certaine,
Ce dit la touse du hamel (fille du hameau)
Que nous ravons no' capitaine
Le duc au courage loyal
Qui est issu de sang royal.
Dont bien réjouir nous devons,
Car nos brebis et nos moutons
Sans avoir doute ni souci
Garderons ; car, pour vrai vous dis,
De sang plus noble ni plus grand
Oncques mais du pays n'issit,
De Luxembourg et de Brabant (1). »

Un autre fruit de l'amitié entre le prince et le poète est le roman *Méliador*, ou le chevalier au soleil d'or, rimé vers 1380 en vers assez fades et appartenant au cycle de la Table Ronde. Il contient les poésies lyriques de Wenceslas (2).

La partie narrative, due à Froissart, est de pure convention, vide de sentiments et de personnages vrais : défis, tournois, amourettes y manquent de sérieux ; la galanterie et la bravoure y sont réduites en passe-temps de désœuvrés, images de la décadence des institutions féodales. Chevaliers amoureux errant en quête d'aventures par les forêts et les châteaux de la Grande-Bretagne, damoiselles dans l'attente de héros dignes de leurs cœurs et de leurs mains, joutes et combats à outrance, sont contés en vers octosyllabiques coulants et monotones. Les virelais, rondeaux et ballades de Wenceslas, insérés dans la narration, n'en rompent guère l'uniformité. La comparaison entre cette versification à son déclin et la prose colorée des *Chroniques* est instructive : le même esprit se montre tantôt mou, tantôt vigoureux, suivant qu'il persiste dans l'ornière d'une mode vieillie ou qu'il se nourrit de réalité vivante.

Dans ses pérégrinations de cour en cour et de castel en

(1) FROISSART, *Poésies*, éd. Scheler, II, 1871, pp. 316-318.

(2) LONGNON, *Introduction*, t. I^{er}, 1895, pp. IV et LI et LII.

castel, Froissart était reçu à la table des grands, acceptait l'hospitalité et les cadeaux, et payait en retour des compliments, des pièces de vers et des histoires. Un chroniqueur flamand fait la satire des milieux courtois dans son portrait du duc Wenceslas :

« Il se livrait au jeu des armes, aux danses et aux rondes, aux banquets offerts aux dames, avec soulas et mélodie. Il aimait trop en tous temps chevaliers et gens d'armes; de l'étranger et du pays, il les attirait toujours à ses côtés. Envers eux, il n'était point parcimonieux. C'est pourquoi ils aimaient sa société (1). »

Cette vie de luxe et d'aventures, abhorrée des vilains qui en payaient les frais, assurait le vivre et le couvert à son historien dans toute l'Europe occidentale, depuis l'Écosse « sauvage », comme Froissart appelle les Highlands, jusqu'en Italie et en Gascogne. En vers et en prose, en récits authentiques et en fictions ingénieuses, il en célèbre les ambitions et les plaisirs. Il est de toutes les fêtes, et si son éducation de bourgeois et de clerc et sa prudence naturelle l'éloignent des combats, il recueille avec soin les rapports des témoins les mieux qualifiés. Ainsi il a pu relater les expéditions, batailles et escarmouches de trois quarts de siècle. A ses yeux, une revue militaire est le plus admirable des spectacles : « C'était grand'beauté, s'écrie-t-il, à voir reluire contre le soleil ces bannières, ces pennons, ces bassinets, et si grand'foison de gens d'armes que vue d'yeux ne les pouvait comprendre. » Peu importe du reste quel est le prince organisateur de la parade, ou le peuple destiné au massacre : Froissart ne connaît d'autre patrie que la chevalerie, d'autre fraternité que celle des nobles et des gens de cour. Pourvu que les combattants soient braves et pittoresques, il est sans pitié pour leurs victimes. Sa sympathie s'étend à tous les gentilshommes d'Occident, à l'exception toutefois de la nation allemande, qu'il déteste.

(1) Continueur de Boendale, II, 1843, pp. 257 et 258.

Après 1383, le duc étant mort, Froissart reprit le métier de chroniqueur, qui devait l'immortaliser; cette fois, ce fut sous la protection d'un petit-fils de Jean de Beaumont, Guy de Blois, grâce à qui il devint en 1384 chanoine du chapitre de Chimai. Ses voyages de recherche en vue d'enrichir son recueil historique l'éloignèrent de nouveau de sa patrie. Les routes d'Europe, de l'Écosse à l'Italie et du Béarn jusqu'en Hollande, l'ont vu interroger des témoins et s'enquérir des hauts faits de la guerre de Cent Ans. Après avoir été Anglais de cœur, il se tourna vers le parti français sous l'influence des amis de sa maturité. Comme l'unification des Pays-Bas sous les ducs de Bourgogne n'était pas faite, il n'offre pas trace de sentiment national belge. La Belgique s'est trouvée de tout temps au cœur des affaires européennes, mais elle a trop souvent subi le contre-coup des intérêts d'autrui, et prêté son sol et ses ressources pour vider des querelles étrangères.

Au ^{xiv}^e siècle, elle n'en était pas réduite à ce rôle passif, et les *Chroniques de Froissart* montrent les cours et les dynasties d'Occident gravitant vers les pays de Flandre et de Hainaut. Dès le début de son livre premier, la reine Philippine, son vaillant oncle Jean de Beaumont, champion d'Édouard III, leur allié Jacques d'Artevelde, qui commande « par toute la Flandre, de l'un des corons jusques à l'autre (1) », occupent le premier plan. Comme l'historien s'est souvent éloigné du pays natal pour y revenir et pour y finir sa carrière aventureuse, son récit s'écarte souvent des Pays-Bas sans les perdre de vue tout à fait. La substance du livre II est une chronique de Flandre d'abord rédigée à part, puis insérée dans le corps des *Chroniques*. Les luttes du comte Louis de Male contre Philippe Van Artevelde y sont dépeintes. Au livre III, il est moins question de la Belgique; au livre IV, elle passe tout à fait à l'arrière-plan. Sans ses relations, le

(1) Éd. Luce, vol. I^{er}, 1869, p. 127.

prestige de son pays à l'étranger serait moindre, et son passé serait moins connu. La série des historiens nationaux serait incomplète, puisque Froissart, imitateur de Jean le Bel, de Liège, est à son tour le prédécesseur des indiciars de la Maison de Bourgogne.

Poète et voyageur, Froissart aperçoit la guerre sous l'aspect émouvant et personnel d'un conflit des caractères et des volontés de quelques héros et chefs d'armée. Il n'est pas, comme Philippe de Commines, un politique mûrement informé des problèmes du gouvernement et capable de pénétrer les ressorts cachés qui font agir princes et hommes d'État. Ses enquêtes ou conversations avec des témoins oculaires portent sur les faits matériels plutôt que sur leurs causes profondes. C'est pourquoi les mobiles apparents et humains, tels l'ambition, l'orgueil, la jalousie, le touchent davantage que les intérêts des peuples. Les communiars sont à ses yeux une roture insolente en révolte contre ses maîtres légitimes, et le but de la guerre est non d'assurer le succès de telle combinaison diplomatique, mais d'accomplir hautes emprises de chevalerie, de bien valoir. Si la science historique moderne a de bonnes raisons de se défier des dires du chroniqueur, les romanciers vont à lui avec sympathie et confiance, car il a su regarder et peindre hommes et femmes, grands et petits, saisir leurs attitudes pittoresques et distinctives, sans pénétrer toutefois au tréfonds de leur conscience. Sans être militaire, il atteint parfois une grande précision dans ses rapports sur les opérations de guerre, comme dans la bataille de Roosebeke (1382).

S'il a pendant des siècles charmé des milliers de lecteurs, c'est qu'il admire et raconte en artiste : rien ne lui paraissait plus beau qu'un chevalier bardé de fer, la lance au poing et l'étendard au vent. Sans nourrir d'illusions sur les gens de guerre, toujours prêts au pillage, au meurtre et à l'incendie, il reste indifférent aux malheurs des paysans, des artisans et des marchands, qu'il qualifie

aimablement de « pendaille » et de « merdaille ». L'essentiel, c'est que les nobles acquièrent du butin, des récompenses et des honneurs. Sa qualité d'ecclésiastique le dispensait de s'exposer aux risques des exploits militaires, mais leur récit faisait sa joie, comme il faisait la gloire des princes, ses protecteurs. Ses chroniques débutent par un pompeux exorde à l'éloge de la chevalerie :

« Afin qu'honorables emprises et nobles aventures et faits d'armes, lesquels sont advenus par les guerres de France et d'Angleterre, soient notablement registrés et mis en mémoire perpétuelle, par quoi les preux aient exemple d'eux encourager en bien faisant, je veux traiter et recorder histoire et matière de grande louange (1). »

Le but et la méthode choisis par le chroniqueur sont nettement décrits :

« Ci s'ensuivent les noms des plus preux de cette histoire. Pour tous nobles cœurs encourager et eux montrer exemple en matière d'honneur, je, Jean Froissart, commence à parler, après la relation de monseigneur Jean le Bel, jadis chanoine de Saint-Lambert de Liège, et dis ainsi que plusieurs gens nobles et in-nobles ont parlé par maintes fois des guerres de France et d'Angleterre, qui pas justement n'en savaient ou sauraient à dire, si requis et examinés en étaient, comment ni pourquoi ni par quelles raisons elles vinrent; mais en voici la droite vraie fondation de la matière. Et pour ce que je n'y veux mettre ni ôter, oublier ni corrompre, ni abrégier histoire en rien par défaut de langage, mais la veux multiplier et accroître ce que je pourrai, vous veux de point en point parler et montrer toutes les aventures, depuis la nativité du noble roi Édouard d'Angleterre, qui si puissamment a régné. Et tant y sont advenues d'aventures notables et périlleuses, et tant de batailles adressées, et d'autres faits d'armes et de grandes prouesses puis l'an de grâce 1326 (2) que le gentil roi fut couronné en Angleterre, qu'il et tous ceux qui ont été avec lui en ces batailles et heureuses aventures, ou avec ses gens, là où il n'a mie été en propre personne, si comme vous pourrez ouïr ci-après, doivent bien être tenus et réputés pour preux; combien qu'il y en ait grand foison d'iceux qui doivent

(1) Ed. Buchon, I, 1824, p. 1.

(2) Note : 1327.

et peuvent bien être tenus pour souverains preux entre les autres, et devant tous autres, si comme le propre corps du gentil roi dessus dit, le prince de Galles son fils, le duc de Lancastre, messire Regnault de Cobham, messire Gautier de Mauny en Hainaut, messire Jean Chandos, messire Franke de Halle, et plusieurs autres qui se ramenteront pour le bien et la prouesse d'iceux dedans ce livre : car par toutes les batailles où ils ont été, ils ont eu renommée des mieux faisant par terre et par mer et s'y sont montrés si vaillamment qu'on les doit bien tenir pour souverains preux. Mais pour ce n'en doivent mie les autres, qui avec eux ont été, pis valoir (1). »

Ces compliments à l'adresse du parti anglais sont suivis d'un éloge aussi bien senti de ses adversaires, les chevaliers de France. A tous ces personnages, il fait raconter les choses vues ou accomplies par eux : on a pu le comparer à un auteur dramatique plantant devant le public les acteurs de son théâtre et leur donnant la parole tour à tour. Au lieu de chercher à comprendre et à expliquer les événements, il écoute les protagonistes et reproduit leurs dires. Cependant, ses récits d'assauts, de surprises et d'envahies deviennent monotones à la longue. C'est dans le détail émouvant, dans l'anecdote, qu'il excelle, témoin l'histoire fameuse des bourgeois de Calais, sculptée par Rodin. Parmi les incidents des annales de la Belgique, on peut en citer deux, l'un tragique, en style noble : la mort de Jacques Van Artevelde, l'autre plus familier, pénétrant la vie des miséreux et mis en langage vulgaire : le refuge accordé par une pauvre femme au comte Louis de Male après la bataille de Beverhoutsveld. Malgré le contraste du décor et du ton, tous deux justifient l'admiration ressentie pour Froissart par Walter Scott et par son disciple Conscience, qui saluent dans le chroniqueur hennuyer le précurseur éloigné du roman historique.

Jacques Van Artevelde fut assassiné à Gand, en 1345, à son retour d'un voyage diplomatique :

« Quand il eut fait son tour, il revint à Gand et entra en la ville

(1) Éd. Buchon, I, 1824, pp. 5-7.

et toute sa route (suite), ainsi qu'à heure de midi. Ceux de la ville, qui bien savaient sa revenue, étaient assemblés sur la rue par où il devait chevaucher à son hôtel. Sitôt qu'ils le virent, ils commencèrent à murmurer et à bouter trois têtes en un chaperon, et à dire : « Voici » celui qui est trop grand maître et qui veut ordonner du comté de » Flandre à sa volonté. Ce ne fait mie à souffrir. » Encore avec tout ce, on avait semé paroles parmi la ville que le grand trésor de Flandre, que Jacques d'Artevelde avait assemblé par l'espace de neuf ans, et plus, qu'il avait eu le régiment et le gouvernement de Flandre (car des rentes du comté il n'alevait nuelles, mais les mettait et avait mises tout dis arrière et en dépôt; et tenait son état et avait tenu le terme dessusdit sur l'amende des forfaitures de Flandre tant seulement); ce grand trésor où il avait deniers sans nombre, il l'avait envoyé secrètement en Angleterre. Ce fut une chose qui moult engrigni (irrita) et enflamma ceux de Gand.

Ainsi que Jacques d'Artevelde chevauchait parmi la rue, il s'aperçut tantôt qu'il y avait aucune chose de nouveau et contre lui. Car ceux qui se soulaient incliner et ôter leurs chaperons contre lui, lui tournaient l'épaule et rentraient en leurs maisons; si se commença à douter (à s'effrayer). Car sitôt qu'il fut descendu à son hôtel, il fit fermer et hameder (barricader) portes et huis et fenêtres. A peine eurent ses valets ce fait quand toute la rue où il demeurait fut toute couverte, devant et derrière, de gens et spécialement de menus gens de métier. Là fut son hôtel environné et assailli devant et derrière, et rompu par force. Bien est vrai que ceux de laiens se défendirent moult longuement et en atterrèrent et blessèrent plusieurs; mais finalement ils ne purent durer, car ils étaient assaillis si raide que près les trois parts de la ville étaient à cet assaut. Quand Jacques d'Artevelde vit l'effort et comment il était pressé, il vint à une fenêtre sur la rue et se commença moult à humilier et à dire par trop beau langage, et à nu chef : « Bonnes gens, que vous faut? Qui vous » meut? Pourquoi êtes-vous si troublés sur moi? En quelle manière » vous puis-je avoir courroucés? Dites-le moi; je l'amenderai pleine- » ment à votre volonté. » Donc répondirent-ils tout à une voix, voire ceux qui ouï l'avaient : « Nous voulons avoir compte du grand » trésor de Flandre que vous avez dévoyé sans nul titre de raison. » Donc répondit d'Artevelde moult doucement : « Certes, seigneurs, » au trésor de Flandre ne pris-je oncques denier. Or vous retracez » bellement en vos maisons, je vous en prie, et revenez ci demain au » matin. Et je serai si pourvu de vous faire et rendre bon compte, » que par raison il vous devra suffire. » Donc répondirent-ils d'une voix : « Nenni! nenni! Nous le voulons tantôt avoir; vous ne nous » échapperez mie ainsi. Nous savons de vérité que vous l'avez vidé

» de pièce et envoyé en Angleterre, sans notre su : pour laquelle cause
» il vous faut mourir. »

Quand d'Artevelde ouït ces mots, il joignit ses mains et commença à pleurer moult tendrement, et dit : « Seigneurs, tel que je suis vous
» m'avez fait, et me jurates jadis que contre tous hommes vous me
» défendriez et garderiez, et maintenant vous me voulez occire, et
» sans raison ! Faire le pouvez, si vous voulez, car je ne suis qu'un
» seul homme contre vous tous, à point de défense. Avisez-vous,
» pour Dieu, et retournez au temps passé. Si considérez les grâces
» et les grandes courtoisies que de jadis vous ai faites. Vous me
» voulez rendre petit guerdon des grands biens que du temps passé
» je vous ai faits. Ne savez-vous comment toute marchandise était
» périe en ce pays ? Je la vous recouvrai ! En après, je vous ai gou-
» vernés en si grand'paix que vous avez eu, le temps de mon gouver-
» nement, toutes choses à volonté, blés, laines, avoir et toutes mar-
» chandises, dont vous êtes recouvrés et en bon point. » Donc com-
mencèrent-ils à crier tout d'une voix : « Descendez ! Or ne nous
» sermonnez plus de si haut, car nous voulons avoir compte et raison
» tantôt du grand trésor de Flandres que vous avez gouverné trop
» longuement, sans rendre compte ; ce qui n'appartient mie à nul
» officier, qu'il reçoive les biens d'un seigneur et d'un pays sans
» compter. »

Quant d'Artevelde vit que point ne se refroidiraient ni affreneraient, il reclosit la fenêtre et s'avisa qu'il viderait par derrière et s'en irait en une église qui joignait près de son hôtel ; mais son hôtel était rompu et effondré par derrière, et y avait plus de quatre cent personnes qui toutes tiraient à l'avoir. Finalement, il fut pris entre eux, et là occis sans merci ; et lui donna le coup de mort un tellier qui s'appelait Thomas Denis. Ainsi finit d'Artevelde, qui en son temps fut si grand maître en Flandre. Pauvres gens l'amontèrent premièrement, et méchantes gens le tuèrent en la parfin. Ces nouvelles s'épardirent tantôt en plusieurs lieux. Si fut plaint des aucuns, et plusieurs en furent bien lies (contents).

A ce donc se tenait le comte Louis de Flandre à Termonde. Si fut moult joyeux quand il ouït dire que Jacques d'Artevelde était occis, car il lui avait été moult contraire en toutes ses besognes. Nonobstant ce, ne s'osa-t-il encore fier sur ceux de Flandre, pour revenir en la ville de Gand (1). »

Trente-sept ans après la mort de Jacques Van Artevelde, son fils Philippe, filleul de la reine Philippine, commandait

(1) FROISSART, *Chroniques*, éd. Luce, vol. III, 1872, pp. 100-103.

à son tour les Gantois révoltés contre leur comte légitime, et s'emparait de la ville de Bruges après la bataille de Beverhoutsveld (1382). Après une vaine tentative pour rallier ses partisans, le comte Louis de Male s'aperçoit que la résistance est vaine :

Quand le comte entendit ces nouvelles, si lui furent très-dures, et bien y eut raison, et se commença grandement à eshider (effrayer) et à imaginer le péril où il se voyait et crut conseil de non aller plus avant et de se sauver, s'il pouvait. Et fut tantôt de lui-même conseillé : il fit éteindre tous les falots qui là étaient, et dit à ceux qui delès lui étaient : « Je vois bien qu'il n'y a point de recouvrer. Je donne congé à tout homme, et chacun se sauve qui peut ou sait. » Ainsi comme il ordonna, il fut fait ; les falots furent éteints et jetés dans les ruisseaux et tantôt s'épardirent et démuchèrent ceux qui là étaient. Si se tourna le comte en une ruelle, et là se fit désarmer par un sien valet et jeter toutes ses armures aval, et vêtit la houppe de son valet, et puis lui dit : « Va-t-en ton chemin et te sauve, si tu peux. Aies bonne bouche : si tu choisis des mains de mes ennemis et on te demande de moi, garde bien que tu n'en dises rien. » — « Monseigneur, répondit-il, pour mourir aussi ne ferai-je. »

Ainsi demeura le comte de Flandre tout seul, et pouvait bien adonc dire qu'il se trouvait en grande aventure, car à cette heure, si par aucune infortune, il fût chu aux mains des routes (bandes) qui à Bruges étaient et allaient et qui les maisons cherchaient et les amis du comte occisaient ou au marché les amenaient et là tantôt devant Philippe d'Artevelde et les capitaines ils étaient morts et écervelés, sans nul moyen ni remède il eût été mort. Si fut Dieu proprement pour lui quand de ce péril il le délivra et sauva, car oncques en si grand péril en devant n'avait été, ni ne fut depuis, si comme je vous recorderai présentement.

Tant se démucha, à cette heure, environ minuit ou un peu outre, le comte de Flandre par rues et par ruelles, qu'il lui convint entrer de nécessité, autrement il eût été trouvé et pris des routiers de Gand et de Bruges aussi qui parmi la ville allaient, en l'hôtel d'une pauvre femme. Ce n'était pas hôtel de seigneur, de salles, de chambres ni de mananderies (résidences), mais une pauvre maisonnette enfumée, aussi noire qu'arrement (encre) de fumée de tourbe, et n'y avait en cette maison fors le bouge devant et une pauvre tente de vieille toile enfumée pour esconser (cacher) le feu et par dessus un pauvre solier (grenier) auquel on montait à une échelle de sept échelons. En ce

solier avait un pauvre literon (petit lit) où les pauvres enfants de la femmelette gisaient.

Quand le comte fut, tout seul et tout ébahi, entré en cette maison, il dit à la femme, qui était toute effrayée : « Femme, sauve-moi ! Je suis ton sire le comte de Flandre, mais maintenant il me faut repourre et mussier (me cacher), car mes ennemis me chassent, et du bien que tu me feras je t'en donnerai bon guerdon (récompense). » La pauvre femme le reconnut assez, car elle avait été plusieurs fois à l'aumône à sa porte. Si l'avait vu aller et venir, ainsi qu'un sire va en ses déduits et fut tantôt avisée de répondre, dont Dieu aida au comte, car elle n'eût pu si petit detrier (tarder) qu'on eût trouvé le comte devant le feu parlant à elle : « Sire, montez amont en mon solier et vous boutez dessous un lit où mes enfants dorment. » Il le fit, et entretemps la femme s'essonia (s'occupa) en son hôtel entour le feu et à un autre petit enfant qui gisait en un repos (lit). Le comte de Flandre entra en ce solier et se bouta, au plus bellement et souef (doucement) qu'il put, entre la coute (couverture) et l'estrain (paille) de ce pauvre literon ; et là se quati (blottit) et fit le petit : faire lui convenait.

Voici ces routiers de Gand qui routaient, qui entrent en la maison de cette pauvre femme, et avaient, ce disaient aucuns de leur route, vu un homme entrer. Ils trouvèrent cette pauvre femme séant à son feu, qui tenait son enfant. Tantôt ils lui demandèrent : « Femme, où est un homme que nous avons vu entrer céans et puis reclore l'huis ? » — « Eh, par ma foi, dit-elle, je n'y vis de cette nuit entrer homme céans ; mais j'en issi (sortis) n'a pas grandement, et jetai hors un peu d'eau, et puis recloisi mon huis. Ni je ne le saurais où mucher ; vous voyez tous les aisements de céans ; voilà mon lit, là-sus gisent mes enfants. » Adonc prit l'un une chandelle, et monta amont sur l'échelette et bouta sa tête au solier, et n'y vit autre chose que le pauvre literon des enfants qui dormaient. Si regarda-t-il bien partout haut et bas. Adonc dit-il à ses compagnons : « Allons, allons, nous perdons le plus pour le moins. La pauvre femme dit vrai : il n'y a âme céans, fors elle et ses enfants. » A ces paroles issirent-ils hors de l'hôtel de la femme et s'en allèrent router autre part. Oncques puis nul n'y rentra qui mal y voulût.

Toutefois ces paroles avait ouïes le comte de Flandre, qui était couché et cati en ce pauvre literon. Si pouvez bien imaginer qu'il fut adonc en grand effroi de sa vie. Quelle chose pouvait-il là, Dieu, penser ni imaginer ? Quand, au matin, il pouvait bien dire : « Je suis l'un des grands princes du monde des chrétiens », et la nuit ensuivant il se trouvait en telle petitesse, il pouvait bien dire et imaginer que les fortunes de ce monde ne sont pas trop stables. Encore grand heur

pour lui, quand il s'en pouvait issir sa vie. Toutefois cette périlleuse et dure aventure lui devait bien être un grand miroir et doit être toute sa vie (1).

Cet épisode ne doit rien aux conventions littéraires du moyen âge; pris sur le vif, noté dans la langue de la conversation familière, il annonce la méthode des conteurs réalistes de la Renaissance et notamment du recueil belge des *Cent Nouvelles nouvelles*. Il prélude aussi à l'art précis et minutieux des peintres Van Eyck et Breughel, et marque par conséquent la transition entre les romans du *Renard* et des *Quatre Fils Aymon* et les œuvres satiriques d'A. Bijns et de Marnix.

(1) FROISSART, *Chroniques*, vol. X, éd. Raynaud, pp. 230-233.

CHAPITRE VII

Œuvres liégeoises du XIV^e siècle. — Jean d'Outremeuse. — « Les voyages de Mandeville. » — Les remaniements du cycle de la Croisade.

D'OUTREMEUSE, *Ly Myreur des histors*, éd. Borgnet, etc., 1864, etc.
— *Chevalier au Cygne*, *Godefroi de Bouillon*, éd. de Reiffenberg, 1846-1854, dans la collection des chroniques belges. — *Bauduin de Sebourc*, éd. L. Boca, 1841. — *Li Bastars de Buillon*, éd. Scheler, 1877. — SCHELER, *Glossaire philologique de la Geste de Liège*, 1882. — *Mandeville's Travels*, éd. Hamelius, 1919. — *Les Lapidaires*, éd. Pannier, 1882. — BOVENSCHEN, *Untersuchungen über Johann von Mandeville und die Quellen seiner Reisebeschreibung* (*Zs. der Gesellschaft für Erdkunde*, 1886). — J. VOGELS, *Handschriftliche Untersuchungen über die englischer Versionen Mandevilles*, 1891. — *The Buke of J. Maundevill*, éd. Sir George Warner, 1889. — KURTH, *Étude sur Jean d'Outremeuse* (*Mém. Ac. Belg.*, 1910). — FUNK, *Jakob von Vitry*, 1909. — ZACHER, *Jacobus de Vitriaco*, 1885. — HAMELIUS, *The Travels of Mandeville* (*Quarterly Review*, avril 1917.)

Il y a peu d'exemples d'un parallélisme aussi complet que celui qui existe entre le Hennuyer Froissart et le Liégeois Jean d'Outremeuse. Ils sont exactement contemporains; la naissance de d'Outremeuse se place en 1338, celle de sa mort en 1400. Tous deux ont porté la tonsure, ont composé des romans de chevalerie, à la manière des trouvères, et ont passé à la postérité comme chroniqueurs en s'inspirant de l'exemple de Jean le Bel. Une seule des œuvres versifiées de Jean d'Outremeuse, *la Geste de Liège*, est imprimée sous son nom. On peut présumer que d'autres

poèmes épiques, attribués jusqu'à présent à un anonyme liégeois du ^{xiv}^e siècle, sont également de lui. Mais il est surtout connu par sa volumineuse compilation en prose, le *Miroir des Histoires*. En l'absence de preuves externes, il convient de grouper ensemble, comme œuvres liégeoises datant de la même période et remplies du même esprit, les écrits qu'en réalité nous croyons dus à sa plume.

Le *Miroir des Histoires* est si manifestement inférieur aux *Chroniques* de Froissart qu'on hésite à faire la comparaison. Tandis que les *Chroniques*, basées sur des témoignages oraux, sont pleines d'entrain et de sens dramatique, le *Miroir*, hâtivement compilé d'après des sources écrites, s'efforce en vain d'atteindre à la vie et à l'animation. La distance est grande aussi du *Méliador* et des autres poésies de Froissart à la *Geste de Liège* et aux épopées dont la paternité nous semble revenir au même auteur. Froissart, familier des cours, est fade dans ses vers; d'Outremeuse, confiné dans une atmosphère provinciale, verse dans la bouffonnerie et dans la platitude. Tous deux tombent dans le vague des aventures sans mobile déterminé et sans aboutissement précis. C'est l'influence du cycle de la Table Ronde. Pris dans leur ensemble, les écrits liégeois n'en ont pas moins joui d'une renommée étendue.

Le livre belge ancien le plus célèbre en Europe après le *Roman de Renard*, est celui des *Voyages de Mandeville*, composé à Liège avant l'année 1371 et dédié à Édouard III d'Angleterre, qui à ce moment se trouvait en conflit avec les papes d'Avignon et protégeait l'hérésie de John Wycliffe. Rédigé sous la forme d'un roman géographique, il contient des attaques à peine voilées contre la papauté et contre les dogmes et la discipline de l'Église. Son succès extraordinaire est dû à sa verve narrative, inspirée des trouvères, et notamment des romans du cycle d'Alexandre, qui comprenaient une géographie fantaisiste du proche et de l'extrême Orient, théâtre des exploits du roi macédonien. Plagiaire audacieux, l'auteur des *Voyages de Mandeville*

a cousu ensemble des extraits de deux livres véridiques, le pèlerinage en Terre Sainte du dominicain Guillaume de Boldensele, et le rapport de la mission religieuse et diplomatique aux Indes et en Chine du franciscain Odoric de Pordenone. Il les a complétés à l'aide d'emprunts à l'*Histoire orientale* du cardinal belge Jacques de Vitry, au traité des *Mœurs des Sarrasins* du dominicain Guillaume de Tripoli et à l'encyclopédie de Vincent de Beauvais, et à l'aide de ses propres inventions.

Sa tolérance n'embrasse pas seulement les chrétiens schismatiques ou hérétiques d'Asie et les musulmans monothéistes; elle s'étend jusqu'aux Tartares idolâtres et aux brahmanes de l'Inde, tous représentés comme des enfants obéissants et chéris du Dieu de Nature, créateur de toutes choses. Trop cynique pour blâmer les Infidèles, le pseudo-voyageur est également frivole dans ses allusions aux reliques vénérées du christianisme. A propos de la ville de Samarie ou Sébaste, en Terre Sainte, il renseigne les lieux où se conservent des parties du chef de saint Jean-Baptiste, en concluant par une plaisanterie irrévérencieuse :

« Là était le chef de saint Jean-Baptiste, enclos d'un mur. Mais l'empereur Théodore le fit extraire et le trouva enveloppé en un drapelet tout sanglant. Et ainsi le fit porter à Constantinople, et encore est à Constantinople toute la derrière partie de la tête, et la devantraine partie jusques aux mâchoires dessous est à Rome en l'église de Saint-Silvestre, où il y a des nonains cordelières. Et encore est toute brûlée ainsi que demi-arse, car cet empereur Justinien dessusdit, de sa mauvaiseté, fit ardre cette partie avec les autres os, et encore y appert. Et fut cette chose éprouvée par papes et empereurs. Et les mâchoires par dessous, qui se tiennent au menton, et une partie des cendres, et le plateau où sa tête fut mise quand elle fut coupée, sont à Gênes, et en font les Génois grande fête. Et si font aussi les Sarrasins grande fête de lui. Aucuns disent que le chef saint Jean est à Amiens en Picardie, et autres disent que c'est le chef de saint Jean l'Évêque. Je ne sais, Dieu le sait. Mais quelque part qu'on lui fasse honneur, le bon saint Jean le prend en gré (1). »

(1) WARNER, p. 53. Nous voilà loin de l'enthousiasme des Croisés pour les Lieux Saints.

Les merveilles de l'Inde, ses monstres, soit animaux, soit végétaux, soit humains, ses cynocéphales, ses hippopotames, ses pygmées et ses caméléons, piquaient la curiosité fantaisiste de notre conteur, qui prétend avoir pénétré jusqu'au voisinage du Paradis terrestre, d'où découle la fontaine de Jouvence, et jusqu'au désert où Alexandre le Grand s'est entretenu avec les arbres de la Lune et du Soleil. Dépourvu de sens critique et d'informations précises, le Moyen Âge acceptait pêle-mêle les renseignements scientifiques de Pline et les racontars les plus mal fondés et, à l'aide de ces données disparates, il s'imaginait un Orient magique, où ne prévalait plus aucune des règles de la probabilité, où l'anormal devenait acceptable et où des phénomènes naturels revêtaient des apparences de miracles. C'est à mêler l'incroyable et le vrai que se plaît l'auteur de *Mandeville*. S'il apprend qu'une plante asiatique produit le coton, qui se file comme la laine du mouton, il en prend prétexte pour décrire des mélanges fictifs du règne animal et du règne végétal :

« Là croît une manière de fruit ainsi comme gourdes, et quand elles sont mûres, on les fend par mi et trouve-t-on dedans une bestiole en chair et en os et en sang, aussi comme un petit agneau sans laine, si que l'on mange le fruit et la bestiole. Et c'est bien grande merveille de ce fruit et si est grande œuvre de nature. Néanmoins je leur dis que je ne le tenais mie à moult grande merveille, car aussi bien y avait-il arbres en notre pays qui portent fruit qui devient oiseaux volants, et sont bons pour manger, et ceux qui choient en l'eau vivent et ceux qui choient en terre meurent tantôt. Et de ce merveillent-ils fortement (1). »

Ce passage n'offre pas trace de crédulité : il se joue spirituellement des contes de voyageurs et se borne à amuser sans tromper personne. Il est d'un moqueur et d'un sceptique, non d'un naïf ou d'un imposteur. Peut-être la clef du livre entier se trouve-t-elle dans l'explication de

(1) WARNER, p. 130.

la sphéricité de la terre et des antipodes, et dans la fable du navigateur faisant le tour du monde pour finir par se retrouver dans son propre pays :

« Et quand on va outre ces journées vers Inde et vers les îles foraines, tout est environnant la rondesse de la terre et de la mer par dessous nos pays de ça. Et pour ce m'a-t-il souvenu mainte fois d'une chose que j'ouïs conter quand je fus jeune, comment un vaillant homme s'en partit jadis de nos parties pour aller chercher le monde, si passa Inde et les îles outre Inde, où il y a plus de cinq mille îles et tant alla par mer et par terre et tant environna le monde par maintes saisons qu'il trouva une île où il ouït parler son langage et toucher les bœufs en disant telles paroles comme l'on fait en son pays, dont il se merveilla moult, car il ne savait comment ce pourrait être. Mais je dis qu'il avait tant erré par terre et par mer qu'il avait environné toute la terre, qu'il était revenu environnant jusques en ses marches et, s'il voulût avoir passé avant, qu'il eût trouvé et son pays et sa connaissance. Mais il retourna arrière par illec où il était venu, si perdit assez de ses peines, si comme lui-même le disait une grande pièce après qu'il fut revenu. Car il advint après qu'il allait en Norvège, si lui prit tempête en mer et arriva en une île, et quand il fut en cette île, il reconnut que c'était l'île où il avait ouï parler son langage à mener les bœufs à la charrue.

Et ce fut bien possible chose, comment qu'il semble aux simples gens qu'on ne pourrait aller par dessous la terre et que l'on devrait choir devers le ciel dessous. Mais ce ne pourrait être plus que nous ne pourrions choir devers le ciel, de la terre où nous sommes, car de quelconque part de la terre qu'on demeure, ou dessus ou dessous, il semble toutdis à ceux qui demeurent qu'ils vont plus droit que nulles autres gens. Et aussi comme il nous semble qu'ils sont dessous nous, aussi leur semble que nous sommes dessous eux. Car si on pouvait choir de la terre jusqu'au firmament, par plus grande raison la terre et la mer, qui sont si grandes et si pesantes, devraient choir jusques au firmament (1). »

L'originalité de *Mandeville*, nulle si l'on considère ses sources et ses matériaux, consiste dans cette faculté, spéciale à l'humoriste, de percevoir et de montrer l'envers des choses, de n'accepter ni la convention ni même l'évi-

(1) WARNER, pp. 91-92.

dence, et de contempler sans cesse un monde renversé. Nourri de la lecture des romans de chevalerie, rêvant aux régions de l'Orient, fertiles en merveilles et en croyances bizarres, il accumula les fictions au point d'avoir été surnommé le chevalier du mensonge et les vivifia en les revêtant d'une forme auto-biographique pareille à celle des *Voyages de Gulliver*. Car ses sources réelles, Boldensele, Odoric, Jacques de Vitry et les autres, n'y sont pas mentionnées : ce qu'ont vu et raconté d'honnêtes explorateurs est attribué à un chevalier aventureux, de nationalité anglaise, nommé Jean de Mandeville, hôte des soudans et des grands cans, témoin oculaire des absurdités les plus palpables, narrateur glorieux des fictions les plus osées. Comme tel héros du cycle des Croisades, il pourrait épouser une princesse sarrasine, mais il dédaigne la main de la belle qu'on lui offre, pour ne pas devoir renoncer à la vraie foi (1)! Il boit trois ou quatre gorgées de l'eau de Jouvence et s'en porte mieux (2), sans échapper cependant à la goutte arthritique qui guette la fin de ses jours (3).

S'il s'est trouvé des érudits assez naïfs pour prendre ses dires au pied de la lettre, ce n'est vraiment pas l'auteur qui est à blâmer! Il est d'autant plus surprenant de constater qu'un Anglais, nommé Jean de Mandeville, désigné dans son épitaphe comme chevalier, médecin et voyageur, est venu mourir à Liège en 1372, donc à une date postérieure à la rédaction du livre des *Voyages*. C'est le grain de vérité caché sous tant de mensonges romanesques. Faut-il reconnaître en lui le compilateur du récit fantaisiste dont il est le peu véridique héros? Il est plus probable que le chroniqueur liégeois Jean d'Outremeuse, grand imitateur des romans de chevalerie, a réuni et rédigé les extraits de

(1) Éd. Pollard, p. 24.

(2) Ib., p. 113.

(3) Ib., p. 208.

géographie et d'histoire orientale, les a attribués au voyageur anglais son ami et les a dédiés à Édouard III pour soutenir sa politique hostile à la papauté. La tournure d'esprit, la méthode littéraire, les matériaux mis en œuvre sont les mêmes dans les œuvres authentiques de d'Outremeuse et dans le livre des *Voyages*. Des passages entiers se répètent d'un ouvrage à l'autre. Traduit en huit langues, répandu par centaines de manuscrits, le *Mandeville* a, dans sa version anglaise, pris rang parmi les classiques de la Grande-Bretagne et s'y lit encore fréquemment, tandis que l'original français reste négligé. On est allé jusqu'à qualifier son traducteur anonyme, qu'on prenait pour l'auteur, de « père de la prose anglaise », en raison, sans doute, du rythme abondant de son style, modelé sur celui des épopées françaises du Moyen Age. La langue du *Mandeville* n'a ni la couleur ni la précision de celle de Froissart. L'idée s'y empêtre dans les propositions incidentes, sans réussir à se dégager nettement. Peu archaïque dans le choix de ses mots, elle est d'une syntaxe pénible et lourde. L'auteur des *Voyages*, en qui l'on a bien des raisons de soupçonner Jean d'Outremeuse, n'en maintient pas moins sa modeste place entre les grands humoristes de son siècle et du suivant. Héritier de la tradition littéraire des Croisades et des aventures au lointain Orient, mais dépouillé de l'enthousiasme et de la foi de l'âge précédent, il tourne en raillerie et en divertissement la matière épique des cycles d'Alexandre et de Godefroi de Bouillon.

En l'absence de témoignages formels, on peut hésiter à attribuer au même auteur la vaste compilation embrassant toute l'histoire des origines, des enfances, des conquêtes du premier roi de Jérusalem, continuée dans deux suites intitulées *Baudouin de Sebourg* et le *Bâtard de Bouillon*. Cependant, les analogies sont frappantes ici aussi. Elles n'ont pas échappé aux savants éditeurs et critiques des trois romans de chevalerie, qui s'accordent à leur assigner comme date la deuxième moitié du ^{xiv}^e siècle, et

comme patrie la Wallonie, Hainaut ou pays de Liège (1).

Le plus autorisé les examine ensemble dans un même article de l'*Histoire littéraire de la France* et n'hésite pas à qualifier de trouvère liégeois le remanieur du cycle de Godefroi de Bouillon, en raison du rôle important qu'il fait jouer à la « gent redoutée » (vers 6073); il va même jusqu'à le comparer à l'Arioste, le plus spirituel et le plus ironique de tous les chantres de Roland et des paladins de Charlemagne (2). Cet excès d'admiration rappelle l'engouement des Anglais pour les *Voyages de Mandeville*. Il offre l'avantage d'y mettre en valeur l'indépendance d'esprit et le scepticisme, bien éloignés de la piété naïve qu'on a voulu y découvrir à tort. Les folles envahies à travers l'Orient fabuleux, les combats effrénés contre les monstres et les païens, sont le fruit d'imaginations émancipées et moqueuses, comme celle de Chaucer, le grand conteur anglais de la cour d'Édouard III. Les incidents et les personnages proviennent du Moyen Age enthousiaste et croyant, mais un esprit gouailleur et critique en altère le caractère, comme si un auteur de fabliaux s'emparait de la harpe du ménestrel, pour tourner la galanterie en gaudriole et l'héroïsme en extravagance.

Le remanieur liégeois, tout en suivant son modèle pas à pas, complique son canevas de détails empruntés au cycle de la Table Ronde et à d'autres chansons de geste. Il assaisonne même parfois sa noble matière épique de bouffonneries grossières. Le Chevalier au Cygne, cherchant son adversaire, entre dans la ville du roi Oriant :

« Entra à Lillefort, où est un grand beffroi
Elias, qui trouva un gras tripier Geoffroi,
Qui dit à Helyas : « Demandes-tu le roi? »

(1) DE REIFFENBERG, p. LXXXIII de son édition du *Chevalier au Cygne*, 1846.

(2) P. PARIS, *Hist. litt.*

Quand Helyas ouït parler le gras tripier,
Si lui a répondu, en tenant son levier (bâton) :
« Je crois, dit Helyas, que tu es le loudier (vaurien)
» Qu'on nomme Mauquarré, le traître meurtrier !
» Car tu es Mauquarré, bien le puis témoigner,
» Tu est plus gros que long, qui t'a fait engraisser? »
Et cil a dit oui, qui le pensait moquer,
Et Helyas haussa son bâton de pommier,
Si lui en va tel coup en la tête bailler,
Qu'à terre l'abattit vers l'échal d'un boucher.
Là lui allait tantôt un autre coup payer,
Quand un sergent lui vint son bâton empoigner,
Et a dit au tripier : « Si Dieu me puisse aider,
» Ç'a été a bon droit de cestui coup premier.
» Les diables vous font à un fol accointer :
» D'ivre et de fol se fait mauvais ensonnoyer (embarrasser). »
Quand Helyas se vit du sergent attraper,
Hautement lui a dit : « Or me laissez aller,
» Car, foi que dois à Dieu, qui fit et ciel et mer
» Et l'ermite vaillant que je dois moult aimer,
» Si vous ne me laissez vers Mauquarré aller,
» A vous en conviendra la perte recouvrer (1)! »

Dans la rédaction primitive du XII-XIII^e siècle, les passages relatifs aux sapeurs ou Tafurs de l'armée des Croisés témoignent d'un sentiment démocratique annonçant le mouvement communal. La place faite à ces guerriers vulgaires est encore élargie dans le remaniement liégeois du XIV^e siècle. A la vue d'un plantureux repas préparé par les Sarrasins devant Antioche, le roi des Tafurs s'adresse à ses ribauds :

« Le bon roi des Tafours va ribauds appelant,
Et leur a dit : « Seigneurs! pour Dieu, venez avant!
» Je vous ai bien vus, à Bruges et à Gand,
» A Liège ou à Namur, en Hainaut, en Brabant,
» A Tournai, à Arras ou à Lille ensiévant (ensuite),
» Ou droit à Valenciennes vous ai bien vu tant :
» Dedans une goudale (taverne) vous alliez combattant

(1) *Chevalier au Cygne*, éd. 1846, p. 61, v. 1336 et suiv.

- » Pour l'œuvre (le fait) d'un hareng qu'on vous allait emblant (volant)
- » Que trétous vos drapeaux (habits) allait-on déchirant,
- » Et puis en la prison vous allait-on boutant.
- » Or voyez-vous là-jus le rôl si bien flairant,
- » Les tartes, les pâtés et la chair rotissant,
- » Et vous avez si faim que vous allez mourants,
- » N'oseriez-vous aller où cils bien sont cuisants (1)? »

Ces bouffons sont aussi des héros. Leur part dans les rencontres est souvent la plus vaillante. Ils combattent au premier rang, assomment les Sarrasins à coups de massues et décident des victoires.

Après avoir ainsi vulgarisé et tourné en ridicule le cycle traditionnel, le remanieur se risqua à le continuer dans des suites où il s'abandonne à son penchant pour le burlesque. La première s'intitule *Baudouin de Sebourg*, d'après le troisième roi de Jérusalem, Baudouin II, surnommé du Bourg, cousin de Godefroi de Bouillon. On y chercherait en vain des faits véritables ou un sentiment sérieux. S'inspirant des poèmes héroï-comiques déjà nombreux en France, empruntant librement à des récits populaires, obéissant à son goût pour la satire, il s'attaque aux prélats, aux prêtres et aux femmes. Il aime le parler vulgaire et se plaît à citer des proverbes. La géographie mensongère de l'Orient lointain, y compris l'Inde et le Paradis Terrestre, lui est aussi familière qu'à Mandeville. Son héros court le monde en aventurier, loge à l'auberge plus souvent qu'à la cour des princes, et annonce en somme Don Quichotte plus qu'il ne rappelle les chevaliers de la Table Ronde.

La suite du *Baudouin de Sebourg* est intitulée le *Bâtard de Bouillon*, d'après son héros, cette fois purement fictif. Conformément au plan de tout le cycle des Croisades, elle raconte des marches vers l'Orient jusqu'à Babylone et au delà de la mer Rouge, où commence le pays de Féerie,

(1) *Chevalier au Cygne*, éd. de Reiffenberg, II, 1848, p. 169, v. 7693-7706.

des sièges de cités et de châteaux, des alliances avec des Sarrasins gagnés à la foi chrétienne, et des amours de héros francs avec des princesses turques. Toutes ces redites, délayées dans un style prolix et bas, manquent de caractère et d'intérêt.

Si même les analogies nombreuses entre l'authentique *Miroir des Histoires* de Jean d'Outremeuse, les *Voyages de Mandeville* et la série des longs romans de Croisades ne paraissaient pas suffisantes à prouver l'unité d'auteur, il faudrait néanmoins les grouper comme des œuvres d'une même région, d'une même époque et d'un même style, basées sur des chansons de geste et sur des chroniques véridiques, et décrivant des expéditions dans l'Asie mystérieuse. Il faudrait aussi y noter les traces du scepticisme gouailleur d'une bourgeoisie en révolte contre l'idéal féodal et vulgarisant les récits des Croisades par des épisodes et des plaisanteries dignes des fabliaux, sans atteindre à la fantaisie délicate de l'Arioste, le maître du genre héroï-comique. Mais l'hypothèse la plus vraisemblable, c'est que la même main, celle de Jean d'Outremeuse, a écrit toutes ces fables en vers et en prose (1).

(1) Faute d'espace, les arguments en faveur de cette thèse n'ont pu être développés ici. Ils le sont dans le deuxième volume, contenant l'Introduction et les Notes, de l'édition de Mandeville de la Early English Text Society.

CHAPITRE VIII

Jan Van Ruysbroeck. — Légende de sœur Béatrice. — La « Vierge gantoise » de Van der Lore. — « Le jeu de Lancelot de Danemark. » — Ballades d'Haluin et de Danel.

FLOR. VAN DUYSE, *Het oude Nederlandsche Lied*, 1903-1908. — LEENDERTZ, *Middelnederlandsche Dramatische Poëzie*, 1900-1907. — VON KAUSLER, *Denkmäler altniederländischer Sprache und Literatur*, 1840-1866. — BLOMMAERT, *Oud-Vlaemsche Gedichten der XII-XIV^{de} eeuw*, 1838-1856. — *Beatrijs*, éd. Barnouw, 1914. — HADEWIJCH, *Liederen*, éd. Snellen, 1907. — VINCENT, *Hadewige*, 1912. — DE VREESE, *Vie de Ruysbroeck*, dans *Biog. nat.* — Les œuvres de Ruysbroeck ont été publiées par David pour la Société des Bibliophiles flamands.

Le *Roman de Renard*, parodie des romans de chevalerie et satire d'une féodalité brutale et rapace sous des dehors brillants, exprime l'humeur frondeuse du génie flamand. Sa dévotion et son enthousiasme religieux se montrèrent non moins vivaces au XIV^e siècle, mais sans aboutir à une création comparable à celle de Dante ou au Renard lui-même. La vie du grand mystique brabançon Jan Van Ruysbroeck s'est passée dans la ville de Bruxelles et dans son voisinage immédiat. Né en 1294 au village de Ruysbroeck, il s'enfuit de chez sa mère, dit la légende, pour se vouer à la religion. En 1318, il fut ordonné prêtre et pendant quelque temps il fit partie du clergé de l'église Sainte-Gudule; à partir de 1353 il se retira dans la solitude de Groenendael ou Vertval, où il fut le prieur des augustins;

il y partagea ses jours entre la prière et l'enseignement. Il y reçut la visite de mystiques allemands et y composa ses livres, dont environ douze sont parvenus jusqu'à nous en langue flamande et en traductions : latine, française.

Ruysbroeck est théologien et philosophe plutôt que littérateur. Sa place est cependant assurée parmi les écrivains par la beauté de sa prose imagée et harmonieuse et par l'impulsion que ses idées ont donnée aux auteurs de chansons, de contes et de pièces de théâtre d'inspiration religieuse. Il est le créateur de la prose flamande du Moyen Age, sous l'influence, peut-être, du théologien allemand Eckhardt, son prédécesseur. On date d'avant 1350 son *Traité de la Splendeur* (inexactement traduit : *l'Ornement*) *des Noces spirituelles*. Il y commente le verset 6, chapitre XXV, de Saint-Mathieu, tiré de la parabole des vierges folles et des vierges sages : « Voici, l'Époux vient, sortez au-devant de lui. » « Voici » signifie que l'homme doit toujours se régler d'après Dieu; « l'Époux vient », que le Seigneur visitera ceux qui se tournent vers lui; « sortez », que l'homme doit agir dans ses relations avec la Divinité; « au-devant de lui » annonce l'union finale entre le Seigneur et l'homme. Ces quatre divisions de la vie intérieure se multiplient par trois, en s'appliquant chacune aux trois stades de la dévotion : la vie active, la vie intérieure et la vie contemplative. Maurice Maeterlinck, traducteur et admirateur de Ruysbroeck, a dans certaines de ses chansons rapporté à l'âme moderne des images tirées de la même parabole de l'Evangile.

Les pensées exposées en prose par Ruysbroeck ont été traduites en poésie par une femme dont la vie et l'identité restent voilées d'obscurité; son nom seul, sœur Hadewych, est connu. Pensifs et lyriques comme la prose du maître, ses vers sont plus passionnés dans leurs explosions d'amour pour le Créateur et dans leurs élans vers la fusion de l'âme en Dieu. Souvent leur langage et leur mouvement les distinguent à peine de poésies lyriques profanes telles

qu'en composèrent les contemporains de Dante. Sa vision de la croix est visiblement inspirée de l'*Apocalypse* et des allégories du Moyen Age; devant la Croix elle place le trône de l'Éternité et trois colonnes symbolisant les trois personnes de la Trinité :

« Et je me détournai et j'aperçus une croix debout devant moi, pareille au cristal, plus claire et plus blanche que cristal; à travers elle on pouvait voir au loin. Devant cette croix je vis un siège pareil à un disque, plus brillant à la vue que le soleil dans tout son éclat, et sous ce disque étaient trois colonnes... Et au centre sous ce disque tournait une roue si rapide que le ciel et la terre avaient lieu de s'étonner et de craindre (1). »

La méthode suivie ici rappelle le chant final de la *Divine Comédie*.

Une légende flamande anonyme des plus célèbre est celle de sœur Béatrice, l'histoire de la religieuse trop faible pour résister aux tentations du monde, malgré sa dévotion sincère à la sainte Vierge. Elle s'échappe du couvent, goûte les plaisirs et les peines d'une existence de pécheresse, mais sans jamais cesser de réciter journallement les heures de la Vierge. Pour sa récompense, Marie s'acquitte de ses fonctions au couvent, sonne les cloches et orne la chapelle à sa place, de sorte que son absence passe inaperçue de la supérieure et des sœurs. Le jour où elle rentre repentante et désabusée, elle peut reprendre son service sans être soupçonnée et échappe à la honte et au châtiment. Au dénouement, la légende touche à un problème délicat de morale. La pécheresse repentie doit-elle publier sa faute, ou peut-elle la cacher au monde? Suivant le Moyen Age, une confession secrète suffit à l'absoudre; les faits sont communiqués à la communauté sans que le nom de la coupable soit divulgué. C'est la solution repoussée par Ver-

(1) KALFF, *Gesch. d. Nl. Lk.*, I, 1906, p. 160.

haeren pour le dernier acte du *Cloître* : le sentiment moderne s'y révolte contre la tradition incorporée dans le miracle de sœur Béatrice, et réclame une expiation publique de la faute.

On a voulu voir un rapport entre le mouvement communal et le courant de piété répandu au *xiv^e* siècle parmi les artisans des Pays-Bas par les béguinages et les confréries de la vie commune. L'apparition de manuels de dévotion en langue vulgaire nourrissait le zèle des laïcs et les tournait vers la méditation et la prière. Un exemple de poésie religieuse exprimant une idée politique est l'allégorie composée vers 1382 par Baudouin Van der Lore peu avant la bataille de Beverhoutsveld et intitulée : *la Vierge gantoise*. Dans leur résistance au pouvoir féodal, les Gantois, alliés d'autres cités autonomes, se proclamaient les champions d'une grande cause démocratique et appelaient à la rescousse tous les saints patrons de leurs paroisses, protecteurs attitrés des milices urbaines.

L'objet du poème est d'invoquer la paix entre la ville et son suzerain le comte de Flandre Louis de Male. Une vision fait paraître le confluent de deux rivières, l'Escaut et la Lys, siège de la cité personnifiée. Celle-ci tient dans ses bras un lion blanc et chante les louanges de la pureté et de la liberté. Survient son seigneur portant dans ses armoiries un lion rouge sur écu d'or; quoique entouré de chevaliers et de gens d'armes, il ne peut s'approcher d'elle et se contente de lui lancer des menaces. Elle pleure, mais toutes les tentatives de pacification échouent, et le comte s'éloigne. « Venez, ami, dit la Vierge, dans mon verger sont libres tous ceux qui se confient à moi. Je suis l'innocente et la pure, luttant pour la foi et pour les communes du monde entier. Mon seigneur se courrouce et m'effraie, certains de ses conseillers causent cette querelle. » Alors s'élèvent tous les saints des églises gantoises, revêtus d'armures de fer, en dressant leurs bannières. « Que mon seigneur avoue ses

torts, s'écrie la Vierge, et nous aurons la paix. » Une prière pour le salut de la ville termine le poème (1).

Le poème de Van der Lore, en faisant intervenir les saints paroissiaux de Gand comme représentants de l'esprit communal, montre comment la dévotion du Moyen Age engendre une littérature symboliste : convaincu de la présence et de l'activité des forces transcendantes, le poète n'a aucune difficulté à les faire intervenir dans son récit sous une forme concrète. En adoptant cette méthode, le genre dramatique ne reflétera pas les incidents extérieurs de la vie matérielle, mais représentera au contraire des états d'âme ou des doctrines abstraites. Le plus bel exemple s'en trouve dans le *Jeu de Lancelot de Danemark et de la belle Alexandrine*, un type achevé de drame symbolique, d'une construction ingénieuse et d'une psychologie simpliste. La pureté essentielle de l'âme, effluve divine que ne peut souiller une faute matérielle, y est développée en une sorte de parabole : l'âme ornée de vertus est comparée à un arbre en fleurs ; le mal qui l'assaille, à un faucon cruel venant arracher l'une des fleurettes. Faut-il pour cela haïr l'arbre à jamais ? Après un espace de temps, le ravisseur retourne à l'arbre, mais son rameau en est disparu pour toujours. Les images de cet apologue se répètent plus d'une fois au cours de la pièce. Les personnages sont la tendre Alexandrine, jeune fille de naissance modeste, et son adorateur, le seigneur Lancelot, que sa mère empêche d'épouser la belle. Trop faible pour résister aux inspirations mauvaises, le jeune homme suit le conseil de sa mère et, pareil au méchant faucon, déflore la vertu de la dame, puis l'abandonne à sa douleur. Il se repent quand c'est trop tard, revient au rameau blessé et délaissé, mais la vertu innée de la dame et la faveur de la sainte Vierge lui ont conquis un cavalier consolateur, car la perte d'une fleur n'entraîne pas la mort de tout l'arbre. Le Moyen Age

(1) BLOMMAERT, *Oudvl. Ged.*, vol. II, 1841.

aimait le parallélisme de la double intrigue, où la même pensée morale s'exprime d'abord sous forme d'un récit, ensuite dans l'action du drame. Le personnage légendaire de la marâtre traîtresse et haineuse, qui tend un piège à l'innocence et plonge son propre fils dans le crime et dans le malheur, complète l'atmosphère de conte de fées qui convient à une œuvre étrangère au réalisme descriptif. La simplicité lyrique de certaines tirades s'harmonise avec la gaucherie naïve du dialogue. *Le jeu de Lancelot et de la belle Alexandrine* n'offre aucun développement de caractères : seule, la situation change, les types humains n'évoluent pas. Les romans de chevalerie n'ont pas seulement fourni les noms propres et les incidents, ils ont aussi servi de modèles pour les discours et pour la méthode d'exposition.

Un petit nombre de drames flamands, conservés dans le même manuscrit que *Lancelot*, et datant du xiv^e siècle, sont probablement du même auteur. Pour la plupart, ce sont des farces dépourvues de délicatesse et de valeur artistique, ou des scènes de romans de chevalerie mises en dialogues assez monotones. Le *Gloriant* est à signaler parce qu'il emprunte certains personnages et certains incidents de l'épopée des Croisades; l'*Esmoreit* (Esmorée) parce qu'il fut traduit en français et imprimé (1) dans la ville natale de Maeterlinck. Il n'est donc pas impossible que le théâtre symboliste flamand du xv^e siècle ait guidé le poète gantois dans ses premiers essais dramatiques.

Les chansons dites populaires de la Belgique ne diffèrent pas notablement de celles des pays voisins. Leur origine et leurs auteurs sont inconnus, et leurs sujets se rapportent tantôt aux sentiments ou aux actes du culte, tantôt aux joies et aux soucis du monde. La plus célèbre, la chanson flamande d'*Halwin*, ressemble à la ballade anglaise *Lady*

(1) Par le baron de Saint-Génois, en 1835.

Isabel and the Elf Knight, et raconte les dangereuses faiblesses d'une jeune fille pour un chevalier magicien, cruel comme Barbe-Bleue. D'abord elle cède au doux son de sa voix, revêt ses beaux habits, et va le joindre au bois. Mais en apercevant les cadavres des dames séduites par lui auparavant, elle se ressaisit, comme la dernière femme de Barbe-Bleue, et tranche la tête du monstre, qui tente vainement de se sauver par ses sortilèges. La chanson d'*Haluin* est naïve et féroce comme un conte de fée, tragique à donner le frisson et d'une simplicité enfantine dans ses répétitions et dans ses lenteurs à détailler le récit.

Une donnée analogue, l'amour coupable d'un mortel pour une créature surnaturelle, remplit une variante flamande de la légende de *Tannhäuser*, intitulée *Sire Danel*. Le chevalier, attiré par dame Vénus, oublie la foi promise à la vierge Marie et quoiqu'il soupçonne une diablesse dans la séductrice, se laisse entraîner par elle. Lorsqu'il se repent, et visite Rome pour implorer le pardon du pape, il est trop tard; sa sentence est prononcée et il retourne, pécheur endurci, vers Vénus, la dame perfide.

Ces chansons des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles procèdent souvent des romans de chevalerie; elles tombèrent dans l'oubli durant la période classique, mais lorsque le romantisme fit son tour d'Europe, elles furent remises à la mode et contribuèrent à la transformation du goût et au réveil de la poésie nationale. Placées en regard des chansons semblables d'Angleterre et de France, elles présentent peu d'originalité, mais elles sont pleines d'une poésie rêveuse et fantastique.

CHAPITRE IX

George Chastellain, indiciaire des ducs de Bourgogne. — « Les Cent Nouvelles nouvelles. »

CHASTELLAIN, *Œuvres*, éd. Kervyn de Lettenhove, 1863-1866. — *Les Douze Dames de Rhétorique*, éd. Batissier, 1838. — PÉROUSE, *G. Chastellain*, Mém. de l'Ac. de Brux., 1906. — *Cent Nouvelles nouvelles*, éd. Leroux de Lincy, 1855. — Éd. Wright, 1858. — SÖDERHJELM, *Notes sur Antoine de la Sale* (*Act. Soc. scient. Fennicæ*), 1908. — NÈVE, *Antoine de la Salle*, 1903. — KASTNER, *Modern Language Review*, avril 1918.

Le ^{xv}^e siècle jugeait tout autrement que notre époque de l'importance relative de l'école de peinture des Van Eyck et de l'école littéraire de Chastellain. Il eût placé le poète et chroniqueur de la cour de Bourgogne au-dessus de ses peintres, et la primauté des Pays-Bas parmi les principautés vassales de la France était également incontestée dans les deux domaines. Les encouragements de Philippe le Bon y ont largement contribué; artistes et écrivains ont été attachés à sa maison, soutenus par son trésor et employés au service de son gouvernement.

George Chastellain, de son vivant prince des lettres françaises, naquit neuf ans après le duc et mourut huit ans après lui (1405-1475). Ses œuvres, comprenant de courts poèmes dont la paternité est souvent douteuse, des opuscles en prose, quelques pièces de théâtre et finalement la chronique, restée en manuscrit jusqu'au ^{xix}^e siècle, forment pour ainsi dire un commentaire perpétuel du

règne du plus grand des souverains bourguignons. Issu d'une famille noble du pays d'Alost, et sujet de la dynastie dès sa naissance, le « clair orateur Georges », comme l'appela plus tard son disciple Robertet, paraît, ainsi que tant d'écrivains célèbres de Belgique, avoir été Flamand de langage et de race. Au déclin de ses jours, comblé de gloire et d'honneurs, il mettait une fausse modestie à s'avouer « homme flandrin, homme de palus bestiaux, engrossi de meubles, qui endorment les esprits et les vertus et opérations de l'âme compriment et offusquent », ou bien encore « ignorant, bloisant (grasseyant) de langue, gras de bouche et de palais, et tout enfangé d'autres pauvretés corporelles à la nature de la terre (1) ». La critique moderne voit en lui un interprète du génie flamand : sans le laver du reproche « d'avoir alourdi quelque temps l'esprit français de son ennuyeuse solennité (2) », elle lui est reconnaissante de l'apport de certaines qualités, d'une logique et d'une gravité d'homme du Nord, qui ont contribué à la formation des lettres classiques. Comme le duc Philippe se glorifiait de descendre des Valois, son serviteur se proclama toujours, en littérature comme en politique, vassal et admirateur de Paris.

Malgré la sanglante querelle de famille qui pendant sa jeunesse sépara le fils de Jean sans Peur et le Dauphin, devenu Charles VII en 1420, nous le trouvons vers 1435-1445, après qu'il eut quitté l'Université de Louvain et fait ses premières armes dans les troupes bourguignonnes, au service de Pierre de Brezé, ministre du roi de France. En l'absence de renseignements sûrs, on peut placer vers cette époque un poème d'un type commun dans la littérature aristocratique du temps, une complainte sur la mort d'une dame dont le nom ne nous est pas conservé, mais qui appartenait sans doute à la famille d'un de ses protecteurs,

(1) *Douze Dames*, éd. Bâtissier, p. 18.

(2) PÉROUSE, p. 8.

le *Pas de la Mort*. Comme les nombreuses Danses des Morts du x^v^e siècle, c'est un tissu d'exhortations morales et de méditations sur la vanité des choses d'ici-bas et sur la corruptibilité du corps humain. La pensée y est simple et l'expression n'y est pas chargée de vocables latins et polysyllabiques, comme c'est trop souvent le cas dans les œuvres de sa maturité. Le pécheur mourant est réclamé à la fois par l'esprit malin et par son bon ange, et un appel à la pénitence sert de conclusion. D'une lecture agréable, malgré sa monotonie, le *Pas de la Mort* manque un peu de relief.

Beaucoup plus original est l'*Oultré d'Amour*, composé sur commande pour quelque mécène, qui en avait promis « bon loyer ». La situation n'y est ni banale, ni conventionnelle. Un veuf, inconsolable au début, s'exhale en plaintes contre Amour, qui lui a ravi sa femme, et en appels à la Mort, de qui, dans son désespoir, il attend délivrance. Dans cette exaltation inspirée de la métaphysique passionnelle des Italiens et de leurs imitateurs, son écuyer entreprend de le raisonner, et tout en admettant combien son cas est cruel, lui rappelle que désirer la mort est un crime et que l'Honneur n'exige pas un sacrifice perpétuel de soi. L'œuvre devient donc un débat ou estrif, roulant sur un problème de casuistique amoureuse : la mesure de fidélité due à une défunte, problème éminemment propre à fixer l'attention d'auditoires de cour, adonnés à la discussion des affaires de cœur. Au bout d'un certain temps, Nature cesse de fournir de nouveaux pleurs au veuf désolé, et il commence à prêter l'oreille aux avis de son écuyer : ne pensons pas trop au passé ; ne serait-il pas plus sage de céder aux charmes de quelque dame nouvelle ? Les deux compagnons se mettent en route, s'arrêtent en une haute maison, et y découvrent une belle distinguée. Mais les encouragements de l'écuyer restent d'abord infructueux. Comment se fier encore à Amour, puisque Mort a montré qu'elle est la plus puissante ? Ainsi les deux interlocuteurs s'épuisent en argu-

ments; ils finissent par s'en remettre au jugement d'Honneur, qui sera prononcé par des dames de valeur. La conversion du veuf, annoncée dans le poème, ne s'y achève pas : elle y est simplement préparée avec délicatesse. *L'Oultré d'Amour* cesse d'être outré, il accepte la possibilité d'un bonheur nouveau. Comme tant d'autres œuvres de Chastellain, ce poème est en partie dialogué : son manuscrit a pu servir à des lectures ou récitations par acteurs. Bien plus, tout son développement est dramatique : les sentiments du personnage central se transforment peu à peu, et l'intérêt est soutenu par l'évolution graduelle du thème courtois et galant. L'auteur d'une savante étude sur Chastellain y note des emprunts faits au *Roman de la Rose*, les « accessoires allégoriques, tant meubles qu'immeubles, armes et monuments. Il a aussi, et ce fut un malheur, suivi une fois ou deux » Jean de Meung « dans ses divagations sur la Terre ou la Nature; il a, comme lui, alors, versifié abstractivement pour les définir (1) ». Mais s'il est vrai qu'il ait, au début de sa carrière, sacrifié à la mode de son temps, nous ne devrions pas en conclure que *l'Oultré d'Amour* soit un écrit de pure convention et dépourvu de réalité. Les débats sur la vanité des regrets éternels sont plus qu'un exercice de vaine subtilité : ils sont doublés d'ironie et pleins d'observations justes. La transition d'une fidélité digne de don Quichotte à une disposition plus humaine y est ménagée avec habileté et exposée avec élégance. Qui cherche des raisons pour classer Chastellain parmi les rhétoriciens emphatiques et alambiqués n'en trouvera point ici : le style y est sobre et fin. Le lecteur moderne ignorant le nom de la dame défunte et les incidents auxquels l'œuvre doit sa naissance, oublie facilement que ses remarques émues ou ironiques s'appliquaient à un cas défini, mais les contemporains, connaissant les faits et les personnes, pouvaient y prendre un

(1) PÉROUSE, p. 133.

intérêt direct et intime et ne risquaient pas d'accuser le poète de s'attarder à de vagues lieux communs.

Le *Pas de la Mort* et l'*Oultré d'Amour*, analysant des sentiments d'ordre privé, sont difficiles à dater et apparaissent comme des hors-d'œuvre dans la masse des écrits consacrés par Chastellain aux affaires d'État. C'est un pamphlet politique sous forme de pièce de théâtre que le *Mystère du Concile de Bâle*, et ses allusions à la praguerie permettent de le dater d'environ 1440, l'année où Pierre de Brezé soutenait le roi Charles VII contre les princes révoltés. Quoique la dénomination de mystère soit appliquée par Chastellain à tout le genre d'allégories, de personnifications et de visions qui jouissait de la faveur du public au Moyen Age, il n'est pas douteux que le *Mystère du Concile de Bâle* ait été donné en spectacle par des acteurs costumés. Son sujet véritable n'est pas le concile qui pendant dix-huit ans s'efforça de mettre ordre aux affaires de l'Europe, mais l'intrigue des seigneurs qui troublaient le royaume de France, nommés pragens ou pragiens par comparaison avec les Hussites révoltés de Prague en Bohême. Au centre est une personnification de la France, se répandant en lamentations sur les maux de la guerre et les discordes civiles et portant plainte devant Concile, qui siège comme juge entre Paix et Réformation ou Justice. Les deux avocats sont Hérésie, qui poursuit France de ses sarcasmes, et Église, qui la défend. Le dénouement est perdu par suite d'un dommage subi par le manuscrit, mais le fragment, d'ailleurs presque complet, qui nous reste, doit être interprété comme un appel du pouvoir royal à l'opinion en vue d'un accord des partis. Sa valeur littéraire n'est pas grande, mais il mérite l'attention comme un exemple assez ancien de moralité et doit se comparer aux pièces de théâtre du siècle suivant, roulant sur la polémique politico-religieuse entre le catholicisme et la Réforme. Parmi les écrits de Chastellain, il se signale par l'absence de sentiments bourguignons, et pour-

rait avoir pour auteur un sujet immédiat des fleurs de lys.

La réconciliation du roi Charles VII avec le duc Philippe à la suite de la paix d'Arras fait paraître notre poète dans le rôle nouveau d'interprète des vues politiques du duc, dans un dialogue intitulé par un éditeur la *Complainte d'Hector* et ailleurs, les *Epitaphes d'Achille et d'Hector*. La date en est douteuse. Elle ne peut être antérieure à 1435, l'année du traité d'Arras, ni au jour où Chastellain passa de la maison de Brezé au service de Bourgogne, car il y fait étalage d'un attachement absolu aux vues de Philippe. Le traité de 1435, accepté le jour anniversaire de la mort de Jean sans Peur, contenait, de la part du roi, un désaveu formel du meurtre et une promesse de châtier les coupables. En signe d'expiation, une chartreuse devait être bâtie à Montereau, et une croix de pierre élevée sur le pont, théâtre du drame de 1419 (1). Suivant les usages littéraires de son temps, George Chastellain transporte l'action dans l'Antiquité. Le prologue de son drame allégorique invite les princes et seigneurs présents à écouter une vieille et lamentable histoire, qui peut servir de miroir de vertu et d'honneur. L'auditoire est ensuite transporté aux rives de Troie, près des tombeaux du glorieux Hector et de son vainqueur Achille. Alexandre le Grand, visitant ces parages, lit les deux épitaphes et médite sur leurs destinées. Si l'on peut identifier Hector à l'assassiné Jean sans Peur et Achille, cause de sa mort, à Charles VII, ce serait peut-être forcer l'analogie que vouloir reconnaître dans Alexandre, le second Hector, l'image de Philippe le Bon, qui par la paix d'Arras cicatrise la blessure du royaume. Les propos échangés par les trois preux de l'Antiquité, ou plutôt par leurs ombres, car la terre troyenne se confond avec les Champs-Élysées, contiennent un procès complet du meurtre de Montereau. D'abord, plainte du spectre d'Hector, tombé par trahison, demandant aux survivants, surtout aux

(1) PIRENNE, *Biog. nat. Philippe le Bon*.

dames, de pleurer son sort. Appel à Alexandre, réclamant justice. L'ombre du Macédonien commence par vouloir justifier l'acte d'Achille, mais doit bientôt y renoncer. Achille en est réduit à déplorer sa faute, sans y trouver d'autre excuse que la vicieuse nature de l'humain lignage et il finit, après quelques hésitations, par s'avouer coupable à l'égard d'Hector lui-même. La conclusion contient le pardon de la victime, exprimé dans la formule du sacrement de pénitence : Va en paix.

Si, comme il paraît probable, ce dialogue a été publiquement récité par des acteurs dans une cérémonie de cour, elle a constitué pour le roi Charles une humiliation aussi ouverte que le traité d'Arras lui-même; elle en fut, en quelque sorte, la consécration dramatique. Le vassal pardonnait à son suzerain en lui laissant tous les torts, et son orgueil restait debout en face de la couronne. Il est doublement regrettable qu'on ne puisse dater la *Complainte d'Hector* avec certitude, car ce mystère marque un tournant dans l'évolution littéraire comme dans la carrière politique de Chastellain. Ses premiers écrits étaient en vers brefs, simples et coulants. La *Complainte*, au contraire, est mélangée de vers et de prose, et cette prose est d'un type caractéristique : pompeuse, chargée de mots rares et tirés du latin, déroulée en phrases longues, synthétiques, abondantes. C'est le style des rhétoriciens, dont George Chastellain usera désormais à son gré, à côté d'une manière plus rapide. Tandis qu'au Moyen Age les langues vulgaires n'ont guère connu d'autre expression que le vers pour une pensée noble et recherchée, voici une prose oratoire, nombreuse et savante, calquée sur les modèles latins de l'Antiquité et du xiv^e siècle, tel Boccace, et alternant avec les passages versifiés. Sous cette forme originale, les plaidoyers en faveur de la cause bourguignonne gagnent en force et en poids. A l'avenir, Chastellain s'en servira de préférence dans ses opuscules à la défense et à l'illustration du Grand Duc d'Occident.

Il reste néanmoins fidèle à la tradition dans une série de poèmes lyriques sur les deux thèmes favoris du ^{xv}^e siècle, l'amour et la mort. A vrai dire, ces deux ordres d'idées, reliés l'un à l'autre par des méditations sur l'éternité et sur la fragilité de la vie humaine, se fondent en un seul. Sous l'apparence de poésies galantes, les *rondeaux*, qui forment une sorte de dialogue ou de correspondance entre la dame et l'amant, aboutissant à un accord complet des cœurs, offrent surtout des réflexions de moraliste sur l'humaine condition, sur les conflits de la raison et du sentiment, sur les peines et les joies de l'amour. Plus encore que les *rondeaux*, les *ballades* sont remplies de pensées graves, qui paraissent dominer davantage l'œuvre de Chastellain, à mesure que son caractère se dégage de l'ambiance. Jamais il ne fut ni personnel comme Villon, ni métaphysique comme Dante : il parle pour l'homme moyen, vivant en société, absorbé par les affaires. En l'absence d'émotion vive, il en est réduit à un moralisme un peu froid et finit par envisager l'éternité comme une opération commerciale, par profits et pertes. Un prédicateur peut trouver utile de dire :

« Homme mortel, créé de terre et fait
.....
Tu sais bien que ta fragilité
N'est que viande à vers et nourriture
Et deviendra en la fin pourriture (1). »

Mais Chastellain n'a pas su verser dans cette image affreuse le frisson d'horreur qu'y mit plus tard Baudelaire : il la formule avec sécheresse, et la laisse tout bonnement répugnante. Cette absence de trouble intime, cette indifférence des esprits sensés et modérés a souvent été représentée, mais à tort, comme caractéristique de l'âme belge. Si la mesure (*middelmaat*) était la vertu nationale par

(1) CHASTELLAIN, vol. VIII, p. 302.

excellence, comment la mieux traduire que dans ce distique du grand George?

« Moyennement gouverner il se faut,
Sans se montrer ni trop froid ni trop chaud (1). »

Heureusement, les moralistes du ^{xv}^e siècle puisaient dans leur foi religieuse une exaltation qu'ils ne laissaient jamais éteindre tout à fait. Quelques prières figurant parmi les œuvres de Chastellain, le *Lai de Notre-Dame de Boulogne*, la *Louange à la très glorieuse Vierge*, échappent à la platitude grâce à des figures hardies empruntées aux psaumes et aux litanies.

Si l'on accepte la date de 1446 comme celle où Chastellain passa définitivement au service de Philippe, on interprétera l'ode intitulée le *Trône azuré* comme le chant de victoire de l'alliance franco-bourguignonne après l'expulsion des Anglais de la Normandie en 1449-1450.

« Fuyez-vous en, que le diable vous suive ! (2) »

leur crie le poète officiel de leur ancien allié, au cours d'un poème rempli de zèle pour le trône de France et de pitié pour les blessures de la guerre de Cent Ans.

L'année 1455 vit un changement dans la situation de Chastellain : au lieu d'être employé irrégulièrement à des missions ou à des travaux littéraires, il fut pourvu de la charge permanente d'historiographe ou d'indiciaire avec ordre de « mettre par écrit choses nouvelles et morales en quoi il était expert et connaissant, et aussi par manière de chronique les faits dignes de mémoire ». Il obtenait vers la même époque un appartement au vieux palais de Valenciennes, où il devait finir ses jours.

L'amitié entre le roi et le duc ne resta pas longtemps

(1) Vol. VIII, p. 319.

(2) Vol. VI, p. 138.

sans nuage. En 1456 le Dauphin Louis XI, à la suite d'une brouille avec son père, se réfugia sur le territoire belge et le désaccord s'aggrava au point qu'il fut porté devant le tribunal de l'opinion par deux écrits de Chastellain datés de 1459 et intitulés par l'éditeur le *Dit de Vérité* et *Exposition sur Vérité mal prise*. En réalité, ces deux pamphlets, le premier en vers, le second en prose, n'en font qu'un. La partie versifiée est la première en date, et la prose y a été ajoutée plus tard en guise de commentaire ou d'apologie, comme c'est le cas pour certains écrits de Dante. Le *Dit de Vérité* est un défi lancé aux Français, jadis glorifiés, aujourd'hui invectivés comme un peuple ennemi. On leur reproche les bienfaits acceptés par eux dans le passé et payés à présent d'ingratitude et de jalousie; on vante comme le plus redoutable des princes d'Occident leur vassal récalcitrant. Quoiqu'il déteste la discorde et la guerre, il ne craint point l'issue d'une lutte armée, leur crie-t-on en strophes souvent diffuses et boursoufflées. Le mécontentement fut vif en France, mais loin d'y céder, le poète officiel continua la polémique dans une série de plaidoyers dialogués entre l'auteur et dix personnages allégoriques. Quatre dames, nommées Indignation, Réprobation, Accusation et Vindication, blâment l'interprète du duc et finissent par le menacer de mort. Pour sa défense, il en appelle à Entendement possible, à Entendement besognant, à Mémoire et à Volonté, qui effraient les accusatrices. Mémoire, instruite par l'étude et par l'expérience, vante les services rendus par Philippe le Bon à la couronne et reproche au roi d'avoir offensé le duc par l'action des légistes du Parlement de Paris. Cette discussion aigre se termine sur un ton un peu plus conciliant. Dans ce pamphlet prolixe, surchargé d'abstractions, la langue française s'efforce de rivaliser avec le latin, non sans sacrifier quelques-unes de ses qualités essentielles. Chastellain y appuie jusqu'à la satiété sur tout ce qui peut justifier sa cause et pousse à l'extrême ses subdivisions et ses classifications. Comment nous inté-

resser à deux personnages nommés l'un Entendement possible, l'autre Entendement besognant? (*Intellectus possibilis et Intellectus operativus.*)

L'esprit de rébellion dont sont remplis le *Dit de Vérite* et l'*Exposition sur Vérite mal prise* se retrouve dans l'*Epître au duc de Bourgogne*, qui peut être datée au plus tôt de 1460. Philippe le Bon, parvenu au comble de sa puissance, y est égalé aux rois, puisqu'il a par trois fois refusé le royal diadème. Ses conquêtes en Zélande, en Frise et dans l'évêché d'Utrecht, ses victoires sur les Gantois, ses projets de Croisade, sont glorifiés dans un style tourmenté. Cette épître fut sans doute récitée à quelque cérémonie de cour.

C'est en vue d'une représentation d'apparat que fut composé le mystère de la *Mort du roi Charles VII*, qui date de 1461. Quand France, le seul personnage abstrait, salue son monarque défunt et le félicite de s'être couronné de gloire, il répond avec modestie qu'il n'a été qu'un instrument de la volonté divine. Puis vient un défilé de vingt-quatre héros, les uns morts de la veille comme La Hire, les autres vivants encore, comme le comte du Maine ou Pierre de Brezé. France est invitée à les commémorer dignement:

« Fais souldre en air images et statues,
Marbre plomber comme jadis en Rome (1). »

L'héritier de Charles, le roi Louis XI, était depuis de longues années l'hôte et l'allié du duc, qui à son avènement l'accompagna à Paris et au sacre : les provinces belges caressaient l'espoir d'une intimité étroite avec la France, et l'indiciaire formula ce beau rêve en un livre dithyrambique. Paris y est comparé à Bethléem, le nouveau roi à l'Enfant Jésus, la France à la sainte Vierge, et le duc à

(1) CHASTELLAIN, vol. VI, p. 456.

l'époux respectueux que fut saint Joseph. La fin est un appel à la concorde.

L'un des premiers actes de Louis XI fut d'emprisonner le puissant Brezé, ministre de Charles VII, l'ancien protecteur de Chastellain. Celui-ci plaida la cause de son malheureux patron dans la plus humaine et la plus personnelle, peut-être, de toutes ses œuvres, la *Dépréciation pour Pierre de Brezé*. Sous des images allégoriques, c'est la famille du prisonnier, c'est sa femme Noblesse humaine, son fils Noble Sang et sa fille Vertu qui exaltent ses mérites et demandent secours aux princes ses amis, sans en exclure Louis XI et le duc Philippe. Le tableau de Mauny, la maison seigneuriale désolée par l'absence de son maître, n'est pas de pure convention : les lévriers attendent leur maître pour les plaisirs de la chasse, et ce sont des choses vues et senties que dépeint le rhétoriqueur.

Après tant d'écrits politiques se présente une œuvre de pure littérature. C'est un ensemble de prose et de vers composé vers 1462 par quatre correspondants, le grand George Chastellain lui-même, Jean Robertet, alors un débutant dans les lettres, puis deux gentilshommes, M. de la Rière, écuyer d'une duchesse de Bourbon, et M. de Montferrand, gouverneur de Jacques de Bourbon et ami de Charles le Téméraire. Il est intitulé : *les Douze Dames de Rhétorique*. Montferrand s'était chargé de faire parvenir à l'indiciaire trois épîtres du jeune Robertet, l'une en prose française, l'autre en prose latine, la troisième en vers français, avec un billet d'introduction. Les compliments exagérés qu'elles contiennent sont déclinés par le vieil écrivain avec une modestie affectée dans deux missives en prose, puis dans une vision ou mystère auquel éditeurs et critiques se sont laissé tromper. (Bâtissier, suivi par Kervyn et Pérouse.) Tour à tour, les douze dames de Rhétorique apparaissent à Montferrand, déploient devant lui des enseignes ou banderoles déclarant leurs attributions et se répandent en éloges du jeune Robertet et en dépré-

ciations de Chastellain, qui par là se trahit comme l'auteur de l'allégorie : « Tu prises ce que tu ne connais, et honores ce que même s'anéantit (1). » Leur défilé rappelle les tapisseries du siècle, représentant des femmes presque pareilles de visage, de costume et d'attitude, placées dans un paysage ou « vergier » fleuri et munies d'inscriptions ou devises servant à les distinguer entre elles. Leurs noms ressemblent à ceux des disputants du *Dit de Vérité* et montrent les qualités que le ^{xv}^e siècle demandait aux belles-lettres. A la place des neuf muses il mettait les dames Science, Éloquence, Profondité, Gravité de sens, Vieille Acquisition, Multiforme Richesse, Fleurie Mémoire, Noble Nature, Claire Invention, Précieuse Possession, Déduction louable, Glorieuse Achevissance.

L'une des plus gracieuses est Fleurie Mémoire; sa banderole rapporte comment elle a grandi dans le verger de Dame Doctrine, pour s'y garnir peu à peu de bourgeons, de ramure et de fleurs :

« Jadis, jeune ente en primitif éage,
Je fus plantée en verger délectable
Pour là m'adduire au ploi et à l'usage
Du noble lieu, plein d'odeur profitable.
Léans manait une dame notable
Riche de sens, surnommée Doctrine,
Portait clarté non moindre que vitrine,
Portait pinceau pour ouvrier de peinture,
Et n'y avait arbre ni fleuriture
Dont ne me fit connaître la substance
Et dont, pour faire esplandir ma nature
Ne me donnât saveur vraie et prestance. »

« Comme la noif (neige) j'étais blanche et nette
De nulle tache ou ordure encombrée :
Lors quand la dame, o (avec) sa main popinette
S'est dessous moi reclinant aombrée

(1) Éd. Bâtissier, fol. 10. a. recto.

Et d'un pinceau m'a toute diaprée,
Boutant en moi figures mille et mille,
Et puis encor, par forme plus subtile,
Me mit au col millions de branchettes,
Rinceaux flairants, fleurs sans nombre doucettes,
Dont tant fus riche et claire en transparence
Que pour me mettre au ciel a les planètes
A peine y a qui me roste apparence. »

« Le temps passé m'a prêté fleuritures
Qui percent ciel, et la terre environnent,
Cil du présent me peint neuves figures,
De jour en jour selon qu'elles fleuronnent.
Tous mes cinq sens verdoient et bourgeonnent
En souvenir et retenance vive
En ramener vertu intellectuelle
Au point du temps et au point nécessaire
Sans qu'oubli vienne y être traversaire
Dont ma beauté pourrait être ternie
Qui ores suis un divin exemplaire
Clair et tournable à science infinie (1). »

Notre Flamand feint de s'humilier devant le jeune Robertet, originaire du Bourbonnais et proche, par conséquent, du Parnasse français :

« Oiseaux en l'air, mille, mille manières
Vont volitant de différente image :
Les uns sont beaux et ont vertus plénières,
Autres trayance a eaux poissonnières,
Autres ratiers (voleurs) et de pauvre estimage;
Et toutefois chacun de son plumage
Fait joie et fête et se vit ébattant,
Tant un busart comme un aloé chantant. »

« Ne suis paon o sa plume dorée,
Ni rossignol, ni merle en harmonie,
Ne suis en mer sirène évigorée
D'humain semblant portraite et figurée,

(1) Éd. Bâtissier, 1838, fol. 20a.

Qui cœurs endort et perd par symphonie.
Je suis un tout de la moindre maisnie
Du ciel, de l'air, de la mer, de la terre,
Gros comme un plomb, et frêle comme un verre. »

« O réfulgent, noble clarté française,
Trône influent gloire au monde et science,
Ici offres prompte oreille et courtoise
Par qui reçu en parler qui me loise
Je gagne écout et bénigne audience.
Non par convoit d'aucune confluence
Des biens mondains qu'ici attende ou voie,
Mais par honneur qui devers vous m'envoie. »

« Ne vous soit dur, o le trésor du monde,
Sainte quasi croisson parisienne,
Si bouche aimante et excelse en faconde
Va dérivant sa richesse profonde
Pour ennoblir l'indigne et pauvre mienne,
Qui reconnais que la vôtre ancienne
Qui les cieux perce et peut l'enfer déclore
Non digne suis que, nommant, je l'adore. »

.....
« J'ai ce que j'ai, j'ai chose moult petite ;
Mais quel qu'en soit le possès ni le maître,
Sans être ingrat, j'en dois gloire et débite ;
Et, pauvre ou riche, au moins je m'y délite
Et prends en gré ce qu'autre ne peut être ;
Tel qu'il a plu à Dieu me faire naître,
Tel me suffis et qui veut, tel m'accepte ;
Mais vendre il sied au poids de la recette (1). »

Affectée ou sincère, l'humilité de l'illustre indiciaire provoqua les protestations de Robertet, qui écrivit à Montferrand : « ... ton George, c'est le bras dextre, exécutif de leur traditive », c'est-à-dire de la tradition de Rhétorique, incarnée dans les *Douze Dames*, « leur consistorial secrétaire, cil qui en œuvre met les gemmes de leur précieuse mine, ... à qui elles sont, non pas sœurs ni nourrices

(1) Éd. Kervyn, vol. VII, 1865, pp. 172-177.

seulement, mais vraies épouses, et à lui inséparablement conjointes (1) ».

Si de cet assaut d'amabilité pédante on voulait conclure que Chastellain, adorateur de dame Gravité de sens, a oublié de faire sa cour à la muse populaire, on serait démenti par la *Recollection des merveilles advenues en notre temps*, chanson historique alerte et rythmée qui date de la fin du règne de Philippe et qui jouit d'un très grand succès. Les événements y défilent en une revue rapide, comme les images d'un cinématographe, sans amplifications ou commentaires, en une série de couplets harmonieux et faciles. Où notre solennel rhétoricien a-t-il pris ce ton naïf, ce rythme sautillant, ces expressions aisées? Voici le couplet sur la défaite des Gantois révoltés en 1453 :

« J'ai vu Gand invaincue
Subjuguée à mes yeux
D'un prince sous la nue
Le plus victorieux.
D'épée et de mortoire (carnage)
Vaincre ses habitants
Dont cas de telle gloire
Ne fut, passé mille ans (2). »

Comme les prédicateurs possédaient leurs livres d'exemples, Chastellain appuyait parfois ses théories d'anecdotes, et au milieu d'un chapelet de lieux communs sur l'instabilité des biens terrestres, il intercale les huitains que voici :

« Je connus jadis un vieillard
Qui avait les cent ans passés;
Nommé était Louis Sallart.
Néanmoins vult être marié
Et prit femme jeunette assez,
Car n'avait pas ses dix-huit ans.
Si fut de plusieurs condamné
De jamais vivre bien longtemps. »

(1) Éd. Bâtissier, fol. 29a. verso.

(2) Éd. Kervyn, vol. VII, pp. 194 et 195.

« Assez tôt après fut malade,
Pour quoi sa femme fit tôt faire
De son service l'apparade
De torches et de luminaires
Et mit à point un beau suaire
Qui vint à elle bien à point.
De son cuider vint au contraire,
Elle mourut et l'homme point (1). »

Les écrits postérieurs à 1462 sont tous dictés par des considérations d'État. Un exemple en est le *Temple de Boccace*, adressé à la reine Marguerite d'Anjou, femme de Henri VI d'Angleterre. Vaincue en 1463 par les armées yorkistes d'Édouard IV, la reine déchuée était venue à Bruges et à Saint-Pol pour y implorer le secours de Philippe, qui, désireux de ménager la puissance anglaise, éconduisit la quémandeuse et la remit en « paternelle main ». Elle ne paraît pas avoir supporté patiemment ses malheurs, et la cour bourguignonne crut devoir justifier son abandon. Dans ce but, Chastellain composa un opuscule inspiré du traité de Boccace sur les malheurs des hommes illustres. Il s'écarte de ce modèle célèbre « ... parce qu'en autre toute nouvelle matière conter ai à tourner mes yeux, et laquelle, avec nouveauté d'avenue, donnera nouveauté de fruit aussi, avec doctrine (2) ».

Au lieu d'être, comme le *De Casibus*, de Boccace, un traité de morale avec exemples historiques depuis Adam et Ève jusqu'au roi Jean le Bon, notre pamphlet est une apologie de l'opportunisme politique, appuyée par des exemples de princes récemment tombés en infortune. Dans Boccace, les chapitres narratifs alternent avec des exhortations; ici, les récits tiennent moins de place et cèdent bientôt le pas à la pensée maîtresse, c'est que le droit absolu doit plier devant les nécessités de la vie publique ou le bien commun. L'Italien

(1) *Complainte de fortune*, vol. VIII, p. 339.

(2) Éd. Kervyn, vol. VII, p. 82.

morigène toutes les puissances, à commencer par le pape et l'empereur, le Flamand n'admoneste que la souveraine détrônée dont les récriminations gênaient son maître.

Dans la vision du début, Marguerite visite le temple de Boccace (c'est-à-dire lit son livre), contemple les images des victimes du destin, à commencer par Richard II d'Angleterre, dont la déchéance avait donné le signal de la guerre des Deux Roses, s'arrête devant la tombe du « glorieux historien » et lui demande de prêter l'oreille à ses plaintes. L'esprit de Boccace se dévoile et réproche les impatiences de la reine. La légitimité de son titre est des plus douteuse. Bien plus, la fonction royale est subordonnée à l'intérêt de la nation :

« N'est expédient que pour confort d'une seule personne on mette en trouble un royaume entier, ni qu'on pendre en danger général salut pour félicité particulière... Même les rois convient obéir et eux ployer à la nature des choses variables (1). »

La mort du vieux duc, advenue en 1467, imposa au poète officiel la tâche de célébrer le deuil de la cour et l'avènement de Charles le Téméraire. C'est cinq mois après le décès et probablement à Valenciennes que fut jouée la *Mort du duc Philippe*, mystère par manière de lamentation, dont les cinq personnages sont : le Ciel, la Terre, les Anges, les Hommes et une Voix divine, qui se fait entendre à la cantonade. La Terre reçoit le corps du défunt, le Ciel son âme, l'humanité le pleure et le chœur angélique le porte en paradis. Son panégyrique est suivi d'un chant de bienvenue adressé à son fils. En voici la finale :

« CIEL.	Il a fort honoré noblesse.
TERRE.	Il a fort aimé ses suppôts.
ANGES.	A justice a donné roidesse.
HOMMES.	Il a tenu peuple en repos.

(1) Vol. VII, p. 130.

CIEL. Honneur a quis devant richesse.
TERRE. Ferme a été en bon propos.
ANGES. Une fontaine de largesse.
HOMMES. Beaucoup plus en effet qu'en mots.
CIEL. Il a fait pénitence dure.
TERRE. Il a fait secrète abstinence.
ANGES. Il a eu fort l'Église en cure.
HOMMES. Et le Saint-Siège en révérence.
CIEL. Ses vœux a tenus sans rupture.
TERRE. Ses griefs a pris en patience.
ANGES. Ses vertus ont montré soudure.
HOMMES. De prince de grande excellence (1). »

Ces vers de cour, dignes et simples, sont bien adaptés à la récitation publique. Les allégories de Chastellain ne sont pas d'essence autre que celles du théâtre de Maeterlinck : de part et d'autre, c'est la mise à la scène de forces morales et supra-sensibles, en vue de découvrir des principes permanents sous les phénomènes accidentels. La pensée est grave, orientée vers l'éternité.

Un ton plus enjoué règne dans une petite pièce de circonstance datant probablement de 1467 ou de 1468 et représentée à Béthune, peut-être en guise de bienvenue, les *Souhais au duc Charles de Bourgogne*. Quatre personnages, le Noble, l'Homme d'Église, le Clerc et le Marchand, y défilent tour à tour en offrant leurs vœux. A la veille de la catastrophe qui allait consommer la ruine de la dynastie, les soucis du jour percent même dans cet à-propos léger.

Le poète disparaît devant le politique dans la harangue intitulée *Hauts Faits du duc de Bourgogne* et contenant un abrégé du règne de Philippe, un caractère, très vivant, de ce souverain prudent et autoritaire, et une apologie de son héritier. Le portrait du feu duc est tracé avec une vigueur qui le rend digne de figurer à côté des meilleures pages de la chronique, et l'absence de basse flatterie fait honneur à la dynastie non moins qu'à son serviteur.

(1) Vol. VII, pp. 273 et 274.

On revient au pamphlet avec l'*Avertissement au duc Charles, sous fiction de son propre entendement parlant à lui-même* (1467), qui a été interprété comme un plaidoyer en faveur de l'autonomie communale des Gantois. Il faut plutôt y voir un signe de la politique d'alliance avec l'Angleterre et d'hostilité contre la France poursuivie à l'époque du mariage entre le Téméraire et Marguerite d'York, fille d'Édouard IV (1468). « Envie et haine sont nées avec Français encontre ta maison, » dit ce manifeste au moment de la campagne contre les Liégeois soulevés par Louis XI. La paix de Péronne, conclue en 1468, ne fut en réalité qu'une trêve et la pièce de théâtre que lui consacra Chastellain et qui fut jouée en présence du duc (et peut-être aussi du roi) laisse percer la défiance réciproque des deux partis. Un auditoire de courtisans et d'hommes de guerre ne pouvait se tromper sur la signification du couplet de Bouche et Cœur, égalant la puissance du duc à celle de son suzerain :

« Le roi Louis a un servant
De tout le monde le plus grand
Hormis le français trône,
Et qui de sa main triomphant
Peut tirer de service autant
Que d'un roi à couronne.
Dieu leur doint honneur florissant
Et toujours amour accroissant
Comme vive eau en Rome (1). »

Par une fiction bizarre, les deux princes, dont l'un au moins assistait à la représentation, sont censés entrer en scène et se parlent par la bouche des acteurs.

Les sentiments pacifiques sont peu prononcés dans le *Livre de Paix*, où dame Paix unit le cerf-volant, emblème adopté par les Valois, et le lion, qui figurait dans les armes du Téméraire. Sens superficiel s'y réjouit de l'accord des

(1) Vol. VII, pp. 431 et 432.

princes, mais Entendement pénétrant prévoit des difficultés. L'histoire ancienne et l'Écriture offrent aux deux interlocuteurs maints exemples de traités rompus. Finalement ils tombent d'accord que de vertueux princes chrétiens devraient oublier leurs haines. A peine sont-ils unis que dame Paix elle-même se divise en Paix de cœur, Paix de bouche, Paix de semblant et Paix de vrai effet. Cette dernière seule est complète et peut chasser les soupçons.

En l'année 1471, Louis XI attaqua le duc et Chastellain dirigea contre lui une verte satire, le dépeignant comme haineux, perfide et querelleur et lui souhaitant une fin malheureuse :

« Prince qui hait avoir puissant voisin
Et envis voit que parent ou cousin
Règne emprès lui en honneur et en gloire,
Que fait-il tel fors montrer de sa vie
Qu'il est rempli d'orgueil vain et d'envie
Et hait tous ceux dont digne est la mémoire (1)? »

En 1475, à l'âge de soixante-dix ans, mourut à Valenciennes George Chastellain, pleuré comme l'homme de lettres le plus notable de son temps. Jean Molinet, son successeur dans la charge d'indiciaire et le continuateur de sa chronique, le vante comme « homme très éloquent, clair d'esprit, très-aigu d'engin, prompt en trois langages, très-expert orateur et le non-pareil en son temps (2) ». Jean Robertet l'appelle

« ... le chef-d'œuvre du monde
Où plus avait d'éloquence et faconde
Langue diserte et melliflue gorge.
Hélas ! c'était le clair orateur George
Qui Chastellain était tant scientifique
D'oratoire art et haute rhétorique (3). »

(1) Vol. VII, p. 462.

(2) Cité par PÉROUSE, p. 155.

(3) Éd. Kervyn, vol. VIII, p. 348.

Olivier de la Marche croit « que ses œuvres, ses faits et la subtilité de son parler lui donneront plus de gloire et de recommandation à cent ans à venir que du jourd'hui (1) ».

Cette prophétie ne s'est pas réalisée, peut-être à cause de la mort prématurée de Charles le Téméraire à la bataille de Nancy (1477) et de l'échec de la politique bourguignonne. Tandis que les chroniques de Froissart étaient multipliées par la presse, celle de Chastellain est restée manuscrite jusqu'au ^{xix}^e siècle. Il y a la précision et la clarté de l'homme d'affaires. Michelet le compare à Tacite; un critique militaire, le général Renard, admire sa science. Diplomate et soldat, tantôt il cite et commente les textes des traités, tantôt il détaille les manœuvres et les marches des troupes. Il ne dédaigne pas l'anecdote pittoresque. Malgré l'admiration que lui vouent tous les juges compétents, sa réputation a souffert de deux circonstances défavorables. Il appartient à une époque de transition, où ni le goût ni la langue n'étaient fixés. Son œuvre historique est tombée dans l'oubli par suite de la minorité et de la mort de Marie de Bourgogne et de la décadence politique des Pays-Bas. Sa réhabilitation fut tardive et incomplète. Caractère austère, esprit dogmatique, il cherche non à amuser, mais à convaincre. Il ne flatte pas les romanesques, friands d'aventures et de spectacles émouvants. On peut le trouver ennuyeux. Avec ses défauts, il reste le premier écrivain belge du ^{xv}^e siècle, et le représentant éminent de la période bourguignonne.

La petite ville de Genappe, dans le Brabant wallon, vit s'achever en 1462 un recueil de contes qui a été salué par la critique de nos jours comme un avant-coureur de la Renaissance, les *Cent Nouvelles nouvelles*. Leur auteur, dont le nom et la nationalité sont inconnus, appartenait à la petite cour de l'hôte de Philippe le Bon, le Dauphin de France, devenu roi dans la suite sous le nom de Louis XI,

(1) Éd. Kervyn, vol. VIII, p. xx.

mais il mentionne le duc, à qui le recueil est offert, sous le titre de Monseigneur; il est donc vraisemblable qu'il appartenait aux provinces belges. Le titre de son recueil rappelle celui du *Décameron*, auquel il reste toutefois inférieur à tous égards. « Sensuel, sceptique, bourgeois et ricaner (1), » il raconte des anecdotes souvent sottes et grossières, mais dans un style coulant, vif, dégagé des lourdeurs du pédantisme et du langage de cour. Sa phrase n'est plus chargée de latinismes comme celle du Moyen Age; elle est alerte et facile comme la conversation parlée dont elle s'inspire. Son réalisme a été comparé à celui des chroniqueurs bourguignons, portraitistes fidèles de leurs contemporains, toujours à l'affût de faits précis. Si on ne sait rien sur l'auteur ou les auteurs, on peut deviner assez sûrement la genèse de l'œuvre. Elle est née de l'imitation de Boccace et du Pogge. Les sujets de certaines des *Cent Nouvelles* procèdent en droite ligne de ces deux modèles d'outre les monts. Ils en ont l'esprit satirique, le goût des situations scabreuses et des contrastes de caractères, mais on y chercherait en vain la profondeur et la finesse du *Décameron*. Les personnages, simples comme des marionnettes, sont mus tout d'une pièce comme par un ressort, incapables de revenir sur eux-mêmes ou de ressentir plus d'une passion à la fois. Est-ce bien une passion, du reste, que l'instinct animal dont presque tous sont le jouet et qui les entraîne à des extrémités absurdes? Y a-t-il jamais eu une société où toutes les femmes étaient vicieuses, tous les maris stupides, tous les confesseurs et ermites paillards, tous les juges, les notaires, les médecins et les paysans nigauds? Pareille uniformité ne peut se rencontrer en dehors d'un monde de convention, inventé pour le divertissement d'une jeunesse de viveurs. Dans les milieux étudiantins et militaires où se transmettent des gauloises pareilles à celles recueillies par les familiers de

(1) KASTNER, *Mod. Lang. Rev.*, Apr. 1918, p. 200.

Louis XI et de Philippe le Bon, la subtilité psychologique est moins recherchée que les contrastes violents et les exagérations grotesques, mères du gros rire. Comme les grivoiseries de nos jours, les *Cent Nouvelles* ne sont supportables qu'à petites doses : lues de suite ou comparées à des contes plus finement composés, elles fatiguent vite l'attention. La structure symétrique de leurs canevas porte l'empreinte de l'esprit logique des juristes et des théologiens qui les ont combinées. Elles sont souvent basées sur des quiproquos, sur le parallélisme, le contraste ou le redoublement, et souvent leur intrigue se dénoue par la peine du talion. Leur comique naît parfois de la naïveté feinte ou réelle des personnages qui prennent un ordre à la lettre et qui l'exécutent à rebours, comme dans les farces d'*Ulen Spiegel*. Les traits de bonhomie et de tendresse doivent être notés malgré leur rareté, car il est possible qu'ils aient servi de modèles à Charles De Coster pour ses contes flamands et brabançons.

La *Demoiselle Cavalière*, dont l'action se place au pays de Brabant (conte 26), est déjà un petit roman : il y règne une douceur caressante et mélancolique. Deux amoureux sont forcés par un destin cruel de se séparer pour un temps. Le galant, nommé Gérard, se désole en ces termes :

« Ma loyale et bonne maîtresse, voici votre humble et obéissant serviteur qui après Dieu n'aime rien en ce monde si loyalement que vous. Et suis celui à qui vous pouvez ordonner et commander tout ce qui bon vous semble, et qui vous vient à plaisir, pour être liement et de bon cœur sans contredit obéie. Mais pensez qu'en ce monde de me pourra pis advenir quand il faudra que j'éloigne votre très-désirée présence. Hélas ! s'il faut que je vous laisse, il m'est avis que les premières nouvelles que vous aurez de moi, ce sera ma dolente et piteuse mort adjugée et exécutée à cause de votre éloigner ; mais quoique soit, vous êtes celle et seule vivante que je veuille obéir, et aime trop plus cher la mort en vous obéissant qu'en ce monde vivre, voire et être perpétuel, non accomplissant votre noble commandement. Voici le corps de celui qui est tout vôtre : taillez, rognez, prenez, ôtez et faites tout ce qui vous plaît. » — Si Catherine était marrie et déplaisante, oyant son serviteur qu'elle aimait plus loyale-

ment que nul autre, le voyant aussi plus troublé que dire on ne le vous pourrait, il ne le faut que penser et non enquerre. Et si ne fût pour la grande vertu que Dieu en elle n'avait pas oublié de mettre largement et à comble, elle se fût offerte de lui faire compagnie en son voyage; mais espérant de quelque jour recouvrer à ce que très-heureusement faillit, le retira de ce propos, et certaine pièce après si lui dit : « Mon ami, c'est force que vous en aillez : si vous prie que vous n'oubliiez pas celle qui vous a fait le don de son cœur; et afin que vous ayez courage de mieux soutenir la très-horrible bataille que raison vous livre et amène à votre douloureux partement, encontre votre vouloir et désir, je vous promets et assure sur ma foi, que tant que je vive, autre homme n'aurai à épousé de ma volonté et bon gré que vous, voire tant que me soyez loyal et entier, comme j'espère que vous serez. Et en approbation de ce je vous donne cette verge (bague) qui est d'or émaillé de larmes noires (1). »

Les belles promesses de Gérard ne tiennent pas longtemps. Quand Catherine va le visiter, elle se trouve oubliée et remplacée et elle revient en Brabant le cœur gros.

Malgré leurs défauts évidents, les *Cent Nouvelles* ont fait l'objet d'études minutieuses et érudites en raison de leurs rapports avec le roman moderne. Si banales que soient leurs aventures, elles s'éloignent du cadre héroïque de l'épopée pour se confiner dans la vie quotidienne. Si monotones que soient leurs personnages, ils appartiennent aux professions familières : marchands, magistrats, meuniers, chambrières et mercières. Si grossiers que soient leurs incidents, ils rentrent dans le cercle de la vie domestique : querelles et réconciliations entre époux et entre maîtres et serviteurs. A cette simplicité de la matière correspond celle de l'expression : le vers fait place à la prose, la solennité à l'abandon. La convention chevaleresque disparaît, le sentiment bourgeois se fait jour timidement. La victoire du réalisme est semblable à celle qui se voit dans la peinture des Van Eyck.

Ces qualités sont dues à la manière dont le recueil semble avoir été composé : à l'imitation des jeunes Flo-

(1) Ed. Le Roux de Lincy, pp. 256-258.

rentins du *Décaméron*, les membres de la petite cour de Genappe racontaient sans doute à tour de rôle les histoires qu'ils avaient à la mémoire, et l'un des lettrés d'entre eux les mit par écrit dans le recueil offert en 1462 au duc Philippe. Les noms des narrateurs, dont était Antoine de la Salle, souvent cité comme auteur ou rédacteur de l'ensemble, sont parfois mentionnés après les facéties.

Si les *Cent Nouvelles nouvelles* ont exercé une influence sur le goût belge, elles doivent avoir confirmé la tradition rabelaisienne reprise au *xix^e* siècle par Charles De Coster, et avoir retardé le retour à la distinction et à la délicatesse qui commença vers 1870, sous la direction d'Octave Pirmez.

DEUXIÈME PARTIE

De la Renaissance au XVIII^e siècle

CHAPITRE X

Jean Lemaire, indiciaire et poète.

JEAN LEMAIRE DE BELGES, *Œuvres*, éd. Stécher, 1882, etc. — PHIL.-AUG. BECKER, *Jean Lemaire, Der erste humanistische Dichter Frankreichs*, 1893. — GUY, *Histoire de la poésie française au XVI^e siècle*.

Jean Lemaire n'incarne pas au même degré que George Chastellain le goût et la pensée des Pays-Bas. Sa ville natale, Bavay, surnommée par les érudits la cité de Belges, est située aujourd'hui dans le département du Nord. En 1473, l'année où, probablement, il vit le jour, elle appartenait, comme le reste du comté de Hainaut, à la dynastie bourguignonne. De son enfance, deux souvenirs survivent dans ses œuvres, dénotant un petit clerc studieux et lettré. Devenu chanoine de Valenciennes, il rappelle qu'« en sa prime jeunesse » il avait comme enfant de chœur « chanté *Benedicamus*... en l'église de Notre-Dame de la Salle le Comte en Valenciennes (1) ». A l'exemple de son parent, le chanoine, indiciaire et rhétoricien Jean Molinet, il s'exerça à la versification et sans doute la mémoire de

(1) *Œuvres*, IV, p. 489.

ses succès de débutant lui fit écrire plus tard qu'un ancien Romain « donna publiquement couronnes feuillées et fleuronées d'or et d'argent, comme encore aujourd'hui se fait ès pays de Hainaut et de Picardie aux meilleurs rhétoriciens (1) ». Tout jeune, il quitta sa province natale pour se rendre à l'université de Paris, et le service des princes l'entraîna ensuite en Beaujolais. Villefranche-sur-Saône le vit en 1498 exerçant l'emploi de clerc des finances. L'année 1500, celle de la naissance de Charles-Quint, est aussi la date, fictive ou réelle, où fut conçu son grand ouvrage historique : *Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*.

Mais avant d'assumer la gravité de l'historien, il s'associa à l'activité poétique de la ville de Lyon, l'un des foyers de la Renaissance française. Au service des grands, les poètes étaient tenus de commémorer les événements dynastiques, surtout les deuils de famille : on doit à cet usage maint poème allégorique et solennel. Les exemples du genre dûs à Lemaire sont au nombre de quatre, consacrés tour à tour à la mémoire de Pierre de Bourbon (1503), de Louis de Luxembourg, comte de Ligny (1504), de Philibert de Savoie (1504) et de Philippe le Beau (1506). Ni le *Temple d'Honneur et de Vertu*, commémorant Pierre de Bourbon, ni la *Plainte du Désiré*, destinée à perpétuer le souvenir du comte de Ligny, ne touchent de près les Pays-Bas. Il en est autrement des compositions funéraires suivantes, écrites toutes deux pour Marguerite d'Autriche, petite-fille de Charles le Téméraire, Bruxelloise de naissance et gouvernante de 1506 jusqu'à sa mort en 1530. Pendant huit ans (1504-1512) Lemaire fut protégé par cette princesse lettrée et amie des arts. Il associa son talent aux deuils de Marguerite par ses déplorations allégoriques, aux plaisirs de sa cour par ses poèmes badins, aux visées de sa politique

(1) *Œuvres*, IV, 1891, p. 60.

par plusieurs écrits en prose, d'un caractère historique ou polémique.

En 1504, la dame perdit son second mari, le beau duc Philibert de Savoie, dont le souvenir est perpétué par l'église du Brou, à Bourg-en-Bresse. Précédant les architectes et les sculpteurs, Jean Lemaire consacra à son défunt seigneur un monument littéraire d'une éloquence réelle dans maintes parties, intitulé *Couronne margaritique*. Les allégories s'y font vivantes et plastiques, s'y revêtent des traits et des attributs de l'humanité et s'y mêlent aux êtres réels dont elles gouvernent les destins. Le feu duc, échauffé par la chasse, boit d'une eau glacée apportée à point par le vieillard Infortune, la Mort le guette, bande son arc et le perce d'un fer mortel, qui va se cacher dans le sang sans laisser de cicatrice. Hébé, déesse de la Jeunesse, vient offrir ses compliments de condoléances à la veuve :

« Ah Dieu ! ce deuil la pourra bien éteindre,
Car on voit jà son vis pâlir et teindre,
Ses yeux troubler, l'haleine lui faillir,
Tout son corps tressaillir ;
Si dis, que douleur moindre
Ferait une autre à jamais y remaindre (1). »

Mais l'énergique princesse, soutenue par Prudence et Fortitude, se raidit contre le désastre, et le poème, funèbre à son début, se termine par une flatterie de cour. Conformément à la doctrine des Lapidaires, dix pierres précieuses, rangées en cercle, symbolisent les vertus principales de la dame, nommée Marguerite ou perle, et composent ainsi la Couronne margaritique. L'explication des vertus de ces dix gemmes se complète par des exemples de femmes illustres appartenant à l'histoire et par des épisodes de la vie de la duchesse veuve de Savoie. Les artistes du x^v^e siècle sont finalement invités à admirer le portrait de la princesse ;

(1) *Œuvres*, vol. IV, 1891, p. 39.

parmi eux, Hugo Van der Goes, Dirk Bouts et Jean Van Eyck :

« Hugues de Gand, qui tant eut les traits nets,
Y fut aussi, et Dieric de Louvain,
Avec le roi des peintres Johannes
Duquel les faits parfaits et mignonnets
Ne tomberont jamais en oubli vain (1). »

L'habile rimeur Lemaire se sentait très proche des enlumineurs, ciseleurs et portraitistes qui font la gloire de son siècle : sa technique minutieuse, son entente des effets d'harmonie et de rythme en vers et en prose s'apparentaient à l'art délicat et précis désigné de nos jours du nom de primitif.

Malgré quelques passages colorés et émouvants, la *Couronne margaritique* tombe trop souvent dans l'érudition et la recherche. L'élan lyrique est bien plus concentré dans les strophes consacrées à la mémoire de Philippe le Beau, frère de la duchesse, emporté en 1506 à l'âge de vingt-huit ans. C'est un vrai cri d'angoisse, annonçant des malheurs en termes tragiques, que les *Regrets de la Dame Infortunée sur le trépas de son cher frère unique*.

« Soit le jour noir, la lumière ombrageuse,
Le temps obscur de noirceur outrageuse,
L'air turbulent, le ciel teint de bruine;
Soit toujours nuit pluvieuse et fangeuse,
Pour déplorer la mort très-dommageuse
Qui tant me plonge en profonde ruine!
Soit le soleil, qui le monde enlumine,
Mis en éclipse et ténébreuse mine!
La lune aussi soit brune et nébuleuse,
Toute clarté qui entour nous chemine
Soit or éteinte, et que l'ombre domine,
Pour témoigner ma perte scandaleuse (2). »

(1) *Œuvres*, vol. IV, 1891, p. 162.

(2) *Œuvres*, III, 1885, pp. 187 et 188.

La tristesse de l'ordre de la Toison d'or et des lions belgiques du blason y symbolise celle de la nation :

« Le pasteur mort, tous les troupeaux mugissent :
Les moutons d'or qui leurs maux présagissent
Laissent le paître et jettent voix piteuse.
Lions rampants horriblement mugissent,
Fiers léopards dolents à terre gisent ;
Bref, toute chose en est matte et honteuse.
La terre en est de tous biens disetteuse,
L'eau en est trouble et noire et dépiteuse,
Tous éléments s'en rompent et divisent.
La mer salée en est rude et venteuse,
Si s'en sent trop pauvre et calamiteuse,
Et les plongeurs du mal temps nous avisent (1). »

La mort de Philippe le Beau, en chargeant la duchesse de la tutelle du futur empereur Charles-Quint et de la régence des Pays-Bas (1507), devait entraîner vers la haute politique son poète et historiographe. Auparavant se place un incident trivial, mais immortalisé par son talent. Par une ironie du sort, son poème le plus mémorable dut son origine, non au décès de quelque puissant potentat, mais à la mort accidentelle d'un perroquet familial de sa protectrice, déchiré par la dent d'un chien de chasse. De ce menu fait, le génie aimable et léger de Lemaire tira *l'Epître de l'Amant vert*, premier modèle d'un ton plus gracieux et d'une prosodie plus souple que celle des rhétoriciens. Le défunt perroquet révèle à sa maîtresse une passion discrètement dissimulée de son vivant et lui raconte son voyage à travers l'enfer et le paradis des bêtes. A l'exemple de Dante peuplant l'au-delà de personnages historiques, Lemaire y place une foule d'animaux mythologiques et héraldiques. A Virgile, guide de l'Alighieri dans les Enfers,

(1) *Œuvres*, vol. III, 1885, p. 192.

correspond ici le dieu Mercure; à Béatrice, guide des sphères célestes, un oiseau vermeil, familier de Marie de Bourgogne, la feue mère de Marguerite. Les images badines et les traits spirituels abondent dans cette épître, où se révèlent les dons primesautiers d'un esprit libre, déposant la solennité un peu lourde du x^ve siècle et préparant les voies à Marot et à Ronsard. La même versification facile et harmonieuse et la même urbanité distinguent les deux premiers contes de *Cupido* et d'*Atropos*, qui sont de la main de Lemaire (1).

L'originalité et le charme de ces créations échappèrent peut-être aux humanistes de Lyon et de Paris; elles retinrent l'attention des dames de la cour de France et mirent leur auteur en faveur auprès de la reine Anne de Bretagne, préparant ainsi sa fortune future. La même fraîcheur se retrouve dans une œuvre nationale et populaire, célébrant un exploit guerrier de la classe des roturiers et intitulée *Chansons de Namur*. En 1507, des pillards français et gueldrois avaient ravagé les bords de la Meuse et le Brabant; surpris le 18 octobre à Saint-Hubert en Ardenne par une bande d'artisans, de charbonniers, de chasseurs et de paysans des environs de Namur, ils avaient subi une défaite décisive et perdu leur butin; tous les Pays-Bas se réjouirent de cette délivrance, connue sous le nom de détrousse de Saint-Hubert (2). Au lieu d'une ode compassée, Lemaire lui consacra une suite de strophes chantantes et légères, où les conventions de la poésie pastorale se mêlent heureusement aux faits du jour. Déjà une quarantaine d'années auparavant, Chastellain avait énuméré les événements politiques dans les couplets sautillants et familiers de la *Recollection des Merveilles*.

(1) Le troisième est probablement dû à un juriste français, voir BECKER, 1893, pp. 265-268.

(2) BECKER, 1893, p. 105.

Ici, les bergerettes du pays wallon sont conviées à la joie :

« Faites chapeaux, dansez au viroly,
Solennisez cette fête présente ;
Soit tout malheur mis en profond oubli,
Et ce jour soit de liesse ennobli !
Ainsi le veut celle qui vous régente,
La Marguerite, inclite pastourelle,
Assemblez-vous et chantez autour d'elle !

Fleurs de valeur, gentilles Namuroises,
De votre amour la contrée est éprise ;
Aussi de vous, très-gentes Bouvinoises.
Chantez, dansez, menez joyeuses noises,
Bien le pouvez, chacun vous loue et prise,
Car vos amis ont fait si haute emprise
Que dignes sont d'être tous couronnés
De laurier vert et de gloire aournés (1). »

.....
« Or chantez donc, Bouvignes et Namur,
Ardenne, Marche, Huy (2), Beauraing, Bastogne !
Vos champions, aussi fermes qu'un mur
Ont triomphé des felons au cœur dur,
Fiers ennemis du bon sang de Bourgogne,
Qui, sans querelle, à leur honte et vergogne,
De notre avoir ont chargé maints mulets,
Tous enrichis, tant maîtres que varlets.

Chantez comment ils ont rendu la proie
Par eux ravie à Hal et Tirlemont,
Et à ces fins que mieux on vous en croie
Montrez vos gens tout revêtus de soie
Et de fins draps, dont grand loz et fame ont.
Montrez-les or et aval et amont
Emplumassés, chargés d'orfèvrerie
Représentant française braguerie (3). »

(1) *Œuvres*, vol. IV, 1891, p. 295.

(2) Conjecture de Becker.

(3) *Œuvres*, IV, 1891, p. 302.

L'attachement à la dynastie et au pays natal animent les *Chansons de Namur* comme les écrits antérieurs. Mais la charge d'indiciaire, promise en 1505 à Lemaire pour le jour du décès de son parent Molinet et accordée en 1507, entraînait en premier lieu l'obligation de rédiger des chroniques, non scientifiques, suivant l'idéal moderne, mais apologétiques et destinées à la propagande. A cet égard, son propre témoignage est formel :

« Comme le droiturier office et devoir de tous bons indiciaires, chroniqueurs et historiographes, soit de montrer par écritures et raisons apparentes, et notifier à la gent populaire les vraies et non flatteuses louanges et mérites de leurs princes, et les bonnes et justes querelles d'iceux : mêmement, quand l'état de la guerre est scandaleux, étrange et non accoutumé, et le péril éminent de dangereuse conséquence, afin que les sujets, pour la plupart rudes et ignorants, n'aient cause de s'ébahir, murmurer et scandaliser entre eux-mêmes, mais soient enclins et ententifs à soutenir et favoriser le juste droit de leurs princes, auxquels ils sont tenus obéir par tout droit divin et humain, et à les aider et secourir, et prier Dieu pour la victoire d'eux.

A cette cause, je qui suis le moindre et le plus jeune de la vocation des dessusnommés indiciaires et historiographes, pour le bon zèle que j'ai à la chose publique chrétienne, de mon possible, ai entrepris en ce traité déclarer que ce n'est pas chose nouvelle, et dont on se doive trop émerveiller, s'il y a différend entre les souverains princes et prélats chrétiens (1). »

Demander au livre des *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie* un jugement impartial du passé, c'est donc faire fausse route. Le courtisan de la régente était chargé de justifier la politique de la Maison d'Autriche-Bourgogne, résumée dans la formule : A. E. I. O. U. = *Austriæ est imperare orbi universo* (l'Autriche doit gouverner le monde entier), et d'aplanir les voies à la domination universelle de Charles-Quint, le pupille de la princesse.

Entreprise en 1500, l'année de la naissance de Charles

(1) *Œuvres*, III, 1885, pp. 232 et 233.

à Gand, cette compilation répond à trois idées directrices : Monarchie patriarcale, héréditaire et absolue, procédant de Noé, héritier et souverain de l'univers, et ancêtre, par la lignée troyenne, des deux autocraties occidentales de France et de Germanie. Indépendance des princes laïques à l'égard de la papauté envahissante. Unité de la chrétienté d'Occident, en vue de la défense commune contre l'islam et du rétablissement en Orient de la domination légitime des continuateurs de Troie la Grande et du roi Priam. Dans cet idéal, les Belges devaient reconnaître celui de la *Chanson du Chevalier au Cygne* et de *Godefroi de Bouillon*, combiné avec celui des histoires troyennes de Van Maerlant et de Raoul Le Fèvre, imitateurs de Benoît de Sainte-More. La ligue conclue à Cambrai entre l'empereur Maximilien et le roi Louis XII contre le pape Jules II (1508) s'y trouvait justifiée du même coup.

Pour étayer et développer ces thèses bourguignonnes, Lemaire recueillit ses faits à des sources variées. Les « noms des auteurs allégués » figurent à la fin du livre I^{er}, au nombre de cinquante-sept, anciens et modernes, géographes, poètes, romanciers et commentateurs. David, en son psautier, est précédé de Caton l'Ancien, en ses fragments de l'*Antiquité d'Italie* et suivi d'Ovide au livre des *Fastes* et des *Epîtres héroïdes*. Pape Pie (c'est-à-dire Æneas Sylvius Piccolomini, élu sous le nom de Pie II), en la description d'Asie, y côtoie Apuléius, au livre de *l'Ane doré*, et Julius Firmicus (un astrologue du iv^e siècle) en son astronomie. Mais les deux sources principales des *Illustrations* sont deux chroniques fabuleuses qui faisaient autorité au xvi^e siècle : celle du franciscain Jacques de Guise, Montois de naissance et auteur des *Annales du Hainaut*, datant du xiv^e siècle, et celle du dominicain Annius de Viterbe, ami du pape Alexandre VI, *Commentaires sur les écrits de divers auteurs d'antiquités*, 1498. Parfois Lemaire suit ses autorités au pied de la lettre et se contente de traduire en un français harmonieux, mais pédantesque, des extraits choisis de côté

et d'autre. Toujours il coordonne et complète ses notes en vue d'établir entre elles une suite logique. Son livre est donc un mélange de récits bibliques, de mythologie et d'histoire ancienne, une synthèse poétique et séduisante des destinées du genre humain, aboutissant à la glorification des deux puissances alliées voisines de la Belgique, la France, nourricière des lettres et des arts, et l'Allemagne impériale de Maximilien, père de Marguerite.

Il va de soi que des leçons de morale se mêlaient à l'enseignement historique. Il s'y joignait un programme d'éducation à l'intention de l'héritier de Bourgogne-Habsbourg, et l'on a pu rappeler à ce propos le souvenir de Télémaque. La « fructueuse substance » est si bien cachée « sous l'écorce des fables artificielles (1) » que sans les commentaires on aurait peine à l'y découvrir. Paris, fils de Priam, surnommé ici Alexandre, paraît un exemple scabreux à proposer à un prince âgé de dix ans, et ses amours, d'abord légitimes, avec la nymphe Œnone, ensuite avec la belle Hélène, sont peu édifiantes à nos yeux. La Renaissance en jugeait autrement. Le tempérament du poète se pliait du reste malaisément aux tâches du pédagogue et du politique : à la suite de ses modèles Ovide et Apulée, il se complait dans la peinture de passions et d'incidents romanesques, et son style « melliflue » et imagé colore maints épisodes sentimentaux insérés parmi les passages déclamatoires et didactiques. Le petit Charles pouvait néanmoins bénéficier d'adjurations impérieuses, telle l'admonestation adressée par Junon à Paris Alexandre pour l'exhorter à se rendre digne de la couronne :

« Dresse les voiles de la pensée fluctuante ès flots de jeune cupidité en vouloir hautain de sceptres maintenir. Savoure la béatitude de ceux qui règnent et qui ont tout pouvoir et licence d'achever

(1) STÉCHER, *Notice*, 1891, p. LI.

hauts faits, de débeller les orgueilleux rebelles et autres diverses œuvres appartenant à la majesté très-sacrée, impériale et royale, et régime de la chose publique (1). »

Dans une histoire vouée à la glorification d'une dynastie belge, la légende lotharingienne du Cygne devait naturellement trouver place. Le livre des *Illustrations* promène une de ses héroïnes de Valenciennes (expliqué comme Val des Cygnes) à Mègue (soit Meggen, soit Nimègue) en compagnie d'un cygne familial et lui fait prendre le nom de Swana, parce que le cygne s'appelle *zwaan* en langue thioise. Sa fille Swane la jeune devient femme de Salvius Brabo, premier duc de Brabant (2). Pour recueillir et accorder entre elles les multiples traditions incorporées dans son histoire universelle, Lemaire dut se livrer à un labeur considérable. Peut-être acceptait-il comme véridiques les affirmations hasardeuses de ses autorités; mais il est plus probable que son instinct d'artiste lui faisait goûter le charme des légendes et le soutenait dans une entreprise imposée par les devoirs de sa charge. Malgré l'extravagance des inventions, certains épisodes restent attrayants par les grâces du style : en faisant des coupures judicieuses, on pourrait en tirer un beau roman héroïque et pastoral. Le livre II des *Illustrations* parut en 1512, le livre III en 1513.

A ce moment, l'indiciaire quittait le service de la maison d'Autriche pour celui de France; la dédicace placée à la fin du livre III, et adressée à la reine Anne de Bretagne, ne fait plus mention des Pays-Bas ni de la Bourgogne : son héros est Louis XII, et sa politique celle de l'hégémonie du trône de Charlemagne, souverain des deux Frances, l'occidentale, à gauche du Rhin, et l'orientale qui comprend Mayence, Wurzburg et Nuremberg. De plus en plus,

(1) *Œuvres*, I, 1882; *Illustrations*, liv. I^{er}, chap. XXXI.

(2) Liv. III, p. 342, etc., vol. II, 1882.

Lemaire est entraîné vers la politique : de l'histoire, il passe au pamphlet, et compose « un recueil sommaire de tous les passages (1) », c'est-à-dire un tableau des Croisades, aujourd'hui perdu, puis le *Traité de la différence des schismes et conciles de l'Eglise et de la prééminence et utilité des conciles de la Sainte Eglise gallicane* ». C'était servir les ambitions de Louis XII contre le pape Jules II. A strictement parler, ce traité n'est donc ni national, ni littéraire. Il marque le refroidissement entre le poète et sa protectrice et intéresse surtout les Pays-Bas comme un des symptômes avant-coureurs de la Réforme et du fameux pamphlet de Philippe de Marnix, *la Ruche de la Sainte Eglise romaine*, ou *Bijenkorf*. Jean de Marnix, aïeul de Philippe et secrétaire de Marguerite, figure parmi les correspondants de l'indiciaire. Comme le *Bijenkorf*, le *Traité*, intitulé dans la suite *Promptuaire* ou *Manuel*, servit d'arsenal aux protestants et leur fournit des arguments pour combattre la puissance papale. En vue de cet usage, il fut traduit en latin et en anglais. Ses faits sont empruntés au livre de Laurent Valla sur la donation de Constantin le Grand et aux *Vies des Papes* de Platina. Il y a du reste peu de ressemblance entre les deux pamphlétaires ennemis de la papauté; ils diffèrent par leur tournure d'esprit, leurs opinions et leur style. Le gallicanisme de Lemaire se maintient dans les limites de l'orthodoxie, et l'unité du monde chrétien s'impose à lui comme une nécessité. L'hérésie albigeoise, saluée par Marnix, ne lui inspire qu'aversion. Les arguments de fait et de droit invoqués des deux parts ne correspondent pas.

La politique italienne de Louis XII inspira encore un opusculé en prose et vers mélangés, intitulé *la Concorde des deux langages* (1511), prônant une entente entre la patrie de Jean de Meung et celle de Dante et célébrant l'esprit familial nommé Labeur historien, « personnage

(1) Vol. III, p. 288.

grave, antique et vénérable (1) » auquel s'est voué le poète en quittant les pensées frivoles de la jeunesse. En 1512, Lemaire passe définitivement au service de la couronne de France. Il termine et publie bientôt après les deux derniers livres de son grand ouvrage historique, puis vers 1514, sa trace se perd et sa production s'arrête, sans qu'on ait pu soulever le voile qui recouvre la fin de ses jours. Sa carrière littéraire avait duré en tout une dizaine d'années.

Jean Lemaire de Belges appartient à beaucoup d'égards à la France : il y a passé la plus grande partie de sa vie, il y a imprimé la plupart de ses œuvres. La Belgique peut néanmoins le revendiquer, en raison de la formation qu'il a reçue de ses prédécesseurs Chastellain et Molinet. Sans doute il s'est détourné dans sa maturité de la méthode des rhétoriciens et son *Epître de l'Amant vert*, par exemple, appartient toute à la Renaissance, mais il leur est redevable de ses qualités de versificateur et de styliste : rompu à leurs tours de force dès le début, il put ensuite apprendre à marcher avec aisance et avec grâce. Sa deuxième obligation envers les Pays-Bas résulte de la faveur que lui témoigna Marguerite d'Autriche; il s'en est largement acquitté par ses écrits à la gloire de la Maison de Bourgogne. Mais les tâches politiques ne touchaient pas les cordes les plus sensibles de sa nature d'esthète et d'artiste créateur. En passant sur lui, le souffle de la Renaissance avait éveillé l'instinct de la beauté, l'amour de la musique, illustrée par Josquin des Prés, des arts plastiques, où brille son ami, devenu plus tard son rival, Jean Perréal; il saisit volontiers les occasions de célébrer peintres, sculpteurs et compositeurs. Quant aux problèmes de morale, agités si passionnément au Moyen Age, Lemaire leur octroie une attention distraite, pour se conformer à la règle et à l'usage. S'il attaque la papauté, c'est sans vues théologiques; s'il encense le pouvoir temporel, c'est sans

(1) *Œuvres*, III, 1885, p. 132.

s'attacher à un système déterminé de gouvernement. Son inconstance le fait passer du parti bourguignon à celui du roi de France, au lieu de rester fidèle à ses maîtres jusqu'au bout, comme le grave et digne Chastellain.

Admiré et suivi à Paris par la Pléiade, son exemple resta stérile sur sa terre natale de Hainaut et à la cour brabançonne : il y est le dernier grand poète d'avant les guerres de religion. C'est en France que se poursuivit et s'acheva la réforme littéraire inaugurée par lui. Ravagée par les luttes civiles et réduite à la misère, la Belgique a, comme l'Allemagne, greffé sa littérature romantique du XIX^e siècle sur la vieille souche du Moyen Age, sans produire au XVII^e siècle d'école classique digne d'attention.

CHAPITRE XI

Rhétoriciens anversois. — Le jeu de Marion de Nimègue. — Anna Bijns et ses Refrains.

ANNA BIJNS, *Refereinen*, éd. Van Helten, 1875. *Nieuwe Refereinen*, éd. Jonckbloet et Van Helten, 1886. — VAN DEN BRANDEN, *Anna Bijns, haar leven en hare werken*, 1492-1575, 1911. — *Marion de Nimègue* est éditée dans LEENDERTZ, *Mnl. Dram. Poëzie*, 1900-1907.

La tradition des rhétoriciens, à laquelle Lemaire s'est soustrait, se maintint longtemps encore dans le pays de langue flamande, aussi bien au théâtre que dans la poésie lyrique. On a fait au jeu de *Marion de Nimègue* (*Mariken van Nieumeghen*), composé vers 1500 par un rhétoricien de la chambre anversoise la Giroflée (De Violier), l'honneur

de le comparer à *Faust*. En réalité, c'est un miracle de Notre-Dame, rapportant un pacte entre un démon de forme humaine et une fillette qui s'abandonne en sa compagnie à une vie de débauche et de crime. L'action religieuse s'y double d'un petit drame de famille, car la chute de la pécheresse est occasionnée par les injures d'une méchante tante chez qui son oncle, un pieux ecclésiastique, l'avait envoyée passer la nuit. Repoussée et accablée de grossièretés par la vieille, la pauvre Marie est surprise par le diable et gagnée par la promesse du savoir et des jouissances. Une scène de taverne, arrosée de vins de Grenade, d'Hypocras et de Romanie, et se terminant par la récitation d'une pièce de vers, correspond à la scène d'ivrognerie de Goethe. Dans sa déchéance, Marion a gardé un souvenir pieux à la sainte Vierge, sa patronne, au point de refuser d'abandonner son nom de baptême : du moins en a-t-elle conservé l'initiale en se nommant Emma. Cette lueur de dévotion, longtemps obscurcie par des fréquentations honteuses, est ravivée par une représentation théâtrale du *Procès de Paradis*, où la Mère de Dieu rappelle à son fils que les pécheurs repentants sont toujours assurés de la grâce. Marion, touchée par la contrition, renie le démon ; il se venge en l'enlevant dans les airs et en la laissant retomber sur le sol. Elle revient à elle en présence de son bon oncle, qui n'a cessé de la protéger par ses prières, et elle va demander au pape le pardon de ses forfaits. Pour sa pénitence, trois gros anneaux de fer sont rivés à son cou et à ses poignets. Le jour de l'expiation, ils tomberont d'eux-mêmes. A la scène finale, ils gisent à terre, la pécheresse convertie est libérée et l'épilogue proclame que le tombeau de Marion se voit à Maastricht, aux Filles repenties, et que ses anneaux y restent suspendus en témoignage.

Telle est cette petite pièce, pleine de données banales, mais vivante et logique dans son développement, et écrite dans une langue nerveuse et concise. Elle est composée

dans le style des rhétoriciens, comme le théâtre de cour de George Chastellain, mais les mœurs de la bourgeoisie y sont esquissées avec vivacité et naturel. Dégagée de l'esprit monastique, qui régnait dans la légende de sœur Béatrice, au siècle précédent, elle reflète la piété de la société laïque et commerçante du grand port brabançon.

Parmi les fidèles de l'art de rhétorique en langue flamande, la plus connue est la poétesse anversoise Anna Bijns. Fille d'un bonnetier, sœur d'instituteur et elle-même institutrice, elle a vécu en célibataire sous la protection de divers dignitaires ecclésiastiques, principalement des franciscains ou frères mineurs. Si elle n'a pas craint de composer des poèmes profanes ou même frivoles, elle les a du moins gardés en manuscrits; ils n'ont pas été imprimés avant 1886. Jusqu'alors, on ne connaissait d'elle que des compositions pieuses ou se rapportant aux querelles de religion. La première édition du livre I^{er} de ses *Refrains* parut en 1528, alors qu'elle était âgée de trente-cinq ans; d'autres suivirent en 1541 et 1548. Le livre II fut imprimé en 1548 et 1553, le livre III en 1567, c'est-à-dire huit ans avant le décès de leur auteur, qui mourut en 1575, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Parmi ces dates, les plus significatives sont celles de 1528, qui précède d'un an les placards de Charles-Quint contre l'hérésie luthérienne, et celle de 1567, annonçant l'arrivée du duc d'Albe en 1568.

Ces deux publications paraissent donc avoir servi à préparer l'opinion nationale aux mesures de répression contre la Réforme; elles furent encouragées par le clergé catholique. Le livre I^{er} des *Refrains* fut aussitôt traduit en latin par l'écolâtre de Gand, Éloi van Houcke (*Eligius Eucharis*) et imprimé dans cette langue en 1529, tandis que le livre III fut, en 1567, dédié à la comtesse de Mansvelt, femme du comte Pierre-Ernest, récemment rallié au parti de la gouvernante Marguerite de Parme. L'auteur

de la dédicace et de la préface, Henri Pippinck, provincial des frères mineurs, vante ce livre :

« Fait très-artistement, en vue de détourner de nous la colère divine, d'obtenir ici-bas la paix et là-haut la vie éternelle, par la révérende, pieuse, catholique et célèbre vierge Anna Bijns, très-éclairée dans l'esprit véritable du Christ, habitant à Anvers et instruisant la jeunesse dans la vraie foi catholique (1). »

En vrai frère mendiant, Pippinck profite de l'occasion pour rappeler à la comtesse et au public la misère de son couvent, incendié par les sectaires. La date de 1548, celle du livre II, introduit par des vers latins du gardien des frères mineurs de Malines, le père Liévin van Brecht, est moins marquante dans l'histoire des guerres de religion.

Le talent d'Anna Bijns, enrôlé au service de la cause catholique, s'est répandu en diatribes contre les martinistes ou luthériens, contre les calvinistes ou réformés, et contre la secte plus audacieuse encore des anabaptistes, mais il ne faut pas se hâter d'en conclure que l'institutrice anversoise était aussi intolérante et aussi batailleuse que les moines ses patrons. A ce compte, ses poésies amoureuses et badines pourraient tout aussi bien la faire passer pour une dame aux pensées légères et aux fréquentations douteuses. Avant tout, c'était une versificatrice habile, possédant à fond l'art compliqué d'ordonner les rimes, d'agencer les phrases, de composer des acrostiches. Passée maîtresse dans cette technique, où il fallait plus de dextérité que d'inspiration, elle était libre de l'appliquer à des sujets profanes, épîtres passionnées, satires mondaines, ou à des élans de piété et à des invectives contre les protestants. L'habitude des rhétoriciens était de traiter des sujets mis aux concours par les facteurs de leurs chambres : ceux-ci proposaient un thème, sentence ou proverbe, sur lequel chaque concurrent composait une glose en brodant libre-

(1) P. 195 de l'éd. Bogaers-Van Helten, 1875.

ment la pensée proposée, qui se répétait à la fin de chaque strophe sous forme de refrain. Il serait exagéré de prétendre que ce procédé ait exclu la sincérité, car les émotions les plus profondes peuvent surgir des pensées les plus ordinaires, mais il devait aboutir à une production machinale.

Anna Bijns, restée fille toute sa vie, a écrit, par exemple, une épître tendre au nom d'une femme jalouse s'adressant à un mari dont elle craint de se voir dérober l'affection, puis une réponse consolante du mari, réclamant confiance. Est-ce pur exercice de style? Est-ce une œuvre commandée par des tiers, et mettant en rimes leurs pensées véritables? La rhétoricienne, de son côté, y a-t-elle révélé une part de ses sentiments intimes? Tout ce que nous savons, c'est qu'il y règne un métier très sûr, très habile, dans l'entrelac de rimes finales et intérieures, et que les protestations de tendresse y sont un peu outrées. La manière nous en paraît forcée et froide; notre goût préfère des formes plus simples et plus coulantes. La satire ne demande pas une émotion bien profonde et les rhétoriciens l'ont traitée avec réalisme, mais sans chaleur ni élévation. Anna Bijns a dirigé contre le mariage une diatribe prosaïque et cruelle; elle y passe en revue les chagrins et les charges qu'entraînent les plaisirs passagers de l'amour : manque d'argent, cris d'enfants, sont des sujets bien terre à terre; ils sont du moins bien observés, sans aucune intention d'édification ni d'exhortation morale (1).

Quant à la poésie religieuse ou politique d'Anna Bijns, elle a l'avantage de s'appuyer sur de nombreuses citations de l'Écriture, surtout des psaumes, et des Pères de l'Église, suggérées peut-être par la coutume protestante de s'en rapporter sans cesse à la Bible, et sans doute fournies à la « Sapho brabançonne » par ses savants protecteurs les théologiens. La noble concision du langage biblique appor-

(1) Ref. XXVII, éd. Jonckbloet et Van Helten, 1886, pp. 99 et suiv.

taît de précieux correctifs à la banalité et aux longueurs des amplifications rhétoriciennes. Même les invectives les plus inhumaines contre les adversaires de l'Église, voués au bûcher et à la potence, perdent de leur bassesse en empruntant le langage de l'imprécation religieuse. En renseignant en marge de ses pages les versets des Livres Saints dont elle fait plus ou moins librement usage, la poétesse nous permet de nous rendre compte de son procédé de composition, semblable à un travail de marquetterie : chaque sentence est limée et retouchée pour pouvoir être sertie dans le vers et asservie à la rime, et des formules de transition y sont intercalées pour constituer un texte continu. La multiplicité des rimes et la richesse des figures rendent ce style comparable à un tissu de damas, surchargé d'ornements, mais dépourvu de souplesse et de grâce.

Les rhétoriciens d'avant la Réforme ont été blâmés de leur pauvreté d'idées et de sentiments. Ce reproche n'atteint pas Anna Bijns, gonflée de colère et de zèle persécuteur, critique clairvoyante et acerbe des travers et des vices des prédicants luthériens et calvinistes. Que ses vers soient pédants, et parfois alambiqués, ils n'en traduisent pas moins les idées d'une génération en proie à un conflit tragique. Les rimes doubles, comme celle du vers :

« *Almachtich, crachtich en voordrachtich God.* »

rappellent des exemples de la métrique latine du Moyen Age, et si l'excès d'ornementation aboutit parfois au mauvais goût, ces faiblesses partielles n'empêchent pas l'ensemble de vivre comme document d'une époque agitée et dramatique. Dans le Refrain VII du Livre II, les sarcasmes contre les briseurs de châsses, de calices et de ciboires, contre les prêcheurs de vertu et de piété qui fréquentent l'église de Bacchus et chantent les cantiques de Vénus et qui sont esclaves des plaisirs charnels ne sont nullement affaiblis par la complexité des rimes.

L'invective, contenue dans les limites de l'ironie, y évite les éclats violents du fanatisme, admet des détails comiques et adopte le ton de la satire mondaine.

On peut se faire une idée de la façon dont les refrains politiques d'Anna Bijns pénétraient dans le public par les mesures édictées contre la propagation de littérature prohibée. En 1565, les margrave, bourgmestres et échevins d'Anvers, réunis en collège, interdisent à un certain Gilles van Damme de chanter par les rues des chansons ou d'y dire ou réciter des refrains, sous peine du fouet (1). Si tels étaient les moyens de propagande employés par les hérétiques, on peut supposer que les refrains orthodoxes d'Anna Bijns se déclamaient de même sur la voie publique ou dans les chambres des lettrés avant d'être imprimés en feuilles volantes (2) ou recueillis en livres. Le métier des rhétoriciens était du reste imaginé en vue de la récitation orale : *l'Art de Rhétorique*, de Mathieu de Casteleyn d'Audenarde, l'aîné de cinq ans de la poétesse anversoise, l'enseigne expressément : « C'est à contenter l'ouïe que consiste la science (3). » Les rimes riches, les mots rares, les formules pittoresques, devaient retenir l'attention des bourgeois combatifs d'une époque de troubles, qui n'eussent peut-être pas apprécié une forme d'art plus douce et plus discrète.

Les *Refrains* étaient donc destinés à être articulés à haute voix : ainsi interprétés, ils ne manquent ni de clarté, ni même d'une certaine chaleur haineuse et farouche qui serait choquante si les artifices de style ne venaient en atténuer la rudesse. Par leur réalisme et par leur tendance à la caricature, ils se comparent aux tableaux contemporains de Breughel l'Ancien, observateur des mœurs et moraliste incisif, qui pas plus qu'Anna Bijns ne reculait

(1) VAN DEN BRANDEN, *A. Bijns*, 1911, p. 128.

(2) VAN DEN BRANDEN, *A. Bijns*, 1911, p. 13.

(3) Cité par KALFF, *Gesch. d. Nl. Lk. i. d. XVI^e E.* I, 1889, p. 128.

devant la vulgarité. Un de ses *Refrains* les plus caractéristiques développe une comparaison entre Martin Luther, assassin des âmes et destructeur des églises, et un autre Martin, chef de bande gueldrois, pillard et incendiaire, qui dans une de ses incursions en Brabant avait menacé la ville d'Anvers. Ce soudard massacreur, nommé Martin van Rossum, est représenté comme moins pernicieux encore que le Réformateur ennemi de la foi. La terreur des citadins menacés par ses lansquenets est ainsi tournée contre les fauteurs d'hérésie.

Dès le milieu du xvi^e siècle, les procédés littéraires des rhétoriciens étaient en voie de disparaître devant les progrès de l'humanisme; mais tandis que la poésie commençait à se conformer au goût italien, la prose maintint pour quelque temps encore la manière affectée de l'âge précédent. Entre le livre des *Refrains* d'Anna Bijns et celui du *Bijenkorf* (*la Ruche*) de Marnix, œuvre de polémique pleine de passions calvinistes, les traits de ressemblance ne manquent pas.

CHAPITRE XII

Philippe de Marnix et son pamphlet « La Ruche de la Sainte Église romaine. »

MARNIX DE SAINTE-ALDEGONDE, *Œuvres*, éd. Quinet, Willems et Lacroix, 1857-1859. — QUINET, *Fondation de la République des Provinces-Unies*, 1854. — M^{me} QUINET, *Mémoires d'exil*, 1868. — *Marnix' Godsdienstige en kerkelijke Geschriften*, éd. van Toorenenbergen, 1871-1891. — *Marnixiana anonyma*, id., éd. 1903. — FREDERICQ, *Marnix en zijne Nederlandsche Geschriften*, 1881. — ELKAN, *Vie de Marnix*, dans le *Dictionnaire de biographie néerlandaise* de MOLHUIJSEN et BLOK, vol. I^{er}.

Les écrits de Philippe de Marnix, seigneur de Sainte-Aldegonde, font partie de son activité politique au point qu'on peut se demander s'ils méritent une place dans la littérature : mémoires mûrement médités sur les questions de politique ecclésiastique ou civile, apologies passionnées du système de gouvernement de Calvin, satires virulentes contre la doctrine catholique, les mœurs du clergé, les cérémonies du culte et les sacrements, possèdent-elles vraiment la valeur esthétique par laquelle les livres de polémique peuvent survivre aux incidents qui leur donnent naissance ? Il ne suffit pas pour cela de l'approbation d'une section notable du public européen. Le chef-d'œuvre de Marnix, le *Bijenkorf* ou *la Ruche de la Sainte Église romaine*, paru tout d'abord en flamand (1569) et réimprimé non moins de vingt-quatre fois dans cette langue, fut dès l'année 1579, et par une coïncidence peut-être volontaire, publié en anglais et en allemand. La version

française fut éditée longtemps après. Sans doute les traducteurs obéissaient à la passion politique plus qu'à leurs penchants littéraires, mais l'un d'eux est le grand humoriste allemand Johann Fischart, disciple de Rabelais, l'un des plus notables parmi les littérateurs du xvi^e siècle, et sa version nous est conservée en onze éditions successives, tandis qu'une traduction allemande plus littérale existe en trois éditions. La traduction anglaise, due à un agent diplomatique de la reine Élisabeth, a été imprimée cinq fois de 1579 à 1636. Marnix lui-même enfin remania son livre en français sous le titre de *Tableau des Différends de la Religion*. Restée en manuscrit jusqu'à sa mort, cette version parut à Leyde, d'abord en 1599, puis en 1601-1605, et fut réimprimée à La Rochelle en 1601-1605. Elle fut à son tour traduite en flamand et réimprimée sous cette forme à Amsterdam en 1601.

Ces détails nous montrent l'œuvre investie d'une gloire internationale et vivante pendant un siècle dans toute l'Europe protestante. Elle constitue donc un épisode essentiel des guerres de religion, et notamment de la lutte entre le duc d'Albe et les réformés des Pays-Bas. En l'écrivant, Marnix était âgé de vingt-neuf ans, et se trouvait sous le coup d'une sentence de bannissement et de confiscation de ses biens. Petit-fils d'un puissant conseiller et trésorier de Marguerite d'Autriche, qui avait protégé Jean Lemaire, il avait passé sa jeunesse en voyages d'étude en France, en Italie et finalement à Genève, où il avait été, vers 1560, disciple de Calvin et de Théodore de Bèze. Dès lors, sa conversion s'était décidée pour la vie. Il en avait rapporté une érudition étendue comme théologien et comme linguiste; sans prendre encore une part publique aux conflits de l'époque. Revenu dans sa patrie en 1561, il s'y signala en 1565 en s'associant au Compromis des Nobles, dont le texte était probablement rédigé par son frère Jean. Sans pouvoir se mettre au rang des grands seigneurs, sans avoir le droit de siéger aux États, Philippe

de Marnix était un gentilhomme riche, pouvant prétendre à des charges importantes. Il commença cependant par se distinguer comme publiciste.

Lorsqu'en 1566 les iconoclastes saccagèrent un certain nombre d'églises, il prit leur défense dans deux libelles, écrits l'un en flamand et l'autre en français, et y taxa d'idolâtrie le culte des images. L'arrivée du duc d'Albe, en 1568, porta l'agitation à son comble; désormais, tout ménagement prit fin, et la lutte s'engagea à la vie et à la mort. Réfugié à Lützelburg, près de la ville de Norden, en Ostfrise, et frappé d'une peine de proscription, Marnix écrivit le livre violent qui fait de lui le premier des pamphlétaires du parti protestant : *La Ruche d'Abeilles de la Sainte Eglise romaine, c'est-à-dire explication claire et solide de l'épître de Maître Gentien Hervet récemment parue en français et en flamand, et adressée aux égarés de la foi chrétienne*. Quelques chapitres seulement contiennent la comparaison allégorique entre la ruche et l'Église dont le roi est le pape, dont les réguliers et séculiers des deux sexes sont les abeilles mâles, femelles et ouvrières, dont la cire est celle des bulles vaticanes, et dont le miel couleur de sang, importé par cargaisons d'Espagne aux Pays-Bas, répand parmi ceux qui s'en nourrissent la mélancolie et la rage.

Le corps du livre est, comme l'indique le sous-titre, une réponse à une épître du savant théologien catholique Hervet *aux ministres, prédicants et suppôts de la congrégation et nouvelle église*. Cet opuscule, traduit en flamand en 1567, défiait les réformés de réfuter les arguments des catholiques, résumés par lui sous une forme modérée et raisonnable, pour toucher le grand public par un exposé simple et bref. Un contraste absolu des tempéraments éclate dans la réplique de Marnix, touffue, surchargée de textes et d'allusions érudites, fougueuse et colorée. Par une ironie qui, en se prolongeant, finit par paraître lourde, il se pare des titres et des opinions d'un universitaire

orthodoxe : il s'affuble du nom grotesque d'Isaac Rabbotenu, de Louvain, licencié en droit papal, il adresse sa dédicace au révérend évêque François Sonnius, père de tous les nouveaux évêques des Pays-Bas, et il feint perpétuellement de justifier les doctrines qu'en réalité il combat en en démasquant les points faibles. A la froide démonstration du logicien français, il oppose un étalage de science tirée de la Bible, des Pères de l'Église et de l'histoire, et l'assaisonne de jeux de mots, d'anecdotes, de proverbes et de gros sel gaulois ou flamand.

Cette masse disparate faisait appel aux sentiments les plus contradictoires : les raisonneurs y trouvaient des démonstrations, les pédants des citations et des précédents historiques, les combatifs des invectives et des traits mordants, même les rieurs étaient conviés à se ranger du côté des huguenots. D'un mot ingénieux, mais partial, l'historien de Thou a dit que Marnix de Sainte-Aldegonde a mis la religion en rabelaiserie : ce n'était rendre justice ni au savoir de Marnix, ni à la ferveur de son zèle. Car la plaisanterie, sous sa plume, n'est pas un jeu, mais une arme mortelle. En empruntant les procédés de Rabelais, il les met au service d'une conviction profonde et d'une âpre énergie de lutteur. Pas plus que d'autres polémistes du xvi^e siècle, il n'hésite à complaire au vulgaire par des injures grossières et licencieuses. Dans cette guerre sans merci, on ne se montrait difficile ni sur le choix des armes, ni sur la qualité des auxiliaires. La combinaison en un seul livre de façons de sentir et de parler contradictoires fait la force et la faiblesse du *Bijenkorf*. Tout en suivant pas à pas le plan de l'épître de Hervet, dans la discussion de la foi, de l'autorité des Écritures, des sacrements, du culte des images, et des mœurs des deux clergés, réformé et romain, il manifeste l'agitation du propagandiste en quête d'arguments toujours nouveaux, destinés à faire vibrer les cordes les plus nobles et les plus basses de l'âme populaire. C'est le secret de son pouvoir : il ne s'adresse

pas uniquement à la raison, ni à la piété, ni à l'esprit de révolte, ni aux instincts grossiers, mais il remue le fond de la nature complexe de l'homme et engage tour à tour des sentiments divers. Par là Marnix s'élève au rang des grands humoristes, qui mêlent les traits comiques au fond grave de leur pensée. Si le *Bijenkorf* était exclusivement édifiant ou instructif, il ne prendrait pas l'homme tout entier; s'il ne contenait que des satires contre le parti espagnol, il exprimerait moins bien les côtés sérieux et tragiques des guerres de religion. La critique moderne a goûté surtout les audaces de ses plaisanteries et la vigueur populaire de ses images, qui plaisaient à l'anticléricisme du *xix^e* siècle autant qu'au calvinisme du *xvi^e*, son enthousiasme pour la liberté, sa haine de la tradition. Rabelais, condamné par Genève comme un « poète lascif », s'y faisait l'auxiliaire de l'austère secte genevoise, en lui prêtant la richesse de son savoureux vocabulaire, son entrain et sa belle humeur; ces qualités devaient parfois faire faire la grimace aux huguenots stricts.

Mais on ferait fausse route en voyant seulement le côté moqueur et satirique de la *Ruche de la Sainte Eglise*; plusieurs éditions anciennes se terminent par un répertoire alphabétique étendu, permettant d'y trouver des arguments et des renseignements, de s'y armer de citations et d'autorités, soit dans la méditation particulière, soit en vue de disputations publiques. Le traducteur anglais, le diplomate George Gilpin, ne ménage pas à Marnix les éloges pompeux : il l'appelle un protestant zélé qui, sous le masque d'un papiste superstitieux, réfute si nettement les grossières erreurs du papisme et défend si pieusement les articles du christianisme qu'il n'y a pas de livre, hormis les Saintes Écritures, plus nécessaire au bien du lecteur, ni plus doux pour le reconforter. La dédicace de la version anglaise s'adresse au champion chevaleresque des libertés belgiques et au poète éminent Sir Philip Sidney.

Quoique Marnix ait beaucoup écrit après 1569, en fran-

çais, en flamand et en latin, le *Bijenkorf* marque non seulement le point culminant, mais, en un certain sens, la fin de sa carrière littéraire : rapports diplomatiques, apologies, mémoires, lettres missives, sont dépourvues de visées artistiques. Ce sont les tâches quotidiennes d'un homme public et d'un théologien à une époque où les affaires ecclésiastiques étaient mêlées intimement aux événements militaires, et où Guillaume le Taciturne, ami et inspirateur de Marnix, se servait de la plume des pamphlétaires pour travailler l'opinion. La violence et les bizarreries du *Bijenkorf* sont telles, qu'on ne les tolère plus de nos jours. Plus accessibles au goût moderne restent les œuvres simples et graves de sa maturité. Après la crise décisive de sa carrière, la capitulation d'Anvers, qu'il n'avait pu défendre contre Alexandre Farnèse, il recommanda à plusieurs reprises la résignation et la concorde, entre autres dans une lettre du 23 octobre 1585, empreinte d'une piété profonde, dégagée des préjugés du moment et digne d'un penseur. Il y peint l'état des Pays-Bas après la mort du Taciturne sous les couleurs les plus sombres, et conseille de conclure la paix avec le prince de Parme :

« Car pour tout dire ce qui en est, nous sommes en toutes choses inférieurs à nos ennemis : l'autorité est chez eux entière et stable, et appuyée du titre de grand et puissant roi, la vôtre non-seulement flottante entre les ondes d'une populace, mais presque de tout nulle. Les chefs de guerre sont différents, les moyens nullement semblables, les soldats, et en nombre, et en expérience et vertu, et en occasion de combattre de nul paragon [d'aucune comparaison]. Bien est vrai que nous avons le site du pays pour nous, mais le temps du duc d'Alve a assez montré que le site n'empêche pas les exploits de guerre, même au cœur de l'hiver, et quand je considère à la vérité les occasions qui lui rompront le cours de sa prospérité, je ne peux voir sinon que fort peu d'espérance nous demeure de reste pour le présent. Car du côté de l'ennemi vous aviez la cruauté du chef, la superbité des conducteurs, l'insolence des soldats, l'outrecuidance de la nation toutes extrêmes, les exemples des excès faits à Rotterdam, Naarden, Harlem et autres lieux tous frais. De notre côté vous aviez un chef de grande autorité, singulière prudence, humanité admirable,

extrême patience et dextérité incomparable, fût-ce à manier le peuple, à caresser les soldats, gagner les cœurs des capitaines, employer des gens dignes, et discerner les avantages et désavantages des lieux et situations, et encore incontinent on y avait faute. Au peuple vous aviez grands dédain des choses passées, ennui des présentes, et espérance des futures, grand zèle à la liberté, grand amour et affection à leur ancien gouverneur, et puis c'était *dulce bellum inexpertis* : aujourd'hui tout le contraire (1). »

Ce découragement, né de l'expérience amère de la guerre civile, amena Marnix à s'absorber dans l'étude de l'Écriture, dont la traduction en langue néerlandaise fut confiée à ses soins par les États-Généraux à la fin de sa vie. Il a versifié les psaumes en un style harmonieux, exempt des lourdeurs des rhétoriciens et adouci par la grâce de la Renaissance. Faite sur l'original hébreu, cette version, souvent retouchée, est la plus finie de ses œuvres. Quant au *Bijenkorf*, son influence s'éteignit graduellement au cours du XVII^e siècle, à mesure que changeaient les goûts et les idées. De nos jours, son pédantisme le rend ennuyeux, et son obscénité répugnant. Le regain d'intérêt qu'Edgar Quinet et ses collaborateurs voulurent lui attirer au milieu du XIX^e siècle fut superficiel et de courte durée, mais il atteignit Charles De Coster par son ami Alphonse Willems, l'éditeur des œuvres flamandes de Marnix. Même en brefs extraits, le livre de la *Ruche de la Sainte Eglise romaine* n'est plus supportable que pour les curieux et les spécialistes.

(1) *Godsd. en kerk. Gesch. v. Marnix*, éd. Van Toorenenbergen, vol. III, 1878, p. 65.

CHAPITRE XIII

Le prince Charles de Ligne, moraliste.

DE LIGNE, *Mélanges littéraires, militaires et sentimentaux*. Trente-quatre volumes, qui se trouvent rarement au complet, 1795, etc. — PEETERMANS, *Le prince de Ligne ou un écrivain grand seigneur à la fin du XVIII^e siècle*, 1857. — DE LIGNE, *Mémoires*, éd. Alb. Lacroix, 1860. — ID., *Œuvres*, éd. A. Lacroix, 1860. — DU BLED, *Le prince de Ligne et ses contemporains*, 2^e éd., 1890. — DE LIGNE, *Petite Anthologie du centenaire*, éd. Alfr. Duchesne, 1914. — Une édition nouvelle des œuvres du prince est en cours de publication, sous la direction de M. Leuridan. — EDM. GOSSE, *Three French Moralists*, 1918.

Par la variété et la richesse de ses dons naturels, par les milieux différents dans lesquels il a évolué, par les hasards d'une carrière brillante et affairée, le prince Charles de Ligne est resté, comme homme et comme écrivain, un personnage à double face. Ses bons mots, ses saillies spirituelles, ses succès d'élégance et de galanterie en firent la coqueluche des salons frivoles de Vienne et de Paris. Ses écrits, parfois aimables jusqu'à la mièvrerie, abondent en flatteries ingénieusement tournées à l'adresse des grandes dames et des potentats d'Autriche, de Prusse et de Russie. Fêtes somptueuses, jardins d'apparat, cortèges princiers, sont des spectacles auxquels il convie habituellement ses lecteurs. On a pu écrire que sa philosophie est « inspirée de Pétrone, de Montaigne et de Candide, sa morale toute païenne et poétique, aimable sans doute et facile à suivre, mais étroite, fermée aux vastes

horizons de l'âme (1) ». Voilà la physionomie parisienne et superficielle du courtisan et du jouisseur, du prince que Goethe désignait comme l'homme le plus gai du siècle. Mais était-il aussi foncièrement épicurien, aussi incapable d'envolée lyrique, aussi rebelle au rêve métaphysique (2) qu'on a voulu le soutenir? Ne serait-ce pas porter sur lui un jugement faux que de le classer parmi les causeurs et les philosophes des salons de Paris dont, à l'exemple de Frédéric II et de la grande Catherine, il a fait ses compagnons? Les lettres n'étaient pour lui qu'un amusement, presque un pis aller, à côté de la grande occupation et de l'ambition dominante de sa vie, le métier militaire.

Issu d'un aïeul et d'un père tous deux feld-maréchaux dans les armées impériales, élevé au domaine de Belœil, dans le Hainaut, parmi des vétérans, officiers et soldats, il s'engagea comme volontaire dans la garnison de Condé à la suite d'une simple rumeur de guerre, pour se trouver bientôt enrôlé, avec le grade d'enseigne, dans le régiment d'infanterie wallonne dit de Saxe-Gotha, dont son père était propriétaire. Il ne fit pas moins de trois guerres, celle de Sept Ans, où il conquiert par sa valeur le grade de général, celle de la Succession de Bavière, celle de 1788 contre les Turcs, où il s'illustra à la prise de Belgrade. Dans les intervalles de ces expéditions, il occupa des postes importants dans les armées impériales : celui de gouverneur militaire de la place de Mons en 1779, et le commandement des troupes postées le long de l'Escaut en 1784, au moment où Joseph II, désireux de rouvrir ce fleuve à la navigation, prévoyait une rupture avec la république hollandaise. S'il n'a jamais exercé de commandement suprême en campagne, c'est grâce à la malveillance du baron de Thugut, le directeur des Affaires étrangères après Cobenzl, qui l'exclut systématiquement des emplois

(1) DU BLED, 1890, p. 25.

(2) DUCHESNE, 1904, p. 56.

de premier plan et le relégua dans une demi-obscurité.

Mais la sincérité et la profondeur de sa vocation s'accusent dans maint incident noté par les biographes. Son fils aîné, destiné à tomber glorieusement dans l'Argonne en 1792, étant encore enfant, le prince l'avait lui-même conduit à l'ennemi :

« Je fis engager un petit combat d'avant-garde avec les Prussiens, et m'élançant à cheval avec lui, je pris sa petite main dans la mienne tout en galopant. « Il serait joli, mon Charles, lui dis-je, que nous » eussions ensemble une petite blessure (1). »

La mort du prince, survenue en 1814, est bien digne d'une existence consacrée au service. Après avoir essayé de relever par des plaisanteries le courage de ses filles, il se dressa sur son séant dans un accès de fièvre, fit le geste de dégainer son épée et expira en s'écriant : « En avant ! Vive Marie-Thérèse (2) ! »

Le caractère de ses nombreux écrits, tout variés et mélangés qu'ils sont, ne dément pas le témoignage de toute son existence. Dès l'âge de dix-sept ans (en 1752) il composa un *Discours sur la profession des armes*, et son attachement à la carrière de son choix s'affirme dans les *Fantaisies* et dans les *Préjugés militaires*, dont le duc de Wellington faisait le plus grand cas, et qui sont restés le fondement le plus sûr de sa réputation. N'eut-il pas l'audace naïve de regretter que la Belgique fût plus féconde en artistes qu'en généraux ?

« Nos bons vieux parents, écrit-il, étaient bien braves, mais j'aurais mieux aimé qu'on eût de grands généraux et une école de guerre dans ce pays-ci, que notre école flamande de peinture. J'en suis d'autant plus fâché que je ne connais point de nation plus courageuse que la nôtre, que je crois qu'il y a eu de grands hommes qui savaient se battre et qui ne savaient point écrire. D'ailleurs, ils n'en auraient pas eu le temps, ils étaient toujours à cheval (3). »

(1) DUCHESNE, 1914, p. 41.

(2) Ibid., p. 55.

(3) Ibid., p. 25.

Dans l'*Oraison funèbre composée à la mémoire de ses frères d'armes*, et en réponse à l'*Eloge funèbre* de Voltaire, cette fierté patriotique s'affirme avec plus d'ampleur. Il y rappelle que les soldats wallons ne sont poussés sous les drapeaux de l'Empereur ni par la stérilité de leur sol natal, ni par un gouvernement arbitraire.

« Ce n'est point l'appât d'un gain incertain, qui ne pouvait valoir celui que des terres fertiles prodiguent chez nous à des mains laborieuses, ce n'est point une loi d'esclave qui condamne au service, comme chez nous on condamne aux travaux, des gens que le désir de la gloire et non des chaînes doit engager dans ce métier pour le bien faire. Libres dans leur façon de penser, dans leurs mœurs, dans leurs coutumes, affranchis du préjugé par une conception aisée, affranchis d'un joug tyrannique par la conservation de leurs privilèges inviolables, ils viennent se dévouer ici généreusement à la mort, et y savent courir avec gaieté. Peut-on s'étonner après cela des merveilles opérées dans tous les pays, dans tous les temps par ces vaillants dragons, qui ont fait tant d'honneur si souvent à mon nom, et qui le portaient encore quand ils arrachèrent à Czeczor la victoire aux Prussiens (1)? »

La même fierté patriotique perce dans une lettre citée par le prince lui-même dans ses *Mémoires* :

« D'humeur de ne pas avoir à la mort de mon père un régiment et sa Toison, j'écrivis à M. Nény, que l'Impératrice appelait par plaisanterie mon ministre auprès d'elle : Né dans un pays où il n'y a pas d'esclaves, je saurai porter ailleurs mon peu de mérite et ma fortune (2)! »

Le surnom honorable de « fleur suprême des Wallons » (*letzte Blume der Wallonen*) resta longtemps au prince Charles dans les armées autrichiennes.

En véritable amoureux de la guerre et des soldats, le prince va jusqu'à s'écrier :

« La guerre, qu'on nous dépeint continuellement comme le théâtre des abominations, des infamies, est quelquefois au contraire celui

(1) *Œuvres*, IV, 1860, pp. 323 et 324.

(2) *Mém.*, éd. Lacroix, 1860, p. 62.

de la générosité. Nous avons vu dans nos armées de ces procédés adorables. Que dire de quelques-uns qui, touchés de la misère de leurs prisonniers blessés, tiraient de leur poche le peu qu'ils avaient pour les assister (1)? »

C'est donc faire fausse route que de représenter comme un sceptique l'officier qui fut si passionnément dévoué à sa profession, et comme un cosmopolite celui qui s'exprimait en termes si chaleureux sur sa patrie belge et sur ses camarades wallons. Ses pauvres vers de société, souvent grivois et fades, ses comédies mal composées, quoique assez bien écrites, même ses lettres de voyage galantes ou pittoresques, restent bien en dessous de son génie. Sa conversation, pétillante d'esprit au point de donner le change sur le fond de sa nature, n'empêche pas M^{me} de Staël de noter qu'il était en réalité sérieux et rêveur. C'est d'après ses mémoires politiques, concis, logiques, clairs, dépourvus d'effets de style, c'est surtout d'après ses écrits militaires, animés d'un beau souffle guerrier, qu'il faut juger Charles de Ligne.

Au premier rang des mobiles qui ont poussé ce grand seigneur, familier des souverains et absorbé par les affaires d'État, à se faire écrivain, il faut placer une vocation profonde, un besoin inné de formuler et de communiquer ses vues et ses projets, non seulement en conversations, mais sous la forme plus précise d'un journal de sa vie et sous celle d'une correspondance avec des amis de choix. En deuxième lieu, il visait un public restreint d'initiés à qui ces confidences particulières étaient sans doute transmises en manuscrit par l'intermédiaire d'autres mondains et de leurs comparses. Les maximes, les portraits, les caractères, les pièces de théâtre, les petits vers badins ou satiriques avaient une portée moins intime, plus générale, et servaient à l'échange des idées et des impressions, aux jeux de société et aux soirées dramatiques. Parfois ils se

(1) *Oraison funèbre, Œuvres*, IV, 1860, p. 327.

risquaient jusqu'à la publicité discrète que leur conférait l'impression sur les presses particulières établies dans l'hôtel de leur auteur. Dans une catégorie moins légère se rangent les mémoires politiques nés des méditations du général et du diplomate sur les affaires contemporaines, et destinés sans doute à éclairer sur les événements les chancelleries et les cours et à instruire de leurs devoirs les officiers placés sous ses ordres. A défaut d'un rôle plus actif dont l'écartait la destinée, il pouvait par ce moyen faire valoir ses qualités d'observateur, et son jugement nourri d'une expérience très étendue des hommes et des choses. Un historien compétent du XVIII^e siècle fait grand éloge de ses mémoires (1). Aucun des genres énumérés jusqu'à présent ne trahit le génie ou ne promet l'immortalité. Le chef-d'œuvre du prince doit se chercher parmi les écrits où il résume ses réflexions sur son métier chéri d'homme de guerre, surtout dans les *Fantaisies militaires*, où il touche au sublime. Cet opuscule, sans doute celui qu'ont médité Napoléon et Wellington, fut le guide et l'inspirateur de maint officier français dans la Grande Guerre de 1914-1918 (2).

Avant de passer en revue ces diverses compositions, il faut, en l'absence d'informations sûres, chercher à deviner les circonstances à la suite desquelles elles furent livrées au grand public. Non seulement le prince avait, comme tant d'hommes de sa génération, le goût d'écrire, pour lui-même d'abord, pour ses amis ensuite, mais ses éducateurs, jésuites ou soldats, auxquels il garda toujours un souvenir affectueux, l'encouragèrent sans doute dès son adolescence à consigner ses pensées par écrit. La mission qui lui fut confiée en 1759 à la cour de Versailles en fit l'émule des philosophes et des beaux esprits français, assez voisins de ses terres de Hainaut pour qu'il pût les

(1) E. HUBERT, dans *Encycl. Lamirault*.

(2) GOSSE, *Three French Moralists*, 1918.

revoir souvent. C'est entre 1767 et 1786 qu'il s'appliqua, sous le gouvernement du duc Charles de Lorraine et de ses successeurs, à encourager le mouvement littéraire qui se dessinait dans sa ville natale de Bruxelles. Le luxe qu'il déployait en des fêtes, tantôt à la capitale, tantôt à Belœil, était rehaussé par la présence de quelques débutants dont les noms devaient figurer plus tard dans les froides annales du mouvement littéraire belge (1). Madrigaux, chansons, couplets, fables et épigrammes contribuaient à l'entrain et à la joie que le prince répandait autour de lui. De 1781 à 1783, il imprimait dans son hôtel des *Mélanges de littérature*, une description de son parc entachée du mauvais goût de l'époque en fait de jardinage et intitulée *Coup d'œil sur Belœil* et des recueils de poésies légères dignes de l'oubli où elles reposent depuis longtemps (2). Au moment où éclatait le Révolution brabançonne (1787), le prince servait la politique de son Empereur auprès de la tsarine Catherine II en Tauride, et il fut empêché par la cour de Vienne de jouer dans son pays le rôle de pacificateur qu'il paraît avoir ambitionné.

Quoique l'un de ses fils combattît dans les rangs des patriotes, le prince lui-même ne s'engagea ni dans l'un ni dans l'autre camp et resta loyalement attaché à un Empereur auquel d'ailleurs il décocha une épigramme mordante. L'apparition du *Don Carlos* de Schiller, au moment même de la Révolution des États (1787), doit avoir retenu son attention, car cette tragédie politique, remplie d'enthousiasme pour les libertés des Pays-Bas, est une de celles que le prince traduisit en français.

Il ne fit qu'une apparition à Mons en 1790 pendant la réconciliation passagère conclue entre l'empereur Léopold II et les Pays-Bas, et bientôt les triomphes de la France le reléguèrent finalement dans l'exil et mirent fin

(1) PEETERMANS, 1861, p. 77, cite Henkart, Lefebvre et Hubin.

(2) PEETERMANS, 1861, p. 87.

à la période belge de son activité. Désormais c'est en Autriche qu'il écrit et qu'il imprime, mais ses sympathies vont toujours à son pays d'origine. En disgrâce à la cour de Vienne, ruiné par la perte de ses terres qu'occupaient les armées de la République et de Napoléon, il se consola en mettant en ordre la masse de papiers de tous genres qu'il avait accumulés durant ses pérégrinations, et voulut se procurer quelques ressources par leur publication. Un malveillant dépeint la façon dont il travaillait dans sa maison sur la montagne du Kalenberg, près de Vienne. « Une écritoire renversée, des manuscrits illisibles et surchargés de ratures, avertissaient qu'il avait écrit... Sa fille chérie, sa Christine, la princesse Clary, assise dans un coin à les déchiffrer et à les recopier... complétait le tableau (1). » C'est donc en collectionnant et en revisant des matériaux accumulés pendant ses vagabondages dans les cours et les camps que le prince prépara la vaste collection de ses *Œuvres* qu'il fit paraître en trente-quatre volumes entre 1794 et 1811 et qu'il intitula *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux*. Pour justifier le néologisme bizarre par lequel ce titre se termine, il explique qu'il veut exprimer à la fois le sentiment de sensibilité et le sentiment de raison, et que les mots *sentimental* et *sensible* ne rendent pas sa pensée (2). On peut soupçonner sous cette définition une influence des lettres allemandes, que le prince paraît avoir bien connues, car on lui doit la traduction de plusieurs pièces de théâtre allemandes et il était uni d'amitié avec Goethe, Wieland et Schlegel (3). La patrie de Werther était celle des attendrissements et de la mélancolie, elle se complaisait dans des discussions alambiquées sur la signification des mots synonymes *empfindsam*, *empfindlich* et *Empfinderei*. Si déplacée que

(1) GOLOWKINE, cité par DU BLED, 1890, p. 87.

(2) PEETERMANS, 1861, p. 225.

(3) Ibid., p. 145.

paraisse l'entreprise de Charles de Ligne d'enrichir la langue française d'un terme nouveau, elle reste l'indice des inquiétudes et des rêves de toute une génération : accorder ou opposer entre elles la raison et la sensibilité, régler la part qui leur revient dans la direction des âmes, ne fut-ce pas une des tâches essentielles des contemporains de Jean-Jacques Rousseau? Or, sous son masque de viveur et d'amuseur, le prince cachait un cœur ardent, et, à côté des clinquants de ses œuvres légères, il a laissé des livres passionnés, sources vives d'énergie et de dévouement.

Sous les dehors d'un traité de galanterie assaisonné d'une pointe de badinage, le *Mémoire pour mon cœur accusé* est un plaidoyer grave et zélé pour les droits du sentiment, et n'est pas indigne d'attention après l'essai d'Emerson *Sur l'Amour* et le discours de Pascal *Sur les passions de l'amour*. Telle sentence, telle allusion d'apparence frivole est au contraire le fruit d'une connaissance profonde du cœur humain et d'une mûre expérience de la vie. Quelle foi dans la sincérité et dans l'abandon complet de soi-même! Quel dédain pour la convention et les faux semblants! Quel courage à vivre sa vie, à lâcher la bride aux penchants sains et forts, à franchir les obstacles d'une vaine prudence mondaine! Quelle ferveur presque religieuse dans le culte exclusif d'un attachement absorbant et unique! Quelques traits badins, dans le goût du XVIII^e siècle, et une certaine mièvrerie dans l'expression ne font que rehausser, par contraste, la noblesse et la fermeté des idées maîtresses du *Mémoire*, écrit, peut-être, comme apologie d'une grande passion. On peut s'imaginer le prince en donnant lecture à une société choisie, en hommage à la dame dont le nom était deviné par tout le cercle des auditeurs, et dont la présence prêtait vie à la composition. La muse de cette belle œuvre fut-elle Angélique d'Hannetaire, fille du directeur du théâtre du duc Charles de Lorraine, à Bruxelles, et amie en titre du prince, s'il

faut en croire le passage de ses *Mémoires* où il avoue que le meilleur temps de sa vie fut celui où il était aimé d'elle (1)?

« Le bonheur dont je jouissais avec elle à Baudour, avec des gens très aimables ; sa belle âme et sa personne, qui seule l'égalait en blancheur, je ne le sentis que lorsque je m'y arrachai. Je me rappelle encore, avec plus de tendresse peut-être qu'alors, que je me sauvai d'une fête charmante qu'elle me donna pour aller assister à celle de Fontainebleau qui n'était pas pour moi, et que je quittai pendant la nuit, pour me dérober à ses larmes, la grâce, la beauté, la candeur si mal remplacées par tout ce que je trouvai à la cour.

Angélique m'a aimé à fond ; on ne peut pas aimer davantage (2). »

L'opuscule capital de Charles de Ligne, les *Fantaisies militaires*, doit dater de 1794, l'époque où commençait à Vienne la publication des *Œuvres complètes*, si l'on se base sur une allusion qu'elles contiennent à la paix de 1790 entre la Russie et la Suède (3). Mais comme elles se rapportent à la passion directrice de toute sa carrière et à l'objet constant de ses méditations, il y a probablement inséré des maximes qu'il avait conçues et mûries depuis longtemps. La disposition des matières, par contre, pourrait bien être le résultat d'une retouche finale.

Quoique soulevant plus d'un problème de tactique et d'organisation trop spécial pour se prêter à un développement littéraire, les *Fantaisies* s'attachent surtout aux aspects psychologiques de la guerre, à l'analyse des sentiments qui gouvernent officiers et soldats, et qui sont du ressort du moraliste. Rien de plus opposé au scepticisme railleur des salons parisiens, à la dissection cruelle et froide de La Rochefoucauld, que la fougue du prince dans le passage où il apostrophe les commençants, c'est-

(1) PEETERMANS, 1861, p. 92.

(2) *Mémoires*, éd. 1860, pp. 153 et 154.

(3) P. 339 des *Œuvres choisies*, II, 1860, il est dit que les différends entre ces deux puissances sont terminés depuis quatre ans.

à-dire les élèves officiers, et dans celui où il traite de la bataille. Dès le début, il hausse sa pensée au niveau de l'héroïsme le plus ardent :

« Fussiez-vous du sang des héros, fussiez-vous du sang des dieux, s'il y en avait, si la gloire ne vous délire pas continuellement, ne vous rangez pas sous ses étendards. Ne dites point que vous avez du goût pour notre état ; embrassez-en un autre si cette expression froide vous suffit. Prenez-y garde : vous faites votre service sans reproche peut-être ; vous savez même quelque chose des principes ; vous êtes des artisans, vous irez à un certain point, mais vous n'étiez pas des artistes. Aimez ce métier au-dessus des autres, à la passion : oui, passion est le mot. Si vous ne rêvez pas militaire, si vous ne dévorez pas les livres et les plans de guerre, si vous ne baisez pas les pas des vieux soldats, si vous ne pleurez pas au récit de leurs combats, si vous n'êtes pas mort presque du désir d'en voir et de la honte de n'en avoir pas vu, quoique cela ne soit pas votre faute, quittez vite un habit que vous déshonorez (1) ».

Cet appel traduit, avec une sincérité entière, le sentiment qui domina toute la carrière du prince depuis son engagement volontaire à Condé jusqu'à sa mort comme feld-maréchal à Vienne ; c'est l'écho de sa jeunesse martiale, passée au milieu des invalides wallons ; il révèle la gravité et l'enthousiasme que des observateurs sagaces discernaient sous son enjouement ; il souligne aussi sa parenté intellectuelle avec les écrivains sentimentaux et romantiques de l'Allemagne au déclin du XVIII^e siècle. Sans que faiblisse l'envolée lyrique dont sont animées les *Fantaisies militaires*, des détails nombreux y sont discutés avec la précision et la brièveté du spécialiste. Les en-têtes des divers chapitres, où sont mentionnés des sujets tels que la discipline, la sévérité, le mépris de la vie et l'honneur, suffisent à prouver que les grands principes moraux par lesquels se gouvernent les armées, comme tous les autres groupes humains, y figurent toujours au premier plan.

L'émotion se concentre en termes laconiques, ramassant

(1) *Œuvres*, II, 1860, pp. 329 et 330.

en peu de mots les fruits d'une réflexion prolongée et d'un zèle sans bornes. Ce n'est plus le XVIII^e siècle des petits-maîtres poudrés et musqués, c'est celui des grands génies de la guerre, de Frédéric de Prusse, de la Grande Catherine et de la pléiade de soldats qui servaient ou combattaient leurs desseins.

L'oubli de soi-même, l'esprit de sacrifice que les *Fantaisies militaires* demandent à l'officier, sont les vertus que la religion exige de ses fidèles, aussi ni le scepticisme apparent du prince ni la légèreté de ses mœurs privées ne nous donnent le droit de le classer parmi les adversaires de la foi. Voltaire, auquel il avait rendu visite à Ferney dès 1763 (1), s'appliqua vainement à le gagner à son philosophisme, et si vingt ans plus tard il ne prit pas ouvertement parti contre Joseph II dans ses démêlés avec l'Église, on chercherait en vain dans son œuvre un témoignage d'hostilité aux principes du christianisme ou même à l'autorité spirituelle de la papauté. Il ne se fait pas faute de railler les adeptes des sociétés secrètes pour leur croyance aux esprits élémentaires :

« Plutôt que de ne rien croire, aimant le merveilleux, en ayant besoin, on croirait peut-être aux esprits célestes, aériens et terrestres, dirigeant tout l'univers, et quelquefois à l'influence des planètes (2). »

Quelle est donc la règle de conduite suprême que reconnaît et recommande le prince de Ligne comme moraliste ? Ce n'est certainement pas un égoïsme bien entendu ou la recherche du bonheur et du plaisir, suivant la formule hédoniste chère au XVIII^e siècle. Cette formule, Charles de Ligne l'a répétée en passant, mais en l'interprétant à la façon du moine qui cherche la joie suprême au sein de l'Éternel ou du soldat qui la poursuit au cœur de la bataille. Après une existence consacrée à l'oubli de soi-même et

(1) DU BLED, 1890, p. 10.

(2) *Mes Écartés*, vol. IV des *Œuvres choisies*, 1860, p. 82.

au service du prochain, le *Parfait égoïste* de son *Conte moral ou immoral* s'immole au salut de sa famille et de ses amis, embarqués avec lui à bord d'un navire.

« Il se jette à la mer ; son travail contre les vagues épuise tellement ses forces qu'il ne lui en reste que pour attacher son vaisseau à ce poteau, dont lui seul voyait la tête ; et conservant la sienne jusqu'au dernier moment, il envoie sa bénédiction à sa femme, ses enfants et petits-enfants, et craignant d'ailleurs que parmi eux il n'arrive avec le temps quelque malheur dont il aurait été témoin, meurt presque avec plaisir au sein du bonheur, égoïste ainsi qu'il a vécu (1). »

La thèse est ainsi tournée contre les esprits forts d'une façon assez puérile, sans subtilité ni profondeur, mais elle marque les tendances auxquelles le prince resta fidèle dans tous ses écrits. Aux apôtres d'une morale basée sur l'intérêt et le calcul, il oppose la doctrine de la générosité et de la tendresse, aux analystes cruels qui ne signalent dans le cœur humain que bassesse et amour de soi, il montre le spectacle des belles actions et des sentiments altruistes. L'impitoyable La Rochefoucauld n'a pas d'adversaire plus tenace.

Les maximes de Charles de Ligne sont réunies dans un recueil intitulé *Mes Écarts, ou ma tête en liberté*, et sous une forme décousue elles présentent un ensemble assez logique. On ne peut guère y méconnaître des allusions au système de La Rochefoucauld :

« Que je déteste les gens qui cherchent toujours une raison d'intérêt à une belle action, et qui ont de la peine à la croire ! Qu'il est admirable, selon moi, d'admirer ! Si je trouve quelque chose qui mérite de l'être, je m'empresse d'autant plus, qu'il paraît par là que je relève mon existence. Je suis glorieux de ce qu'un de mes semblables a fait une grande chose (2). »

« Hélas ! si ceux qui sont à la tête de tout entendaient leurs intérêts, ils cacheraient l'apathie naturelle ou l'envie orgueilleuse qui

(1) *Le Parfait Égoïste. Œuvres*, I, 1860, p. 27.

(2) *Mes Écarts. Œuvres*, IV, 1860, p. 105.

prive du noble plaisir d'admirer. Si la vertu est refusée à leur âme, qu'ils paraissent au moins en faire le cas qui lui est dû. Les hommes de génie connaissent le bonheur de l'enthousiasme (1). »

« L'indifférence pour la gloire ne peut être que jouée. Elle est incompatible avec l'élan du génie qui fait voler à la victoire. On admirait plus autrefois et l'on devait mériter d'être admiré aussi dans ces temps-là. C'est ce qui fait qu'on en devient digne. L'enthousiasme est le plus beau des défauts. Il vaut mieux avoir tort ainsi qu'avoir raison autrement (2). »

Si dans ces sentences l'influence des Allemands et leur culte pour le génie et le sentiment sont indéniables, on peut reconnaître ailleurs l'écho de la querelle qui, au XVIII^e siècle, partageait la Belgique en deux écoles hostiles de moralistes, désignés par les noms de *rigoristes* et de *relâchés*. Tout en évitant d'aborder le détail des polémiques qui divisaient sur ce point les jansénistes et les jésuites, il faut signaler les nombreux témoignages d'amitié que le prince a donnés à la Société de Jésus, à laquelle avaient appartenu plusieurs de ses précepteurs. L'analogie est frappante entre sa morale souriante, douce, pitoyable aux faiblesses humaines, et la doctrine dite relâchée qui s'opposait au rigorisme de Louvain. De Ligne a glissé une apologie de l'Ordre dans ses *Dialogues des Morts*, où il fait dire au père Griffet :

« Ce n'est point notre quiétisme qui doit intimider les souverains ; c'est plutôt la fougue, le feu, le fanatisme de nos persécuteurs : et les défauts mêmes qu'on nous reproche devraient nous mettre à l'abri de tout soupçon. L'indulgence, la morale relâchée ont-elles jamais allumé des bûchers?... C'était plutôt Port-Royal et les suites des convulsionnaires qu'il fallait redouter (3). »

La clarté de cette allusion ne laisse rien à désirer, mais dans maint autre passage moins précis, il est permis de soupçonner des intentions analogues. Sont-ce les rigoristes

(1) *Coup d'œil sur les Jardins. Œuvres*, I, 1860, p. 320.

(2) *Mes Écartés. Œuvres*, IV, 1860, p. 99.

(3) *Dialogues des Morts. Œuvres*, IV, 1860, pp. 36 et 37.

que visait de Ligne quand il écrivait : « Il y a des prédicateurs et des auteurs qui croient toujours parler à des monstres. Quand on n'est pas mal né, on a, presque en naissant, plus de vertus qu'ils n'en exigent en mourant pour être sauvé (1)? » Qui a-t-il en vue quand il attaque les « sots précepteurs du genre humain », les « moralistes sévères pour les autres (2)? » — Il compare la malveillance à une ivraie destructrice de tout bon grain : « L'humeur est comme la mauvaise herbe qui mange tout et empêche tout ce qui est bon, en plantes et en semences, de se produire et par conséquent de se reproduire et profiter (3). » La bonté, la bonté systématique, voulue, consciente, aussi bien que la bienveillance instinctive du tempérament, est un des traits dominants dans ses écrits comme dans sa vie. Son optimisme foncier, cordial et fraternel, qui le portait vers tous ses semblables, mais surtout vers les simples soldats, est confirmé par tout ce que les biographes rapportent sur ses prodigalités en vue d'amuser les bourgeois de Bruxelles et ses hôtes de Belœil, sur la vivacité de sa tendresse paternelle et sur sa bonne grâce à l'égard de toutes les classes de la société. L'insuccès relatif de ses ambitions, la faveur dont il jouissait dans les cours des souverains comme dans les rangs du bas peuple, tout dénote une nature confiante, généreuse, insouciante et heureuse.

Ses théories morales sont étroitement liées à ses théories politiques, car il reste, comme son ami Joseph II, l'Empereur philosophe, partisan convaincu du gouvernement personnel, du despotisme éclairé et bienveillant, qui aboutit en Belgique à un échec si complet. Les dispositions des monarques, la volonté de leurs conseillers, qu'il ne voulait autres que grands seigneurs de naissance, les pen-

(1) *Mes Écartés. Œuvres*, IV, 1860, p. 116.

(2) *Coup d'œil sur Belœil. Œuvres*, IV, 1860, p. 277.

(3) *Mes Écartés. Œuvres*, IV, 1860, pp. 126 et 127.

chants et les goûts des sujets, lui apparaissaient comme les grands leviers de l'activité des États. Sur ce point, les doctrines naissantes de l'économie politique ne paraissent pas avoir altéré ses convictions. C'est pourquoi les portraits et les caractères tiennent tant de place parmi ses écrits historiques, qui par ce côté touchent de près à ses œuvres littéraires. Les boutades et les épigrammes abondent dans ces esquisses, qui restent inférieures en intérêt aux œuvres plus enthousiastes : de Ligne possédait l'ardeur entraînante du croyant, il manquait de la finesse et de la profondeur de l'analyste. S'il nous avait laissé une clef permettant d'identifier les personnages dont il dépeint les qualités et les travers, sa galerie aurait du moins gagné en valeur documentaire.

Parmi ses écrits politiques, les mémoires sur divers problèmes dont se préoccupait l'opinion de l'époque, entre autres sur la Pologne, sur les Juifs, sur les Grecs, etc., paraissent avoir été rédigés à l'intention des chancelleries avec lesquelles il était en rapport. Ils sont écrits dans une langue précise, moins recherchée que celle des œuvres littéraires, mais c'est à la critique historique, non à celle des belles-lettres, qu'incombe la tâche d'en apprécier la valeur. La correspondance du prince adressée à des potentats, à des hommes d'État et à des femmes, porte surtout sur les voyages qu'il a entrepris pour le service de l'Empire et sur des questions politiques ou militaires. Les plus célèbres de ces lettres datent de 1787, l'époque où Charles de Ligne suivait Catherine II et Potemkine dans leur expédition de Crimée; elles doivent leur intérêt au pittoresque des pays orientaux d'où elles furent expédiées et aux circonstances curieuses du voyage de l'Impératrice plutôt qu'aux qualités du style. Trop entachées de préciosité, elles ne méritent pas les éloges qu'on leur prodigue souvent pour leur naturel et leur vivacité. Si la prose du prince offre tout l'attrait de conversations autographiées, avec leur abandon, leur négligence et leur entrain, c'est

plutôt dans les maximes et dans les œuvres militaires que dans sa correspondance de courtisan et de mondain. Dans les œuvres de pure imagination, au contraire, dans les pièces de théâtre et dans les vers, Charles de Ligne perd tout cachet et tombe dans la banalité.

Les gens de lettres méconnaissent l'unité fondamentale de sa carrière et de ses écrits et n'ont pas su apprécier à leur juste valeur ses opuscules militaires et politiques. Ils cherchent du mérite à des essais tels que le *Coup d'œil sur Belœil*, une description sèche et ennuyeuse du parc créé dans le style français par le père du prince Charles, et enjolivé par le fils au moyen de statues, de temples, de colonnes, de fausses ruines et de ponts pleins de prétention et d'allégorie. Les éloges dont Sainte-Beuve a mal à propos honoré cet essai sur le jardinage (1) en ont assuré la réputation et ont peut-être contribué à détourner l'attention d'œuvres plus sérieuses. Quant à la comédie intitulée *les Enlèvements*, certains détails y rappellent les goûts et le genre de vie de son auteur, mais ils sont traités dans la note sentimentale de son siècle. Toute conventionnelle qu'est l'action, le dialogue est animé et spirituel.

Faut-il croire que, malgré sa naissance à Bruxelles, et malgré son attachement à son pays d'origine, le prince, favori des cours de Versailles, de Vienne et de Saint-Pétersbourg, ait été cosmopolite plutôt que Belge? La boutade par laquelle il se définissait Français en Autriche, Autrichien en France, l'un ou l'autre en Russie, eût convenu à cet autre familier des cours européennes, Jean Froissart, et cependant, plus que son compatriote hennuyer, Charles de Ligne puise au sol des Pays-Bas la sève de son talent : n'est-il pas belge par ses préoccupations morales et politiques, par la solidité et le sens pratique qui percent sous les paillettes de son déguisement parisien? Ses affectations de style et son exotisme ne répondent-ils pas à une des

(1) MASOIN, 1903, p. 71.

faiblesses de nos lettres nationales? La position intermédiaire qu'il occupe entre l'esprit français et le sentiment allemand et qui lui valut d'être édité par M^{me} de Staël ne trouve-t-elle pas aussi son explication dans sa nationalité? Même son admiration un peu chagrine et critique pour la France, la deuxième patrie de son cœur, à laquelle il ne put pardonner la Révolution, n'est-elle pas fréquente parmi ceux de son pays?

Quoique détaché de la tradition littéraire du terroir qui s'était interrompue au ^{xvii}^e siècle pour ne se renouer qu'au ^{xix}^e, quoique sans prédécesseurs sur le sol patrial et sans successeurs immédiats, puisque les débutants qu'il protégea à Bruxelles n'ont pas fait œuvre durable, le prince se place entre les pamphlétaires du ^{xvi}^e siècle et les penseurs du ^{xix}^e. Son talent se réchauffe aux passions qui remplissent la vie publique et que suscite le service de l'État; il est plus attentif aux lois de la société qu'aux charmes de la beauté pure ou aux aspirations intimes des âmes. C'est pourquoi les historiens l'ont jugé avec plus de sympathie et l'ont placé plus haut que les critiques littéraires, et sa réputation s'est ranimée en 1914 au réveil des instincts belliqueux qui l'avaient enflammé sa vie durant.

En dehors du chef-d'œuvre que sont les *Fantaisies militaires*, et dont la survivance est assurée, il faut reconnaître que le prince est resté un personnage de deuxième plan : il n'a réussi à conquérir ni l'aurole d'un grand général, ni celle d'un chef d'école littéraire, ni celle d'un homme d'État novateur; mais il s'est approché de ces trois formes de la gloire. Sans avoir exercé d'influence très marquée sur la renaissance des lettres françaises de Belgique au ^{xix}^e siècle, qu'il est d'usage de dater de Charles De Coster, ses œuvres ont néanmoins obtenu à ce moment décisif un regain de faveur : une étude assez étendue sur sa vie et ses écrits fut publiée par N. Peetermans en 1857 (2^e édit., 1861) et un choix de ses œuvres

par Albert Lacroix parut en 1860 en quatre volumes. Lors de la poussée collective par laquelle le pays prenait alors conscience de lui-même, on n'a donc pas négligé le prince Charles de Ligne, et, pour une part modeste, il a contribué, comme il l'avait désiré près de cent ans auparavant, à la formation intellectuelle de sa patrie.

TROISIÈME PARTIE

Le XIX^e siècle

CHAPITRE XIV

Henri Conscience et le roman historique et social.

MASOIN, *Histoire de la littérature française en Belgique de 1815 à 1830*, 1903. — GRATTAN, *L'Héritière de Bruges*, trad. DELEPIERRE, corrigée par MOKE, 1831. — *Hendrik Conscience, Studiën en Kri-tieken*, 1913. — HAMELIUS, *Histoire politique et littéraire du mouve-ment flamand*, 1894. — P. DE MONT, *Hendrik Conscience, zijn leven en zijne werken*, 1883.

Entre les écrits du prince de Ligne, tout en raisonne-ments et en théories, et les œuvres narratives et pitto-resques dans lesquelles l'esprit belge a revécu au XIX^e siècle, la transition est formée par une série de pièces de théâtre et de romans composés hors de Belgique par des littéra-teurs qu'intéressait l'histoire des Pays-Bas. Le *Don Carlos* de Schiller et l'*Egmont* de Goethe, deux drames consacrés à la révolte contre Philippe II d'Espagne, parurent en 1787, l'année où Joseph II, souverain à la fois des poètes allemands et des provinces belges, s'engageait dans la voie des réformes. Un vif enthousiasme pour les idées de liberté remplit ces deux œuvres, hostiles à l'Église, rendue responsable des cruautés de l'Inquisition, et à la monarchie absolue du tyran espagnol. Leurs auteurs n'avaient pas prévu la Révolution brabançonne, où le

zèle novateur du monarque autrichien se heurta à la volonté populaire, comme au xvi^e siècle les ambitions de Philippe II avaient soulevé la résistance des États-Généraux de Bruxelles. Le *Don Carlos* de Schiller, que le prince de Ligne s'empressa de traduire en français, abonde en tirades sur les devoirs des princes et le bonheur des peuples; l'*Egmont* de Goethe, moins dogmatique, contient des descriptions de la jovialité et de l'indépendance brabançonne, des scènes de kermesse et d'émeute.

Pendant les guerres de la Révolution et de l'Empire, il n'y eut point de littérature belge, car les fables du baron de Stassart, par exemple, ne se distinguent en rien d'œuvres purement françaises. Après Waterloo, la dynastie hollandaise s'appliqua à stimuler l'activité des esprits, mais elle ne régna pas assez longtemps pour cueillir les fruits de ses efforts. Les études flamandes encouragées par elle ne produisirent avant 1830 aucune œuvre de marque, et les écrivains de langue française du royaume des Pays-Bas Unis sont tombés dans un oubli mérité. C'est en dehors du territoire que se développa le goût pour les caractères distinctifs du pays belge, et c'est l'étude de Froissart qui en favorisa l'éclosion chez l'historien français de Barante et chez le romancier écossais Walter Scott. Ce dernier était déjà illustre dans toute l'Europe grâce à ses descriptions de son pays natal quand, en 1823, il enthousiasma les lecteurs du continent par un tableau de la Belgique au x^v^e siècle. Son *Quentin Durward* est un roman historique basé sur l'étude des chroniqueurs bourguignons et français qui attiraient à ce moment l'attention des érudits. L'alliance entre le roi de France Louis XI et les communiens liégeois contre Charles le Téméraire, la figure grotesque et terrible du Sanglier des Ardennes, Everard de la Marck, la scène sanguinaire du sac de Liège et du meurtre du prince-évêque Louis de Bourbon, montraient aux Belges que leur passé était aussi pittoresque que celui d'aucun peuple voisin. Nombre de personnages du roman

sont Écossais, Bohémiens ou Français; mais les sites y sont surtout belges, et l'entrain qui y règne d'un bout à l'autre lui gagna tous les cœurs. Quelle fierté pour un petit peuple sevré de gloire littéraire, de voir son passé illustré par l'un des grands poètes d'Europe, d'apprendre par lui les luttes et les intrigues de princes et bourgeois dans la franche cité de Liège, de suivre les pérégrinations du héros à travers les forêts d'Ardenne et sur les bords de la Meuse!

Tout succès appelle des imitateurs. Un Irlandais en quête d'aventures, Thomas Colley Grattan, débarqua à Bruxelles vers 1828, venant de Paris, où il s'était lancé dans le monde littéraire sans y faire fortune. Il vit dans le passé des Pays-Bas, mis à la mode par Walter Scott et par l'*Histoire des Ducs de Bourgogne* de de Barante, parue en 1824-1828, une mine d'inspirations romantiques, et il sut intéresser le prince d'Orange à son entreprise. C'est en 1831, au moment des troubles, qu'il fit paraître simultanément en anglais et dans une traduction française écrite par Delepierre et corrigée par Moke, un roman intitulé : *L'Héritière de Bruges, histoire de l'année 1600*.

A la première page, on croit lire un prélude du livre de Georges Rodenbach sur *Bruges la Morte* :

« Il n'y a presque nulle part de ville qui offre autant de lieux pleins d'une paisible beauté que l'ancienne cité de Bruges. Son aspect est plutôt propre à inspirer des sentiments agréables que l'admiration : on dirait que le génie des siècles passés couvre encore de ses ailes cette ville antique, toujours au repos au milieu du mouvement général, inaccessible à tout ce qui a l'air d'une innovation. Des souvenirs de splendeur et de luxe s'éveillent à sa vue, sans être associés à des idées de rudesse ou de dureté féodale ; tandis que l'imagination, évoquant l'esprit de la chevalerie, l'y voit apparaître dans son costume le plus romanesque. De la manière dont elle est bâtie, elle pourrait se diviser en un très grand nombre de parties détachées, toutes également pittoresques. Chaque rue, chaque place, chaque canal offre le sujet de différents tableaux (1). »

(1) *Hérit. de Bruges*, éd. 1831, vol. I, pp. 1 et 2.

Cette évocation des vieux sites urbains des Pays-Bas rappelle la peinture topographique de Samuel Prout, qui vers 1820 parcourait la France et la Belgique en prenant dessins et aquarelles de rues anciennes, de maisons à pignons, de marchés et d'églises.

Sans égaler la fougue de Walter Scott dans la représentation des caractères et des passions, Grattan le surpasse en exactitude : rébellion de bourgeois contre la noblesse, résistance de grands seigneurs, retranchés dans leurs châteaux forts, à leurs souverains, activité politique de prêtres et de moines, remplissent *L'Héritière de Bruges* comme *Quentin Durward*. Mais Grattan met sa plume au service de la cause orangiste : il prône le genre de patriotisme et de tolérance religieuse que le roi Guillaume s'efforçait vainement d'imposer aux provinces méridionales des Pays-Bas. Ses tirades contre le bigotisme et l'insolence des Espagnols, ses éloges de l'ancienne liberté néerlandaise, cachent des appels à l'esprit de parti du XIX^e siècle. S'il marche trop souvent sur les traces de son grand devancier, s'il obéit trop aux préoccupations politiques, en revanche il réussit dans la description des sites urbains et du paysage. L'action de *Quentin Durward* se passe en partie sur le sol français; celle de *L'Héritière de Bruges* au contraire se déroule toute en Belgique. L'héroïne voyage de l'ancienne cité flamande aux rives boisées de la Meuse, et passe en revue toute la variété et toute la richesse des paysages belges, canaux, fleuves, hôtels seigneuriaux et châteaux historiques. Après avoir joui en Angleterre d'un succès prolongé, ce livre a perdu son intérêt; mais il marque une date, d'autant plus que ses traducteurs, Moke et Delepierre, ont par la suite contribué à édifier et à consolider les lettres nationales.

La Révolution dirigée contre la maison d'Orange aurait, selon toutes les probabilités, dû mettre fin à la littérature de langue néerlandaise et déterminer l'éclosion d'une littérature belge de langue française. Il n'en fut rien : le

seul grand auteur du XIX^e siècle, peut-être le seul jusqu'à ce jour à jouir d'une popularité durable, Henri Conscience, écrivit en flamand. Ce ne fut pas un artiste parfait : son expression est négligée, sa technique défectueuse, sa pensée dépourvue de subtilité et de profondeur. Il fut plus, il fut un grand homme, un héros de la pensée et du sentiment. Il semble avoir sacrifié de propos délibéré une partie de la gloire où il pouvait prétendre dans son zèle à servir son peuple pauvre et souffrant. Voyant autour de lui des vices à combattre, des ignorances à dissiper, des injustices à redresser, il a consacré au salut des humbles, qu'il aimait d'une tendresse fervente, le zèle d'apôtre et la verve de conteur qu'il portait en lui.

La ressemblance est frappante entre certains détails de son enfance et de celle de Walter Scott. Tous deux délicats et inaptes aux jeux violents, tous deux lecteurs avides d'histoires extraordinaires, qu'ils répétaient à leurs compagnons d'âge, ils ont toujours vécu d'imagination, hantés de rêves de gloire et de générosité, tâchant de régler suivant leur idéal leur propre destinée et celle de leur peuple. Pendant des heures et des heures, le petit Conscience, assis au seuil de la maison paternelle, tenait suspendus à ses lèvres des auditoires enfantins, en leur récitant des légendes et des récits anversois où le rôle principal était tenu par un être surnaturel, le *lange wapper*, un génie aquatique des rives de l'Escaut. Il leur répétait aussi le contenu de livres populaires, de contes bleus dévorés par lui dans le grenier de son père, *Maugis l'Enchanteur*, ou *Fortunat, sa bourse et son chapeau*. Quand il eut grandi, la nature ne l'inspira pas moins que les livres : observateur attentif de la vie des animaux et des plantes, il a composé un livre de botanique : *Quelques pages du grand livre de la nature*. Son père, un Français de Besançon, qui avait atteint dans la marine impériale le grade de chef de timonerie, devenu veuf en 1820, quitta la ville avec

ses deux fils pour s'établir en dehors de l'enceinte, au milieu d'un jardin étendu.

« C'est là, écrivit le romancier en 1855, qu'est né en moi un sentiment profond des beautés de la nature. Lorsque je m'y éveillai pour la première fois, au début du printemps, tout ce qui m'entourait était nouveau pour moi. Je sentis l'air vivifiant me pénétrer les poumons, je vis briller les gouttes de rosée au cœur des fleurs, les rayons du soleil se jouer dans l'herbage, les oiseaux chanteurs se poursuivre dans les rameaux, les insectes fourmiller à mes yeux. J'entendis le rossignol rouler ses chants mélodieux, les aubades des chanteurs moindres retentir dans l'espace, le bourdonnement de l'abeille laborieuse bruire à mes oreilles. Tout, tout chantait et jubilait autour de moi dans la joie de vivre sous un ciel bleu, vaste comme mon univers entier, profond comme l'infini même (1). »

Un dernier trait vient compléter la physionomie du jeune romantique : c'est le mal du siècle, basé chez Conscience sur un fond de timidité native et développé au contact des hommes, dont la brutalité et l'égoïsme froissaient perpétuellement sa délicatesse d'idéaliste. Ses amis ont signalé combien il était ombrageux et sensitif, et lui-même a avoué, dans des pages autobiographiques, que la volonté humaine lui inspirait une crainte qu'il ne ressentait ni devant les périls de la guerre, ni devant les forces de la nature. La profession choisie par le père pour ce fils doué des dons de l'esprit, mais dépourvu de force musculaire, fut celle d'instituteur. Il l'accepta sans goût, en profitant de l'occasion pour compléter sa propre instruction. Il se perfectionna dans l'étude du français, et s'adonna à celle de l'anglais et de l'allemand. Les auteurs hollandais, par contre, lui restèrent plus ou moins étrangers.

Les timides sont souvent fiers et braves. Agé de dix-huit ans, notre rêveur, rebuté du labeur de l'enseignement, fut saisi par la fièvre belliqueuse de 1830 et courut aux armes. Durant six années passées sous les drapeaux,

(1) *Geschiedenis mijner jeugd*. Lebègue, s. d., 8^o, p. 41.

il eut l'occasion de prendre part à la bataille désastreuse de Louvain. Ses penchants littéraires eurent ample loisir de se développer dans la vie de garnison, qui le fit séjourner dans les parties les plus diverses du pays. C'est au début de son service militaire que le volontaire, devenu bientôt sous-officier, put se mêler à la vie des habitants de la Campine, si souvent dépeinte dans ses livres.

« Ce ne sont pas mes récents voyages en Campine, écrivait-il plus tard, qui m'ont donné le sentiment des beautés de la bruyère; c'est au sortir de l'adolescence que j'ai recueilli en moi ses impressions, dénombré ses plantes, écouté ses voix, que j'ai pénétré ses secrets, que je l'ai aimée et chérie, comme si mon berceau s'était trouvé sur sa plaine virginale... C'est aussi aux débuts de ma carrière militaire que j'ai appris à connaître et à comprendre les habitants de la Campine, leurs mœurs et leur caractère simple et beau. Partout où apparaissait le petit fourrier belge avec son billet de logement, il se faisait bientôt aimer d'hommes dont les dispositions correspondaient aux siennes par la douceur, la gaieté et par un penchant inexplicable à la générosité et à l'amitié. Il s'asseyait auprès d'eux au foyer où bouillait la marmite et leur contait des histoires merveilleuses; il joignait les mains pour prier avec eux à leur table; il les accompagnait à l'église et s'y agenouillait à leurs côtés; il allait aux champs avec la jeunesse et partageait ses travaux; mais surtout il était le favori des enfants qui marchaient fièrement en le tenant par la main et qui parfois versaient des larmes quand leur bon ami le soldat devait partir pour un autre village (1). »

On peut soupçonner que, dans la société des campagnards, Henri Conscience put s'assimiler plus complètement l'idiome populaire, car le français, la langue de son père, était aussi celle des écoles où il avait enseigné comme civil et comme sergent. En correspondance avec son ami Alfred de Laet, il fit ses premiers essais d'écrivain : une épopée mythologique et patriotique et une pièce de théâtre, jouée par les soldats de la garnison de Termonde, restèrent en manuscrit.

(1) *Geschiedenis mijner jeugd*. Lebègue, s. d., in-12.

P. HAMELIUS. — 1921.

En 1836, le poète quitta l'armée pour revenir dans sa ville natale, où un groupe d'artistes et de littérateurs rêvait de renouveler les anciennes gloires de la peinture et des lettres nationales. Leur chef était Gustave Wappers, dont le renom a pâli depuis lors devant ceux de Leys et d'Henri de Braekeleer, autres membres du cénacle. Le parrain de Conscience y fut Alfred de Laet, devenu, comme tout le groupe, partisan de la langue flamande, et Conscience cessa d'écrire en français. Cette décision, grosse de conséquences pour l'avenir de la Belgique, s'explique par diverses raisons. Tandis que ses écrits français rappelaient sans originalité les déclamations des premiers romantiques, dès qu'il s'exprima dans sa langue maternelle il acquit une chaleur et un coloris qui enthousiasmèrent son petit cercle d'amis. Sa conversion fut aussi un acte de dévouement patriotique. Pour atteindre à la notoriété, pour réaliser un rêve d'artiste épris de beauté pure, la langue française était l'instrument en apparence le plus favorable; aucun écrivain flamand ne connaissait le succès. Produire dans un idiome dédaigné et dépourvu de tradition littéraire, c'était affronter les obstacles à plaisir. Même l'exemple des artistes anversois ne pouvait lever tous les doutes : car en imitant Rubens et Teniers, un peintre pouvait compter sur une bienveillance qu'un auteur n'était pas en droit d'espérer. Le motif qui a fait persévérer Conscience dans l'usage d'un idiome si défavorable à sa gloire, c'est le désir d'instruire et de relever son peuple, le même sentiment qui lui avait fait prendre les armes, et qui plus tard l'entraîna à affronter les luttes politiques.

S'il était de naissance et d'éducation modestes, il ne faudrait pas en conclure que son horizon littéraire ait été borné. Dans l'enfance, il avait disposé des bouquins du grenier de son père. Plus tard, sachant quatre langues, entouré d'amis cultivés, soutenu par des mécènes influents, il fut à même de suivre le mouvement européen et de choisir

parmi les modes du jour celle qui convenait le mieux à sa tournure d'esprit et à son programme. Avant d'imiter Walter Scott, il s'était essayé dans d'autres genres, et quand, à côté du roman historique, auquel il resta fidèle jusqu'à la fin, il se tourna vers le roman social, ni les modèles ni les avis critiques ne lui firent défaut. Un seul des pays voisins resta sans influence sur lui : c'est la Hollande, dont le détournèrent les souvenirs de la Révolution et son aversion pour le goût néerlandais.

Son livre du début, *L'Année des Merveilles* (1837), a sa source dans la traduction en ancien flamand de l'ouvrage de Guichardin sur les Pays-Bas, et notamment dans un passage décrivant le sac de la cathédrale d'Anvers par les calvinistes en 1566. La même scène est dépeinte dans le *Tyl Ulenspieghel* de De Coster. Ni ce premier volume, ni le recueil intitulé *Fantaisie*, et paru la même année, n'étaient des coups de maître. Néanmoins, ils ont procuré à leur auteur le plus précieux des encouragements, celui du roi Léopold I^{er}, qui lui fit obtenir quelques menues faveurs officielles. L'œuvre suivante, qui devait assurer sa réputation, put donc être préparée dans de meilleures conditions.

Elle est consacrée à un fait d'armes que l'historien Voisin venait d'étudier dans un article de revue et un élève de l'Académie d'Anvers, Nicaise De Keyzer, de commémorer dans un grand tableau, la bataille de Courtrai ou des Éperons d'Or (1302), gagnée par les communiers flamands sur l'armée royale de France. Avant d'écrire son roman, *Le Lion de Flandre*, Conscience entreprit en compagnie de de Laet un voyage dans le pays de Bruges et de Courtrai, pour s'y renseigner par l'inspection du terrain de la bataille. Toute sa vie il garda cette habitude de voir de ses yeux les scènes où il plaçait ses romans. Dans la demeure d'Octave Delepierre, le savant archiviste de Bruges, il reçut une aide empressée. Sans doute il put y lire les *Chroniques, Traditions et Légendes* récemment

publiées par son hôte (1834) et y trouver esquissés déjà les héros des Matines brugeoises et de la bataille de Courtrai : princes du comté de Flandre et du sang de France, et jusqu'au frère convers Guillaume de Saftinghe, qui prit deux chevaux dans l'écurie de son abbaye de Doest pour participer au combat, et qui désarçonna et tua de sa main plus de soixante chevaliers français. C'est le *Moine guerrier et renégat* de Delepierre (1).

L'apparition du *Lion de Flandre* en 1838 fut un événement. Ce fut aussi une profession de foi et un acte politique, car il contient une doctrine et un programme. Toute importante qu'y est la part de la convention littéraire, elle reste subordonnée à l'inspiration de la vie. Émeutes, manœuvres d'armées, assemblées publiques, y sont l'image idéalisée des événements de 1830, et en gardent la fougue et la couleur. Par contre, les émotions intimes y empruntent leur langage à l'ancienne littérature : les dialogues d'amour y sont emphatiques, les sentiments excessifs. Les personnages sont des marionnettes symbolisant soit la tendresse (Mathilde), soit l'ambition (Du Chatillon), soit la prudence (Deconinck), soit le courage (Breydel). Ils ont la simplicité fruste de héros d'épopée. Cette psychologie à l'emporte-pièce est le fruit d'un système autant que celui d'un tempérament. L'épigraphe du chapitre décrivant le teint de rose et les yeux célestes de l'héroïne Mathilde est tirée d'une ancienne version flamande du dialogue fameux de *Calixte et Mélibée*, plus connu sous le nom de *Célestine* : « As-tu vu les fins cheveux d'or qui se tissent en Arabie ? La chevelure tombant sur ses talons est plus pure encore, et ne brille pas moins. » Cette citation donne la clef de la méthode archaïsante de Conscience et de son désir d'émouvoir les lecteurs naïfs. Sentimental lui-même, il voulait enflammer les sentiments

(1) Conscience renvoie à son propos à l'*Excellente Cronike*. — Notule, p. 117 du vol. III de l'éd. de 1848.

d'autrui en rejetant le scepticisme et la froide raison. Ce trait ne lui a jamais été pardonné par les zélateurs : leur prudence s'offusque de la place faite à l'amour dans son œuvre et de son ardeur dans la représentation de la passion.

Les ressemblances entre *le Lion de Flandre* et *Ivanhoe* sont nombreuses, mais superficielles. Tous deux se placent à la fin du XIII^e siècle, et représentent des nations divisées par le langage et la race : en Angleterre, les Anglo-Saxons dominés par les Normands, en Belgique, les Flamands subjugués par les Leliaerts, ou parti des fleurs de lys. Dans ces luttes, le beau rôle est donné aux peuples germaniques en révolte contre leurs maîtres latins : transportant dans le passé les passions du XIX^e siècle, les deux romanciers se montrent hostiles à la nation qui venait de perdre, à Waterloo, l'empire de l'Europe. Comme le plupart des romantiques, ils empruntent à la France révolutionnaire son idéal de liberté, mais ils le transfèrent du domaine de la vie civile à celui des guerres entre nations. Tous deux adversaires des idées napoléoniennes, tous deux disciples des penseurs allemands, ils veulent faire aimer le Moyen Age parce qu'ils se défient de l'esprit moderne. Le désir de propager ses convictions est surtout pressant chez Conscience; il se sent une vocation d'apôtre, et s'attache aux intérêts de l'État plus qu'à la peinture de la vie privée. Les personnages du *Lion de Flandre* sont presque tous hommes d'État ou militaires, son action est essentiellement politique, sauf le petit épisode d'amour du début. Au cours du récit, cette tendance va s'accroissant, et la finale est une fanfare guerrière et patriotique. Les deux héros, le tisserand retors et le boucher impétueux, sont des incarnations de l'esprit de conspiration et de révolte. Tout le roman n'était qu'un prolongement, dans le domaine de la pensée, de la Révolution à peine achevée. Grisé d'éloquence, de tumulte et de combats, l'ancien sergent-major en écrivait l'épopée. Le tableau de la bataille finale des Éperons d'Or est d'abord présenté à la manière

moderne, suivant la disposition du terrain et les manœuvres des masses militaires, puis il est détaillé en une série de combats singuliers, comme dans les chroniques rimées. Pour cette partie, la notice de Voisin et le *Spiegel Historial* (*Miroir historial*) de Van Velthem ont surtout servi de guides. Peut-être Conscience a-t-il voulu manifester ses sentiments monarchistes en mettant en vedette dans son titre le fils du comte Guy de Dampierre, Robert de Béthune, surnommé le Lion de Flandre, mais ses préférences de démocrate se portèrent sur deux roturiers, le tisserand Deconinck, qu'il finit par comparer à Moïse, libérateur d'Israël, et le boucher Breydel, et c'est à eux que l'admiration publique a consacré les statues jumelles érigées sur la Grand'Place de Bruges.

La prose rythmée et ornée du livre est à la fois populaire et archaïque; elle ressemble au style des abrégés d'anciens romans de chevalerie répandus dans le peuple depuis le ^{xvii}^e siècle. La mode revenait à ces contes violents et naïfs, à leur langage affecté et vieilli. A l'histoire des *Quatre Fils Aymon* est emprunté le personnage épisodique de Thierry de Vos, ou le Renard, qui se grime le visage au moyen d'herbes et de liquides et se déguise comme Maugis l'Enchanteur (1). Comme Maugis, il force l'entrée des cachots, délivre les prisonniers et déjoue par la ruse les plans ambitieux des monarques.

Tout en suivant le courant romantique, Conscience évite les phrases enchevêtrées et les mots rares; il veut avant tout rester accessible aux demi-lettrés : de là sa syntaxe toujours simple et même les gallicismes qui se rapprochent de la langue usuelle des provinces flamandes; de là aussi la vivacité entraînant de son exposé. L'entreprise d'écrire pour la masse, dans une langue à la fois simple et noble, décrivant les mœurs et les institutions du Moyen Age et touchant en même temps le cœur du

(1) Edition princeps, 1838, vol. I, p. 191.

public moderne, était hérissée de difficultés. Recourir à des modèles hollandais ou admettre trop de mots français, eût fait manquer le but, l'affirmation du patriotisme flamand. Le parler vulgaire était bas, le style soutenu trop livresque. Il fallut recourir au néologisme et imiter le langage ancien pour créer une prose convenant à ces visées épiques, et malgré des fautes nombreuses et apparentes, la tentative réussit.

Comme toute exaltation de l'idéalisme, le rêve héroïque du *Lion de Flandre* devait finir dans une désillusion. Un an après sa publication, la Belgique, courbée sous la décision arbitraire des puissances, se soumettait à l'amputation de son territoire et abandonnait à la Hollande les grands-duchés de Limbourg et de Luxembourg et la Flandre zélandaise. Comme tous les patriotes, Conscience s'indigna; mais il alla plus loin, il exhala ses sentiments dans une philippique qui fut suivie d'une scène de désordre. Frappé de révocation, découragé de ses insuccès, il se retira momentanément de la littérature pour se faire aide-jardinier. Cette retraite fut de courte durée; bientôt il rentra en faveur, grâce surtout à son protecteur le peintre Gustave Wappers, devenu directeur de l'Académie des Beaux-Arts. Mais sous l'influence des épreuves son talent reçut une orientation nouvelle.

Aux déboires politiques s'ajoutait une crise économique; le pays flamand était désolé par la décadence de l'industrie linière, jadis sa ressource principale. Bientôt éclata une maladie des pommes de terre qui affama la population agricole. C'est entouré de scènes de misère que Conscience, doublement solidaire des pauvres, puisqu'il avait souffert du dénuement et qu'il compatissait aux privations d'autrui, conçut le programme de son action nouvelle. Car la création d'une littérature nationale n'était qu'un côté de la réforme qu'il avait en vue. Il voulait constituer, en face des deux partis bourgeois, le catholique et le libéral, un troisième groupe, pour revendiquer

le droit d'employer la langue populaire dans la vie publique, et pour défendre les malheureux contre les abus de la richesse, sans ébranler la foi chrétienne, leur meilleure consolatrice. Il se réclamait du christianisme démocratique de Lamennais, le modèle de plusieurs de ses écrits de jeunesse, et l'inspirateur de maint homme d'État belge.

Cependant, son opposition n'alla pas jusqu'à boudier le monde officiel, qui, de son côté, sut reconnaître son talent et récompensa, sans empressement, les services éminents qu'il rendait au pays. Wappers lui procura la commande de l'État pour une *Histoire de Belgique*, parue en 1845. La préparation de ce livre devait être utile au romancier en lui faisant connaître des matériaux pour ses récits historiques. Le roi Léopold I^{er} en accepta la dédicace, qui se termine par la prière suivante :

« Dieu protège notre chère patrie contre l'ennemi ambitieux qui depuis des siècles nous guette avidement au Midi; qu'il protège les anges gardiens de notre indépendance, la langue maternelle et la pureté des mœurs; à l'horizon des temps à venir luit un soleil rayonnant (1). »

Le roi soutenait du reste l'écrivain flamand d'une façon suivie. Dès l'année 1837, il l'avait reçu en audience; il lui avait accordé plusieurs subventions sur sa cassette particulière, et il avait sans doute inspiré les faveurs fréquentes, mais parcimonieuses, accordées à Conscience par diverses administrations et comités officiels. Wappers, peintre en titre du roi, était sans doute d'accord avec le souverain quand il réconfortait et secourait son susceptible ami. Dans la préface du *Lion de Flandre*, un hommage à Léopold I^{er} suit une série d'attaques contre l'administration favorable à la langue française : « Plus d'une fois notre prince a montré qu'il lui plaît mieux de régner sur une nation qui se respecte que sur un peuple servile (2). » Les

(1) Cité par JACOB, *Briefwisseling*, 1913, p. 174.

(2) *Leeuw van Vlaanderen*, vol. I, 1838, p. VIII.

raisons de ce patronage s'expliquent par la politique du nouveau royaume : le danger d'absorption par la France était aussi grand au début que le fut par la suite la menace de l'Allemagne, et rien ne pouvait mieux renforcer le patriotisme belge que l'équilibre entre les deux langues du pays. Le roi faisait preuve, en ceci, d'une perspicacité digne de sa grande réputation ; il consolidait son royaume, il relevait le niveau moral et intellectuel de son peuple, il posait les fondations où devait s'établir pour longtemps tout l'édifice de sa littérature. Le choix de l'écrivain et celui de son programme étaient également heureux. On ignore si l'initiative en revient au souverain lui-même ou à ses conseillers, par exemple à Sylvain Van de Weyer, parfois mentionné dans les biographies de Conscience.

L'idéal d'union patriotique était plus facile à concevoir qu'à mettre en pratique. La candidature de Conscience échoua aux élections communales d'Anvers en 1846 et 1849, mais il persévéra dans l'espoir de constituer son parti flamand. Plus tard, dans une alliance électorale avec Edmond Picard, il rencontra le même insuccès. Pendant les dix années remplies par ces tentatives et ces désillusions, il ne publia pas de roman historique, mais il s'essaya dans un genre nouveau, celui du conte villageois ou du conte social. Il suivait en cela l'évolution des littératures voisines. La France avait produit George Sand, l'Allemagne Berthold Auerbach, et pour répandre dans le peuple des principes de moralité et d'idéalisme, de simples esquisses de mœurs contemporaines pouvaient être aussi efficaces que les tableaux grandioses du Moyen Age. Les premières scènes de mœurs anversoises du romancier ne poursuivent pas des vues aussi ambitieuses. Les sentiments des classes pauvres y sont reproduits avec une tendresse, un humour et une vivacité qui en font des chefs-d'œuvre. *Comment on devient peintre* et *Ce que peut souffrir une mère* (1843) n'ont aucun des défauts du *Lion de Flandre*. Leur langage, proche du parler populaire, est

imagé, naturel et ému. Les affections de famille s'y montrent profondes et ardentes. La critique hollandaise les salua avec admiration, le public belge les accueillit avec enthousiasme. Dans leur cadre restreint, elles sont ce que les lettres flamandes ont produit de plus spontané et de plus caractéristique.

Si l'on ne peut leur attribuer d'autre origine que le cœur qui les a conçus, on peut du moins signaler leur analogie avec les romans où Dickens a dépeint les joies et les douleurs de son enfance, *Oliver Twist* (1838) et *David Copperfield* (1849-50). De telles coïncidences manifestent l'unité de l'esprit européen et sa tendance à s'exprimer de même en différents pays. Ce que Conscience avait vu et entendu journellement dans les quartiers d'Anvers où il avait grandi, ce qu'il avait observé comme soldat dans son intimité avec les paysans, ce qu'il avait éprouvé au contact des artistes de l'école d'Anvers, s'est fondu dans ses écrits en un mélange d'ardeur créatrice et d'imitation fidèle, d'humour et de naïveté. Si la souffrance et la méchanceté viennent parfois projeter leur ombre sur le tableau, elles doivent fuir bientôt devant l'armure d'innocence des héros et des héroïnes.

L'année 1850 vit paraître deux esquisses de mœurs paysannes contenant des souvenirs de la vie de cantonnement en Campine : *Le Conscrit* et *Baas Ganzendonck*. *Le Conscrit*, placé dans les environs de la garnison de Venloo, est une touchante histoire d'amour mêlée à des esquisses de la vie militaire, sans aucune intrigue : enrôlement d'un fils de veuve qui, atteint d'une ophthalmie, est envoyé à l'hôpital, échange de lettres naïves entre lui et ses proches, visite de sa sœur de lait, retour au village natal, guérison et mariage. Tout le charme de cette idylle réside dans la délicatesse et dans la fraîcheur des détails, dans la tendresse candide des habitants de la bruyère, dans la pureté de leurs affections de famille et dans la noblesse du paysage. Tant d'innocence unie à tant de bonté se rencontrent

rarement; il a fallu l'âme d'un poète pour les deviner et les rendre.

L'émotion est moindre et l'ironie plus marquée dans *Baas Ganzendonck*, caricature de l'orgueil paysan appuyée par des proverbes alignés à la manière de Sancho Pança. Sans être un humoriste profond, Conscience possédait un fond d'observation narquoise et joyeuse qui complète sa physionomie d'écrivain populaire. Il abonde en traits satiriques contre les mauvais Flamands qui rougissent de leur nationalité et de leur langue et qui s'appliquent à singer les messieurs de la ville.

Beaucoup d'autres récits et nouvelles tiennent ainsi le milieu entre l'idylle et le roman à thèse. Il y part de l'observation doucement ironique des campagnards et des petits bourgeois; parmi eux il trouve des âmes droites et des cœurs aimants, des mœurs pures et simples. Il allie le réalisme des détails à l'idéalisme le plus exalté des sentiments. On lui a reproché d'embellir outre mesure l'image de ses compatriotes en fermant les yeux sur leurs vices et sur leurs tares. Sa réponse est que chaque artiste voit et sent à sa manière et que lui-même n'a fait que rendre ses impressions en toute sincérité.

Les sujets ruraux n'offraient pas un champ d'observation étendu et ne favorisaient pas le développement du talent du conteur. Sa veine s'épuisa d'autant plus vite que sa vocation d'apôtre l'entraînait à mettre sa plume au service de son idéal patriotique et humanitaire. Telle de ses historiettes n'a d'autre but que de combattre l'avarice, ou l'abus de la boisson, ou le préjugé du duel. Quant à composer des romans étendus où figurent des mondains raffinés et complexes, cela ne convenait ni à son talent ni aux dispositions de son public fruste et crédule. Comme il voulait beaucoup produire en vue de propager ses principes, il en vint à se répéter dans des romans historiques plus étudiés, mais moins entraînants que le *Lion de Flandre*, dans des scènes de mœurs moins

touchantes que *Ce que peut souffrir une mère et le Conscrit*. En renouvelant la matière, en fouillant les siècles de l'histoire et les recoins de la société pour y puiser des sujets, il maintint jusqu'à la fin sa bienfaisante popularité et atteignit au chiffre de cent volumes. Mais l'inspiration des belles années s'éteignit après 1850.

En 1857, son ami et protecteur, le ministre Pierre De Decker, le nomma commissaire d'arrondissement à Courtrai « sur la route historique des invasions périodiques de la France (1) ».

Cette nouvelle sinécure l'éloignait du milieu anversoïse où il avait beaucoup lutté et souffert et donna naissance au plus satirique de ses romans, *Les Bourgeois de Darlingen* (1861), tableau méprisant des vieux riches et des nouveaux riches de la petite ville placée sous son autorité. En 1867, approchant de la soixantaine, il se retira à Bruxelles, où l'emploi d'administrateur des musées fut créé pour assurer son indépendance. L'ami de Wappers vint donc habiter la maison de Wiertz, dont le jardin devint son séjour favori. Sa vieillesse fut entourée des respects dus à une carrière de dévouement à la patrie. La mort l'enleva en 1883, un mois après l'inauguration de sa statue à Anvers. La nation lui fit des obsèques princières et discours et poèmes célébrèrent en lui le patriote et le démocrate, celui qui, suivant l'inscription placée sur sa statue, apprit à lire à son peuple.

Dans son œuvre, il faut faire deux parts. Tandis que les premiers romans historiques et les premières études de mœurs populaires méritent une place importante dans l'histoire littéraire, il en est différemment de ceux parus après 1850. Alors la vigueur créatrice se relâche et fait place au zèle humanitaire. Une vingtaine de romans se rapportant à toutes les périodes de l'histoire nationale

(1) DE DECKER, *Biographie de Conscience* (*Annuaire de l'Acad. royale de Belgique*, 1885, p. 348).

sont pour la plupart de simples écrits de vulgarisation. Nombre de contes n'ont d'autre but que de prêcher la morale, sans ambitions esthétiques. C'est que, tout en aimant le peuple dans sa modeste ignorance, le conteur lui rêvait des idées plus larges, des aspirations plus nobles, un avenir plus haut. L'instruire, le relever, lui préparer un rôle sur la scène du monde, fut la tâche de sa vie. Après avoir présenté le miroir à ses vertus de famille, il fallait lui enseigner l'amour de l'humanité, la foi moderne au progrès, d'ambitieuses visées patriotiques. Ceci en évitant la propagande par voie de discussion, en revêtant les thèses d'un fait concret, d'une histoire destinée à surprendre le cœur pendant que l'idée pénètre l'esprit. La production régulière et un peu machinale à laquelle Conscience s'astreignit pendant sa maturité épuisa sa veine, d'autant plus qu'il ne possédait pas la fécondité d'un Walter Scott. Même au début, ses héros n'ont jamais été très variés. La sentimentalité romantique, tournée soit vers le patriotisme, soit vers l'amour, s'exhale chez tous en élans et en discours passionnés, qui fatiguent à la longue par leur monotonie. Leurs malédictions contre le destin et contre quelques comparses haïssables qui leur servent de repoussoir alternent avec leurs accès d'enthousiasme. Des larmes abondantes et des exclamations contribuent à l'émotion qu'ils éveillent chez les cœurs simples et chez les esprits naïfs.

L'immense et bienfaisante popularité de Conscience réduit la critique au silence. Son action civilisatrice ne s'accommodait ni des subtilités de la pensée ni des raffinements du langage. Il sut être clair, ému et entraînant, et son peuple entier l'a compris. Par surcroît, il a gagné la faveur de l'étranger, car il a été traduit dans la plupart des langues d'Europe. Il serait injuste de vouloir ravalier ce grand homme au niveau mesquin des luttes de parti. Il ressemble à Lamartine, poète religieux et homme d'État républicain, dans ses efforts pour concilier les deux formes

de l'idéalisme qui se sont opposées et entremêlées dans le cours du XIX^e siècle. Ni les critiques pieux qui lui ont reproché de faire dans ses écrits une trop large place à l'amour terrestre et de prêter à la passion une voix trop persuasive, ni les libres penseurs qui l'ont accusé de complaisance pour la puissance ecclésiastique n'ont rendu justice à son caractère généreux, à son esprit large, qui le maintenait bienveillant envers deux tendances contradictoires. Son attachement à la cause flamande s'alliait au désir de conserver l'amitié des populations wallonnes, dont il parle souvent en termes affectueux.

CHAPITRE XV

André Van Hasselt. Ses « Études rythmiques ».

ALVIN, *André Van Hasselt, sa vie et ses travaux*, 1877. — GUILLIAUME, *Le Vers français et les théories modernes*, 1898.

Dès la Révolution de 1830, la nation libérée trouva un interprète de langue française dans le poète André Van Hasselt, né à Maastricht en 1806, disciple de l'Université de Liège et, dès 1833, citoyen adoptif de Bruxelles, où sa laborieuse carrière d'érudit et de lettré s'acheva en 1874. Entre sa vie uniforme et casanière de fonctionnaire, bibliothécaire au début, inspecteur d'écoles dans la suite, livresque et studieux toujours, et l'existence aventureuse de Conscience, quel contraste significatif! Non que Van Hasselt n'ait pas vibré au souffle des grands événements

qui secouaient sa génération, mais il ne sauta pas dans l'arène, ni comme soldat, ni comme agitateur; ses relations avec le pouvoir furent parfois difficiles, mais jamais il n'encourut de révocation, comme le fougueux romancier anversoïis. Il fut un spectateur ému des révolutions, jamais il n'y joua de rôle actif. Aucun de ses livres ne fut original en ce sens qu'une impulsion primesautière s'y soit cristallisée en une émotion contagieuse pour le lecteur. Pour devenir un grand poète, il a manqué à Van Hasselt d'être un grand homme. Il est difficile de l'absoudre du soupçon de mercantilisme et d'une certaine mesquinerie dans ses ambitions. Même après sa mort, son ami et biographe n'a pas su reléguer dans l'oubli son aigreur à poursuivre les prix quinquennaux, distinctions officielles et fugitives qui se sont sans cesse dérobées à ses désirs. Dans la bibliographie de ses œuvres variées, les entreprises de librairie à rendement commercial tiennent une place plus large que les écrits d'art pur ou de science désintéressée. Le débit de ses livres destinés aux écoles était probablement facilité par les fonctions qu'il remplissait au ministère de l'Instruction publique.

Quant à sa production purement poétique, elle a varié au cours des années. Ses étapes sont marquées par des changements dans les modèles suivis, par le progrès de ses méthodes d'imitation et d'adaptation, non par des crises intérieures ou par des convictions transformées. Avant le milieu du siècle (est-ce le hasard seul qui fait coïncider le terme de sa première période avec la Révolution de 1848 et le coup d'État?), il s'inspire des romantiques français, de Lamartine, de Casimir Delavigne, de Victor Hugo, et débute dans des odes correctes et déclamatoires, célébrant dûment la liberté, le progrès et le patriotisme. Le reproche qu'il encourt est de suivre trop fidèlement la mode, de composer de beaux vers où manquent les idées. Très sensible en tout temps à la critique, détourné peut-être de la France par la politique de Napoléon III,

Van Hasselt s'oriente alors, non vers les réalités de son expérience intime, non vers les faits contemporains, mais vers une école poétique différente, celle des romantiques allemands Schubert, Uhland et Heine. Comme eux, il écrivit des *lieder* et des romances d'inspiration musicale et destinées à être chantées. Comme l'Allemagne, il voulut être philosophique, synthétique et profond. Surtout, et c'est le grand service qu'il rendit à son pays, et qui lui valut, à une génération de distance, la bienveillance des collaborateurs de la *Jeune Belgique*, sans pitié pour la réputation de leurs devanciers, il s'appliqua à perfectionner la prosodie française en utilisant les leçons qu'il allait chercher outre-Rhin.

Il serait injuste, du reste, de le déprécier parce qu'il n'a pas atteint les sommets et que la partie de son œuvre restée viable n'est pas volumineuse. Son amour pour les lettres était assez sincère pour résister à l'indifférence ambiante, et la flamme qu'il a su nourrir et préserver s'est transmise à ses successeurs au plus grand honneur de la patrie. Il est vraisemblable que les origines maastrichtoises de Van Hasselt sont pour quelque chose dans sa culture cosmopolite. Le grand-duché de Limbourg, très proche en tout temps de l'Allemagne, était pendant la jeunesse du poète encore pénétré d'influences germaniques. Il ne paraît rien avoir écrit en langue haute-allemande, mais une série de pièces de vers flamandes, remontant à ses premières années, est imprimée à la suite de ses œuvres françaises (1). Elle comprend des traductions de Henri Heine et de Chénedollé. Ni ses poèmes de jeunesse ni ses écrits en prose, qui sont à mentionner en raison de l'influence de ses recherches d'érudition sur sa production littéraire, n'ont rehaussé sa réputation. Faisant peu de part dans ses vers à la vie actuelle, il tirait d'autant plus parti des annales du passé et ses allusions aux faits con-

(1) L'éditeur en fut Nolet de Brauwere van Steeland.

temporains s'accompagnaient toujours de comparaisons avec les âges révolus. Aucun de ses travaux d'érudition n'a résisté à l'épreuve du temps : sa curiosité s'attaquait à trop de questions diverses pour les approfondir, et son énergie se dispersa dans une foule d'ouvrages et de traductions d'intérêt éphémère.

Quand la critique lui reprochait de faire de beaux vers sans idées, elle voulait dire qu'il revêtait les idées courantes des romantiques français d'une versification imitée de la leur. Il n'en est pas moins vrai que ces pensées étaient celles qui éveillaient alors l'enthousiasme et suscitaient les dévouements : le philhellénisme, l'admiration pour les Polonais, pour la mémoire de Napoléon, pour la France révolutionnaire. Les Belges, tout frémissants de leur effort vers la liberté et entourés d'ennemis, devaient accueillir les odes déclamatoires du poète national avec la même ferveur qui les avait dictées, et si le langage en semblait bien parisien, ils s'en accommodaient d'autant mieux que Paris leur avait donné le signal de leur propre Révolution. Van Hasselt n'a pas abandonné tout à fait, après 1850, le genre de l'ode solennelle sur des sujets politiques, le « flot bruissant » qui soupire

« Comme un accord lointain du luth de Lamartine
ou d'Hugo le puissant (1) ».

Il a continué à solenniser les événements marquants : inaugurations de monuments publics et mariages royaux, un peu comme les poètes lauréats d'Angleterre étaient tenus, en échange du revenu de leur charge, de présenter à la Couronne des compliments versifiés. Il est facile de se moquer du style des cantates officielles, surtout quand les circonstances qui leur ont donné le jour apparaissent insignifiantes et pâlies dans le recul du passé. Démodées comme la plupart des statues de grands hommes qui

(1) *Ode à Henriette Sontag*, p. 175 du vol. I des *Poésies*.

encombrement nos places publiques, elles n'en ont pas moins eu leur modeste part dans l'élaboration de la conscience collective.

Beaucoup plus grande est la valeur de la longue série de poèmes groupés sous le titre commun d'*Etudes rythmiques*, et conçus à partir de l'année 1850 environ. Leur titre décèle les préoccupations techniques auxquelles ils doivent leur existence. En renonçant à l'imitation exclusive des Français, aux exercices de rhétorique sur des thèmes abstraits et au style pompeux de l'ode, Van Hasselt s'était tourné vers l'Allemagne et vers sa floraison d'œuvres lyriques brèves, simples, imagées, empruntant à la chanson populaire son tour naïf et épousant le mouvement de la musique. En examinant avec des compositeurs et des virtuoses les bases de l'accord entre les mélodies et les paroles, il en vint à formuler ce qu'il appelle « la loi de l'accentuation littéraire, sans laquelle aucune poésie lyrique ne saurait correspondre à une musique mesurée quelconque (1) ». Cette loi, c'est que le frappé de la mesure doit correspondre à une syllabe naturellement accentuée dans le langage, de façon que le chanteur n'ait pas à faire violence aux vers pour les plier aux nécessités de son art. Des soucis de ce genre, légitimes chez un librettiste, ne devraient point préoccuper le poète outre mesure, car les vers se lisent et se récitent plus souvent qu'ils ne se chantent, et la technique de la littérature ne peut sans déchéance se soumettre à des règles déduites d'un domaine étranger. Sur ce point, Van Hasselt ne s'est pas expliqué clairement, mais il reconnaissait sans doute à son système de prosodie une valeur indépendante de son adaptation au chant. Dès avant 1830, il en avait découvert une application dans une ode de Ronsard et l'avait signalée à Victor Hugo lors d'un voyage à Paris (2). Il ne manquait pas en

(1) Préface du vol. de 1887, p. II.

(2) ALVIN, *Van Hasselt*, 1877, pp. 55 et 56.

France d'esprits novateurs tentés de rajeunir les règles de la prosodie, et le poète belge se réclamait de leur autorité (1). Est-ce par un scrupule extrême d'exactitude, est-ce par défaut de confiance dans sa propre méthode que Van Hasselt a placé en tête de chacune des *Etudes rythmiques* un schéma composé de signes empruntés à la métrique latine et grecque et renseignant l'ordre des syllabes longues et brèves dans chaque poème? On peut soupçonner que la présence même de ces symboles trahit la faiblesse du système, d'autant plus qu'à la simple lecture la prononciation ne se conforme pas toujours aux intentions du poète.

Vraie ou fausse, au surplus, la doctrine de Van Hasselt doit s'estimer d'après les œuvres qu'elle a inspirées et d'après son action sur le mouvement littéraire. Souvent c'est par la technique que s'imposent les réformes en matière d'art, et ni les chansons de Maeterlinck, ni les vers irréguliers de Verhaeren n'auraient pu naître, s'ils n'avaient été préparés par des expériences de versification antérieures. C'est vers 1853 que Van Hasselt semble s'être engagé résolument dans l'élaboration de sa théorie et dans la création de ses rythmes accentués. De l'alexandrin au vers de deux syllabes, il a plié successivement toutes les mesures sous sa loi, non sans commettre des redites et des chevilles. Au lieu de se pénétrer d'un tableau ou d'une émotion, il se contente trop souvent d'assembler des images fuyantes, d'un charme léger et superficiel. Ses oiseaux et ses arbres, bouvreuils, trembles et aulnes, ne sont ni vus ni sentis, ils passent flottants et gracieux, dans une mélodie douce, sans puissance et sans heurts. En virtuose habile, il tire d'heureux effets d'une lyre un peu banale. S'il a songé à établir un accord entre les rythmes et les sujets de ses poèmes, il n'y paraît guère. Tristes ou gais, pensifs ou sentimentaux, tous s'accrochent trop

(1) ALVIN, *Van Hasselt*, pp. 250 et 251.

aisément des combinaisons variées de dactyles et de spondées. Une âme profonde manque pour réchauffer toutes ces formes prosodiques où la dextérité du métier cache trop souvent l'inanité du fond. A cet égard, la comparaison des poèmes de Van Hasselt avec ceux de Henri Heine, de Ludwig Uhland, de Goethe et de Charles Lamb dont ils sont parfois des adaptations, est des plus instructive : les originaux étrangers sont plus fantaisistes ou plus naïfs, plus vifs et moins conventionnels que les versions françaises, qui paraissent molles et ondoyantes par contraste.

Après toutes ces critiques, il n'est que juste de signaler les trouvailles d'harmonie et de mouvement éparses dans le recueil des *Etudes rythmiques*. Le fragment intitulé *la Chasse* est une notation adéquate de l'atmosphère de la forêt :

« O ma belle, entends-tu? C'est la chasse qui court
Dans l'ombre.
C'est le cor qui frissonne à travers le bois sourd
Et sombre (1). »

Le début de la *Cloche du soir* est cité souvent, et à bon droit :

« Cloche du soir, musique si douce,
Seul au milieu du calme des bois,
Seul je l'écoute, assis sur la mousse,
L'hymne plaintif que chante ta voix (2). »

Quand les écrivains belges d'après 1880 rendaient hommage à Van Hasselt, c'est surtout à l'adroit ciseleur de strophes, au créateur des *Etudes rythmiques* qu'ils s'adressaient, mais le poète lui-même se fût sans doute réclamé d'un titre de gloire plus noble et plus digne à ses yeux, de son poème philosophique *Les Quatre Incarnations du Christ*.

(1) *Poésies*, III, 1876, p. 254.

(2) *Poésies*, III, 1876, p. 119.

Résumer en une suite de tableaux grandioses l'histoire universelle, en concluant par une vision prophétique de l'avenir; placer au centre une idée dominante, la doctrine chrétienne, et un héros légendaire, Ahasvérus; montrer que les persécutions païennes et les souffrances des martyrs, les prédications et les guerres ont concouru, à travers les siècles, à un but providentiel : l'unité fraternelle de la race humaine, telles étaient ses visées en composant cette œuvre encyclopédique, comparable à l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet et à la *Légende des Siècles*, et modèle, peut-être, des séries de poèmes historiques de Verhaeren. L'idée était dans l'air, au cours du XIX^e siècle, au point qu'il serait vain de se livrer à la recherche illusoire d'une source. Dès 1849, un fragment des *Quatre Incarnations* avait été livré à la publicité, d'autres parurent en 1857 et 1862, et le poème achevé vit le jour en 1867. Plus d'une scène et plus d'une idée de l'ensemble se trouvent déjà esquissées dans les trois épîtres adressées en 1848 au peintre Antoine Wiertz, notamment dans l'épître III *Sur son tableau le Triomphe du Christ*. La deuxième épître *Sur ses Détracteurs*, contient une diatribe contre les peintres de genre et de natures mortes, que les adeptes du grand art, de l'histoire et de la mythologie se croyaient en droit de dédaigner.

Sur l'objet et sur le plan des *Quatre Incarnations du Christ*, la préface s'explique avec une clarté qui ne laisse rien à désirer :

« Cette œuvre, qui n'est que le développement de quelques versets d'Isaïe (1), est un simple exposé des phases successives de la genèse sociale, déterminées par la manifestation de l'esprit chrétien dans les grands événements de l'histoire jusqu'à la complète réalisation de la parole du Sauveur sur la terre. — Le premier chant appartient au récit de la vie terrestre du Christ et à l'exposé de sa doctrine; le deuxième se rapporte à la chute de l'empire romain, c'est-à-dire à l'extinction du foyer de paganisme antique en Europe, et au mouvement des peuples barbares, c'est-à-dire à la diffusion de la doctrine

(1) Ch. XI, v. 6-9.

chrétienne sur notre continent; le troisième nous conduit aux Croisades, première manifestation d'une idée commune à tous les peuples de cette partie du monde, ou « premier événement européen », comme dit M. Guizot; enfin le quatrième nous introduit dans l'avenir, dans cette ère de plénitude sociale que rêvent tous les poètes et qu'entrevoient tous les penseurs : tableaux divers dont chacun est le corollaire développé de celui qui le précède, et dont le lien commun est le Juif Errant, symbole de l'homme qui souffre et de l'humanité qui ne mourra qu'à la fin des temps (1). »

Les morceaux descriptifs, chute de la Rome païenne, expéditions militaires des Barbares et des Croisés, alternent avec des tirades didactiques, glorifiant la Paix, justifiant la guerre qui renouvelle et mélange les peuples, louant la Science et le Progrès. Des interlocuteurs désignés par des appellations vagues, le Poète, le Penseur, ou même l'Inconnu et la Voix, des entités historiques : un Barbare, les Esclaves, les Châteaux, les Basiliques, ou symboliques comme la Harpe de David ou les Coteaux d'Engaddi, déplorent les crimes du passé ou proclament leur espoir d'un meilleur avenir. La solennité des alexandrins est coupée de passages lyriques, hymnes des Barbares rués vers la Ville Éternelle, des Vieux Siècles chantant leur propre déchéance, des Siècles Nouveaux annonçant leur splendeur prochaine.

Entre ces éléments variés, le lien de continuité n'est pas toujours apparent. Les noms propres sonores, tirés de la Bible et de l'histoire de l'Orient, sont répandus à profusion, mais sans évoquer d'images très précises ni très vivantes. Les races barbares que doit vaincre le christianisme ne se différencient qu'à la surface, par le paysage et le costume, non dans leurs sentiments profonds. Même les problèmes moraux ne sont pas nettement posés, chose fâcheuse dans un poème philosophique : on se demande s'il prêche le renoncement ou la joie de vivre, la contemplation ou l'action, l'énergie ou la douceur. Il suffit de

(1) *Quatre Incarnations*, éd. 1867, Préface, pp. I et II.

mesurer l'épopée de Van Hasselt à l'une des œuvres maîtresses du genre, au *Prométhée délivré* de Shelley, par exemple, pour marquer la distance qui la sépare des sommets.

La Belgique n'en avait pas moins lieu de s'enorgueillir du noble effort de son poète national. Octave Pirmez lui écrivait :

« Je vous vois dans le groupe formé par de Laprade, Lamartine et Hugo,... qui, pour moi, résument toute la poésie du monde présent et du monde à venir ; car ils obligent au silence le bel esprit, l'esprit gaulois, et ils sont à la fois grecs et germains, dans la beauté véritable et dans la profondeur, dans la nature et dans l'idéal (1). »

Cet éloge judicieux d'un esprit indépendant ne trouva guère d'écho dans la presse périodique, esclave des préjugés de parti et plus curieuse des opinions du poète qu'admiratrice de son talent.

Lorsqu'il disparut en 1874, il avait donné la pleine mesure de ses dons littéraires, et nul ne lui contestait la première place parmi les écrivains de langue française : seule la gloire de Conscience dépassait la sienne. Au milieu de l'indifférence et du dédain, il avait vaillamment maintenu le culte des lettres et par son souci de la technique, il plaçait devant ses successeurs l'idéal d'un métier probe. Sans parvenir à égaler les grands poètes philosophes du siècle, il s'était au moins montré leur digne émule, bien plus, il avait préludé avec succès à Van Lerberghe et à Maeterlinck dans leurs compositions musicales et rêveuses, à Verhaeren dans ses fortes synthèses de la vie sociale et des traditions du pays. Même le jugement le moins favorable porté sur lui après sa mort ne refuse pas justice à son talent d'écrivain et lui concède le titre d'un « habile versificateur (2) ». On a vu qu'il était beaucoup mieux : un novateur et un précurseur, et, si les circonstances l'avaient favorisé, presque un chef d'école.

(1) ALVIN, *Van Hasselt*, 1877, p. 356.

(2) ALVIN, *Van Hasselt*, 1877, p. 346.

CHAPITRE XVI

Charles De Coster. « Légende d'Ulenspiegel ».

DE COSTER, *Légendes flamandes*, 2^e éd., avec préface d'ÉMILE DESCHANEL, 1861. — *Contes brabançons*, 1861. — *Légende d'Ulenspiegel*, 1868. — VAN METEREN, *Histoire des Pays-Bas*, 1315-1612. — 1618. — VAN DUYSE, *Histoire... de Tiel l'Espiègle*, 1858. — HAMELIUS, *La Genèse de l'Ulenspiegel de Ch. De Coster (Belgique artistique et littéraire)*. — POTVIN, *Lettres à Eliza (Revue de Belgique)*, 1879). — Pour tous les écrivains de langue française depuis De Coster : *Anthologie des Ecrivains belges, poètes et prosateurs*, éd. L. Dumont-Wilden. 2 vol. Paris, Crès, 1918.

Entre les mains de Conscience, comme entre celles de son grand prédécesseur Walter Scott, le roman historique, glorificateur des mœurs et des institutions du passé, nourrissait l'aversion contre l'esprit moderne, et se faisait l'auxiliaire de l'opinion conservatrice, à laquelle le romancier flamand s'était d'ailleurs lié, au moins par une trêve tacite. L'hostilité à l'Église et à la tradition, réveillée par suite de l'échec du projet de loi sur les couvents en 1857, domine dans les œuvres de son rival de langue française, Charles De Coster, comme dans la politique belge entre 1860 et 1880. La résistance à la Papauté coïncida en Belgique avec une ère de défiance à l'égard du gouvernement de Napoléon III, le protecteur du Vatican. Les proscrits de Décembre, républicains et libres penseurs, y prirent une part active. L'un d'entre eux, Edgar Quinet, réfugié à Bruxelles de 1851 à 1858, s'était familiarisé avec l'histoire

de son pays d'exil par la lecture de Froissart. Protestant d'origine, ancien étudiant de l'Université de Heidelberg, l'une des citadelles de la Réforme au xvi^e siècle, il s'associa aux études entreprises sur les guerres de la religion par Gachard et Groen van Prinsterer, et s'enthousiasma à la lecture de l'*Histoire des origines de la République des Pays-Bas* publiée en 1856 par l'Américain Motley. Il y voyait un hommage aux champions belges et hollandais de la liberté de conscience qui avaient guidé le monde dans la voie de l'émancipation. Banni de sa patrie pour la même cause, voué lui-même aux études historiques, zélé pour la propagation des idées avancées, il voulut voir une analogie entre la lutte engagée par Guillaume d'Orange et Philippe de Marnix contre l'Inquisition et celle des libéraux belges de son temps contre les intérêts des couvents. Sans doute comparait-il son propre exil à Bruxelles avec le séjour des chefs réformés à Heidelberg quand ils durent quitter les Pays-Bas pour cause d'hérésie.

Cet état d'esprit donna naissance à diverses publications destinées à fortifier les Belges anticléricaux par l'exemple de leur passé national. En 1856, il imprima : *Fondation de la République des Provinces-Unies : Philippe de Marnix, seigneur de Sainte-Aldegonde*, une étude sur l'histoire, non des actions militaires ni des négociations diplomatiques, mais des idées, des courants d'opinion. Ce n'est plus à Guillaume le Taciturne, homme d'État et général, c'est à son conseiller le théologien et le pamphlétaire qu'est attribuée la fondation de la république hollandaise. En même temps, on rappelait aux Belges que la puissance romaine avait été battue en brèche par la foi obstinée et par l'éloquence sarcastique d'un Bruxellois de naissance, d'un défenseur de la franche humeur brabançonne contre le fanatisme sombre des serviteurs espagnols de la Papauté. Le nationalisme soulevé par Conscience contre l'influence française était ainsi tourné contre les ultramontains, et un contraste s'établissait entre le tempérament indépen-

dant et plantureux des pays flamands et l'ascétisme et l'intolérance dont on accusait le parti du Vatican. Marnix s'était servi de la satire et du ridicule pour ébranler le prestige du catholicisme, et son œuvre principale, *la Ruche de l'Eglise romaine*, était pleine de plaisanteries violentes et parfois risquées. On voulut y voir un témoignage de la vigueur de l'esprit flamand, capable d'écraser un adversaire en se jouant. Même son langage démodé était considéré comme caractéristique de la Belgique par Quinet. Au cours de ses promenades au Brabant wallon, il notait les locutions anciennes survivant dans le patois local, et allait jusqu'à confondre celui-ci avec le vieux français (1). C'est lui qui prit l'initiative d'une nouvelle édition des œuvres françaises et flamandes de Marnix, publiée par Albert Lacroix, François Van Meenen et Alphonse Willems. Sur la liste des souscripteurs figure le nom de Charles De Coster. L'introduction, due à la plume de Quinet, porte un titre caractéristique : *La Révolution religieuse au XIX^e siècle*. Les matériaux rassemblés par ce laborieux érudit attendaient d'être vivifiés et popularisés par la main d'un romancier, comme des études antérieures sur l'histoire nationale avaient été mises en œuvre par Conscience.

Ce romancier fut Charles De Coster. Né à Munich (1827), possédant les langues allemande et flamande, De Coster fut un adepte du nationalisme néerlandais qui était à la mode parmi les lettrés belges contemporains de Napoléon III. A partir de l'âge de six ans, sa vie se passa à Bruxelles; comme adolescent, il s'y initia à la littérature dans les cercles bohèmes, avant même de faire son droit à l'Université (1850-1855). Peintres, graveurs et sculpteurs, parmi lesquels son fidèle ami Adolphe Dillens et l'audacieux Félicien Rops, mêlé au mouvement littéraire de Paris par son travail d'illustration de livres,

(1) M^{me} QUINET, *Mémoires d'exil*, 1868, pp. 281 et 308.

méritent une mention, furent ses compagnons habituels. Octave Pirmez, étudiant à Bruxelles à la même époque, éprouva pour lui peu de sympathie. Sous le titre d'*Uylen-spiegel* paraissait en 1856 une petite revue contenant des écrits de De Coster et des gravures de Rops. L'année même de l'agitation contre la loi sur les couvents parurent les *Légendes flamandes* (1857), recommandées bientôt après au public de Paris par Émile Deschanel, l'un des proscrits établis en Belgique. La qualité qu'il y relève surtout est la peinture fidèle des mœurs régionales dans le passé et dans le présent. En même temps, il y signale comme un défaut l'usage d'une langue artificielle et archaïque, distincte du français académique. Entre ces deux jugements, il paraît y avoir contradiction, car le style doit s'accommoder au sujet : des histoires du temps passé amènent des expressions démodées, et les mœurs locales se dépeignent naturellement en langage du terroir. Sous peine de rester un décalque de la manière parisienne, les lettres belges devaient refléter l'influence du parler régional en s'inspirant des traditions du pays.

Un trait commun des nouvelles réunies sous le titre de *Légendes flamandes* est la place qu'y occupe le surnaturel, représenté surtout par des diables. La seule où un ange tient un rôle important doit intéresser les lecteurs de Maeterlinck par son ton naïf, presque enfantin, et par l'innocence virginale qui la rapproche du théâtre pour marionnettes et de l'*Oiseau bleu*. Son titre même, *Blanche, Claire et Candide*, apporte à l'esprit une vision de pureté. Ce sont les noms de trois filles d'empereur vouées à la vie religieuse, à qui l'ange commande de chevaucher à l'aventure pour laisser le bon Dieu leur assigner la place où doit s'ériger son église. Où s'arrêtent les pas de leurs montures, un moulin est construit. L'un des maçons ne réclame aucun salaire et ne prend aucune nourriture : c'est le Seigneur lui-même. L'édifice achevé, trois évêques viennent pour le consacrer, mais puisqu'il a été béni par

la main divine, les prélats sont châtiés de leur présomption : le premier est frappé de cécité, le deuxième voit ses mains desséchées et le troisième effrayé se retire.

Dans son exagération puérile, ce conte imite la dévotion populaire qui a souvent reparu dans l'art flamand au cours des siècles et que le succès de Maeterlinck a fait connaître au public international. Quant à De Coster, il trouvait les diables et la sorcellerie plus à son goût que les anges et les miracles, suivant en cela les conteurs romantiques de son temps. Enchanteurs, esprits malins et sorciers abondent en effet dans les nouvelles de l'époque, et n'étant plus pris au sérieux par une génération de sceptiques, ils se revêtaient d'une signification allégorique et morale, ou ils devenaient de simples jeux de la fantaisie, comme les fées des contes populaires.

La vieille chanson flamande de *Sire Haluin*, ainsi nommée d'après le cruel chevalier, séducteur et assassin de filles, lequel finit, comme Barbe-Bleue, par rencontrer une belle plus courageuse que les autres et par succomber sous ses coups, fournit la matière d'un autre récit. Le *Sire Haluin* de De Coster n'est ni une ballade, comme son modèle, ni une pièce de théâtre comme le *Barbe-Bleue* de Maeterlinck, mais une nouvelle. Un génie malfaisant, le Prince des Pierres, y conduit à sa perte le héros, devenu criminel par faiblesse.

Sans examiner les *Légendes flamandes* en détail, il faut y noter l'hostilité à l'Église et la peinture violente des cruautés de l'Inquisition espagnole aux Pays-Bas, puisque le chef-d'œuvre de De Coster devait contenir plus tard des données analogues. Outre les puissances surnaturelles, bonnes et méchantes, il y met en œuvre les instincts matériels de l'humanité, les joies charnelles si souvent glorifiées par Jordaens, par Jan Steen et par Teniers. Ses fréquentes allusions aux plaisirs de la table, inspirées de l'exemple de Rabelais, deviennent bientôt fastidieuses. Elles procèdent de l'insouciance et de l'esprit de cama-

raderie d'un tempérament confiant et jovial. Elles se rattachent aussi au néo-paganisme proclamé au ^{xix}^e siècle par Goethe et par les révolutionnaires et à leurs protestations contre l'ascétisme et contre le renoncement.

Avant d'incorporer toutes ces idées dans une œuvre définitive, De Coster publia, en 1861, un second recueil, les *Contes brabançons*, très différents des *Légendes flamandes*. Ce volume est illustré de gravures par plusieurs artistes belges. Aucun élément surnaturel n'y intervient, aucun pastiche de l'ancien français n'y figure. L'existence laborieuse et gaie des bourgeois de Bruxelles, leur bonté, leur indépendance, y sont décrites dans la langue littéraire courante. L'un des contes soulève un problème d'ordre esthétique : l'écrivain doit-il s'attacher à la vérité ou à la fiction, aux faits ou à l'idée, au corps ou à l'esprit ? Avec les fervents de l'allégorie et du symbole, De Coster répond que les phénomènes matériels ne sont que les signes visibles de la vie intérieure et des forces transcendantes, et qu'ils en sont inséparables. Les symbolistes de la génération suivante auraient donné une réponse analogue, tout en s'écartant de l'auteur de la *Légende de Thyl Ulenspiegel* dans l'application de cette théorie.

Il n'est pas facile d'énumérer les influences variées qui se sont fusionnées dans l'esprit de De Coster pour former son œuvre capitale, publiée en 1867. L'ancien recueil de facéties connu sous le nom de *Thyl Ulenspiegel* lui était accessible dans des versions en plusieurs langues, figurant dans les recueils de livres populaires offerts à la curiosité des lecteurs paysans et ouvriers, et dans des commentaires modernes par O. Delepierre et par Prudens Van Duyse. L'*Eulenspiegel* bas-allemand n'était d'abord qu'un espiègle sans méchanceté, bernant ses maîtres par ses farces inoffensives, prenant au pied de la lettre les ordres qu'il recevait et les exécutant à rebours, pour se moquer. Sous son faux air de docilité et de niaiserie, il parvenait ainsi à jeter le ridicule sur les classes supérieures de la société. A l'époque

de la Réforme, ces contes furent mis au service de la polémique religieuse, et il y eut un *Ulenpiegel* catholique, dirigé contre les hérétiques, et un protestant, contenant des attaques contre l'Église romaine. Au milieu du XIX^e siècle, Van Duyse, poète doublé d'un érudit, n'hésitait pas à reconnaître une portée historique au vieux recueil d'historiettes, malgré leur vulgarité :

« Il nous paraît, écrit-il, qu'Ulespiègle, qu'on dit décédé à Möllen vers 1350, répond à Faust, qu'on dit né dans la seigneurie de Saxe-Weimar en 1491. Ce sont deux grands types du Moyen Age, nés au sein de cette Allemagne énergique et profonde : le premier a des lueurs de philosophie, en se moquant de la science ; le second a des vertiges de folie, en voulant franchir l'abîme qui sépare l'homme de l'Être infini ; le premier fait rire le peuple, le second afflige le sage (1). »

Delepierre, de son côté, avait revendiqué pour son pays la paternité de Thyl, et l'avait rattaché à la vieille cité de Damme en Flandre, déjà célèbre comme résidence du poète Jacques Van Maerlant, dont la statue se dresse devant l'hôtel de ville depuis l'année 1850. Van Duyse rappelle la mise à l'index dont la légende avait été frappée en 1595, sous le règne de Philippe II, et en fait « le représentant de cette puissance populaire qui regardait en face la puissance royale et celle qui était assise sur un trône plus élevé encore (2) ». Voilà donc un héros de facéties transformé en champion de l'anticléricalisme ! Voilà transportées en plein XVI^e siècle les passions politiques de 1850, et le Faust de Goethe signalé comme modèle au futur auteur de la *Légende d'Ulenpiegel*, qui devait imiter dans sa *Vision du roi de Printemps* (3) les scènes de sorcellerie de la nuit de Walpurgis.

Le compagnon fidèle du héros de De Coster, Lamme

(1) *Histoire joyeuse et récréative de Tiel l'Espiègle*, Gand, 1858, pp. XII et XIII.

(2) *Ibid.*, p. XVII.

(3) Liv. I^{er}, ch. LXXXV.

Goedzak, est sorti également d'une publication destinée aux lecteurs peu lettrés : son nom figure dans une série d'images enfantines du genre d'Épinal, imprimée à Turnhout et accompagnée d'une légende bilingue sous le titre de *Lamme Goedzak* (en français *le Bon Guillaume*). C'est un mari bonasse, balayant la maison, lavant le linge et la vaisselle, écurant les marmites et préparant le dîner, tandis que Madame se distrait à la promenade. Mais à l'épouse égoïste de l'imagerie populaire, De Coster a substitué une création tirée d'un pamphlet anticatholique du xvi^e siècle : *Histoire du frère Corneille Adriaensen* (1).

A côté de ces sources appartenant à la littérature d'imagination, De Coster a largement fait usage de livres d'histoire et, en première ligne, de la traduction française de l'*Histoire des Pays-Bas* de l'Anversois Emmanuel Van Meteren, parue en 1618 : il l'aurait lue, dit-on, jusqu'à dix fois (2). Ce récit précis et abondant d'un homme d'affaires, emprisonné dans sa jeunesse pour cause de religion, plaidant avec passion pour la liberté de sa patrie, offrait à l'écrivain moderne une mine de faits politiques, de détails pittoresques relatifs aux voyages, à la navigation, à la monnaie, et au langage ancien. Maints passages en ont été transférés dans le roman avec des retouches de détail. L'historien réformé, conscient de la gravité de sa tâche, explique les événements en homme d'État, dans leur signification politique. Le conteur moderne, désireux de frapper l'imagination, y ajoute les traits personnels et romanesques. Tandis qu'il amplifie, jusqu'à en doubler l'étendue, les récits un peu secs du vieil *Ulenspiegel*, dont il traduit à peu près littéralement une vingtaine de chapitres, il abrège au contraire Van Meteren, dans les discussions des affaires d'État, pour développer les données

(1) *Historie van Broer Cornelis Adriaensen*, datant de 1569, d'après Goethals. J'ai lu l'éd. de 1576.

(2) POTVIN, p. 47.

contenant le germe d'incidents dramatiques. Certaines locutions anciennes ont passé dans son texte sans changements notables, d'autres ont été retouchées et rehaussées pour les rendre plus savoureuses et plus archaïques.

De Coster avait à choisir entre deux conceptions opposées du tempérament flamand, entre la bonhomie confiante de l'*Egmont* de Goethe, rêveur sentimental semblable aux héros de Conscience, et la ruse et la finesse narquoise incarnées dans le type ancien de Renard, modernisé par Willems et par Potvin, et dans l'*Ulenpiegel* étudié par Delepierre et Van Duyse. Au lieu de courir à sa perte par excès de loyauté chevaleresque, le héros de De Coster est avisé et soupçonneux; il trame sous vingt déguisements divers des coups d'audace et des conspirations; son esprit inventif et son sang-froid justifient l'aveu ironique dans lequel il s'écrie : « Je ne suis qu'un pauvre renard flamand (1)! » En 1860, Charles Potvin interprétait le roman de Renard comme une satire contre l'hypocrisie religieuse; la même année, l'écrivain flamand Vleeschouwer fondait à Anvers un journal satirique hebdomadaire intitulé *Reynaert de Vos* et parmi ses collaborateurs il comptait Guido Gezelle, qui voyait aussi dans l'humeur rieuse et la malice le trait dominant du caractère national, et qui se moquait en termes assez durs des tirades amoureuses des romantiques.

Quand on veut déterminer les matériaux incorporés dans le vaste roman de De Coster, on est dérouté par la liberté et par la variété de ses emprunts : lié d'amitié à des bibliophiles comme Alphonse Willems, à des connaisseurs d'art comme Félicien Rops, il avait accès à des documents rares et divers. Les quatre années (1860-1864) où il fut employé d'archives lui fournirent l'occasion de fréquenter des érudits et de consulter des reliques authentiques du passé où sa curiosité et la promptitude de son imagination

(1) Liv. III, ch. XXXIII.

ont dû lui permettre mainte trouvaille. Sans acquérir l'exactitude minutieuse du savant, il pouvait y glaner des détails précieux pour l'artiste, pour les rassembler en une ample marqueterie. Peut-être l'absence d'unité dans la *Légende d'Ulenspiegel* est-elle due à ce travail de mosaïste, peut-être provient-elle du vieux recueil de facéties : chaque épisode est traité en un récit indépendant; trois actions parallèles se développent côte à côte sans se confondre : les aventures personnelles du vagabond, la guerre civile où il est mêlé, les visions symboliques offertes à ses méditations. Nulle trame unique ne relie entre elles ces diverses données, mais elles ont une tendance commune, glorifier le rêve de liberté des Pays-Bas, poursuivre inlassablement l'idéal sans le toucher jamais. Aucune des trois actions, en effet, n'aboutit à un terme matériel : le vagabond ne meurt que pour ressusciter, la guerre continue sans trêve, et les symboles ne révèlent qu'une exhortation à l'effort, non l'assurance d'un bien tangible.

La naissance et la vie de l'Ulenspiegel de De Coster sont conçues comme le contre-pied de celles du roi Philippe II : né le même jour, servant la liberté avec le zèle mis par le roi au service de la tyrannie, aimant la vie et l'humanité autant que le monarque espagnol les déteste, Thyl se mêle à toutes les classes de la société et parcourt toutes les provinces des Pays-Bas depuis la mer du Nord jusqu'à la Meuse : les mœurs et les paysages locaux forment l'arrière-plan pittoresque des événements de la guerre contre les Espagnols. Des cinq livres dont se compose la légende, le premier rapporte les farces de jeunesse du héros et le déclin du règne de Charles-Quint, avant le grand conflit. Le deuxième contient la période du gouvernement du duc d'Albe, les autodafés et les défaites de Guillaume d'Orange. Le livre III, rempli d'aventures imaginaires, dépeint les aventures des Gueux des Bois, qui errent en proscrits par les Pays-Bas, en braconnant, en pillant les moines, et en gagnant l'amitié des paysans et des pauvres.

Le quatrième transporte l'action en Hollande, le refuge de la religion protestante, où Thyl s'enrôle dans la flotte des Gueux de Mer et parvient même au rang de capitaine sur l'un de leurs vaisseaux. La légende finit par la proclamation de la République hollandaise et par l'assassinat de Guillaume le Taciturne. Quant à Thyl Ulenspiegel, il ne meurt qu'en apparence, puis sort du tombeau et se reprend à vivre, car le libre génie de la Flandre est immortel.

Un canevas renseignant uniquement les grands traits du roman ne peut faire connaître ses nombreux personnages parfois cruels et bas, parfois magnanimes et ardents. Il omet des centaines de descriptions, de dialogues vigoureux, des centaines de traits comiques ou bizarres. A travers leurs épreuves et leurs craintes, les bonnes gens de Flandre et de Brabant y apparaissent cordiaux et affectueux, acceptant bénévolement les joies de l'existence sans se montrer difficiles sur le choix. Une large place est faite au surnaturel dans les tableaux de la sorcellerie et de la superstition, considérés par les romantiques comme des éléments essentiels des mœurs du Moyen Age; la sorcière est une pauvre folle qu'on exploite et celui qu'elle prend pour son amant diabolique est un voleur et un meurtrier déguisé en démon, en vue d'échapper à la justice. Le conflit des religions n'est pas présenté comme une discussion théologique, mais comme une opposition des instincts et des tempéraments : Claes, père de Thyl, est converti à la croyance réformée non par le raisonnement, mais par la souffrance : son affection pour son frère et son esprit de justice le détournent du dogme des Espagnols, non parce qu'il le voit réfuté, mais parce qu'il le sent inhumain. En interprétant de la sorte les faits de l'histoire, De Coster suivait son guide Van Meteren, mais il obéissait aussi à son propre instinct d'artiste, à son indifférence à l'égard des théories abstraites. Plus encore, il était l'organe des aspirations politiques de ses contemporains, peu soucieux des doctrines des sectes diverses, mais partisans

enthousiastes de la tolérance religieuse et de la liberté de conscience. On ne peut pas négliger comme fruits d'une mode transitoire ou d'une affectation, les tableaux de la sorcellerie et les allusions aux esprits malins qui abondent chez De Coster. Tout écrivain sincère doit affronter la peinture du mal, toujours présent et agissant dans le monde. Si les maléfices de la *Légende de Thyl Ulenspiegel* peuvent paraître conventionnels, s'ils sont parfois cruels à l'excès, on ne peut du moins leur dénier une puissance tragique. Un autre moyen de relier les réalités aux idées pures est le procédé littéraire de la Vision, modernisé par allusion à la vogue récente de l'hypnotisme. Deux fois, Thyl et sa fidèle épouse Nele sont transportés en pensée en présence des énergies cosmiques et peuvent observer les forces créatrices du monde dans leur activité. Ils contemplent le géant Printemps triomphant de l'Hiver et animant les esprits élémentaires en danses et en chants semblables à ceux du *Prométhée délivré* de Shelley. Ils sont admis aussi à voir dans l'avenir l'harmonie future d'un monde d'où le crime sera banni et où les sept péchés capitaux seront transformés en vertus correspondantes, l'envie en émulation généreuse et la paresse en une rêverie poétique. Ces songes panthéistes d'une réconciliation des contraires sont l'héritage commun de l'ère de la Révolution, et De Coster les avait rencontrés dans le Faust de Goethe. Une vision d'un caractère politique, celle de la réunion des dix-sept provinces des Pays-Bas, est un rêve caressé plus d'une fois par les gens de lettres.

Vue dans sa perspective historique, la *Légende de Thyl Ulenspiegel* est en somme un livre de grande envergure, à visées politiques et à hautes prétentions d'art. L'un de ses titres à l'attention est son style original, imitant celui du *xvi^e* siècle, bref, humoristique et usant d'un vocabulaire tiré en grande partie de Rabelais. Sans doute l'édition de Marnix publiée sous l'inspiration d'Edgar Quinet et maints autres écrits en français archaïque ont contribué à guider

De Coster. Il serait vain de vouloir le blâmer ou le louer de ses nombreux emprunts ou de sa méthode laborieuse, le résultat seul importe, et aucun livre belge n'a soulevé une admiration plus décisive que ce roman écrit dans une langue artificielle et rempli de pastiches. Il a mis fin à la domination du style académique de Paris et fait naître la première expression indépendante du génie national. Si Maeterlinck et Verhaeren ont atteint à une gloire européenne, ils avaient été stimulés par l'exemple du premier grand écrivain indigène, qui leur avait ouvert la voie et fixé leur but, s'il ne leur a pas fait accepter ses procédés. On peut ranger De Coster parmi les initiateurs dont les mérites et la réputation dépassent la valeur de l'œuvre qu'ils ont achevée. Les plus beaux fruits de ses efforts ont mûri après sa disparition, dans les écrits de ses successeurs.

Il est, comme Octave Pirmez, un prosateur scrupuleux et soucieux de perfection. Dédaignant la facilité dont d'autres se contentaient dans leur production hâtive, tous deux élaguaient et corrigeaient sans relâche, en vue d'obtenir des effets très différents : l'un était contenu, châtié et délicat, l'autre plantureux, robuste et savoureux ; l'un suivait Pascal, Bossuet, le grand siècle et Paris, l'autre remontait à l'ère féconde mais désordonnée de la Réforme et, sous le vêtement du français archaïque, laissait percer l'accent du terroir brabançon. « Le vieux français, avait dit De Coster dans sa jeunesse, en une conférence faite devant un cercle d'amis, est le seul qui traduise bien le flamand (1) ». C'est l'aveu d'un régionalisme sans tradition autochtone, sans règle sûre du goût : jamais Balzac, en parlant tourangeau, jamais G. de Maupassant, en parlant normand, n'eurent besoin d'une telle excuse. C'est aussi une hardiesse de novateur. Les lettres belges marchent d'un pas plus assuré depuis qu'elles trouvent la route aplanie par les précurseurs d'avant 1880.

(1) POTVIN, *Revue de Belgique*, 1879, vol. 33, p. 172.

CHAPITRE XVII

Octave Pirmez. — La doctrine symboliste.

O. PIRMEZ, *Feuillées. Pensées et Maximes*, 2^e éd., 1870; *Jours de solitude*, 2^e éd., 1869; *Heures de Philosophie*, 1^{re} éd., 1873; *Rémo. Souvenir d'un frère*, 1881; *Lettres à José*. — A. SIRET, *Vie d'Octave Pirmez*.

C'est à bon droit qu'Octave Pirmez a été salué comme un précurseur par les jeunes talents qui, en 1880, ont rénové les lettres par la fondation de la *Jeune Belgique*. Sans avoir su créer d'œuvre qui s'impose, il leur a frayé la voie et tracé leur programme. La doctrine symboliste a trouvé en lui un adepte et un apôtre. L'a-t-il puisée uniquement dans ses propres intuitions? Lui fut-elle inculquée par ses lectures de jeunesse, dirigées par une mère admiratrice de Chateaubriand, qui écrivait, dans la solitude de son château d'Acoz, « ses commentaires sur les œuvres des hommes qui ont fait à la fois vénérer et chérir le nom de chrétien (1)? » Il semble que les goûts innés du jeune homme aient concordé avec la direction qui fut imprimée à son esprit, tout imbu de la doctrine des Pères de l'Église et des grands auteurs religieux. Dans son existence vide d'action et pleine d'émotions et de méditations, dans ses écrits d'une stricte orthodoxie et d'une correction délicate, l'influence du génie féminin a laissé des traces visibles. Toute sa vie, sauf les voyages à l'étranger, s'est

(1) *Rémo*, 1888, p. 260.

passée aux côtés de sa mère. Du côté paternel, la famille a, depuis le Congrès national de 1830, pris une part active au mouvement politique et scientifique. Trop sensible, sans doute, pour se plier à la discipline du collège, le jeune homme fut confié aux soins d'un prêtre qui l'initia au charme de Virgile et lui fit connaître les poésies latines du jésuite flamand Sidonius Hoschius : ce fut son premier modèle (1). Cette éducation au moyen de lectures pieuses se complétait par des courses aux champs et aux forêts dans la société d'un père chasseur et ami de la nature, comme Octave le resta jusqu'à sa fin.

« Histoire naturelle ! écrit-il à un ami en 1873, à ces mots j'entends sonner ma quinzième année. Je me revois dans les bois avec mon père qui avait pour la chasse une ardente passion. J'étais portecarnassière et je notais dans mon cahier d'histoire naturelle les ruses des lièvres, des renards et des belettes. J'y faisais des illustrations et toutes les marges étaient ornées de vignettes. J'y avais joint un calendrier : tel jour arrivée des fauvettes à tête noire et des rossignols ; tel jour retour des mésanges charbonnières. Tel autre, passage de freux, de balbuzards, de grives. Que de fois, dans les odorantes matinées d'octobre, m'écartant des tireurs et descendant solitairement au fond d'un étroit ravin où je n'entendais que le frêle murmure d'un ruisseau, je me tenais dans l'attente du coup de feu qui allait me prouver la justesse du dicton : *mémoire de lièvre*. Le moindre cri d'oiseau éclatant dans le silence, le moindre mouvement de branche annonçant le passage du gibier, me donnaient des émotions. C'est en ces heures-là, je crois, que je m'énamourai de la nature au point de vouloir un jour exprimer ses attraits par ma plume. Que m'importait alors la *Vie des hommes illustres* de Plutarque ? La biographie et les faits et gestes de Clareau, Ramette, Rustaud, Blanchet, étaient pour moi d'un bien autre intérêt (2). »

Les passages de ses œuvres où il dévoile son intimité le montrent mêlant les émotions de son âme au bruissement du feuillage et des ruisseaux. Dans le silence d'une biblio-

(1) *Lettres à José*, p. 400.

(2) SIRET, pp. 69 et 70.

thèque variée, il compléta son initiation à la double vie de l'esprit et de la matière, qu'à l'exemple des penseurs chrétiens il s'efforce d'expliquer l'une par l'autre. Quant au savoir analytique, à la spécialisation intellectuelle, il s'en détourne résolument.

L'Université de Bruxelles, qu'il fréquenta vers sa vingtième année, ne sut pas plus le retenir que les collèges de jésuites qu'il avait visités auparavant. Il y connut Charles De Coster, dont il appréciait le talent sans goûter sa tournure d'esprit, et un proscrit de Décembre, avec lequel il entretenait des relations littéraires, Désiré Bancel. Quoique les opinions conservatrices d'Octave Pirmez fussent l'éloigner de Bancel, l'admiration de son frère Fernand Pirmez, le héros de son roman *Rémo*, pour le républicain français prolongea entre eux un lien de sympathie qui devait subsister jusqu'à la mort (1).

Le premier livre d'Octave, les *Feuillées*, ou *Pensées et Maximes*, n'a paru qu'en 1861 ou 1862; il fut composé vers 1852-56, au cours de voyages en Allemagne et en Italie, entrepris à la suite d'une crise sentimentale.

« Par quel chemin l'auteur, âgé de vingt-cinq ans, lorsqu'il les écrivit, avait-il passé? — Par celui de l'amour terrestre et de l'amour idéal, par celui de la passion, de l'humilité, de la résignation, du sacrifice. Dans son désespoir, Dieu le soutint et l'inspira. C'est sous sa dictée qu'il écrivit, lui qui jusqu'alors n'avait vécu que de la vie naturelle et expansive. Dès qu'il se recueillit, il se sentit plein de paroles. Une partie de ses pensées furent composées sur les rives du Rhin, à Ehrenbreitstein, où il s'était retranché dans son silence, pour adorer toutes les images qui frappaient sa vue et s'éblouir en son obscurité! Ce furent des jours de béatitude autant que de mélancolie (2). »

A l'approche de la cinquantaine, il devait avouer que

(1) Octave Pirmez rapporte qu'un calomniateur l'accusait d'avoir payé Bancel pour écrire son premier livre, les *Feuillées*. (SIRET, p. 73.)

(2) *Lettre d'O. Pirmez à Siret*, p. 109 de la *Vie*.

la blessure faite à son cœur pendant sa jeunesse ne s'était jamais cicatrisée. En 1880, il écrivait encore :

« Je ne rêve que la gloire et le triomphe de mon cœur. Je n'aspire qu'à une passion partagée. A mon âge, elle ne peut plus l'être, hélas ! De là mon malheur permanent. Car vivre sans passion, vraiment je ne le puis pas. La vieillesse seule peut me guérir. Quand je ne souffre pas d'amour, il me semble que je ne vis plus. Je suis bien malheureux, et cependant bien enivré de mes souffrances. Ah ! papier, que le feu te dévore pour ne pas divulguer ma faiblesse (1) ! »

Les *Feuillées*, commencées à l'étranger, furent terminées dans la vallée d'Acoz, dans le Hainaut. Elles sont extraites d'un volumineux manuscrit, truit de ses jours d'observation et de recueillement, où il puisa plus tard une partie des *Heures de philosophie* (2). Pirmez aurait donc pu dire, comme Goethe, que tous ses écrits n'étaient en somme que des fragments d'une grande confession, et il s'oppose par là aux auteurs de *Maximes* qui ont exercé leur observation sur le monde extérieur, pour ne regarder qu'en lui-même. Ni La Rochefoucauld, ni cet autre grand seigneur moraliste, le prince de Ligne, ne lui ont servi de modèles. Il ressemble cependant au prince par certains détails de sa vie : tous deux furent des châtelains amis des grands parcs de leur province de Hainaut ; tous deux composèrent des récits de voyage, tous deux prirent dans leurs écrits le parti du sentiment contre celui de la raison. Ils n'en restent pas moins séparés de toute la distance qui éloigne le rêveur solitaire du mondain et de l'homme d'action. Tandis que Charles de Ligne s'était jeté ardemment dans les plaisirs, dans les entreprises guerrières et dans les intrigues politiques où l'appelait son rang, Pirmez s'isolait dans l'étude rêveuse de son moi. Son attention se concentrait sur l'opposition entre la science divine ou amoureuse, qui vient du

(1) SIRET, p. 249.

(2) Avertissement des *Pensées et Maximes*, daté d'Acoz, 1860, 4^e éd., 1881.

cœur et qui révèle les vérités essentielles ou morales, et le savoir purement cérébral, qui enregistre le détail des faits et meuble la mémoire. Le guide dont il suit les traces est Pascal, et le but où il tend est une contemplation synthétique de la création, fondant en une totalité le monde spirituel et le monde matériel : c'est le germe de la doctrine symboliste, pour laquelle les perceptions sensibles ouvrent le chemin de l'âme :

« Il y a correspondance entre tous les sens, comme entre tous les objets de la création, tous enchevêtrés dès leur origine. Telle saveur correspond à tel son, tel son à telle couleur, tel parfum à telle ligne, etc. Un sens manque à l'homme pour établir avec certitude cette correspondance ; il n'a que des intuitions isolées. Toutefois, il lui arrive souvent d'employer des termes, de mêler des qualificatifs qui prouvent qu'il a, à son insu, le sentiment de cette unité (1). »

Au delà de cette formule précise, s'ouvre la perspective d'une harmonie plus vaste, celle de la source divine de toute vie et de tout savoir. Aussi prodigue-t-il ses éloges aux écrivains religieux :

« L'éloquence profane peut avoir de l'émotion et de l'éclat, mais il n'appartient qu'à l'éloquence chrétienne d'avoir cette sévère magnificence qui semble sortir du sein même de la divinité. Le sentiment de la souffrance inhérente à la nature humaine unie à des espérances sans bornes lui donne ce caractère à la fois attendri et majestueux que seules les âmes chrétiennes sont appelées à apprécier (2). »

Cette note optimiste quant aux fins dernières de l'humanité, mais triste quant aux détails de son existence, est celle que répète Octave Pirmez au sortir de l'adolescence. On est tenté de douter de sa sincérité et de soupçonner quelque influence féminine, celle de sa mère sans doute, quand il écrit : « Si nous voulons paraître jeunes, conservons notre âme jeune et aimante, évitons la réflexion trop

(1) *Feuillées*, 1881, p. 225.

(2) *Ibid.*, p. 261.

prolongée qui imprimerait ses rides sur notre visage (1). » Un précepte d'une coquetterie aussi vieillotte n'a guère pu germer dans la cervelle d'un garçon de vingt ans.

Les *Feuillées* ne font donc pas exception à la règle qui veut que le premier livre d'un adolescent soit rarement original, et c'est en vain que Pirmez s'y défend du reproche d'être trop fidèle à Pascal, à Jean-Jacques Rousseau, à Chateaubriand, qui l'avaient aidé à sonder son for intérieur et à interpréter les voix de la création. On a peine à le croire quand il prétend avoir tiré toute sa sagesse de son propre fond :

« La lecture et la nature, toutes deux nous instruisent. On ne doit demander à la lecture que le talent de s'expliquer en bons termes. C'est dans la contemplation de la nature et dans l'étude de son propre cœur qu'il faut chercher ses réflexions et ses pensées (2). »

En réalité, il a trouvé en lui-même les fruits d'une forte et pieuse éducation littéraire : un spiritualisme sincère, l'habitude d'écouter les grandes voix des campagnes, et le mal du siècle, héritage de la génération précédente. Tous ces éléments, il les fondit en une synthèse qu'il allait amplifier dans les livres de sa maturité.

Si la marque d'une vraie vocation littéraire est son indépendance du succès et de la faveur publique, cette épreuve fut subie triomphalement par Pirmez : de la première édition des *Feuillées*, imprimée aux frais de l'auteur, on ne vendit pas dix exemplaires; elle tomba dans une indifférence glaciale (3). Il n'en continua pas moins, en compagnie de sa mère, à accumuler les manuscrits, qui peu à peu remplirent des coffrets, des sacs de nuit, des malles gonflées et débordantes à tel point, qu'on se demandait comment il avait pu tant écrire (4).

(1) *Feuillées*, 1881, p. 19.

(2) *Ibid.*, p. 292.

(3) SIRET, p. 82.

(4) *Id.*, p. 8.

Huit ans après les *Feuillées* parut, sous la forme d'un journal de voyage, un second recueil de réflexions sur la vie et sur l'art, intitulé *Jours de solitude* (1869). Les deux terres d'élection des explorateurs littéraires de l'époque, l'Italie et l'Allemagne, y sont décrites en notations brèves, embrassant les mœurs populaires, le paysage et les œuvres d'art. L'itinéraire va de Vaucluse, berceau de la poésie amoureuse, vers la Toscane et l'Ombrie, patries de la piété franciscaine. La forme dogmatique que les *Feuillées* avaient empruntée à Pascal s'y atténue pour admettre des observations sur les hommes, les plantes, les montagnes et le décor des contrées parcourues.

C'est l'Italie du néo-catholicisme, celle du Pérugin et de saint François, chérie des romantiques allemands et des pré-Raphaélites anglais, dont la beauté chaste se révélait dès 1869 à ce voyageur belge. Ne préludait-il pas au réveil de la poésie des Flandres et au culte de Bruges médiévale quand il décrivait Pise comme une cité des tombes et comme une ville morte (1) et quand il disait des Pisanes : « Les modèles de Raphaël revivent sur les bords de l'Arno, et l'on croit voir autour de soi des créatures d'une autre époque, oubliées par la Mort (2) » ? Les rochers et les donjons du Rhin l'ont moins bien inspiré, et le journal de voyage se termine dans le recueillement d'Acoz, où le rêveur devait finir ses jours. Le spectacle des chefs-d'œuvre et des beaux sites de l'Italie l'avait raffermi dans sa vocation de contemplatif et il pouvait s'écrier : « Je ne suis que le patient traducteur de la double vie naturelle et spirituelle. Si le travail des lettres ne m'était qu'un jeu, il y a longtemps que, honteux de mon métier, j'aurais brisé ma plume (3). »

Désormais, la Wallonie possédait donc un interprète

(1) *Jours de solitude*, 1869, p. 142.

(2) *Ibid.*, p. 148.

(3) *Ibid.*, p. 300.

pour qui, à l'égal de Conscience, la pratique des lettres était un apostolat; moins populaire, car sa voix n'était entendue que de quelques initiés; plus artiste, car il maniait une langue admirable, pure, riche et souple; mais destiné à n'exercer une influence qu'à la fin de ses jours.

C'est en 1873, après sa quarantième année, que parurent les *Heures de Philosophie*, un choix de pensées analogue aux précédents, mais plus mûr, plus nourri de souvenirs intimes et d'impressions vécues. Au lieu de s'émousser, comme c'est le cas pour la moyenne des hommes, sa sensibilité s'est affinée, et son désir de pénétrer au cœur de la création, au foyer où l'esprit touche et imprègne la matière, s'est aiguisé et accru. Point d'explications ou de classements de principes abstraits : c'est en des types humains que s'incarnent les façons de sentir et de penser qu'il a traversées lui-même ou constatées chez autrui. Il reste donc psychologue et moraliste, observateur et peintre plutôt que métaphysicien. Le chapitre final synthétise le livre en décrivant la vie angélique dans le corps humain, c'est-à-dire la contemplation de la nature qui mène à la communion avec l'absolu, la vision de l'unité cosmique. Sans prétendre fournir des éclaircissements sur des états d'âme qui échappent à l'analyse, on se contentera de citer les témoignages :

« L'univers ne forme qu'un monde — spirituel pour notre âme, matériel à nos yeux. » — « Laisse toutes choses se réfléchir naturellement en toi; tu te sentiras comme un univers pensant (1). »

« Contempler avec amour la nature, c'est comme s'enivrer lentement à un fort breuvage qui, goutte à goutte, imprègne l'âme et fait monter au front les pensées exquises...

» Ce songe rend véritablement *voyant*. Il donne la souveraine philosophie; car la nature enseigne alors le mystérieux symbolisme des choses (2). »

« La nature, merveilleux Protée, nous explique le Verbe dans la

(1) *Heures de Philosophie*, 1881, p. 85.

(2) *Ibid.*, pp. 91 et 92.

multiplicité de ses formes ; elle nous offre des images en rapport avec les divers états de notre âme. Tout paysage a son type en nous : il est symbole (1). »

« Il ne suffit pas de contempler les formes naturelles pour avoir la compréhension de la nature : il faut aimer l'univers comme l'intermédiaire de l'esprit divin à notre propre esprit ; alors les images qu'il nous offre nous obligent à généraliser, en éveillant en nous le sentiment de l'unité (2). »

Des formules de ce genre sont familières aux lecteurs de William James et d'autres philosophes du XIX^e siècle. Octave Pirmez lui-même nous en signale la source dans certains penseurs et poètes allemands (3) et en montre l'application dans l'art et surtout dans la littérature. C'est dans la deuxième partie des *Heures de Philosophie* (§ CXXII et suivants) qu'il insère les réflexions groupées sous le titre commun d'*Esthétique*, exposant la place de la création artistique dans l'évolution de l'esprit et préparant l'avènement de l'école symboliste.

« Il faut que l'art pénètre la philosophie, comme il faut que la philosophie serve d'appui au sentiment artistique. Un philosophe qui ne serait pas artiste, manquerait de l'un des éléments nécessaires à l'exposition de la vérité ; un artiste qui ne serait pas philosophe serait impuissant à formuler la beauté sérieuse et profonde. Par l'amour du beau, on s'élève aux plus hautes conceptions de la pensée ; par la compréhension de la vie présente, on parvient à exprimer vivement son idéal. Beauté et Vérité, qualités fondamentales que les génies seuls savent allier dans les chefs-d'œuvre (4). »

La tâche du poète est définie de même :

« Ouvrier de l'Éternel, il vient combattre la métamorphose et perpétuer la durée des formes changeantes en les animant du rayon d'amour que le ciel lui a transmis. Il idéalise les images qu'il s'assi-

(1) *Heures de Philosophie*, 1881, p. 190.

(2) *Ibid.*, p. 432.

(3) *Ibid.*, pp. 191 et 192.

(4) *Ibid.*, p. 195.

mile; il vivifie de sa propre vie l'objet qu'il pétrit de son talent et il fait entrevoir l'infini en des formes précises (1). »

« Nous ne pouvons guère pénétrer dans tous les esprits à la fois que par *allégorie*, en faisant sentir et songer, plutôt qu'en expliquant (2). »

Il est facile de reconnaître dans ces formules les signes avant-coureurs du symbolisme, mais Pirmez, admirateur fervent des *Harmonies poétiques* et des *Contemplations* et contemporain des débuts du réalisme, refuse de s'inféoder à aucune école :

« Qu'il n'y ait plus d'école classique, ni réaliste; qu'il y ait des âmes libres, les unes vivant pour chanter le ciel, si telle est leur destinée, les autres pour décrire la terre, si tel est leur sort. Les premières auront une élégance innée qui les fera se complaire aux régions sereines, les secondes seront passionnées, terrestres plutôt que célestes. Quelques esprits, et c'est à ceux-ci que nous applaudirions, auront le fond sentimental uni à la forme populaire. Ils sont les plus humains, nous représentant l'existence sous un double aspect, et donnant satisfaction à nos sens et à nos aspirations. Ainsi se concilient les écoles : on aura pris à la vie commune la forme, et au ciel, l'amour (3). »

Voilà, tout tracé, le programme des écrivains qui allaient fonder la *Jeune Belgique*. Par un retour inattendu, mais néanmoins logique, le fervent catholique qui en était l'auteur salue avec sympathie l'avènement de l'école réaliste qui l'attirait par son culte de la vie universelle. Il fait montre d'une aversion marquée pour Zola, à propos duquel il va jusqu'à écrire à un correspondant : « Je ne trouve rien de plus méprisable qu'un grand talent joint à une âme basse. On est un pitre de plume (4). » Il n'étend nullement son mépris à la doctrine ou à toute l'école :

« Le réalisme est un fruit de la vie libre qui, en développant l'instinct, nous porte à contempler la nature. Il nous la fait repro-

(1) *Heures de Philosophie*, 1881, p. 184.

(2) *Ibid.*, p. 84.

(3) *Ibid.*, pp. 234 et 235.

(4) SIRET, p. 23.

duire sous tous ses aspects, en s'appuyant sur ce principe, que la nature est par elle-même éloquente et que des lignes et des couleurs, offrant des objets dans toute leur crudité, sont expressives comme des reflets du verbe. Mais avant d'être formulées par la main de l'artiste, les images extérieures traversent son âme, et dans ce rapide passage s'imprègnent de la lueur humaine qui dévoile la perspective spirituelle par l'union de l'infini et du déterminé (1). »

« C'est la gloire des réalistes d'avoir compris la force de la sincérité, en tenant compte de l'instinct, popularisant la vie, la montrant partout comme l'étincelle d'un divin foyer... Vivant dans l'intimité de la création, les réalistes se mêlent à tous les êtres, se rendant familières toutes les forces de la nature, et attribuant à chacune d'elles son éloquence propre... Les grâces de mauvais aloi, et tout le vieil attirail d'une société qui se meurt asphyxiée par la mode — cette singerie des grands par les petits — les réalistes en montrent la ridicule et stérile maigreur (2). »

Cet éloge de la forme d'art pratiquée par Camille Lemonnier peut surprendre à première vue, mais le solitaire d'Acoz vivait « au cœur frais de la forêt » et c'est par la méditation parmi les plantes et les animaux qu'il cherchait à s'approcher de l'Éternel. Il était d'ailleurs, comme tous les écrivains belges du siècle, lié avec des artistes, tels le paysagiste Eugène Smits, maintes fois nommé dans sa correspondance, et le critique Adolphe Siret, auteur du *Dictionnaire des peintres* et rédacteur du *Journal des Beaux-Arts*. Peut-être son éloge du réalisme visait-il les peintres plutôt que les écrivains.

Quant à la société, thème habituel des auteurs de pensées et de maximes, Octave Pirmez lui accorde une attention attendrie quand il s'agit des humbles et des pauvres, satirique et parfois amère quand il dépeint les favorisés de la fortune. Si les classes dirigeantes de Belgique n'ont jamais fait montre d'un vif intérêt pour les lettres, en retour les écrivains ne se sont pas fait faute de noter leurs faibles et leurs ridicules : et le châtelain d'Acoz darde maint

(1) *Heures de Philosophie*, 1881, p. 230.

(2) *Ibid.*, p. 231.

trait acéré sur les faux savants, les mondains, les ambitieux et sur tous les êtres de vanité et de convention. Mais cette partie prosaïque de son œuvre est de peu d'importance en comparaison des visions poétiques qui en font la grandeur et le charme. Il y a lieu de s'étonner qu'il n'ait pas choisi, à l'exemple de ses poètes de prédilection, Lamartine et Hugo, la forme versifiée pour ses « méditations » et ses « contemplations ». L'esprit s'y envoie vers les régions supérieures, et n'aperçoit ce bas monde qu'irisé du prisme de l'idéal : chaleur des sentiments, élans de la pensée, demandent un vêtement plus riche et rare encore que sa prose majestueuse et délicate. Parmi les apports dont il a embelli la vie nationale, ce style, qui désigne par leurs noms précis et pittoresques les herbes des champs comme les oiseaux des bois, qui trouve pour décrire des états d'âme exceptionnels des locutions subtiles et nouvelles, est peut-être le plus précieux. Il ne recule pas à l'occasion devant l'archaïsme ou le néologisme, sans sortir jamais de la pure tradition française. Mais sa perfection ne peut faire oublier qu'après tout Pirmez ne se hausse pas au rang d'un artiste créateur.

C'est après la publication des *Heures de Philosophie* que sa réputation commença à sortir d'une longue et cruelle obscurité. Adolphe Siret lui consacra, dans le *Journal des Beaux-Arts*, un article enthousiaste (28 février 1874) qui scella l'amitié entre eux. Désormais, sa voix ne se perd plus dans le désert : il est entendu, admiré. L'instinct qui l'avait malgré tout attaché au labeur de l'homme de lettres se trouve confirmé. Il se sent encouragé à consacrer un livre à la mémoire de son frère Fernand, qui l'avait soutenu à ses débuts dans la carrière littéraire. En 1877, il annonce qu'il vient de terminer la vie de son frère : « Sans m'en apercevoir, j'ai écrit un roman, et il n'y a pas une parole qui n'ait été prononcée (1) ». Deux

(1) Lettre du 3 mars 1877. SIRET, p. 117.

ans plus tard, il ajoutait : « Ces pages sont mes mémoires intimes, une œuvre qui devait être posthume (1). »

La seule fois donc où il s'est aventuré à cristalliser dans les deux personnages d'un roman les forces spirituelles qu'il avait dépeintes dans ses écrits de moraliste, la fiction est fondée sur des souvenirs de famille, et paraît suivre pas à pas des incidents vrais. Le thème reste analogue à celui des *Pensées* : c'est le conflit entre le positivisme, dont l'horizon se limite au bien-être temporel, et la piété, repliée en son for intérieur et fondant ses espérances sur l'outre-monde. Ces deux tournures d'esprit sont incarnées dans un personnage fictif nommé *Rémo* et représentant Fernand Pirmez, mort accidentellement en 1872, après s'être voué à la lutte pour le progrès social en collaboration avec Désiré Bancel, et Octave Pirmez lui-même. Les problèmes moraux sont envisagés à la lumière des inquiétudes scientifiques et sociales de la génération contemporaine de Darwin et de la première Internationale. Les prototypes de *Rémo* sont Werther, René et Childe-Harold; comme eux, il est un type moderne de la souffrance humaine. Octave Pirmez ne pouvait mieux définir son propre spiritualisme qu'en le dressant en adversaire contre les principes d'un frère regretté et qui avait brûlé de la pitié la plus vive pour le prolétariat. S'il condamne en lui l'orgueil intellectuel du chercheur, c'est sans méconnaître la noblesse de ses intentions et sans vouloir infirmer ses arguments, qu'il cite dans les propres termes du défunt. La mort tragique et soudaine par laquelle se dénoue le récit revêt l'apparence d'un châtiment de l'esprit de révolte et d'incrédulité. En une série de dialogues, deux types essentiels de l'humanité, le méditatif spiritualiste et le naturaliste réformateur, se définissent par un contraste où l'amitié personnelle, la commune recherche de la perfection et des études presque identiques servent de lien

(1) SIRET, p. 131.

entre des philosophies opposées. L'homme de bien qui, manquant des lumières de la foi, s'est engagé dans une voie fausse, est un sujet de douleur attendrie pour le croyant.

L'idée mère de *Rémo* se rencontre déjà dans les livres précédents d'Octave Pirmez :

« Si l'homme s'arrête à contempler les fleurs du gazon, écrit-il dans les *Jours de solitude*, une voix lui crie : « Qu'importe la fleur ; » songe à l'humanité ! » S'il observe les misères humaines, une autre voix, bien plus douce, lui dit : « Tourne-toi vers la Beauté ; elle seule » mène au bonheur. » Il va ainsi de la fleur à la plaie et de la plaie à la fleur, hésitant entre la contemplation de la beauté et la compassion des infortunes (1). »

Cette alternative, qui n'a pas arrêté les grands artistes du passé, puisqu'ils ont su à la fois exprimer la souffrance et créer la beauté, reparaît dans les *Heures de Philosophie* :

« Les génies sont enflammés de deux nobles amours : celui des beautés naturelles et celui de la justice abstraite. Ces deux amours sont exigeants et luttent sans repos au fond des cœurs honnêtes. L'âme, sans cesse captivée par des images passagères de beauté, veut s'alanguir en leur contemplation, mais le jugement rigide vient la jeter hors de ses chers désirs et l'obliger à l'action humanitaire (2). »

Entre le quiétisme satisfait et commode qui accepte les inégalités sociales comme un arrêt définitif de la Providence et l'acharnement des réformateurs, impatients de voir régner la justice en ce monde, Octave Pirmez voit un accord possible, basé sur les principes chrétiens :

« Le monde serait plus sympathique à ces sortes de souffrances, s'il se disait qu'au fond de ces aspirations sociales, inconnues de l'antiquité païenne, vit le génie du christianisme, et que la préoccupation du sort des foules malheureuses ne date que de l'ère chrétienne. La démocratie ne se trompe que sur les moyens, pensant

(1) *Jours de solitude*, 1869, p. 301.

(2) *Heures de Philosophie*, 1881, p. 423.

pouvoir établir par la force cette fraternité que la haute raison, compagne inséparable de l'amour et de la pitié, doit un jour amener (1). »

Cette réconciliation entre l'esprit de justice et le sentiment esthétique fut le but d'Edmond Picard et de la pléiade de novateurs qui ont surgi autour de lui. C'est dans certains poèmes de Verhaeren qu'elle s'est pleinement consommée. Elle tend à empêcher que le nivellement des classes ne diminue la dignité personnelle et n'abaisse la culture morale et elle offre le stimulant d'une ambition nouvelle à la place de l'ancienne aristocratie de la naissance et de la fortune. A cet égard, tous les écrivains d'après 1880, ennemis de la vulgarité bourgeoise et fervents de la noblesse de l'esprit et du style, peuvent plus ou moins passer pour disciples d'Octave Pirmez, mais celui qui lui doit le plus est Maurice Maeterlinck. Il le suit en son goût pour la contemplation, en sa foi dans les forces spirituelles, en son optimisme fondamental, gazé de mélancolie douce. Il sait comme lui draper l'Idée en métaphores transparentes. Même certaines formules caractéristiques sont communes au solitaire d'Acoz, attentif au *dialogue des âmes*, aux *voix du silence*, et à son émule et admirateur. Telle phrase des *Feuillées* dépeignant l'effort des voyants de l'au-delà pour saisir à travers les métamorphoses de la matière l'aspect des formes éternelles, pourrait être extraite d'un des drames pour marionnettes : « Je suis comme celui qui marcherait au fond d'un fleuve et voudrait distinguer des formes tranquilles à travers les flots mouvants (2). »

Si l'influence d'Octave Pirmez ne s'est guère fait sentir au delà des frontières, en revanche, il a fait franchir à l'esprit belge les bornes des intérêts matériels et politiques. C'est un peu grâce à lui qu'a pu éclore un art plus élevé et plus

(1) *Rémo*, 1881, pp. 201 et 202.

(2) *Feuillées*, 1881, p. 260.

libre que celui de Van Hasselt et de Conscience; sa lutte contre le positivisme était surtout un plaidoyer pour le culte de la beauté. Il revendique pour l'artiste la dignité et l'indépendance, et lui assigne un siège au centre de la vie nationale. La vocation littéraire était à ses yeux non un simple passe-temps, mais le devoir et la fonction essentielle; ses livres sont à la fois des confessions et des sermons, des élans de l'âme et des appels à l'excellence morale.

Avant de fermer les yeux (1883), il eut la consolation de voir poindre l'aube du mouvement littéraire et put la saluer avec une joie mêlée d'inquiétude, car il ne pouvait se consoler du danger qu'il voyait courir aux âmes chrétiennes. Il jugeait son contemporain Charles De Coster avec sévérité :

« Il avait beaucoup de génie, celui des sensations vives, écrit-il en 1879. L'abstraction lui manquait. Certes, il était de la grande espèce. Aucune éducation; il n'était pas chrétien... Il a bien compris le peuple parce qu'il en était; il en avait les violences et les tendresses; tendresses n'est pas le mot : les familiarités.

» Son *Uylenspiegel* est un chef-d'œuvre en son genre, de grande virilité, comme écrit en novembre aux sons de la cloche des morts.

» Mais rien de beau ni de sentimental, on ne cesse d'y boire et d'y manger. Un effroyable monument gothique, où la musique, l'encens, l'idéal sont absents. C'est la populace qui l'emplit (1). »

Tandis que le talent descriptif de Camille Lemonnier l'attirait, il se tenait en garde contre les tendances scientifiques d'Edmond Picard. Du moins, pouvait-il comprendre le sérieux et le zèle humanitaire d'un réformateur dévoué au service des classes pauvres. Tout en différant avec lui sur ce qu'il fallait croire, il répudiait comme lui la doctrine de l'art pour l'art. En somme, c'est avec joie que le vétéran saluait le renouveau des lettres belges :

» Que pensez-vous de notre grand mouvement littéraire? s'écrie-t-il dans une lettre familière. Que de revues! C'est de l'exubérance, de

(1) SIRET, pp. 136 et 137.

l'efflorescence ; quels que soient les écarts, cela réveillera le pays de sa torpeur — car il y aura lutte, et elle sera un enseignement.

» Je suis vraiment étonné de voir que j'ai été si bien traité par cette jeunesse lettrée dont l'esthétique est parfois autre que la mienne : Camille Lemonnier, Albert Giraud, George Rodenbach ont été charmants envers l'auteur des *Heures*. Par le côté artistique et romantique, nous nous comprenons. Camille Lemonnier est un superbe coloriste, d'une imagination ardente ; s'il pêche parfois, c'est par efflorescence (1). »

CHAPITRE XVIII

Guido Gezelle. — Poésie lyrique west-flamande.

Les poésies de GEZELLE ont paru en dix volumes chez Veen, Amsterdam. — M. JAMES WEALE fils, ami de GEZELLE dans sa jeunesse, a bien voulu me faire part de ses souvenirs personnels. — CÉSAR GEZELLE, *Guido Gezelle*. Amsterdam, 1919.

Vers l'époque où Charles De Coster imitait la langue de Rabelais en vue de créer un style approprié pour des tableaux des mœurs des Pays-Bas au xvi^e siècle, les Flamands se préoccupaient de problèmes analogues. Ayant toujours refusé d'accepter des modèles hollandais pour leur vocabulaire et pour leur syntaxe, ils se voyaient obligés de constituer leur langue littéraire soit en inventant des néologismes, soit en rajeunissant des mots tirés d'auteurs anciens, soit en puisant aux dialectes populaires. Conscience a usé des trois méthodes, mais avec un faible succès. S'il réussit toujours à être clair et émouvant, il

(1) SIRET, p. 211.

lui arrive d'être incorrect. Les termes forgés par lui pour éviter des mots empruntés sont souvent mal venus, et son tour de phrase est parfois plus français que néerlandais. A côté de ces fautes apparentes et difficiles à excuser, il se rend coupable d'une certaine négligence, due au désir de se maintenir à la portée d'un public peu cultivé, ou à une rédaction hâtive, ou encore à l'insuffisance de son instruction première. D'autres crurent échapper à semblable faiblesse en se rapprochant des Hollandais, mais aucun n'y a pleinement réussi.

C'est dans l'étude du dialecte populaire que le plus grand poète flamand du siècle, Guido Gezelle, a trouvé le moyen de rendre une splendeur nouvelle à la poésie nationale. Le nom de particulariste west-flamand définit sa méthode, mais non son principe, car il ne voulait ni se séparer de la langue commune néerlandaise, ni élever le patois de sa province au-dessus des autres. Il serait plus juste de le comparer à la longue lignée d'écrivains qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, ont reproduit les images vives et le rythme expressif de la chanson populaire, en vue d'échapper à la sécheresse de l'académisme. Sa carrière poétique se divise en deux périodes, séparées par un long silence d'environ trente ans, et offrant des contrastes tranchés.

Né à Bruges en 1830 d'un père horticulteur, qui se plaisait à des méditations morales au sujet des plantes de ses serres et de son jardin, Guido Gezelle grandit dans la piété la plus orthodoxe et dans la contemplation de la nature qui restèrent jusqu'au bout les sources vives de son inspiration. Comme Conscience, il consacra à l'enseignement plusieurs années de sa jeunesse. Ordonné prêtre en 1854, il devint professeur au petit séminaire de Roulers, et c'est là que, dans un échange d'idées intime avec ses élèves, conquis par son idéalisme et devenus ses amis, il se révéla poète d'instinct et de vocation. La littérature anglaise avait dès son enfance été son étude de prédilec-

tion. Beaucoup de ses premiers vers furent occasionnés par les incidents de la vie ecclésiastique. Il était encore de tradition en Flandre que la versification fût l'accompagnement obligé de toute fête de famille et de toute solennité. Baptêmes, mariages, ordinations, prises de voile, jubilés, funérailles ne pouvaient se célébrer dignement sans une pièce de vers, récitée à haute voix, communiquée par écrit ou imprimée, suivant les circonstances. Les auteurs étaient des professionnels payés pour leur travail ou des amis complaisants. En composant ses poèmes du début, Gezelle s'acquittait donc d'un devoir de politesse : il sacrifiait sa peine et son temps pour le contentement du prochain. D'où l'extrême simplicité de ses premiers vers, écrits pour féliciter les heureux et pour compatir au deuil des attristés, sans arrière-pensée vaniteuse ou égoïste. Comme professeur de la classe de poésie, il envoyait à ses élèves, en guise d'encouragement ou en témoignage d'affection, des poèmes improvisés.

Cette production abondante dura jusqu'en 1860. Sa facilité fait à la fois sa grâce et sa faiblesse. Elle est prime-sautière et tendre, et se maintient dans les formes de la versification traditionnelle. Son premier recueil, paru en 1858, est intitulé *Exercices poétiques (Dichtoefeningen)*. Sa source principale est dans la poésie liturgique, dans les hymnes et dans le bréviaire, dont le jeune prêtre faisait sa lecture quotidienne. Il y célèbre l'armée sacerdotale, cuirassée de foi, casquée d'espérance, le missionnaire qui sacrifie son repos et renonce aux biens de la terre pour évangéliser les pauvres païens et pour mériter la palme du martyr, la nonne pure comme un lys qui se fiance à son doux Seigneur, et qui adopte les malheureux pour ses enfants. Souvent il y magnifie la force de l'Église en ce monde, les combats qu'elle soutient, les bienfaits qu'elle répand. Il ne s'y confine donc pas dans la piété intérieure : ses chants sont ecclésiastiques autant que religieux. C'était l'époque où la Papauté était engagée dans deux entreprises

qui passionnaient l'Europe : la résistance du pouvoir temporel aux attaques des révolutionnaires italiens, et la tentative de regagner à l'unité catholique la communauté anglicane. Gezelle connut le cardinal Wiseman, qui voulut à un certain moment l'établir à demeure en Angleterre, et fut l'ami de plus d'un érudit anglais. James Weale, un protestant converti établi à Bruges, devenu plus tard une autorité sur la peinture des frères Van Eyck, fut son collaborateur. L'analogie est évidente entre la poésie religieuse de certains anglicans, tels Keble, le poète de l'*Année chrétienne* (1827), Neale, le traducteur des hymnes du Moyen Age (1851) et l'œuvre de Gezelle, mais il ne faudrait pas pour cela conclure à une imitation. Nourri depuis l'enfance de littérature pieuse, le poète brugeois puisait aux sources, et il était d'autant plus sincère qu'il s'abandonnait plus complètement aux traditions de l'Église. Dans les *Exercices poétiques*, les prières sont nombreuses et empreintes d'une piété profonde. Une dévotion nocturne entre autres (*Binst het stille van den nacht*) est pleine de douceur : la transparence du ciel, la lueur mystérieuse de la lune, image de la sainte Vierge, le scintillement des étoiles, les caresses de la brise et le bruissement des feuilles y donnent naissance à des sentiments éthérés, au culte de la pureté infinie. La contemplation du début s'y élève graduellement à une ferveur qui éclate en transports et qui finit par se résoudre en une adoration silencieuse. L'absence d'ombres et de reliefs y rappelle certains passages du Paradis de Dante. Dans ce premier recueil, la nature apparaît comme l'une des sources de l'inspiration religieuse. La voix du patriotisme flamand s'y fait également entendre.

Durant la même année que les *Exercices poétiques* parut un deuxième recueil, consacré à la mémoire d'amis défunts et intitulé *Immortelles* (*Kerkhofblommen*, 1858). Le morceau le plus caractéristique est un récit en prose coupé de vers à la manière de la *Vie nouvelle* et dépeignant les funé-

raillées d'un séminariste mort à dix-huit ans. Le cortège des lévites, pleurants et joyeux dans le silence du matin, les rites pieux dont s'accompagne la cérémonie, l'austère beauté des prières des morts, la douleur résignée du père, servent tour à tour de points de départ à l'émotion qui se répand en une série d'effusions lyriques. Après chaque passage versifié, le récit en prose reprend jusqu'au moment où une image nouvelle vient toucher une autre corde, qui vibre à son tour avec intensité. Depuis l'accablement du deuil jusqu'à l'espérance triomphante, les sentiments les plus divers, l'amour de la patrie, de la campagne, de la famille, les camaraderies de collège et l'affection du maître pour ses élèves s'exhalent à tour de rôle par les paroles du chant liturgique, par les psaumes et par le *Dies Iræ*, dont la solennité s'harmonise avec la rusticité biblique du paysage et des personnages. Les variations du rythme reflètent la gradation des émotions évoquées comme pourrait le faire une composition musicale.

Une nuance différente du sentiment religieux anime un troisième recueil, *Poèmes, Chants et Prières* (*Gedichten, Gezangen en Gebeden*), paru en 1862. Les cérémonies liturgiques y sont moins en évidence, la piété y est plus personnelle, moins étroitement liée au culte et au dogme. La conscience du péché, restée en dehors des premières œuvres, s'y montre avec son cortège de douleurs, avec la contrition et la honte. En même temps que ces angoisses, nées de la fragilité humaine, apparaît l'éloge de la nature inconsciente, toujours docile à la voix du Créateur et exempte des luttes et des épreuves du libre-arbitre. Les campagnards fidèles aux coutumes anciennes, l'enfant qui joue insouciant dans le sable, la fleur innocente qui suit aveuglément la loi du Divin Maître, y sont opposés à l'homme entouré d'embûches et enclin au mal. La foi y est moins sereine, moins reposée, plus combative. Des conseils aux amis et des confidences intimes révèlent l'angoisse des tentations, et les prières évoquent les diffi-

cultés et les peines de l'existence. L'amère maturité du cœur est venue troubler la joie pure des années de jeunesse. Goethe se délivrait de ses douleurs en les incorporant dans des œuvres d'art. De même pour Gezelle, la poésie, loin d'être un simple exercice d'imagination, ou un moyen de propagande, est une fonction naturelle du cœur, un dérivatif aux chagrins de la vie : elle apaise la soif ardente de l'âme et prête de la douceur même aux larmes.

Vers l'époque de la publication des *Poèmes, Chants et Prières*, il survint dans sa situation une crise dont le caractère n'est indiqué qu'en termes vagues par les biographes. Il dut quitter le séminaire où l'entourait l'affection de ses élèves, alla s'établir à Bruges en compagnie d'un Anglais, le docteur Algar, et en 1861 il fut attaché comme sous-recteur au séminaire anglais de sa ville natale. A cette occasion, il fit la connaissance du cardinal Wiseman. Quatre ans après (1865), il était vicaire à Bruges; en 1872, il fut transféré à Courtrai. Pendant trente ans, il ne publia plus de nouveaux vers et en 1878-1879, en imprimant une édition nouvelle de ses œuvres poétiques, il en parle comme d'un passé mort. Quelles que soient les raisons de ce silence prolongé, il a été l'occasion d'un renouvellement complet de son talent, qui devait s'affirmer à partir de 1893 avec un éclat inattendu. Sa première période déborde de facilité et de romantisme juvénile, mais elle n'a ni la concentration ni la perfection artistique de la deuxième. Son bon vouloir, prodigue d'élans et d'actions charitables, courait grand danger de tomber dans la monotonie et d'aboutir à la stérilité. En quittant l'enseignement et la poésie, en se rapprochant d'un savant comme James Weale et en se livrant aux études linguistiques, Gezelle creusait et élargissait son talent, et préparait des œuvres plus hautes et plus durables que celles de ses débuts.

Sur le conseil du cardinal, il fonda en 1866, avec la colla-

boration de Weale, un périodique sur le plan de la revue anglaise *The Catholic Fireside* (*Le Foyer catholique*) et l'appela *Rond den Heerd* (*Autour du Foyer*). Les matières contenues dans ce recueil, destiné à l'édification, à l'instruction et à la distraction des familles, sont tirées de l'histoire ecclésiastique, des antiquités nationales, du folklore et de la mythologie germanique : proverbes, chansons et coutumes populaires. Dans la tradition chrétienne, il rappelait volontiers les symboles empruntés à la nature et appliqués à la vie spirituelle. La lumière du soleil figure le Christ, les ténèbres représentent le mal, et les alternatives du jour et de la nuit, de l'été et de l'hiver, signifient la lutte éternelle du bien et du mal dans la société et dans les âmes. Les heures de la journée et les saisons de l'année en viennent à symboliser les phases de la vie spirituelle, et l'année astronomique, correspondant à l'année liturgique, devient un cadre où les phénomènes naturels servent d'enseignements moraux. Le calendrier de *Rond den Heerd* annonce donc le plan des cycles de poèmes qu'environ vingt ans plus tard Gezelle devait ordonner suivant la succession des temps, sous les titres de *Couronne du Temps* (*Tijdkrans*, 1893) et de *Collier de rimes* (*Rijmsnoer*). Il en vient à chercher Dieu surtout dans la vie végétale et animale où se manifestent sa splendeur et sa bonté.

Les notes d'histoire et d'archéologie ecclésiastique et nationale disséminées dans la revue n'ont laissé aucune trace dans la poésie de Gezelle, où le sentiment historique n'est jamais très prononcé. Il en est tout autrement du folklore, dont l'influence a été décisive pour son langage et pour sa prosodie. Sans être un érudit spécialisé dans une branche quelconque de la linguistique, il avait les instincts du chercheur et du savant. Il a recueilli un grand nombre de mots rares conservés dans la tradition orale de sa province, et les a publiés dans *Loquela*, un périodique fondé en 1881, dont on a plus tard pu tirer un glossaire. Il

maniait le français et l'anglais avec la même facilité que sa langue maternelle, il enseigna au séminaire le latin et le grec, et sa curiosité s'étendait jusqu'aux idiomes scandinaves et à l'italien. Quand on l'appelle un poète populaire, on veut dire surtout qu'il était la sincérité même, exempt d'affectation et d'amour-propre, soucieux uniquement de vérité et de beauté dans son dévouement à son ministère, à son entourage et à sa langue maternelle. On veut dire aussi que, si ses œuvres sont d'une distinction très raffinée, leurs matériaux sont néanmoins empruntés à la langue du peuple, formules rythmées et allitératives surprises sur les lèvres des campagnards et inspirées de rondes enfantines ou de dictons anciens. Néanmoins, elles sont peu accessibles aux lecteurs dépourvus d'instruction. Tout en utilisant les ressources de son dialecte west-flamand, ses mots rares, sa syntaxe particulière, il les combine de façon si inattendue, avec une recherche si ingénieuse d'harmonie imitative et de mouvements tantôt sautillants et tantôt graves, qu'il en fait une création nouvelle. En tirant tout le parti possible des expressions du terroir, il en arrive à inventer des mots mélodieux et imagés avec la confiance et la sûreté d'un enfant qui se joue des formes linguistiques. Ses vers, délicats comme de la dentelle où sont entrelacés des motifs populaires, ne peuvent être appréciés que par des amateurs cultivés.

Est-il exact que le compositeur Edgar Tinel ait engagé Gezelle à écrire des paroles convenant aux musiciens pour leurs lieder, leurs oratorios et leurs cantates? Le cycle lyrique intitulé *Couronne du Temps* est peut-être dû à un conseil de ce genre, mais il manque d'unité, car il se compose de morceaux disparates, arrangés après coup d'après un plan pour lequel ils n'étaient pas faits. Le recueil est divisé en douze mois ou couronne de l'année, précédée de prières pour les Heures ou couronne du jour et suivie d'autres prières formant une couronne d'éternité. Le côté faible de son talent s'y trahit : il n'y met pas toute son

âme ni toutes les ressources de sa langue et de sa prosodie. Ni l'humanité, ni la patrie, ni même l'Église ne portent son inspiration au plus haut point; il ne leur accorde que des poèmes de commande, ne dépassant pas la médiocrité. L'inauguration du monument de Breydel et De Coninck à Courtrai en 1882, la guerre scolaire de 1884, les premières communions, les jubilés, les mariages et les fêtes locales, obtiennent chacune leur tribut, sans ajouter à la gloire du poète modeste qui leur consacrait sa peine et son temps.

C'est seul à seul avec les œuvres du Créateur qu'il trouvait des accents nouveaux et puissants. Le déchaînement des forces de la nature au mois d'avril, la poussée de la sève, les luttes des grands arbres contre les vents d'orage, le clapotis des vagues écumantes sur la Lys, lui apportent de vraies trouvailles de rythmes et de rimes qui l'égalent aux plus grands. Sans disparaître tout à fait, les traces de la convention littéraire s'y effacent, grâce à une compréhension intime du paysage et de la vie. L'âme militante de Gezelle se plaisait aux métaphores guerrières, en partie sans doute par habitude de lettré, mais aussi par l'instinct du lutteur aimant à déployer son énergie et à vaincre une résistance. Dans ses tableaux des batailles des éléments, de la naissance et de la mort de la végétation et des animaux, il s'élève à une ardente sympathie pour tout ce qui participe à la vie universelle. Dans la *Couronne du Temps*, il ne se maintient pas uniformément à la même hauteur, mais il touche parfois la corde qu'il fit vibrer dans le volume suivant, *Collier de rimes*, et qui assure sa réputation.

C'est dans la deuxième partie de la *Couronne du Temps* que son génie se déploie en toute sûreté. Il y a trouvé sa voie, et y jouit librement de la matière qu'il a faite sienne : l'activité de la Nature dans ses manifestations fortes ou gracieuses, et de l'instrument poétique qu'il s'est forgé par trente ans d'observations et d'études linguistiques. Car, poète spontané entre tous, il ne reste soumis à aucune

des nombreuses traditions littéraires qu'il a explorées tour à tour. Ni la poésie biblique ou liturgique, qu'il cite volontiers, ni les auteurs flamands anciens, à qui il emprunte des mots et des tournures de phrase, ni le dialecte populaire, objet de sa curiosité et de son affection, n'ont pu le garder en lisière. Il utilise toutes ces formes, mais toujours en maître, sans jamais les subir. Il en tire les matériaux qui lui conviennent, sans se plier à aucune imitation. Malgré l'amalgame, dans ses poèmes, des images sensibles et du spiritualisme, on hésite à le qualifier de symboliste : sans doute la matière l'émeut uniquement par l'empreinte visible en elle de la volonté de la Providence, mais c'est dans le frisson des arbres, dans la voix de la tempête, dans le vol de l'oiseau, qu'il aperçoit cette empreinte. Comparé à Maeterlinck, il est naturaliste, car il lui suffit de décrire la réalité pour donner la sensation de l'au-delà, et il ne se sert d'aucun signe conventionnel, d'aucune allusion indirecte. Du vague ou de l'obscur il n'a nul besoin : il unit la précision la plus minutieuse à l'émotion la plus intense. Souvent il termine par une invocation ou par une prière, mais même sans cette application orthodoxe, l'âme des choses transparaît. A beaucoup d'égards, la *Couronne du Temps* occupe dans l'œuvre de Gezelle une place intermédiaire. Dans ses compliments de jubilé et autres piécettes d'occasion, elle ressemble aux poésies d'avant 1860; par quelques esquisses de la nature, elle égale les parties les plus puissantes du *Collier de rimes*. Mais elle contient aussi des expressions de la plus extrême mélancolie. Malgré son courage et sa jovialité apparente, Gezelle souffrait des injustices et des cruautés du monde, et ses élans vers l'infini respirent souvent un profond dégoût pour les conditions temporelles de l'existence. Il donne rarement libre cours à ces sentiments tristes, mais parfois ils éclatent avec une intensité et une sincérité absolues.

Le cycle intitulé *Collier de rimes* est daté de 1894

à 1897. Les poèmes y sont distribués en douze séries correspondant aux douze mois de l'année et précédées d'un proème de huit prières. Néanmoins les pièces purement religieuses ou liturgiques n'y dominent plus comme dans les recueils de jeunesse. Le Créateur est glorifié surtout dans ses créatures, et l'émotion la plus noble jaillit de la contemplation des beautés naturelles. Sur les quatorze morceaux consacrés à janvier, par exemple, cinq sont des paysages noirs et blancs, sous la neige, pleins de pensées mélancoliques sur la torpeur de la nature et sur les souffrances de l'humanité. Cinq autres sont des satires contre l'esprit novateur et curieux des hommes, qui vénèrent les souvenirs du passé sans comprendre l'éternelle jeunesse et l'éternelle vieillesse du renouvellement de la vie végétale. La série de février est moins mélancolique : l'herbe pousse et les voix des oiseaux se font entendre. Une élégie sur les peupliers abattus par le bûcheron y fait pendant à une esquisse des arbres robustes qui revivent à l'espérance. Dans le mois de mai, le chant de Pâques lui-même montre Dieu surtout dans l'éclosion des instincts printaniers. L'amour éternel vivifiant toutes choses (*Wel-dadig Zonnerweer*) est salué en termes que ne désavouerait pas un panthéiste. L'apostrophe au bétail en pâture par laquelle s'ouvre la série d'avril, décrivant le troupeau lâché dans l'herbe fraîche et rendant grâce au ciel pour le laitage abondant de la vache, est digne des grands peintres animaliers des Pays-Bas. Ainsi se continue, jusqu'au terme de l'année, le panorama de la vie des champs, toujours accompagné de réflexions morales et religieuses sans être jamais dominé par un dogmatisme exclusif.

Ce sont les aspects les plus universels de la nature, la croissance des arbres et des bêtes, la marche du soleil, la lumière et le vent, qui font vibrer le plus profondément le cœur du poète, qui le font méditer les lois de l'existence. Son émotion et son admirable technique de styliste et de

versificateur rajeunissent les données en apparence les plus banales. Quant à la personnalité humaine, elle ne paraît presque pas dans le *Collier de rimes*. Le libre arbitre et la volonté y sont des forces inquiétantes et dangereuses, troublant l'harmonie universelle et contrariant la Bonté suprême par leurs caprices et leurs révoltes. Même les saints du Paradis figurent rarement auprès des vaches et des arbres dont la majesté embellit le paysage flamand. Quant aux simples laïcs, c'est à peine si le pieux contemplatif se souvient de leur existence : le campagnard laborieux est évoqué brièvement.

La technique de Gezelle est le résultat du travail d'observation et d'analyse du langage populaire auquel il s'est livré sa vie durant. Chacun de ses poèmes est ciselé minutieusement en vue d'adapter le rythme et le son à la nuance de la pensée et du sentiment. Parfois cette orfèvrerie ingénieuse est poussée à l'excès, mais fréquemment elle mène à des trouvailles qui égalent le poète aux plus grands des classiques néerlandais. Aussi son influence s'est étendue bien au delà de sa province natale. La Hollande l'accepte comme un des siens et les Boers de l'Afrique du Sud, gagnés par sa piété et par son culte pour les patois, l'ont adopté et imité. Méconnu jusqu'à la soixantaine, il eut à son déclin la consolation d'être compris et aimé du grand public.

Gezelle réunit presque toutes les qualités des écrivains de premier ordre : profondeur dans l'émotion, couleur et dessin dans les images, pensée philosophique. Par contre, il manque de variété et d'abondance. L'humanité surtout, que dans sa carrière de prêtre il a servie avec tant d'abnégation, tient peu de place dans sa poésie. Il eût pu dire avec Gérard de Nerval :

« Respecte dans la bête un esprit agissant,
Chaque fleur est une âme à la nature éclore, »

ou plutôt, après de nombreux penseurs catholiques, il

place la sagesse suprême qui guide plantes et bêtes vers leurs fins propres au-dessus de la raison faillible des hommes, et dans ses méditations il dédaigne les caractères humains, source inépuisable de réflexions pour la plupart des classiques. Cette indifférence systématique répond sans doute à un penchant inné. Elle rétrécit le champ de ses sympathies et de sa vision, et l'a entre autres empêché de s'associer par ses vers aux études d'archéologie et d'art entreprises par son collaborateur Weale et par d'autres catholiques éminents, le baron de Béthune et le peintre Helbig. Ni le Congrès archéologique de Malines, ni l'architecture néo-gothique de l'école de Pugin ne l'ont inspiré. Dans la sphère où il s'est confiné, Gezelle est le plus grand des poètes modernes en langue flamande.

CHAPITRE XIX

Camille Lemonnier et le naturalisme.

BAZALGETTE, *Camille Lemonnier*, 1904. — LEMONNIER, *Sedan*, 1871; *la Vie belge*, 1905; *Félicien Rops*, 1908; *Au Cœur frais de la forêt*, 1900; *Gustave Courbet et son œuvre*, 1878; *Contes flamands et wallons*; *Comme va le ruisseau*; *Bébés et Joujoux*.

Quoique la guerre franco-allemande de 1870-71 n'ait pas foulé le sol de la Belgique, elle y a eu sa répercussion dans le mouvement intellectuel. Au lieu du petit nombre des proscrits du second Empire, une foule de fugitifs, échappés surtout de Paris assiégé, vinrent se fixer à Bruxelles et en province et y répandirent leur langue, leurs idées et leurs coutumes. Des liens formés avant la

guerre se resserrèrent, grâce aux facilités plus grandes de déplacement. Parmi les artistes, le Namurois Félicien Rops, auteur de nombreuses illustrations de livres, lié à De Coster et à maints écrivains parisiens, servit d'intermédiaire entre les milieux littéraires des deux pays.

Une réputation due surtout à la guerre fut celle du romancier Camille Lemonnier, né à Ixelles-Bruxelles en 1844, familier des cercles d'artistes et auteur, avant 1870, de quelques romans d'un style coloré. Employé quelque temps dans un bureau, Lemonnier s'était évadé à vingt-cinq ans de l'atmosphère de la ville pour aller vivre librement à la campagne et s'y abandonner aux charmes de la nature en compagnie de peintres et de graveurs. Dès ses débuts littéraires, il avait fait de la critique d'art. Ses œuvres ont porté toujours la trace des goûts agrestes qui l'avaient entraîné loin des conventions citadines contempler le ciel et la forêt et observer avec les paysagistes les variations de couleur et les jeux de lumière si minutieusement analysés dans ses romans. De Coster, nourri de lectures historiques, se passionnait pour les principes politiques du libéralisme et pour la cause du progrès. Lemonnier se dégagea des liens de parti et des intérêts d'État. De Coster était resté toujours national, occupé des traditions et des mœurs belges. Lemonnier, déjà en contact avec le mouvement de Paris avant la guerre, fut attiré au cœur des émotions internationales par la bataille de Sedan.

Deux jours après le désastre, il traversa la frontière à pied en compagnie de son ami le peintre Verdyen, et alla noter ses impressions, non avec l'exactitude d'un annaliste, mais avec une tendresse profonde pour les victimes. Ni la stratégie, ni la politique ne l'intéressaient, rien que le spectacle de souffrances surhumaines endurées avec courage, de la dévastation et de la douleur infligées avec une froide méthode. Lemonnier n'a jamais affecté ni possédé l'indifférence de certains théoriciens du réalisme

vis-à-vis des tranches de vie offertes à leur observation. Le règne de la force brutale, incarné à ses yeux par la soldatesque allemande, le remplissait d'horreur, et son cœur débordait d'admiration pour les chevaleresques vaincus. Mais ces sentiments apparaissaient d'une façon détournée, par le détail de ses descriptions, et s'accompagnaient d'une ironie latente, dont la formule lui avait été donnée par Rops, rencontré au cours du lugubre pèlerinage, où l'on passait des cadavres d'hommes et de bêtes, des ruines fumantes et des hôpitaux remplis des cris et des gémissements des blessés. L'art, avait fait observer Rops, ne doit pas dissimuler les aspects bizarres ou grotesques de la douleur ni de la mort, mais joindre le sarcasme à l'horreur et à la pitié pour en renforcer l'expression.

Aussi Lemonnier, dans son livre intitulé d'abord *Sedan*, plus tard *les Charniers*, ne craignit pas de reproduire les spectacles repoussants ou discordants aperçus sur le champ de bataille une fois tombée l'ardeur de la lutte. Il unit le tragique au ridicule, et dépeignit, avec dégoût et amertume, la guerre telle qu'elle se montrait à lui. Maintes années plus tard, lorsque fut institué le prix Nobel pour la paix, on pensa à le réclamer pour l'auteur des *Charniers*. Par une coïncidence significative, le premier livre belge admiré d'emblée par le public européen décrivait le sort réservé à la Belgique elle-même à une distance de quarante-trois ans. Le militarisme prussien, vu par Lemonnier, ne différait pas de la machine de guerre qui a broyé sa patrie en 1914, et il a revu à la fin de ses jours les horreurs de 1870. Du coup, les lettres belges s'imposaient à l'attention du public international, et grâce un peu au hasard d'une inspiration heureuse, la notoriété venait à leur portendrapeau.

Lemonnier était un admirateur de la peinture et des théories de Gustave Courbet, érigé en martyr par la condamnation qui le frappa après la Commune à la suite du

renversement de la colonne Vendôme, et en apôtre par la doctrine de l'art social, promulguée par Proudhon.

Réaliste ou naturaliste, en tout cas outrancier et révolté, il se complut dans une attitude de défi contre l'esprit bourgeois et contre les traditions françaises de sobriété et de mesure en matière de style. Ses défauts s'apparentent à ceux d'Émile Zola et procèdent d'une méthode analogue. Doué d'une franchise indisciplinée et presque enfantine, guidé par les exemples de Flaubert, de Baudelaire et d'autres qui avaient encouru les rigueurs de poursuites judiciaires, il dut plus d'une fois comparaître en cour d'assises; il croyait y défendre l'indépendance de l'art contre une convention surannée. Quant à la doctrine formulée ou plutôt ébauchée dans ses œuvres, elle procède d'un naturalisme naïf et superficiel, tout en appuyant sur les préceptes fondamentaux du christianisme, l'amour du prochain et le respect de la vie. S'il réprouve l'ascétisme, s'il méprise les lois sociales, comme fruits de la tyrannie et de l'hypocrisie, il veut se maintenir en harmonie avec les lois de la nature. Il abandonne les allégories et le surnaturel aimés de Charles De Coster avec les autres accessoires du romantisme, mais il lui arrive de montrer le cours normal des phénomènes suspendu par l'action de forces psychiques, comme dans une scène de guérison par la foi et dans le tableau du désert fleurissant sous les larmes du repentir : même alors, l'esprit se manifeste par la nature, et non contre elle (1).

C'est dans sa maturité, après avoir passé la cinquantaine, que Lemonnier composa des romans à thèse; jamais il n'atteignit d'ailleurs à des vues d'une profondeur philosophique, pas même dans le récit *Au Cœur frais de la forêt* (1900) qui paraît rempli de souvenirs de sa fuite loin de la ville en sa jeunesse et de son établissement au pays boisé des bords de la Meuse. Deux enfants y soustraient leurs corps

(1) *Au Cœur frais de la forêt*, 1900, pp. 124, 290 et 291.

débiles et leurs âmes incultes aux influences dégradantes d'une grande cité pour se réfugier au sein de la solitude salubre. Peu à peu ils apprennent à trouver parmi les arbres leur nourriture et leur abri, ils s'attachent à leur nouveau séjour et y recouvrent la santé et la joie de vivre. La faculté de grandir et de se développer suivant les besoins de leur nature, l'absence de règles autres que celles de leurs propres aspirations, l'exaltation de leurs forces intimes et la pureté vivifiante de l'atmosphère opèrent en eux une transformation complète. La société humaine, sous ses formes les plus patriarcales, les accueille. Ils se joignent d'abord à un groupe de briquetiers dans la banlieue et apprennent à mouler et à cuire l'argile jaune et pure. Ils logent dans des cabanes, partageant le labeur sain et les aliments primitifs de la famille. Puis ils suivent leurs amis dans leur village et y passent l'hiver aux travaux de vannerie. Ils recommencent l'expérience de la vie en commun dans un groupe de bûcherons occupés à abattre les vieux arbres de la forêt. Leur troisième école est celle d'un vieil ermite : il leur apprend à aimer leur mère la Nature et leurs frères les hommes, et ainsi s'achève une éducation morale par la solitude analogue à l'histoire de Robinson Crusoë. Ce conte d'une fraîcheur enfantine aboutit à la constitution d'une nouvelle famille, à sa migration de la forêt vers la mer et à la formation d'un groupe social régi par les instincts de bonté et de sagesse. L'amélioration de l'humanité par l'entr'aide s'y trouve esquissée en conclusion : « Je ne leur ai pas donné de lois, ainsi ils n'ont connu ni l'hypocrisie ni le servage, » dit sentencieusement le fondateur de cette communauté utopique (1). S'il place l'instinct au-dessus du raisonnement comme guide de la volonté, le moraliste en viendra à comparer les groupements humains aux sociétés d'animaux, telles la ruche et la fourmilière. De là les médita-

(1) *Au Cœur frais de la forêt*, 1900, pp. 313 et 314.

tions de Lemonnier sur la collaboration des abeilles d'un essaim en vue de réaliser leur fin commune, sur leur esprit de sacrifice et leur attachement à leur reine. Quant aux subtilités de l'intelligence, un précepte vaguement panthéiste les réduit d'un mot au silence : « Crois sans raisonner, avec la foi émerveillée de la vie devant la vie. Tu entendras le vrai Dieu éternel te répondre du fond des choses (1). » Ni la peinture de mœurs ni le raisonnement ne tiennent de place dans cette idylle naturaliste; il n'y paraît que les données aimées de l'auteur : l'instinct prime-sautier placé dans un paysage de sous-bois. Sa philosophie naïve s'y enveloppe du décor le plus approprié : nulle intrigùe, rien que la marche d'une croissance normale et heureuse. La langue, un peu trop imprégnée des formules des ateliers de peinture, n'est cependant pas surchargée des ornements qui alourdissent certaines autres œuvres belges de l'époque.

On doit noter un contraste entre les scènes de la vie flamande et les esquisses du paysage et des coutumes de Wallonie. Les patois wallons, proches du français, faisant corps avec le texte, en rehaussent la couleur sans en troubler l'harmonie. Locutions et mots flamands, tout au contraire, s'y assimilent moins bien et y demeurent un peu étrangers. De même le tempérament des provinces du Nord est interprété à travers une convention artistique remontant aux peintres de kermesses et d'intérieur. Fermiers patients et massifs, adonnés pieusement aux travaux de l'élevage et de la culture, sont idéalisés sans compréhension réelle dans *Au beau pays de Flandre*. Tout autres sont les types de la région mosane et de l'Ardenne saisis sur le vif dans leurs naïvetés et dans leurs petites ruses de cerveaux étroits. Ceux-là sont précis et amusants comme des caricatures quand tarde un peu la pointe de sentiment toujours prête à percer dans Lemonnier. Son art triomphe dans le

(1) *Au Cœur frais de la forêt*, p. 243.

détail, car ses romans de longue haleine se soutiennent mal. Excellent dans l'observation minutieuse, tantôt émue, tantôt narquoise, des choses vues, habile à saisir soit un effet de couleur ou de lumière, soit un trait de bizarrerie provinciale ou rustique, il réussit surtout comme conteur, mais dans une manière tout à fait opposée à celle de Guy de Maupassant. L'intrigue et l'action sont presque absentes de ses récits, les caractères y sont esquissés, non poussés ou creusés; mais quel abandon dans le dialogue, quelle virtuosité dans la description, quelle tendresse contagieuse dans le sentiment! Les illettrés, les enfants, les impulsifs, qui parlent et agissent selon leur fantaisie, y vivent d'une vie intense. Les parlars divers du terroir ardennais ou brabançon contribuent à enrichir encore une langue souple et variée à l'infini.

Parmi les *Contes flamands*, celui intitulé *Le Thé de tante Michel*, débutant par des scènes d'intérieur comiques, se dénouant en tragédie sentimentale, est l'un des mieux conduits et des plus attachants. *La Maison qui dort*, dépeint la placidité égoïste et confortable de petits bourgeois hollandais : les porcelaines, les argenteries y reluisent et y font un cadre à l'humanité somnolente qu'effleure à peine l'écho des luttes et des souffrances du pauvre.

Lemonnier est mieux chez lui dans l'atmosphère des bords de la Meuse et dans celle de la forêt. Les rustauds burinés avec force dans *Comme va le Ruisseau* se gravent dans la mémoire avec la marine calme, séjour des pêcheurs à la ligne, et doucement peuplée du va-et-vient des paysans.

A côté de ces études de mœurs belges, il a créé aussi de délicates fantaisies destinées à l'amusement des enfants, et intitulées *Bébés et Joujoux* et *la Comédie des jouets*. Il y fait vivre d'une existence de rêve de petites mécaniques puériles, et sait s'y mettre à la portée de lecteurs insensibles au charme de son grand style savant et de ses leçons de philanthropie.

Les écrits de Lemonnier ne suffisent pas à expliquer son

prestige et son influence parmi les gens de lettres de la génération suivante, parmi les collaborateurs de la *Jeune Belgique* et de l'*Art moderne*. Son caractère cordial et généreux, son enthousiasme communicatif pour toutes les expressions d'art, la continuité et la puissance de sa production, en ont fait le chef d'une phalange disparate, rebelle souvent à ses doctrines et à son exemple, mais rangée amicalement autour de sa personne. La légende a fait dater du banquet offert en 1883 au vaillant romancier, la renaissance des lettres françaises de Belgique. C'était attribuer à un simple incident une importance exagérée.

CHAPITRE XX

Edmond Picard. — Théorie de l'art social.

HEUMANN, *le Mouvement littéraire belge depuis 1880*, 2^e éd., 1913. —

PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865.

— PICARD, *Scènes de la vie judiciaire*, 1893; *Le Juré*, monodrame, 1887; *Discours sur le renouveau au théâtre*, 1897.

Les écrivains belges dont le nom s'est imposé à l'étranger appartiennent à la génération née avant la guerre de 1870 et sortie de l'adolescence vers 1880. L'école dont ils procèdent, groupée en 1881 autour de la revue *La Jeune Belgique*, débuta, avec une audace juvénile, en déniait tout mérite à ses prédécesseurs, sauf à Charles De Coster et à Octave Pirmez, et à son porte-étendard Camille Lemonnier. Se présenter ainsi comme les produits d'une génération spontanée, c'était méconnaître les vertus du

sang dont ils étaient issus, du sol sur lequel ils s'étaient développés, c'était aussi répudier leurs devoirs envers la nation. Artistes romantiques ou parnassiens, dédaigneux du milieu auquel appartenaient leur passé et leur avenir, ils s'arrachaient à la vivifiante continuité qui est la loi de toute existence saine.

Pourtant les mieux doués d'entre eux restèrent étrangers à cette pose, et trouvèrent dans la tradition régionale la source de leur inspiration. Si la Belgique a pu s'affirmer dans son originalité, même restreinte, si elle a pu cultiver son jardin clos dans le vaste domaine des lettres françaises, c'est grâce surtout à Edmond Picard, qui, traditionaliste et novateur à la fois, a plaidé ardemment et sans trêve en faveur de cette entité mal définie, remuante et productrice qu'il a baptisée l'âme belge.

Avocat, fils d'avocat, professeur, fils de professeur, démocrate, fils de démocrate, Edmond Picard, né à Bruxelles en 1836, est un exemple de ses propres théories sur l'hérédité et sur l'influence des milieux. Le point de départ de sa carrière littéraire se place vers l'année 1880, communément acceptée comme la date du renouveau des lettres françaises en Belgique. Il avait alors dépassé la quarantaine et assuré sa réputation par ses plaidoiries et par la composition de plusieurs livres de droit. La vocation héréditaire avait sur lui une emprise si tenace qu'après une période de jeunesse passée comme marin à bord de navires de commerce, il était revenu terminer ses études et pratiquer au Palais. Quand se révélèrent ses goûts d'artiste créateur, c'est encore des problèmes de sa profession que traitèrent les esquisses réunies dans la suite sous le titre collectif de *Scènes de la Vie judiciaire*.

Le *Paradoxe sur l'Avocat* (1879) est une conférence sur les devoirs essentiels de la Défense, adressée par un maître expérimenté, en qui l'on a cru reconnaître un portrait de M. Jules Lejeune, plus tard ministre de la Justice, à son stagiaire qui l'interroge et l'écoute avec une attention

filiale. Les personnages et le cadre dans lequel ils se meuvent, tout en restant subordonnés au thème abstrait du discours, constituent une esquisse du décor et du milieu bruxellois, un effort pour situer dans le temps et l'espace la discussion de principes qui est le sujet de l'ouvrage. Ces principes mêmes sont d'ordre moral aussi bien que juridique : il s'agit de laver la profession d'avocat du reproche de servir indifféremment l'innocence et le crime et de se rendre ainsi complice des méchants que parfois elle cherche à justifier. Ici encore Picard s'applique à sortir de l'abstraction, à tenir compte de facteurs concrets et personnels, à reconnaître dans le drame que cache tout procès la passion et l'action qui doivent précéder et préparer la sentence impartiale du juge. C'est donc mû par la nécessité même du sujet qu'il passe du domaine de l'analyse scientifique à celui de la description et des faits, qui est le propre de l'art. C'est par une évolution lente et logique que le juriconsulte se métamorphose en romancier. Tout le développement ultérieur de son activité d'écrivain obéit à la même impulsion : chercher l'accord entre la loi générale et l'application particulière, rejeter les formules dogmatiques pour serrer de plus près les réalités.

Comme le *Paradoxe sur l'Avocat*, la *Forge Roussel* (1880) est bâtie sur un problème juridique : existe-t-il une harmonie pré-établie entre la nature et la justice, autorisant la science à parler d'un Droit naturel, ou ne règne-t-il pas plutôt une opposition permanente entre les forces destructrices et l'idéal d'équilibre et de paix dont les lois humaines poursuivent l'institution et le maintien ? Avec une gravité amère de vieillard désabusé, un vénérable magistrat, exilé au sein des âpres sites ardennais, expose ses conclusions à un ami : la doctrine de l'évolution est la vraie ; le monde est un champ de carnage ; le droit n'est pas conforme aux décrets de la nature : c'est au contraire un rempart dressé par l'homme contre ses propres instincts sauvages. Cette vue désenchantée, développée dans la *Forge Roussel* avec

une tristesse poignante, dépasse les limites du droit positif pour pénétrer dans le domaine de la sociologie, pratiquée en Belgique par Hector Denis à la suite de Comte et d'Herbert Spencer. Le juriste étudié plus spécialement par Picard est l'Allemand Jhering. Si les théories exposées dans la *Forge Roussel* ne peuvent prétendre à une originalité absolue, la façon intime dont elles s'y mêlent à la peinture des mœurs et du paysage belge en renouvelait l'intérêt : plus son auteur souffre de s'arracher aux convictions de sa jeunesse, plus il exprime vivement son amour du sol natal, plus il devient émouvant et artiste. La solitude des bords de la Semois est un décor aussi approprié aux rêveries philosophiques sur l'ultime raison d'être du droit que l'atmosphère bourdonnante du Palais de Bruxelles l'était aux discussions du *Paradoxe sur l'Avocat*. Dans la glorification de la race belge, on peut reconnaître l'écho des romans historiques de Conscience :

« Patiente, taciturne, laborieuse, aux prises, plus peut-être que toute autre, aux cours des âges, avec les assauts de la Nature et les attaques humaines, elle a le sentiment profond que rien ne s'obtient sans combat et que, même pour conserver ce qu'ont acquis de longs efforts, la vigilance et la résistance ne peuvent s'endormir. Ses droits, elle ne les a jamais conquis qu'en les arrachant à la domination, à la tyrannie, son sol, qu'en le conquérant sur les flots ou la stérilité. Notre caractère national est profondément imprégné de ce passé troublé et douloureux. Nous sommes faits en partie des souvenirs et des rumeurs de cette guerre poursuivie de siècle en siècle, et le sang qui dans nos cerveaux anime la pensée, l'hérédité le fait remonter à ces générations sans cesse opprimées, toujours révoltées, toujours combattantes (1). »

C'est encore à la catégorie des dissertations juridiques mises en dialogue et situées dans un cadre pittoresque qu'appartient *Mon Oncle le Jurisconsulte* (1884), une leçon sur la noblesse du droit, sur son action moralisatrice, sur la

(1) *Scènes de la vie judiciaire*, 1893, pp. 129 et 130.

profondeur de son influence. Le site belge choisi cette fois est la forêt de Soignes, voisine de Bruxelles, et un peintre paysagiste vient y contraster avec le monde du Palais. Le secret de l'émotion communicative de ces belles esquisses réside dans la façon intime dont images et idées s'y fusionnent dans une conscience de penseur et d'artiste. « Le plus beau paysage, s'écrie l'un des personnages, ne m'est jamais apparu que comme un décor pour une scène humaine, et quand je raconte une scène humaine, son décor naturel se lève pour moi irrésistiblement (1). »

En 1883, le talent de conteur d'Edmond Picard franchit les limites du monde judiciaire pour se faire plus complètement autobiographique. Marchant sur les traces de son père, compromis en 1848 dans les échauffourées qui troublèrent un instant le calme de Bruxelles, il s'était rangé dans les partis d'extrême gauche, et dès 1865 il avait lancé à la classe ouvrière un appel à l'action. Son programme était à cette époque rapproché de celui du romancier flamingant Henri Conscience, avec lequel il sollicita les suffrages des électeurs bruxellois : respect pour la langue populaire, qui était le flamand, respect pour la foi du peuple, la religion catholique, mais, en même temps, révolte contre les deux partis bourgeois, conservateur et libéral, qui alternaient au pouvoir et s'immobilisaient dans des querelles stériles, émancipation des classes laborieuses, encore exclues du droit de vote. C'est vers 1880 que ce programme entra dans la voie des réalisations, par la scission du vieux parti libéral, d'où se détacha une fraction extrême nommée radicale ou progressiste, qui à son tour prépara la naissance du parti ouvrier socialiste. A toute cette évolution Picard fut intimement mêlé, et il en a retracé les incidents dans mainte brochure de propagande.

Quant aux causes profondes de ses actes, il les a analysées

(1) *Scènes de la vie judiciaire*, 1893, pp. 266 et 267.

dans un bref roman intitulé *L'Amiral* (1883). Il y explique son dévouement aux intérêts des prolétaires par ses souvenirs de jeunesse. Pendant ses années passées dans la marine marchande, il avait été témoin des labeurs et des souffrances des travailleurs de la mer, et c'est par sa pitié pour eux qu'il justifie sa révolte contre un régime tyrannique. Par un contraste significatif, c'est dans le cadre luxueux d'une soirée mondaine qu'il insère le récit des peines des gens de mer. Et parmi les favorisés de la fortune qui s'émeuvent de leurs misères, ce sont les femmes, êtres de sensibilité et de bonté, qui sont le plus vivement touchées. Ces détails signalent l'évolution d'un talent qui s'élargit de plus en plus à mesure que son rôle d'homme public s'étend à une sphère plus vaste. *L'Amiral* est un conte social. Si Picard y soutient les revendications des déshérités, il y admet aussi des figurants tirés des classes supérieures.

Dans les deux dernières parmi les *Scènes de la Vie judiciaire*, l'instinct créateur du romancier l'emporte sur les habitudes raisonnables de l'homme d'étude, et son talent s'épanouit pleinement. Après avoir tant écrit pour instruire et pour persuader, il s'abandonne à la joie de mettre sur pied des figures curieuses, de les engager dans des incidents bizarres, de provoquer le rire par la peinture des mœurs naïves des petits bourgeois de Bruxelles et des aventuriers cosmopolites qui viennent les coudoyer.

Le conte de Noël intitulé *La Veillée de l'huissier* (1886) est une fantaisie humoristique, mettant en contraste la placidité d'un buveur de bière brabançon, borné et bon enfant, avec les excentricités d'un charlatan américain dont la raison a chaviré sous l'action combinée de théories physiologiques et du bluff médical. Les tableaux de la vie somnolente de l'huissier belge, alternant avec ceux d'expériences de vivisection et avec des plaisanteries du Palais, forment un ensemble un peu haut en couleur, mais plein de saveur et de charme. Jamais Edmond Picard ne s'est

joué avec plus d'aisance dans les souvenirs variés de sa pratique judiciaire et de ses études d'amphithéâtre anatomique. Il y tourne en badinage les graves questions qu'ailleurs il s'applique à résoudre, il y touche aux rapports entre l'âme et la matière, entre la chair morte et la pensée vive, et reste plein d'aperçus suggestifs, tout en s'abstenant de dogmatiser sur l'instinct, la race ou le milieu.

Pareil affranchissement de toute doctrine préconçue se retrouve dans *Le Juré* (1886), la plus parfaite et la plus vivante de ses œuvres, celle qui eut les honneurs de la traduction en flamand et en allemand. Cette fois le problème moral, converti en cas de conscience, est posé dans un exemple concret, et la croyance à l'hérédité, au lieu d'être prêchée en un sermon, est transformée en récit d'une hallucination fatale. Un savant médecin, appelé à siéger au jury de cour d'assises, accepte de simples présomptions au lieu de preuves légales, et condamne l'accusé de parti pris. La façon dont sa certitude s'effrite sous l'action du doute et finit par céder au remords et par aboutir au suicide est dépeinte avec une vigueur et une logique dignes d'Edgar Poë. Quelques éléments de ce conte sont tirés d'une cause célèbre qui avait passionné l'opinion et la scène de la condamnation, écrite au sortir de la lutte par l'avocat romancier, reste vibrante d'émotion :

« Les jurés entrèrent un à un par la porte étroite, sombres, gênés, ne regardant personne dans cette salle, où tous les regards les dévoreraient. Ils s'assirent, étrangers, eût-on cru, l'un à l'autre. La Cour parut en sa trinité de magistrats, rouge et noire. Le chef du jury se leva, mal affermi, tenant de la main gauche, tremblante, le verdict qu'il allait lire, de la droite tâtonnant pour trouver la place de son cœur, qu'il devait toucher, selon la loi : Et il prononça : Sur la première question : OUI. — Sur la seconde question : OUI. Ces deux oui tombèrent sourdement, comme des coups de maillet.

» Une immense et sauvage acclamation jaillit de l'auditoire. Et, un instant après, en un écho prolongé, elle fut répétée par la foule du dehors. Le tumulte des chevaux en fut couvert. Monstrueuse d'épouvante, elle plomba l'accusé dans son cabanon, pareille au flot

qui défonce une embarcation. Il eut l'impression de sa cervelle se retournant sous son crâne comme une tasse pleine qui basculerait. Une nuit effroyablement noire emplît d'un seul jet sa pensée. Et tout de suite après, comme brûlées par un éclair, ces ténèbres furent sanglantes. Deux coups de tonnerre, l'un chassant l'autre ; le désespoir faisait place à la rage.

» On l'introduisit, on le poussa à un escabeau, et le greffier, indifférent et morne, relut les deux réponses, répéta les deux *oui* qui le sacraient assassin et le marquaient pour la peine de mort.

» Il écouta raide, bandé comme un arc par toutes les fibres exaspérées de son corps maigre et nerveux, le visage exsangue et jaune, les yeux, sous leurs profondes arcades, brûlant pareils à deux clous de phosphore, une balafre brunâtre, qui allait de la commissure des lèvres à la tempe, soudain rouge de sang. Et alors, par une détente furieuse, dardant un bras comme s'il lançait un couteau empoisonné, en une clameur qui parut plus tonnante que celle de la foule..., il cria aux jurés : *je vous maudis* (1) ! »

Ces paroles fatales s'enfoncent dans la conscience du malheureux juré : poursuivi par le spectre du condamné, il finit par être traîné à la mort dans l'étreinte du fantôme dont il ne peut se libérer.

Edmond Picard lui-même, possédé par la suggestion de sa propre fiction, récita *le Juré* en public sous forme de monodrame, et pensa inaugurer de la sorte un genre dramatique nouveau. Par la suite, il en vint à aborder le théâtre, de tous les arts celui pour lequel la Belgique offre le terrain le moins favorable.

Les sept années sur lesquelles s'échelonne la publication des *Scènes de la Vie judiciaire* correspondent à la période pendant laquelle Picard fit œuvre de critique et s'institua le mentor de la *Jeune Belgique* par la publication à Bruxelles de la revue hebdomadaire *l'Art moderne* (1881-1887). Quoiqu'il n'en ait pas signé le programme, on y reconnaît sa pensée dans la définition de la fonction sociale de l'Art :

« L'Art est l'action éternellement spontanée et libre de l'homme sur son milieu, pour le transformer, le transfigurer, le conformer à

(1) *Scènes de la vie judiciaire*, 1893, pp. 354 et 355.

une idée toujours nouvelle. Un artiste n'est tel véritablement que lorsque, dans ce monde qui l'entoure, par une illumination subite, il voit autre chose tout à coup que ce que d'autres y ont vu. » — « Il crée des types qui influent sur nos mœurs et finissent par s'imposer si bien qu'il devient un agent principal de civilisation (1). »

Coïncidant avec la fondation de la *Jeune Belgique*, l'apparition de *l'Art moderne* marqua l'hostilité entre Picard et les écrivains nouveaux qui le désignaient du sobriquet ironique de « Notre Oncle ». L'homme d'action et le démocrate, résolu à porter dans le domaine de l'art le combat social engagé sur d'autres terrains, ne leur pardonnait pas leur culte exclusif de l'élégance et de la distinction. De leur côté, les jeunes, admirateurs de la littérature de Paris, lui opposaient la formule parnassienne de l'Art pour l'Art, et s'absorbaient dans la recherche de la forme au risque d'encourir le reproche d'indifférence pour les angoisses de l'humanité. C'est surtout vers 1883 que s'accusa l'antagonisme. A cette date se produisirent deux événements littéraires : le banquet offert à Camille Lemonnier pour protester contre la décision d'un jury officiel qui lui refusait un prix de littérature, les funérailles nationales faites à Henri Conscience. Au banquet Lemonnier, Picard porta la parole au nom des contemporains du héros de la fête. A la mémoire de Conscience il consacra des articles nécrologiques qui, réunis à d'autres études sur les lettres belges, formèrent un volume intitulé *Pro Arte* et paru en 1886. Ses théories sur la fonction sociale de l'art procèdent des polémiques surgies après 1850 autour de l'œuvre et des doctrines de Gustave Courbet, auquel Lemonnier avait consacré une étude datée de 1878. Proudhon avait crument désigné du nom de peinture socialiste la représentation des vices du régime qui exploite le pauvre jusqu'à l'épuisement et qui corrompt le riche jusqu'à la dégradation. Sans se porter à ces extrémités,

(1) *L'Art moderne*, n° 1, 6 mars 1881, p. 2.

Picard demande à la littérature de dévoiler les laideurs du monde moderne et d'y proposer des remèdes :

« Flaubert, écrit-il, s'est surtout préoccupé d'établir entre la littérature et la vie une équation parfaite; il a voulu, avec vigueur et brutalité, serrer la réalité de plus près. Taine, ensuite, a proclamé que la littérature est l'expression des sociétés, et que, partant, les œuvres expressives et significatives de l'état social, même avec des défauts, deviennent forcément, pour la critique, les plus intéressantes pour ne pas dire les seules qu'il y ait lieu d'étudier (1). »

Entre la passion de Flaubert pour l'interprétation de la réalité et la foi de Taine dans la puissance de l'hérédité et du milieu, le critique belge établit ici un rapport d'une légitimité douteuse. Ses conclusions dépassent de beaucoup les prémisses qu'il emprunte à la pensée française : quand il conseille à ses jeunes compatriotes de créer une littérature nationale et sociale, il parle en politicien réformateur plutôt qu'en fervent des lettres. Il se réclame de l'exemple de Balzac et de Zola pour demander aux romanciers de dépeindre les tares du système capitaliste et d'encourager l'opinion à demander plus de justice. Ce qu'il veut, en somme, c'est les enrôler dans son parti et le faire travailler au progrès de la démocratie. L'exemple leur en avait été donné en Belgique même par Henri Conscience, dont Picard aimait les écrits depuis sa tendre enfance. La mort du conteur flamand, survenue au terme d'une carrière longue et laborieuse, fut l'occasion d'une véritable apothéose, à laquelle s'associa le peuple entier. A travers la modestie du disparu, qui n'avait rêvé ni la vaine gloire ni la perfection esthétique, mais uniquement l'amélioration des humbles et des opprimés, la perspicacité du critique avait discerné les traits de la grandeur véritable. Au lieu de démasquer des laideurs morales comme les réalistes français, il voulait glorifier et fortifier les vertus des

(1) *Pro Arte*, 1886, p. 158.

paysans flamands : leur attachement à la famille, leur amour de la nature, leur bonté. L'idéalisme obstiné de Conscience, son refus d'insister sur les aspects brutaux et vils de l'humanité, trouve un apologiste convaincu dans l'admirateur de Courbet et de Zola, qui cite sur ce point le romancier belge lui-même :

« On m'a reproché, dit Conscience, de flatter le paysan, de décrire la campagne sous des couleurs trop riantes. J'ai peint le paysan flamand comme il s'est présenté à moi. Je l'ai fait doux, paisible, religieux, patriarcal, attaché à ses mœurs comme à sa terre, et par là un peu rebelle aux innovations, parce qu'il m'a été révélé sous ce jour à l'époque de ma vie où, pauvre volontaire de 1830, affamé, malade, je rencontrai son hospitalité et ses soins touchants. Cette poésie, qu'on me reproche, je ne la prête pas à mes héros : c'est eux qui me l'ont inspirée, je la subis. Qu'un autre s'arrête de préférence aux côtés défectueux et grossiers de l'homme des champs, je ne contesterai pas la vérité de son œuvre, je n'en nierai pas le mérite pittoresque. Mais est-ce assez pour dire que je me suis trompé ? Les héros de mon voisin ne sont pas les miens, ou du moins je ne les ai pas vus sous les mêmes couleurs. Tout ce que je sais, c'est que l'écrivain sincère n'a jamais été faux. Et je crois avoir été sincère (1). »

Dans le choix de cette citation, comme dans toute l'apologie de Conscience, le parti pris d'Edmond Picard est évident : il veut qu'on dépeigne les vertus des pauvres et les vices des riches, dût-on oublier une partie de la vérité ; il veut aussi qu'on s'attache au pays natal, qu'on renonce à l'imitation des modes parisiennes, des Parnassiens et de Baudelaire, pour puiser son inspiration dans son entourage immédiat. Il plaide en faveur d'un régionalisme belge. Il loue particulièrement Conscience d'avoir résisté à une convention d'ancienne date qui interprétait le caractère national d'après la peinture violente et brutale de quelques artistes anversois du ^{xvii}^e siècle. Avant la Renaissance, les peintres primitifs

(1) *Pro Arte*, pp. 264 et 265.

avaient cherché surtout à rendre dans leurs figures l'émotion interne. La douceur pensive domine aussi dans les tableaux d'intérieurs et de natures mortes, chez David Teniers le Jeune et chez les portraitistes. Ils reflètent les mœurs d'un peuple mélancolique, placide et souvent timide, malgré ses explosions passagères de sensualité. Les héros pléthoriques et truculents de Rubens et de Jordaens, le Thyl Ulenspieghel de Charles De Coster ne peuvent donc, d'après Picard, passer pour des incarnations du génie des Flandres. Les personnages tendres et sentimentaux de Conscience procèdent d'une conception plus conforme à la vérité. Ils font prévoir le retour des lettres belges à la rêverie, aux inspirations intimes, chères à George Rodenbach et à Maurice Maeterlinck. Malgré la rutilance de son style et les audaces de sa pensée, le critique de *L'Art moderne* reste donc un ennemi de l'égoïsme jouisseur et matériel, un apôtre de la pitié et de la générosité. L'appel que, vers 1886, il lançait à la jeunesse lettrée a-t-il été entendu? C'est probable, car Émile Verhaeren, après avoir, en 1883, célébré sa patrie dans le coloris éclatant des *Flamandes*, se tourna bientôt après vers la description des misères et des espoirs de la démocratie. *Les Villes tentaculaires* (1895) et *Les Aubes* (1898) échappent aux critiques adressées par Picard aux poètes de la *Jeune Belgique*.

A force de proposer à l'artiste un idéal autre que le souci de la Beauté, Edmond Picard en vient à négliger le soin de l'harmonie, de la tenue. La production hâtive, il l'avoue sans trop de repentir, est chez lui une habitude invétérée; il s'abandonne à l'entraînement du premier jet, il recherche la force plutôt que la grâce et tolère des inégalités qu'un travail attentif eût fait disparaître. Se confiant à son instinct plus qu'à son jugement, il accumule des métaphores hardies et désordonnées que condamne le goût français et devient de la sorte le complice des circonstances qui ont fait naître ce que, par une épi-

gramme assez juste, on a nommé le style exaspéré. Au lieu de ménager leurs moyens, certains auteurs belges se sont ingéniés à exciter les nerfs de leurs lecteurs au moyen de combinaisons inattendues de mots rares et colorés : termes techniques appartenant aux sciences exactes et aux arts, expressions démodées ou néologismes, toutes les formes de l'inusité ont été mises à contribution en vue de surprendre l'admiration. Chez Lemonnier, la fréquentation des peintres et des sculpteurs et l'exemple des naturalistes français avaient engendré l'abus d'expressions forcées; chez les virtuoses de la *Jeune Belgique*, la passion pour le Verbe, comme instrument de jouissance esthétique, aboutissait à des exagérations analogues. Picard a pour lui l'excuse d'une sincérité débordante, d'une énergie inlassable, d'une activité novatrice. Son esprit est un foyer bouillonnant, qui absorbe toutes les sensations pour les convertir en impulsions fécondes. Malheureusement, ses écrits mal finis ont servi de guides à des imitateurs moins bien doués, qui ont hérité de ses défauts sans posséder sa fougue primesautière.

Dans l'Avertissement d'*Ambidextre* (1904) il avoue qu'il a osé composer en quatre jours cette satire dramatique, assez complète, du journalisme contemporain :

« J'aime cette production intensive, chaude, vaille que vaille. Avocat, professeur, homme public, peut-être l'habitude de l'improvisation sur des sujets médités, peut-être aussi la résolution de me livrer toujours aveuglément à la Vie plutôt qu'à la recherche de la correction littéraire, furent-elles l'origine de cette méthode. »

Il n'est que trop apparent que cette gestation brève a été insuffisante à porter la pièce à maturité. Le cycle parcouru par le héros d'*Ambidextre* à travers les trois formes du journalisme, tour à tour artistique, politique et financier, jusqu'à la déchéance finale, correspond à un cycle sentimental d'amours tour à tour régulières et coupables. La symétrie un peu puérile de cet arrangement est d'un

symbolisme superficiel, ne rappelant que de loin le drame social d'Ibsen. Si le dialogue manque de finesse et d'élégance, il possède au moins la vigueur et le mouvement de la conversation parlée, exempte des lourdeurs du pédantisme. L'auteur d'*Ambidextre*, collaborateur assidu de certains journaux, était bien placé pour surprendre et pour clouer au pilori les méfaits de la presse. Il s'éloigne davantage de la réalité et tombe dans l'imitation maladroite d'Ibsen quand il essaie de mettre à la scène un plaidoyer emporté contre le pouvoir du sémitisme, tel que *Jéricho*, ou la peinture des états d'âme moroses d'une société à son déclin, comme *Fatigue de vivre* et *Psuké* (1903). Ces pièces peuvent sans injustice être qualifiées de décadentes, car, sous les apparences de l'analyse psychologique et de la discussion métaphysique, elles versent le poison d'une démoralisation parée d'un luxe vain. Ce serait faire tort au talent robuste d'Edmond Picard que s'attarder à la discussion d'œuvres éphémères dues à une mode littéraire plutôt qu'à l'inspiration directe qui anime les *Scènes de la vie judiciaire*. Il suffit de parcourir son *Discours sur le renouveau au théâtre* (1897) pour deviner que, séduit par les initiatives des symbolistes et des ibséniens, il s'est engagé sur leurs traces par simple engouement. Ces fruits hâtifs comptent pour peu de chose dans l'œuvre touffue d'un tel semeur d'idées.

Une étude complète ne pourrait négliger ni le juriste, travailleur infatigable du prétoire et du cabinet d'études, avec ses plaidoiries et ses publications savantes, ni le politicien d'avant-garde, associé à la fondation du parti ouvrier belge. L'histoire littéraire verra en lui le critique auquel l'âme belge doit d'avoir pris conscience d'elle-même, et le conteur qui fait vivre à jamais certains types caractéristiques du terroir. Comme théoricien de l'art, il a glorifié l'instinct qui nous maintient fidèles à la race. Pour fragiles que sont les fondations scientifiques de sa doctrine, elle encourage l'artiste à l'honnêteté dans le choix de sujets

familiers et d'une expression spontanée. Nous lui sommes aussi redevables d'une théorie de l'art social qui, sans être susceptible d'une démonstration absolue, interdit du moins à l'artiste de s'isoler dans une tour d'ivoire. L'écrivain décoré par les *Jeune Belgique* du titre de Notre Oncle serait le dernier à prétendre qu'avant lui la littérature soit restée inconnue des masses. Il a, néanmoins le premier rendu pleine justice à Conscience : unissant par là le naïf public de langue flamande aux milieux artistiques de Bruxelles et de Wallonie, il a consolidé l'unité nationale dans le domaine de la pensée. La France, qui l'a encouragé de l'exemple de Gustave Courbet et de son ami Léon Cladel, lui doit de la reconnaissance, car il manquerait maint fleuron à la couronne des lettres françaises si Verhaeren s'était réduit à n'être qu'un reflet des gloires de Paris et si Maeterlinck avait perdu de vue ses origines flamandes.

CHAPITRE XXI

Emile Verhaeren.

ZWEIG, *Emile Verhaeren*, traduction anglaise de JETHRO BITHELL, 1914.

Toute la carrière de Verhaeren fut un long effort vers des pensées et des formes toujours nouvelles; chacune de ses œuvres est liée par ressemblance et en même temps par contraste, à celles qui l'ont précédée. Liée aussi à la vie ambiante, au progrès des arts plastiques, à ceux du mouvement social, car il auscultait sans cesse son époque et vibrail à l'unisson des soucis et des espérances de sa race et de son siècle. Résolu, dès le début, à identifier son art

aux instincts profonds de la Flandre dont il était issu (né en 1855), il s'attache à rendre le paysage bas, marécageux, coupé de chenaux où remonte la marée, de sa région natale de Saint-Amand sur le bas Escaut. L'atmosphère en est hollandaise plutôt que belge. Plus tard, dans sa volonté de comprendre l'énergie fébrile des grandes cités cosmopolites, laboratoires où fermentent les germes de la société future, il les parcourut, l'œil et l'oreille aux aguets, sur l'impériale des omnibus, se grisant de la succession kaléidoscopique des images, puis il fermait les yeux pour se livrer à leur bourdonnement, à leur trépidation. Ainsi, c'est toujours par le contact des choses, par la perception des sens, par la vue, par l'ouïe, qu'il recueille les impressions destinées à remplir ses poèmes. Ces sensations, bues à larges gorgées, sont ensuite métamorphosées dans son imagination; leurs lignes s'accusent, leur coloris se hausse jusqu'à l'exaltation.

Transformer un problème d'action ou une phase de la pensée en un rythme lyrique, telle fut la tâche où, à travers toutes ses variations, il resta attaché. Nationaliste à ses débuts, suivant la formule rubénienne fixée par Charles De Coster, fougueux, coloré, descriptif, il cherche ses premières inspirations dans la terre grasse, fertile, sensuelle de sa province, dans son passé de révoltes, de luttes et de souffrances. Conscience, Lemonnier et Picard, tous trois régionalistes, chacun à sa manière, ont part au fond d'idées et à la méthode de ce premier cycle de poèmes intitulé *les Flamandes* (1883). L'orgueil d'appartenir à un sol riche, à une nation virile, de jouir d'une liberté chèrement conquise, s'y traduit en tableaux plantureux et en vers sonores. Mais l'observation y est encore extérieure, grisée de couleurs et de formes, comme l'œil du peintre décorateur, elle ne pénètre pas les choses par sympathie, comme le génie du poète. La facture du vers y est encore lourde, sans élasticité ni vibration musicale. La tradition picturale, soutenue par les théories réalistes,

y domine encore. Elle règne de même dans *Les Moines*, recueil paru trois ans plus tard, et consacré aux vertus austères du monastère, aux existences muettes et passionnées des contempteurs de la chair, des acharnés à la poursuite de l'absolu.

Ni les croyances de sa jeunesse ni la joie des yeux au spectacle de la beauté matérielle ne pouvaient rassasier l'âme inquiète et chercheuse de Verhaeren. Il apercevait autour de lui trop de douleurs, il éprouvait en lui trop de doutes pour trouver le contentement dans un hymne triomphal ou dans le silence de la retraite. Vers 1890, il subit une crise de pessimisme influencée dans son expression par l'exemple des *Fleurs du Mal*. Pendant quelques années, le doute et la négation dominèrent sa nature ardente et avide de foi. *Les Soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888) et *Les Flambeaux noirs* (1890) témoignent de son énergie à se débattre contre le scepticisme. De noires perspectives de désespoir et de démence hantent le poète désabusé de ses croyances premières, avant qu'il puisse s'orienter sur un idéal nouveau. C'est la partie la plus personnelle et la plus tragique de son œuvre, celle aussi où ses audaces se donnent le plus libre cours. Le navire prêt à l'emporter au large est le symbole de ses angoisses quand, privé de la réconfortante solidarité des esprits et des choses, il se sent abandonné dans sa solitude intérieure :

« Et ses hauts mâts craquants et ses voiles claquantes,
Mon navire d'à travers tout casse ses ancres,
Et, cap sur le zénith
Il hennit de toute sa tête
Vers la tempête.

Et part, bête d'éclairs, parmi la mer.

Dites, vers quel inconnu fou
Et vers quels somnambuliques réveils
Et vers quels au-delà et vers quels n'importe où
Convulsionnaires soleils.

Vers quelles démençes et quels effrois
Et quels écueils, cabrés en palefrois,
Vers quel cassement d'or,
De proue et de sabord.
Dites, vers quels mirages et quel rire
S'en part le mors aux dents de mon navire,
Bête d'éclairs parmi la mer?

Tandis qu'hélas celle qui fut ma raison,
La main tendant ses pâles lampadaires,
Le regarde cingler à l'horizon
Du haut des grands débarcadères (1) »

Son premier remède à cet état morbide fut de l'extérioriser dans des créations symboliques : ses luttes intérieures sont figurées dans *Le Passeur d'eau* obstiné à tenir tête au courant et brisant ses rames l'une après l'autre.

Par de telles fictions il allégeait le poids de son mal et préparait sa guérison complète, annoncée dès 1891 dans *Les Apparus dans mes chemins*. Se donner à autrui ; s'arracher à l'égoïsme, à la douleur d'être soi ; connaître, comprendre et aimer ceux qui peinent, aller vers eux, leur tendre la main ! La source vive des sentiments chrétiens abreuve l'émancipé des dogmes et le ramène vers la communauté des humains et vers la sérénité intérieure. Dans l'évolution foncièrement logique et sensée de Verhaeren, la conversion à une foi nouvelle s'accomplit au cours de vagabondages solitaires à travers l'Europe. Secouant les lisières d'un nationalisme étroit, il s'y appliquait à résoudre l'énigme de la société contemporaine, à deviner le sens des aspirations et des inquiétudes du monde dont il s'était consacré l'interprète. L'harmonie douce de Florence n'éveilla pas d'écho dans ses vers. Les brumes rousses des bords de la Tamise, la fièvre d'agiotage de la Cité de Londres, le vice criard et la mendicité sordide du West End lui parurent plus évocateurs des tares et des épreuves de la

(1) *Départ, Les Flambeaux noirs*, 1890, pp. 7 et 8.

fin du siècle. Quel contraste entre la joie de vivre flamande de sa première manière et les images de lucre, d'égoïsme et de jouissances basses offertes par une société régie par la tyrannie de l'argent ! Peu à peu, il crut entrevoir dans la sanctification du travail la promesse d'une réhabilitation, et bientôt après la publication de ses poèmes de tristesse il se tourna vers le parti ouvrier. C'étaient les années où les classes laborieuses, soulevées par une vague de courage et d'espoir, entraient en possession de leurs droits politiques. Tout en se gardant de se jeter dans la mêlée, Verhaeren organisait en 1892, à la section d'art de la Maison du Peuple de Bruxelles, des concerts, des conférences, des séances théâtrales et des expositions où la masse ouvrière et le monde artistique communiaient dans le culte de la beauté.

A cette orientation nouvelle de son activité correspondait une transformation de ses visées esthétiques. Il se détournait du spectacle de la santé animale et de la force prospère pour magnifier l'intelligence et la noblesse de l'effort, transparaissant à travers les laideurs engendrées par le machinisme et le salariat. Au terme d'une évolution analogue, le sculpteur Constantin Meunier avait cherché ses modèles parmi les travailleurs des mines et des chantiers et modelé leur labeur et leurs souffrances de préférence aux formes parfaites qu'admirait l'art classique. Entre 1893 et 1898, Verhaeren publia sa trilogie de la démocratie souffrante, militante et triomphante. D'abord *Les Campagnes hallucinées* et *Les Villages illusoires*, le passé qui se fane dans les hameaux gangrenés par la déchéance ; puis *Les Villes tentaculaires*, alambics où fermentent les idées nouvelles, attirant les énergies vives et les espoirs d'un mieux ; finalement *Les Aubes*, la réalisation future du rêve de paix et de fraternité. Les circonstances de sa vie lui avaient fait parcourir un cycle analogue : grandi dans l'atmosphère placide de la province, il s'était fait le chantre de la vie locale, et peu à peu il avait élargi son horizon

jusqu'à embrasser, dans sa totalité, l'évolution de la société contemporaine. L'image de la cité reine, absorbant et concentrant les forces de sa banlieue et répandant la lumière autour d'elle, avait été conçue auparavant par Victor Hugo et d'autres romantiques français célébrant Paris, mère des idées novatrices et flambeau de l'Europe. En lui substituant comme cité-type la ville de Londres (1), centre de la finance cosmopolite, et en montrant, comme ressorts de son activité, des instincts et des appétits plutôt que des idées, il se conformait à sa foi socialiste. Quoique idéalisée, sa description de la capitale anglaise est aisément reconnaissable. Il ne fait pas mention des monuments du passé ni des flots de verdure, des cathédrales ni des parcs, car ce n'est pas là que poindront les symptômes des transformations prochaines. C'est dans les artères bouillonnantes du commerce et des plaisirs, dans les chemins de fer, sur les quais et sur les ponts, dans les foules frémissantes qui déferlent autour de la Bourse et des banques, dans la cohue qui hante les abords des salles de spectacle du Piccadilly nocturne. Nul repos, nulle douceur, partout de la passion, de la volonté, de l'intensité.

Isoler un des poèmes de Verhaeren, c'est en altérer la portée et la valeur : tous sont conçus en séries où images et sentiments s'enchaînent autour d'idées qui, formulées en prose, seraient comme des leçons d'histoire ou, mieux, d'évolution sociale. Ses paysages mêmes sont peuplés des souvenirs de la tradition nationale. Le présent l'intéresse soit comme la résultante d'un travail séculaire, soit comme la promesse d'un avenir fécond. Maeterlinck, le regard dirigé vers le-dedans de l'âme, est plus indifférent au groupement des individus ; Verhaeren se fait le prophète et le guide, non des personnes, mais des sociétés. Résumé en quelques mots, on peut dire qu'il exhorte les Belges à la foi dans la terre maternelle, nourricière d'une race libre

(1) *La Ville*, p. 7 des *Campagnes hallucinées*, 1893.

et fière, capable de conquérir par son activité une place digne de son grand passé. Personnages et décors de son œuvre lyrique, descriptive et dramatique peuvent tous, à la rigueur, trouver place dans un cadre de ce genre. Chaque poème, bien que complet en lui-même, se coordonne à d'autres pour constituer une série dominée par quelque idée principale, qui s'exprime dans le titre collectif. Un instinct synthétique ou architectural porte Verhaeren à édifier des ensembles, et à se contenter rarement de détails. D'ordinaire, le plan suit un ordre chronologique ou une filiation naturelle, chaque poème sort du précédent et amène le suivant.

Le vaste cycle intitulé *Toute la Flandre* ne comprend pas moins de cinq volumes, commençant par les intimes souvenirs de jeunesse des *Tendresses premières*, continués dans les esquisses des mœurs et des paysages urbains et campagnards, dans *La Guirlande des Dunes* et dans *Les Villes à pignon*, embrassant une histoire poétique du pays natal dans *Les Héros*, depuis les figures légendaires de l'ère païenne et les apôtres du christianisme jusqu'aux souverains et aux rebelles, aux hommes d'État et aux savants qui ont contribué à la tradition patriale. Le volume final du cycle s'appelle *Les Plaines* et, comme les deux derniers recueils de Gezelle, il remplit une période d'une année, en commençant par l'hiver, et passe en revue les mois et les saisons, avec les réflexions du cultivateur et les changements qu'amène la croissance des moissons. Les thèmes nationaux traités au début dans *Les Flamandes* se retrouvent donc amplifiés et rénovés dans les cinq suites de descriptions lyriques de *Toute la Flandre* (1904-1911). Une synthèse encore plus large élimine l'esprit régional dans *Les Rythmes souverains*, qui embrassent les destins totaux de l'humanité, et sont universels comme *La Légende des Siècles*. Ils débutent par le Paradis terrestre et la chute d'Adam et d'Ève, et concluent en une vision d'un vaisseau piloté par l'esprit humain, que guident les

forces cosmiques, et qui subjugue les espaces de l'Océan. Les étapes successives de la civilisation y défilent tour à tour, non comme incidents historiques, mais plutôt comme symboles des phases de la pensée.

Même lorsqu'il compose des pièces de théâtre, Verhaeren reste lyrique : ses dialogues mettent en présence des figures déjà apparues isolément dans ses poèmes et se terminent par des tirades ardentes. *Le Cloître* (1900) groupe à nouveau dans une rivalité passionnée les différents tempéraments religieux déjà esquissés dans *Les Moines*. *Hélène de Sparte* est la tragédie de la beauté toujours convoitée, toujours poursuivie, aspirant en vain au repos, fuyant dans les forêts devant la frénésie universelle, et finissant par demander à la mort le calme et la libération.

Verhaeren avait débuté en disciple des peintres, comme tant d'autres écrivains de son pays. Sa couleur est vive, et les rouges et les ors éclatent dans ses vers comme dans les tableaux de Rubens. Paysages et personnages s'étaient d'abord projetés sur sa rétine, et la joie des yeux fut longtemps un de ses thèmes favoris. Ensuite l'interprétation visuelle fit place à l'interprétation acoustique, la gamme des voyelles, les répétitions et les alternances des consonnes traduisirent la gamme des émotions. Il finit par enrichir le vers français d'une variété de sonorités et de rythmes nouveaux, au point qu'en le lisant on est tenté d'articuler à haute voix. Quand il disait ses propres poèmes, il appuyait sur les rimes internes, sur les assonances et sur les allitérations. Il ne craignit pas de mettre au service de la poésie des mots abstraits et polysyllabiques évités par ses devanciers, et réussit à les mettre en valeur. Les protestations des fidèles du goût académique contre l'ornementation barbare importée en France par cet étranger n'ont pu arrêter ses succès : le public parisien l'a encouragé plus chaudement que les lecteurs de son propre pays. Si la critique française lui a reproché une esthétique septen-

trionale, il n'en reste pas moins intraduisible en langues étrangères, car le verbe s'est moulé sur sa pensée avec une exactitude telle que la cadence de sa phrase et celle de son émotion ne font qu'un. Tout en s'émancipant de règles trop étroites, sa prosodie ne s'est jamais risquée jusqu'au vers libre. Elle est restée fidèle à la rime, ornement très approprié au sens décoratif des Flamands, elle la multiplie même à plaisir. Si elle déplace parfois les césures et se permet de varier le nombre des syllabes dans le vers, c'est sans rompre tout à fait avec la tradition, et peut-être en s'inspirant de l'exemple de La Fontaine, l'un des meilleurs versificateurs du grand siècle.

En somme, Verhaeren est plus robuste que subtil, et son harmonie, moins musicale que celle de Maeterlinck, ressemble à celle d'une harangue véhémence. Il se prête à la récitation à haute voix et à l'interprétation théâtrale. Du tribun, il possède le pouvoir de penser et de sentir avec simplicité et de s'exprimer avec force; ce sont les caractères de la vraie grandeur. Depuis les poètes moyen-flamands du *Reynaert*, aucun auteur belge n'a été accepté comme lui par l'Europe. Il a atteint le but que s'étaient proposé tant d'autres : rester fidèle à sa nationalité tout en répondant à l'idéal du public cosmopolite. Son régionalisme n'est point fermé au courant européen.

CHAPITRE XXII

Charles Van Lerberghe. — Grégoire Le Roy. Le symbolisme.

VAN LERBERGHE, *Entrevisions*, 1898; *les Fleureurs*, 1891; *Chanson d'Ève*. — LE ROY, *Chanson du Pauvre*, 2^e éd., 1907; *les Chemins dans l'ombre*, 1920.

En l'année 1862, la ville de Gand donna naissance à Maurice Maeterlinck, à Charles Van Lerberghe et à Grégoire Le Roy, destinés à marcher vers la conquête du même idéal : la création d'une poésie où les faits et les images perdraient leur signification propre, et seraient mis au service de l'Idée. A ce but, marqué par la doctrine symboliste, ils sont parvenus par des voies distinctes, quoique parallèles. Le pèlerinage à Paris, en 1886, de Le Roy, hésitant encore entre la vocation de peintre et celle d'écrivain, et de Maeterlinck, incertain sur le genre littéraire à adopter, les mit en relation avec Villiers de l'Isle-Adam et ses amis. C'est dans une revue éphémère, *La Pléiade*, que parurent les premiers vers de Grégoire Le Roy et *Le Massacre des Innocents* de son compagnon. De retour en Belgique, Le Roy renonça à la peinture et vint habiter pour un temps avec son ami Van Lerberghe. L'association prit bientôt fin, et les différences s'accusèrent entre ceux qui avaient débuté en commun.

Peut-être le plus original des trois fut-il Van Lerberghe, dont les premiers poèmes parurent en 1898 sous le titre d'*Entrevisions*, «demi-souvenirs», les appelle Remy de Gourmont (1), «aspects fugitifs et changeants, images à peine

(1) *La Belgique littéraire*, 1915, p. 67.

dessinées ». Les lignes précises s'y résolvent en mouvements harmonieux, changeant perpétuellement de perspective et dérobant à la vue la masse et la lourdeur des choses, pour ne laisser percevoir que reflets et jeux de lumière. La figure humaine s'y mue en séraphin ou en lutin, le monde en forme fuyantes, en effluves et en vibrations. Non que la conception manque de netteté; elle est au contraire logique, philosophique même, à l'examiner de près, mais elle est noyée, pour répéter R. de Gourmont, dans un brouillard de lumière, et se gaze de voiles ondoyants. Symboles chrétiens et païens sont entremêlés de parti pris dans le poème intitulé *Métamorphose* et rappelant à certains égards le miracle de *Béatrice*. L'amour éthéré et maternel de la sainte Vierge, entourée d'anges dans sa grotte, s'y rapproche de la passion de la Vénus antique, accompagnée des Trois Grâces, et finit par s'y identifier. Fées champêtres dansant des rondes nocturnes sur la mousse, dames allégoriques coiffées de chapelets de diamant, ne sont pas de simples images isolées; elles naissent du dialogue entre la conscience et la Création, où se justifient les hardiesses et les curiosités du vouloir-vivre, où s'accepte la passion, avec ses épreuves et ses souffrances. Et si nul contour ne se fixe, si toute forme, après une brève apparition, s'atténue et se fond en une autre, c'est parce que le monde moral, comme celui de la matière, est sujet à un flux perpétuel, où l'âme poursuit son rêve sans jamais l'atteindre. Regards bleus, chevelures blondes, gorges imprécises, se devinent et se dérobent dans une nuée lumineuse. Les allégories et les féeries d'un romantique comme Shelley et d'un pré-Raphaélite comme Rossetti ont pu contribuer à fournir le décor, mais l'interprétation morale appartient en propre à Van Lerberghe. En explorant la pénombre où le bien et le mal se touchent et se confondent, il n'éprouve pas le frémissement d'horreur de Keats et de Rossetti; au contraire, il y voit une harmonie et une réconciliation. Les expériences

sentimentales des *Entrevisions* ont une tendance à se grouper en séries, car chaque vague émotive procède d'un frisson antérieur, et en prépare un nouveau. Depuis les grandes suites de sonnets du Moyen Age, depuis la *Vie nouvelle* et le pétrarquisme, la poésie lyrique méditative s'est ordonnée en séquences développant les phases successives d'une évolution sentimentale.

Avant de créer la suite lyrique qui est son œuvre maîtresse, Van Lerberghe, explorateur en quête de formules neuves, écrivit, en 1888, un petit drame, *Les Flaireurs*, d'où est sortie une partie du théâtre de Maeterlinck.

Il n'est guère exact d'appeler *la Chanson d'Ève* « l'éveil à la vie, au rêve, à l'amour, d'une jeune fille (1) », car la mère du genre humain résume en elle les instincts et les pensées des générations. Les titres des quatre parties qui la composent suffisent à en indiquer l'intention philosophique. Les *Premières Paroles* expriment le contact de l'âme juvénile avec la nouveauté des choses. *La Tentation* et *La Faute* sont des tableaux de l'expérience du mal et de la souffrance, et la finale, *Crépuscule*, celui de l'apaisement et de la réconciliation dans la mort. Néanmoins, les concepts de la morale traditionnelle ne peuvent s'appliquer aux épreuves de l'Ève de Van Lerberghe. Sans doute, au début du livre de *La Tentation*, il emprunte à un poème de Rossetti, *Eden Bower (le Bosquet de l'Eden)*, l'image des serpents nés du commerce criminel d'Adam avec son ophidienne épouse Lilith :

« Formes enroulées aux bois et dans les eaux,
Fils étincelants et filles radieuses. »

(Shapes that coiled in the woods and waters
Glittering sons and radiant daughters.)

mais sans inspirer aucune horreur pour ces enfants du péché. Bien plus, en ouvrant par la sentence de Nietzsche,

(1) R. DE GOURMONT, *La Belgique littéraire*, 1915, p. 70.

P. HAMELIUS. — 1921.

« tout est innocence », la troisième partie ou livre de *La Faute*, il avoue la doctrine de l'amoralisme, et fournit ainsi la clef de son œuvre.

Ses idées, comme ses procédés, s'affirment donc indépendants de l'exemple de Rossetti, hanté, avec une nuance autre que Baudelaire, de la vision du Mal. Van Lerberghe, tout au contraire, voit la Création en azur et en or : toute amertume, toute dureté lui sont étrangères. Autour de l'âme, vibrante d'émotion joyeuse ou mélancolique, planent des Esprits faits tantôt de clarté, tantôt d'ombre, et tour à tour ils la visitent pour l'initier à tous les aspects de l'expérience. Créer ces fictions, les revêtir de formes intelligibles sans les alourdir de descriptions, était une entreprise presque impossible. Elle a été accomplie grâce aux symboles de la religion et de la mythologie : le cygne de Lédä, la licorne, les dieux de l'Olympe voisinent dans *La Chanson d'Ève* avec les génies élémentaires des Flammes, des Ondes et des Souffles, avec les anges et les serpents de la Genèse, évocateurs d'anciennes légendes familières, rajeunis par un art fluide et clair, adaptés à une conception indulgente et tendre de la destinée. *La Faute* d'Ève n'est plus une faute, encore moins une faiblesse : c'est un abandon de soi, une danse d'ivresse, une fusion de l'âme et du monde, suivie de lassitude, non de repentir, doucement éteinte par la mort, jamais châtiée ou expiée. La légèreté, la transparence, règnent d'un bout à l'autre du poème en une atmosphère libre et heureuse, en une harmonie caressante digne des primitifs italiens. L'Ange même de la Mort est amical et consolant :

« Il souffle la flamme, éteint le bruit,
Met le silence de sa bouche
Sur la bouche qui sourit,
Et pose doucement sur le cœur qui s'apaise
Sa main qui ne pèse
Pas plus qu'une fleur. »

L'analyse, en mettant à nu la charpente d'idées abstraites

qui porte ces poèmes, fait tort à leur grâce limpide. Elle néglige aussi leur subtilité prosodique et la justesse de leurs vaporeuses images.

Si la production de Charles Van Lerberghe eût été plus abondante, il eût pris rang aux côtés des plus grands écrivains du siècle. Il disparut à l'âge de quarante-cinq ans, laissant derrière lui deux œuvres parfaites et profondément originales, destinées à la gloire posthume, mais peu connues du public contemporain. Leur originalité n'est nullement amoindrie par les influences françaises et anglaises dont nous possédons les témoignages. Quant à la part de tradition belge qu'elles contiennent, elle est contestable. Sa prosodie, basée sur l'accentuation, est peut-être apparentée à celle des *Etudes rythmiques* de Van Hasselt, et sa philosophie idéaliste à celle d'Octave Pirmez, mais rien ne prouve qu'il se soit appliqué à les imiter.

Son ami Grégoire Le Roy lui ressemble par quelques traits : *La Chanson d'Ève* et *La Chanson du Pauvre* sont deux suites lyriques où les protagonistes, Ève et le Pauvre, personnifient l'humanité, et où les images sont des symboles de la vie de l'âme. Pour le reste, le contraste est complet. Au lieu des tonalités tendres du jardin d'Eden, Le Roy dépeint une atmosphère triste et noire, maisons paysannes, cabanes de misère, routes pénibles où errent des mendiants aveugles. L'opposition est moins vive entre les recueils de jeunesse des deux poètes : les *Entrevisions* de l'un, de l'autre la série datant de 1889 et intitulée *Mon Cœur pleure d'Autrefois*. Ce premier recueil, comparable aux *Serres chaudes* de Maeterlinck, ne possède pas encore d'unité bien marquée. Les symboles y sont ceux de la tradition romantique : filles du Rhin, vieux manoirs, cygne de Lohengrin,

« Le cygne de mon rêve m'entraîne vers la chimère (1). »

(1) *Chanson du pauvre*, 1907, p. 173.

Le nom de la triste Ophélie y revient plus d'une fois. La figure légendaire de la fileuse au rouet, image du passé disparu, rappelle certaines chansons populaires, dont le rythme et les refrains y trouvent leur écho.

Plus de vingt ans séparent ces poèmes juvéniles et un peu disparates de la grave et sincère *Chanson du Pauvre* (1907). Le Pauvre, incarnation, non d'une vague mélancolie d'artiste, mais de souffrances profondes et réelles, rappelle les rudes figures de mendiants de Laermans : c'est l'homme moderne, trop honnête pour fuir devant le doute, et stoïquement réfugié dans l'acceptation d'une destinée amère. Sa cabane, c'est le fond de sa pensée, d'où il contemple le monde hostile, où il revient s'abriter au retour de ses voyages. Ses frères de misère, aveugles et vagabonds, quémangent en cheminant le long des mêmes routes, réconfortés parfois d'une lueur de la lampe de l'espoir, guettés toujours par la Mort, prometteuse d'oubli et de repos. Autant le symbolisme de la *Chanson d'Ève* était lumineux et éthéré, autant celui de la *Chanson du Pauvre* est sévère. Au lieu de fleurs et de rayons, des maisons et des moulins, comme dans la campagne flamande, au lieu de génies et d'anges, des paysans et des pêcheurs. Le rêve de Grégoire Le Roy est plus imbu de pitié que celui de Charles Van Lerberghe; parfois il rappelle certains passages des *Villages illusoires*. Son monde douloureux n'est pas uniquement l'image du cœur privé d'espérance; il évoque aussi les douleurs matérielles des deshérités de la fortune, pour qui la faim et le froid sont de cruelles réalités. En devenant plus altruiste, sa poésie a gagné en chaleur et en émotion. Le passé morne s'y compare à une maison isolée dans le fleuve de la vie, envahie de plantes parasites, habitée de survivants dont la mémoire ne contient qu'illusions. L'avenir est glacial et vide de promesses. *La Prière finale* (datée de 1905), comparables aux pages les plus amères d'Alfred de Vigny, n'appelle que le néant.

Toute convention disparaît dans le dernier recueil, *Les Chemins dans l'Ombre* (1920). Le lyrisme y est aussi dénué d'artifice que dans les *Méditations* de Lamartine et dans les *Nuits* de Musset. Au symbolisme systématique des débuts succèdent des images rares, simples et saisissantes, des pensées nées de l'expérience quotidienne et des sentiments élémentaires. Les élans de l'idéaliste voué au culte de la beauté et de la vérité y alternent avec les tristesses que fait naître le spectacle des bassesses et des laideurs communes. L'art y atteint la perfection discrète des classiques; l'émotion s'y revêt du langage le plus délicat. Nulle trace des outrances des années de début ni de la manière de telle ou telle école. Remontant à la source de la tradition littéraire française, Grégoire Le Roy y communique avec le goût du grand siècle. Les vers dédiés à la mémoire de Charles Van Lerberghe et rappelant certains traits de son aspect et de son abord sont émouvants de vérité. Voici les strophes relatives à sa dernière maladie et à sa fin :

« Demain, mon grand ami, demain, mon pauvre Charles,
Sera le dernier jour, et la fausse gaîté,
Le rire que tu mets aux choses dont tu parles,
Me disent clairement que tu vas me quitter.

Demain, tes yeux profonds, gris et mélancoliques,
S'obscurciront de pleurs en laissant ce jardin
Que ton front a peuplé de rêves bucoliques,
Et tes doigts énervés trembleront dans ma main (1). »

A côté de ces nobles alexandrins de coupe classique, des vers brefs, groupés en strophes, rappellent le rythme et les données de la poésie populaire, imitée dans *la Chanson du Pauvre*. Comparé soit à Verhaeren, soit à Van Lerberghe, Grégoire Le Roy apparaît plus exclusivement

(1) P. 10.

penseur et contemplatif. Ses créations sont moins plastiques et moins colorées que les leurs.

Ses poèmes, peu nombreux pour une carrière assez longue, manquent des éléments concrets et dramatiques qui touchent l'imagination du grand public. Il n'y paraît d'autre personnage que son cœur et les pensées parfois contradictoires dont il vibre, d'autres actions que le flux et le reflux de ses joies et de ses mélancolies d'artiste. Aussi sa gloire, méconnue par l'injustice de ses contemporains, est destinée à grandir sous l'épreuve du temps.

CHAPITRE XXIII

Maurice Maeterlinck. — Ses études shakespeariennes.

Il manque un bon livre sur Maeterlinck. Lui-même se juge avec un excès de modestie, mais avec discernement. — MIESSNER, *Maeterlincks Werke, Studie*, 1904. — HARRY, *Maurice Maeterlinck*, 1909. — ROSE, *On Maeterlinck... and symbols*, 1911. — JETHRO BITHELL, *Life... of M. Maeterlinck*, 1913. — CLARK, *Maurice Maeterlinck, poet and philosopher*, 1915.

Les œuvres les plus originales de Maeterlinck datent des années 1886-1900 et prennent le contre-pied de la manière naturaliste acceptée avant lui comme caractéristique du tempérament flamand. R. de Gourmont rapporte que Villiers de l'Isle-Adam le décida à observer surtout la vie intérieure et à abandonner les descriptions d'anciennes mœurs de son pays, telles que *Le Massacre*

des Innocents (1). Sans sortir des traditions nationales, il trouva dans la peinture des Van Eyck et dans les écrits de Jan Van Ruysbroeck des guides à ses méditations et des maîtres de l'art contemplatif. Tandis que Verhaeren, assoiffé de l'activité des grandes villes, évoquait des visions d'avenir, il rêvait aux cités endormies dans le seuil de leur passé, et à la mélancolie d'outre-monde. La brume qui sommeille sur les canaux et près des églises et des couvents de Gand et de Bruges est l'atmosphère propre de ses premiers écrits.

A l'étranger, il s'appuyait sur les romantiques anglais admirés par Baudelaire et par Mallarmé et sur les pré-Raphaélites qui leur avaient succédé. Même en cessant d'être croyant, il resta foncièrement spiritualiste, préoccupé de l'âme et de l'au-delà. C'est une des causes des succès de ses essais en prose auprès du grand public. Une foule d'hésitants et surtout d'hésitantes cherchent un moyen terme entre la foi et la négation dans la pénombre d'un quiétisme vague et se complaît dans l'optimisme des rêveries consolantes. Maeterlinck philosophe est l'apôtre de ces sensitifs. Ses jours se passent à réfléchir parmi les fleurs et les abeilles, à lire des penseurs païens, catholiques et protestants, et à consigner dans un langage noble, délicat et imagé les conclusions tirées principalement de ses lectures, et secondairement, de l'observation de la nature.

Ce n'est pas un isolé comme Verhaeren. Charles Van Lerberghe et Grégoire Le Roy ont été associés à ses premières tentatives et son œuvre est l'aboutissement de l'effort d'une génération. De cette communauté d'aspirations et de méthodes, nul n'a témoigné plus formellement que lui-même.

Le Massacre des Innocents, imprimé en 1886, est un exemple de la manière archaïsante et descriptive héritée

(1) *La Belgique littéraire*, 1915.

de De Coster et abandonnée depuis. Comme dans la peinture de Pierre Breughel l'Ancien, Bethléem y revêt l'aspect d'un village flamand du ^{xvi}^e siècle, patineurs et traîneaux y parcourent la glace; la place, proche de l'église, est encadrée de maisons à pignons; les tas de fumier, les porcs, la volaille et les charrettes se dessinent avec une précision presque caricaturale. Tandis que Breughel transporte la scène évangélique dans le décor de son propre siècle, Maeterlinck ne la situe ni dans la Belgique moderne, ni dans la Judée biblique. Il la reporte en arrière de trois cents ans, dans les Pays-Bas espagnols; même la langue archaïque de l'*Ulenspiegel* y reparaît. Ces détails montrent combien ses procédés sont conventionnels. Les pré-Raphaélites anglais avaient de même voulu remonter le cours des âges pour se refaire une âme fraîche et naïve, mais leurs modèles étaient Fra Angelico et d'autres doux rêveurs de joies paradisiaques, non un peintre de paysans.

Ce premier modèle est abandonné dans le recueil de poésies intitulé *Serres chaudes* (1889); celui-ci n'a plus rien de la vigueur ni de l'ironie un peu brutale du *Massacre des Innocents*. Sa mélancolie est lasse, malade et décadente. Il procède de la même mode que le volume de Rodenbach intitulé *Tristesses* et paru dix ans auparavant. La serre, où les plantes végètent à l'abri des brises vivifiantes, et ne perçoivent la lumière que tamisée par des vitrages, est le symbole de la stagnation de l'activité humaine, recourbée sous les parois grisâtres d'une existence artificielle, et privée du contact fortifiant des réalités

« Je regarde d'anciennes heures
Sous le verre ardent des regrets;
Et du fond bleu de leurs secrets
Émergent des flores meilleures.
O ce verre sur mes désirs!
Mes désirs à travers mon âme! (1) »

(1) *Verre ardent. — Serres chaudes.*

La vitre imperméable aux réalités et traversée seulement par le reflet des choses est un des symboles de la séparation entre le monde des faits et celui des idées : tel le miroir de la *Lady of Shalott* dans Tennyson. Dans les *Fenêtres*, Mallarmé répète :

« La vitre est l'art ou la mysticité. »

Cette opposition entre le monde de l'idéal et celui de la matière, qui se correspondent toujours sans jamais se toucher, persiste à travers l'œuvre entière de Maeterlinck. Délivré du cauchemar de la mélancolie, il s'éleva vers des pensées plus optimistes en passant d'une abstraction à une autre, et sans prendre contact avec la vie. Son esprit se complaît parmi les images voilées des choses. Non sans raison, les théâtres ont joué certaines de ces pièces sous un rideau de gaze amortissant l'effet des actions et des paroles et donnant l'illusion d'un recul et d'une atmosphère estompée.

Si, dans les *Serres chaudes*, la méthode était parfaite, il y régnait cependant un malaise vague, un dégoût du monde et de soi, comme si l'univers était, suivant la formule appliquée par Rodenbach à la ville de Bruges, un séjour de la mort, hanté seulement par des fantômes et par des esprits malfaisants. Toute harmonieuse qu'était l'expression de cette philosophie du désespoir, elle ne pouvait satisfaire un esprit sincère et actif, d'autant plus que la poésie consacrée au principe mauvais, et qualifiée parfois de satanisme, avait en 1886 cessé d'être nouvelle. *Les Fleurs du Mal* avaient paru en 1857-61, et lors de la publication des *Serres chaudes*, la veine s'épuisait. En s'engageant dans une voie différente, Maeterlinck resta sous l'influence des symbolistes français, grâce en partie aux relations personnelles nouées avec eux au cours de son premier pèlerinage à Paris et entretenues par de fréquentes rencontres. Admirateurs de Richard Wagner, compositeur et poète à la fois, ils attachaient le plus haut prix à la

valeur musicale de la langue. A leur contact, les écrivains belges pouvaient s'émanciper de la tyrannie de la manière descriptive : au lieu de s'attarder au paysage et à la couleur locale, au lieu d'accumuler les détails pittoresques, ils voulurent désormais concevoir des images symboliques et les traduire en rythmes expressifs. C'est pour prêter souplesse et légèreté à son style que De Coster avait fait des emprunts aux auteurs du xvi^e siècle. Maeterlinck et Verhaeren mettent la langue en pleine valeur comme système sonore et comme mouvement rythmique.

Les images des vérités éternelles sont proprement la matière des premières pièces de théâtre de Maeterlinck : les pensées y sont celles répétées plus tard, sous une forme analytique, dans ses essais. Au cœur de la doctrine se place la croyance au moi transcendantal, ou à l'union entre Dieu, âme aimante de l'univers, et l'homme. « Une seule chose importe, écrit-il après Novalis, c'est la recherche de notre moi transcendantal. » C'est non par l'intelligence qu'on s'identifie au principe du bien, c'est par ses forces sub-conscientes, par ses pressentiments, par ses craintes, par ses sympathies et ses répulsions instinctives. Notre devoir est donc de découvrir et d'élever notre moi, de le purifier, afin de trouver le repos et le bonheur au sein de l'éternelle bonté. Une citation de Plotin contient la formule de cette éducation de l'âme :

« Il faut d'abord rendre l'organe de la vision analogue et semblable à l'objet qu'il doit contempler. Jamais l'œil n'eût aperçu le soleil, s'il n'avait d'abord pris la forme du soleil ; de même, l'âme ne saurait voir la beauté si d'abord elle ne devenait belle elle-même et tout homme doit commencer par se rendre beau et divin, pour obtenir la vue du beau et du divin (1). »

Il n'y a pas loin d'une telle doctrine à la justification de tous les instincts. Il paraît dangereux de dire :

« Les pensées les plus belles et les idées les plus basses n'altèrent

(1) *Trésor des Humbles*, 1896, p. 127.

pas plus l'aspect éternel de notre âme que les Himalayas ou les gouffres ne modifient, au milieu des étoiles du ciel, l'aspect de notre terre (1). »

Vus des hauteurs du quiétisme, les gestes des individus aux prises avec les difficultés de ce monde semblent insignifiants, et les deux sœurs Marthe et Marie de l'Évangile peuvent être remplacées par la contemplation personnifiée dans Hamlet et la passion dans Othello :

« J'admire Othello, mais il ne me paraît pas vivre de l'auguste vie quotidienne d'un Hamlet, qui a le temps de vivre, parce qu'il n'agit pas (2). »

Il semble donc que le flux et le reflux des états d'âme puissent suffire à remplir l'existence, comme ils remplissent les drames poétiques, *L'Intruse* et *Pelléas et Mélisande*.

Ayant admis que l'homme se meut dans deux plans distincts, celui de l'activité matérielle et consciente et celui des impulsions involontaires, Maeterlinck affirme le deuxième comme fondamental et éternel, et capable de nous rapprocher de la perfection. Dans son théâtre, le geste visible et la parole articulée s'accompagnent d'échanges de pensées et de sentiments manifestés par des signes subtils, qui prêtent aux événements leur profondeur et leur portée. Dans leur langage, les personnages en laissent sous-entendre plus qu'ils n'en disent. Cette conception de l'art prend le contre-pied du réalisme : elle refuse de se borner à la reproduction fidèle et détaillée des choses; néanmoins, elle s'accommode de la simplicité du style. C'est qu'elle place l'essence de la poésie non dans les ornements du langage, mais dans la conception même, dans l'intrigue et les personnages. Sans avoir besoin d'effets oratoires, elle atteint à la beauté par le seul énoncé des

(1) *Trésor des Humbles*, 1896, p. 91.

(2) *Ibid.*, p. 187.

idées et de leurs emblèmes. Elle joint la profondeur de la pensée à la familiarité de l'expression.

Le mystique moderne va s'éclairer à la lumière du Moyen Age, et le Moyen Age va consulter l'Écriture. Un des textes favoris de Jan Van Ruysbroeck est le verset 6, chapitre 25, de l'Évangile selon Saint-Mathieu : « Voici, l'époux vient, sortez au-devant de lui. » L'entrée des vierges sages aux noces symbolise l'accord des élus avec la volonté divine, terme final du voyage décrit par le chanoine de Bruxelles dans son traité de *la Splendeur des Nocés spirituelles*.

Dans la chanson des *Trois Sœurs aveugles*, la parabole est retournée, puisque la plus sainte des trois vierges ne peut rejoindre le roi, mais continue à espérer quand leurs lampes sont éteintes :

« Les trois sœurs aveugles
(Espérons encore),
Les trois sœurs aveugles
Ont leurs lampes d'or.

Montent à la tour
(Elles, vous et nous),
Montent à la tour,
Attendent sept jours...

« Ah ! dit la première
(Espérons encore),
Ah ! dit la première,
J'entends nos lumières...

Ah ! dit la seconde
(Elle, vous et nous),
Ah ! dit la seconde,
C'est le roi qui monte...

« Non, dit la plus sainte
(Espérons encore),
Non, dit la plus sainte,
Elles se sont éteintes (1). »

Parmi la foule bigarrée des personnages de Shakespeare,

(1) *Douze Chansons*, 1896.

Maeterlinck distingue les âmes qui vivent en contact intime avec les forces secrètes, celles qui aperçoivent des revenants et qui sont hantées par des hallucinations, qui suggèrent plus de pensées qu'elles n'en formulent. Lady Macbeth la somnambule, Othello l'épileptique, Edgar le fou, Ophélie l'égarée, s'ouvrent à l'infini par des voies autres que l'entendement ou les sens corporels. Dans une sphère supérieure aux événements terrestres où ils sont engagés, il se produit des attractions et des répulsions, il s'élève des passions orageuses. Suivant la dramaturgie symboliste, cette action supra-terrestre est l'essentielle; les actes et les discours des personnages en sont simplement l'ombre et le reflet. Cette théorie fut d'abord appliquée au drame contemporain par Charles Van Lerberghe dans *les Flaireurs*. Les acteurs n'y font rien d'important. Leurs attitudes, leurs silences et leur attente font pressentir un dénouement dont la crainte tient l'auditoire en suspens, et qui soudain se dévoile dans un frémissement d'horreur. Cette tension est obtenue par une série de moyens scéniques simples et d'une imitation facile. Avec du bon vouloir, on peut découvrir dans Shakespeare des exemples d'actions doubles, malgré la place secondaire accordée aux rêves et aux illusions dans la plupart de ses pièces. Mais il arrive que des débutants se laissent dominer par leur admiration pour Shakespeare au point d'imiter un petit nombre de ses traits distinctifs. C'est le cas dans la pièce qui fonda la réputation de Maeterlinck, *La Princesse Maleine*. Enflammé par la lecture des tragédies anglaises, le jeune écrivain belge recueillit des traits irrationnels et surnaturels empruntés au *Roi Lear*, à *Hamlet* et à *Macbeth*, et les fusionna en un drame dépourvu de la solide raison des originaux. Des effets violents y résultaient de l'accumulation d'actes brusques et de paroles incohérentes. Si les somnambules, les épileptiques et les aliénés s'élançaient hors de leurs tragédies respectives pour nouer des dialogues décousus et des intrigues lentes,

brutales et incompréhensibles, si l'orage du *Roi Lear* déversait sur leurs têtes sa grêle et ses averses, si les spectres de *Hamlet* et de *Jules César* les poursuivaient, le résultat serait un drame du genre de *La Princesse Maleine*. La ressemblance s'étend à des situations et même à des phrases déterminées. L'hyperbole fameuse de Lady Macbeth après l'assassinat : « Ma main pourrait colorer d'incarnat les multiples océans, » se transforme en l'exclamation d'un vieux roi sanguinaire : « Il faudrait toute l'eau du déluge pour me baptiser à présent. » En comparant les deux passages, on s'aperçoit que le langage de Maeterlinck est plus simple, mais que sa pensée est plus conventionnelle, car on a peine à s'imaginer un baptême accompli par toute l'eau du déluge.

Il dut être blessé dans sa modestie par les éloges exagérés d'Octave Mirbeau, proclamant *La Princesse Maleine* « supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare ». Tandis que Paris accueillait sa gloire nouvellement consacrée, le public belge commit l'impardonnable faute de la méconnaître. Lui-même ne tarda guère à se libérer des entraves de l'imitation, et prit pour guide l'analyste le plus pénétrant du *xix^e* siècle à son déclin, Henrik Ibsen. A côté de ses journalistes, de ses gens d'affaires et de ses pasteurs protestants, pris sur le vif, Ibsen a mis à la scène des personnages symboliques, tels Solness le Constructeur et Brand. Son dialogue clair et rapide, ses actions simples, son sens moral intense en faisaient un excellent modèle pour Maeterlinck, qui ne lui a pas ménagé les éloges. Car tout en écoutant la voix de Ruysbroeck et d'autres penseurs du passé, il voulait rester de son époque, et il ne craint pas de modifier les légendes anciennes en les adaptant à la scène. Comme dans la chanson des *Trois Sœurs aveugles* il avait renouvelé l'interprétation d'une parabole de l'Évangile, il renverse la morale médiévale de l'histoire de *Sœur Béatrice* et du conte de *Barbe-Bleue* quand il en tire des pièces de théâtre.

Le sous-titre d'*Ariane et Barbe-Bleue*, la Délivrance inutile, annonce une application modernisée. La sixième des épouses du monstre, héroïne ibsénienne et émancipée, ouvre de sa clef d'or la porte défendue, et découvre les cinq victimes précédentes enfermées vives dans un noir donjon. Leur soumission lui paraît criminelle, elles les appelle à la révolte, mais les prisonnières effrayées redoutent la lumière et refusent d'user de leur liberté. Loin de se venger de leur tyrannique mari, elles lui restent fidèles, le soutiennent et le défendent. Tandis qu'elles persévèrent dans leur esclavage volontaire, la sage rebelle va jouir de son indépendance. La morale de la légende moyen-néerlandaise de Béatrice, un miracle de Notre-Dame, est renversée de façon semblable dans la pièce qu'en a tirée Maeterlinck.

Les meilleurs exemples de l'action double se rencontrent dans ses tragédies, ou, comme certains initiés préfèrent les appeler, les drames de la mort. La plus ancienne et la plus simple est *L'Intruse*, datée de 1891. Le personnage principal, la Mort, ne s'y laisse ni voir ni entendre, mais se fait toujours deviner rôdant autour d'une maison où gît une accouchée. L'émotion s'y concentre sur les pressentiments de l'aïeul aveugle du nouveau-né, qui sent le danger menaçant, et sur un oncle prosaïque et borné, dépourvu de sens intuitif, et écartant par des explications superficielles tous les avertissements du destin. Dans le domaine des réalités concrètes, c'est l'oncle qui a raison : le faucheur qu'on entend travailler sous les fenêtres est le jardinier, le grincement de la porte est causé par la femme de chambre, les pas qui montent l'escalier sont les siens. Mais dans la sphère de l'Invisible, le vieil aveugle seul perçoit la vérité, car la faux, la porte grinçante et le bruit de pas annoncent la fin prochaine de l'accouchée, et sont les signes de la Mort. Que le voyant de l'infini n'ait pas d'yeux pour les choses terrestres, c'est une convention déjà acceptée dans la chanson des *Trois Sœurs aveugles*.

Sur la scène, la double signification de pièces de ce genre

s'exprime par le contraste entre la banalité familière du dialogue et les signes vagues d'événements mystérieux qui remplissent les périodes de silence : coups de vent, tremblements de lumières, bruits sourds. Les essais de Maeterlinck font souvent mention des voix du silence et de l'âme des choses. Une mise en scène habile use de chuchotements, ménage des intervalles d'attente et d'anxiété, assombrit et éclaire tour à tour le théâtre, fait frissonner les rideaux et battre les portes et les fenêtres. La matière vibre donc à l'unisson de l'esprit et fournit à l'émotion le décor et l'atmosphère appropriés. La même année que *L'Intruse* parurent *Les Aveugles*, où l'allégorie des élus, doués de seconde vue mais privés du sens visuel, est de nouveau mise au service de l'esthétique symboliste.

Comment les façons de penser propres à Maeterlinck ont engendré des façons caractéristiques de s'exprimer, on peut s'en rendre compte par quelques exemples. Il est assez spirituel pour sourire des parodies auxquelles ses œuvres prêtent le flanc et qui d'ailleurs n'altèrent en rien leur délicate beauté. La vaporeuse Mélisande, à l'article de la mort, murmure mélancoliquement : « Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux. » Les commentateurs signifient aux profanes que la poétique héroïne est l'image de l'âme quittant la terre sans avoir résolu l'énigme de sa propre existence ni du monde qui l'entoure. Son adorateur Pelléas s'efforce de formuler l'inexprimable au moyen d'une figure hardie : « On entendrait dormir l'eau. » Appliquer à ces passages les règles de l'interprétation prosaïque serait une erreur de jugement. Le vieux mari de Mélisande, Golaud, dérouté par les caprices de son épouse, s'écrie : « Je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'Océan ! Je suis ici comme un nouveau-né perdu dans la forêt ! » Le principe de ces figures de style est simple : les symbolistes, attachant peu d'importance aux voies par

où les sensations accèdent à l'âme : la vue, l'ouïe ou le toucher, concentrent l'attention sur les intuitions fondamentales et conçoivent que le son peut se voir, l'image s'entendre, etc., afin de rappeler que les expériences psychiques sont indépendantes de leurs organes matériels. De telles métaphores répondent donc au même système que la théorie de l'action double, d'après laquelle les faits n'importent qu'en raison des principes qui y sont engagés. Malgré l'opposition évidente qui sépare la délicatesse de Maeterlinck de la vigueur un peu brutale de ses devanciers De Coster et Lemonnier, il existe un rapport entre les deux extrêmes. L'intuition de l'âme peut ressembler à l'instinct au point de ne pas s'en distinguer. Que le mystique cherche à atteindre le cœur de l'univers par la contemplation intérieure ou qu'un enfant s'abandonne à ses impulsions innées, tous deux tendent à s'identifier au cosmos ou à la nature.

Les drames légers et rêveurs du début restent la partie la plus originale de l'œuvre de Maeterlinck, sans en être la partie la plus populaire. Si affranchi qu'il paraisse des règles du grand siècle, il porte néanmoins l'empreinte de la culture classique et sa façon de juger et d'imiter Shakespeare le montre très éloigné du goût anglais. Il ne peut accepter en bloc l'œuvre du grand Will, il distingue et choisit parmi ses créations, il cherche une formule ou une définition convenant à certains personnages ou à certaines scènes préférées. D'où la théorie du dialogue du second degré. Les sentiments quotidiens et communs ne l'intéressent qu'après avoir été d'abord distillés en pensées générales, ensuite moulés en formes esthétiques. Il aime donc surtout les œuvres les plus fantastiques, *Le Songe d'une Nuit d'été* et *La Tempête*. Même dans les drames plus matériels il croit discerner des accords supra-terrestres accompagnant l'action scénique. Il y signale donc deux degrés : l'un inférieur, celui des paroles entendues et des actes visibles, l'autre plus élevé, celui des états d'âme et

de l'atmosphère morale planant au-dessus des événements. Deux espèces de dialogue y correspondent : les discours échangés sur les planches par les acteurs, et dans une sphère supérieure, le dialogue des âmes, perceptible seulement pour le sens intime. Cette analyse ne vaut ni pour les drames historiques de Shakespeare, ni pour ses comédies de mœurs ou d'intrigue. Même dans celles des grandes tragédies où le surnaturel tient une place importante, elle s'applique à certaines scènes seulement. Celles-ci, la critique symboliste les isole pour en extraire sa doctrine. Car elle envisage, non l'action matérielle, mais la représentation des états d'âme. Entre *Monna Vanna*, parue en 1902, et une tragédie classique, la ressemblance est frappante. Le seul fait mis à la scène est purement symbolique : l'héroïne se rend de sa ville de Pise dans le camp des assiégeants sans autre vêtement que son manteau, comme Judith alla au camp d'Holoferne pour sauver Béthulie, comme Lady Godiva fit violence à sa modestie pour sauver les bourgeois de Coventry. En dehors de cet acte d'abnégation, la pièce contient des discours sur la magnanimité de Vanna, sur la légitimité de sa conduite, sur l'égoïsme de son mari Guido, qui prétend s'y opposer. Les incidents y sont en somme des prétextes à dissertations morales et sentimentales, où le fond des cœurs se dévoile, au delà des conventions et des lois, dans leur générosité ou dans leur bassesse essentielle. Comme la *Phèdre* de Racine, *Monna Vanna* appartient à ce que Maeterlinck appelle le théâtre statique, c'est-à-dire à l'analyse des forces morales. La prose rythmée dans laquelle elle est écrite se rapproche de l'alexandrin : la plupart des membres de phrases y sont des hémistiches presque réguliers, mais dépourvus de rimes, et leur mouvement général rappelle le balancement de l'hexamètre.

Tout le théâtre de Maeterlinck s'est formé, directement ou indirectement, à l'exemple de Shakespeare : mais dans l'œuvre touffue et variée comparée par Goethe aux livres

du Destin, il a fait un choix : il se détourne de l'animalité joyeuse de Falstaff, de la satire aiguë des fous de comédie, de la sagesse politique et de l'héroïsme guerrier des chroniques d'Angleterre. Même dans les grandes tragédies où se concentre son admiration, il néglige les études de mœurs et de psychologie banale pour s'attacher aux scènes poétiques. Cette préférence n'a pas varié au cours des années : les épisodes de *Hamlet*, de *Macbeth* et du *Roi Lear* imités dans *La Princesse Maleine* sont ceux vantés et analysés longtemps après dans ses essais en prose. Ni comme critique ni comme auteur dramatique, il ne veut d'un théâtre représentant les faits de l'expérience courante, de tableaux historiques, de caractères moyens. Pour se hausser à la grande poésie, les personnages doivent sortir, par l'exaltation de l'esprit et du cœur, du sang-froid et du vulgaire bon sens. Le monde transcendental doit s'ouvrir à eux par l'ivresse de la passion, par des transports visionnaires ; ils y puisent des intuitions à la fois naïves et profondes. Menant dans des régions solitaires des existences mornes et rêveuses, ils n'appartiennent à aucun pays, à aucun siècle, à aucune classe sociale déterminée. Rois ou princesses de légendes, mendiants ou serviteurs, ils s'avancent à tâtons à la recherche de l'absolu, rencontrent l'amour ou la mort, doutent, souffrent et s'évanouissent dans le néant. Jamais héros shakespearien ne fut aussi falot. Les chevaliers et les dames du cycle du Roi Arthur dont ils empruntent les noms harmonieux : Pelléas, Aglavaine, Lancéor, errent pareillement à la poursuite d'un songe fugitif, et sont pareillement les jouets de la destinée ou d'attractions et de répulsions obscures. S'ils abandonnent la quête du Saint-Graal, c'est que leur foi est trop faible et l'énigme du monde trop mystérieuse. La légende arthurienne, hautement poétique dans Malory, un peu affadie dans Tennyson, retrouve dans Maeterlinck son pouvoir évocateur. Le théâtre d'idées, telle *L'Intruse* ou *Les Aveugles*, était peuplé de personnages symboliques, représentant la

Mort, l'Ame, l'Intuition, l'Aveuglement. Dans une autre catégorie se classent les drames légendaires, localisés dans un brumeux septentrion et dans un passé vaguement moyenâgeux, comme *Pelléas et Mélisande*, *Aglavaine et Sélysette*. Aucun de ceux-ci n'est plus franchement symboliste que *Joyzelle*. Aucun non plus n'est aussi proche de Shakespeare. L'auteur belge y a remanié l'un des épisodes de *La Tempête*, celui des amours de Ferdinand et de Miranda sous l'œil bienveillant mais sévère de Prospéro, et l'a revêtue d'une signification nouvelle en remplaçant Prospéro par le personnage énigmatique de Merlin l'enchanteur, tiré du cycle de la Table Ronde. Le Merlin de Malory et de Tennyson, en s'associant à une Arielle féminine, congénère du génie Ariel de Shakespeare, devient une création neuve et originale. Sa morale ressemble à celle de l'action épisodique de *La Tempête* : la passion noble y triomphe des épreuves et des obstacles. Cette pensée consolante se détache sur un arrière-plan d'amertume et de cruauté, car l'enchanteur de Maeterlinck est moins souriant et moins tendre que celui de Shakespeare. Il sonde la sincérité de son fils Lancéor, identifié avec lui-même par le jeu des rajeunissements, au point de mettre en péril sa fragile vertu, tandis que la pure Joyzelle résiste d'instinct aux embûches de la tentation. En réunissant dans son mystérieux Merlin, tour à tour jeune ou vieux, débonnaire ou méchant, comme la destinée, tout le bien et tout le mal répartis dans diverses scènes de *La Tempête*, Maeterlinck aboutit, par le rapprochement des contraires, à un optimisme qui n'est ni facile ni superficiel.

Dans les années de sa maturité, son théâtre cessa d'appartenir au domaine du rêve et de l'allégorie pour se rapprocher, du moins en apparence, du drame historique ou de l'étude de mœurs. Au lieu des marécages et des vastes forêts d'un septentrion de légende, il situe ses personnages dans des milieux définis, sa *Marie Magdeleine* (1913) en Palestine, à l'époque du Christ, son *Bourgmestre de Stille-*

monde (1918) en Flandre, pendant l'invasion allemande de 1914. Mais dans les deux cas, il agite encore, en réalité, un problème de morale. La Madeleine comprend la résolution de son Divin Maître, de subir la mort corporelle pour assurer la survivance de son enseignement, et s'engage elle-même sur ses traces. De même, les victimes belges du militarisme prussien sacrifient leur vie plutôt que de se soumettre à une discipline mortelle pour l'âme. Dans les deux cas, l'idéal remporte la victoire sur la prudence et la sécurité temporelle. Telle étant la tendance de ces deux drames, qu'importe que leur décor et leurs personnages appartiennent à tel pays ou à telle époque? La vérité éternelle soutient et dirige les volontés héroïques, soit en Palestine, dans la demeure d'un ancien Romain, soit chez un bourgmestre de la Flandre de nos jours. Historiques en apparence, ces pièces appartiennent en réalité au théâtre statique, aussi manquent-elles de la couleur et de l'entrain qui règnent dans les drames sortis en droite ligne des chroniqueurs, comme le *Henri IV* et le *Henri V* de Shakespeare.

CHAPITRE XXIV

Stijn Streuvels et le roman rural.

DE RIDDER, *Stijn Streuvels*, 1908.

La réhabilitation du dialecte commencée dans la poésie par Gezelle fut poursuivie dans la prose par son neveu Frank Lateur, qui publie sous le nom de Stijn Streuvels. Né non loin de Courtrai en 1872, Streuvels ne jouit pas de l'instruction étendue que possédait son oncle. Retiré du pensionnat au sortir des classes inférieures, il fut occupé, jeune encore, au commerce de pâtisserie que pos-

sédait sa mère et dut sa formation littéraire à de vastes lectures d'autodidacte. C'est en 1895, à l'âge de vingt-trois ans, qu'il publia sa première esquisse, en réponse à un concours ouvert par un périodique. Un pessimisme analogue à celui des conteurs russes et norvégiens dont il avait nourri son imagination pendant son adolescence prédomina dans ses œuvres jusque vers 1903.

Jouets instinctifs d'impulsions sub-conscientes, tantôt joyeuses, tantôt sombres ou féroces, ses paysans sont volontaires, anguleux, parfois même grimaçants. Ses enfants débordent de gaité animale ou sont hantés par des hallucinations. La naïveté, le vice, la tendresse, s'encadrent tour à tour dans ses paysages ruraux. Une ironie bienveillante nuancée d'humour perce souvent; d'autres fois, la note sombre prédomine. Comme dans les œuvres belges écloses sous l'influence du romantisme, la description des choses matérielles occupe dans ces premiers contes une place exagérée. Reniant toute influence littéraire, Streuvels a déclaré n'avoir ni modèles ni maîtres en dehors des peintres de l'école flamande : « Je pourrais nommer le parrain de chacune de mes productions et dire : voici un Breughel, voici un Jordaens, voilà un Teniers. » Malgré son évidente sincérité, cette affirmation n'est pas convaincante : ces premiers contes offrent trop de ressemblance avec les récits ruraux des autres nations, notamment avec ceux de Gui de Maupassant, observateur, lui aussi, du terroir natal et peintre de l'opiniâtreté et des passions obscures du paysan.

De cette manière sèche et dure de ses débuts, Stijn Streuvels se libéra vers 1903, en renonçant aux esquisses minutieuses pour traiter avec largeur des sujets plus étendus. Il cesse d'être conteur pour se refaire romancier, et sa philosophie s'adoucit à mesure que s'amplifie sa vision. Désormais, les caractères humains cessent de concentrer son attention; ils s'harmonisent avec de vastes arrière-fonds où se poursuit l'œuvre lente et féconde de

la Nature, ramenant à leurs justes proportions les petitesse des individus. Comme dans les deux cycles poétiques composés à la fin de sa carrière par son oncle Gezelle, les volontés personnelles s'effacent dans le plan de la Création, et la vie du cultivateur, réglée par le retour des saisons, s'embellit de docilité et de confiance envers la destinée souveraine qui octroie ou refuse les moissons. Travaillant d'accord avec Dieu, le campagnard ignore l'esprit de révolte, les impatiences et les vanités du citadin. Le romancier rural subordonne de même aux grandes lois de la nature les sentiments des individus. Il rejette le pessimisme, fruit de l'atmosphère inquiète des villes, pour se joindre à la voix joyeuse du travail productif. L'impulsion centrale qui œuvre au cœur de l'univers devient peu à peu son thème favori; l'aspect pittoresque des choses est relégué à un rang accessoire, l'humanité devient un simple rouage. Comme le soleil chauffe et fait germer les semences au début de son cycle annuel, pour les livrer à la destruction en automne, les révolutions du temps produisent et dévorent les générations des hommes, attachés à la glèbe comme le blé qu'ils cultivent, comme le bétail qu'ils élèvent. Voyant le monde du même œil que le laboureur, le romancier saluera avec joie les destins favorables à la croissance et au bonheur, subira avec un calme tragique les forces dissolvantes. Car malgré leur cruauté, elles préparent toujours un renouveau.

Dès lors, l'étude des surfaces et des coloris, la maîtrise linguistique rivale, comme chez Lemonnier, de la palette du peintre, s'effacent devant le respect filial pour la puissance ordonnatrice de la vie et de la mort. D'accord avec le paysan, Streuvels interprète de l'âme paysanne, s'incline devant elle. Voici la phrase que lui dicte le spectacle d'un plein été :

« C'était l'époque où tout le travail est terminé et où les cultivateurs laissent au soleil le soin de couvrir leurs trésors, et attendent

qu'ils soient cuits à maturité et que la faux puisse y frapper et que les granges ouvertes puissent s'en remplir jusqu'au bord (1). »

C'est l'impression du fermier, non celle du peintre ou du citadin. Ainsi s'applique cette observation de Streuvels :

« En regard de la lune et du soleil, en regard de l'atmosphère et du sol, toute activité humaine est secondaire, un mouvement dans l'espace, un jeu de fourmis. Mon but artistique est de placer la grande nature, avec des hommes dedans comme simples accessoires (2). »

Les passions humaines s'amoindrissent et s'estompent sur cet arrière-plan où se profilent leur naissance et leur chute. Une auréole de paix entoure les caractères et les actions et le roman retourne à l'innocence idyllique de Conscience.

Cette conversion du talent de Stijn Streuvels a surpris la critique habituée à l'amertume de sa première manière et dominée par la tradition réaliste. En changeant d'orientation morale, le romancier a abandonné la méthode descriptive en faveur d'une action plus chargée d'incidents.

« La littérature, écrit-il, n'est pas une mosaïque. Nous nous sommes trop laissé guider par la peinture. C'est la construction de l'ensemble, non le fini du détail, qui fait le grand art (3). »

La vie privée de Streuvels s'harmonise avec sa doctrine. Il réside à la campagne, partage les joies et les peines de la population rurale et en observe les mœurs et le langage. Il est à craindre que son talent, confiné dans un cercle d'idées restreint et dans un milieu social un peu fruste, n'ait peine à se développer davantage. N'ayant à étudier que des sentiments simples, il ne peut guère espérer creuser ses analyses de caractères. Du reste, son esthétique ne

(1) Cité par DE RIDDER, 2^e éd., p. 95.

(2) Ibid., p. 68.

(3) Ibid., p. 91.

tend pas à ce but. Les critiques lui refusent la subtilité et la délicatesse qui fleurissent dans le monde complexe et raffiné des grandes villes. Lui-même se déclare satisfait de la tâche que lui a assignée son destin. Sans oser présumer de son développement futur, on peut noter que le flamand n'est pas la langue de la société cultivée, et que, par conséquent, la littérature flamande n'a touché aux sommets que dans le genre lyrique, celui de Guido Gezelle. Dans le romain urbain, au théâtre et dans la prose didactique, les écrivains de langue française gardent l'avantage sur leurs compatriotes d'expression néerlandaise.

CONCLUSION

Il serait vain de vouloir conclure autrement qu'en constatant l'activité et le succès des écrivains français et flamands de nos jours, trop jeunes pour trouver place dans un exposé historique. Il est impossible, en cette année 1920, de percevoir un point d'arrêt dans l'évolution. Une simple nomenclature peut être utile, mais sa place n'est pas à la fin de l'Introduction qui se termine ici. Le présent est fécond; l'avenir apparaît assuré par l'abondance des talents et par l'attention croissante des publics de Paris et d'Amsterdam, aussi bien que de celui du terroir. En jetant un coup d'œil rapide sur un passé plus que séculaire, on a voulu réchauffer la foi et l'espérance, heureux si un travail imparfait peut servir une patrie aimée davantage pour ses souffrances.

Liège, mai 1920.

RÉPERTOIRE ALPHABÉTIQUE

(LES CHIFFRES INDIQUENT LES PAGES)

A

- Achille, 14, 102, 103.
 Acoz, 213, 216, 219, 223, 227.
 Adhémar du Puy, 24.
 Adriaensen, Corneille, 207.
 Agelmund, 14.
 Aglavaine, 291.
Aglavaine et Sélysette, par Maurice Maeterlinck, 292.
Ahasvérus, par Edgar Quinet, 197, 198.
 Aigremont, 36, 37.
 Aix-la-Chapelle, 42, 49.
 Alard, fils d'Aymon, 34, 55.
 Albe (duc d'), 138, 145, 146, 149, 209.
 Albert d'Aix, 18, 23.
 Alente, 45.
 Alexandre, 23, 30, 34, 57, 80, 82, 85, 102, 103, 132.
 Alexandre VI, 131.
 Alexandre Farnèse, 149.
Alexandreïs, 56.
 Alexandrine, 94.
 Alexis Comnène, 11.
 Algar (D^r), 234.
 Allemagne, 3, 39, 41, 131, 132, 136, 161, 164, 185, 192, 194, 206, 215, 219.
 Alost, 98.
Ambidextre, par Edmond Picard, 260, 261.
 Amblève, 31.
 Amiens, 81.
Amiral (L'), par Edmond Picard, 253.
 Amsterdam, 3, 145.
Ane doré (L'), par Apulée, 131.
 Angelico (Fra), 280.
 Angleterre, 3, 4, 8, 19, 21, 35, 41, 66, 72, 74, 75, 80, 116, 181, 193, 232, 291.
Annales du Hainaut, par Jacques de Guise, 131.
 Anne de Bretagne, 128, 133.
Année chrétienne, par Keble, 232.
Année des Merveilles, par Henri Conscience, 179.
 Annius de Viterbe, 131.
 Antioche, 11, 23, 87.
 Antoine de la Salle, 122.
 Anvers, 64, 65, 66, 179, 185, 186, 188, 208.
 Apocalypse, 92.
Apparus dans mes chemins, par Émile Verhaeren, 265.
 Apulée, 131, 132.
 Ardenne ou Ardennes, 12, 16, 17, 22, 23, 31, 32, 33, 128, 129, 173, 246.
 Argonne, 153.
Ariane et Barbe-Bleue, par Maurice Maeterlinck, 287.
 Ariel. Voir Tempête.
 Arielle. Voir Joyzelle.
 Arioste, 35, 86, 89.
 Arno, 219.
 Arnold, 40, 41, 42, 49, 50, 53.
 Arras, 87, 102, 103.
Art d'aimer, 14.
Art de rhétorique, de Matthieu de Casteleyn, 142.
Art moderne (L'), 248, 255, 256, 259.
 Artevelde (Jacques Van), 70, 73, 74, 75.
 Artevelde (Philippe Van), 70, 75.

- Arthur, roi, 12, 291.
 Artois, 7, 29.
 Asselin, 20.
Au beau pays de Flandre, par Camille Lemonnier, 246.
Au Cœur frais de la forêt, par Camille Lemonnier, 244, 246.
Aubes (Les), par Émile Verhaeren, 259, 266.
 Audenaerde, 142.
 Auerbach, Berthold, 185.
 Austrasie, 14, 17.
Autour du Foyer. Voir *Rond den Heerd*.
 Autriche, 6, 130, 133, 151, 158, 167.
Avertissement au duc Charles, par George Chastellain, 116.
Aveugles (Les), par Maurice Maeterlinck, 288, 291.
 Avignon, 80.
 Aye, 32, 33, 34.
 Aymon, 32, 33, 34. Voir *Quatre Fils Aymon*.
 Aywaille, 31.
- B**
- Baas Ganzendonck*, par Henri Conscience, 186, 187.
 Balzac (Honoré de), 212, 257.
 Bancel, Désiré, 215, 225.
 Barante (de), 172, 173.
Barbe-Bleue. Voir *Ariane et Barbe-Bleue*, 96, 204.
 Barcelone, 16.
 Bastogne, 129.
Bâtard de Bouillon (Le), 85, 88.
 Baudelaire, Charles, 9, 104, 244, 258, 274, 279.
 Baudouin d'Édesse, second roi de Jérusalem, 11, 16.
 Baudouin IX de Flandre, 12.
Baudouin de Sebourg, 85, 88.
 Baudouin II du Bourg, troisième roi de Jérusalem, 88.
 Baudouin Van der Lore, 93, 94.
 Baudour, 160.
 Bavay, 123.
 Bayard, le cheval, 31, 32, 34.
 Béarn, 70.
 Béatrice (de Dante), 128.
 Béatrice, femme d'Élias, fille de la dame de Milsand, 16, 17.
 Béatrice, femme d'Orient, 17, 20.
 Béatrice de Toscane, 18.
Béatrice (Sœur), 92, 93, 138, 272, 287.
 Beaujolais, 124.
 Beauraing, 129.
Bébés et Joujoux, par Camille Lemonnier, 247.
 Belges. Voir Bavai.
 Belgrade, 152.
 Belin, le béliet, 52, 53.
 Belœil, 152, 157, 165.
 Benoît de Sainte-More, 131.
 Bertholai, 34.
 Béthune, 115.
 Béthune, (baron), 241.
 Beuve d'Aigremont, 55.
 Beverhoutsveld, 73, 76, 93.
 Bèze (Théodore de), 145.
Bible rimée, par Jacob Van Maerlant, 58.
Bijenkorf, par Philippe de Mar-nix, 134, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 202.
 Binche, 66, 67.
 Bijns, Anna, 9, 78, 138 à 143.
Blanche, Claire et Candide, par Charles de Coster, 203.
 Boccace, 103, 113, 114, 119.
 Bockaert le bouc, 42.
 Boendale (Jean Van), 64, 65.
 Boendale (le continuateur de), 69.
 Boers, 240.
 Bohème, 101.
 Bohémond, 24.
Bosquet de l'Eden, par Gabriel Rossetti, 273.
 Bossuet, 212.
 Bouillon, 11, 13, 17, 18, 19, 21, 22.
 Bouillon (Godefroi de). Voir Godefroi de Bouillon.
 Bouillon (dame de). Voir Béatrice, femme d'Élias.
 Boulogne, 18, 19, 30.
 Boulonnais, 18.
 Bourbon (duchesse de), 108.
 Bourg-en-Bresse, 125.
Bourgeois de Darlingen (Les), par Henri Conscience, 188.
Bourgmeister de Stilemonde (Le), par Maurice Maeterlinck, 292.
 Bourgogne, 70, 71, 97, 102, 129, 132, 133, 135.

- Bouts, Dirk ou Thierry, 126.
 Bouvines, 19, 20, 21, 50, 129.
 Brabant, 4, 5, 7, 12, 30, 34, 65, 67, 68, 87, 118, 120, 128, 133, 202, 210.
 Braekeleer (Henri de), 178.
 Braine, 67.
 Brand, 286.
 Breydel, 180, 182, 237.
 Breughel l'Ancien, Pierre, 78, 142, 280, 294.
 Broiefort le cheval, 34.
 Bruges, 39, 41, 50, 57, 76, 87, 113, 173, 179, 182, 219, 230, 232, 234, 279, 281.
Bruges-la-Morte, par Georges Rodenbach, 173.
 Brun l'Ours, 42, 43, 47, 49, 50, 51, 52.
 Brutus, 13.
 Bruxelles, 5, 6, 90, 157, 159, 165, 168, 188, 190, 200, 201, 202, 203, 205, 215, 242, 249, 251, 252, 253, 262, 266.
 Bucéphale, 34.
- C**
- Calabre, 21.
 Calais, 73.
Calixte et Mélibée, 180.
 Calvin, 144, 145.
 Cambrai, 131.
Campagnes hallucinées (Les), par Émile Verhaeren, 266.
 Campine, 177.
 Candide, 151.
 Catherine dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*, 120, 121.
 Catherine II de Russie, 152, 157, 162, 166.
Catholic Fireside (The). Voir *Foyer catholique (Le)*.
 Caton l'Ancien, 131.
 Caxton, 54.
Ce que peut souffrir une mère, par Conscience, 185, 188.
 Célestine. Voir *Calixte et Mélibée*.
Cent Nouvelles nouvelles, 78, 118 à 122.
 Cervantès, 8, 42.
 Chambres de rhétorique, 136, 139.
 Chandos, Jean, 73.
Chanson d'Antioche, 11, 23, 30.
Chanson d'Eve (La), par Charles Van Lerberghe, 273, 274, 276.
Chanson d'Haluin, 95, 96.
Chanson de Jérusalem, 11, 27, 30.
Chansons de Namur, par Jean Lemaire, 128, 129.
Chanson du Pauvre, par Grégoire Le Roy, 275, 276, 277.
 Chantard le coq, 45.
 Chanteclair le coq, 45, 46.
 Charlemagne, Charlon, Charles, Karel, 12, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 55, 86, 133.
 Charles IV, empereur d'Allemagne, 67.
 Charles VII, roi de France, 98, 101, 102, 103, 107, 108.
 Charles de Lorraine, 159.
 Charles-Quint, 124, 127, 130, 132, 138, 209.
 Charles le Téméraire, 108, 114, 116, 118, 124, 172.
 Charlon. Voir Charlemagne.
Charniers (Les), par Camille Lemonnier, 243.
Chasse (La), par André Van Hasselt, 196.
 Chastellain, George, 7, 9, 97 à 118, 123, 128, 135, 136, 138.
 Chateaubriand, 4, 213, 218.
 Chaucer, 66, 86.
Chemins dans l'Ombre (Les), par Grégoire Le Roy, 277.
 Chénédollé, 192.
Chétifs (Les), 11, 30.
Chevalier au Cygne (Le), 11, 12, 13, 17, 19, 30, 56, 86, 131, 133.
Childe Harold, par Byron, 225.
 Chimai, Chimay, 66, 70.
 Chine, 81.
 Chrestien de Troyes, 40.
Chroniques de Froissart, 66, 68, 70, 80.
Chroniques, Traditions et Légendes, par Octave Delepierre, 179.
 Cladel, Léon, 262.
 Claes, père de Thyl Ulenspieghel, 210.
 Clarisse, femme de Renaud de Montauban, 33.
 Clary (de), Christine de Ligne, princesse, 158.

- Clément IV, 62.
Cloche du soir (La), par André Van Hasselt, 196.
Cloître (Le), par Émile Verhaeren, 93, 269.
Cobenzl, 152.
Coblence, 19, 20.
Collier des Rimes (Le), par Guido Gezelle, 235, 237, 238, 240.
Cologne, 31.
Comédie des Jouets (La), par Camille Lemonnier, 247.
Comme va le ruisseau, par Camille Lemonnier, 247.
Comment on devient peintre, par Henri Conscience, 185.
Commines (Philippe de), 71.
Complainte de l'Eglise (La), par Jacob van Maerlant, 63.
Complainte d'Hector (La), par George Chastellain, 102, 103.
Complainte de Sainte-Eglise (La), par Rutebœuf, 63.
Complainte d'Outremer (La), par Rutebœuf, 63.
Compromis des Nobles, 145.
Comte, Auguste, 251.
Concorde des deux langages, par Jean Lemaire, 134.
Condé, 152, 161.
Conquête de Jérusalem, 26.
Conscience, Henri, 6, 9, 73, 171 à 190, 199, 200, 201, 208, 220, 228, 229, 230, 251, 252, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 296.
Conscrit (Le), par Henri Conscience, 186, 188.
Constantin le Grand, 134.
Constantinople, 12, 81.
Contemplations (Les), par Victor Hugo, 222.
Contes brabançons (Les), par Charles de Coster, 205.
Contes de Cupido et d'Atropos, par Jean Lemaire, 128.
Contes des Mille et une Nuits, 43.
Contes flamands, par Camille Lemonnier, 247.
Coppée la poule, 45, 46, 47, 55.
Corboran, roi de Jérusalem, 21, 22, 26.
Cornumarant, Cornumaran, 22, 23, 26, 27.
Couard le lièvre, 44, 52, 53, 55.
Coup d'œil sur Belœil, par le prince de Ligne, 157, 167.
Courbet, Gustave, 243, 256, 258, 262.
Couronne du Temps (La), par Guido Gezelle, 235, 236, 237, 238.
Couronne margaritique (La), par Jean Lemaire, 125, 126.
Courtois le chien, 44.
Courtrai, 179, 180, 188, 234, 237, 293.
Crépuscule (Le). Voir *Chanson d'Eve*.
Criant le coq, 45.
Crimée, 166.
Cycnus, 13, 14.
Czeczor, 154.
- D
- Damme, 57, 206.
Danel. Voir *Sire Danel*.
Daniel, 57.
Danois, 13.
Danus, 13.
Dante, 8, 9, 58, 64, 92, 104, 127, 134.
Darius, 57.
David Copperfield, par Charles Dickens, 186.
Débâcles (Les), par Émile Verhaeren, 264.
Débat de Notre-Dame et de la Sainte-Croix, par Jacob Van Maerlant, 61.
Décameron, 43, 119, 122.
De Casibus, par Boccace, 113.
De Coninck, 180, 182, 237.
De Coster, Charles, 6, 9, 35, 120, 122, 150, 168, 179, 200 à 212, 215, 228, 229, 242, 244, 248, 250, 263, 280, 282, 289.
De Casteleyn. Voir Mathieu de Casteleyn.
De Decker, Pierre, 188.
Delavigne, Casimir, 191.
Delepierre, Octave, 173, 174, 179, 180, 205, 206, 208.
Demoiselle Cavalière (La), 120.
Denis, Hector, 251.
Denis, Thomas, 75.
Dépréciation pour Pierre de Brezé, par George Chastellain, 108.

Deschanel, Émile, 203.
 Diacre, Paul. Voir Paul Diacre.
Dialogues entre Jacques et Martin, par Jacob Van Maerlant, 58, 60, 61, 64.
Dialogue des Morts, par le prince de Ligne, 164.
Dichtoefeningen. Voir *Exercices poétiques*.
 Dickens, Charles, 186.
Dictionnaire des Peintres, par Adolphe Siret, 223.
 Dillens, Adolphe, 202.
Discours sur la profession des armes, par le prince de Ligne, 153.
Discours sur le renouveau au théâtre, par Edmond Picard, 261.
Discours sur les passions de l'amour, par Blaise Pascal, 159.
Dit de Sœur Béatrice, 272, 287.
Dit de Vérité, par George Chastellain, 106, 107, 109.
 Doest, 180.
Dolopathos, par Jean de Haute-Seille, 11, 12, 13, 16.
Don Carlos, par Schiller, 6, 157, 171, 172.
Don Juan, par Molière, 4.
Don Quichotte, par Cervantès, 88.
 Dortmund ou Trémoigne, 31, 32.
Douze Dames de Rhétorique, par G. Chastellain, Robertet, de la Rière et de Montferrand, 108, 111.
 Du Chatillon, 180.
Du Troisième Edouard, par Boendale, 65.

E

Eckhardt, 91.
 Écosse, 66, 69, 70.
Eden Bower. Voir *le Bosquet de l'Eden*.
 Edgar, le fou dans Shakespeare, 285.
 Edouard I^{er} d'Angleterre, 57.
 Edouard III, roi d'Angleterre, 65, 70, 72, 73, 80, 85, 86.
 Édouard IV, roi d'Angleterre, 113, 116.

Eggheric d'Aigremont, 37, 38.
 Eginard, 37.
Egmont, par Goethe, 6, 171, 172, 208.
 Égypte, 14.
 Ehrenbreitstein, 215.
 Elegast, 36, 37, 38.
 Elias. Voir Hélias.
 Eligius Eucharis. Voir Eloi Van Houcke.
 Élisabeth, reine d'Angleterre, 145.
 Elmare, 46, 48.
Eloge funèbre, par Voltaire, 154.
 Eloi Van Houcke, 138.
 Emerson, 159.
Enfance de Godefroi de Bouillon, 23, 30.
 Enguerrand d'Espolice, 55.
Enlèvements (Les), par le prince de Ligne, 167.
Entrevues, par Ch. Van Lerberghe, 273, 275.
 Éperons d'Or (Journée des), 40, 179, 181.
Épithètes d'Achille et d'Hector, par George Chastellain. Voir *Complainte d'Hector*.
Épître au duc de Bourgogne, par George Chastellain, 107.
Épître aux ministres, prédicants et suppôts de la Congrégation et Nouvelle église, par Hervet, 146.
Épître au peintre Wiertz sur ses détracteurs, par Van Hasselt, 197.
Épître au peintre Wiertz sur son tableau le « Triomphe du Christ », par Van Hasselt, 197.
Épître de l'Amant vert, par Jean Lemaire, 127, 135.
Épîtres Héroïdes, par Ovide, 131.
 Ermeline, 52.
 Escaut, 4, 93, 152, 175, 263.
Esmoreit, 95.
 Esope, 40, 43, 44, 49, 50.
 Espagne, 4, 6, 146.
Essai sur l'Amour. Voir Emerson.
 Essling. Voir Ardenne.
 Estinnes au Mont, 66.
 Étienne de Blois, 24.
Études rythmiques, par André Van Hasselt, 194, 195, 196, 275.

Eulenspieghel, 205. Voir aussi *Ulenspieghel*.
 Eustache de Boulogne, Gernobadatus, 20, 21.
 Eustache, fils du précédent, 21.
 Everard de la Marck, le Sanglier des Ardennes, 172.
Exercices poétiques, par Guido Gezelle, 231, 232.
Exposition sur Vérité mal prise, par George Chastellain, 106, 167.

F

Falstaff, 291.
Fantaisie, par Henri Conscience, 179.
Fantaisies militaires, par le prince de Ligne, 153, 156, 160, 161, 162, 168.
Fastes, par Ovide, 131.
Fatigue de Vivre (La), par Edmond Picard, 261.
 Faust, 206.
Faust, par Goethe, 137, 211.
Faute (La). Voir *Chanson d'Eve*.
Fenêtres (Les), par Stéphane Mallarmé, 281.
 Ferdinand. Voir *Tempête*.
 Ferney, 162.
Feuillées (Les) ou *Pensées et Maximes*, par Octave Pirmez, 215, 216, 218, 219, 225, 227.
 Firapeel le léopard, 53.
 Firmicus, Julius, 131.
 Fischart, Johann, 145.
Flaieurs (Les), par Charles Van Lerberghe, 273, 285.
Flamandes (Les), par Émile Verhaeren, 259, 263, 268.
Flambeaux noirs (Les), par Émile Verhaeren, 264.
 Flandre, 3, 4, 11, 12, 25, 29, 40, 41, 49, 56, 58, 62, 65, 70, 74, 75, 76, 180, 210, 259, 263.
 Flandre zélandaise, 183.
 Flaubert, 244, 257.
Fleur de nature, par Jacob Van Maerlant, 58.
Fleurs du Mal (Les), par Charles Baudelaire, 264, 281.
 Florence, 265.

Fondation de la République des Provinces-Unies, par E. Quinet, 201.
Forge Roussel (La), par Edmond Picard, 250, 251.
Fortunat, sa bourse et son chapeau, 175.
 Foulet, 42.
Foyer catholique (Le), 235.
 France, 5, 7, 9, 22, 62, 66, 72, 97, 101, 107, 116, 131, 132, 133, 135, 145, 167, 168, 180, 181, 185, 188, 191, 193, 219, 262, 269.
 Francus, 13.
 Frédéric II de Hohenstaufen, 39.
 Frédéric II de Prusse, 152, 162.
 Frise, 107.
 Froissart, Jean, 7, 53, 65 à 78, 79, 80, 85, 118, 167, 172, 201.

G

Gachard, 201.
 Galien, neveu d'Othon IV, 20.
 Galles (prince de), dit le Prince Noir, 73.
 Gand, 41, 50, 66, 73, 74, 75, 76, 77, 87, 93, 94, 107, 112, 116, 131, 138, 271, 279.
 Garin le Loherain ou Lorrain, 14.
 Gascogne, 31, 32, 69.
 Gautier de Châtillon, 56.
 Gautier de Lille. Voir Gautier de Châtillon.
Gedichten, Gezangen en Gebeden. Voir *Poèmes, Chants et Prières*.
 Genappe, 118, 122.
 Gênes, 81.
 Genève, 145, 148.
 Gente, la lionne, 41, 50, 51, 53.
 Geoffroy de Monmouth, 18.
 Geoffroy, le tripier, 86.
 Gérard, abbé de Saint-Trond, 22, 28.
 Gérard, dans *Cent Nouvelles nouvelles*, 120, 121.
 Gérard, prévôt, 22.
Geschiedenis mijner Jeugd. Voir Henri Conscience.
Geste d'Alexandre (La), par Jacob Van Maerlant, 57.
Geste de Liège (La), par Jean d'Outremeuse, 79, 80.

- Gezelle, Guido, 9, 208, 229 à 241, 268, 293, 295, 297.
 Gilpin, George, 148.
 Giraud, Albert, 229.
Gloriant, 95.
 Godefroi de Bouillon, 11 à 30, 33, 34, 39, 56, 85, 86, 88.
 Godefroi le Barbu, duc de Bouillon, 18.
 Goethe, 6, 44, 54, 137, 152, 158, 171, 172, 196, 205, 206, 208, 211, 216, 234, 290.
 Golaud, 288.
 Golias, 26.
 Goupil. Voir *Roman de Renard*.
 Gourmont (Remy de), 271, 272, 278.
 Grattan, Thomas Colley, 173, 174.
 Grimbert le blaireau, 43, 44, 45, 46, 48, 49.
 Grimm, Jacob, 54.
 Griffet, père, 164.
 Groen Van Prinsterer, 201.
 Groenendal, 90.
 Gueldre, 67.
 Guerre de 1870-71, 241 à 243.
 Guerre de Cent Ans, 66, 70, 105.
Gueux (Les), 209, 210.
 Guichard, fils d'Aymon, 34, 55.
 Guichardin, 179.
 Gui de Dampierre, comte de Flandre, 62, 182.
 Guido. Voir *Monna Vanna*.
 Guillaume de Boldensele, 81, 84.
 Guillaume I^{er} de Hollande, 174.
 Guillaume de Saftinghe, 180.
 Guillaume de Tyr, 18.
 Guillaume le Bon, comte de Hainaut, 65.
 Guillaume le Taciturne, 149, 201, 209, 210.
Guirlande des Dunes (La), par Émile Verhaeren, 268.
 Guizot, 198.
 Guy de Blois, 70.
- H**
- Hadewych, 91, 92.
 Hainaut, 4, 7, 34, 66, 70, 86, 87, 123, 124, 136, 152, 156, 216.
 Hal, 129.
 Halbaig. Voir Hesbaye.
- Haluin (Chanson d')*, 95.
Hamlet, 283, 285, 286, 291.
 Hannetaire (Angélique d'), 159.
 Harlem, 149.
Harmonies poétiques, par Alph. de Lamartine, 222.
 Harpin de Bourges, 25.
Hauts faits du duc de Bourgogne, par George Chastellain, 115.
 Hector, 102, 103.
 Heidelberg, 201.
 Heine, Henri, 192, 196.
 Helbig, 241.
 Hélène, 14, 43.
 Hélène de Sparte, 269.
 Héliades, 13.
 Hélias ou Élias, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 34, 86, 87.
Henri IV, par W. Shakespeare, 293.
Henri V, par W. Shakespeare, 293.
 Henri VI d'Angleterre, 113.
 Henri I^{er} de Brabant, 19, 22.
 Herbert le Clerc, 12.
Héritière de Bruges (L'), par Grattan, 173, 174.
Héros (Les), par Émile Verhaeren, 268.
 Hersent la louve, 42, 51, 52, 53.
 Hervet, maître Gentien, 146, 147.
 Hesbaye, Halbaig, 18.
Heures de Philosophie, par Octave Pirmez, 216, 220, 221, 224, 226.
 Hippeau, 11, 17.
Histoire de Belgique, par Henri Conscience, 184.
Histoire des ducs de Bourgogne, par de Barante, 173.
Histoire des Juifs, par Josèphe, 57.
Histoire du frère Corneille Adriaensen, 207.
Histoire des origines de la République des Pays-Bas, par Motley, 201.
Histoire des Pays-Bas, par Emmanuel Van Meteren, 207.
Histoire joyeuse et récréative de Tiel l'espiègle, traduction de Prudens Van Duyse, 205.
Histoire naturelle, par Plinie, 14.
Histoire orientale, par Jacques de Vitry, 81.

Historie van Broer Cornelis Adriaensen, 207.
Hobbes, 49.
Hollande, 4, 9, 70, 179, 183, 210, 230, 240.
Hoschius, Sidonius, 214.
Hugo, Victor, 4, 191, 193, 194, 199, 224, 267.
Hugo Van der Goes, 126.
Huy, 28, 129.
Hymne sur la Trinité, par Jacob Van Maerlant, 61.

I

Ibsen, Henrik, 3, 261, 286.
Ida, Idain, Ide, fille de Godefroi le Barbu et de Béatrice de Toscane, 18.
Ida, fille d'Élias et de Béatrice, 20.
Ida, femme de Renaud de Dom-martin, 21.
Illustrations de Gaule et Singularités de Troie, par Jean Lemaire, 124, 130, 131, 133.
Immortelles, par Guido Gezelle, 232.
Indes, 81, 82, 83, 88.
Ingelheim, 36.
Internationale (première), 225.
Intruse (L'), par Maurice Maeterlinck, 283, 287, 288, 291.
Isengrin le loup, 42, 44, 48, 49, 50, 51, 52.
Italie, 8, 66, 69, 70, 145, 215, 219.
Ivanhoe, 181.

J

Jacques de Bourbon, 168.
Jacques de Guise, 131.
Jacques de Vitry, 81, 84.
James, William, 221.
Jan's Teestye, par Jean Van Boendale, 64.
Jansénistes, 164.
Jean de Beaumont, 70.
Jean de Gand, duc de Lancastre, 66, 73.
Jean de Haute-Seille, 12, 14, 16.
Jean de Meung, 100, 134.
Jean de Nassau, 62.

Jean d'Outremeuse. Voir Outremeuse.
Jean le Bel, chanoine de Saint-Lambert de Liège, 66, 71, 72, 79.
Jean II le Bon, roi de France, 113.
Jean sans Peur, duc de Bourgogne 98, 102.
Jean sans Terre, d'Angleterre, 18.
Jéricho, 27.
Jéricho, par Edmond Picard, 261.
Jérusalem, 11, 13, 18, 21, 22, 23, 26, 27, 33, 56, 57.
Jésuites, 164.
Jeu de Lancelot de Danemark et de la belle Alexandrine, 94, 95.
Jeune Belgique (La), 192, 213, 222, 248, 255, 256, 259, 260, 262.
Jhering, 251.
Jordaens, 204, 259, 294.
Joseph II, 152, 162, 165, 171.
Josèphe 57.
Josquin des Prés, 135.
Journal des Beaux-Arts, 223, 224.
Jours de solitude, par Octave Pirmez, 219, 226.
Joyzelle, par Maurice Maeterlinck, 291, 292.
Juif Errant (Le). Voir *Ahasverus*.
Juifs, 166.
Jules II, 131, 134.
Jules César, par Shakespeare, 286.
Julius Firmicus. Voir Firmicus.
Julocke, 47.
Jupiter (et Léda), 14.
Juré (Le), par Edmond Picard, 254, 255.
Justinien, 81.

K

Kalenberg, 158.
Karel. Voir Charlemagne.
Karel ende Elegast, 35.
Keats, 272.
Keble, 232.
Kerkhofblommen. Voir *Immortelles*.
Keyzer (Nicaise de), 179.
Kurth, G., 34, 55.

L

Lacroix, Albert, 169, 202.
Lady Isabel and the Elf Knight, 96.
Lady of Shalott, par Tennyson, 281.
 Laermans, 276.
 Laet (Alfret de), 177, 178, 179.
 La Fontaine, 270.
 La Hire, 107.
Lai de Notre-Dame de Boulogne,
 par George Chastellain, 105.
 Lamartine (Alphonse de), 189,
 191, 193, 199, 224, 277.
 Lamb, Charles, 196.
 Lamennais, 184.
 Lamissio, 14.
 Lamme Goedzak, 206, 207.
 Lancastre (duc de). Voir Jean
 de Gand.
 Lancéor. Voir *Joyzelle*.
 Lancelot de Danemark, 94.
 Laprade (Victor de), 199.
 La Rochefoucault, 160, 163, 216.
 La Rochelle, 145.
 Lateur, Frank. Voir Streuvels,
 Stijn.
Leeuw van Vlaanderen. Voir *Lion*
de Flandre.
 Le Fèvre, Raoul, 131.
 Léda, 14.
Légendes flamandes (Les), par
 Charles de Coster, 203, 204, 205.
Légende des Siècles (La), par
 Victor Hugo, 197, 268.
 Lejeune, Jules, 249.
 Leliaerts, 181.
 Lemaire, Jean, 7, 123 à 136, 145.
 Lemonnier, Camille, 223, 228,
 229, 241 à 248, 256, 260, 263,
 289, 295.
 Léopold I^{er} de Belgique, 179, 184.
 Léopold II, empereur d'Autriche,
 157.
 Le Roy, Grégoire, 271, 275 à 278,
 279.
 Leyde, 5, 145.
 Leys, 178.
 Liège, 3, 4, 5, 29, 31, 36, 66, 71, 72,
 80, 84, 86, 87, 116, 172, 173, 190.
 Liévin Van Brecht, père, 139.
 Ligne (prince Charles de), 6, 9, 151
 à 169, 171, 172, 216.
 Ligne (Charles de), fils du précé-
 dent, 153.

Liguriens, 13.
 Lille, 87.
 Lillefort, 17, 86.
 Limbourg, 7, 183, 192.
 Lion. Voir Noble le Lion.
Lion de Flandre (Le), par Henri
 Conscience, 179, 180, 181, 182,
 183, 184, 185, 187.
 Lionel d'Anvers, duc de Clarence,
 66.
Livre de Paix (Le), par George
 Chastellain, 116.
 Lohengrin, 275.
 Loihier, fils de Charlemagne, 55.
 Londres, 265, 267.
Loquela, 235.
 Lorraine, 21.
 Lothaire, 12, 13.
 Lotharingie, 12.
 Lotharingie (Basse), 11.
 Lotharingie (Haute), 12.
 Lotharingiens, 13.
Louange à la très glorieuse Vierge,
 par George Chastellain, 105.
 Louis IX, roi de France (Saint-
 Louis), 5, 39, 41, 57, 62.
 Louis XI, roi de France, 106, 107,
 108, 116, 117, 118, 120, 172.
 Louis XII, roi de France, 131,
 133, 134.
 Louis XIV, roi de France, 6.
 Louis de Bourbon, prince-évêque
 de Liège, 172.
 Louis de Male, comte de Flandre,
 70, 73, 76, 77, 93.
 Louis de Nevers, comte de Flan-
 dre, 75.
 Louis de Luxembourg, comte de
 Ligny, 124.
 Louvain, Lovain, 18, 98, 147, 164,
 177.
 Luther, Martin, 143.
 Lützelburg, 146.
 Luxembourg, 66, 67, 68, 183.
 Lyon, 62, 124, 128.
 Lyon (Concile de), 62.
 Lys (La), 4, 93.

M

Maastricht, 137, 190.
Macbeth, par W. Shakespeare,
 285, 291.
 Macbeth, lady, 285, 286.

- Macchabées, 57.
Madoc, 40, 41, 47, 48.
 Maerlant (Jacob Van). Voir Van Maerlant.
 Maeterlinck, Maurice, 7, 9, 54, 91, 95, 115, 195, 199, 203, 204, 212, 227, 238, 259, 262, 270, 271, 273, 275, 278 à 293.
 Maine (Comte du), 107.
Maison qui dort (La), par Camille Lemonnier, 247.
 Malcroix, 45.
 Malines, 139, 241.
 Mallarmé, Stéphane, 279, 281.
 Malmédy, 31.
 Malory, 291, 292.
 Malpertuis, 43, 47, 48.
 Mandeville (Jean de), 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89.
 Mansvelt (Comtesse de), 138.
 Marche, 129.
 Marguerite d'Anjou, 113, 114.
 Marguerite d'Autriche, 124, 125, 128, 129, 132, 134, 135, 145.
 Marguerite de Parme, 138.
 Marguerite d'York, 116.
 Marie de Bourgogne, 118, 128.
 Marie de Brabant, 19, 20, 30.
Marie-Magdeleine, par Maurice Maeterlinck, 292.
 Marie-Thérèse d'Autriche, 153.
Marion de Nimègue, 136 à 138.
 Marnix (Philippe de), seigneur de Sainte-Aldegonde, 5, 134, 143, 144 à 150, 201, 202, 211.
 Marnix (Jean de), 9, 78, 134.
 Marnix (Jean de, le jeune), 145.
 Marot, 128.
 Martin Van Rossum, 142.
Martin renversé, par Jacob Van Maerlant, 60.
 Martinet, 47.
Massacre des Innocents (Le), par Maurice Maeterlinck, 271, 278, 279, 280.
 Matabrune, 17.
 Matines brugeoises, 180.
 Mathilde de Boulogne, 19.
 Mathilde, personnage du *Lion de Flandre*, 180.
 Matthieu de Casteleyn, 142.
 Maugis, Malegys, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 54, 182.
Maugis l'Enchanteur, 175.
 Mauny, 108.
 Maupassant (Gui de), 212, 247, 294.
 Mauquarré, 87.
 Mautran (Evêque de), 24, 27.
 Mayence, 19, 36, 133.
 Maximilien d'Autriche, 131, 132.
 Mecque (La), 21.
Méditations (Les), par Alph. de Lamartine, 277.
 Mègue, Megen. Voir Nimègue.
Mélanges de littérature, par le prince de Ligne, 157.
Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux, par le prince de Ligne, 158.
Méliador, par Jean Froissart, 68, 80.
 Mélisande. Voir *Pelléas et Mélisande*.
Mémoire pour mon cœur accusé, par de Ligne, 159.
Mémoires du prince de Ligne, 160.
 Merlin, 34, 292.
Merlin, par Jacob Van Maerlant, 58.
Mes Ecarts, ou ma tête en liberté, par le prince de Ligne, 163.
Métamorphose, par Charles Van Lerberghe, 272.
Métamorphoses, par Ovide, 13.
 Meunier, Constantin, 266.
 Meuse, 4, 31, 33, 36, 39, 128, 173, 174, 209, 244, 247.
 Michelet, Jules, 118.
 Miranda. Voir *Tempête*.
 Mirbeau, Octave, 286.
Miroir des Histoires, par Jean d'Outremeuse, 80, 89.
Miroir historial, par Van Velthem, 182.
Miroir historial, par Vincent de Beauvais, 56, 58.
Mœurs des Sarrasins, par Guillaume de Tripoli, 81.
Moine guerrier et renégat (Le), par Octave Delepierre, 180.
Moines (Les), par Émile Verhaeren, 264, 269.
 Moke, 173, 174.
 Molière, 4.
 Molinet, Jean, 117, 123, 130, 135.
Mon Cœur pleure d'Autrefois, par Grégoire Le Roy, 275.

Mon Oncle le jurisconsulte, par Edmond Picard, 251.
Monna Vanna, par Maurice Maeterlinck, 290.
 Mons, 152, 157.
 Montaigne, 151.
 Montauban, 32.
 Montereau, 102.
 Montessor, 32.
 Montferrand (de), 108, 111.
 Morris, William, 59.
Mort du duc Philippe (La), par George Chastellain, 114.
Mort du roi Charles VII (La), par George Chastellain, 107.
 Motley, 201.
 Mouchetée la poule, 45.
 Munich, 202.
 Murgalé, 26.
 Musset (Alfred de), 277.
Mystère du Concile de Bâle, par George Chastellain, 101.

N

Naarden, 149.
 Naime de Bavière, 34.
 Namur, 4, 36, 87, 128, 129.
 Napoléon I^{er}, 156, 158, 193.
 Napoléon III, 191, 200, 202.
 Nancy, 118.
 Neale, 232.
 Nele, femme de Thyl Ulenspiegel, 211.
 Nény, 154.
 Neptune, 14.
 Nerval (Gérard de), 240.
 Neufmoutier, près Huy, 28.
 Nicée, 23.
 Nicolas de Duras, 28.
 Nietzsche, Frédéric, 273.
 Nimègue, 17, 19, 21, 133.
 Noble le lion, 41, 42, 43, 44, 47, 49, 50, 52, 53, 55.
 Norden, 146.
 Norvège, 83.
 Novalis, 282.
Nuits (Les), par Musset, 277.
 Nuremberg, 133.

O

Ode à Henriette Sontag. Voir Van Hasselt.
 Odoric de Pordenone, 81, 84.

Œneas Sylvius Piccolomini. Voir Pie II.
 Œnone, 132.
 Œstlingen. Voir Ardenne.
 Ogier le Danois, 34, 55.
Oiseau bleu (L'), par Maeterlinck, 54, 203.
Olivier Twist, par Dickens, 186.
 Olivier, pair de Charlemagne, 34.
 Olivier de la Marche, 118.
 Ombrie, 219.
 Ophélie, 276, 285.
Oraison funèbre composée à la mémoire de ses frères d'armes, par de Ligne, 154.
 Orange (Maison d'), 174.
 Orange (Prince d'), 173.
 Orderic, Vital, 25.
 Oriant, Orians, 13, 17, 86.
 Orval, 67.
 Ostfrise, 146.
Othello, par W. Shakespeare, 283, 285.
 Othon IV, empereur d'Allemagne, 19, 20, 21, 30, 49.
Oultré d'Amour (L'), par George Chastellain, 99, 100, 101.
 Ourthe, 31.
 Outremeuse (Jean d'), 79 à 89.
 Ovide, 13, 14, 16, 131, 132.

P

Pancer le castor, 44.
Paradoxe sur l'Avocat (Le), par Picard, 249, 250, 251.
Parfait égoïste (Le), par de Ligne, 163.
 Paris, 3, 4, 6, 8, 41, 124, 128, 136, 151, 152, 173, 194, 202, 212, 241, 242, 256, 262, 267, 271, 281.
 Paris (et Hélène), 43, 132.
 Paris, Paulin, 11, 19.
 Parnassiens, 258.
Pas de la Mort (Le), par Chastellain, 99, 101.
 Pascal, Blaise, 159, 212, 217, 218, 219.
Passeur d'eau (Le), par Verhaeren, 265.
 Paul Diacre, 14.
Pays d'Outremer (Le), par Van Maerlant, 58, 62.

- Peetermans, N., 168.
Pelléas et Mélisande, par Maeterlinck, 283, 288, 291, 292.
 Péronne, 116.
 Perréal, Jean, 135.
 Pérugin (Le), 219.
 Pétrone, 151.
 Phèdre, 290.
 Philibert de Savoie, 124, 125.
 Philippe-Auguste, roi de France, 12, 19, 21, 41, 49, 50, 57.
 Philippe d'Alsace, 11.
 Philippe II d'Espagne, 6, 171, 172, 206, 209.
 Philippe de Souabe, 11, 20.
 Philippe le Beau, 124, 126, 127.
 Philippe le Bel, roi de France, 62.
 Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 97, 98, 102, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 114, 118, 120, 122.
 Philippine de Hainaut, 65, 66, 70, 75.
 Picard, Edmond, 185, 227, 228, 248 à 262, 263.
 Picardie, 7, 124.
 Pie II, pape, 131.
 Pierre de Bourbon, 124.
 Pierre de Brezé, 98, 101, 102, 107, 108.
 Pierre l'Ermite, 23, 25, 28, 29.
 Pinte la poule, 45.
 Pippinck, Henri, 139.
 Pirmez, Fernand, 215, 224, 225.
 Pirmez, Octave, 122, 199, 203, 212, 213 à 229, 248, 275.
 Pise, 219.
Plaid (Le). Voir *Roman de Renard*.
Plainte de l'Eglise (La), par Van Maerlant, 58.
Plaines (Les), par Emile Verhaeren, 268.
Plainte du Désiré (La), par Lemaire, 124.
 Pline, 82.
 Platina, 134.
Pléiade (La), 136.
Pléiade (La), revue, 271.
 Plotin, 282.
 Plutarque, 214.
 Poe, Edgar, 254.
Poèmes, Chants et Prières, par Gezelle, 233, 234.
Poems by the Way, par Morris, 59.
 Pogge (Le), 119.
 Polane, 45.
 Pologne, 166, 193.
 Portaengen, 45.
 Potemkine, 166.
 Potvin, Charles, 54, 208.
 Poulseur, 31.
 Prague, 101.
Préjugés militaires, par de Ligne, 153.
Premières paroles. Voir *Chanson d'Eve*.
 Pré-Raphaélites, 219, 272, 279, 280.
 Priam, 132.
Prière finale (La), par Le Roy, 276.
 Prince des Pierres (Le), 204.
Princesse Maleine (La), par Maeterlinck, 285, 286, 291.
Pro Arte, par Picard, 256.
Procès de Paradis, 137.
Prométhée délivré, par Shelley, 199, 211.
 Prospéro. Voir *Tempête*.
 Proudhon, 244, 256.
 Prout, Samuel, 174.
Psuké, par Picard, 261.
 Pugin, 241.
- Q
- Quatre fils Aymon (Les)*, 31 à 35, 38, 54, 55, 78, 182.
Quatre Incarnations du Christ (Les), par Van Hasselt, 196, 197.
Quelques pages du grand livre de la nature, par Conscience, 175.
Quentin Durward, par Walter Scott, 6, 172, 174.
 Quinet, Edgar, 150, 197, 200, 202, 211.
- R
- Rabbotenu, Isaac, 147.
 Rabelais, 42, 145, 147, 148, 204, 211, 229.
 Racine, 8, 290.
 Rainier, duc des Saisnes, 17.
 Raphaël, 219.

- Recollection des merveilles advenues en notre temps*, par Chastellain, 112, 128.
- Refrains*. Voir Anna Bijns.
- Regrets de la Dame Infortunée sur le trépas de son cher frère unique*, par Lemaire, 126.
- Reinaert, Renard, 9, 35, 38, 39 à 55, 78, 80, 92, 208, 270.
- Reinecke Fuchs*, 44.
- Rémo*, par Octave Pirmez, 215, 225, 226.
- Renard. Voir Reinaert.
- Renard (général), 118.
- Renaud de Montauban, fils d'Aymon, 18, 31 à 35, 36, 39, 55.
- Renaud de Saint-Trond, 19, 22, 30.
- Renaut de Dommartin, comte de Boulogne, 21.
- René, par Chateaubriand, 225.
- Révolution brabançonne, 4, 157, 171.
- Révolution française, 6.
- Révolution de 1830, 4, 176, 180, 181, 190, 193.
- Révolution religieuse au XIX^e siècle (La)*, par Ed. Quinet, 202.
- Reynaert de Vos, 208.
- Rhin, 17, 19, 20, 36, 39, 59, 133, 215, 219, 275.
- Richard, fils d'Aymon, 34, 55.
- Richard Cœur de Lion, 12, 18, 22, 26.
- Richard II, 114.
- Richard de Chaumont, 26.
- Rière (de la), 108.
- Rijmsnoer*. Voir *Collier des Rimes*.
- Ripeus, 55.
- Robert de Béthune, dit le Lion de Flandre, 182.
- Robert II de Jérusalem, 11.
- Robert I^{er} le Frison, 11.
- Robertet, Jean, 98, 108, 110, 111, 117.
- Robin Hood, 35.
- Rodenbach, Georges, 173, 229, 259, 280, 281.
- Rodin, Auguste, 73.
- Roger de Toëni, 16.
- Roi Lear (Le)*, par W. Shakespeare, 285, 286, 291.
- Roland, 86.
- Roman d'Alexandre*, 23, 30, 34, 57.
- Roman de la Rose*, 100.
- Roman des Sept Sages*, 12, 16.
- Rome, 50, 81.
- Romulus, 41.
- Rond den Heerd*, 235.
- Ronsard, 194.
- Roosebeke, 71.
- Rops, Félicien, 202, 203, 208, 242, 243.
- Rotterdam, 149.
- Rougette la poule, 45.
- Rossetti, Gabriel, 272, 273, 274.
- Roulers, 230.
- Rousseau, Jean-Jacques, 159, 218.
- Rubens, 6, 178, 259, 269.
- Ruche de la Sainte-Eglise romaine*, Voir *Bijenkorf*.
- Rutebœuf, 63.
- Russie, 151, 167.
- Ruysbroeck, 90.
- Ruysbroeck (Jan Van), 9, 90 à 91, 279, 284, 286.
- Rythmes souverains*, par Émile Verhaeren, 268.
- S**
- Saftinghe. Voir Guillaume de Saftinghe.
- Saint-Amand, 263.
- Saint-Démétrius, 24.
- Saint-Empire, 4.
- Saint-Florentin, 20.
- Saint-Florin, 20.
- Saint-François d'Assise, 219.
- Saint-Georges, 24.
- Saint-Graal, 291.
- Saint-Hubert, 128.
- Saint-Jean-Baptiste, 81.
- Saint-Jean d'Acre, 19, 21, 62.
- Saint-Louis. Voir Louis IX.
- Saint-Mathieu, 91, 284.
- Saint-Pétersbourg, 167.
- Saint-Pol, 113.
- Saint-Renaud, 34.
- Saint-Trond, Saint-Tyron, 11, 18, 22.
- Sainte-Beuve, 167.
- Saladin, 19, 22, 34, 56.
- Sallart, Louis, 112, 113.
- Salvius Brabo, 133.

- Samarie, 81.
 Sambre, 4.
 Sancho Pança, 187.
 Sand, George, 185.
 Sanglier des Ardennes. Voir Evé-
 rard de la Marck.
 Sarrebourg, 12.
 Satenas le serpent, 26.
 Saxons, 42.
Scènes de la Vie judiciaire, par
 Edmond Picard, 249, 253, 255,
 261.
 Schiller, 6, 157, 171, 172.
 Schlegel, 158.
 Schubert, 192.
 Scott, Walter, 6, 73, 172, 173,
 174, 175, 179, 189, 200.
 Sébaste. Voir Samarie.
 Sedan, 242.
Sedan. Voir *Charniers (Les)*.
 Semois (La), 251.
Serres chaudes (Les), par Mae-
 terlinck, 275, 280, 281.
 Shakespeare, William, 8, 284, 285,
 286, 289, 290, 293.
 Shelley, 199, 211, 272.
 Sidney (Sir Philip), 148.
Sire Danel, 96.
Sire Haluin, par Charles de
 Coster, 204.
 Siret, Adolphe, 223, 224.
 Smits, Eugène, 223.
Sœur Béatrice, par Maeterlinck,
 286.
 Soignes (Forêt de), 252.
Soirs (Les), par Émile Verhaeren,
 264.
 Solnes le Constructeur, 286.
 Sonnius, François, 147.
Songe d'un Nuit d'été, 289.
Songe d'une Nuit d'été, par
 W. Shakespeare, 289.
*Souhais au duc Charles de Bour-
 gogne*, par Chastellain, 115.
 Spencer, Herbert, 251.
Spiegel Historiael, par Van Vel-
 them. Voir *Miroir historial*.
*Splendeur des Noces spirituelles
 (La)*, par Jan Van Ruysbroeck,
 284.
 Staël (M^{me} de), 154, 168.
 Stassart (Baron de), 172.
 Stavelot, 31.
 Steen, Jan 204.
 Streuvels, Stijn, 54, 293 à 297.
 Swana, 133.
 Swane, 133.
 Swift, 53.
 Sybel, 23.
- T
- Tableau des Différends de la Reli-
 gion*, par Ph. de Marnix, 145.
 Table Ronde, 292.
 Tacite, 118.
 Tafurs, 24, 28, 29, 87.
 Taine, 257.
 Tamise, 265.
 Tancrède, 24.
Tannhäuser, 96.
 Tasse, 12, 35.
Témoignage de Jean (Le). Voir
 Jan's Teestye.
Tempête (La), par W. Shakes-
 peare, 289, 292, 293.
Temple de Boccace (Le), par
 George Chastellain, 113.
*Temple d'Honneur et de Vertu
 (Le)*, par Jean Lemaire, 124.
Tendresses Premières, par Émile
 Verhaeren, 268.
 Teniers (Les), 6.
 Teniers le Jeune, David, 178,
 204, 259, 294.
 Tennyson, 281, 291, 292.
Tentation (La). Voir *Chanson
 d'Eve*.
 Termonde, 177.
Thé de ma tante Michel, par
 C. Lemonnier, 247.
 Théodore, empereur, 81.
 Thierry d'Alsace, 11.
 Thierry de Vos ou le Renard, 182.
 Thou (de), 147.
 Thugut (Baron de), 152.
 Thuringiens, 42.
 Tibert le chat, 42, 43, 44, 47,
 49, 51, 52, 55.
Tijdkrans. Voir *Couronne du
 Temps*.
 Tinel, Edgar, 236.
 Tirlemont, 129.
Torec, par Van Maerlant, 58.
 Tournai, 65, 87.
Toute la Flandre, par Verhaeren,
 268.
 Toscane, 219.

- Traité de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise*, par Jean Lemaire, 134.
- Traité de la Splendeur des Noces spirituelles*, par Jan Van Ruysbroeck, 91.
- Traité des Mœurs des Sarrasins*, par Guillaume de Tripoli, 81.
- Trémoigne ou Dortmund, 31, 32.
- Tristan, 43.
- Tristesses*, par George Rodenbach, 280.
- Troie, 13, 58, 102, 131.
- Trois Sœurs aveugles (Les)*, par Maeterlinck, 284, 286, 287.
- Trône azuré (Le)*, par Chastellain, 105.
- Turnhout, 207.
- U
- Uhland, Ludwig, 192, 196.
- Ulenspiegel, Tyl, 179, 205, 206, 207, 208, 211.
- Ulenspiegel (Légende de Thyl)*, par Charles de Coster, 35, 120, 205, 206, 209, 210, 211, 228, 259, 280.
- Ulespiègle, 206.
- Utrecht, 57, 62, 107.
- Uylenspieghel*, 203.
- V
- Valenciennes, 53, 66, 87, 105, 114, 117, 123, 133.
- Valla, Laurent, 134.
- Valois (Les), 4, 98, 116.
- Van Boendale, Jean. Voir Boendale.
- Van Brecht. Voir Liévin Van Brecht.
- Van Duyse, Prudens, 205, 206, 208.
- Van der Lore, Baudouin, 93, 94.
- Van de Weyer, Sylvain, 185.
- Van Eyck (Les), 78, 97, 121, 126, 279.
- Van Hasselt, André, 190 à 199, 228, 275.
- Van Houcke. Voir Éloi Van Houcke.
- Van Lerberghe, Charles, 199, 271 à 277, 279, 285.
- Van Maerlant, Jacob, 5, 41, 56 à 64, 131, 206.
- Van Meenem, François, 202.
- Van Meteren, Emmanuel, 207, 210.
- Van Prinsterer. Voir Groen Van Prinsterer.
- Van Rossum. Voir Martin Van Rossum.
- Van Ruysbroeck, Jan. Voir Ruysbroeck.
- Van Velthem, 182.
- Vaucluse, 219.
- Veillée de l'Huissier*, par Edmond Picard, 253.
- Velthem. Voir Van Velthem.
- Venloo, 186.
- Verdyen, 242.
- Verhaeren, Émile, 9, 93, 195, 197, 199, 212, 227, 259, 262 à 270, 277, 279, 282.
- Verre ardent (Le)*, par Maeterlinck, 280.
- Versailles, 156, 167.
- Vertval. Voir Groenendal.
- Vie Nouvelle (La)*, du Dante, 232, 273.
- Vienne, 6, 151, 160, 161, 167.
- Vierge gantoise (La)*, par Baudouin Van der Lore, 93.
- Vie des Papes (La)*, par Platina, 134.
- Vigny (Alfred de), 4, 276.
- Villages illusoires (Les)*, par Verhaeren, 266, 276.
- Villefranche-sur-Saône, 124.
- Villes tentaculaires (Les)*, par Verhaeren, 259, 266.
- Villes à pignon (Les)*, par Verhaeren, 268.
- Villiers de l'Isle Adam, 271, 278.
- Villon, 104.
- Vincent de Beauvais, 5, 56, 81.
- Virgile, 214.
- Vision du roi de Printemps*, par de Coster, 206.
- Vleeschouwer, 208.
- Voisin, 179, 182.
- Voltaire, 154, 162.
- Vosges, 16.
- Voyages de Gulliver*, par Swift, 84.
- Voyages de Mandeville*. Voir Mandeville.

W

- | | |
|--|-------------------------------------|
| Waes, 41. | Wiertz (Musée), 188. |
| Wagner, Richard, 281. | Willem, 40, 41, 42, 47, 48, 49, 52. |
| Wallonie, 7, 86, 219, 246, 262. | Willems, Alphonse, 150, 202, 208. |
| Wallons, 5, 7. | Willems, J.-F., 54, 208. |
| Walpurgis, 206. | Wiseman (Cardinal), 232, 234. |
| Wappers, Gustave, 178, 183, 184, 188. | Wissent, 19. |
| Waterloo, 172, 181. | Wurzbourg, 133. |
| Weale, James, 232, 234, 235, 241. | Wycliffe, John, 80. |
| Wellington (duc de), 156. | |
| Wenceslas de Brabant, 66, 67, 68, 69. | Y |
| Werther, 158, 225. | Ypres, 39. |
| Westphalie, 32. | Yser, 4. |
| Weyer (Sylvain Van de). Voir Van de Weyer. | Z |
| Wieland, 158. | Zélande, 107. |
| Wiertz, Antoine, 188, 197. | Zola, Émile, 222, 244, 257, 258. |

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
PRÉFACE.....	1
CHAPITRE I ^{er} . — Y a-t-il unité de la littérature belge dans les deux langues ?	3
PREMIÈRE PARTIE	
LE MOYEN AGE	
CHAPITRE II. — Le cycle de Godefroi de Bouillon et de la Croisade	11
» III. — Le roman des Quatre Fils Aymon. Karel ende Elegast.....	31
» IV. — Le Reinaert moyen-flamand.....	39
» V. — Jacob Van Maerlant, poète lyrique et didactique.....	56
» VI. — Poésies et Chroniques belges de Jean Froissart.....	65
» VII. — Œuvres liégeoises du xiv ^e siècle. — Jean d'Outremeuse. — « Les voyages de Mandeville. » — Les remaniements du cycle de la Croisade.....	79
» VIII. — Jan Van Ruysbroeck — Légende de sœur Béatrice. — La « Vierge gantoise » de Van der Lore. — « Le jeu de Lancelot de Danemark. » — Ballades d'Haluin et de Danel.....	90
» IX. — George Chastellain, indiciaire des ducs de Bourgogne. — « Les Cent Nouvelles nouvelles ».....	97

DEUXIÈME PARTIE

DE LA RENAISSANCE AU XVIII^e SIÈCLE

	PAGES
CHAPITRE X. — Jean Lemaire, indiciaire et poète.....	123
» XI. — Rhétoriciens anversois. — Le jeu de Marion de Nimègue. — Anna Bijns et ses Refrains.....	136
» XII. — Philippe de Marnix et son pamphlet « La Ruche de la Sainte Eglise romaine »...	144
» XIII. — Le prince Charles de Ligne, moraliste..	151

TROISIÈME PARTIE

LE XIX^e SIÈCLE

CHAPITRE XIV. — Henri Conscience et le roman historique et social.....	171
» XV. — André Van Hasselt. — Ses « Études rythmiques ».....	190
» XVI. — Charles De Coster. — « Légende d'Ulen-spiegel ».....	200
» XVII. — Octave Pirmez. — La doctrine symboliste.....	213
» XVIII. — Guido Gezelle. — Poésie lyrique west-flamande.....	229
» XIX. — Camille Lemonnier et le naturalisme...	241
» XX. — Edmond Picard. — Théorie de l'art social.	248
» XXI. — Émile Verhaeren.....	262
» XXII. — Charles Van Lerberghe. — Grégoire Le Roy. — Le symbolisme	271
» XXIII. — Maurice Maeterlinck. — Ses études shakespeariennes	278
» XXIV. — Stijn Streuvels et le roman rural	293
RÉPERTOIRE ALPHABÉTIQUE	299

my/b
Bapb.

TAYLO
OXFORD
BRITISH

INTRODUCTION

A LA

LITTÉRATURE

FRANÇAISE ET FLAMANDE

DE BELGIQUE

PAR

PAUL HAMELIUS

Professeur à l'Université de Liège



OFFICE DE PUBLICITÉ

ANCIENS ÉTABLISS. J. LEBÈGUE & C^{ie}, ÉDITEURS

Société coopérative

36, RUE NEUVE, BRUXELLES

—
1921

257. L



