

BULLETIN

DE

*l'Académie royale  
de langue et de littérature  
françaises*

**Séance publique**

Jean TORDEUR - Pierre MERTENS

**Communications**

Lucien GUISSARD

Claudine GOTHOT-MERSCH

Raymond TROUSSON - Roland MORTIER

Liliane WOUTERS - Willy BAL



Académie royale  
de langue et de littérature françaises  
Palais des Académies  
BRUXELLES

Bulletin  
de  
l'Académie royale  
de  
langue et de littérature françaises  
1990

BULLETIN

DE

*l'Académie royale  
de langue et de littérature  
françaises*



Académie royale  
de langue et de littérature françaises  
Palais des Académies  
BRUXELLES

## SOMMAIRE

### Séance publique du 5 mai 1990

#### Réception de M. Pierre Mertens

Discours de M. Jean Tordeur .....	5
Discours de M. Pierre Mertens .....	21

### Roman et Histoire

Communication de M. Lucien Guissard à la séance mensuelle du 13 janvier 1990 .....	36
--	----

### Simenon et le souvenir

Communication de M <sup>me</sup> Claudine Gothot-Mersch à la séance mensuelle du 10 février 1990 .....	53
--	----

### Charles De Coster et les femmes

Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 10 mars 1990 .....	66
--	----

### Sous le signe du Roi David :

#### Pierre Nothomb poète de l'amour

Communication de M. Roland Mortier à la séance mensuelle du 21 avril 1990 .....	82
---	----

### Poète et dramaturge : une question d'identité

Communication de M <sup>me</sup> Liliane Wouters à la séance mensuelle du 12 mai 1990 .....	96
---	----

### Confidences d'un Wallon « wallonnant » et « tiers-mondialiste »

Communication de M. Willy Bal à la séance mensuelle du 9 juin 1990 .....	105
--	-----

### Chronique .....

### *Catalogue des ouvrages publiés* .....



SÉANCE PUBLIQUE DU 5 MAI 1990

## Réception de M. Pierre Mertens

Discours de M. Jean TORDEUR

Il est déconseillé, je le sais, Monsieur, d'entamer un discours de réception en citant d'emblée la date de naissance du récipiendaire. Si j'en prends le risque, c'est que j'ai mes raisons. Elle tiennent de deux ordres : celui de l'Histoire, celui du fonctionnement de votre imagination.

Quant à l'histoire, mon dessein n'est certes pas d'inscrire cette date sur les tablettes de la mémoire des peuples : ce serait nous faire tort à tous deux. Plus simplement, je suis fondé à observer que, naissant le 9 octobre 1939, vous êtes le premier écrivain de la génération dite « de 40 » à nous rejoindre. J'ajoute que naître à la veille de la guerre plutôt qu'à son heureuse fin, avoir entendu dans la petite enfance les récits de l'exode, avoir vécu cet âge dans un appartement où des parents résistants cachaient des réfugiés juifs, cela peut préparer celui qui en a l'inflexion — et Dieu sait si vous l'avez ! — à faire siens ces mots de Joyce : *l'Histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller.*

Quant aux rapports spontanés que votre imagination établit entre des repères historiques et des signifiants privés, vous détenez, semble-t-il d'origine, une capacité particulière à interpréter leurs coïncidences. Ainsi apprendrez-vous plus tard que votre date de naissance est aussi celle de la décision prise par Hitler d'envahir prochainement la Belgique, un pays dont vous ressentirez avec acuité tous les déchirements. Les sceptiques tiendront pour factice pareil rapprochement. Je ne suis pas doué pour le

scepticisme, qui est une manière d'écarter ce qui peut être vrai. Et puis, quelqu'un me souffle depuis longtemps à l'oreille que votre manière d'interpréter toujours les choses au plus noir a été vécue avant de devenir matière à livre. Ce quelqu'un s'appelle Julien Delmas. Il est le premier de vos mandataires romanesques dans votre roman initial : *L'Inde ou l'Amérique*, qui vous vaudra le Prix Rossel avant que vous soient attribués par la suite, pour d'autres œuvres, le Prix belgo-canadien, celui de la Communauté française et le Triennal du roman.

On dit communément d'un enfant « qu'il vient au monde ». À propos de Julien, on devrait dire qu'il donne l'impression d'y tomber. L'image de la chute lui est congénitale : sous la forme d'Icare, immortalisée par Bruegel, elle orne un mur de l'appartement familial. Solitaire, différent de ses camarades, brûlant de s'agréger à eux, rompant l'approche dès qu'il croit les avoir séduits, provocant et effarouché, sincère et soupçonné de ne pas l'être, blessé, faisant de ses blessures un apanage secret, Julien s'avance dans sa jeune vie entre ces « blocs de réalité » dont parle Pavese : dans une totale discontinuité mais avec une vraie souffrance. Qu'il vive une sorte de désastre initial est évident. Cependant, c'est tout le contraire d'un vaincu. À la sourde agression de la vie, il oppose un espace sur lequel il règne : celui des songes qu'il invente. Il est déjà de ceux que tout destine à prendre appui sur cette phrase de Musil, que vous aimez citer : *chacun de nous possède une seconde patrie où tout ce qu'il ferait est innocent.*

À cet égard, ce qui se produit autour de vos douze ans est symptomatique. Dans une école du genre Decroly, vous persuadez votre professeur d'admettre, en matière de libre exercice d'écriture, que vous récriviez *Les Trois Mousquetaires*. Pas moins ! Mais c'est pour attribuer aux célèbres bretteurs des démêlés avec leurs parents, les complications d'une vie sentimentale précoce, des états d'âmes ! Je tiens cette impulsion juvénile de dévoyer un matériau de son sens originel et d'y infiltrer votre confuse affectivité pour un trait essentiel de vos procédés futurs de création.

Vous engrangez aussi des réserves d'imagination et de liberté par la lecture. Votre père a bien tenté de freiner votre voracité à vous emparer de livres qui « ne sont pas de votre âge ». Sans

succès ! Peu à peu, vous trouverez en lui un complice pour qui la lecture a une importance primordiale, avec qui s'organisera même un jeu d'échange de vos lectures réciproques. Il en ira de même, bientôt, avec Jean-Louis Schmidt, Jean Blondel et Hubert Nyssen. De surcroît l'avantage que vous avez retiré, direz-vous, d'être un enfant de divorcés, sera de bénéficier de deux bibliothèques, l'une, celle de votre mère, plutôt laïque et de gauche, l'autre, celle de votre père, plus spiritualiste et catholique. Avant l'âge de 14 ans, vous avez lu Saint-Exupéry et Mauriac, Malraux et Camus, Katherine Mansfield et même un peu Sartre. Pour ma part, lorsque je vous proposai de collaborer à la page littéraire du « Soir », au début de 1971, vous me fîtes l'impression d'être à vous seul une bibliothèque douée, de surcroît, d'une mémoire d'ordinateur.

La rencontre capitale en la matière est celle que vous faites, à quinze ans, de Kafka. Vous le découvrez un dimanche de 1954, en train. Vous avez passé la journée chez votre père. Vous revenez de Genval à Bruxelles. Vous lisez une page du *Journal*, qui vous bouleverse. Vous confierez plus tard : *cette page tournée, une page de ma vie s'était tournée aussi : c'est la page qui m'a fait écrivain. L'homme qui avait pu écrire cela m'apportait la seule consolation possible : écrire. C'était à la fois la maladie et le remède... On pouvait en mourir, donc aussi en vivre.*

Retarderais-je mon vrai sujet : votre œuvre, en évoquant ces années d'apprentissage peu courantes ? Je ne le crois pas : elles permettent d'élucider les premiers mécanismes inconscients, puis les autres, très déterminés, qui vont décider de votre avenir. Entré en romane à l'université libre de Bruxelles, vous en sortez après quelques jours : vous avez l'impression que vous allez vous y dessécher. Vous bifurquez vers le Droit. Mais les raisons qui vous déterminent sont déconcertantes. Vous tenez que le langage censé exprimer la Justice et traduire la norme sociale, tourne souvent à la langue de bois. Et c'est pour apprendre ce que vous appelez « la langue de l'adversaire » que vous vous initiez à la juridique. On peut apprécier diversement cette option surprenante, mais le fait est que vous voilà installé dans cet entre-deux qui paraît décidément être votre élément le plus vrai : d'une part, vous vous révélez un étudiant assidu, de l'au-

tre, par l'imagination et l'écriture, vous battez constamment en brèche un savoir qui vous fascine autant qu'il vous obsède.

La preuve en est ce manuscrit de près de 2000 pages que vous écrivez pendant vos trois premières années universitaires. Cet énorme brouillon se veut, sur le modèle avoué de *La Recherche*, ni plus ni moins qu'un bilan pseudo-réaliste de ce que vous avez vécu jusqu'à l'âge de douze ans. Après Dumas, Proust : vous ne lésinez vraiment pas sur le choix de vos modèles ! Cela s'appelle *Paysage avec la chute d'Icare*. Dans une lettre généreuse, un membre du comité de lecture de Gallimard, Roger Borderie, vous apprend qu'il s'est battu, en faveur de ce « pavé ». En 1963, Roger Bodart, qui, parmi tant d'autres, a si clairement démontré que « l'esprit d'académie » n'est pas fermé aux générations nouvelles, obtient de la revue « Synthèses » la première publication d'un de vos textes, une nouvelle intitulée : *Au téléphone*, qui trouvera place dans un futur recueil : *Le niveau de la mer*.

Ces années d'université et celles qui les suivent immédiatement peuvent être appelées fondatrices. Vous vous y débattiez entre l'appel pressant de la fiction et l'approche du réel à travers l'étude, l'histoire contemporaine qui prend le galop, la fondation d'un couple, bientôt d'une famille. La clarification espérée prendra quelques années au cours desquelles, devenu assistant en Droit international, vous vous inscrivez aux Droits de l'Homme, à l'Association des Juristes démocrates, accomplissant à ce titre des missions d'observation en Palestine, en Grèce, en Tchécoslovaquie, au Chili. Mais, en même temps, vous brassez et rebrassez la matière touffue de *Paysage avec la chute d'Icare*. Vous adressez une nouvelle à Jean Cayrol. Ne trouvant pas de lieu où la publier, il vous engage à vous lancer dans le roman. Vous vous mettez à écrire *L'Inde ou l'Amérique*, vous lui en adressez les chapitres un à un. Il vous dit que cela, tour à tour, a la blancheur du lys et poisse les doigts car il y perçoit la présence du mal, du diable dans l'enfance, et il mentionne à ce sujet *Le tour d'érou*, de James.

Ainsi vos trois premiers livres, deux romans : *L'Inde ou l'Amérique* et *La fête des anciens*, un recueil de nouvelles : *Le niveau de la mer* vont-ils tirer leurs racines du terreau matriciel du *Paysage* primitif. Ils véhiculent l'inconsolable plaie enfan-

tine, des parades d'agressivité ou de provocation, une dérision féroce, une résistance aux conduites de salut qui vous fera écrire un jour : *mais pourquoi faut-il absolument être sauvé ?* Un recours, aussi, aux expériences vécues, voire suscitées, chargées, vous le direz vous-même, de remédier à une imagination alors déficiente.

Votre système de création se met en place : l'imaginaire comme refuge puis comme conquête, l'amplification métaphorique du réel, le ressassement de la mémoire, la traque des entrecroisements fortuits, la fragmentation du récit qui rend compte de celle des personnages, un usage très rare du processus psychologique, très fréquent du monologue erratique des personnages, de leurs sincérités successives : en un mot une dérive dont le centre n'est nulle part et le mouvement partout.

Je ne voudrais pas donner ainsi à croire que vous lâchez la bride au désordre. Au contraire, nouveaux pour l'époque parce qu'ils ne s'inscrivent ni dans le roman « post-balzacien » ni dans celui qui s'est appelé « nouveau », ces trois livres m'apparaissant soigneusement concertés dans leur structure. Une extrême vigilance à l'égard de certaines récurrences saute aux yeux si on les lit l'un à la suite de l'autre : telle la présence répétée de Julien. Le héros enfantin de *L'Inde ou l'Amérique* a vingt ans dans la première nouvelle du *Niveau de la mer* et il vit un échec amoureux. De leur côté, ces nouvelles entretiennent entre elles un jeu constant de miroirs, une semblable ambiguïté vis-à-vis du réel. Enfin, Julien doit avoir une trentaine d'années dans *La Fête des anciens*, où il se trouve encadré par son père, Pierre, et par son fils, Gilles. « Encadré » est une façon de parler puisque, comme l'observe très justement Georges Sion, *ils sont moins liés par le sang, dans lequel ils n'ont pas grande confiance, que par leurs doutes, leurs contradictions*. Constamment inscrite entre passé et présent, la réunion de ces trois générations engendre à l'infini des réminiscence désenchantées. Sur la banquise d'un dimanche d'été, ce « trio » comme l'écrit dans sa lumineuse préface Daniel Oster, *n'a d'autre ambition que de se liquéfier, de se liquider en s'inventoriant jusqu'à l'épuisement*.

Ce thème, qui relève du domaine intime, va s'engager bientôt dans un champ plus vaste que celui de l'individu : l'espace de l'Histoire. Pour vous y préparer de nouvelles déceptions ? Sans

doute. Mais aussi pour mettre en œuvre, à vos risques et périls, cet obscur désir inné d'associer votre solitude à celle des victimes, des laissés pour compte de l'événement historique.

Au reste, tout ce que vous êtes en train d'accomplir et de devenir vous presse-t-il de monter sur cette scène-là. Je pense aux études de Droit international que vous multipliez et qui, toutes, abordent des sujets brûlants et dérangeants. Je pense à ce gros volume : *L'imprescriptibilité des crimes de guerre*, publié aux Éditions de l'Université de Bruxelles. Je pense aussi à cette manière que vous aviez, au tout début des années soixante-dix, où nous nous sommes connus, de humer l'air du temps dans ces faits-divers nouveaux qui commençaient à l'empuantir : prises d'otages, enlèvements d'hommes politiques, assassinats de personnalités tiers-mondistes. Nous nous rencontrions alors chaque semaine avec nos amis pour préparer, en déjeunant, la prochaine page littéraire du « Soir ». Entre l'entrecôte et la mousse au chocolat, entre le feuilletage des livres reçus et les boutades acerbes qu'ils faisaient naître sur vos lèvres, vous me donniez l'impression, revenu de lointains voyages ou poussant des enquêtes ici, de vous affronter à d'obscurs mystères qui laissaient la société indifférente, et de le faire non comme un justicier ou un idéologue, moins encore comme un militant, mais comme quelqu'un qui, cherchant à établir une vérité par essence contestée, espérerait y découvrir peut-être aussi la sienne. En un mot, vous étiez mûr pour écrire *Les Bons offices*.

On ouvre ce gros roman. On découvre le titre de la première de ses cinq parties : *Prologue en forme de morceaux épars*. On cherche à s'orienter dans le fiévreux désordre, savamment organisé, des quatre lettres qui l'ouvrent, postées d'Amman en Jordanie, de Bruxelles, de Paris et de Vienne. Et, vers la fin de la quatrième, comme s'annonce dans le début d'une symphonie un motif qui va s'y imposer, trois mots, composés en lettres capitales, s'implantent dans les yeux et dans l'esprit : TOUT SE TIENT. Il faut naturellement prendre l'expression par antiphrase : celle d'un constat en forme de ricanement. « Tout se tient », oui, mais dans la dégradation et l'émiettement.

Comment en irait-il autrement, dès lors que celui qui écrit ces trois mots s'appelle Paul Sanchotte, anti-héros par excellence, réunissant dans son seul patronyme les foudrades généreuses du

chevalier à la triste figure et les prudences matoises de son innocent compagnon ? Vraiment, Monsieur, on ne court-circuite pas mieux que vous le faites d'emblée le personnage central d'un roman !

Observateur international délégué par une Organisation humanitaire sur les lieux de conflit, familièrement appelé « Bons offices » par sa femme qui le trompe, traité d'ancien combattant crypto-gauchiste par sa maîtresse libanaise Leïlah, entraîné par sa conscience à voler au secours d'une improbable justice, bridé dans cet élan par la devise utopiste qu'il s'est dérisoirement donnée : « Neutralité et modération », parti, comme vous, à la découverte du drame israélien, découvrant, comme vous, celui de la Palestine, s'interdisant tout jugement réducteur, enfrenant ses consignes de prudence avec une maladresse irrésistible, ratant ses rencontres avec l'Histoire, prophète aussi dérisoire que Jonas dormant pendant la tempête, qu'est-ce qui fait courir Paul Sanchotte, sinon la conscience d'être une sorte de sismographe détraqué par les affolements de la planète, affolements enregistrés par une mémoire adolescente, d'Auschwitz à Hiroshima, du Biafra au Vietnam, à l'Algérie, de Suez à Budapest ? Il n'est pas jusqu'à son propre pays, la Belgique, qui ne lui impose l'image d'un morcellement généralisé à travers la question royale, la décolonisation du Congo, la mort de Lumumba, l'incendie de l'Innovation, la catastrophe de Marcinelle, tous événements qui provoquent les réactions corrosives de l'étudiant Sanchotte. On sait du reste, Monsieur, que nos maux internes n'ont pas cessé, depuis, de vous inspirer.

J'ai dit que vos trois premiers livres ne s'inscrivaient pas dans le courant de l'époque. C'était une qualité. *Les Bons Offices* accentuent cette différence. Par l'éclatement de sa structure, ce roman rend manifeste et la faillite du réel et celle de l'individu. Il était peu ordinaire, au début des années soixante-dix, de montrer, comme l'écrit Régis Debray à propos des *Bons offices*, que *l'unité du sujet s'est disloquée en même temps que celle de l'histoire*.

Au regard des grandes orgues baroques des *Bons offices*, combien apparaît différent *Terre d'asile* qui se veut, selon l'expression d'un de ses personnages, « comme un récit feutré sur quelqu'un qui crie ». C'est que ce Jaime Moralès, torturé sous

Pinochet, que des amis belges ont recueilli et logé à la Cité universitaire, ne peut crier qu'en silence : n'a-t-il pas échappé au pire ? Et ne serait-il pas mal compris par ceux qui lui viennent en aide s'il leur avouait qu'à l'exil de sa terre natale succède un nouvel exil dans ce pays d'accueil où il ne parvient pas à trouver un ancrage, où il en vient à douter de sa propre identité ? Moralès est l'un de ces grands blessés muets d'une époque qui, au-delà des corps, torture aussi les âmes. Ce roman-ci révèle chez vous une toute nouvelle manière, également maîtrisée : le style y est nu, direct, allégé, le récit linéaire, économe, pudique.

Que vos propres démons, pour autant, ne soient pas exorcisés, c'est ce que va démontrer, avec un éclat sulfureux immédiatement relayé par la critique, au premier rang de laquelle figure Denis Roche, un livre dont l'intention est de faire scandale : je veux parler de *Perdre*. On retrouve ici l'univers déboussolé d'un Sanchotte qui aurait dix ans de plus. Mais, alors que sa dérive était tout intellectuelle, celle du protagoniste de *Perdre* est d'ordre psychologique et affectif. Psychologique : ce sociologue réputé a cessé de croire à la vertu des extincteurs de mensonge pour éteindre les incendies de l'Histoire. Affectif : il est sur le point d'être quitté par la femme qu'il aime passionnément. Affalé sur une banquette de l'aérodrome de New York, ressasant ses insuffisances, il fait le projet fou d'entraîner Dora dans une expérience des limites, d'y perdre avec elle leurs anciennes identités, de muer dans de nouvelles peaux. Les voici qui s'enferment dans leurs vacances provençales comme sur une île ou dans un champ clos, une arène, fantasme, je ne l'ai pas dit encore, qui est présent dans tous vos livres. Ils s'y soumettront ou s'y provoqueront à un rituel érotique renouvelé des cirques carthaginois, gluants de sensualité. Ils en assureront la délirante, minutieuse et ostentatoire mise en scène. Se dépouillant de leur apparence, ils tenteront de retrouver les sources perdues des frénésies originelles, de mimer sur leur corps la violence du monde qui, elle, n'a rien de théâtral.

Il n'est pas douteux que *Perdre* soit un livre provocateur et déroutant à plusieurs degrés. N'implique-t-il pas son lecteur, comme le note Jacques De Decker, « dans cet empire des sens qui nous habite plus que nous l'habitons ? » Ne rend-il pas suspect un héros fasciné par sa propre perte ? Un écrivain qui sem-



ble vouloir détruire son image acquise ? Enfin, un humour corrosif ne fait-il pas douter de ce qui se veut une épopée de la passion ? N'irez-vous pas, définissant *Perdre* comme une croisade contre le prosaïsme, jusqu'à qualifier celle-ci d'« héroïco-comique » ?

Pour moi, qui tente d'apercevoir les entrecroisements et les filiations qui courent à travers votre œuvre, *Perdre* constitue le point d'orgue de ce que vous avez écrit jusque-là. La tentative de sortir de soi pour renaître différent y est portée à son comble. Il ne semble pas qu'elle ait réussi. Au retour de ces semaines d'ivresse, sans nouvelles assurées de Dora, le narrateur retrouve un lopin du terrain vague où il a humé pour la première fois je vous cite *cet âcre et savoureux goût du malheur*. L'ultime frontière du mythe fondateur de *L'Inde ou l'Amérique* est ainsi franchie. Il ne peut plus fonctionner comme avant. Me trompé-je en avançant qu'il vous faut, impérativement, prendre du champ à son égard ?

Je me trouve enhardi à penser de la sorte par un rapprochement de dates qui me semble significatif. *Perdre* paraît en janvier 1984. Un jour de l'été de la même année, découvrant dans votre bibliothèque un poète que vous connaissez un peu, dans ce poète un homme dont vous ignorez tout, vous pouvez vous dire, à vous-même, si j'ose ce détournement de la parole de Rimbaud : « je est un autre ». C'est le coup de foudre. Le personnage de votre prochain roman aura eu une vie, il ne se confondra pas avec vous et vous voyez, incarnés en lui, des thèmes jusque-là hétéroclites et qui se trouvent comme aimantés vers un pôle réconciliateur : l'exil intérieur, l'incohérence de l'être, l'erreur politique, la déréliction qui en découle, la modernité en poésie, le rapport au corps souffrant et, par lui, aux déshérités.

Dans l'instant, vous comprenez que la biographie ne saurait rendre compte des mystères de cet homme. Seule la fiction peut entremêler ce que l'on connaît et ce que l'on ignore de lui. Seule elle est à même de conduire à ce *mentir vrai* dont Aragon affirme qu'il est le privilège imprescriptible du romancier. Ainsi va naître votre très grand roman : *Les Éblouissements*.

L'approche minutieuse que vous entreprenez de votre sujet impressionne par son ampleur. Il est vrai que vous êtes le premier à prendre, en langue française, le risque de brasser les

trois-quarts du siècle le plus barbare qui soit et, dans ce siècle, le lieu de sa réalité la plus complexe, l'Allemagne à travers la préparation et la défaite de deux guerres. Il faut ajouter qu'une chance exceptionnelle s'ouvre à vous : ignorant votre projet, le Sénat de Berlin-Ouest vous offre douze mois de séjour sur place. Il y a de ces coïncidences qui sont comme un signe du destin.

Pourquoi Gottfried Benn n'est-il pas ce bon modèle de roman historique dont le nom, à lui seul, assurerait le succès ? Simplement, parce qu'il est, par excellence, un anti-héros. À 20 ans, il répudie l'étude de la théologie, science du sacré, au profit de la médecine, science des corps dans leurs affections presque honteuses : les maladies de la peau, les maladies vénériennes. À 26 ans, son premier recueil au titre sinistre : *Morgue*, fait scandale : c'est qu'il ne répond pas du tout à la conception idéaliste de la poésie. Flairant la guerre, la ruine de l'ancien monde, formé au scalpel et à la dissection, Benn inscrit dans la dégradation des chairs l'image des malheurs à venir et sa forme poétique se réduit à un squelette, pure négation de tout l'exercice poétique antérieur. De 1914 à 1918, il est, à Bruxelles, ce médecin militaire qui soigne les soldats allemands vérolés, les prostituées qui les contaminent, et qui se voit obligé d'assister à l'exécution d'Edith Cavell. Paradoxalement, c'est un sentiment euphorique qui l'attachera à ces années d'exil, une sorte de relation libératrice qu'il entretient avec cette ville. Il dira même un jour que *tout y a commencé*. « Tout », c'est-à-dire son divorce définitif d'avec le monde au profit de l'unique salut : le poème. C'est alors, assurément, qu'il se persuade que « l'homme est un cri vers l'expression ».

Revenu à Berlin, il est ce médecin des pauvres dont la poésie s'édifie sur la dégradation généralisée d'une Allemagne disloquée par la défaite. Il sent monter la vague brune. À la stupéfaction générale, il commet l'irréparable erreur de sa vie : en 1933, il rallie le national-socialisme. Dès 1936, il est vrai, il avoue publiquement s'être trompé. Mais rien n'effacera la faute indélébile : ni les foudres du régime, qui l'accuse de décadentisme et lui interdit de publier, ni la mise à feu de ses livres, ni son refus d'émigrer comme le font ses grands confrères. On se trouve ici devant la question-clef qui peut se poser à l'intellec-

tuel : comment un homme qui a eu constamment l'Histoire en horreur se laisse-t-il piéger la seule fois qu'il y adhère ? Pourquoi une conscience qui n'a cessé d'aller à contre-courant en vient-elle à privilégier le pire ?

L'ultime dévoiement de son destin survient sur la fin de sa vie. Suspect à l'intelligentsia, exilé dans son silence et dans le Berlin dévasté de 1945, voici que de jeunes poètes lui font visite. Ils voyent en lui le précurseur de la seule poésie accordée à ce temps de cataclysme. On tient pour l'égal des plus grands celui qui dit de lui-même qu'il a été traité « de porc par les nazis, d'imbécile par les communistes, de prostitué spirituel par les démocrates, de rénégat par les émigrants, de nihiliste pathologique par les croyants ». Et c'est à ce galeux, qu'on accorde, en Allemagne, le Prix Buechner en 1951 et, c'est lui qui est, l'année suivante, l'invité d'honneur des premières Biennales de poésie de Knokke : preuve, au moins, que tout le monde n'a pas perdu la mémoire dans ce pays ?

Si ce roman est un des grands livres d'aujourd'hui, ce n'est pas seulement parce qu'il entrecroise avec un art consommé plusieurs des grandes interrogations contemporaines. C'est aussi parce qu'il atteste que la littérature n'est pas morte dans une époque où elle paraît si souvent manquer à elle-même : les jurés du Prix Médicis l'ont ressenti en le couronnant au premier tour, ce qui ne s'était jamais produit. C'est encore que sa structure, qui aborde Benn de dix en dix ans, de 1906 en 1956, fait entendre la progression dramatique du siècle, ce qui va lui assurer une large écoute internationale attestée par sa traduction en Allemagne, à Lisbonne, à Madrid, à Rio, en Grèce, à Londres, aux Pays-Bas. C'est encore parce que de superbes passages se gravent dans la mémoire du lecteur comme les signes indélébiles d'un art romanesque revivifié : cette prodigieuse leçon de dissection, véritable poème organique du corps ouvert, ce dialogue de toute une nuit entre Benn et une prostituée, qui fait comprendre que la poésie est dans la pitié, le tableau d'un Berlin pétrifié dans la prison de ses ruines. C'est, enfin, c'est surtout parce que ce roman atteste la mutation des sources de votre travail romanesque. Si vous y êtes présent, c'est à travers le filtre de la source historique et non plus à travers celle de l'expérience intime. Cela n'est pas un hasard : Paul Sanchotte disait que

« tout se tient » pour signifier que tout se délitait, mais il éprouvait cette panique dans ce que Eliot appelle *l'imprécision du sentir*. Votre Gottfried Benn, par contre, la revendique avec l'assentiment de sa lucidité : voilà bien aussi le cheminement nouveau de votre propre cohésion créatrice.

Cette cohésion doit beaucoup à votre travail de critique littéraire. Analysant quelque sept cent articles publiés par vous dans *Le Soir*, Jacques De Decker y relève la *subjectivité radicale, révélatrice et cohérente* qui vous porte majoritairement vers Kafka, Lowry, Musil, les grands aînés, et vers ces contemporains d'élection : Pasolini, Thomas Bernhard, Kundera, Vassilikos, Sciascia, écrivains qui se vivent en tant qu'exilés, en tant que « personnes déplacées », en tant que « défenseurs des justes causes perdues d'avance » et qui, à l'instar de Kundera, posent en équation *le monde comme ambiguïté* et prônent une *sagesse de l'incertitude*, dont seul le roman peut rendre compte.

Vous affirmez cette conviction en maintes occasions, écrivant notamment ceci à propos d'un récent roman de Michel del Castillo : « *c'est en jouant sur la réalité et la vraisemblance qu'un romancier a le plus de chance de décoder le plus vrai que vrai* ». Impatient de convaincre comme vous l'êtes, vous organisez, en juin dernier, à l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, un colloque sur ce sujet inattendu : *Y-a-t-il un imaginaire européen ?* On pouvait craindre qu'y soient réarpentés à l'infini des sentiers parfaitement rebattus. Or ce fut un succès, je puis en témoigner. Alors que l'Europe et la littérature sont également en manque d'imagination, des inventeurs d'écriture ont cherché pendant trois jours, avec passion, à répondre à cette question qui leur était posée : *après la débâcle des idéologies et des systèmes, si c'était la renaissance d'un imaginaire européen qui, seule, fût à même de recréer une Europe de l'esprit ?* Et je rêvais, en les entendant, à ce que la construction européenne fût devenue si, aux côtés du charbon et de l'acier, elle eût inscrit la culture dans ses pistes de départ...

Je ne puis parler que brièvement du massif imposant de vos nouvelles. Elles manifestent, en réduction, la structure de votre œuvre, qui est celle d'un archipel : en surface, des îles qui émergent au *niveau de la mer* ; sous cette surface, leurs soubassements cohérents. Au point qu'il vous est loisible de réorganiser

leur assemblage : c'est le cas dans *Les Chutes centrales*, qui viennent de paraître, où s'affirme aujourd'hui une parenté entre certains textes qui, hier, avaient paru ailleurs. L'écriture de vos nouvelles est une écriture « saisissante » parce qu'elle restitue toujours une conflagration ou, mieux, une *collision*, pour reprendre le titre d'une des plus célèbres d'entre elles, qui fut portée à la scène. Vos récits brefs sont souvent fondés sur de soudaines confrontations, telle cette poignante visite au bourreau, dans *L'ami de mon ami* : en quelques pages, vous y ramassez le destin du peuple grec, qui vous est cher, vous y affrontez une énigme qui ne cesse de vous poursuivre : la légitimation du crime par le pouvoir, et vous excellez dans cette approche oblique, chère à Henry James.

C'est aussi dans vos nouvelles que s'exprime le plus votre passion musicale qui éclaire tellement votre pratique savante du contre-point. Je pense aux énumérations de *tubes* actuels dans *Free Lance*, aux pures considérations sur l'art lyrique dans *La voix de ma maîtresse*, à l'hommage rendu à un grand jazzman dans *Tombeau pour Dave Brubeck*, aux variations existentielles de vos toutes récentes *Lettres clandestines*, consacrées au destin d'Alban Berg. Cette emprise de la musique sur vous trouvera sa plus haute expressions dans *La passion de Gilles*, dont Philippe Boesmans a composé la musique à partir de votre livret, et qui fut créée en 1983 à l'Opéra national. Il fallait, il est vrai, les extrêmes absolus auxquels peuvent se porter la voix humaine et l'orchestre pour restituer la passion, pure, de Gilles de Rais pour Jeanne d'Arc lorsqu'il fut son compagnon d'armes, et son engouffrement dans le crime le plus atroce lorsque, la Pucelle trompée par ses voix, *il n'y a*, comme vous l'écrivez, *plus rien entre l'homme et le Mal...* Rien sinon, mystérieusement unis par le feu, le bûcher de la sainte et celui du criminel...

Supposé que j'aie su faire deviner, par ce long parcours dans vos livres, le possédé que vous êtes de littérature, de sa fureur, de ses voluptés, je sais qu'à ne pas évoquer votre personnage public, je n'aurai pas rempli mon contrat. Je n'éviterai donc pas de le faire. D'abord parce que cet aspect externe de l'écrivain, tout second qu'il soit, suffit trop souvent à croire que l'on connaît son œuvre. Ensuite parce que, doué d'une présence médiatique évidente, vous assumez depuis longtemps un rôle très visi-

ble, très audible, dans notre vie intellectuelle. On vous en tient volontiers rigueur. J'observe cependant que vos prises de parole, pour nombreuses qu'elles soient, sont toujours une manière de prolongement oral de vos passions écrites. Elles attestent cette pensée d'Albert Camus : *la littérature est une activité combattante*. Il est toujours quelque peu dérangent de le rappeler...

Au fond, c'est la clef de cette confrontation permanente en vous de l'homme public et de l'écrivain secret que je recherche. Je crois, l'avoir trouvée dans cette notion d'*agent double* que vous avez donnée pour titre à un essai paru l'an dernier. où vous éclairez le rapport étroit, que j'évoquais il y a un instant, entretenu en vous par l'écrivain et par le critique. Je connais peu de textes plus généreux en la matière que celui-ci. Mais j'éprouve aussi, non sans jubilation, que ce terme « d'agent double » rend compte, mieux que tout autre sans doute, de l'ensemble de votre entreprise.

... « Agent double » ... L'expression est à ce point chargée de connotations péjoratives qu'il faut tout de suite s'en expliquer. Il ne s'agit naturellement pas de duplicité. Peut-être alors de dédoublement ? Plus sûrement, à mon sens, d'une nécessité vitale, d'une pulsion dialectique spontanée, qui vous induisent à ne récuser aucun des extrêmes qui se présentent simultanément à vous. L'unilatéralisme n'est pas votre fort. Comme tous les privilèges, il est lourd à porter : il est tellement plus commode d'être, comme on dit, « tout d'une pièce ». Comment l'auriez-vous été alors que, de naissance c'est la fragmentation généralisée des êtres et de l'univers qui vous fascine ? À la vérité, c'est cela même qui vous fait romancier. Il n'est pas un de vos personnages qui, pour supporter d'exister, ne soit duel. Assis à son banc, Julien respecte la légalité scolaire : il la subvertit bel et bien en réécrivant : « Les Trois Mousquetaires » ! Sur la scène de *La Fête des anciens*, le petit Gilles paraît jouer le jeu prévu... jusqu'à l'instant où il va le dynamiter ! Que sont Sanchotte, Moralès, Gottfried Benn, Alban Berg, sinon, chacun à leur manière, des « agents doubles », en ce sens qu'ils ne cessent de mettre en doute leur identité et la consistance de ce qui paraît la définir ? Ils sont vraiment de ceux qui peuvent entériner ces vers d'Eliot, que vous affectionnez autant que moi : « *nous n'aurons existé que par cela, cela seul qui ne figure pas dans nos*

*nécrologies* » Et l'on voudrait que leur créateur ne fût pas à leur image ?

Il n'est pas jusqu'à l'invention de la « belgitude » qui ne soit passible, pour vous, de cette grille d'interprétation. Je n'en parlerai pas longuement. Inventé par un sociologue, Claude Javeau, le terme avait, à l'origine, une portée socio-politique visant une transformation à longue échéance des relations entre nos deux communautés. La notion culturelle s'y est engouffrée à l'occasion d'un numéro spécial des *Nouvelles littéraires*, publié en 1976, dont vous étiez le concepteur, et de la publication, quatre ans plus tard, sous la direction de Jacques Sojcher, de « La Belgique malgré tout » à laquelle participèrent certains de nos membres.

Le long débat qui s'ensuivit, s'il s'est atténué, a laissé des blessures non cicatrisées et suscité des ostracismes esthétiques qu'il eût pu s'épargner. Il n'en a pas moins remis au jour une question posée depuis un siècle : nos écrivains présentent-ils, ou non, une spécificité par rapport au domaine français ? Vous avez pris une place marquante, dans ce mouvement, fustigeant durement un pays décrété amnésique, « trop peu d'écrivains », comme l'écrivait Conrad Detrez, « s'inspirant d'une histoire de Belgique qui est cependant porteuse d'imagination ».

Au plan de la création, vous avez largement démontré qu'elle l'est effectivement. Et tout me porte à croire que vous n'en avez pas fini d'explorer sur le plan romanesque ce qui demeure en jachère dans la mémoire de ce pays. Comment, par exemple, ne donneriez-vous pas dans l'avenir une suite à cette cocasse collision, sans gravité, dans la campagne brabançonne, un jour de 1954, entre le vélo que vous conduisiez en rêvant aux exploits de Rik Van Looy, et une voiture dont les occupants étaient le roi Léopold et comme vous l'écrivez avec une familière impertinence, « le roi son fils » ? Quant au débat lui-même, aussi virulentes que fussent vos critiques, elles se sont toujours accompagnées, à l'égard de ce pays, d'une adhésion certes sourcilleuse mais fondée en raison sur l'évidence, je vous cite, que *le combat francophone doit y être mené sans provincialisme à l'intérieur d'un combat européen*.

Vous surprendrai-je, Monsieur, en vous disant que ce fameux débat nous est moins étranger qu'on ne le croit ? Déjà, en 1972,

s'adressant à l'importante délégation de l'Académie française venue célébrer avec nous le 50<sup>e</sup> anniversaire de notre Compagnie, M<sup>me</sup> Suzanne Lilar, directeur en exercice, ne disait-elle pas ceci à nos hôtes : « Dans la mesure où il relève ou croit relever d'un génie différent, l'écrivain français de Belgique peut se trouver engagé dans une pratique militante de l'écriture, obligé de préserver sa différence, à la maintenir vive... parce que tel est le tribut qu'il est à même d'apporter à la littérature française... Certes, il arrive à nos écrivains de s'incorporer tout naturellement au domaine français. Mais Crommelynck ! Mais Ghelderde ! Mais Verhaeren, dont notre Mockel reconnaissait qu'il avait été « superbement mais rudement barbare ! »... Qui prendrait sur lui d'assigner à la civilisation française les frontières de l'Etat français ? S'y résoudrait-on qu'on ne serait pas quitte à si bon compte de l'altérité »...

Vous le voyez, Monsieur, c'est peut-être une féconde fatalité qui vous conduit à nous. Vous ne serez pas ici en terre d'asile. Vous n'aurez à y fêter d'autre fête des anciens que celle de votre cœur. A défaut d'une Inde, vous y trouverez sans doute une Amérique, mais vous nous avez démontré déjà que c'est, au fond, le sort commun de toute recherche. Et peut-être, empêché pour toujours de vous restreindre à l'unique, y trouverez-vous un lieu où déployer les seuls bons offices qui soient vraiment les vôtres : ceux de la littérature !



## Discours de M. Pierre MERTENS

Monsieur,

Dois-je m'identifier dans le miroir flatteur que vous venez de me tendre ? Même si celui-ci offense une modestie que, sans faire le détail, vous avez proprement mise à mal, il existe au moins une raison pour laquelle je suis forcé de m'y reconnaître : l'immensité, je dirais même : le fanatisme de vos scrupules, qu'au fil des années j'ai appris à mesurer et qui, à mes yeux, définissent votre nature. Il n'en fallait pas peu pour diriger comme vous l'avez fait cette page littéraire d'un grand journal où, il y a vingt ans déjà, vous m'avez recruté, alors que je n'étais encore qu'un auteur débutant. Il en fallait aussi pour consacrer aux faits divers du spirituel, ce recueil de poèmes intitulé *Conservateur des charges* qui dit si bien comment il convient qu'on s'approche de l'époque. Et pour chanter cette *Europe qui t'appelles mémoire*, un titre que, vous le devinez aisément, j'aurais quelque raison de vous envier ! Dans votre œuvre vous m'apparaissez tel qu'en vous même : prosélyte, seulement, de vos perplexités et apôtre du doute. Mais, bien sûr, l'amitié, surtout, a inspiré votre propos jusqu'à l'outrance, cette amitié que vous exprimez à l'abri d'une pudeur qui est encore une forme de l'inquiétude...

N'est-ce pas vous, du reste, qui, avec Georges Sion, m'avez convaincu de rallier votre Compagnie, tandis que j'en étais encore à me demander si telle était bien là ma place ? Groucho Marx, avec un hilarant bon sens, avouait qu'il ne ferait jamais confiance à un club qu'effleurerait l'idée saugrenue de le choisir pour l'un de ses membres... Et l'on sait la réserve que formulait

le grand Stéphane Mallarmé à propos, il est vrai, de ceux d'une tout autre Société : « Tout le mal se réduisant, dans ce quiproquo : on les veut immortels, en place que ce soit les ouvrages ».

Mais voici, mes chers Confrères, que pour répondre à une invitation qui m'honorait, il me suffisait de comprendre que vous m'élisiez non pour que, si peu que ce fût, je renonce au langage qui fut toujours le mien, mais pour me le faire tenir de plus belle. Occuper un fauteuil peut être malcommode, si on s'est accoutumé de vivre plutôt debout qu'assis. Mais, pensant à Jean Muno, dont j'allais devenir le successeur, je me suis souvenu de ce texte facétieux où, quelque temps avant d'être lui-même élu, il s'imaginait dans la peau d'un touriste égaré en ces lieux mêmes et y passant la nuit tel un gentleman cambrioleur...

On connaît la suite !

Mesdames, Messieurs,

C'est de ce gentleman — s'il n'avait rien d'un imposteur — qu'il me faut, à présent, vous entretenir. De sa vie et de l'œuvre qui l'a transcendée.

Robert Burniaux naît en 1924, au moment où, à Kierling, s'éteint Kafka ; où, à Paris, sort le Premier Manifeste Surréaliste. Un écrivain saurait-il mieux choisir l'heure de sa naissance et, de même, le toit sous lequel il va grandir : celui d'un père qui écrit, et n'écrit pas n'importe quoi ? Ce Constant Burniaux qui, dans le sillage de l'ermite de Croisset, a pris pour cible *La Bêtise* et cette petite bourgeoisie qui, sous les coups de son fils, poursuivra son agonie toujours recommencée. Le temps d'un livre, seulement, *Un pur* (1932), ce père-là a détourné son attention des petites vies, des humiliés et des offensants qui peuplent son univers, pour raconter comment « Une nuit d'hiver, la tête en avant, son « héros » (son fils) a sauté dans le monde », et quels efforts déploya aussitôt le petit « explorateur pour aller du connu à l'inconnu ». Pour sûr, il ne pensait pas encore si bien dire ! Ainsi se nouent rituellement les conflits de générations,

que ce dut être en partie contre ce père, dont il était si proche — et sa mère, Jeanne Taillieu, elle aussi enseignante et, à ses heures, femme de lettres — que le futur Jean Muno, dès avant le choix de son pseudonyme, guerroya, pour affirmer son identité, sinon sa vocation. Mais comme pour mieux assurer la réconciliation posthume qui devait s'ensuivre...

Il n'est pas aisé de se forger un prénom lorsque tant de facteurs vous ont, dans l'œuf, déterminé à devenir professeur et romancier, au sein de la plus moyenne des classes — celle-là même que l'on considérera, toute sa vie, comme d'un mirador, avec une sorte de répulsion fascinée, et que l'on mettra en joue tel un traqueur qui ne disposerait que des mots pour l'abattre. Une telle situation n'autorise pas de longs états d'âme et encourage plutôt à cultiver la vertu d'impatience.

La rêveuse solitude d'un enfant unique dont les murs gris de la maison natale et l'exiguïté d'un jardin banlieusard brisent les élans. Des humanités anciennes à l'Athénée royal de Bruxelles, que la guerre vient interrompre. Et c'est l'aventure de l'Exode qui attire le fils Burniaux en Haute-Garonne. Combien de jeunes gens de cette génération n'ont-ils pas, en dépit des menaces et des horreurs, gardé de cette époque « un souvenir qui n'était pas celui de leurs aînés », selon les mots de Raymond Radiguet qui, une guerre plus tôt, la comparait à une période « de grandes vacances » ?

Le jeune Robert passera ses examens devant le Jury central, et emportera, dans la foulée, une licence en philologie romane, après s'être penché, dans un mémoire de fin d'études, sur « La formation du style de Colette ». Histoire, sans doute, de réfléchir, déjà, à la formation du sien... Du reste, la thèse envisagée au sujet de René Béhaine, sera bientôt abandonnée. Combien de destinées d'écrivains n'ont-elles pas débuté par le renoncement, ainsi, à une méditation sur un devancier mineur et obscur ? Façon, encore, de se faire les griffes.

D'autres décisions, en même temps, sont prises. On propose ses premiers écrits à des revues. Et on change de nom. On adopte celui de *Muno*, par référence à un village gaumais qui servit sans doute de décor à la formulation d'un secret d'enfance ? À une lettre près, on eût plutôt choisi « Mono » — mais on préfère sans doute ne pas se montrer trop explicite...

On devient professeur que faire d'autre? , à Gand d'abord, puis à l'École Normale Charles Buls. On se marie avec Jacqueline Rosenbaum, qui sera la compagne de toujours, celle que l'on aura en toutes circonstances à ses côtés, et on aura deux enfants. Jean-Marc qui deviendra économiste, et Martine, enseignante, mais oui. « En m'apportant son amour, m'a confié Jacqueline Muno, c'est aussi de son humour que mon mari m'a fait don... »

Dans un jeu radiophonique, conçu à l'âge de vingt-six ans, Jean Muno nous présente, pour la première fois, *Le petit homme seul* qui recèle plus qu'un personnage puisque, sous divers avatars, nous verrons réapparaître sa silhouette, qui nous devint aussitôt familière et apparut comme emblématique : chétive, évanescence, quasi en voie de disparition, et cependant omniprésente, insistante, incisive, bientôt aussi obsédante que si nous l'avions nous-même mise au monde au cours de quelque cauchemar prénatal. « Mon héros le seul que je puisse comprendre de l'intérieur — sera donc cette part décriée de moi-même et de mon lecteur, le « petit bourgeois » d'aujourd'hui le petit homme occidental, le blanc cassé ».

*Le baptême de la ligne* (1955) et *Saint-Bedon* (1958), les premiers livres parus, nous font pénétrer dans ce milieu des enseignants que l'auteur ne se lassera plus de visiter, tels les cercles d'un enfer embourgeoisé, où l'on ne trouve jamais son salut qu'en s'évadant...

À Monsieur Bondieu, le professeur d'histoire du récit initial, vont succéder le vieux professeur d'histoire naturelle de *L'hippation* puis le maître d'école de *L'homme qui s'efface*, le narrateur de *Ripple-marks*, et surtout le Papin de *l'Histoire exécration d'un héros brabançon*, flanqué de ses parents — professeur comme lui, et parce qu'il convient qu'on le soit de père en fils : autobiographie oblige ! Pourquoi notre auteur convoque-t-il, sans épuiser le sujet, tant de collègues putatifs ? On pourrait penser à un règlement de comptes. À l'acharnement sans espoir ni solution qui nourrirait la verve pleine de rancœur d'une simple satire sociale. Or, cela va bien au-delà. Pas réaliste, Muno.

Ce qu'il traque chez l'enseignant, c'est le diplômé bientôt diplômé, l'arrosé devenu arroseur, l'éternel fossoyeur de gai

savoir perdu dans un désert d'ardoise et de craie, l'adulte prétendu qui n'est, le plus souvent, qu'un enfant prolongé et ne vaut que s'il s'en avise... Ô combien n'apparaît-il pas exemplaire que Papin, dans *l'Histoire exécrationnelle...*, qui traîne le même cartable depuis l'enfance jusqu'aux confins de la pré-pension, ne prenne, justement, sa retraite que le jour où on lui dérobe son appendice ! Mais alors, quel soulagement... Sisyphe, allégé, peut laisser libre cours à des sarcasmes dévastateurs, et bouter le feu à sa province mortifère, et belge de surcroît ! La peste soit du magister magistral ! Haro sur le professeur — *maximus pontifex* — qui ne serait celui de ses doutes, de son incertitude, capable alors d'accéder à cette « puérité parfaite » dont parlait Bataille, à propos de Kafka.

Jean Muno ne s'inscrit-il pas dans une tradition qui mènerait du *Professeur Unrat*, d'Heinrich Mann, saisi par la débauche et la tragédie, jusqu'à *La planète de Mister Sammler*, de Saul Bellow, humaniste en proie aux convulsions de l'Histoire ? En passant par *Le sang noir*, de Louis Guilloux, où l'on voit un prof de morale, brimé par des potaches, persécuté par ses collègues, transcender son amertume et sa haine dans le *credo* suicidaire qui l'emporte : « La vérité de cette vie, ce n'est pas qu'on meurt, c'est qu'on meurt volé » !

Plus proches de nous, Jacques Sojcher et Liliane Wouters ont célébré la grandeur ironique des rêveurs modestes et dénoncé la mégalomanie comique, solennelle et totalitaire des songe-creux. Contre ces derniers, Jean Muno revendique, ainsi que l'a si bien observé Jean Tordeur, « le droit à l'inexplicable, à l'évasif, à l'éventuel »...

En 1957, Robert et Jacqueline Burniaux s'établissent à *Malaise*. La frontière linguistique traverse le jardin de leur villa. Bien sûr, on ne décide pas innocemment de vivre dans un lieu qui porte pareil nom. Pour les mêmes raisons, le grand Jean de Boschère ne s'est pas, impunément, attaché, agrippé aux rues de *Lierre* où il dit avoir passé « une violente et solitaire jeunesse » — ou à *La Châtre*, où il dira son amputation de Dieu...

Quant au hameau de Malaise, il a inspiré ou accueilli d'autres écrivains d'ici. Le flamand Herman Teirlinck qui y a livré son *Combat avec l'ange* (*Het gevecht met de Engel*). Et puis le

grand méconnu, Hubert Chatelion, auquel même la bénédiction de Franz Hellens n'a pas assuré la moindre postérité. « Comment remplir, sans tarder, *mon rôle* dans le monde ? » se demandait ce médecin né avec le siècle et que la syphilis allait emporter à l'âge de 41 ans. Une question qui eût ravi celui qui s'éteindrait, près d'un demi-siècle plus tard, en laissant un *opus* ultime intitulé *Jeu de rôles* ! Quant à Muno, avait-il choisi Malaise ou bien Malaise l'avait-il élu ?

Il nous suffit de savoir que c'est là que l'écrivain a diagnostiqué, de livre en livre, ce que Camus appelait « le malconfort » moderne.

Dans cette thébaïde, Jean Muno écrira d'abord deux récits où le merveilleux a sa place. Mais tandis que là, la féerie tourne à moitié bien, ici elle vire franchement au cauchemar.

*L'Hipparion* (1962) ou comment « apprendre à vivre dans un monde sans magie », nous avertit Paul Willems, dans une préface à la réédition de l'œuvre chez J. Antoine. Lionel Van Aerde, naturaliste au rancart, peut bien, sur une plage du nord de la France, tomber nez à nez avec un quadrupède datant du pliocène et dont s'est éteinte l'espèce depuis des millénaires, son premier réflexe est de fuir. Qu'il n'y parvienne pas et le piège du quotidien se referme sur lui. Devenu Don Quichotte, c'est en vain qu'il soumet cette Rossinante mythologique à la sagacité des milieux scientifiques. Il ne se heurte qu'au scepticisme dont lui-même, toute sa vie, a fait sa devise. Aussi qu'allait-il s'intéresser au vivant, quand « la science ne lui demandait qu'un squelette » et qu'il restait sous terre tant d'objets morts à exhumer ? L'animal fabuleux, séquestré au fond d'une cave pour qu'on le mît en fiches, ne tarde pas à dépérir, et finira équarri, tandis que son découvreur sera brocardé par une gazette locale.

« On ne sait jamais combien d'innocence on trahit », a superbement écrit Graham Greene. Et c'est en ce sens, assurément, que la cruauté de ce récit troublant emprunte à celle des *Contes du chat perché*, de Marcel Aymé. Observons comme ici, déjà, le miracle est venu de la mer et comment il s'est enlisé dans les sables mouvants de la quotidienneté citadine. Il s'agit d'un fantasme qui connaîtra, sous la plume de Muno, d'autres rebondissements...

Mais le même mouvement qui, dans *L'hipparion*, tire les créations vers le bas, pour les détruire, peut se retourner. C'est la belle aventure que connaît Monsieur Rami, dans *L'homme qui s'efface* (1963), ce jour de tempête où son parapluie l'entraîne en plein ciel. L'effroi de cet Icare malgré lui laissa bientôt la place à un sentiment de libération, à la curiosité, puis à l'émerveillement. Oh ! on ne va pas laisser le déserteur, ce traître à la loi de la pesanteur, s'évader comme cela. Pourtant c'est dans la nuée qu'il échappe à la traque de ses poursuivants pour y cacher sa double vie. Car, de son terrestre séjour, il a emporté au moins un souvenir : celui de cette gravure épinglée dans un mur du préau, à l'école, et représentant *L'été*. C'est dans l'univers plane de cette affiche que Monsieur Rami finira par s'engouffrer, pour retrouver celle que les élèves avaient baptisée Annabelle, du jour où ils s'avisèrent que sa silhouette ne laissait pas insensible leur instituteur. Faut-il, pour se soustraire à l'humiliation de vivre, et accéder au bonheur, entrer dans l'éternité des images ? Telle pourrait bien être la morale de cette fable aigre-douce dont un Vialatte n'eût certes pas dénié la saveur.

« Il regarde la mer, la scène vide ». C'est une des premières phrases d'un récit : *L'île des pas perdus* (1967), que même les experts en munologie — cette tribu existe : je l'ai rencontrée — considèrent avec un relatif dédain, pour des raisons que je m'explique mal. L'auteur ne s'y montrerait, pour une fois, pas assez cocasse, il sacrifierait trop ouvertement au drame. Disons qu'il échappe, le temps d'un livre, à son registre habituel, et c'est tant mieux. Demande-t-on au plongeur de refaire surface toujours au même point de la nappe océane ?

« Il regarde la mer, la scène vide ». Tout Muno, ou à peu près, se trouve pourtant ici. Un littoral intact, exaucé comme par les mirages qu'il suscite. Et peut-être un rôle à jouer ? En un tel lieu, la beauté des femmes pourrait apparaître si liée à celle des flots qu'elles devraient se réveiller sirènes... Et la période des vacances n'inspirerait-elle pas toujours un fantasme de fuite, et même tout un art de la fugue ? Seulement, voilà : « la scène est vide ». En soi, comme en-dehors de soi. « Ma tête est aussi vide qu'un théâtre où l'on viendrait de jouer », écrit, un jour Kierkegaard. Et le petit fonctionnaire qui perd ses pas dans l'île penserait bien de même, si seulement il avait des let-

tres. Car — il est temps de le souligner — tout se passe dans un lieu insulaire.

Un jour où l'on demandait à Cocteau ce qu'il emporterait d'une demeure qui serait la proie des flammes, il répondit : « Le feu... » De la même façon, Muno — et ses personnages — apparaissent moins comme des chercheurs de trésor que tels des chercheurs d'île ! Et, souvent, le destin les sert : l'île est déjà là, sous leurs pieds, offerte d'avance, en quelque sorte, et de toute éternité.

Qu'un forçat s'échappe, un jour, du pénitencier proche, et on devine que l'ordre des choses va s'en trouver ébranlé. Ne serait-ce que parce que Paul découvre qu'il a conservé indemne, depuis l'enfance, certain « goût romanesque des évasions réussies »... Un accident inespéré : on pourrait se sauver, grâce à lui, de sa médiocrité. Il est permis de songer à Faulkner (*Les palmiers sauvages*), ou à Marguerite Duras (*Dix heures et demie du soir en été*). Paul cesse de bovaryser sur les amours éphémères que connut en ce lieu, naguère, l'auteur de ses jours. Il se met plutôt en quête du fugitif. Car « il y a un rôle pour lui dans le malheur de Karl ». Nous y revoilà. Il regarde la mer — et la scène n'est, soudain, plus vide. Quelques jours devant soi, quelques heures peut-être, pour renouer avec une invincible jeunesse.

Et puis, tout se défait. Paul peut même supposer, à la fin, qu'il a servi de lévrier et d'indicateur, malgré lui, aux gendarmes pour qu'ils retrouvent la piste de l'évadé. Et son père, ailleurs, est occupé de mourir. On a parcouru sur cette île « tous les chemins de la solitude et des malentendus ». On assiste à l'agonie de tout, au chevet du monde entier. Plus d'espoir à nourrir : on peut abandonner même celui-ci, presque comme un fardeau.

Après cela, on est mûr, sans doute, pour écrire une épopée de la dépossession ordinaire. Ce sera *Le joker* (1972). On jouera une partie de poker, de joker-menteur. Ou comment jouer dans un monde de tricheurs. En ne gagnant ni ne perdant vraiment. En trichant autrement. En brouillant les cartes de la vie sans tout à fait se brouiller avec le monde...

À un vieux jeune homme, bibliothécaire, qui s'appelle Alphonse Face, sans doute parce qu'il ne peut aborder l'existence qu'à revers, échoit un chien, et un nouveau métier : celui d'antiquaire. Il y a de la promotion dans l'air. On se met, ma



foi, à exister pour les autres. Mais on a beau naviguer sur les eaux tranquilles du square, et s'inventer une nouvelle famille comme on s'invente des croisières, on n'accomplit jamais que la circum-navigation de sa propre vie, on ne réécrit jamais que le roman familial que vous prêterait un docteur Freud résidant à Dallas ou Falcon Crest et, au bout de la laisse, il y a peut-être un chien mais, à l'autre bout, il n'y a que soi... On ne promène qu'un seul été le clébard qui fit sensation au concours canin : la pelade, ensuite, ronge celui-ci comme un acide, on tond le bichon et il en meurt : plus personne, désormais, pour entendre la voix de son maître ! Dans sa très relative splendeur comme dans son absolue misère, Alphonse Face apparaît toujours subir les circonstances. Ne nous y trompons pas. Derrière son quant-à-soi, glisse, couleur muraille, comme le fantôme d'un secret refus, d'une révolte douce, d'une rébellion silencieuse. Les personnages de Muno sont des rusés. Ils ont plus d'un tour dans leur sac à discrètes malices. Oh ! ils ne tonitruent pas, ne s'opposent guère — *mais ils n'en pensent pas moins*. Ce sont des révolutionnaires par temps de brouillard, des dissidents qui remontent, quand on ne les attendait plus, de leur cave, d'un troisième sous-sol ou d'une catacombe oubliée depuis longtemps. Les passagers clandestins d'un voyage autour de leur chambre. Pourtant, ainsi que l'a souligné Jacques De Decker, « il s'agit, avant tout (pour eux) de négocier leur survie ».

À cette fin, il n'est de stratégie que feutrée, et de guerre, que de l'ombre. Ce n'est pas rien. Puissent toutes les civilisations mourantes aussi efficacement protester contre leur propre mort...

Au réveil, la ville de Troie qui sommeille en chaque lecteur constate qu'un cheval blanc l'a investie — et que, bien sûr, ce cheval est un hipparion.

Une année sabbatique, puis une retraite anticipée permettent à Jean Muno de voyager et, plus encore, de se replier. Car même le séjour qu'il effectue en 1974, en Hongrie, sédimente peu son œuvre à venir. C'est ici que Muno se déplace, c'est-à-dire dans ses livres. On peut être, sur place, un touriste de l'Universel... Et Valéry rappelle qu'il existe un picaresque de la vie de l'esprit. Même cet horizon marin qui importe tant pour notre auteur, n'est jamais qu'horizon, justement. Un confin, la clôture

du monde qui nous retient captifs. Et donc le lieu d'une inaccessible pureté, d'une impossible réconciliation, d'une interminable convalescence.

La mer, chez Muno, on ne la prend jamais. On la contemple du rivage tel le guetteur, au troisième acte de *Tristan et Isolde*, qui annoncera bientôt une funeste nouvelle.

Et les vacances qu'y passent rituellement ses personnages ne sont jamais que le moment *d'une vacance*, d'une vacuité de l'être, dans le meilleur des cas : d'une disponibilité subite à l'inhabituel et, alors, peut sonner « l'heure de la vérité », comme il le confie à Frank Andriat. Croit-il si bien dire ? En termes de taumachie, « le moment de la vérité », c'est celui de l'estocade !

Sur cette mer-là, et en proie au contraire absolu d'une béatitude, le narrateur de *Ripple-marks* (1976) vient déposer le livre à écrire comme sur un lutrin. Il va s'immerger dans un « bain de mots », il va suivre, dit-il, une « typothérapie ». Du reste, la plage et la page blanche se superposent et se confondent bientôt au point que couvrir l'une de signes ne résultera plus que du déchiffrement de l'autre. L'angoisse devant la feuille vierge s'alimentera de celle qu'on éprouve devant l'encombrement du littoral. Des euphories rarissimes, d'exceptionnelles alacrités ponctuent, de loin en loin, des rêves matricides et des tirades d'une misanthropie toujours à l'ouvrage et qui confine à la plénitude... Cela jase, et même : cela jasse !

On est le voyeur prédateur de la laideur universelle, le séismographe de la médiocrité. À force, la mer même se dérisionne. Le brise-lames ne serait-il pas qu'un brise-vie ? Des femmes passent, sans doute, mais elles sont moins l'avenir de l'homme que, sans pitié, à l'image de son inaccessible rédemption. Pour dire cela, le narrateur trouve des accents quasi céliniens. S'il métaphorise le monde, ce n'est assurément pas pour le sauver, mais pour le confondre.

Bien sûr, l'auteur règle des comptes. Avec ceux que Sartre appelait « les salauds » et Camus, « les juges-pénitents ». Avec ceux que Muno nomme lui-même « les compétents », les « escrocs humains », et il dénonce « la puanteur de leurs bonnes intentions ». Bien sûr, il prétend avoir été « berné », comme Simone de Beauvoir déclara, naguère, avoir été « flouée ».

Mais sur cette « plage tragique de son enfance asphyxiée », ce rivage échiquéen, c'est à lui-même qu'il ménage ses coups les plus rudes. On ne saurait guère imaginer plus triomphante séance d'autoflagellation.

« Pauvre Hamlet de série, je n'étais qu'une rature... » On dirait, en effet, que cet Ulysse ne s'en veut pas peu de n'être point même allé jusqu'à l'embarcadère ! Ou que ce nouvel Icare fut aussitôt plaqué par la tempête sur le rivage. Restent les mots, mais aussi vains, et pour aussi peu de temps que ces rides qui sillonnent le sable entre deux marées hautes. Même le verbe, dirait-on, ne formule jamais que des mégalomanies de vaincu, des transes d'eunuque. On ne sera jamais, dit l'auteur, qu'« un coupeur de rubans symboliques ». Mais pour célébrer quelle inauguration ?

À la fin, il ne lui reste qu'à s'abandonner au fantasme néronien d'un incendie purificateur. « Et la nuit de ta mort, se dit-il, sera plus aimable que le jour gris de ta naissance ».

Et puis — j'allais dire : bien sûr — cela se passe en Belgique. Non que Muno ne se sente belge, bien au contraire, mais nous allons voir ce qu'il en coûte à l'auteur de *l'Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* (1982).

Rompant avec la chronologie bibliographique, c'est, du reste, ce livre qu'il nous faut évoquer à présent, où l'auteur s'est jeté à corps perdu, lesté de ce qu'il lui restait d'autobiographie à exprimer, mais comme pour mieux tordre le cou au genre, lui faire rendre gorge, et briser les images de marque, les ultimes icônes, le *look*, qui auraient, par mégarde, échappé à la fureur sacrilège qui se donne libre cours dans *Ripple-marks*. Iconoclaste, Muno ? Assurément ! Mais tout d'abord de soi, suggère Jacques-Gérard Linze. Roman d'éducation. Si l'on veut mais, plutôt : de désapprentissage des idées reçues. Que la fête commence !

Les origines ? « Ne pas savoir où l'on va, c'est banal, écrit l'auteur, mais ignorer d'où l'on vient ! » Et, plus loin : « Ni Flamand, ni Wallon, ni Bruxellois (...) Que de *ni*, mon Dieu ! Addition paradoxale, de négations ». Plus loin, encore : « Ah ! le compromis ! À la fois *dedans* et *dehors*, avec et cependant *autre* ». La conclusion ? Elle s'impose d'elle-même : « Je reven-

diquais, dit Papin-Muno, ma belgitude, quarante ans avant la lettre ». Voici, on s'en doute, qui n'est pas pour nous causer du déplaisir !

Chez notre auteur, plus le pays est, pour une fois, décrit avec réalisme, plus il paraît irréel. Il s'en fait l'ethnologue narquois. Tristes tropiques, pauvre Belgique ! Il la considère — forcément par le petit bout de la lorgnette. J'ai souvent pensé, à titre personnel, que si le Fabrice de Stendhal avait adopté son fameux petit point de vue... à Waterloo, c'est-à-dire chez nous, ce ne dut pas être tout à fait par hasard ! Quant à Muno, il contemple, fasciné, l'établissement de la frontière linguistique tandis que sous d'autres cieus, et par-delà, un cosmonaute soviétique débarque sur la lune ! Gageons que si la Belgique n'existait pas, Muno l'eût inventée ! Un territoire romanesque à marquer d'une pierre blanche, tel le Yoknapatawpha de Faulkner ou la Syldavie d'Hergé... Le roman casse bien d'autres pipes. Les cénacles littéraires locaux, sociétés d'encensement mutuel à charge de revanche, qui se mettent « au chevet de la petite littérature malheureuse ». La classe moyenne, dont l'écrivain détecte le degré zéro. Et « cette gauche, écrit-il, qui nous était chère mais d'autant plus qu'elle était lointaine », bien sûr.

Cependant, la narration n'aurait pas son épaisseur, ni sa profondeur de champ si, sur tout cela, ne passait l'ombre du Temps : « Je croyais raconter l'histoire de ma vie, et voilà que, déjà, je raconte celle de ma mort ». En cela, *L'Histoire exécrationnelle...* apparaît surtout, déjà, comme la *Chronique d'une mort annoncée* de l'auteur lui-même.

Nous savons, toutefois, que pour désarmer les démons mous, les spectres flasques qui le harcelaient, notre homme disposait d'au moins deux armes qui, en tout temps, ont fait leurs preuves. L'humour, et ce talent bien belge : le sens du fantastique. Un humour des situations qui cède de plus en plus la place aux jeux de la rhétorique. Recours constant aux métaphores, aux antiphrases et au bon usage du contrepet ou de la paronomase. On ne sera guère surpris de la révérence que nourrissait Muno pour un Raymond Devos. (« Je hais les murs / qui sont en nous ! » : une phrase que Muno aurait pu signer). On ne s'éton-

nera pas, non plus, que sa mélancolique et acerbe clownerie ait été si bien mise en évidence à la scène par Patrick Bonté.

Quant au fantastique... On se rappellera quelle est une de ses fonctions essentielles : de dénonciation, de protestation contre l'ordre des choses, que l'écrivain transgresse au prix d'une sérieuse incartade esthétique, en donnant un coup de canif dans le tissu du réel... Voyons comme, dans les *Histoire singulières* (1979) et les *Histoires griffues* (1985), entre autres, même les revenants apparaissent bourgeois et les vampires ou les fantômes un tantinet « qualunquistes » ! Quant au double — si cher à l'auteur — il le porte, tapi au fond de soi, bien plus qu'il ne le rencontre dans le miroir, et c'est de là que, *mezza voce*, il lance son cri de détresse, il appelle au secours. On ne peut être que « témoin, comme le rêveur l'est de son rêve ». On comprend alors la défiance que manifestait Muno à l'égard de la psychologie. Kafka lui-même n'a-t-il pas clamé « De la psychologie pour la dernière fois ! »

Notons qu'il s'agit pourtant d'un *credo* ambigu, voire d'un serment d'ivrogne. Les *Histoires...* de Muno, à l'instar de *La métamorphose*, regorgent de psychologie — mais toujours un peu dévoyée, pervertie.

Antoine Vitez ne déclarait-il pas, il y a quelques jours à peine, dans un message pré-posthume, que ce qui nous restait, c'était « la prophétie, et même le devoir de prophétie, c'est-à-dire : le sarcasme, l'invective et la prévision, donc la critique des temps actuels, l'annonce d'autres temps... »

Mesdames, Messieurs, l'homme dont j'ai décrit le parcours, avec bien des lacunes, j'en ai peur, a été appelé par votre Compagnie en 1981. D'autres reconnaissances lui sont échues au fil des années. Prix Hubert Krains, dès 1955. Prix Paul Gilson de la Communauté radiophonique des programmes de langue française, en 1966. Prix du Gouvernement, en 1968. Prix de la ville de Bruxelles, 1977. Prix Rossel, enfin, en 1979.

Je n'ai rien dit des essais pourtant si éclairés qu'il a consacrés à notre littérature, seul, ou en collaboration avec Robert Frickx ni de certaines œuvres de circonstance ou de commande où, cependant, il ne démérait pas. Car, en tout ce qu'il faisait, on

retrouve ce souci houleux, ce soin presque rageur d'être soi. Cette ombrageuse fidélité à soi-même.

Mais il est temps de conclure.

Au lendemain d'un dernier voyage, sur la presqu'île de Giens — encore un lieu insulaire — un adénome de l'hypophyse vient, un temps, le frapper de cécité. Mais il bénéficie d'une rémission. Il met alors la dernière main à *Jeu de rôles* (1988) où, dans le labyrinthe bureaucratique d'un service des « dossiers en souffrance » — tout un programme —, « la fiction fait le plein, la vie réelle n'est plus que l'ombre d'elle-même ». La littérature y est proposée comme thérapie — on le suppose : homéopathique...

Et puis Jean Muno s'enfoncé dans son dernier décor : une broncho-pneumonie l'emporte, le 6 avril 1988, à l'âge de soixante-quatre ans.

Par ironie, sans doute, il ne nous laisse pas seuls. Il nous lègue, en partant, son goût prononcé pour l'écriture : celle-là même dont il célébra les vertus chez un Marcel Moreau, dont on conçoit qu'il lui ait été si proche. Même conjuration, chez l'un et chez l'autre, de la trivialité ambiante. « Notre défaite : le quotidien », disait encore Kafka.

Jean Muno m'a dédié le livre de lui que je persiste à mettre au premier rang, *Ripple-marks* : « Au romancier grâce à qui la Belgique semble, enfin, sortir de son tombeau ».

C'était beaucoup trop d'honneur, vraiment ! Et formulé dans un de ces accès de folle générosité dont le signataire n'était pas économe. Je ne le cite que pour rappeler que, grâce à lui, et maints autres qui sont ici même réunis, la Belgique littéraire est sans doute sortie de son caveau de famille, dans le même temps que la Belgique institutionnelle y descendait. Pouchkine assurait que c'était le Diable qui l'avait fait naître en Russie avec du talent... Quel Lucifer n'eût-il pas évoqué s'il était né dans nos murs ?

Mais face aux fossoyeurs d'une nation, ses écrivains demeurèrent toujours des trompe-la-mort sinon des experts en réanimation. En défendant, pour notre part, cette langue française dont un Roumain, Cioran, déclara un jour qu'elle seule permettait d'exprimer l'enfer avec tact.

Tel est notre unique, notre ultime patriotisme.

Mais quel pourrait bien être, alors, le dernier message que nous a livré, en s'éloignant sur la pointe des pieds, ce petit homme au visage cuivré, tanné, de baroudeur sédentaire, d'aventurier immobile, de sorcier inca ?

« Je coexistais tant bien que mal, nous dit son homologue Papin, dans *Histoire exécrationnelle...*, avec mon époque dans le malaise (!) des fausses connivences ».

Prenons-y garde : il est un malaise, une difficulté d'être propre à ceux qui demandent au monde le meilleur. Ceux-là ont des appétits de cannibales et des exigences de trop-doués. Ils conjuguent le malaise et la mer. Le malconfort et le rêve. L'insularité avec l'évasion.

« Qu'importe alors, disait Borges dans une adresse à James Joyce, qu'importe une génération perdue, ce miroir vague, si tes livres la justifient ».

Ce qui me rend proche de celui dont je vais, à présent, occuper le fauteuil, c'est qu'il devait savoir que, pour un écrivain, il n'y a pas, hors la littérature, de salut sur cette terre. Même s'il lui arrivait de rêver, à la fin de sa vie, qu'il cesserait d'écrire : rêve paradoxal et vain qu'ont caressé tant de nous.

Mais non.

Ce qui nous rapproche encore, je crois, c'est un même amour de la stylisation, d'une mise en forme : celle-là même dont Virginia Woolf enseignait qu'elle seule assurait, en définitive, la traduction du sens et des émotions. Il haïssait, comme je les déteste, toutes les formes contemporaines du prosaïsme. « Et foin du roman, comme disait Jules Renard, qui ne serait qu'un roman ». Quant aux mots, ils ont, tels les fauves, pour habitude de mordre ceux qui les redoutent et ne peuvent les apprivoiser...

Jean Muno devait se douter aussi que ceux qui, au nom de la vie, dénoncent comme c'est, paraît-il, à la mode la littérature, ne sont jamais que des charlatans exerçant indûment l'art de guérir.

Car guérir la vie, si peu que ce soit, des mensonges et des impostures qui la menacent et la gangrènent, telle est, sans doute, Mesdames et Messieurs, notre seule mission, si nous en avons une.

# Roman et Histoire

Communication de M. Lucien GUISSARD  
à la séance mensuelle du 13 janvier 1990

Roman et Histoire : la rencontre de ces deux mots, de ces deux concepts, de ces deux ensembles complexes, peut faire penser d'abord à ceci : qu'est venu apporter ce genre appelé « roman », toute cette littérature à nulle autre pareille, dans l'Histoire des hommes ? Cela poserait la question du statut historique de la littérature, celle du roman en particulier, surtout à l'époque moderne qui est l'époque de sa plus grande expansion. On n'aura pas dit grand-chose d'original en constatant que le genre romanesque accompagne, ou exprime, ou corrobore, le mouvement de démocratie culturelle et politique. On a dit aussi : littérature populaire, en pensant à la diffusion de masse, comme à la mise en scène des milieux dits « populaires, alors que, dans le même temps, une certaine école critique, plus ou moins influencée par le marxisme, faisait ressortir fortement les connivences du roman, comme de la littérature classique, avec une culture cataloguée bourgeoise.

Ce n'est pourtant pas dans cette direction que je souhaite m'aventurer aujourd'hui. Je me contenterai d'évoquer, parce que l'éclairage me paraît suggestif, l'idée émise par Milan Kundera, dans ce remarquable essai : *L'art du roman*<sup>1</sup>. Le romancier tchèque écrit : « Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à chaque chose, don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subite-

---

1. Gallimard, 1986.



ment dans une redoutable ambiguïté ; l'unique Vérité Divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagerent. Ainsi le monde des temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui... Comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande ».

Ce que propose le romancier, cette « sagesse du roman », qui serait bonne pour la conduite de l'esprit humain, dans sa variété européenne, est moins étranger qu'il n'y paraît à la deuxième manière de comprendre le rapport Roman-Histoire, celle qui va retenir notre attention. Je veux parler des œuvres littéraires désignées sous l'appellation pour le moins équivoque : « romans historiques ». Cette production romanesque est, de nos jours, assez abondante ; elle inspire des remarques sur son originalité contemporaine ; elle est pour la critique un domaine que celle-ci n'explore guère ou pas du tout, non pas que les critiques passent sous silence tous les romans historiques, mais ils n'opèrent pas entre ces livres les rapprochements qui s'imposeraient ; ils ne semblent pas percevoir — ceci est, pour moi, un manque de sens synthétique — dans quelles directions pourrait être menée une étude quelque peu méthodique du genre littéraire tel qu'on le pratique aujourd'hui. J'aimerais procéder à un simple repérage de quelques points éclairants, ou à éclairer, de nature à structurer un essai critique, comparable à ceux qu'ont inspirés la biographie, le livre de voyage, la science-fiction, le roman fantastique, etc.

Le temps de l'incertitude, l'éclatement des vérités, dont Kundera fait le signe distinctif de la modernité, ont trouvé dans le roman leur expression et un stimulant, autant que dans beaucoup d'œuvres de spéculation ou de savoir. La littérature romanesque, quand elle s'est mise à utiliser les personnages historiques, les événements historiques, aura été l'illustration de la relativité. Lectures marginales de l'histoire, commentaires à tous risques d'un objet qui relève d'une toute autre connaissance, excroissances poétiques, fantastiques, délirantes, ou complément plus grave, plus crédible, apporté à l'histoire historique, les

romans historiques donnent au temps passé l'écho idéologique que pas mal de romans d'une autre nature donnent à nos interrogations présentes, et l'interrogation humaine a ceci de notable qu'elle affronte les mêmes énigmes en tous temps.

Le sens du relatif nous est suggéré, à nous profanes, par les historiens eux-mêmes, spécialement les biographes. Nous voyons se succéder les « vies » d'écrivains, d'hommes politiques, d'artistes et il arrive que nous nous demandions si les biographes traitent bien du même personnage. Réaction naïve, certes, mais dont la naïveté est décapante. Quand on a fait la part de la recherche toujours plus poussée, des documents nouveaux, des archives sorties de leurs tiroirs, de la technique historienne qui a changé ses instruments et ses sources de lumière, on n'en reste pas moins fondé à estimer que la « vie » n'est jamais écrite, que le visage n'est jamais arrêté sur image, que la personnalité n'est jamais réduite à un portrait. Les réhabilitations et les déboulonnages sont assez chers au cœur de nos maîtres à penser. Et quand on affirme avoir tout dit de quelqu'un comme Franz Kafka, à qui on a fait subir tous les examens de toutes les idéologies critiques, il survient encore un essayiste-biographe pour nous persuader que Kafka est inconnu (voyez le *Kafka*, de Régine Robin <sup>2</sup>).

Il y a, au bout de toute enquête sur les hommes et les faits, l'utopie de la vérité historique, celle du « vrai Kafka » ou du « vrai Molière ». Sans l'utopie, l'Histoire ne serait pas recommandée dans sa traduction écrite. Le « roman historique », dont on peut affirmer tout de suite qu'il ne prend plus son modèle chez Alexandre Dumas, évolue entre l'utopie du vrai et la relativité des vérités. Il y évolue comme dans un territoire idéal, qui ouvre devant la fiction l'innombrable foisonnement des possibles. C'est qu'il s'octroie les libertés de la fiction et dès lors toutes les dérives sont à prévoir, toutes les divagations, toutes les interprétations d'une réalité que l'historien traduit avec des mots et cela s'appelle « l'histoire », toutes les additions de personnages ou de péripéties qui n'auront d'historique, peut-être, que l'environnement, l'atmosphère, la « couleur locale », le folklore.

Ainsi se profile une troisième appréhension du rapport :

---

2. Belfond, 1989.

Roman-Histoire, mais cette fois avec l'intrusion de ce parasite : l'histoire (avec la minuscule), les histoires qu'on invente, la matière première du conteur. Bien embarrassante multiplicité sémantique dans ce mot : « histoire » en langue française ! Embarrassante et tout indiquée pour un secteur de l'activité intellectuelle où l'historique et le littéraire, le réel et la fiction, en réclamant des frontières à respecter, sont en continuelle compromission, puisqu'il faut bien passer par le récit, et prétendent constituer un couple fécond lorsque l'écrivain construit l'œuvre hybride : à la fois histoire d'un temps passé, d'un héros mort, et histoire créée par l'imagination. Jusque-là rien que de banal, mais on voudrait montrer que quelque chose de nouveau s'est passé dans le « roman historique » des dernières années.

Il s'est passé ce que les écrivains veulent, en toute lucidité, faire converger dans une œuvre littéraire l'histoire et la fiction. Ils veulent se situer avec loyauté intellectuelle au confluent des deux disciplines, revendiquer les droits de l'une et de l'autre. En 1984, Norbert Rouland, anthropologue et historien, publiait un excellent roman : *Les lauriers de cendre*<sup>3</sup>, inspiré par la Rome de la République. En postface, il publiait une sorte de manifeste intitulé *Pour un nouveau roman historique*. Universitaire, il s'interrogeait sur une bonne pédagogie de l'histoire ancienne et surtout à propos de l'ancienne Rome. « Je souhaite, écrivait-il, une seconde Renaissance qui nous découvrirait Grecs et Romains tels qu'ils furent : ni modèles, ni seulement ancêtres... Mais des hommes tout simplement, qui cherchèrent comme nous le bonheur et comme nous, tentèrent de s'expliquer la souffrance et la mort ». Il défendait les travaux scientifiques, les essais ouverts à une audience plus large, mais préconisait le roman historique. L'objectif serait la démocratisation du savoir, non pas l'histoire au rabais. Le « nouveau roman historique » se voit assigner un devoir, et c'est bien le moins : « ne pas trahir la chronologie et les faits avérés, ensuite, ne pas faire dire aux personnages plus que ce que les sources nous livrent sur eux, ou dépasser les limites de ce qu'une raisonnable interprétation en permet. Imaginer avec le plus de précautions possible, mais ne pas inventer... »

---

3. Actes Sud, 1984.

Il serait trop facile de sourire devant certaines exigences de bon sens dans cet « art poétique ». Il est plus intéressant d'observer comment l'historien devenu romancier se trouve obligé de manipuler les mots difficilement définissables : *imaginer, inventer...* pour répartir, entre l'histoire et la littérature, des fonctions qui sont évidemment distinctes mais sont évidemment connexes.

« Imaginons, dit l'historien Georges Duby. C'est ce que sont toujours obligés de faire les historiens. Les traces que laisse le quotidien de la vie sont légèrement discontinues ; elles sont rarissimes... L'Europe de l'an Mil ; il faut donc l'imaginer »<sup>4</sup>. « La mer, dit Fernand Braudel, il faut essayer de l'imaginer, de la voir avec le regard de l'homme de jadis » et l'homme de jadis imaginé par l'historien voyait, nous assure-t-il, la mer « comme une limite, une barrière étendue jusqu'à l'horizon, une immensité obsédante, omniprésente, merveilleuse, énigmatique »<sup>5</sup>. Le romancier a là une caution non négligeable pour imaginer l'homme de jadis imaginant la mer qu'il n'a jamais vue en son entier, cet homme de jadis encore plus inconnu de nous que l'homme médiéval dont Georges Duby cherche le visage dans son paysage de forêts, de marais, de champs ingrats et de pauvreté collective. Mais je cite encore ceci, de Georges Duby : « Je n'invente pas. Enfin, j'invente mais je me soucie de fonder mes inventions sur les assises les plus fermes, d'édifier à partir de traces critiquées, de témoignages qui soient aussi précis, aussi exacts que possible. Mais c'est tout »<sup>6</sup>.

C'est tout, oui, et malgré les interdits que Norbert Rouland formulait maladroitement en disant : « imaginer, ne pas inventer », c'est laisser à la fiction, à l'imagination, à l'invention quel est le terme qui convient strictement ? un large espace où s'offrir le luxe de la liberté créatrice, et l'espace s'élargit jusqu'à l'immensité lorsque les « faits avérés » ne le sont plus autant qu'on l'affirmait, lorsque les faits restent problématiques dans leur consistance humaine ou événementielle, lorsque le temps historique devient le temps de l'incertitude.

« Cette imaginaire construction qu'est notre discours », selon

4. Georges DUBY : *L'Europe du Moyen Âge*, Flammarion, 1979

5. Fernand BRAUDEL : *La Méditerranée* collectif, 1977

6. Entretien avec Guy LARDREAU, Flammarion, 1980

Georges Duby toujours, permet de glisser vers le littéraire proprement dit. De celui-ci, les historiens ne peuvent se dispenser puisqu'ils écrivent, ne peuvent se désolidariser en toute vérité puisqu'ils ne peuvent se délivrer de l'imaginaire. Une biographie récente de *Saint Louis*<sup>7</sup> commence par des mots : « Toute biographie est imaginaire ». Il me semble que le propos de « nouveau roman historique », annoncé par Norbert Rouland, rejoint le réalisme des historiens actuels dans une sorte de cessez-le-feu, ou mieux : de traité de paix, à partir d'une conscience plus claire des responsabilités de chacun : un certain historicisme positiviste, l'ambition de science exacte, ne sont plus de mise, et l'historien se reconnaît dépendant à l'égard d'un langage et du récit ; le littéraire, de son côté, se croit tenu de légitimer, devant l'historien d'abord, l'œuvre qu'il entreprend avec des matériaux prélevés sur un chantier qui n'est pas le sien, ou ne l'est pas exclusivement. Cela n'est pas sans bénéfice pour la culture contemporaine : le travail littéraire se fait reconnaître à côté, ou plutôt en complément, du travail historique.

Encore importe-t-il de savoir ce que, dans la théorie, les romanciers comptent faire de la fiction. S'ils en font la théorie, on les attend à la pratique. C'est bien à quoi nous invite Frédéric Rey, romancier mort l'été dernier, quand il écrit dans une « note de l'auteur » (en postface toujours...) : « Il n'est personne parmi les lecteurs, de nos jours, pour ignorer que la fiction romanesque maîtrisée, tout comme la fiction poétique, sont des véhicules d'une grande sûreté pour nous conduire vers la vérité d'un personnage ». Il s'agit, ni plus ni moins, de Michel-Ange et le roman s'intitule d'une manière qu'on peut juger un peu journalistique : *L'homme Michel-Ange*<sup>8</sup>. Le fond de l'affaire est dans cette expression remarquablement imprécise : « la fiction romanesque maîtrisée ». Que signifie : maîtriser la fiction ? Le romancier se donne comme règle de conduite, à défaut de règles rhétoriques, le souci de faire en sorte que la fiction ne s'abandonne pas à sa nature qui serait de ne reconnaître aucune maîtrise ; elle admet des gardes-fous, les exigences de l'histoire, pour que les histoires, les petites histoires sauvages, ne viennent

---

7. Payot, 1985.

8. Éd. de Fallois, 1989.

pas défigurer un personnage, déporter le récit trop loin de ce que les historiens tiennent pour vrai et dont ils ont, chacun de son côté, organisé un récit qui se donne pour synonyme de l'Histoire. Frédéric Rey, dans un roman d'une construction habile et forte, analyse la double marginalité de Michel-Ange, celle de l'art et celle des mœurs, pour ramener à la lumière l'homme que cache la gloire du génie ; il assigne à son livre une place inconfortable entre la biographie et le « roman absolu » et j'aime cette formule : « roman absolu » qui laisse à imaginer ce que pourrait être la fiction si elle n'était pas maîtrisée.

Nous avons, nous critiques, le même outillage terminologique, maladroit, impuissant à tout dire, que celui dont se sert l'écrivain quand il entreprend de plaider pour son œuvre. Avec « la fiction maîtrisée », il parle de « libre récréation d'un personnage ». On ne crée pas vraiment, on recrée et l'amphibologie s'infiltré dans notre langage ; on recrée librement. Ni la création ni la liberté de l'imaginaire n'iront au bout de leurs requêtes innées ; on fera en sorte que le roman ne s'attire plus, de la part des historiens, parfois exagérément sévères à l'égard de la littérature comme si elle était sans pertinence ou indécente, le reproche de fantaisie, de vandalisme, d'irresponsabilité. Le romancier se plie, si du moins il est comme Frédéric Rey ou tel autre dont je parlerai, à une discipline et il est le maître de cette discipline ; c'est lui qui en détermine la rigueur et les critères ; mais on peut voir, à ce qui s'écrit, que cette maîtrise est plus ou moins exigeante, que la liberté de re-création aspire toujours à être création libre et parfois sans excessif respect des certitudes historiennes.

Est en cause le pouvoir comparé de l'histoire et de la fiction. Frédéric Rey voit dans la fiction un véhicule « d'une grande sûreté pour conduire vers la vérité d'un personnage ». Un autre romancier de qualité, resté presque inaperçu de la critique : Jacques Folch-Ribas, pousse encore l'avantage et trouve un appui plutôt inattendu chez François Mauriac dont il cite cette assertion, tirée des *Mémoires intérieurs* : « Seule la fiction ne ment pas ; elle ouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue ».

La valorisation de la fiction pour une connaissance vise à cette part de l'utopie historique qu'est la révélation d'un être humain, le portrait d'un personnage ayant réellement existé.

« Ni biographie ni roman absolu », dit Frédéric Rey, mais tout ensemble enquête biographique et réanimation par cette entreprise de vie simulée qu'est le roman. Il y faut, cela va de soi, un agencement d'épisodes. Il y faut des dialogues, la conversation, ou le monologue intérieur, ou les « mémoires imaginaires ». Là s'ouvre un champ sans limites : le romancier a tout loisir d'imaginer selon une vraisemblance, à défaut de la vérité du document qui rapporterait les propos réellement tenus par les personnages, les « paroles historiques ».

Tous ceux, et il y en a parmi nos confrères de l'Académie, qui ont eu assez de talent et de savoir pour mettre en scène soit dans le roman, soit au théâtre, des personnages de l'histoire, savent quel bonheur vient de la liberté de parole accordée au romancier, au dramaturge, quand ils donnent la parole à leurs héros. J'envie ce bonheur du dialogue imaginaire ; je le tiens pour une des merveilles les plus pures de la littérature à prétexte historique, merveille de liberté et merveille de langage, que j'admire dans les grands moments du théâtre de Montherlant ; mais je pense aussi aux variations superbement irresponsables de Cocteau, de Giraudoux, d'Anouilh, autour d'un héros mythologique ; j'y pense parce que Michel-Ange, comme Christophe Colomb, comme quelques autres célébrités de culture, ont fait le saut de la réalité à la mythologie.

J'ai choisi à dessein *L'homme Michel-Ange* et *La chair de pierre*, de Jacques Folch-Ribas<sup>9</sup> pour évoquer la fiction et le personnage. L'Histoire est un gisement toujours inépuisé ; on revisite les lieux, on recommence le récit des hauts faits, on refait les portraits. Frédéric Rey a pris le risque de choisir Michel-Ange, que les biographes croient à juste titre avoir déjà bien dévisagé. Jacques Folch-Ribas opte pour une entreprise toute différente. De son personnage, maître maçon et architecte, on ne sait rien ou presque, pas même la date de sa naissance ni la date de sa mort ; il ne figure pas dans les dictionnaires, ce Claude Baillif qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, a ou aurait accepté d'aller au Québec faire œuvre de bâtisseur dans un monde qui commençait, pour les Européens, d'être nouveau et qui l'était, de

---

9. Jacques FOLCH-RIBAS : *La chair de pierre*. Robert Laffont, 1989.



toute autre manière, pour les Indiens. A-t-il réellement existé, ce personnage ? Ou bien n'est-il que symbolique, mais alors très hautement symbolique, tout en montrant les signes reconnaissables de sa profession et de son temps ? Le réel et le symbolique ne sont pas du tout incompatibles ; c'est même tout le contraire quand un romancier doué d'une pensée comme le philosophe et doué de cette double vue qu'est la faculté poétique, s'empare du peintre, de l'homme politique, de l'architecte, de l'empereur ou du médecin, comme faisait Marguerite Yourcenar. Jacques Folch-Ribas ne milite pas pour l'historicité de son personnage s'il milite pour la vérité historique d'un disciple de Palladio et de l'homme qui construit la ville de Québec à l'époque des émigrants et des missionnaires.

L'historicité n'a plus d'importance lorsque la carrière de Claude Baillif devient une parabole du désenchantement après avoir été la parabole de l'amour : désenchanté, le bâtisseur a de quoi le devenir, puisque les guerres, le feu et le temps condamnent à la ruine les œuvres faites de pierre. On ne se préoccupe plus beaucoup de biographie ni d'historicité ; le romancier a tout fait pour que le doute profite à ce personnage, et au point que Claude Baillif, à la fin de sa vie, disparaît, ce qui s'appelle disparaître. Pour un romancier qui affiche une méfiance sans concessions pour « le temps passé que les faux témoignages engraisent », pour « le passé qui est mensonge », la fiction est le moyen de tout récupérer : vérité humaine, vraisemblance d'une figure, dénégation adressée au récit historique.

Cette compétition entre la fiction et la biographie, la fiction et la méthode de travail historique, peut avoir des aboutissements inattendus. Que pense l'historien du personnage qu'est devenu Charles le Téméraire, revu et corrigé par Gaston Compère, de ce symbole du non-sens, en tout cas de la dérision ? Au lieu de téméraire faut-il dire « travaillant », c'est-à-dire « tourmenté » ? Le prince avéré se change en un autre personnage, qui existe et n'existe pas, et c'est l'homme, « ce peu de chair éprise de fantômes »<sup>10</sup>. L'historien n'a pas de documents sur l'homme mais sur des hommes. L'exemple donné par le romancier belge

---

10. GASTON COMPÈRE : *Je soussigné, Charles le Téméraire*, Belfond, 1985.



n'est pas seul de son espèce. On a vu fréquemment les héros réels disparaître ainsi pour faire place à quelqu'un qui leur ressemble peu, quand il ne prétend pas être plus vrai que le réel.

Dans la compétition, il y a possibilité d'une autre victoire de la fiction, totale cette fois, et contre laquelle l'historien n'a pas d'armes efficaces. Georges Duby a raconté ce qu'il avait ressenti en lisant *La gloire de l'Empire*, de Jean d'Ormesson : « je voyais, dit-il, le produit du métier que je fais et que j'aime, qui est de rêver sur des choses « vraies », dénaturé, avec une extraordinaire habileté, parce que cette « histoire » parfaitement imaginaire était présentée bardée de tout l'appareil critique que l'historien professionnel se croit tenu de fournir... J'ai eu l'impression vraiment de la profanation, de la transgression, de l'impur, éprouvant un sentiment de répulsion... Ce livre a été pour moi un objet de dégoût. Je le tiens pour un bel objet, mais il me montrait mon métier travesti. C'était un roman revêtu des attributs de l'histoire »<sup>11</sup>. Notons, au passage un autre cas bien oublié : dans *La vie de Guillaume Périer*, Paul-André Lesort a écrit un roman revêtu de tous les attributs de la biographie, la vie d'un homme qui n'existera jamais.

Simulation de l'histoire, chez Jean d'Ormesson, avec chronologie, chronique, documents, livres faux au milieu des vrais, notes, tout l'appareil de l'historien. Chez Julien Gracq aussi, la fascination a joué son rôle, et à propos du *Rivage des Syrtes*, ce chef d'œuvre, l'auteur écrit : « Ce que j'ai cherché à faire, entre autres choses, plutôt qu'à raconter une histoire intemporelle, c'est libérer par distillation, un élément volatil : l'« esprit-de-l'Histoire », comme on parle d'esprit-de-vin, et à le raffiner suffisamment pour qu'il pût s'enflammer au contact de l'imagination. Il y a dans l'Histoire un sortilège embusqué, un élément qui, quoique mêlé à une masse considérable d'excipient inerte, a la vertu de griser. Il n'est pas question, bien sûr, de l'isoler de son support ; il n'est pas interdit à la fiction de parvenir à l'augmenter »<sup>12</sup>.

On n'est pas loin de penser, bien qu'avec prudence, que l'écrivain est séduit par une poétique de l'Histoire, laquelle ren-

11. Georges Duby : *Entretien avec Guy Lardreau*, Flammarion, 1980.

12. Julien GRACQ : *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1981.

verrait au mystère du temps. Les historiens contemporains nous ont donné le goût de la longue durée, comme on prend le goût de naviguer en haute mer. Ce faisant, ils aiguisent des outils de connaissance, mais ils attisent en nous l'inquiétude de ce qui est arrivé dans le plus lointain passé, dans les terres vagues qui nous séparent des origines, elles-mêmes perdues dans la nuit. La volatilité du temps, ce qui demeure en lui d'éternellement insaisissable, le temps perdu, sollicite l'imaginaire de l'historien et celui du romancier. Ce dernier profite volontiers des espaces laissés vides par le savoir ; il se précipite sur ce qu'on ne saurait mettre en fiches ni emprisonner dans le seul récit historien, qui, comme dit Georges Duby, doit s'en tenir aux traces laissées par les hommes. Même quand ce récit a suffisamment resserré ses filets, suffisamment cerné la personnalité des acteurs de l'histoire, le romancier a encore de quoi faire ; il peut encore et toujours inventer des histoires dans l'Histoire. Cette liberté qui caractérise le roman n'a fait que s'amplifier avec la diffusion des connaissances historiques ; l'érudition ne tue pas le romanesque ; au contraire, elle lui procure des raisons nouvelles de voyager dans le temps.

La fascination de l'Histoire se confond maintenant avec le culte de l'historique. C'est à qui s'approchera le plus de la vérité. Décidé à mettre en lumière la vie privée de Michel-Ange, Frédéric Rey est allé consulter un ouvrage inconnu d'un auteur allemand, paru en Hollande et non encore traduit à ce jour, sur un des amis intimes de l'artiste : Tommaso Cavalieri. S'agissant des poèmes de Michel-Ange, dont la publication fut longtemps tronquée, il se pose la question de savoir si, même aujourd'hui, nous disposons de l'édition complète et définitive.

Pour la recherche de ce qui est historique, j'ai retenu deux autres romanciers, peu honorés par la critique : François Fontaine, haut fonctionnaire européen, collaborateur de Jean Monnet pendant de longues années ; et l'ingénieur belge résidant en France : Claude Kevers-Pascalis. Ces deux noms vous surprendront peut-être ; ils n'ont rien d'éblouissant, mais ils ne méritent pas d'être ignorés. La critique devrait veiller à être moins distraite, moins éblouie par les valeurs établies. C'est vrai surtout pour François Fontaine, car l'écrivain n'est pas quelconque.

Peut-on être quelconque quand on a trouvé, pour un roman sur l'empereur Trajan, ce beau titre : *Mourir à Sélinonte* ?

Cet écrivain aurait droit à une petite place dans l'histoire littéraire : en effet, il est en train de mettre en romans l'Empire romain, très exactement l'Empire et ceux qui le gouvernement à l'époque où l'ordre romain va donner naissance à l'ordre occidental. Sur neuf ouvrages publiés, il en a consacré six, six romans, à ce seul sujet : *L'usurpation ou le roman de Marc-Aurèle* ; *Mourir à Sélinonte* ; *Douze autres Césars* (autres que ceux de Suétone) ; *D'or et de bronze* ; *Blandine de Lyon*, et tout récemment *Le sang des Césars*<sup>13</sup> dont le personnage central, sinon le plus apparent, est l'empereur Auguste au moment où il faut trouver un successeur à la tête de l'Empire. C'est le roman de la dévolution hasardeuse du pouvoir.

La postface — encore une — écrite par F. Fontaine pour ce roman politique est caractéristique de l'état d'esprit d'un romancier qui travaille au « nouveau roman historique ». Il a lu, relu, comparé, Tacite, Suétone, Dion Cassius, Plutarque, Pline ; il donne les raisons de ne pas suivre les révisionnistes qui réhabilitent les « empereurs maudits » : Tibère poussé à bout, dit-on, par la classe des conservateurs ; Caligula, seulement « un jeune fantaisiste » ; Claude, le bègue, « un handicapé léger et rien de plus ; quant à Néron, « il avait inventé vingt siècles trop tôt l'État-spectacle ». François Fontaine, bien informé des lacunes et faiblesses des grands historiens latins, révise leur procès, ce qui revient à leur rendre justice : ils ont bien servi l'histoire. Le roman, dès lors, tout en reconnaissant que les maudits seraient, pour beaucoup, passibles de la psychanalyse, peut enchaîner les épisodes, dont quelques-uns sanglants, comme il se doit, en respectant ce que l'on sait d'historique. Une idée, quelque chose comme une thèse, conduit la tragédie : c'est que le « syndrome successoral a tué la société romaine, ruinant la première tentative d'organisation rationnelle de l'Occident. L'œuvre d'Auguste était d'une logique parfaite, si admirablement adaptée au génie latin qu'elle eût pu fonctionner sans

---

13. Éd. de Fallois, 1989.

interruption jusqu'à nos jours, n'eût-elle été victime d'une panne de transmission ».

Ce roman, ainsi que ceux de Claude Kevers-Pascalis, posent la question, non plus seulement de la pertinence de ce que je n'ose appeler la « méthode littéraire » mais des raisons qui amènent un écrivain à faire du roman plutôt que de l'histoire. À nouveau, revoici le récit. Qu'on pense à narration, à mise en ordre chronologique, à organisation de péripéties, à écriture pour conter, raconter, relater, ce qu'on voudra, on ne fera pas l'économie d'une réflexion sur les divers genres de récits, sur la nature du récit, si l'on veut conduire une étude critique du roman historique. Je ne dirai pas, pour ne pas encourager un terme abusif, que c'est « incontournable ».

L'ingénieur belge s'est reconverti dans l'orientalisme et dans l'histoire de la Perse. Sa méthode de travail est celle de François Fontaine. Il faut confronter les sources, mettre en présence les historiens, en l'occurrence Xénophon et Hérodote, pour obtenir un portrait romancé du grand Cyrus, héros principal de *L'œil du roi*. Claude Kevers-Pascalis avait commencé son œuvre littéraire avec un *Crésus*. Ses références, le soin qu'il met à établir une table des événements historiques et un tableau des faits imaginés, les précautions de la datation, garantissent un travail de véritable historien ; mais, là aussi, c'est le roman qui a été choisi et l'auteur parle de faits imaginés « pour les besoins du récit ». Passionnant problème que celui des « besoins du récit » ! De quoi le récit a-t-il besoin, en dehors de ce que disent Xénophon, Hérodote et les spécialistes de la Perse ? Ce qui revient à demander : quelle serait la contribution du roman à l'histoire ? Et pourquoi faut-il des personnages non historiques, en plus des autres ? Dans *L'œil du roi*, nous sommes prévenus qu'il n'y en aura que trois, mais il y en a trois, dont un prêtre de la religion zoroastrienne, un moyen comme un autre de montrer que le romancier a dû s'informer sur l'héritage religieux et culturel de Zoroastre.

Ce sont les personnages qui passionnent le romancier. Il a besoin de héros, soit que les personnages aient reçu la dignité héroïque par jugement de l'histoire, soit qu'ils la reçoivent par décision d'écrivain. Quand ils sont historiques, les plus connus continuent de rester actuels ; plus ils sont connus, plus ils gar-

dent l'incognito de toute personnalité profonde et plus le romancier, après le biographe, refait l'enquête sur l'homme cet inconnu. Mais les acteurs du deuxième rang, les auxiliaires des grands, deviennent, eux aussi, des héros de romans. Etienne Barilier, dans *Le dixième ciel* exhume Pic de la Mirandole ; Gilbert Sinouhé s'intéresse à Avicenne, après avoir ressuscité dans *La pourpre et l'olivier* un Pape peu prestigieux : Calixte. Florence Dupont, dans un récit qui fait penser à la littérature des faits divers, mais sans rien ici de péjoratif, préfère reconstituer l'*Affaire Milon* quand l'homme politique Yves Guéna écrit *Catiline ou la gloire dérobée*.

Du personnage historique au personnage dans l'Histoire, le roman utilise toutes les virtualités de l'imaginaire et on pourra donc avoir le héros qui n'a pas existé mais qui est imaginé pour représenter, en grandeur réelle, un type d'homme dans un morceau de temps : c'est le cas du moine Odilon de Bernay, dans le beau roman d'Alain Absire : *L'égal de Dieu*, cette longue fable de l'homme qui se découvre écrivain et se sent émerveillé en même temps qu'effrayé par le pouvoir d'écrire.

L'étude critique du roman historique a du travail en perspective avec la fiction, le récit, le personnage. C'est la transposition dans un genre romanesque particulier des principaux éléments structurels intervenant en tout roman. La fine pointe de l'étude consisterait à isoler et définir une spécificité éventuelle du roman historique et à chercher peut-être une philosophie de l'homme face au temps des hommes.

Pour cela, l'étude pourrait s'arrêter sur les « lieux communs ». Sans vouloir tout ramener à des mesures chronologiques trop bien découpées, sous prétexte de classement et de clarification méthodologique, on observe que certaines périodes de l'histoire ont les préférences de la littérature. Les romanciers — mais il y a des exceptions — s'y alimentent volontiers en événements et en héros, comme d'ailleurs les historiens eux-mêmes. Norbert Rouland se trompait en affirmant que les chemins ne mènent plus à Rome. Ils y mènent bel et bien. Quelques exemples pris dans les livres récents : en plus de la série de François Fontaine et sans même rappeler l'Hadrien de Marguerite Yourcenar, on citera *La colère de l'Agneau*, de Guy Hocquenghem ; *Néropolis*, de Hubert Monteilhet, et cela fait deux romans néro-

niens ; *Soleils barbares*, du même Norbert Rouland qui avait déjà situé à Rome ses *Lauriers de cendre* ; *Spartacus*, du romancier et critique protestant Joël Schmidt, spécialiste de Lutèce et de la Gaule sous l'occupation romaine.

Autre « lieu commun », le Moyen Âge, avec Alain Absire, déjà nommé ; Jeanne Bourin, phénomène d'audience plus que phénomène littéraire, qui vient de publier *Les pérégrines*, sur le thème de la femme pendant les Croisades. Dans *La chambre des dames*, c'était la famille, et l'histoire relue par la romancière n'avait pas convaincu le médiéviste Georges Duby. Condition de la femme encore, et encore pendant une Croisade, dans *Bel-latran*, de Varinia Oberto.

La Renaissance italienne est un « lieu commun » depuis longtemps. Elle ressemble à un extraordinaire conservatoire de personnages hors du commun : les Papes, les artistes, les princes, les émules de Savonarole et de Machiavel. Guy Hocquenghem, dont la recherche littéraire et historique se portait vers les tournants culturels, a choisi cette période pour *Les voyages et aventures extraordinaires du Frère Angelo*, où se croisent les thèmes de la colonisation, de l'évangélisation, de l'hérésie et de l'orthodoxie. Le Michel-Ange de Frédéric Rey, par contraste avec Angelo, oppose la réalité à la fiction, mais les deux romanciers se rencontrent dans une semblable résolution de donner au lecteur l'esprit du temps, le climat d'une époque.

Le roman historique, s'il a de l'ambition, trouve son plus bel accomplissement dans la vision poétique ou, ce qui est plus courant, dans le roman de culture. Les « lieux communs » sont des moments et des endroits de la terre où quelque chose se passe qui atteint la société elle-même, les mœurs, les institutions, la religion, l'idée de l'homme, tout cela qu'on nomme culture. Il se peut que le romancier veuille saisir la culture à son apogée ; il se peut qu'il en analyse, par les moyens qui lui sont propres, la décadence ou du moins ce qu'on désigne de ce nom. Marguerite Yourcenar jugeait qu'il n'y avait pas de décadence de Rome mais une décadence durant dix-huit siècles et qui est la condition humaine elle-même. Mais cette « philosophie de l'histoire » est plus du moraliste que de l'historien. De nos jours, quand Pierre Chaunu fonde une collection d'ouvrages pour scruter la notion de décadence, c'est à Rome qu'inévitablement les écri-

vains vont faire pèlerinage. Rome, modèle pour le politique à la recherche d'institutions, et Rome, modèle de l'évolution historique, lieu de référence pour l'étude du pouvoir qui s'organise, qui crée un grand ensemble dominateur, qui invente les lois et les mécanismes, mais qui passe par cette péripétie exemplaire : la décadence, sans que Rome disparaisse ni n'abdique sa capacité de survie.

Le vœu de Norbert Rouland était de mettre le roman au service de la connaissance de l'histoire, sans brader la qualité littéraire. Roman de culture, le roman historique est une contribution authentique à ce projet. Les historiens n'en disconviennent pas, eux qui acceptent parfois d'être satisfaits par une œuvre de romancier. Ainsi, Pierre Grimal, le Romain entre tous patronnant le *Julien* de Claude Fouquet, ou recevant l'hommage d'une de ses disciples qui lui dédie *L'affaire Milon*, ou bien disant du bien de *Néropolis*. Il est certain qu'on peut mettre *Les lauriers de cendre*, de Rouland, en concurrence avec de bons traités d'histoire pour s'informer sur l'institution militaire et diplomatique sous la République romaine.

De ces quelques réflexions, il n'est pas difficile de déduire que l'étude critique du roman historique devrait discerner une thématique. On y trouverait les passions, comme disaient les Classiques, mais on y trouverait, également classique, la durable énigme du pouvoir, la figure mal identifiée de l'homme au pouvoir, le choc du politique et de l'artiste, l'exemplarité de quelques événements, comme les Croisades, ou institutions, comme les Templiers ou la chevalerie, le mythe du héros, l'idéalisation ou, à l'inverse, la démolition des grandeurs établies, la symbolique des choses passées, la fonction d'actualité attribuée à l'histoire ancienne, d'autant plus donneuse de leçons qu'elle est plus ancienne ; et je ne fais qu'énumérer certains des thèmes récurrents.

Encore cette remarque : on a beaucoup parlé naguère des « grands tournants de l'histoire » ; aujourd'hui, on préfère parler de carrefours, points d'éclatement peut-être mais de continuité, sur une route qui est celle de l'humain. On guette ce qui a changé ; on attend ce qui demeure, comme Fernand Braudel dans ses leçons d'histoire. Deux exemples rapides sur ce point. Guy Hocquenghem, et il n'est pas seul, en écrivant *La colère de*



*l'Agneau*, donnait forme de roman à la naissance du christianisme, et c'était avec l'idée de ce qui changeait, de ce qui aurait pu changer d'une autre façon, mais aussi de ce que le christianisme ne supprimait pas. La vision culturelle est celle du complexe plus que des ruptures qui simplifient. L'autre exemple : *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf, et nous avons dans cet Africain musulman, converti au catholicisme, baptisé par un Pape Médicis, le modèle parfait du métissage culturel. Ce n'est peut-être pas par hasard que des personnages venus de l'Histoire redeviennent contemporains, parce que leur destin annonce notre monde, marqué par la collision et, sans doute, l'interpénétration des cultures. L'Histoire, présage de notre avenir, école de sagesse pour le présent, c'est une philosophie bien connue. La littérature, qui n'a pas cessé de faire la morale, ne cesse pas de nous la présenter comme un miroir.

Pour terminer, je me permets un mot plus personnel. Pourquoi, de ma part, cet intérêt pour le roman historique ? Il y a les livres qu'on écrit, et cela pourrait être une réponse ; il y a la manie d'en savoir toujours plus sur l'humanité en interrogeant les livres. La vraie réponse est que le journaliste a eu peur d'une certaine idolâtrie du présent, peur de faire comme si notre Histoire immédiate était la seule vraie, la seule féconde ; dans cette peur, entrait la constatation de nos disputes irrémédiables sur l'homme et son destin. Il faut retrouver l'épaisseur du temps ; il faut s'assurer par soi-même que nous avons des antécédents et des commencements. Ce que je savais déjà un peu, étant ce que je suis ; l'urgence de l'Histoire m'a entraîné, dans toute sa fascinante puissance, comme recours contre la précarité. Il se trouve que le roman historique, avec les progrès qu'il a faits dans l'ordre de l'historique et dans l'ordre du littéraire, nous reconduit au passé en compagnie de bons écrivains, et cela pendant que nous le découvrons sous un jour nouveau en compagnie des historiens d'aujourd'hui, rassembleurs de la longue durée, de la complexité, de ce que Saint John Perse nommait « ce grand fait terrestre ».

Si le temps et la compétence m'étaient accordés, je ferais bien l'étude critique dont je souhaite la mise en chantier. Mais ceci est une autre histoire.



# Simenon et le souvenir

Communication de Madame Claudine GOTHOT-MERSCH  
à la séance mensuelle du 10 février 1990

Ce que j'ai trouvé, c'est d'écrire en somme sur deux plans, le présent et le passé... l'histoire se déroule au présent en vingt-quatre heures mais est sans cesse coupée par les flashes du passé, de plusieurs passés...

Ce texte, qui date de décembre 1960, définit fort objectivement ce qui semble bien être, en effet, la structure-type du roman de Simenon. Il met en lumière l'importance, pour leur histoire, du passé des héros, et la technique selon laquelle ce passé est livré au lecteur : par bribes, et sans continuité chronologique.

Quelques mois plus tard cependant, en juin 1961, et dans le même ouvrage (*Quand j'étais vieux*), Simenon présente les choses d'une façon très différente :

Dans mes romans populaires, puis dans les premiers Maigret et même dans mes premiers romans non policiers, j'écrivais presque toujours au présent.

Peu à peu, je me suis mis à utiliser le passé (ce qu'on m'a beaucoup reproché) et ce qu'on a appelé plus tard le *flash back*.

Or, cela n'a pas été chez moi un système. Cela n'aide pas, bien au contraire, à la narration, qui n'en devient que plus compliquée. Ce que je me demande tout à coup, c'est si je n'ai pas usé de ce procédé presque d'instinct, par intuition, sentant que le seul moyen de donner le poids d'une heure, d'un événement, est de le donner à travers le souvenir, c'est-à-dire au passé.

Au présent, il reste inconsistant, incomplet. Chaque chose ne prend sa vraie vie qu'avec le recul, et le filtre inconscient de notre mémoire.

Avant d'analyser cette seconde déclaration, un éclaircissement paraît nécessaire. Quand Simenon dit qu'il écrit « au présent », ou que « l'histoire se déroule au présent », il s'exprime mal. À de rares exceptions près (*Les Anneaux de Bicêtre*, qui est une réus-

site ; *Il y a encore des Noisetiers*, qui souvent sonne faux, par une combinaison maladroite du présent et de la première personne), à de rares exceptions près il écrit, classiquement, au passé simple. Il faut donc comprendre par « présent » le moment que vit le personnage, la ligne narrative principale autour de laquelle s'organisent son passé (dans des retours en arrière) et éventuellement son futur (dans des anticipations) — et cela, même si cette ligne narrative principale est racontée au passé simple.

Ce point précisé, reste que la page que nous venons de lire est bien étonnante. Ce que dit Simenon, c'est qu'il a choisi de raconter les choses sous la forme du retour en arrière (du *flash back*) parce que c'est à travers le souvenir que moments et événements prennent vie, poids, intérêt. Pour l'instant, sans commenter encore cette opinion qui mérite qu'on s'y arrête, je retiens seulement que la matière principale des romans de Simenon se trouve, s'il faut en croire l'auteur, dans les retours en arrière ; ceux-ci ne sont pas comme on s'y attendrait des compléments de l'intrigue : il constituent cette intrigue même. Avec la conséquence logique que le présent du personnage n'est plus qu'une utilité du récit : c'est ce qui permet de transformer les événements principaux en souvenirs.

Cette perspective est assez déconcertante, non seulement si on la compare à celle de notre première citation, mais aussi quand on songe à la façon dont Simenon décrit la genèse de ses romans. D'après ce qu'il en a dit, comme d'après ses dossiers, la période de préparation consistait pour lui à inventer un personnage en lui donnant une famille, des amis, un métier (ou des métiers successifs), une adresse (ou des adresses)... bref, ce que l'on trouve sur les fameuses enveloppes jaunes ; puis, une fois qu'il « sentait » ce personnage, à se poser la question cruciale : « Que peut-il lui arriver qui l'oblige à aller au bout de lui-même ? », et à imaginer alors l'événement qui est le point de départ de l'action. Ici, le passé du personnage paraît bien — comme dans notre première citation — jouer le rôle classique et secondaire qu'il joue chez Balzac ou Flaubert : expliquer, justifier le caractère et la situation du héros au moment où commence l'histoire ; le centre d'intérêt se trouve dans le récit du « présent » : un homme, à partir d'un événement-clé, se réalise.

La contradiction entre ces deux perspectives est-elle irréducti-

ble ? Si oui, quelle est celle qui peut paraître la plus juste ? Si non, de quelle façon peuvent-elles se concilier ? Pour tâcher d'y voir clair, c'est évidemment l'œuvre elle-même qu'il faut interroger.

L'importance de l'enfance est, on le sait, un motif constant des romans de Simenon. Tout vient d'elle, notre personnalité profonde mais aussi nos tics, comme il est dit clairement dans *Faubourg* : « Il avait ainsi un certain nombre de tics qui, tous, puisaient leur raison d'être dans des souvenirs d'enfance ». Par exemple, le héros de *Faubourg* est présenté comme se promenant « avec toujours cette même façon de s'appuyer sur sa canne à chaque pas, comme il l'avait vu faire jadis par le comte ». Dans *Il y a encore des noisetiers*, fumant un cigare, le héros-narrateur fait cette remarque : « Cela date sans doute de mon enfance, des boîtes de cigares, trois ou quatre, qui s'empilaient sur la cheminée du salon ». Voilà pour le détail. Pour l'ensemble de la personnalité, maintenant : dans *Les anneaux de Bicêtre* — que je considère comme l'un des exemples les plus purs du type de romans auquel je m'intéresse ici —, lorsque Besson d'Argoulet explique à son patient que ce qu'il ressent (psychologiquement) est la réaction normale de l'hémiplégique, Maugras rejette cette explication : « Ils prennent le problème par le petit bout, commencent dans les toilettes du *Grand Véfour* sans soupçonner qu'il faudrait remonter beaucoup plus loin, qu'il faudrait remonter jusqu'à Fécamp » — c'est-à-dire jusqu'à son enfance, dont Fécamp a été le décor ; dans *La vérité sur Bébé Donge*, le héros, qui se rend compte qu'il n'a jamais rien compris à sa femme, se fait la réflexion qu'il en était ainsi dès ses jeunes années : « Il n'avait rien compris, jamais ! Et cela datait du premier jour ! Cela datait de Royan ! Cela datait de Cannes ! Cela datait de plus loin encore, de son enfance... ». L'erreur qu'il a faite sur sa femme, il la faisait déjà sur sa mère : comme le soupçonne le héros du *Passage de la ligne*, on reste le petit garçon qu'on a été... Si l'on croit avoir évolué, c'est une illusion. Au point que la vie du personnage, lorsqu'il se met à y réfléchir à la faveur de ce choc qu'il subit au premier chapitre du roman, peut soudain lui apparaître complètement vide. Ainsi, dans *Le bilan Malétras* ; le héros, frappé d'un malaise, attend l'effet du médicament qu'on vient de lui administrer :

« Malétras, pendant ce temps-là, cherchait quelque chose à quoi se raccrocher, une image, un souvenir : quand il avait eu son fils, par exemple, et que... Mais non ! [...] Il ne retrouvait rien, c'était vide, chaotique, il avait l'impression d'avoir tourné à vide et il lui fallait faire un saut plus grand en arrière, chercher dans les souvenirs de sa petite enfance ». La même impression se traduit chez Maugras dans la dernière phrase des *Anneaux de Bicêtre* : « Un jour, il ira voir son père à Fécamp, avec Lina » ; retour à ce qui, seul, a compté.

Il arrive que ce retour matériel aux lieux de l'enfance constitue le noyau même d'un roman. C'est le cas de *Faubourg*, par exemple. Et l'importance des premières années se traduit aussi dans la façon dont le souvenir d'enfance prend le pas sur celui du passé proche, là où l'on pourrait attendre le contraire : dans *Le train*, le héros, descendu du wagon en pleine campagne, ne retrouve pas « l'odeur, le goût » des récentes sorties dominicales en compagnie de sa femme et de sa fille (qui sont pourtant là, à ses côtés), « mais l'odeur et le goût de [ses] souvenirs d'enfant ».

L'idée que notre enfance nous explique et nous constitue apparaît donc comme un élément important de la pensée de Simenon sur l'homme. L'écrivain a d'autre part je l'évoquais il y a un instant une conception de l'art du roman, héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, qui lui interdit de présenter à son lecteur un héros tout constitué, dont il se bornerait à suivre les aventures, sans expliquer ce qu'il a été, ce qu'il a fait jusque-là. Ce serait pour lui de la désinvolture, comme en témoignent clairement ces lignes, extraites des *Trois crimes de mes amis* : « Et Deblauwe ? Quand a-t-il commencé, lui, à être un assassin ? [...] De quel droit vais-je montrer soudain un Deblauwe de trente-cinq ans comme s'il n'avait jamais existé auparavant ? » C'est la combinaison de ce motif psychologique obsédant : nous sommes ce que nous avons vécu, et de cet impératif esthétique : je dois expliquer pourquoi mon personnage est ce qu'il est, qui amène Simenon à accorder dans ses romans tant de place au passé.

Évoquer le passé, cela peut se faire de diverses façons. Le narrateur-auteur peut s'en charger, dans de traditionnels retours en arrière. Dans les récits à la première personne, le héros lui-même peut le faire, soit sous la forme du souvenir personnel,

soit en se fondant, explicitement ou non, sur des récits qu'il est censé avoir entendus (notamment pour ce qui concerne sa naissance et même sa petite enfance). Un personnage secondaire peut aussi intervenir, soit comme narrateur principal, soit occasionnellement, par exemple dans une lettre ou dans un dialogue.

Ce dernier cas — la conversation révélatrice du passé — se présente chez Simenon ; ainsi dans *Le destin des Malou*, où le jeune héros, par une enquête auprès de ceux qui ont connu son père, découvre la personnalité de celui-ci et prend conscience de la sienne propre. Dans les romans à la première personne, il arrive que le narrateur raconte un passé qu'il ne connaît que par ouï-dire, et le signale clairement ; dans *Novembre*, voici l'héroïne en train de rapporter ce qu'on lui a dit de son comportement dans l'enfance : « Quand j'étais une petite fille et que mon père ou ma mère me dérangeait, il paraît que je soupirais... ». Le « il paraît que » indique ici une source extérieure au personnage. Mais pareille mention est relativement rare, alors que pourtant les rappels d'événements dont le narrateur ne peut avoir qu'une connaissance indirecte sont nombreux : dans *Le fils*, le héros évoque les amours de ses parents ; dans *L'homme au petit chien*, sa propre naissance et certains événements antérieurs... Ce qui me semble intéressant ici, c'est qu'en l'absence de toute locution du type « il paraît que », « on m'a raconté que », le lecteur, spontanément, sans se poser de questions de logique ou de réalisme, donne la couleur du souvenir à ce qui lui parvient par la bouche (ou la plume) du héros.

Quant au récit à la troisième personne (l'énorme majorité des cas), Simenon a eu le trait de génie de l'écrire, et de plus en plus constamment, au style indirect libre. Mêlant inextricablement parole du narrateur-auteur et pensée ou parole du personnage, l'indirect libre a pour effet de mettre au compte du héros ce qui est dit, pourtant, à la troisième personne. Un exemple, tiré de *La porte* ; Foy, le héros, est un infirme ; le personnage décrit, son médecin : « Quand Foy l'avait vu pour la première fois, en uniforme, l'air d'un civil déguisé en officier, des jambières de cuir fauve entourant ses jambes épaisses, c'était un homme de quarante-quatre ou quarante-cinq ans et son front commençait à se dégarnir, soulignant l'énormité de sa tête. Maintenant, il avait donc soixante-cinq ans ». Dans la bouche d'un narrateur-

auteur, on attendrait : « Il avait alors soixante-cinq ans ». Le « maintenant » est à mettre au compte du personnage, comme le « donc » qui indique qu'il calcule l'âge du médecin (le narrateur-auteur n'a pas besoin de le calculer, il le sait). Et du coup, par contagion, tout ce qui précède apparaît comme un souvenir du personnage, se rappelant sa première rencontre avec le docteur Aubonne.

Ainsi, la forme favorite du récit du passé est sans conteste, chez Simenon, celle du souvenir. Il est symptomatique, d'ailleurs, que, dans notre citation de départ, l'écrivain assimile sans s'en apercevoir, dirait-on, récit du passé et récit d'un souvenir (« le seul moyen de donner le poids [...] d'un événement est de le donner à travers le souvenir, c'est-à-dire au passé »). Dans les romans, mainte réflexion au détour d'une page confirme l'importance du souvenir aux yeux de l'auteur. Un seul exemple : dans une phrase du *Bilan Malétras*, il nous est signalé que, de telles péripéties se déroulant sur la ligne principale du récit, le héros « devait se souvenir avec précision » : comme si cette transformation future en souvenir devait donner à l'événement une importance qu'il n'aurait pas eue sans cela.

Le mode de présentation des souvenirs, leur rôle, la place qu'ils occupent dans le récit ont évolué des premiers romans de Simenon aux derniers. Certes, dès le début, il arrive que le récit s'écrive « sur deux plans ». Ainsi *L'évadé*, en 1932, présente un schéma qui se rapproche de celui de la maturité. J.P.G., respectable professeur de lycée, époux et père de famille, rencontre au premier chapitre (c'est l'événement qui va le pousser au bout de lui-même) celle qui était sa maîtresse lorsqu'il fut condamné au bagne pour assassinat ; pendant toute l'histoire où, d'imprudences en fautes, il est conduit jusqu'à la folie, il se remémore les événements passés. La différence avec les romans des années 55 et suivantes, c'est d'abord que ces souvenirs constituent un récit bien ordonné ; ensuite, que le récit principal — le « présent du personnage » — comporte une véritable intrigue, aux nombreuses péripéties ; et enfin, que la remémoration du passé n'est nullement, pour le héros, un moyen de se comprendre et de se situer.

Dans beaucoup de romans des années 30 et 40 (*Malempin, Il pleut bergère, La vérité sur Bébé Donge, Au bout du rouleau, Le*

*destin des Malou...*), l'exploration du passé est d'abord une manière de présenter le récit avec un certain relief, en maintenant pour le lecteur un suspense analogue à celui de l'enquête policière. Même dans les cas où le héros part à la recherche de soi, la reconstitution du passé se présente sous une forme ordonnée, systématique, elle est sans failles (il faut qu'elle le soit ; je cite *La vérité sur Bébé Donge* : « Il fallait tenir bon le fil, remonter jusque très loin, ne rien oublier, ne pas se tromper sur le plus insignifiant détail »). Par contre, un roman comme *L'Ours en peluche* me paraît, en 1960, un bon témoin de l'évolution vers autre chose. Au début, le héros a encore l'espoir d'une reconstitution systématique qui lui donnerait la clé de lui-même. Mais ensuite, alors que pendant un moment il a cru tenir « un bloc solide », alors qu'il a été « près de comprendre », cela s'est vite décomposé en « des lambeaux de vérité, du passé et du présent » : la vie échappe à la connaissance surplombante, tout ce qu'on peut faire c'est « chercher une piste » ou « un point de repère ».

Et en effet, de plus en plus, Simenon s'est préoccupé de présenter le souvenir du passé de façon réaliste, de peindre avec fidélité le fonctionnement de la mémoire. Les retours en arrière, qui consistaient d'abord dans le récit bien ordonné de tranches de vie, seront consacrés à des « flashes », à de courtes scènes, à des images rapides, soudaines : « Des bouffées du passé lui revenaient à l'improviste » (*Les innocents*) ; et déjà dans *Malempin*, en 1939 : « Encore un détail qui me revient tout à coup ». Ces souvenirs ont une netteté extraordinaire, sur laquelle Simenon insiste sans cesse ; dans *Il pleut bergère* : « Mes souvenirs d'enfance [...] sont d'une netteté cruelle » ; « des scènes aussi nettes, aussi fouillées que certaines peintures de primitifs » ; dans *La vérité sur Bébé Donge* : « La netteté de son souvenir était surprenante, comme si, pressentant l'importance de cette minute dans l'avenir, il eût photographié la scène ». Le verbe « photographier » nous renvoie tout droit au *flash*, de même le mot « image », très fréquent, et qui doit être pris au sens de tableau, de représentation visuelle instantanée, achronique : images « aussi nettes » (encore !) « que si elles étaient gravées au burin » (*Le fils*), « aussi précises que des gravures » (*Le passage de la ligne*). Images qui, parfois, sont la seule trace d'une scène que la mémoire n'a pas retenue ; ainsi, dans *L'homme au petit chien* :



« Ils ont dû partir de bonne heure, le lendemain matin. Ce n'est pas resté dans ma mémoire. Je me rappelle fort bien la maison, dont tous les volets étaient clos à cause du soleil... », etc.

La netteté de l'image ponctuelle contraste ainsi avec le flou général dans lequel baigne le passé. Les souvenirs — Simonon le proclame sans arrêt — se présentent dans le désordre, en dehors de tout cadre chronologique : « Le passé lui revenait en désordre » (*Les innocents*). Même quand le héros se souvient de chaque détail, l'ordonnance de l'ensemble lui échappe : « Il n'y a pas un incident, un mot, un geste de ces journées-là que j'aie oublié, et pourtant je serais incapable de reconstituer les faits dans leur ordre chronologique » (*Lettre à mon juge*) ; « Elle devait se souvenir, par la suite, des moindres événements » (encore le souvenir projeté dans le futur !), « des attitudes, des gestes, mais pas de leur ordre chronologique exact » (*Tante Jeanne*) ; « Il m'est difficile de rétablir les faits dans leur ordre chronologique. Ce que je retrouve, ce sont des images [...] sans qu'il me soit possible de les rattacher les unes aux autres avec certitude » (*Le fils*). La difficulté de dater les événements, les procédés ou les subterfuges qu'il faut employer pour y réussir, sont maintes fois évoqués ; dans *Le chat* : « Où sa mémoire flanchait, c'était dans l'ordre des faits, dans les dates [...] Pour fixer le temps, il était obligé de recourir aux saisons, aux vêtements que lui et Marguerite portaient » ; dans *Malempin* : « Un détail en amène un autre, et c'est ainsi que par le truchement de Jaminet, à qui je ne pensais plus, je viens de retrouver une date... »

On voit à ces exemples que Simonon ne se contente pas de montrer le fonctionnement de la mémoire chez ses héros : il double volontiers la narration d'un commentaire qui insiste sur les traits retenus (netteté, rapidité, désordre, etc.) — même lorsque la peinture ne correspond pas tout à fait à la théorie. Ainsi, dans *Lettre à mon juge*, nous rencontrons par intervalles cette déclaration : « je m'embrouille dans l'ordre des événements » (ou une autre formule du même genre), alors que la narration est parfaitement ordonnée. Dans *Le fils*, le narrateur interrompt son récit pour affirmer qu'il ne retrouve que des images « mais sans qu'il me soit possible de les rattacher les unes aux autres avec certitude » ; après quoi il présente en effet deux « images » séparées, puis retourne tranquillement à son récit. Je pourrais



multiplier les exemples : tant Simenon est attentif à imposer à son lecteur l'idée qu'il présente les souvenirs dans leur fonctionnement réaliste, même lorsqu'il en revient au retour en arrière classique.

Reprenons maintenant la question que je posais au départ. Ces souvenirs qui occupent tant de place et dans le récit, et dans la pensée théorique de l'auteur, faut-il vraiment croire qu'ils constituent la matière principale du roman ? Faut-il croire que le récit au présent (l'histoire de l'homme qui se souvient) n'est là que pour donner aux événements-souvenirs la densité qu'ils n'auraient pas sans cela ?

Il y a longtemps, bien sûr, que les romanciers ont découvert l'intérêt que l'on peut trouver à adopter, dans un récit, le point de vue du personnage à interposer, entre le lecteur et les objets qu'on offre à sa contemplation, le regard du héros. Ce regard qui « filtre » l'objet (pour reprendre le verbe si bien choisi par Simenon) le charge d'une valeur émotionnelle, d'une richesse humaine. Mais cela vaut pour le récit du présent comme pour celui du passé. Et cela ne peut fonctionner que si le personnage nous intéresse, que pour nous intéresser à lui. Autrement dit, et ce n'est pas une lapalissade : sans le présent, pas de passé. Le détour par la conscience du personnage présent donne sa densité au passé, et le passé, à son tour, donne sens au présent. Les souvenirs, chez Simenon, sont éparés et désordonnés ; si finalement ils peuvent s'intégrer dans une intrigue, c'est parce qu'ils sont le lieu d'une enquête — celle du héros sur lui-même. « Ce qu'il cherchait [...] c'était lui », nous dit tout droit le narrateur de *L'ours en peluche*. Lui, même quand il semble d'abord chercher à connaître quelqu'un d'autre (son père, sa femme) ; dans *Le veuf*, Bernard Jeantet, apprenant que sa femme s'est suicidée, entreprend de découvrir qui elle était, et ce faisant il se découvre lui-même, autre qu'on ne le voit, et devient capable alors de prendre en charge l'enfant de la morte.

Cette enquête sur soi à travers les souvenirs, Simenon la décrit d'une manière qui n'est pas sans évoquer la cure psychanalytique. Dans sa conception et sa signification générale, d'abord. À la fin de *La prison*, lorsqu'on signale au héros qu'il a l'air bien fatigué, il répond : « Je le suis. J'ai beaucoup tra-

vaillé ». Et le narrateur commente (en style indirect libre) : « C'était vrai. Un sale travail. Un travail qu'on ne fait d'habitude qu'une fois dans sa vie. Il était descendu au fond de lui-même. Il avait gratté la surface. Mis tout à nu jusqu'à ce que cela saigne. C'était fini. Il ne saignait plus. Mais on ne pouvait pas lui demander d'être le même homme ». On voit à la dernière phrase que la cure n'est pas toujours constructive mais ce serait un autre débat.

Les rapports de l'œuvre de Simenon avec la psychanalyse ayant déjà suscité pas mal de réflexions, voire de bavardages, je serai rapide sur ce point, me contentant de signaler quelques analogies précises entre les deux démarches. La méthode de l'attention flottante, d'abord. « Ce qui importe, c'est de ne pas penser. Seulement des images. De préférence des images très anciennes » : cette préparation du vieillard au sommeil, dans *Il y a encore des noisetiers*, peut se prendre comme une métaphore du travail du souvenir dans les romans de Simenon. L'association libre ensuite : « un détail en amène un autre » ; « je ne sais jamais ce qui va remonter ainsi à la surface » (*Malempin*). Le ressassement interminable qu'il faut refuser de censurer : dans *Les innocents*, le héros raconte à trois reprises comment sa femme avait décidé seule du prénom des enfants. La redécouverte d'événements oubliés : « tous ces détails étaient restés vivants, à son insu, dans sa mémoire » (toujours *Les innocents*). Ajoutons à cela la proximité du rêve et du souvenir (on connaît l'importance du rêve pour la psychanalyse) : dans *Il y a encore des noisetiers*, la sieste est décrite comme le moment du souvenir, ou comme favorisée par les images de l'enfance : dans *Novembre*, l'héroïne signale l'afflux des souvenirs au moment où elle s'endort ; dans *Les innocents*, le parallélisme est total : « Il espérait s'échapper dans le rêve, jouer avec les images de son enfance ».

D'autres traits encore, plus épisodiques, nous ramènent à la psychanalyse ; le refus de creuser telle zone douloureuse : « les événements de cette époque-là étaient confus et, pour des raisons qu'il n'essayait pas de démêler, il préférait les chasser de sa mémoire » (*La cage de verre*) ; le besoin d'être compris de celui devant qui l'on parle : le juge de *Lettre à mon juge* est un substitut assez clair de l'analyste.

Certes, il ne faudrait pas chercher en Simenon un psychanalyste chevronné... Il n'en a pas la formation, et il arrive, par exemple, qu'il en fasse trop, et qu'un de ses personnages nous débite tout de go une psychanalyse de magazine qui provoque un certain sourire. Ainsi, dans *Betty*, l'héroïne explique fort doctement à une amie que tout le mal vient de ce qu'elle a vu, petite, son oncle « saillir » une jeune servante, et que depuis lors elle a « couru après sa blessure », elle a cherché des « centaines de blessures, les blessures infligées par tous les mâles après qui j'ai couru pour me punir ».

Ses interprétations, d'autre part, vont parfois dans un tout autre sens que celles des psychanalystes. Ainsi, il cultive volontiers le mythe de l'enfance-temps-de-l'innocence, radicalement opposé aux conceptions freudiennes (voir par exemple *Le temps d'Anaïs*, mais je pourrais citer bien d'autres titres). Ou bien, il arrive qu'un de ses héros adopte une méthode toute différente de celle du divan. *L'ours en peluche* : « Il prendrait un papier [...] et il chercherait, année par année, aussi loin qu'il serait capable de remonter, en notant tous les indices. C'était la discipline qu'on lui avait apprise et qu'il inculquait à son tour à ses élèves ». Celui qui prend cette décision serait-il un policier ? non, mais un médecin. Cette recherche systématique (c'est en cela qu'elle s'écarte de la norme) n'est pas une enquête, en réalité, mais une anamnèse (on touche ici du doigt un rapport extrêmement précis entre le policier et le médecin : si c'est le docteur Pardon qui est l'ami de Maigret, ce n'est pas par hommage à Conan Doyle, ou parce que Simenon aurait voulu être médecin, ou par une fraternité vague de celui qui soigne les corps et de celui qui s'occupe des maladies morales — c'est bien plus précisément, sans doute, parce que leur démarche est la même).

Dernier exemple — plus intéressant me paraît-il — d'un écart par rapport à la psychanalyse. Lorsque, dans de nombreux cas, les retours en arrière cessent d'être des souvenirs personnels pour concerner la famille, voire les ancêtres du héros, sans point de contact avec lui, Simenon recourt à un type d'interprétation radicalement différent de celui qui lui fait dire : « je suis ce qu'est mon passé ». Il affirme alors — et c'est évidemment tout autre chose : « je suis ce qu'est ma race ».

Cela dit, l'auto-analyse à laquelle se livrent de plus en plus

les héros de Simenon a eu pour effet de modifier les rapports entre les deux plans temporels du récit. L'intrigue au « présent » (encore chargée d'événements, on l'a vu, dans un roman comme *L'évadé*) devient de plus en plus ténue ; à peine, parfois, si elle mérite encore le nom d'intrigue, tant on la voit se limiter à une durée d'attente (la maladie du fils dans *Malempin*, celle du héros dans *Les anneaux de Bicêtre* ; la durée qui sépare le moment où Chalamont se voit offrir de former le gouvernement et celui où il accepte la proposition, dans *Le président* ; les quelques jours entre la mort de l'oncle et l'ouverture du testament, dans *Les autres* ; les quelques jours aussi que passe à se ronger de jalousie un amputé, immobilisé dans son appartement, dans *La porte...*).

Symétriquement, le second plan temporel, le passé du héros, a gagné en importance quantitative et qualitative, accaparant l'attention du lecteur dans la mesure même où plus rien ne se passe sur la ligne du présent. Des chapitres entiers lui sont parfois consacrés (deuxième chapitre des *Innocents*). De plus, alors que dans les premiers romans l'évocation du passé se limitait souvent, on l'a dit, à une tranche bien précise de la vie du héros, en liaison étroite avec l'intrigue principale (c'est le cas dans *L'évadé*, ou dans *Le passager du Polarys*), dans les derniers, elle couvre sa vie entière : le Président ne se remémore pas seulement l'affaire Chalamont, mais les femmes qu'il a connues, un camarade d'études, etc.

Lorsque Simenon écrit que la part intéressante de ses romans se trouve dans l'évocation du passé, il a donc tort, nous l'avons vu (l'intérêt est dans le jeu présent/passé), mais pas tout à fait. Car on peut soutenir que l'essence du genre romanesque réside dans son côté narratif, événementiel ; et dans les romans les plus typiques de notre auteur, ce côté-là se développe dans les souvenirs plus que sur la ligne du présent.

Je voudrais cependant, pour terminer, proposer de cette structure en deux plans une autre interprétation, d'un type tout différent. On sait que Simenon tenait à produire beaucoup, donc à écrire vite. En étudiant sa méthode de travail, j'ai pu constater qu'il était devenu, dans ce but, un étonnant *business-man* de l'écriture. Il arrivait c'est bien connu à ne consacrer

crer que quelques jours à la préparation d'un roman, à commencer la rédaction sans avoir conçu de l'intrigue autre chose qu'un point de départ (l'événement-choc), et à inventer le reste au jour le jour, à raison d'un chapitre chaque matin. La structure à laquelle je viens de m'intéresser me paraît lui avoir été, sur ce point, d'un grand secours. La rédaction de l'intrigue lui permet d'échapper, pour ce qui concerne la ligne principale, aux problèmes de l'*invention* ; pour ce qui concerne le passé, l'*invention* est ponctuelle (puisqu'il s'agit de *flashes*, de souvenirs séparés), au gré de la fantaisie du moment, et l'auteur ne se gêne d'ailleurs pas pour réutiliser d'œuvre en œuvre personnages, situations, micro-épisodes. Quant aux problèmes de *structuration*, ils n'existent ni sur le plan du présent du personnage (réduit à l'écoulement d'une durée), ni, bien évidemment, sur le plan du passé : les désordres, les redites, les menues contradictions y sont imputables à la nature même du souvenir, donc au réalisme. Pour un écrivain qui travaille sans plan, quelle commodité de pouvoir faire dire à son personnage : « il est possible que ma mémoire me fasse commettre des erreurs » (*Le train*), « je mets mes pensées, mes états d'âme bout à bout, dans le désordre, comme ils me sont venus » (*Il y a encore des noisetiers*), ou : « je m'excuse de tant me répéter » (*Le fils*) !

Qu'on n'imagine pas que je vois là l'unique raison d'être de cette structure. Je pense volontiers que c'est pour des raisons thématiques que Simenon a inventé d'écrire « sur deux plans », et sans doute est-il sincère quand il affirme, en 1961, que cela complique la rédaction. Mais lorsqu'il remplace — par un progrès sur le plan du réalisme — le retour en arrière par le *flash*, il doit se rendre compte des facilités que lui offre désormais la présentation des souvenirs. À ce moment, cela devient un *procédé*, qu'il exploite à fond, avec l'habileté folle qui a toujours été la sienne pour tirer de tout le plus haut rendement, pour tourner en bénéfice les obligations qu'il s'était imposées.

# Charles De Coster et les femmes

Communication de M. Raymond TROUSSON  
à la séance mensuelle du 10 mars 1990

On a souvent débattu la question de savoir si le biographe a le droit d'éclairer la vie d'un homme célèbre jusque dans ses recoins les plus ignorés. Si celui-ci n'a pas jugé bon, comme Jean-Jacques, de faire pénétrer le lecteur dans « le labyrinthe obscur et fangeux de ses confessions », ne convient-il pas de respecter son silence et de s'interdire ce que d'aucuns tiennent pour une profanation ? Quand Charles Potvin publie, en 1894, les lettres de Charles De Coster à Elisa, Hubert Krains s'en émeut. À qui peuvent servir ces révélations, disait-il, sinon « aux envieux, aux jaloux, aux contempteurs de l'art, qui se pâment, eux, en constatant que le grand homme n'était pas si grand que cela, qu'il avait même des faiblesses, de terribles faiblesses, qui le ravalent parfois à leur niveau ? »<sup>1</sup>

La vie de De Coster est de celles qui comportent pas mal de zones d'ombre. Est-ce ignorance, discrétion ou besoin de statufier l'écrivain, si ses biographes successifs — à commencer par son ami Potvin — ont peu à peu imposé l'image conventionnelle d'un amant douloureux, pour jamais ébloui d'un seul amour ? De Coster, écrivait après d'autres Charles-Louis Paron, « n'a connu qu'un triste amour romantique, torturé, rompu, renoué, rompu à nouveau, noué encore, et finissant par craquer pour toujours »<sup>2</sup>. De Lode Monteyne ou L.-L. Sosset à Roger Gheyselinck, le même mythe croît et se fortifie du poète

---

1. H. KRAINS, « Lettres à Elisa », *La Société Nouvelle*, X, 1894, p. 552.

2. A. GERLO et Ch.-L. PARON, *Charles De Coster et Thyl Ulenspiegel. L'auteur, le héros et la Flandre*, Bruxelles, 1854, p. 8.

méconnu échoué une fois pour toutes sur les brisants d'une passion de jeunesse, la première et la dernière d'une existence vouée tout entière à l'art et à la création. Portrait séduisant, mais faux : les documents ne manquent pas, qui permettent de se faire de sa vie sentimentale une conception très différente et de jeter un jour assez neuf le caractère de l'écrivain.

En 1847 — il a vingt ans — De Coster entreprend la rédaction, assez confuse, d'un journal intime. Récapitulant les événements de son bref passé, il remonte à la date du 15 juin 1841 pour consigner un premier fait important, résumé avec une concision toute réaliste :

Je noue, grâce au préfet du collège Saint-Michel — il y faisait alors ses études secondaires — une liaison éphémère avec M<sup>lle</sup> Eugénie Balleroy (amour platonique et stupide) et pourtant entremêlé de plus de jouissances réelles que les plaisirs d'un amour matériel.

Cette liaison dure depuis le 15 juin jusqu'au mois de décembre 1841, époque à laquelle nous commençons à ne plus nous entendre. Trois mois après je quitte cette maison où je laisse ma pensée et mon cœur et je me mets à la recherche d'une nouvelle passion<sup>3</sup>.

Amourette d'adolescent, puisque Charles n'a pas quinze ans, et toute nimbée d'attendrissement romantique, qui devait, en dépit de sa brièveté, lui laisser le souvenir durable des premiers émois. Plus de dix ans après, il se la rappelle encore comme « un rayon de soleil au printemps, une extase vers Dieu »<sup>4</sup>. Mais déjà s'exprime une certaine instabilité, un besoin d'aimer qui ne peut guère se satisfaire d'un être réel, toujours décevant. En 1858, quand il évoque l'ombre déjà lointaine de la petite Eugénie, il manifeste aussi, *a posteriori*, une inquiétude quasi malade, une obsession de l'innocence impossible, et il note avec amertume : « La première femme que j'ai aimée n'était qu'une fille, rouée déjà, elle n'avait que treize ans et demi, moi quinze. Je l'aimais comme on aime à cet âge. À chaque pas que j'ai fait ensuite dans le monde, personne ne m'a jamais réelle-

3. La plupart des documents que nous utilisons sont déposés aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale, sous le sigle ML. Pour ce texte : ML 3698.

4. Charles POTVIN, *Lettres à Elisa*, Bruxelles, Weissenbruch, 1894, p. 152.

ment aimé »<sup>5</sup>. Toujours il aura cette tendance à idéaliser la femme, pour se retrouver toujours déçu.

L'idéalisme, il est vrai, cède parfois à des appétits plus matériels. Le voilà en quête, comme il dit, d'une nouvelle passion et motivé cette fois par des désirs moins éthérés, avoués en janvier 1842 : « La chair commence à me faire sentir son aiguillon. Les désirs parlent plus haut que le cœur et augmentent d'intensité de jour en jour » (ML 3698). Qui cherche, trouve. En avril 1842, il séjourne à Liège, où le séduit « une charmante fille de boutique ». Plus délurée sans doute qu'Eugénie, elle lui fait découvrir des sensations inédites : « Cette fois l'amour est moins platonique et moins mystérieux. Quinze jours de volupté m'ont rassasié pour quelque temps ». Pas pour longtemps en tout cas car, à peine rentré à Bruxelles, le voilà brûlant « d'un amour insensé » pour la sœur d'un ami. C'est le retour au rêve, « les alternatives d'espoir et de désespoir » qui n'empêchent pas le jeune Roméo de réfréner ses élans : « J'ai peur pour mon repos », note-t-il avec une sagesse qui le montre défiant à l'égard de son impétuosité naturelle.

Il n'a d'ailleurs pas trop de mal à s'éloigner d'une donzelle qui le ferait « trembler pour [sa] raison » et à courir des aventures moins périlleuses et plus éducatives. En septembre 1844, Charles se prend au joli museau d'« une charmante ouvreuse de logis, bouche fine, nez mince, beaux yeux, cheveux châains, taille fine, appas arrondis prononcés, enfin la réalité des rêves d'un voluptueux » (ML 3698). Poussant ferme son assaut, l'apprenti Casanova obtient un rendez-vous loin des regards indiscrets. Hélas, Louise — c'est le nom de sa conquête — lui fait faux bond. Lassé de faire le pied de grue et pestant d'avoir dépensé ses maigres économies pour offrir à la belle « une épingle de cuivre doré avec une grande quantité de pierres vertes simulant l'émeraude », il s'en revenait en ville, assez penaud, quand l'aventure prit une tournure plus proche de Molière que du drame romantique. Une vieille femme l'aborde en pleine rue, le traite de coquin et de scélérat, l'abreuve « d'épithètes assez malsonnantes » et lui crie, les poings sur les hanches : « Est-ce

5. ML 3708/14, Charles POTVIN (*op. cit.*) p. 199) omet ce passage.



que c'est pour des prunes qu'on donne des épingles d'or aux jeunes filles ? » Heureusement, les jeunes gens ont eu de tout temps plus d'ingéniosité que leurs cerbères, et l'affaire se conclut dans les dunes : « Trois jours après, malgré la mère, les prunes [...], je possédais Louise ». Cœur d'amadou ? Plutôt fringale d'adolescent impatient de s'affirmer.

Et Charles s'affirme de son mieux, confronté aux obstacles classiques. En octobre 1844, apparition d'une Jeannette, « qui fait la prude, la réservée », mais n'en est pas moins, aux yeux de cet amateur déjà averti, « un morceau assez friand ». L'entreprise demande trois mois de soins attentifs et des ruses de Sioux mais, le 5 janvier 1845, l'offensive échoue : « Sa mère ne descend que pour cinq minutes. Peut-être cela suffira-t-il ? Jeannette s'échauffe, ses yeux se voilent, son teint s'enflamme, elle tombe dans mes bras... Oh ! damnation, le chien aboie, la mère est là » (ML 3698). Bien gardée, M<sup>lle</sup> Jeannette est imprenable et l'assiégeant se détourne d'elle pour s'intéresser, en février 1846, à une Catherine que, par crainte des mères intempestives, on mène au Tivoli, en cabinet particulier, comme un vrai Lovelace. La demoiselle fait des manières, résiste et se tire d'affaire en promettant de céder la prochaine fois. Le galant apprend ainsi à ses dépens qu'il ne faut jamais remettre au lendemain et nota avec superbe : « Cette bonne fille aura pensé que c'était pour la marier que je la recherchais. Il fallait l'aimer pour cela ». *Exit* Jeannette et Charles, héros fatigué, consigne dans son journal : « Du mois de juillet 1846 au mois de mars 1847. Repos absolu ».

Le printemps le réveille et l'envie le reprend d'égayer la monotonie de son existence d'employé à la Société Générale des couleurs vives de quelque jupon. Le 29 mars 1847, une jeune beauté « à l'œil assez éveillé », mi-grisette, mi-cocotte, laisse par hasard tomber dans la rue un peloton de fil. Notre chasseur ramasse prestement ce suivez-moi-jeune-homme, débite quelques galanteries et obtient un rendez-vous. Heureux en amour, est-il heureux, tout simplement ? Pas même : il traîne avec lui un vague à l'âme morose, un ennui persistant, moitié mal du siècle, moitié trait de caractère, 31 mars : « Je ne suis pas plus heureux aujourd'hui qu'hier » : 1<sup>er</sup> avril : « J'espère avoir la chance aujourd'hui. Si je n'en ai pas aujourd'hui, ce sera pour un autre

jour... ». Quelque chose lui manque qu'il ne saurait définir, un ennui persistant pèse sur sa vie sans surprise et sans avenir. Ses conquêtes multipliées lui donnent un moment le change, mais ne comblent pas son vide intérieur.

Hélas, les galipettes avec la première venue ont parfois des suites fâcheuses. En mai 1847, le journal résonne d'une note grave : « Repos, abattement, *grave inconvenient*. Quand tout cela finira-t-il ? Plaise à Dieu que ce soit bientôt ». De Coster souffre mais, cette fois, ce n'est pas le cœur qui est atteint, il le confesse dans un latin destiné à décourager les curiosités de sa mère et de sa sœur : *Vagina egressum gladium sed sanguine fætido coloratum invasit rubigo<sup>6</sup> et nunc verecundum et inaudax, ad certamen se ostendere non audet*. C'était bien le cas de dire qu'il était puni par où il avait péché... Et il péchait souvent : où ranger encore, dans cette série déjà longue, une demoiselle E. Stevens qui lui inspire trente-quatre vers (ML 3715/2), une Ellen qui n'en suscite que seize (ML 3715/3), une Céline qui mérite l'effort d'un laborieux acrostiche (ML 3715/9) ?

Puis, tout soudain, le 7 juin 1847, Charles cesse d'égrener le chapelet des flirts sans lendemain pour crier : « J'aime donc enfin » (ML 3698). La *dilecta* est une voisine, aperçue à son balcon. Il la nomme Marie et, cela va sans dire, lui dédie des poèmes — « Plus je te vois, soupire-t-il, et plus je t'aime » (ML 3715/5) — découvre les délices des mièvreries romantiques :

Si j'étais une fleur, je voudrais, Marie,  
Reposer dans ta main,  
Je voudrais me faner, perdre l'éclat, la vie,  
Et mourir dans ton sein.  
(ML 3715 6, 21 juin 1847).

Il apprend bientôt que Marie se nomme en réalité Fanny, joli diminutif de Françoise, et s'émerveille des sentiments nouveaux qu'il éprouve : « Comme l'amour purifie nos sentiments, comme l'amour élève nos idées, comme il nous grandit à nos yeux. Le tabac nous paraît meilleur, nos amis plus affectueux, nous

---

6. *Rubigo*, rouille, a aussi le sens plus particulier (Gaffiot) de « ulcère produit par le libertinage ».

aimons mieux nos parents. Tout est beau ; que sera-ce lorsque je serai aimé ? » Jour après jour, il dit ses rêves, ses espoirs, sa mélancolie, tantôt exalté, tantôt déprimé, tout heureux d'avoir pu seulement lui parler un moment, émerveillé, le 11 juillet, de ravir quelques baisers, ému jusqu'aux larmes lorsque, le 18, au bal, Fanny lui donne une boucle de cheveux. Hélas, le serpent est dans l'eden. Des cancans circulent sur le compte de Fanny, on la prétend peu sérieuse. Il rêvait de l'épouser, quand le doute vient le hanter : « J'aime tout en elle. Mais son caractère, ai-je jamais pu l'apprécier ? Est-elle pure, intacte de toute passion et de toute souillure ? » (ML 3698). Comme jadis avec la petite Eugénie, comme bientôt avec Elisa, il a l'obsession de la pureté, de l'innocence. N'a-t-il pas cru voir que Fanny, du haut de son balcon, fait les yeux doux à un élève de l'École militaire ? Il en « pleure comme un enfant », bien résolu cependant à rompre « si elle n'était pas sortie pure et intacte de ces poursuites dont elle a été l'objet ». Il n'aura pas cette peine : sa mère a fouillé dans son secrétaire, trouvé une lettre, un ruban, des cheveux, et morigéné comme il convenait le trop sensible jeune homme. Fanny sort de sa vie mais, pendant quelques semaines, elle lui a donné un avant-goût de ce qu'il ressentira pour Elisa.

Il revient malgré lui aux rencontres éphémères qui ne lui laissent pourtant qu'un goût de cendre : « Malheur, s'écrie-t-il avec emphase, trois fois malheur à ce siècle où le jeune homme est vieux à vingt ans, où il peut déjà compter ses conquêtes, tandis que nos pères à cet âge en étaient à leur premier amour » (ML 3698, 5 juillet 1848). Un peu de pose, sans doute, mais aussi quête d'absolu d'un éternel insatisfait. Ses amis — il fréquente maintenant le cercle des Joyeux — lui envient cependant son pouvoir de séduction. « Ô Lauzun ! lui écrit Léon Jouret en mai 1848, décidément tu es au monde pour la perte des femmes ! » (ML 3714/24). Lui-même se reproche parfois sa conduite, comme, en septembre 1850, d'avoir réveillé les espérances d'une pauvre fille qui l'aime et dont il ne veut pas, et il se juge avec sévérité :

Je serai donc toujours le même, je n'aurai donc jamais de force ni pour le bien ni pour le mal.[...] Grâce au ciel, je puis être méchant, mais je ne le suis pas beaucoup, et je pense qu'il y a en moi plus d'éléments de bonté que de méchanceté. [...] Beaucoup

de gens m'aiment et m'estiment, mais moi, qui sais si bien ce que je dois penser de moi-même, mais moi je suis prêt à me mépriser. Quant à l'amour que j'ai pour moi, il existe si fort et si puissant qu'il ressemble à de l'égoïsme (ML 3698, 20 septembre 1850).

Enfin Elisa vint. Étudiant à l'Université Libre de Bruxelles depuis quelques mois, Charles peinait sur une version grecque, un après-midi de juin 1851, lorsqu'il entendit sonner. Il ouvrit et se trouva en face d'une jeune inconnue qui réclamait sa sœur Caroline. Pour lui, qui « commençait à devenir prodigieusement athée en matière d'amour », c'est le coup de foudre. Poète, il chante aussitôt sa passion toute neuve dans *Love*, publié dans la *Revue Nouvelle* le 15 septembre 1851, puis raconte leur rencontre dans une nouvelle, *Silhouette d'amoureux*, parue dans la même revue le 15 octobre et le 1<sup>er</sup> décembre. Les débuts sont difficiles, l'amoureux soudain très timide et la belle peu disposée à se laisser séduire à la hussarde. Charles se promène sous ses fenêtres, la rencontre chez des amis communs, l'assiège au bal, finit par obtenir une rose de son bouquet. Hélas, comme dans les récits du Moyen Âge, il faut compter avec les *losengiers*, les éternels médisants, car les caquets vont bon train. Dans son journal, où il se désigne volontiers sous le nom de René et Elisa sous celui de Lucie — Ô Chateaubriand et Musset ! — il consigne les cancanes de ceux qui cherchent à les séparer. On dit à la jeune fille : « N'écoute pas René, tu seras son dimanche, une autre son lundi » — avant de courir mettre Charles en garde : « Il ne faut pas aimer Elisa, elle est légère, elle se moque de vous... » (ML 3698, 5 juin 1852). Au bout d'une année, le Don Juan de la rue de la Tulipe piétinait toujours.

Est-ce pour exciter la jalousie d'Elisa, par dépit ou par inconstance que, dès février 1852, il s'attaque à une certaine Camille, à qui il écrit, dans un poème : « Je t'aime et je t'adore » (ML 3715/19, 22 février 1852) ? Peine perdue : cette fois, le chasseur est bien pris, au point d'avouer, le 10 juin : « Je me suis battu les flancs pour aimer Camille, je n'ai jamais pu y parvenir. Il est probable que si je me battais les flancs pour ne plus aimer Elisa, je n'y parviendrais pas davantage » (ML 3698). Obsédé, il néglige ses études, qui d'ailleurs ne l'intéressent guère, rêve et traîne. Sa mère lui fait des reproches et sa sœur Caroline lui dit tout net : « Depuis trois semaines, vous

êtes mou que c'est dégoûtant » (ML 3698, 7 juin 1852). Et comme il gémit, elle poursuit, perfide : « Vous savez qu'on dit que vous faites la cour à toutes les femmes. Elisa croit tout ce qu'on lui dit » (ML 3698, 10 juin 1852). Vaincu, le séducteur rend les armes. En juillet, il griffonne une grande déclaration où il offre à Elisa sa « vie tout entière » — rien de moins. Un moment de réflexion le dissuade d'expédier cette lettre, demeurée inachevée (ML 3698), qu'il remplace par une demande de rendez-vous. L'aventure commençait ; elle allait durer sept ans.

On serait curieux de savoir qui était cette Elisa, la première à fixer l'inconstant. Les seuls renseignements que l'on possède, toujours cités, ont été fournis en 1927 par Camille Huysmans dans la préface à son édition de *Stéphanie*, et ce n'est pas grand-chose : Elisa Spruyt, née le 17 mars 1832, était la fille d'un greffier au Tribunal de commerce. Elle demeurait au 85 de la rue de l'Arbre Bénit, d'où elle partit, en 1858, « sans domicile connu ». C'est maigre, mais peut-être n'est-il pas impossible de compléter un peu ces informations sommaires.

Pour le physique, il n'est pas aisé de se faire d'elle une idée précise, De Coster se bornant, dans *Love* et *Silhouette d'amoureux*, à des descriptions bien vagues : Elisa est une brune aux yeux bleus, aux sourcils noirs, avec une fossette au menton ; son teint est d'une pâleur mate, d'une « carnation ardente et méridionale », ses yeux ont « une langueur voluptueuse... un éclat magnétique », elle a une voix de sirène, un souffle parfumé, un sourire innocent. Portrait fidèle ou clichés romantiques ? Caroline, la sœur de De Coster, la dessine d'un crayon plus ferme. Selon elle, Elisa, de taille moyenne, avait les os fins, les membres potelés, la tournure souple, et un déhanchement particulier rendait sa démarche très gracieuse. La fille était belle, avec ses cheveux noirs et son teint ambré ; elle avait encore, ajoute Caroline — *in cauda venenum* — « des yeux larges aux longs cils qu'elle abaissait car elle était louche comme Vénus »<sup>7</sup>. Les sœurs étant volontiers jalouses, concluons plus charitablement que l'élue avait peut-être une coquetterie dans l'œil.

En ce qui concerne la position sociale, le titre de greffier au

---

7. Propos tenus, le 30 novembre 1911, par Caroline De Coster à Georges Lockem (ML 3725).

Tribunal de commerce risque d'induire en erreur, et les Archives du Royaume permettent de situer un peu mieux la famille, Guillaume-Joseph Spruyt, le père d'Elisa, était né en 1779 et avait épousé, en 1812, Adelaïde De Baÿ, fille de rentiers. Lui-même, alors avoué à la Cour Impériale de Justice, deviendra greffier en chef au Tribunal du Commerce. Un de ses frères était notaire, un autre président du Tribunal civil de Nivelles, un troisième substitut-procureur général à la Cour supérieure de Justice de Bruxelles. Quand De Coster connut Elisa, elle habitait rue de Londres, que la famille quitte en septembre 1852 pour la rue de l'Arbre Bénit. Elle vit dans un milieu aisé : les Spruyt ont des domestiques, et Elisa sa femme de chambre. Sa mère est morte à quarante-cinq ans, le 17 octobre 1837, mais elle a six frères et sœurs : Jules (1813-1880), avocat ; Emile (1815-1888), sans profession, mais qui a eu l'adresse, en 1841, d'épouser une rentière ; Adèle (1815-1903), qui a épousé en 1838 le notaire Hanssens ; Edmond (1818- ?) ; Cordélia (1819-1901), épouse, en 1841, du notaire Horace Sroyen ; Charles (1824- ?) enfin, ingénieur civil. On était loin de la veuve De Coster, lingère, et de Charles, étudiant tardif et sans avenir !

Cette fois sérieusement pincé, De Coster s'exalte, tente d'assouvir le besoin d'amour qui le tourmente depuis si longtemps et passe par des alternatives d'espoir et de dépression. Le 6 juin 1852, à minuit — l'heure romantique — il note : « Je ne sais pourquoi j'espère, pourquoi je pense qu'elle peut m'aimer. M'aimer, ah ! je le mériterai et je le mérite, je le sens, puisqu'il n'est pas de femme capable d'éveiller en moi autre chose que son souvenir. Je rapporte tout à elle, je compare tout à elle, elle est pour moi la beauté idéale, type divin auquel je compare tous les autres ». Son amour lui fait même prendre l'héroïque résolution d'étudier sérieusement : dorénavant, c'est juré, il se lèvera à sept heures, se couchera à onze, avec tout juste une petite sortie vespérale. Puis la jalousie le tracasse : des prétendants tournent autour de son Elisa, et ne lui est-il pas revenu que M<sup>me</sup> Sroyen veut pour sa sœur un mari riche (ML 3698, dimanche 25 juillet 1852) ? Alors, par moments, la révolte l'emporte : « Eh bien maintenant je ne veux plus considérer cet amour que comme une partie qu'il s'agit de perdre ou de gagner. Je veux le dépouiller de son côté jeune, poétique, sublime même, je veux

le rabaisser pour le mettre dans la lutte au niveau de tous ces gens-là. Elisa ne peut pas être ma femme, elle sera ma maîtresse ». Peine perdue. Peu à peu le lien se resserre, Elisa répond à ses sentiments..

Cette petite bourgeoise, charmante, coquette, un peu écerve-lée, il entreprend de s'en faire le Pygmalion, lui parle de ses espoirs, de ses goûts, de ses affres de créateur insatisfait. Sans grand succès, car Elisa est jeune, elle aime rire et attirer les regards des garçons. D'un bout à l'autre, la correspondance de De Coster est cri d'amour, supplication, reproche, inquiétude. Ce fut une liaison difficile, traversée de brouilles et de raccommodements. Il a beau écrire : « Avant de te connaître, je ne connaissais pas l'amour », ou : « Mon bonheur m'étouffe », la jeune femme ne lui apporte pas l'apaisement, l'équilibre. Il est jaloux, tourmenté. À celle qu'il aime et qu'il veut son « meilleur ami », il essaie de s'expliquer, de faire comprendre ses élans ou ses crises de sauvagerie, ses envols d'espoirs et ses retombées : « Je hais, lui dit-il, de me poser en jeune homme sentimental et mélancolique, cependant je suis l'un et l'autre. [...] As-tu remarqué dans les beaux livres, cette fine mélancolie, cette tristesse recherchée qui touche les fibres les plus secrètes du cœur, eh bien, j'ai en moi l'idéal de cette mélancolie, je suis souvent dans cet état »<sup>8</sup>. Son Elisa, il l'aime en romantique, en frénétique, en idéaliste éperdu, non à la manière des Français, ces flagorneurs qui au fond méprisent la femme, mais à la mode germanique, profonde et tendre. Aimes-tu, demande-t-il à Elisa, aimes-tu « ton bleuâtre Allemand » ? Pauvre Elisa, qui l'écoute ahurie et souhaiterait être aimée plus simplement ! Elle ne doit pas comprendre grand-chose à son poète à l'humeur capricieuse, aux complications insolites. La sensibilité de De Coster et son insatiable appétit d'idéal ne lui laissent aucun repos. Son journal, le 3 avril 1855 : « Suis-je incapable d'amour ? Peut-être. J'ai dit l'autre jour : Je n'aime qu'une chose au monde, l'art ; hors cela tout m'est indifférent. Jusqu'à quel point cela est-il vrai ? Pourquoi alors soupire-je si souvent, pourquoi tendre les bras vers un fantôme inconnu que j'appelle ?... » (ML 3698).

8. Ch. POTVIN, *op. cit.*, pp. 104-105.

On comprend sa dépression. Son Elisa, qu'il veut pure et idéale comme le seront Nele et les héroïnes des *Légendes flamandes*, Elisa, confiante et maladroite, lui a confessé en pleurant une faute, dont l'aveu maintenant le torture :

L'amour, écrit-il le 16 mai 1854. Ah ! j'aimais Elisa, je l'aimais furieusement. Je fis passer successivement devant mes yeux toutes les femmes les plus belles de la ville, toutes. J'aurais craché dessus. Je n'aimais qu'elle, elle seule. Mais ma jalousie était là, ma méfiance veillait, et il y avait toujours quelque chose qui me disait : Pas vierge, pas vierge ! Et alors je pleurais (ML 3698).

C'était vrai : toute jeune encore — elle n'a d'ailleurs que dix-neuf ans quand elle rencontre De Coster — Elisa avait été victime des entreprises de celui que Potvin, qui devait en savoir long, appelle pudiquement un familier de la maison. Un familier en effet, puisqu'il s'agissait, Caroline De Coster devait le préciser elle-même<sup>9</sup>, du beau-frère de la jeune fille, le notaire Horace Sroyen, qui avait épousé en 1841 — Elisa avait alors neuf ans — sa sœur Cordélia et qui, paraît-il, tenait toujours Elisa sous sa coupe en 1851. On comprend la rage impuissante de De Coster quand il lui écrit : « Oh ! que je voudrais être maître chez toi et avoir une bonne cravache. Lui entre, et moi je suis obligé de ne pas même passer trop souvent. [...] Mon Dieu, Elisa, il est chez toi, lui qui ne devrait pas oser regarder l'escalier de ta porte »<sup>10</sup>. Un ami du couple, l'écrivain luxembourgeois Félix Thyès, fit son possible pour les réconcilier, en insistant auprès de Charles sur l'honnêteté de l'aveu d'Elisa. « Tu dois, lui disait-il, l'épouser en oubliant tout, ou bien renoncer à elle, entièrement et dès à présent » (ML 3712/50). Emporté, douloureusement blessé, Charles choisit la rupture et note avec amertume : « Être le second pour une femme, c'est ramasser les miettes. On n'aime pas deux fois » (ML 3676). Pour s'étourdir, il redevient « chasseur d'amour », poursuit une Clara, rêve à une inconnue en robe rouge qui lui a « fait sauter le sang aux yeux », à une autre qui « avec ses allures de fille [lui] a échauffé le sang ». Il mettait en pratique le précepte de son Ulenspiegel :

9. À Georges Lockem, 30 novembre 1911, ML 3725.

10. Ch. POTVIN, *op. cit.*, p. 135.



« Femme fidèle, c'est bien fait ; homme fidèle, c'est chapon » (III,28). Dans son journal, il plastronne : « Je ne me sens pas bien malheureux d'être seul après trois ans d'esclavage. Je me trouve à l'aise d'être libre. Si une femme peut me prendre, qu'elle me prenne. Je suis à louer présentement » (ML 3698). Son ami Thyès n'est pas dupe de ces fanfaronnades :

Tu ressembles à celui-là qui ayant pris une chandelle pour une étoile et reconnaissant son erreur, s'écrie : il n'y a pas d'étoiles, toutes les étoiles sont des chandelles ! [...] Ne te plains pas dans ta douleur ; ne cherche pas à la faire souffrir, ou à la rendre jalouse en la faisant assister, en quelque sorte, au spectacle de tes amours avec une autre femme dont tu feras peut-être le malheur. [...] Tu es trop romanesque (ML 3712/49).

Quelques mois passèrent, la liaison reprit en 1855, Charles ayant juré de faire confiance. Il a demandé la main d'Elisa, mais on lui a fait comprendre qu'il n'était guère un parti sortable. Ce n'est pas faux : à Pâques 1855, après cinq années d'études piteuses, il vient à peine de décrocher un diplôme de candidat en philosophie et lettres. Poète, il refuse en février 1856 un emploi de placier en vins offert par un négociant tourangeau qu'avait sollicité pour lui son parrain, Mgr. d'Argenteau. De plus en plus, il est accaparé par son œuvre littéraire, se lance dans la composition des *Légendes flamandes*. L'amoureux, lassé, cède le pas à l'artiste, non sans déchirements, et la grande passion s'effiloche. Au cours de l'été 1858, c'est la rupture, définitive cette fois.

Les motifs ne manquaient pas, à commencer par le temps, qui érode insensiblement les sentiments au cours d'une liaison de sept années. La famille d'Elisa, composée de bourgeois, tous notaires ou robins, ne pouvait voir d'un bon œil un mariage avec un bohème sans situation ni avenir. Du reste, la mère et la sœur de De Coster étaient elles-mêmes hostiles à ce projet. M<sup>me</sup> De Coster s'inquiétait d'une union cherchée par son fils bien au-dessus de sa condition ; ne craignait-elle pas aussi, elle qui déjà entretenait un fils qui avait passé la trentaine, d'avoir à subvenir aux besoins du jeune ménage ?

Cette longue aventure avait déchiré l'homme, mais mûri l'artiste. C'est moins Elisa qui l'a influencé, que l'idée qu'obstinément il s'était faite d'elle. Il avait raison de lui écrire : « Tout

ce que j'ai fait en t'aimant m'a réussi, et ce que j'ai gardé, et ce que j'ai livré au public »<sup>11</sup>. Narquoise, coquette, peut-être un rien aguicheuse, trop gaie, un peu enfant et peu formée aux choses de l'esprit, elle n'était pas ce qu'il voulait qu'elle devînt. Il rêvait son amour comme il se rêvait lui-même, et Félicien Rops n'avait pas tort de dire de lui dans une lettre inédite : « Il n'a jamais vécu sa vie ; il vivait un personnage fantastique et chimérique, qui était son idéal, et auquel il ressemblait comme une poire ressemble à une mosquée »<sup>12</sup>.

Y eut-il un épilogue ? Certains prétendent, sans l'ombre d'une preuve, que les deux amants se revirent encore en secret<sup>13</sup>. Quant à Elisa, de santé fragile, atteinte de phtisie, on a dit<sup>14</sup> qu'elle s'était installée à la campagne pour se soigner. Potvin, lui, tenait d'un ami qu'elle s'était retirée chez sa sœur — laquelle ? — chez qui elle serait morte en 1870<sup>15</sup>. Précisons donc un peu, dans la mesure du possible. Le père d'Elisa, malade pendant plusieurs mois, mourut dans la nuit du 23 au 24 décembre 1858<sup>16</sup>. Orpheline de mère depuis l'âge de cinq ans, Elisa se retrouvait seule dans la maison de la rue de l'Arbre Bénit. Désemparee après la rupture avec De Coster, éprouvée par la mort de son père, elle disparaît en effet comme disait C. Huysmans, « sans domicile connu », mais pas pour s'installer à la campagne. Dès le lendemain des obsèques, Elisa s'embarqua pour l'Angleterre, destination qui ne surprend plus lorsqu'on sait que son frère Charles, l'ingénieur civil, avait épousé, le 27 août 1844, une demoiselle Emma Box, originaire de Mary-

11. *Ibid.*, p. 198.

12. Cité par G. CHARLIER, *Charles De Coster, Pages choisies avec une notice et des notes*. Bruxelles, 1942, p. 8.

13. C. HUYSMANS, « Charles De Coster », *La Renaissance d'Occident*, 23, 1927, pp. 255-256 ; J. VIAL, « L'étrange aventure de Charles De Coster », *ibid.*, 20, 1927, p. 291 ; J. HANSE, *Charles De Coster*, Bruxelles, 1928, p. 15 ; L. L. SOSSET, *La vie pittoresque et malheureuse de Charles De Coster*, Bruxelles-Paris, 1937, p. 36.

14. C. HUYSMANS, *op. cit.*, p. 255.

15. Ch. POTVIN, *op. cit.*, p. 27.

16. À trois heures du matin, Archives du Royaume, réf. B.D. 76, année 1858, Ixelles, acte n° 578.

lebene, dans le Middlesex<sup>17</sup>. Elle y passa quelques mois et, le 25 septembre 1859, reparut à Saint-Josse, au 6 de la rue de la Limite. La maison appartenait, non à sa sœur Cordélia, mais au mari de celle-ci, le notaire séducteur Horace Sroyen. Les familles bourgeoises avaient de ces arrangements discrets. Dix ans plus tard, et non en 1870, Elisa Spruyt, « fille célibataire », s'y éteignit à trente-sept ans, le 11 février 1869, à onze heures du soir<sup>18</sup>. Peut-être avait-elle eu la force de lire *Thyl Ulenspiegel*, où elle revit, idéale enfin, sous les traits de Nele.

Et puis ? Elisa partie, De Coster dut redevenir le « chasseur de passion », même si les documents sont moins nombreux et moins explicites pour la dernière partie de sa vie. Il avait toujours été séduisant, avec ce que Camille Lemonnier appelait « son joli air de cavalier à la Van Dijck »<sup>19</sup>, si séduisant que, si l'on en croit sa sœur, les femmes le suivaient dans la rue. Car Caroline aimait, dans ses vieux jours, rappeler les succès de son frère. Elle parlait d'une femme mariée qui était folle de lui, d'une grande dame riche avec qui il avait rompu et qui se déguisait en blanchisseuse pour l'apercevoir un instant<sup>20</sup>. Elle disait aussi : « Il était trop beau, c'est ce qui l'a perdu »<sup>21</sup>. Exagéré ? Peut-être mais, en 1865, quand De Coster se prépare à se rendre à Paris pour collaborer au bihebdomadaire *Candide*, le docteur Watteau avertit Blanqui : « Enchâsez-le vite dans sa besogne, lui écrit-il, car il aime les femmes en diable et s'il se laissait ensorceler, vous n'en feriez plus rien »<sup>22</sup>.

Les années passaient, sans le marquer. Vêtu à la mode, por-

---

17. Archives de la Ville de Bruxelles, 1855, n° 406. Charles n'apparaît plus dans les recensements à partir de 1856 : il s'était probablement fixé en Angleterre.

18. Recensement de la Commune de Saint-Josse-ten-Noode, vol. 8, f° 272, années 1856-1866 ; *ibid.*, vol. 17, f° 69, années 1866-1876. Nous remercions M. Eric Van der Schueren, apirant du F.N.R.S., d'avoir effectué pour nous les vérifications nécessaires.

19. C. LEMONNIER, *La vie belge*, Paris, Charpentier, 1905, p. 127.

20. Dossier Lockem, ML 3725.

21. O. THIRY, « Comment le Wallon Charles De Coster devint un écrivain flamand », *Belgique artistique et littéraire*, t. 32, 1913, p. 119.

22. J. BARTIER, « Le docteur Watteau, Charles De Coster et quelques autres », dans : *Libéralisme et socialisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1981, p. 397.

tant beau, à cinquante ans il en paraissait trente-cinq, comme en témoigne le portrait tracé en 1873 par Georges Eekhoud, son élève à l'École militaire. Sa sœur, casée elle-même depuis 1867, aurait voulu le voir rangé, marié. À cette époque, déçu, endetté, sans doute supporte-t-il mal son existence solitaire. Des lettres à diverses femmes trahissent aussi le romantique impénitent. Il y eut une Berthe, pour qui il compose un poème d'amour, le 29 janvier 1861 (ML 3715/1), puis une Pauline « Si c'est quelque chose qu'une parole sincère, Pauline, je vous aime » (ML 3705/23). Et toutes il les traite, comme jadis Elisa, de méchantes et de cruelles, les supplie de pardonner ses changements d'humeur et ce qu'il appelle ses « caprices » et ses « enfantillages ». En 1871, il s'éprend furieusement d'une Hélène, qu'il nomme aussi Léna, Lina ou Magtelt, comme l'héroïne de *Sire Halewyn*. Il voudrait l'épouser, la presse de son mieux mais la jeune femme, dont la mère est réticente, repousse toujours la date des fiançailles. Il lui écrit : « Je vous aime, j'ai faim, j'ai soif de vous. Ha ! faites si vous le pouvez que je ne doive pas attendre un an. Je te dis que je t'aime, entends-tu. Toi, toi, toi vite, je te veux » (ML 3705/9). À ces rugissements succède, comme du temps d'Eugénie et d'Elisa, l'horrible perplexité du doute : « Dites-moi si vous avez aimé jamais. [...] Mon Dieu ! être mordu au cœur par l'atroce jalousie. Faites de moi tout ce que vous voudrez, mais soyez franche avec moi. [...] Si vous avez aimé, Hélène, envoyez-moi un ruban noir, un morceau de ruban, un ruban de deuil. Sinon, rassurez-moi, j'en ai besoin, je souffre » (ML 3705/6). On ne sait ce qu'Hélène répondit...

En 1875, Caroline l'a mis en rapport avec la famille Geoffrin, de Chimay. Marie a vingt ans, lui quarante-huit, mais on pousse activement le mariage et Charles, une fois de plus, prend feu. La différence d'âge le rend volontiers paternel : « J'ai des envies de te bercer, de te gronder comme l'on fait aux enfants adorés... » (ML 3705/10). Mais parfois revient aussi l'atroce soupçon : « Tu as quelque chose à m'avouer, m'as-tu dit, fais-le vite alors mais pas de nom, je t'en prie. [...] Prends garde à ces côtés exaltés de mon caractère, pour parler comme ceux qui parlent de moi. Quant à moi, je ne me connais pas moi-même, prends garde à cela » (ML 3705/10). Le mariage ne se fit pas,

pour diverses raisons. D'abord, ses revenus ont paru bien maigres : « Il me faisait l'effet d'un garçon pauvre », a dit la mère à Caroline, et elle a observé chez lui un caractère violent, des dettes et « l'habitude de l'estaminet » (ML 3724/4). En août, Charles a passé huit jours à Chimay, où il refusa d'accompagner ces dames à la messe et ne craignit pas de parler de ses maîtresses à Marie. Bref, conclut la maman échaudée en expliquant à Caroline les motifs de la rupture des pourparlers : « Il avait un caractère que je ne pouvais trop juger. Il était charmant mais facile à effaroucher ; les moindres choses étaient pour lui des craintes de soupçons, etc., et ce manque de religion était pour moi un chagrin » (ML 3724/5).

De tant d'aventures, aucune ne lui apporta la paix ; de toutes ces femmes, aucune ne lui parut jamais posséder la pureté et l'innocence dont il paraît les héroïnes de ses récits. Perpétuel insatisfait, ses conquêtes témoignent moins d'un caractère volage ou d'un tempérament juanesque, que d'un profond sentiment de solitude, d'un besoin douloureux et toujours frustré d'aimer et d'être aimé. À ces hommes qui prétendent contraindre le réel à se confondre avec le rêve, il est réservé de mourir seuls. Quelques jours avant sa mort, malade, il a supplié sa sœur de venir le voir dans sa chambre de la rue de l'Arbre Bénit, à quelques pas de la maison où avait vécu Elisa. Caroline vint et, le lendemain, il griffonna l'un de ses derniers billets : « C'est bon d'être aimé, de savoir qu'il y a quelqu'un qui pense à vous. Je suis bien heureux de vous avoir revue. Il est rentré un peu de tendresse dans mon cœur de célibataire » (ML 3677/12). Le 7 mai 1879, c'est en murmurant le nom de sa sœur qu'il expira.

## Sous le signe du roi David : Pierre Nothomb poète de l'amour

Communication de M. Roland MORTIER  
à la séance mensuelle du 21 avril 1990

Les poètes de l'amour n'abondent pas dans notre poésie de langue française. Les poètes d'inspiration biblique y sont fort rares, à l'opposé de ce qui se passe dans la poésie anglo-saxonne. Quant aux poètes qui conjuguent l'inspiration biblique et l'inspiration amoureuse, ils sont rarissimes et je ne vois, chez nous, que le seul Pierre Nothomb qui ait tenté de concilier cette double postulation.

Liliane Wouters et Alain Bosquet le définissent, au tome II de leur anthologie de *La poésie francophone de Belgique (1885-1900)* (p. 15), d'une formule lapidaire et juste : « homme de proie, de charme et de pouvoir » qui aurait « des frissons de grand seigneur ». Le public a surtout gardé le souvenir de l'homme de pouvoir et de son rôle dans notre vie publique, ainsi que de quelques récits — comme *Le prince d'Olzheim* — qui sont d'une certaine manière la métaphore romanesque de ses grands rêves politiques et de sa nature passionnée. Le poète, plus confidentiel, est moins connu, et c'est sans doute injustice, car on lui doit quelques recueils qui, au-delà de leur apparence assez classique, apportent à l'histoire de notre poésie une note très personnelle. Ils nous révèlent un être d'une complexité insoupçonnée et d'une audace assez surprenante de la part d'un esprit qui se voulait conservateur et catholique à la fois. Le plus significatif de ces recueils me paraît être celui qu'il a consacré au roi David et que les Éditions des Artistes ont publié en 1960. Pierre Nothomb, né en 1887, a donc 73 ans au moment de cette publication. Il est déjà l'auteur de plusieurs volumes ou plaquet-

tes de poésie, *La vie d'Adam*, *Délivrance du poème*, *L'an de grâce*, *Jacob et l'Ange*, *Elégies du solstice*, et il donnera encore quatre recueils avant de mourir en 1966, presque octogénaire. Ce sont : *Arbres du soir* (1962), *L'été d'octobre* (1963), *L'herbe haute* (1963), *Les approches* (1965), tous dominés par la thématique de la vieillesse, du jugement divin, de la mort prochaine. Aucun ne va pourtant aussi loin dans l'audace tranquille, dans le mépris des tabous, dans l'approfondissement de ses pulsions intimes, que ce *Roi David*, qui n'est lui-même que la partie centrale d'un recueil composite comprenant également *Le chant du Prince* et *Le Peuplier*.

La référence de départ est claire. Il s'agit de l'histoire des derniers jours du vieux roi David, telle qu'elle est rapportée dans le *Livre des Rois* (L. I, chap. I, v. 1-4) :

Vulgate : 1) Et rex David senuerat, habebatque aetatis plurimos dies : cumque operiretur vestibus, non calefiebat.

*Traduction Crampon :*

Le roi David était vieux, avancé en âge ; on le couvrait de vêtements sans qu'il pût se réchauffer.

2) Dixerunt ergo ei servi sui : Quæramus domino nostro regi adolescentulam virginem, et stet coram rege, et foveat eum, dormiatque in sinu suo, et calefaciat dominum nostrum regem.

Ses serviteurs lui dirent : « Que l'on cherche pour mon seigneur le roi une jeune fille vierge ; qu'elle se tienne devant le roi et le soigne, et qu'elle couche dans son sein et mon seigneur le roi se réchauffera ».

3) Quæsierunt igitur adolescentulam speciosam in omnibus sinibus Israël, et invenerunt Abisag Sunamitidem, et adduxerunt eam ad regem.

On chercha dans tout le territoire d'Israël une jeune fille qui fût belle, et l'on trouva Abisag, la Sunamite, que l'on amena au roi.

4) Erat autem puella pulchra nimis, dormiebatque cum rege, et ministrabat ei, rex vero non cognovit eam.

Cette jeune fille était fort belle ; elle soigna le roi et le servit ; mais le roi ne la connut point. (omet « dormiebatque cum rege »)

5) Adonias autem filius Haggith elevabatur dicens : Ego regnabo.

Or Adonias, fils de Haggith, s'élevait dans ses pensées, disant : « C'est moi qui serai roi ».

La Bible évoque tout autre chose qu'une passion amoureuse dans le chef d'un vieillard : David est sénile, comme le montre son indifférence aux événements extérieurs et à la prise effective du pouvoir par le clan de son fils aîné Adonias. Il faut réchauffer son vieux corps délabré. On lui trouve à cet effet une adolescente, presque une enfant, mais il n'est pas question de la moindre velléité érotique de la part du vieux roi. En revanche, Adonias est tombé amoureux d'Abisag, et c'est son désir de l'épouser qui sera le signal de sa mort : il sera assassiné sur l'ordre de Salomon, visiblement jaloux de cette double concurrence. Cet épisode oriental d'amour, de haine et de sang est l'histoire classique d'une lutte de clans et de femmes, d'influences religieuses, d'ambitions personnelles où la petite Abisag n'est qu'un jouet qui reparaitra avec un éclat nouveau dans la personne de la Sulamite du *Cantique des Cantiques*, autre nom de la même séductrice.

Qu'en a fait Pierre Nothomb ? Tout autre chose ; en réalité, la Bible lui sert uniquement de référence littéraire, de support ou de prétexte. Le locuteur du recueil s'identifie au roi David, ou plutôt il feint de reproduire sa situation, car il n'est ni sénile, ni impuissant, ni moribond.

La trame biblique sert uniquement à fonder une relation intime entre un homme vieillissant (le poète) et une femme jeune et belle qui semble partager son lit (en tout cas, il la décrit nue sous son regard) et pour laquelle il éprouve un intense, un brûlant désir qui ne va pas jusqu'à la consommation physique.

L'intrigue biblique fait l'objet d'une habile transposition qui pourrait piéger le curieux qui s'en tiendrait au seul titre du recueil. Le mensonge poétique doit faire accepter (sous l'autorité de l'Ancien Testament) un thème qui aurait pu scandaliser.

Jeu subtil et dangereux, à la limite de l'interdit (qui est l'acte d'amour, la possession), et jeu qui va très loin, comme dans la fin du monologue d'Abisag, p. 113.

Tout se ramène, en fait, à un jeu de caresses, d'effleurements, de baisers, accompagnés d'une vibrante célébration lyrique.

On a l'impression que l'inspiration de Pierre Nothomb a su fondre subtilement la thématique de la vieillesse masculine (David) avec celle de la pulsion charnelle, de l'intempérance érotique qui caractérisent Salomon, lequel connaîtra (au sens



biblique) sept cents femmes. Le désir du poète, au contraire, se concentrera sur une seule, en l'occurrence Abisag<sup>1</sup>.

Toute la poésie du recueil s'articule sur la contradiction entre la violence du désir et l'impératif du renoncement :

Te voilà devant moi, ta tunique tombée,  
Nue. Et j'ai moins péché en prenant Bethsabée  
Que je ne pécherais en acceptant ton corps  
Autrement que comme une fraîche gerbe d'or  
Sans mêler à mon corps la gerbe dégerbée.

Dans mes bras, cette nuit, doucement étendu,  
Ton sommeil confiant et pur de vierge amie  
Ou même ton désir, dans le songe endormie,  
De l'époux fécondant par ta chair attendu  
Pourront s'abandonner aux forces suspendues  
Que mon vouloir consacre à recevoir ton chant :  
J'ai dompté pour t'aimer la vigueur de mon sang  
Tu crois t'abandonner à des forces perdues...

Si tu ne croyais pas que j'étais desséché  
Mort comme un cep d'hiver ou un chêne sans sève  
Je sais, tu donnerais ton ventre sans péché  
Amour ? Élan ? Pitié ? au bonheur dont je rêve :  
Tourment royal du crépuscule qui s'achève.

Dieu ne me permet pas d'ouvrir à mon baiser  
Le doux miracle offert de ta jeune tendresse  
Et je m'interdirai la suprême caresse,  
Tout ce que mon suprême amour s'est refusé  
Ne prenant que l'amour de ton cœur reposé  
Qui ruisselle sur moi la fraîcheur de tes tresses !

(p. 76)

Que s'attache à mon cou ton poids d'âme et de chair,  
Que le bel arbrisseau se mesure à mon torse,  
Que le frais chèvrefeuil se noue à mon écorce,  
Que ton parfum de mai chasse mon songe amer,  
Que s'apaise ton flanc, que tes cuisses dorées  
Osent dans l'abandon demeurer desserrées,

---

1. Les similitudes avec le *Cantique des Cantiques* sont nombreuses et frappantes. Les images de P. N. sont généralement moins concrètes et le ton plus extatique. En revanche, le *Cantique* n'associe pas l'ombre d'un sentiment de péché à l'exaltation de la beauté féminine.

Que ton jardin secret achève son dessin,  
 Que ta tête se pose au creux de mon épaule,  
 Et qu'à leur doux appel d'innocence mes paumes  
 Dans un geste très pur emprisonnent tes seins.

J'aurai de toi l'essence et la forme élancée  
 J'aurai de toi l'esprit, le rire et la pensée,  
 Et j'aurai, pour mes derniers jours, ton goût de fleur,  
 Et la chaude fraîcheur et la fraîche chaleur  
 Que tu veux apporter, ô grâce inépuisée,  
 Au désespoir de ma solitude glacée  
 Et tu ne sauras pas qu'au fond de ma douleur  
 Je calme durement la faim qui me consume,  
 Et que tu es l'oiselle aux mains de l'oiseleur !

Lui, délivré par toi de sa longue amertume ;  
 Sans refermer ses doigts caressera les plumes  
 Très doucement de la colombe au col gonflé  
 (Et tremblant de la voir de sa main s'envoler)  
 Et, maître de sa vie autant que de ta vie,  
 Vainqueur de son désir par l'amour contrôlé,  
 Et changeant en fraîcheur le feu qui l'a brûlé,  
 N'entendra plus crier son âme inassouvie  
 Tout au chaste bonheur dont tu l'auras comblé

Ignorant tout de sa puissance inconsolée.

(p. 77)

Le renoncement du vieillard est, en premier lieu, d'ordre religieux (« Dieu ne me permet pas...»), mais il est aussi la preuve de sa force, de sa volonté (« maître de sa vie », « vainqueur de son désir ») et d'un amour qui en arrive à transcender la simple sensualité (« tout ce que mon suprême amour s'est refusé »). Victoire coûteuse et difficile, car le roi n'est point le sarment desséché que d'aucuns imaginent :

Tu dormis sur mon cœur et tu étais heureuse  
 De donner ta chaleur à mon vieux corps éteint  
 Croyais-tu ! Vierge offerte à mon épaule creuse,  
 Ton cœur sans s'alarmer battit jusqu'au matin

Ne sachant pas, tandis que pure et lisse et nue  
 Tu allongeais sur moi ton confiant bonheur,  
 Que je devais briser mes forces revenues  
 Mes os, ma chair, mon sang, ma soif et ma fureur,

Pour qu'enfin, envahi par ta grâce et la grâce  
Du Dieu fort qui permet cet amour sans baiser,  
J'entende s'élever jusqu'au fond des espaces  
Le silence vainqueur du chant que j'ai osé

(p. 78)

Le roi est aussi le poète qui trouve dans cet amour sa réalisation absolue et la substance d'une poésie qui touche à la prière :

Je ne demande rien, j'attendrai que tu aimes  
Le vieux poète avec le goût de son poème  
Un peu, sans prendre rien à celui qui t'attend.  
Je me tairai dans ma prière, je préfère  
M'enfoncer à jamais dans ma nuit solitaire  
Plutôt que d'effleurer la paix de ton printemps.

Quand tu me reviendras, quelque soir, sans rien dire,  
Douce de ce désir qui inspire et aspire,  
et qui voudrait pouvoir tout comprendre et donner,  
J'accueillerai ta vie au creux de ma poitrine  
Et ne prenant de toi que ta forme divine  
Je sentirai enfin la gloire d'être né

(p. 74)

Loin de se sentir coupable, le vieux roi-poète célèbre son désir comme un ultime don de Dieu, qui lui a permis d'atteindre aux limites de son être et de son génie :

Mon Dieu, comme je vous rends grâce  
De m'avoir donné jusqu'au bout  
La lucidité du désir !

Il me tient éveillé dans cette nuit qui passe  
Je vois tout, je sais tout, comprends tout :  
Il réclame, éblouit, inspire  
Et ressuscite en moi le génie et le chant.

Illumination de l'être !  
Je croyais m'endormir dans mon soleil couchant,  
Las de tout aimer et connaître,  
Et je ne savais rien de ce que je sens naître  
Dans mon corps et mon âme et mon esprit tendus :  
Vous m'avez entendu,  
De ma pensée et de mes sens par vous je suis le maître  
Devant l'abîme clair je reste suspendu !

Le désir m'a porté au dessus de moi-même  
 Aux pointes de mon âme, aux puissances extrêmes  
 Où je suis délivré même de ce désir ;  
 La réponse surgit vivante à des problèmes  
 Dont je ne savais plus que j'allais les saisir ;  
 J'en allais oublier les normes et les thèmes :  
 Tout soudain se résout dans cette nuit où j'aime  
 À ma soif emmêler l'esprit et son plaisir !

C'est vous qui me donnez, au bord de vos rivages,  
 Mon Dieu, après mes morts, mes péchés, mes veuves,  
 Ce renouveau d'amour qui me tient vif et fier.  
 Laissez-moi comme un sceau dans le creux de ma chair  
 Accueillir sur mon cœur la vierge douce et sage  
 Dont l'appel cette nuit féconda mon désert

(p. 81)

L'amour qu'il éprouve pour Abisag s'oppose à celui qu'il voue à Bethsabée, comme une pure musique détachée de toute implication concrète :

Il y a deux amours, l'amour de Bethsabée  
 Et l'amour d'Abisag. Celui-ci donne tout  
 Sans rien donner que l'âme ou que la fleur de l'âme  
 Dans un chant par un grave silence absorbé

Celui-là donne tout et prend tout, et la femme  
 Est volupté du corps, de l'âme et de l'esprit  
 J'ai choisi la musique et si tu l'as compris  
 Ce chant sera plus chaste et plus haut que la flamme

Tout le reste est péché ou indigne de nous  
 Les caresses, les mains, les ébauches d'étreinte  
 Ne sont pour nous que les approches de ces saintes  
 Formes du seul amour dont nous allons choisir

Ensemble la plus belle, au-delà du désir.

(p. 82)

Mais il est des moments où le vieux roi se demande s'il ne se ment pas à lui-même, si son renoncement est aussi solide qu'il le croit, et si Abisag se satisfait vraiment de cet « amour suprême » :

J'étais fidèle au divin pacte  
Maître suprême de mes actes  
Je te conserverais intacte  
Pour l'époux demain attendu  
J'apporterais à Yavée  
La victoire longtemps rêvée  
La force que j'ai retrouvée  
Et le don que j'aurais perdu

Mais je tremble ô ma Sunnamite  
Si, vive et douce, tu m'invites  
À l'abandon que précipite  
Un vertige accepté enfin.  
Ô Dryade, sur mon écorce...  
J'ai trop présumé de ma force  
Et je vais renverser mon torse  
Sur ton corps léger dont j'ai faim...

Es-tu moins sainte, es-tu moins pure,  
De l'aveu de ma force dure  
Du réveil des hautes brûlures,  
Du secret de mon cœur brûlé ?  
Ô Roi David que ma jeunesse  
Soit le sceau de l'autre promesse  
Et que le poème renaisse  
Du désir que j'aurai comblé.

(p. 84)

Telle est la force de son désir qu'il l'épuise chaque nuit entre les bras de Bethsabée pour mieux résister à celui qui l'entraîne vers le corps doux et frais de la jeune Sunamite :

Ô Bethsabée, encor savoureuse à l'étreinte,  
Tu ne sais pas que, chaque nuit, un doux corps frais  
Vient se nouer à mon torse dur et secret,  
Que vierge et défendue, elle s'offre sans crainte  
Ignorant le réveil de mes forces éteintes  
Au beau tourment, royal et fier, de mon regret

Ô Abisag tu ne sais pas que pour la joie  
De garder mon serment le plus pur, chaque jour  
J'épuise en d'autres bras mon corps puissant et lourd.  
Ainsi, lion pensif qui respecte sa proie  
Et vieux chêne enchanté par l'arbuste qui ploie,  
Respiré-je à jamais sur ton sein l'autre amour.

(p. 85)

Je ne veux plus penser qu'à ton corps, Bethsabée,  
 Je ne veux plus penser qu'au secret de ton corps  
 Je fais de mon désir la force exacerbée  
 Qui emporte au remords pour fuir l'autre remords  
 L'autre désir : celui des premières rosées.

Envolez-vous de moi ô mes pures pensées  
 Chants de mon jeune amour, musiques de mon ciel,  
 Rêves d'une beauté que Dieu m'a défendue  
 Peut-être ! envolez-vous pour qu'un baiser mortel  
 Ne vous entraîne pas dans le torrent charnel  
 Où s'abandonnera ma douleur suspendue !

Et si je n'entends plus, et si je ne vois plus  
 Ces grâces, ces fraîcheurs, ces brises, ces bruits d'ailes,  
 Si je perds à jamais mes sources qui ruissellent,  
 Mes oiseaux, mes matins, mes symboles élus,  
 Si dans la volupté absorbante - absorbée  
 Seul me reste demain le corps de Bethsabée,  
 Que rien de vous du moins ne s'y perde avec moi  
 Que Dieu reprenne et garde intacte pour Sa joie  
 Tandis que les lourdeurs terrestres me reprennent  
 Cet amour qui eût pu être à jamais la mienne.

(p. 86)

À d'autres moments, il découvre dans la pulsion de son désir  
 une forme de l'immense force créatrice qui émane de la Divinité  
 force dont il participe doublement, en sa qualité d'homme et en  
 sa dignité de poète :

Vaste océan mouvant où le fleuve des jours  
 Des planètes, des chants, des soupirs, des silences  
 Ô vertige éternel et créateur s'élançe  
 Pour y chercher la plénitude de l'amour.

Je sentais devant toi, lorsque tu étais nue,  
 Et que tu attendais le bonheur de mon sang,  
 Que j'étais traversé par ce fleuve puissant  
 Qui fait d'amour la création continue,

Que mon charnel désir n'était pas seulement  
 Le cri voluptueux de mes sources profondes,  
 Mais une infime part du cantique des mondes,  
 Un élément divin du divin mouvement.

Parce que je voyais dans tes yeux et tes gestes  
Et que je presentais dans l'espoir de ton cri  
Le frémissant désir aussi de cet esprit  
Qui unissait nos chairs au vertige céleste

(p. 88)

Emporté par un puissant mouvement universel, « qui unissait nos chairs au vertige céleste », le poète s'immerge dans le flux du devenir qui l'emporte, sous l'aiguillon du désir, vers un infini assimilé à la divinité. L'amour charnel n'est plus, dès lors, qu'une des voies mystérieuses par lesquelles s'opère le salut :

Mon orgueil était grand d'avoir en ton instinct  
Et le mien retrouvé pour nos fêtes charnelles  
Le sens et le pourquoi de la force éternelle  
Par quoi Dieu nous entraîne au but de nos destins

Tu étais poésie, et j'étais poète,  
Tu écoutais mon chant et j'écoutais le tien,  
J'ouvrais à ton regard le rêve qui contient  
Sans l'enfermer l'inquiétude toujours prête ;

Par quelque mot ailé tu rejoignais le ciel  
Tu expliquais la course et l'orbe de la Terre  
Je n'étais jamais seul, si j'étais solitaire,  
Car tu étais en moi le songe et le réel ;

Je reliais en toi l'atome originaire  
Et l'infini final qui s'ouvre et s'ouvre encor :  
Par cette conscience et le divin mystère  
De l'âme qui se noue au mystère des corps

(p. 89)

Je manque d'autorité pour juger de la pertinence théologique de cette vision poétique qui associe étroitement la condition charnelle et l'amour divin, mais elle séduit incontestablement par son rythme et par sa musicalité :

je n'ai touché ton sein que pour nouer le charme  
De mon chant éternel à ce don passager  
Mais éternel aussi par la grâce des larmes.

(p. 93)

Par moments, la sensualité du poète éclate, irrépressible, et il lui faut toute la force qu'il puise dans son serment pour résister à la vague déferlante du désir :

Tu as voilé ton corps. Pourquoi ? Ma main le presse  
 Sous le voile. Déjà elle atteint durement  
 Tes deux seins prisonniers dont la pointe se dresse  
 Et ton ventre pareil au monceau de froment ;

Elle glisse déjà sur sa courbe dorée  
 Elle s'enfoncerait parmi les grains de blé  
 Si tu ne soupirais, de crainte dévorée,  
 Ou du désir par ma caresse révélé.

Tu trembles ? Moi aussi, Sulamite, je tremble  
 Et je renverserais mon torse sur le tien  
 Si je n'avais juré au Dieu qui nous rassemble  
 De lui garder ta vie intacte. Il me retient.

Mais rends-moi la beauté de ta nudité pure  
 Et le jeune bonheur de tes flancs découverts  
 Pour que s'apaise en moi le cri de la nature  
 Pour le chant de l'été, printemps de mon hiver !

(p. 99)

Le poète répète, en le nuançant, le chant amébé qui s'élève en son cœur :

Retiendras-tu ton cœur et ton corps et tes bras  
 Quand son rêve appuiera sa grâce sur ton torse,  
 Quand, ayant confié sa faiblesse à ta force,

Le chèvrefeuille au vieux chêne s'enroulera,  
 Léger, et qu'au sommet de sa liane torse,  
 Sa bouche ayant pitié de ta rugueuse écorce,

Son ventre en même temps doucement s'ouvrira ?

Tu as promis à Dieu de ne jamais la prendre  
 Autrement qu'un parfum, un sourire ou un chant  
 Autrement que le don à ton soleil couchant

De ce matin de Mai dont la pulpe encor tendre  
 A déjà la promesse et la chaleur du sang  
 Mais dont le pur accueil à ton influx puissant

Vous laisserait un goût de remords et de cendre



La voici qui s'avance au pli de ton chemin  
Vers toi et tu l'attends au seuil de cette allée  
Sûr de toi, appelant cette douceur ailée,  
Prêt à l'envelopper dans tes robustes mains  
Pour, les corps refusés et les âmes comblées,  
La rendre à cette paix de victoire mêlée

Où ton éternité commencera demain...

(p. 106-107)

Le sommet du lyrisme de Nothomb coïncide avec l'abandon du vers régulier dans un psaume de sa propre invention où il rivalise avec le modèle biblique et qui porte le titre assez singulier de *Psaume LXXIbis* :

PSAUME LXXIbis

Je ne cesse de prier Dieu,  
Dit le Roi,  
D'arracher de mon cœur ce désir.  
Je ne cesse de prier Dieu,  
Dit-il aussi  
De me permettre de m'en nourrir.

Ma faim est si grande depuis si longtemps !  
Dit le Roi,  
Je n'ai jamais été rassasié...  
(Comme on arrache le parfum, puis la rose,  
Reprend-il  
Et puis, lui-même, le rosier !)

J'accepte de mourir à tout bonheur vivant  
Dit le Roi,  
J'accepte l'âpre effort auquel Tu me convies  
Mais je ne pourrai plus chanter ta gloire, ô Dieu vivant  
Reprend-il  
Si j'ai tué dans ma chair toute vie !

Pourquoi m'as-tu fait ainsi fier et puissant ?  
Dit le Roi,  
Pourquoi m'as-tu fait d'âme et de chair et de sang  
Si ce n'est pour participer au désir universel  
Dit le Roi  
Qui emporte vers Toi le flux de la création continue ?

L'heure est venue enfin du décisif refus  
 Répond Dieu qui n'a pas entendu cet appel  
 L'heure du sacrifice total est venu...  
 Mais que vaudra le sacrifice,  
 Dit le Roi,  
 Si plus rien en moi ne frémit que je puisse  
 Chaque jour Te sacrifier ?  
 (p. 110-111)

Cette prière en forme de monologue est conçue comme une justification de la thématique du recueil et de la vision religieuse qui la sous-tend.

Sans doute la critique de l'époque a-t-elle ressenti quelque malaise devant une inspiration aussi insolite et que la personnalité de l'auteur rendait encore plus troublante. Seuls deux critiques, deux poètes d'ailleurs, en ont rendu compte, fort élogieusement : Marcel Thiry, dans *Le Soir* du 14 septembre 1960, et Raymond Quinot, dans le fascicule de novembre-décembre (pp. 25-28) de *Nos Lettres*.

Marcel Thiry, après avoir parlé d'une « scabreuse variation sur un thème biblique », ajoutait que « la poésie lui confère une immunité ». Il y voyait le chant d'un jeune homme, mais qui « saurait l'art des vers comme on ne peut guère le savoir à vingt ans ». Il concluait en soulignant dans ce recueil « une rare impression de puissante passion charnelle et de confession pathétique » et, tout en se refusant à le juger au plan religieux, il estimait que « le juge littéraire, en tout cas, ne pourra qu'absoudre et qu'applaudir ». Jugement pénétrant et fin, où se retrouvent la sensibilité poétique de Thiry et la justesse de son regard de lecteur.

À trente ans de distance, et en dépit de quelques négligences prosodiques, l'œuvre a gardé aujourd'hui son souffle et sa puissance. Sans concessions à la modernité, elle renoue tranquillement avec le discours lyrique traditionnel, ignorant superbement un siècle d'expériences et de recherches formelles. L'ambition de Pierre Nothomb se situait ailleurs, dans un propos authentiquement existentiel, où l'appétit de la chair se heurtait aux aspirations spirituelles d'un homme vieillissant, confronté à la proximité de la mort. C'est, en réalité, cette perspective qui donne à la beauté du jeune corps féminin un charme, une atti-

---

rance qui seraient irrésistibles s'il ne les intégrait dans une tension qui les sublime.

Poète de l'amour charnel, Pierre Nothomb l'est d'une manière insolite, où la spontanéité se moque des interdits, mais où l'érotisme s'exalte dans « le flux de la création continue », réconciliant ainsi la chair et l'esprit, le vieux roi et son Dieu, le chêne et le chèvrefeuille.

## Poète et dramaturge : une question d'identité

Communication de M<sup>me</sup> Liliane WOUTERS  
à la séance mensuelle du 12 mai 1990

À l'école normale où j'ai fait mes études, parler trop volontiers de soi était un signe de mauvaise éducation. Le *je* étant chose haïssable, (encore que Valéry précise : seulement celui des autres), j'ai grand scrupule à me pencher sur ce que les grammairiens appellent la première personne du singulier, les philosophes, un principe auquel nous attribuons nos états et nos actes, et Marguerite Yourcenar *l'être que j'appelle moi*.

Choisir cet être pour sujet d'une réflexion pourrait sembler inconvenant si je n'avais au moins une bonne excuse : bien que ce soit fort peu, c'est celui dont je sais le plus, le seul que je fréquente d'aussi près, aussi assidûment, le seul par qui je peux appréhender le monde. Et le seul dont la privation me priverait de tout.

Unique donc, circonscrit dans l'espace de mon corps, comme dans celui du temps, entre deux dates dont la seconde me restera, jusqu'au bout, inconnue, *l'être que j'appelle moi*, si son identité lui semble une évidence, du moins quand il s'éveille, mange, travaille, se promène, lit, écoute les oiseaux ou subit quelque mal de dents, (qu'incontestablement nul autre n'endure à sa place) cet être-là, dès qu'il aborde l'écriture, se sent beaucoup moins sûr d'être seulement, uniquement soi. Tantôt dépersonnalisé jusqu'à l'aliénation, tantôt démiurge en train de se répandre, il ne peut plus écrire *je* en son nom propre, il lui semble, avec Keats, qu'un poète n'a pas d'identité, avec Proust, qu'il change son âme contre l'âme universelle, avec Pessoa

qu'en lui-même est apparu son maître. Et son *je*, brusquement, lui fait problème.

Parler de soi n'est donc pas simple. Parler de poésie carrément impossible. Du moins pour un poète. Cocteau nous le disait déjà : *Il est aussi difficile à un poète de parler poésie qu'à une plante de parler horticulture.*

Comme les défis sont faits pour être relevés, j'ai retroussé mes manches d'horticulteur, conseillé à la plante que je suis d'être muette et, plutôt que d'épanouir ses fleurs, d'en suivre l'éclosion. Je me suis mise en quête de ce que les auteurs appellent pompeusement « mon œuvre » et je me suis relue. Entre des pages qui sont, assurément, l'expression de ce que je suis, et dont je me souviens encore les avoir écrites, mais qui, sorties de moi, me sont devenues étrangères, j'ai traqué l'être qui tenait la plume, celui dont Rimbaud dit qu'il est un autre, dont je ne sais si c'est un double ou bien plusieurs, légion peut-être, comme le démon des Écritures, ou bien personne, l'ombre de mon ombre, l'écho de ma voix.

Et lorsque le poète tient la plume du dramaturge, le dramaturge celle du poète, ont-ils la même démarche, leurs états ou leurs actes partent-ils d'un même principe, se retrouvent-ils sous une même identité ? Si je me suis souvent posé la question, si d'autres me l'ont tout aussi souvent posée, j'avoue n'avoir pas trouvé de réponse définitive. Vous parler du problème m'aidera sans doute, sinon à le résoudre, tout au moins à y voir plus clair.

De nombreux poètes ont écrit pour la scène. Certains y manifestent un tempérament totalement différent de celui qu'ils affirment en poésie. D'autres demeurent semblables à eux-mêmes. Le ton racinien n'est pas moins racinien dans les *Cantiques spirituels* que dans *Britannicus* ou *Phèdre* ; le Claudel des *Cinq grandes odes* est le même que celui du *Soulier de satin*. Quelques fragments des odes pourraient d'ailleurs s'intégrer dans la pièce sans troubler son déroulement. Seule différence : dans le *Soulier de satin*, Claudel parle au nom de Rodrigue ou de Prouhèze, dans les *Cinq grandes odes* il parle au nom de Claudel. Mais Prouhèze — ou Rodrigue — parle comme parlerait Claudel. Le théâtre poétique permet au dramaturge de garder la plume du poète, au poète d'insuffler son haleine aux per-

sonnages — à tous les personnages. Et, pour distincte que soit leur identité, ils sont moins marqués par leur psychologie propre que par le sceau de l'auteur. Ils restent, en quelque sorte, sous diverses apparences, des clones poétiques de celui-ci, le produit d'un *je* dominant et monolithique qui, tel Dieu le Père, crée l'homme à son image et à sa ressemblance pour le faire s'exprimer avec sa voix.

Tout autre est le cas du poète qui change de plume au moment d'affronter la scène. Et si le Cocteau des *Parents terribles* me vient immédiatement à l'esprit, pour être opposé à celui du Cocteau de *Plain-Chant*, si j'écarte, au départ, les dramaturges qui n'ont jamais publié de poèmes, même s'ils le sont, poètes, je dois bien reconnaître que les références ne foisonnent pas. Audiberti ? *Des tonnes de semence* ne me paraît pas tellement éloigné du *Mal court*. Obaldia ? Ses poèmes et son théâtre suivent la même démarche. Quant à notre confrère Charles Bertin, j'hésite à me prononcer, il le fera d'ailleurs mieux que moi. Quelle que soit son opinion, *Christophe Colomb* pourrait être, sur le sujet, une œuvre exemplative : d'une part, les dialogues, d'autre part les poèmes du chœur.

Autre exemple, assez probant celui-là : l'auteur flamand Hugo Claus. Beau poète, assurément, ne reculant pas devant une certaine sophistication, pratiquant, avant la lettre, l'intertextualité, beau romancier aussi, notamment dans ce *Chagrin des Belges* où il joue sur deux niveaux de langage, celui du narrateur, très travaillé, et celui de protagonistes dont chacun véhicule son propre accent, voire son propre patois, homme de théâtre enfin, et qui peut s'affirmer, sur scène, aux antipodes de son œuvre poétique. Même si Claus reste toujours Claus, nous ne sommes plus en face d'un monolithe mais d'un quartz aux cristaux multiples. C'est ce type d'écrivain qui me semble le mieux illustrer ma recherche.

N'ayant jamais abordé la forme romanesque, et bien qu'elle puisse, à ce propos, autant que le théâtre, être mise en regard de la poésie, je pose la question dans les limites de mon expérience : le poète dramaturge ressent-il son identité de la même façon en écrivant une pièce qu'en écrivant des poèmes ? Autrement dit : son *je* poétique est-il différent de son *je* dramatique ?

En ce qui me concerne, une immédiate évidence s'impose : le

décalage entre le ton de mes poèmes et celui de mes pièces. Disant cela, plus qu'à une opinion personnelle, je me réfère à l'accueil reçu : dès mon premier recueil, je fus cataloguée poète traditionnel, étiquette contestable mais partiellement exacte ; dès ma première pièce, sans pour autant me ranger dans un autre tiroir, il ne vint à personne l'idée de me caser dans celui de la tradition. Différence notable, d'apparence purement formelle, sur laquelle mes réflexions ont été assez nombreuses pour que j'en fournisse une explication plus troublante fondée, on le verra, sur un problème d'identité.

Mon premier recueil de poèmes, *La marche forcée*, est paru en 1954. Il comprend les textes écrits entre ma vingt-deuxième et ma vingt-quatrième année. Hors l'influence de Roger Bodart, qui fut pour moi un professeur de poésie, et mon premier critique, j'étais ce qu'il est convenu d'appeler une autodidacte. Entre l'école normale d'institutrices où, faut-il le dire, la pédagogie prenait la part du lion, et la sortie de ce premier recueil, je venais de recevoir en plein cœur le choc de la poésie, plus précisément de la poésie française, par une lecture intensive, quasiment frénétique, de ses chefs-d'œuvre les plus éprouvés, les seuls dont l'existence m'était connue, les seuls, aussi, que présentent les anthologies, du moins celles qui ne se veulent pas novatrices ou marginales. À l'inverse des jeunes écrivains de ma génération j'étais donc plus marquée par Villon que par René Char, moins proche d'Eluard que de Verlaine ou de Nerval. Et j'écrivais en vers. Non que ses derniers me parussent à la poésie indispensables je n'en étais tout de même plus là mais il m'était impossible de m'exprimer autrement.

Ce qui devait arriver arriva : même si, très vite, tant par l'enjambement que par la cassure, par les ruptures de ton que par l'emploi de rimes inhabituelles, je voulus rompre une harmonie trop susceptible de devenir ronronnement, le fait d'écrire en vers et d'avouer une filiation classique me donna une étiquette traditionnelle. C'est tellement vrai qu'à la sortie de mon troisième recueil, *Le gel*, au rythme consciemment et constamment brisé mais où le vers n'en est pas moins, tout aussi consciemment et consciemment présent, bien que voilé, porteur de masques, un critique « dans le vent », qui m'avait jusqu'alors snobée, me dit sans rire son heureux étonnement : ce livre-là,

au moins, n'est pas en vers. Et voilà pour la forme. Quant au problème qui m'occupe, l'identité, je le vois découler de ces prémisses. Comme, à cette époque, la poésie était totalement étrangère à mon entourage, que je la cachais presque autant qu'une tare, la pratiquant seule, en secret, telle une langue réservée aux seuls initiés, élitiste, en somme, ou, si l'on préfère, aristocratique, elle était tout à fait coupée de mon contexte journalistique. Mais, s'il pouvait frapper quant à la forme, ce hiatus n'avait aucune importance : les voyages intérieurs se souciaient peu de l'anecdote. Sauf que je percevais en moi une très profonde dichotomie : mon *je* quotidien, d'une banalité navrante, était, de temps à autre, envahi par un *je* d'exception. Plus qu'une perte d'identité (Keats), qu'une inclusion dans l'âme universelle (Proust), c'était l'emprise d'une force qui me dépassait, d'un être mystérieux que, faute de mieux, j'appellerais mon moi transcendant.

À cette époque, je n'avais pas encore lu Pessoa. J'ignorais qu'entre ses divers hétéronymes le grand poète portugais en plaçait un au-dessus des autres, au-dessus de lui-même aussi, d'ailleurs, cet Alberto Caeiro dont il relate l'apparition, au moment le plus exaltant de son existence : *J'écrivis trente et quelques poèmes à la file... Ce fut le jour triomphal de ma vie, et jamais je n'en pourrai connaître de semblable. Je partis d'un titre, Le gardeur de troupeaux. Et ce qui suivit fut l'apparition en moi de quelqu'un à qui je ne tardai pas à donner le nom d'Alberto Caeiro. Excusez l'absurdité de l'expression : en moi était apparu mon maître..*

Ce n'est évidemment pas sans raison que j'évoque Pessoa. Sans aller, comme lui, jusqu'à donner un état-civil à l'être qui m'habite à l'instant où s'impose la poésie, je reconnais l'emprise qu'il a sur moi, l'aliénation où je me trouve à son égard, aliénation qui m'amène à citer Jean-Claude Renard : *Le moi du poète semble se traduire dans le poème comme non-moi*, à paraphraser Rolland de Renéville : *une voix résonne à mes oreilles qui paraît extérieure à mon esprit*, à rappeler Maurice Blanchot : « *l'inspiration* » ne signifie rien d'autre que *l'antériorité du poème par rapport au poète*.

Non-identité, négation, inexistence du *je* au moment de l'acte poétique, prise de pouvoir par l'autre, la poésie m'apparaît



donc comme un jeu de dépersonnalisation, d'une part, d'emprise, d'autre part. Platon, déjà, affirmait qu'il faut être possédé.

Et l'auteur dramatique ? Est-il aussi phagocyté ? Se sent-il également traversé ? Posée à quelque monolithe de type claudélien, la question serait sans intérêt. Les écrivains à multiples facettes — les quartz — apporteront, chacun, leur réponse. Seront-elles semblables ou différentes ? Je n'en sais rien. Je ne peux vous livrer qu'une expérience, la mienne. Comme je l'ai fait pour mes poèmes, j'examinerai d'abord, de mes pièces, un aspect purement formel.

Alors qu'en poésie je balayais allégrement les notions d'espace et de temps, la structure même de l'œuvre dramatique m'en fit immédiatement prendre conscience. Mon premier recueil avait un ton médiéval, ma première pièce s'ouvrait sur des panneaux publicitaires et une jeune fille en blue-jeans. Mes premiers poèmes s'articulaient sur des rythmes anciens, ma première pièce parlait un langage actuel. On serait tenté de dire qu'une dizaine d'années avaient passé, que le monde littéraire m'était devenu familier, que je portais sur les choses un œil différent, que j'étais devenue capable d'autocritique. Mais il existe encore une autre explication. Elle aussi prend racine dans un problème d'identité.

J'ai dit que la vision poétique ne m'est apparue que dans un contexte précis, par la lecture des poètes les plus classiques, qu'elle ne s'est exprimée que par le truchement de l'Autre, la prise de possession d'un *je* transcendant, venu de loin, de si loin qu'il parlait un français extrêmement différent de celui que je maniais à l'époque, dans la conversation courante, par exemple. Etre soutenue par la rime et le rythme était vital : eux seuls me confortaient. Je me fiais sans crainte à leur musique. Alors qu'écrire sans elle me donnait des sueurs froides, que ma prose m'apparaissait lamentable — et qu'elle l'était. Aucune Minerve, dans ma tête, ne présidait à son éclosion, aucun Sésame ne m'ouvrait les portes de son domaine. Il me fallait vraiment compter sur ce que Roger Caillois nomme « l'héritage de la Pythie ». Rien à voir, pourtant, avec les notions extrêmes de désordre, d'inconscience ou de délire. Le travail n'était pas gommé, le sens critique s'aiguissait, la dictée ne s'écrivait pas

sans retouches — loin de là. En fait, tout au début, avant de reconnaître mon démon interne et, quelquefois, de le dompter, comme l'enfant apprenant à écrire, je me laissais guider la main.

Si j'étais portée par ce *je* poétique, que je ressentais comme un Alberto Caeiro personnel, rien de semblable ne se produisit au moment où j'abordai le théâtre. C'est qu'il ne fallait plus sonder l'espace intérieur mais contempler le spectacle extérieur. Qu'il ne fallait plus écouter la voix intemporelle mais prêter l'oreille à d'autres sons. Qu'il fallait, avec le public, établir une communication plus immédiate.

Regarder. Écouter. Communiquer. Ce que je voyais avait les couleurs de mon époque. Ce que j'entendais s'exprimait dans la langue de tous les jours. Ce que je voulais rendre aurait donc forcément le même accent. Infiniment conscient de sa présence dans un espace et dans un temps donnés, mon *je* dramatique parle, non comme je le fais dans la vie courante — ce serait nier la notion même du théâtre — mais sans hiatus entre cette vie et celle que je projette sur scène. *L'être que j'appelle moi* s'en trouve-t-il, pour autant, en parfaite concordance avec le dramaturge ?

Sujet passif, infiniment absent, espace vide et traversé dans l'acte poétique, dans l'élaboration d'une pièce, il se sent peuplé, actif, on ne peut plus présent. Plus d'Alberto Caeiro, de non-moi, d'aliénation. La tentation est grande de dire qu'il se sent le maître, que loin de perdre son identité il en suscite d'autres, beaucoup d'autres, dont toutes ont quelque chose de lui, dont certaines éprouvent des sentiments ou affichent des opinions qu'il ne partagerait pas, comme des enfants dont la vie propre déconcerte leurs parents. Encore que... Si loin de lui que soit un personnage, il finit par entrer dans son optique et par adopter son comportement. C'est qu'il est moins démiurge que Protée. Au théâtre, toujours, l'acte de créer implique celui de s'identifier. Nous y voilà.

Autant mon *je* poétique se sent habité par quelqu'un, autant mon *je* dramatique a pour fonction lui-même d'habiter. L'auteur d'une pièce ne se contente pas d'inventer, il occupe l'être mis au monde. Et pas seulement au plan mental : physiquement. Il se glisse dans une autre peau, devient taiseux dans un corps

taciturne, dans un autre, bavard, bourru, onctueux, éloquent, bégayant. Il ne lui suffit pas de mettre les protagonistes en présence, il doit les investir à tour de rôle, il est chaque fois l'autre, tout en restant chaque fois lui. Dans *Un arrière-pays*, Paul Willems nous décrit le phénomène : *Je m'assieds à ma table de travail et je dis à haute voix les répliques des deux personnages. Ces répliques, je les invente au moment même, elles me viennent tout naturellement comme si je « vivais » la scène. J'ai remarqué que j'ébauche les gestes des personnages, leurs mimiques et jusqu'à leur regard.*

Si je cite Paul Willems, c'est qu'en lisant les lignes qui précèdent j'ai pensé : comme moi, exactement comme moi. Comme, sans doute, la plupart des dramaturges. Est-il possible d'écrire une pièce sans devenir chacun des êtres qui l'animent ? Je souligne le mot : devenir, j'insiste sur le côté protéiforme de l'auteur. On a tendance à croire qu'il donne la vie. En fait, il vit chacune de ces existences sorties de lui. Paraphrasant Victor Hugo, du *je* dramatique nous pourrions dire qu'il se divise et demeure entier. Ajoutons qu'il demeure aussi lui-même. C'est peut-être en quoi il diffère essentiellement du *je* poétique.

Est-ce à dire que le dramaturge ne se sent jamais visité, que l'état de grâce du poète lui est étranger ? Loin de là. De l'écriture automatique (et, lorsque l'auteur est entré dans ses personnages, toutes les répliques le deviennent, automatiques) à l'état de transe, celui des instants les plus créateurs, la pièce ne s'écrit jamais de sang-froid. Le dramaturge aussi a parfois l'impression de travailler sous la dictée.

Faut-il conclure ? Et que conclure ? Je ne peux le faire qu'au conditionnel : le *je* du poète serait personne, celui du dramaturge plusieurs. Le *je* du poète serait habité, celui du dramaturge habiterait. Le *je* du poète n'aurait pas de nom, celui du dramaturge s'appellerait Légion. Mais, pour semblables ou différents qu'ils soient, ces *je* rassemblés, conciliés, maîtrisés, ne s'expriment que par une seule voix, celle de l'auteur.

Possédé ou possédant, dépersonnalisé ou sur-personnalisé, quels que soient le nombre et la diversité de ses *moi*, plus un écrivain est écrivain, plus il marque chaque page de son empreinte. Sa vie à lui, son maigre ou fabuleux itinéraire, ce qu'il éprouve, cherche, pense, fait, tout s'inscrit dans les strates

de son œuvre. Outre un métier, avec toutes les notions de travail, d'expérience et de persévérance que ce mot implique, outre l'irruption du mystère, ou de la grâce, outre la part immense du vécu, être écrivain, c'est aussi réunir toutes ses identités en un seul être, les dominer, leur imprimer son sceau unique. Et, pour y parvenir, à travers tous les aléas possibles, simplement, fortement, être soi.

# Confidences d'un Wallon « wallonnant » et « tiers-mondialiste »

Communication de M. Willy BAL  
à la séance mensuelle du 9 juin 1990

*Di zèls à mi gn-a pont d'astantche.*<sup>1</sup>

Jean Guillaume

J'ai d'abord à expliquer les guillemets qui encadrent deux mots du titre, deux néologismes dont le second est de ma création. « Wallonnant », on s'en doute, est calqué sur « bretonnant » et signifie tout simplement « qui garde les traditions et les parlors wallons », tout esprit de tendance étant écarté. Pour une raison analogue, à « tiers-mondiste » qui fait référence à une idéologie déterminée, j'ai substitué « tiers-mondialiste », c'est-à-dire, dans ma pensée, ouvert au Tiers-Monde, intéressé par lui, le connaissant un peu, agissant en sa faveur.

Vous infliger, par le biais d'une communication, certaines de mes confidences, c'est sans doute outrecuidance de ma part, abus de votre bienveillance. J'ai longtemps hésité à le faire. Seule m'y a résolu la pensée qu'une relation d'expérience peut présenter quelque intérêt. Expérience strictement personnelle, dont je ne prétends tirer aucune conclusion générale et moins encore les prémisses d'une thèse.

Philologue jamais guéri d'une vocation rentrée d'agronome ou de forestier, je ne suis dans cette compagnie qu'un philologue par raccroc puisque j'y siège en qualité d'écrivain dialectal.

C'est cependant de mon expérience de philologue que je vou-

---

1. « D'eux (les aïeux paysans) à moi, point de barrage. »

drais vous entretenir. Je suis dialectologue de formation, au travail dans le domaine wallon. Sur ce point, j'ai sans doute des explications à donner. Mon plus récent ouvrage porte le titre de *Africana Romanica* ; il avait été précédé d'un volume de *Studia afro-romana*. Les communications que j'ai faites jusqu'à présent dans cette compagnie portaient sur le français en Afrique noire et sur le français comme outil de développement dans le Tiers-Monde. J'ai dirigé des travaux universitaires sur des sujets aussi divers que le créole haïtien, les mots romans dans plusieurs langues bantoues, le portugais des *musseques*<sup>2</sup> d'Angola, la littérature mozambicaine, etc. Si enfin je vous confie qu'à l'heure actuelle j'ai sur mon établi le tome III du *Dictionnaire de l'Ouest-Wallon*, des dossiers relatifs aux particularités lexicales du français en Belgique, œuvre collective que préside M. Joseph Hanse, mais aussi une monographie d'antroponymie afro-romane (en collaboration), vous aurez le droit de vous étonner et sans doute de diagnostiquer chez moi un cas grave et chronique de dispersion intellectuelle.

Au retour de la guerre et de la captivité, j'avais repris modestement ma voie première — dialectologie et ethnographie wallonnes —, à laquelle j'avais adjoint, car j'enseignais la littérature française, deux sujets d'étude : l'œuvre de Charles Péguy et celle d'Henri Pourrat.

Appelé en 1956 à fonder une section de philologie romane à l'Université Lovanium de Léopoldville — la première section du genre en Afrique, une Afrique dont j'ignorais presque tout —, je me suis embarqué bourré de bonnes intentions et de projets. Un retour annuel de plus de deux mois nous étant garanti, j'en profiterais pour amasser en Europe, sur le terrain et dans les livres, les matériaux, la documentation sur mes sujets d'élection, que je traiterais, le reste de l'année, dans mon bureau d'Afrique. Il ne m'a pas fallu beaucoup de temps pour me sentir en porte-à-faux, non seulement à l'égard de mon enseignement et de mes étudiants mais aussi par rapport à mon nouveau milieu naturel et culturel. J'ai ressenti vivement le besoin d'une implantation, d'une incarnation en quelque sorte. Mais comment, par quel

---

2. Voir note 13.

biais relier la philologie romane, spécialement la linguistique, l'Afrique noire, le monde bantou en particulier ? C'est là qu'un historien, feu Louis Jadin, m'a montré une première voie, celle de l'immense documentation historique relative à l'Afrique noire à partir du XV<sup>e</sup> siècle, rédigée, pour la zone qui m'intéressait, en latin et surtout dans des langues romanes, italien, espagnol, portugais : textes d'archives, relations de voyage, rapports de missionnaires, d'administrateurs, de trafiquants, etc.

J'ai ainsi été amené à publier des traductions françaises, pourvues d'un appareil critique, de documents historiques relatifs à l'ancien royaume du Congo. C'était là pure besogne de philologue de cabinet, mais au moins était-elle ancrée dans l'histoire et la vie du continent noir.

Chemin faisant, j'avais remarqué l'apparition fréquente de mots africains souvent lusitanisés et de mots romans, essentiellement portugais, sous des formes que j'avais considérées de prime abord comme altérées. Ici commençait à intervenir ma formation en linguistique historique et comparée et se révélait pour moi la nécessité d'acquérir au moins quelque initiation aux langues locales, principalement à leur système phonétique et morphosyntaxique. En fait, la reconstruction de l'indo-européen et celle du proto-bantou ne diffèrent pas par la méthode. Les faits que j'observais n'avaient rien d'insolite ; ce n'était que des exemples nouveaux de phénomènes que l'on commençait à bien connaître : interférences, emprunts, actions du substrat, du superstrat, de l'adstrat. Et les formes dites altérées n'étaient autre chose que des formes évoluées, restructurées. Évolution, restructuration qui ne se faisaient pas plus au hasard que ne s'est faite la transformation du latin post-classique en roman. Il s'agissait d'en dégager sinon les règles, du moins les tendances. Ce à quoi je me suis employé. La seule originalité résidait dans le fait que les langues historiquement en contact appartenaient à des familles très différentes et que les faits se produisaient dans ce qui était encore « terra incognita » pour les romanistes. D'où le programme d'études afro-romanes que j'ai présenté pour la première fois à Madrid en 1965. Depuis lors, ces études ont amplifié, le rameau le plus productif jusqu'à présent étant celui de la description du français en Afrique noire. Deux autres rameaux, très prometteurs, se sont formés : celui des études

triangulaires afro-hispano-américaines de mon collègue et ami Germán de Granda (on remarquera que ce triangle de l'interférence linguistique est aussi celui du trafic négrier) et, plus jeune, le rameau de l'afrolusitanistique que font croître en collaboration les universités de Rennes et de Leipzig.

Si ces phénomènes ont, certains, plusieurs siècles d'ancienneté, ils continuent à se manifester, tant du côté des langues importées que du côté des langues indigènes. Et c'est ici que les méthodes de la dialectologie et de la géographie linguistique retrouvent toute leur actualité, leur pertinence.

Jusqu'ici la démarche reste purement intellectuelle ; elle pourrait s'assimiler à ce qu'on appelle, dans les milieux de la coopération, un transfert de technologies, une extension de méthodes éprouvées dans la Romania traditionnelle à un secteur jusqu'alors ignoré ou négligé de la *Romania nova*. Mais cette démarche n'impliquait, à proprement parler, aucune prise d'attitude, aucun engagement à l'égard du Tiers-Monde.

Le déclic devait se produire vers la fin d'une journée de saison sèche, à une date dont je n'ai pas le souvenir. De la terrasse de mon habitation, qui dominait la vallée, j'observais un vieil homme — du moins, il me semblait tel — qui remontait péniblement la côte, chargé d'un faix de bois mort. Soudain, j'ai retrouvé en lui les traits de ma grand-mère, de marraine Pauline la bûcheronne, qui maintes années auparavant gravissait semblablement le *tiène dou Laury*<sup>3</sup>, le raidillon du bois proche de ma maison natale. Tout y était : la démarche lente et lourde sur la sente malaisée, l'effort qui courbait le corps, la fatigue visible. Tout, à deux détails près : l'Africain portait son fardeau sur la tête, ma grand-mère, sur l'épaule, lui allait pieds nus, elle en sabots.

Révélation soudaine. L'Afrique et au-delà, le Tiers-Monde : une paysannerie de toute la profondeur du temps et de toute l'étendue de la terre. Sans doute, n'y a-t-il pas à gommer la diversité, à réduire les différences, à assimiler purement et simplement nos campagnes, même avant la mécanisation agricole,

---

3. Toponyme de Jamioulx : wallon *tiène* « tertre, coteau, pente raide », *Laury* ou *Lauri*, ancien français *larriz* : lande, terre inculte, tertre ».



la brousse africaine, le *sertão*<sup>4</sup> du Nord-Est brésilien. Sans doute y a-t-il ceux que chante Aimé Césaire, qui n'ont pas inventé la roue, et les autres, dont nous sommes, nous qui avons même mis au point dès le XII<sup>e</sup> siècle le collier de travail — *èl gorja* — du cheval de trait. Mais reste sous cette diversité l'unité fondamentale d'une paysannerie essentielle, liée à la glèbe, au soleil, au vent, à la pluie, la même paysannerie anonyme, courbée, dure.

Cette paysannerie dont je suis non pas issu — qui signifie « sorti » — mais dont je suis. Je suis, je reste enfant du village ou plus exactement du hameau, d'Ôdrimont, *Alderici Montem*.

Avant la présente génération, il n'y avait au village, sauf pour les Postes, pas de Madame Bal ni de Monsieur Bal. Il y avait pour tous une Rosa, dite Ghislaine, fille du *grand Francwès*, planteur de tabac, abatteur de porcs, farceur et braconnier, et de Pauline *dou Bédot*<sup>5</sup>, éleveuse de chèvres, bûcheronne et cuiseuse de pain. Il y avait pour tous un Jules Bal d'Ôdrimont (pour le distinguer du Jules Bal du chemin de Nalinnes). Un Jules Bal, *èl gârçon Zirè*, le fils de Désiré, houilleur et métayer, et de Léonie *dou Tchîn.nî*<sup>6</sup>, qui portait une fois la semaine au marché son plein *tchèna* (grand panier à une anse) de beurre, de « boulettes », de « maquée », d'œufs, de fruits.

Les gens du hameau ne possédaient ni bibliothèque ni collection d'œuvres d'art. Hubert Juin, dans sa *Célébration du grand-père*, écrivait « De tous ceux qui ont peuplé les hameaux, je suis le seul à savoir ce qu'est un livre, comment il est fait et comment on le lit ». J'exagérerais si je reprenais ces propos à mon compte mais il est vrai que les gens du hameau n'avaient guère de contacts avec la « planète Gutenberg ». Marraine Pauline avait appris sa *croûjète*, la « croisette de par Dieu », autrement dit son abécédaire ; elle lisait les gros caractères de son missel et signait. Mon *ratayon* (bisaïeul) *Gustin dou Taloni*<sup>7</sup>, bûcheron, tenait son carnet de travail en une *scripta* franco-wallonne qui

4. Le portugais *sertão* désigne l'intérieur encore plus ou moins sauvage d'un pays, les forêts, la brousse loin des côtes.

5. Sobriquet ; le wallon *bédot* signifie « mouton ».

6. Sobriquet ; le wallon *tchîn.nî* signifie « fabricant de chaînes ».

7. Sobriquet, dont le déterminant n'est pas élucidé de façon sûre.

ne devait pas grand-chose aux leçons du maître d'école. Quelques esprits avancés lisaient le journal, de pieuses femmes recevaient *La semaine d'Averbode*. J'ajouterai, dans le rayon de l'imprimé, l'*Almanach de Liège*, avec ses illustrations des travaux saisonniers, qui me ravissaient, et la brochure qui fit le plus rêver mes douze ans, le *Catalogue de la Manufacture d'Armes et de Cycles de Saint-Etienne*. L'oralité, l'oralité wallonne, s'entend, régnait partout, sauf à l'église et à l'école aux heures de classe.

J'ai parlé de l'absence d'œuvres d'art. Nos gens avaient pourtant des choses belles, auxquelles ils tenaient, mais dont la fonction n'était jamais d'être d'abord ou seulement belles : le crucifix et les chandeliers de cuivre, le « crasset », le quinquet... Choses belles aussi que corbeilles et paniers tressés d'osier brut ou pelé ou encore d'éclisses de coudrier — des *skinons*. Chose belle que le grand pot de terre de Bouffioulx, dans lequel on passait le café. Et ces meubles en fruitier, cette haute horloge. Et ces bordures de buis taillées de l'allée conduisant à la « gloriette » au fond du jardin, ces giroflées murets plantées à l'aspect du midi, ces murs chaulés, et tant d'autres choses encore, toutes marquées du travail, de la peine d'hommes et de femmes aux mains calleuses, au dos souvent prématurément courbé. Seules peut-être les fleurettes taillées au canif pour orner les sabots des femmes étaient de pures créations artistiques...

Ce n'est jamais sans un frémissement intime que je vois l'emblème de la faucille et du marteau. J'admire l'intuition de ceux qui l'ont découvert et j'abhorre d'autant plus les régimes qui en ont usé, abusé, mésusé pour conduire des peuples vers où vous savez. Cela me donne la même impression de sacrilège que le crucifix dans la main du Grand Inquisiteur.

La faucille, la sape, la faux, la machette, la serpe...

Le marteau, la cognée, le pic, la houe...

La faucille et le marteau, nos seules armoiries.

Rêverie romantique d'un retour mythique aux origines ? Illusions vaguement rousseauistes, écologistes d'un intellectuel vieillissant, en mal d'une Nature bain de jouvence ?

Non.

Non, car ces outils ou d'autres semblables, nous, c'est-à-dire

les miens et moi-même, sans hiatus de génération, nous les avons maniés, ces travaux lents, lourds, répétitifs, nous les avons pratiqués, ces fardeaux, nous les avons portés. J'ai dit « les miens », je pense « les nôtres », les paysans d'ici et d'ailleurs, de toujours, le Tiers-Monde.

Il est des choses et je le dis sans acrimonie, en toute sincérité —, il est des choses que ne comprendront jamais celle ou celui qui n'ont jamais eu de bouse ou de terre sous les ongles.

« Homme à la bêche » pour reprendre un titre de Pourrat, je me crois mieux à même de comprendre les « gens à la houe » du Tiers-Monde et, en même temps, — je vais peut-être vous scandaliser — moins enclin, moins prompt, à m'apitoyer sur leur sort, hormis, bien sûr, dans le cas des cataclysmes. La terre a toujours été école de rudesse, de volonté têtue aussi. Quoi de plus tenace qu'un germe qui veut pointer si ce n'est l'espoir du paysan qui veut le faire croître ?

Dans une même vision, je rassemble toutes les porteuses d'eau, d'antan et d'aujourd'hui, celles qui reviennent de la rivière ou du marigot ou de la fontaine, celles qui portent la calebasse sur la tête ou sur l'épaule et celles qui accrochaient leurs deux seaux à ce porte-seaux qui, chez nous, s'appelle *goria* comme le collier de travail du cheval, et, dans un même mouvement, toutes les femmes et tous les hommes bêtes de somme : *baudèts d'fosse* (littéralement « ânes de la mine »), ouvrières des charbonnages du Pays Noir, Boraines à la *hourde*<sup>8</sup> qui inspirèrent Van Gogh, *botteresses*<sup>9</sup> pourvoyeuses de nos marchés, *carregadores* (porteurs) des pistes africaines. Je réunis les repiqueuses de plantules de riz et les saisonniers flamands qui naguère sarclaient et « démariaient » les betteraves, les moissonneuses de sorgho à la faucille, les aouïterons de Stijn Streuvels qui couchaient le blé à la sape, les coupeurs de canne à sucre à la machette...

Je vois d'un même coup d'œil tous les hommes amputés dans leur corps pour n'être plus que des mains : *manœuvres*, *main*

---

8. Le borain *hourde* désigne un sac façonné en capuchon et dans lequel on chargeait le charbon glané sur les terrils.

9. En orthographe wallonne, *boterèsse* ou *botrèsse* « hotteuse, femme qui porte la hotte ».

*d'œuvre*, pour n'être plus que des bras : les *braccianti*, les *braceros*<sup>10</sup>, pour n'être plus que des pieds : les *peones*<sup>11</sup> des grandes *haciendas*. Oh, que la lexicologie comparée est implacable ! De quelle symbolique scandaleuse pour le chrétien se revêt l'image des *braccianti* de Giovanni Verga, accroupis contre le mur de l'église, attendant qu'il *signor padrone* vienne les quérir, faire son choix...

Je vois tous les hommes dépouillés de leur humanité pour n'être plus enregistrés, comptabilisés que comme « pièces de bois d'ébène ». J'entends le Roi Très Chrétien lançant ses caravelles à la conquête « des âmes et des épices ». L'enveloppe charnelle des âmes peut se vider de scorbut et de dysenterie, l'âme étant de toute façon sauvée par la grâce du baptême ; les épices, elles, doivent arriver au port, saines et sauvées, saveur garantie, pour renflouer le trésor royal. Île de Gorée : soleil couchant sur océan clapotant, contemplés entre les barreaux de la captivité. Enfermement devant l'infini d'un horizon libre. Qui dira jamais les désespoirs secrets ou hurlants de ces cœurs en bois d'ébène ?

Ainsi vais-je à travers l'aridité des registres, des archives, des relations, de l'histoire si peu loquace au sujet des « petits », pour tenter de déchiffrer le palimpseste de la paysannerie. Mais je fouille aussi dans la matière vive de mes propres souvenirs, des choses vues, entendues, vécues.

J'ai le privilège d'avoir deux mémoires : une mémoire immédiate, proche, brute, d'expérience, incrustée comme des cals parfois douloureux, dans mes vertèbres, mes articulations, mes muscles, mes mains ; une mémoire de vacher, de bûcheron, de moissonneur, de captif, de camarade.

Et puis une mémoire profonde, lointaine, cellulaire, une mémoire de saumon remontant courants et barrages jusqu'à la frayère, une mémoire sourcière collée à la roche calcaire pour

10. L'italien *bracciante*, l'espagnol *bracero*, comme aussi le portugais *bracero*, désignent le manœuvre, le journalier.

11. L'espagnol *pëon* (dont le correspondant en ancien français est *pëon*, devenu *pion*), « qui va à pied » a plusieurs sens, dont ceux de « manœuvre, homme de peine ».

y déceler le bruissement des eaux souterraines irriguant mes gènes.

Ainsi vais-je reconstruisant un Tiers-Monde global, du nord et du sud, du présent et du passé, de nos hameaux et des lointains *quilombos*<sup>12</sup> amazoniens, des traditionnels villages de cases et des modernes cités-bidonvilles, *favelas*, *musseques*<sup>13</sup>, de mon Ôdrimont natal à la *Bahia de todos os santos (e de todos os pecados)*<sup>14</sup>, chère à Jorge Amado.

Tous ces paysans, avec ou sans terre, attachés ou arrachés à la terre, parlaient, parlent. Les uns, les enracinés, gardent jusqu'à nos jours ou ont gardé jusqu'à une date récente, comme moyen exclusif de communication quotidienne, leurs parlers traditionnels, locaux, régionaux, généralement non légitimés par les pouvoirs en place et que, pour cette raison, on n'appelle pas des langues. D'autres, déracinés, vagants, immigrants, à la recherche de quoi survivre, ont dû se doter de moyens de communiquer avec des groupes humains qui exhibaient une supériorité économique, militaire, technique. À l'économie des comptoirs côtiers, des transactions purement commerciales correspondent les parlers dits pidgins. L'économie de plantation, fondée au départ sur l'esclavage et le mélange ethnique, a suscité les parlers dits créoles. La colonisation et le néo-colonialisme de l'époque contemporaine ont mis en contact des langues et des cultures de puissance et de prestige inégaux. De là résultent les interférences linguistiques, telles qu'on les observe, par exemple, en Afrique noire. De là aussi le bricolage de moyens approximatifs de communication lorsque la nécessité et l'urgence de celle-ci dépassent de loin les possibilités d'apprentissage : ainsi sont nés le *français-tirailou*, le petit-nègre, le *pretoguês*<sup>15</sup> de Luanda. Parfois se forme à partir de là une langue véhiculaire, comme le français populaire ivoirien.

---

12. Le portugais du Brésil *quilombo*, d'origine bantoue, désigne une réunion ou un refuge d'esclaves nègres marrons.

13. *Favelas* (Brésil), *musseques* ou *muceques* (Angola) : « quartiers marginaux des grandes villes, bidonvilles ».

14. « Baie de tous les saints (et de tous les péchés) ».

15. *Pretoguês* (par croisement entre *preto* « nègre » et *português* « portugais »), nom donné par dérision à une sorte de petit-nègre portugais.

Bref, il s'agit de toute cette variété, cette mosaïque de parlers de toutes origines, de toutes fonctions, que d'honnêtes auteurs français des siècles précédents dénommaient couramment, selon les latitudes et les continents, par des formules aussi synthétiques que symétriques et sans appel : « les patois des sauvages, les patois des Nègres, les patois des paysans ». Le bon philologue J. Marouzeau définissait le mot « patois » (qui, soit dit par parenthèse, est une spécificité française, n'ayant d'équivalent exact dans aucune autre langue européenne que je connaisse) en ces termes : « On désigne d'ordinaire de ce nom des parlers locaux employés par une population de civilisation inférieure à celle que représente la langue commune environnante ».

Je vous le disais : les sauvages, les Nègres, les paysans...

Je n'ai pas déserté la dialectologie en joignant à mes descriptions du wallon occidental des études, par exemple, sur le créole de Casamance, le portugais populaire d'Angola ou le français du marché de Treichville (Abidjan).

Vous dirais-je en terminant que, si paradoxal que cela puisse paraître, c'est par le Tiers-Monde par mon « tiers-mondialisme », que j'en suis venu à une francophonie militante ?

Le destin de toutes les langues, parcelles du patrimoine culturel mondial, me concerne. Le destin de toutes les langues m'intéresse autant. Linguiste, je ne reconnais au français aucune supériorité intrinsèque, aucune précellence. Cela n'affecte en rien mon admiration pour l'inestimable trésor de la littérature française. Défendre le français pour le français ne pourrait me mouvoir que par un réflexe d'auto-défense, parce que le français est la langue prédominante de ma formation intellectuelle et esthétique, la langue de communication que j'utilise le plus fréquemment. Entendons-nous : je parle de défense de la langue. La défense des usagers du français, de leurs droits, de leurs intérêts est une autre question.

Un réflexe d'auto-défense, légitime certes, n'aurait pu à lui seul m'engager dans une francophonie militante, surtout s'il s'agissait d'une défense puriste, frileuse.

Mais il se fait que le français, à la suite d'événements historiques bien connus, dont nous n'avons pas toujours lieu d'être fiers, s'est créé un espace d'intercommunication englobant une grande partie du Tiers-Monde. Pour moi, la vraie, la seule justi-

fication humaine d'une promotion de la francophonie consiste dans l'aménagement de cet espace linguistique en un espace de solidarité.

« Solidarité par le français pour le développement », tel était le thème d'un colloque du C.I.L.F. et tel est mon credo. Le français se trouve en situation de fonctionner comme instrument de coopération, comme véhicule transculturel, comme outil de développement, comme facteur de convivialité. C'est à la fois sa chance et sa mission. Il doit y répondre.

Mais il n'y aura de telle francophonie solidaire et libératrice que si elle sert à guérir les enfants de la brousse au ventre gonflé de kwashiorkor, que si elle aide à raccourcir les chemins de la porteuse d'eau, si photogénique avec la calebasse sur la tête, mais éreintée, que si elle respecte les gens de partout, avec leurs langues et leurs cultures propres. Une francophonie d'alliance, servante des peuples.

Utopie mobilisatrice ? Illusions ?

Illusions sans doute, surtout au train où roulent maintenant les choses ! Et puis a-t-on jamais vu que l'on se souciât beaucoup du pot de terre ?

Laissez-moi rêver !

Les forestiers distinguent les essences d'ombre — telles le hêtre —, qui étouffent toute végétation dans le pourtour de leur ramure, et les essences de lumière — telles le bouleau —, qui laissent croître fougères, cépées, arbustes autour d'elles.

Je rêve d'une francophonie plantée en essences de lumière.

# Chronique

## Séance publique

Le 5 mai, l'Académie s'était une fois de plus déplacée au palais des Beaux-Arts, où la salle M était mieux faite pour accueillir le nombreux public désireux d'assister à la réception officielle de M. Pierre Mertens.

Tout ce que signifie ou représente l'œuvre de celui-ci, tout ce qui fait s'y affronter l'angoisse et l'espérance, tout ce qui s'y traduit de malaise et d'attachement à un pays singulier, M. Jean Tordeur l'a analysé avec beaucoup de sûreté. Tout ce qu'était ou représentait Jean Muno, tout ce que son œuvre traduisait par ses tendresses comme par ses refus, M. Pierre Mertens l'a détecté avec une lucidité qui n'excluait pas l'amitié.

G. S.

## Séances mensuelles

Au cours de sa séance du 13 janvier 1990, l'Académie a entendu une communication de M. Lucien Guissard : *Roman et Histoire*. Notre confrère observe que le roman historique, très à la mode aujourd'hui, évolue à tout instant entre l'utopie du vrai et la relativité des vérités. Comment le romancier fait-il converger dans son récit le réel et la fiction ? L'exemple de plusieurs romanciers contemporains tend finalement à démontrer l'exactitude de la formule de Mauriac : « Seule la fiction ne ment pas ».

Le 10 février, sous le titre *Simenon et le souvenir*, M<sup>me</sup> Claudine Gothot-Mersch, vice-directeur, a mis en lumière les variations du rôle que tiennent le passé et la mémoire dans les différentes époques de l'œuvre simenonienne où l'on voit peu à peu le recours au souvenir assumer la première place et revêtir souvent la forme d'une auto-analyse.

Le créateur d'Ulenspiegel fut-il l'amant douloureux que représentait à l'envi ses biographes ? Traitant, le 10 mars, de *Charles De Coster et les femmes*, M. Raymond Trousson replace la liaison avec Elise



Spruyt dans le contexte des aventures amoureuses de l'écrivain et du romantiosme échevelé de celui-ci, ce qui conduit notre confrère à broser un piquant tableau des mœurs bourgeoises de l'époque.

C'est à un sujet jusqu'ici inexploré : *Pierre Nothomb, poète de l'amour* que M. Roland Mortier a consacré sa communication du mois d'avril. Le recueil de Pierre Nothomb intitulé *Sous le signe du Roi David* est en effet le seul de notre littérature à entremêler aussi concrètement inspiration biblique et inspiration amoureuse, voire érotique. Cette œuvre révèle, dans ce grand catholique conservateur, un être d'une complexité insoupçonnée et d'une confondante audace.

Lorsqu'un poète et un dramaturge cohabitent dans le même écrivain, les deux parts de ce créateur poursuivent-elles la même démarche ? C'est la question qu'aborde de front, à partir de sa propre expérience, M<sup>me</sup> Liliane Wouters, directeur de l'Académie, au cours de la séance du 12 mai, sous le titre : *Poète et dramaturge : une question d'identité*.

Sous le titre *Confidence d'un wallon « wallonnant » et « tiers-mondialiste »*, M. Willy Bal évoque, au cours de la séance de juin, les relations étroites qui se sont imposées à lui entre la philologie romane, la dialectologie wallonne, l'étude des parlers bantous, la prise de conscience à l'égard du Tiers-monde, le sentiment de l'unicité de la paysannerie à travers le monde, les parlers locaux de celle-ci, tous éléments qui l'ont conduit à une francophonie militante.

Les textes de cette réception et de ces communications figurent dans ce Bulletin.

Par ailleurs, les propositions d'aide à l'édition formulées par la Commission consultative du Fonds National de la Littérature ont été entérinées au cours des séances de février, avril et juin.

### Prix de l'Académie

La remise annuelle des Prix de l'Académie, suivie d'une réception, s'est tenue le 15 février 1990 devant un public d'amis particulièrement nombreux.

M<sup>me</sup> Antoinette Spaak, Présidente du Conseil de la Communauté française, avait tenu à honorer cette manifestation de sa présence. S'adressant à elle, M. Jean Tordeur, Secrétaire perpétuel, la remercia chaleureusement des signes d'attention qu'elle avait prodigués à l'Académie depuis deux ans.

Les Prix de l'Académie pour 1989 ont été attribués à :

- Prix Auguste Beernaert : Luc de Heusch : *Écrits sur la Royauté Sacrée*.
- Prix Ernest Bouvier-Parvillez : Raymond Quinot.  
Prix Alix Charlier-Anciaux : Roger Foulon pour l'ensemble de son œuvre.
- Prix Félix Denayer : Francis Tessa : *Dans le tremblement du souffle*.
- Prix Georges Lockem : Serge Alesky : *Piste, Le Sextan et Statuaire*.
- Prix Lucien Malpertuis : Eric Brogniet : *Usage du Rêve*.

### Divers

M. Henry Bauchau s'est vu décerner le Prix Antigone pour son dernier roman : *Œdipe sur la route*, publié aux éditions Actes-Sud.

M. Charles Bertin a été promu par M. le Président Mitterrand au grade d'officier de la Légion d'honneur au titre littéraire et à celui de sa longue présidence du Comité belge de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.

M. Georges-Henri Dumont a publié aux éditions Fayard son grand ouvrage consacré à *Léopold II*, dont la sortie de presse a été largement saluée en Belgique et en France.

M. Joseph Hanse a été fait Docteur honoris causa de la Sorbonne - Paris XII.

M. Philippe Jones a participé à l'Assemblée générale, à Fez, du Conseil de Philosophie et des Sciences humaines de l'Unesco et à un Colloque sur l'Art tenu à Amsterdam à l'initiative des Académies des Sciences des Pays-Bas et de Suède. Notre confrère a organisé la réunion annuelle, au Palais des Académies, de l'Union Académique Internationale, dont il est le Secrétaire administratif.

M. Jacques-Gérard Linze a participé à la XVIII<sup>e</sup> Rencontre québécoise internationale des Écrivains sur le thème : « Les risques du métier d'écrivain ». En plus de la communication inaugurale de cette rencontre, notre confrère a fait une conférence sur son œuvre et sur le Nouveau Roman à l'Université de Laval.

M. Pierre Mertens a publié un recueil de nouvelles : *Les chutes centrales* aux éditions Verdier ainsi que *Lettres clandestines* — où il évoque Alain Berg — aux éditions du Seuil. Par ailleurs, les Éditions Labor ont publié le gros ouvrage qui lui est consacré par Daniel Bajo-mée sous le titre *Pierre Mertens l'arpenteur*. Notre confrère a participé

du 10 au 17 juin, à San Francisco, à un colloque international d'écrivains organisé par la Wheatland Foundation ainsi qu'aux Rencontres littéraires de Cassis, à celle de Royaumont sur la francophonie, à celle de Redu sur la dernière décennie de la littérature belge, au Colloque sur l'Europe Centrale à l'Institut des Hautes Études et à celui qu'il a organisé à Mons conjointement avec le professeur Périlleux, sur Stig Dagerman.

M. Roland Mortier a été fait Docteur honoris causa de l'Université de Jérusalem. Notre confrère a également été nommé Président de la Société Diderot.

M<sup>me</sup> Dominique Rolin a publié aux éditions Ramsay un livre de souvenirs intitulé *Bruges la vive*.

M. Georges Sion a présidé la délégation du Centre francophone de Belgique au Congrès international du Pen Club à Funchal (Madère). Notre confrère a participé aux travaux du Prix littéraire de Monaco.

M. Georges Thinès a participé aux séminaires de phénoménologie organisés par les Archives-Husserl de l'École Normale Supérieure à Paris. Il a organisé avec le professeur Michel Meyer (ULB) un séminaire interuniversitaire de métaphysique. Notre confrère a prononcé une Conférence à l'Institut Supérieur de philosophie de l'UCL sur « L'homme et le mythe ». Sa pièce de théâtre intitulée *La succursale* a été donnée en lecture publique le 12 juin à la librairie Quartiers Latins. Enfin, M. Georges Thinès a été nommé président du Groupe « Musique et Société » de la Société Philharmonique de Bruxelles.

M. Raymond Trousson s'est vu attribuer par l'Académie française le Grand Prix du rayonnement de la langue française pour son remarquable *Jean-Jacques Rousseau* en deux volumes publié aux éditions Tallandier. Notre confrère a donné deux conférences à Kassel : « Le mythe de Robespierre et les écrivains romantiques » et « Littérature nationale, littérature belge ». Il a parlé à Cologne de Tyl Uien Spiegel. Par ailleurs, il a participé, à Bologne, à un colloque sur le thème : *Charles De Coster : du journalisme à l'épopée*.

M. André Vandegans a été nommé membre du Comité d'Honneur pour la célébration du Bicentenaire de la naissance de Lamartine au Panthéon. Il a été invité à faire partie du Comité de Haut patronage pour la publication des Mélanges de langue, d'histoire et littérature françaises, placés sous le titre de *Chemins de la connaissance*, qui seront offerts à M. Balmas, professeur à l'Université de Milan, docteur honoris causa de la Sorbonne.

M. Marc Wilmet, professeur invité à l'Université de Santiago de Compostella, y a dirigé un séminaire consacré à la détermination nomi-

---

nale. À cette occasion, il a prononcé une conférence de linguistique à l'Université de la Corogne et deux à l'Université de Saragosse. Invité au « Twentieth Annual Symposium on Romance Languages » organisé à l'Université d'Ottawa, il y a fait une communication intitulée *Sur les articles LE/LES génériques ou l'énigme du cosmonaute*.

## OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

L'ACADÉMIE ROYALE  
DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

### *Rééditions :*

Joseph HANSE

*Charles De Coster*

La première grande introduction  
au créateur de « Tyl Uilenspiegel »  
Avant-propos de M. Raymond Trousson  
Un vol. in-8° de 340 pages,  
sous jaquette illustrée, 1990, 1.000 FB.

Robert VIVIER

*L'originalité de Baudelaire*

L'étude d'un précurseur  
Préface de M. Jacques Dubois.  
Un vol. in-8° de 392 pages,  
sous jaquette illustrée, 1.000 FB.

- ACADÉMIE. *Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie*, par René Fayt. Années 1922 à 1970. 1 vol. in-8° de 122 pages. — 1972 ..... 150,
- ACADÉMIE. *Le centenaire d'Émile Verhaeren*. Discours, textes et documents (Luc Hommel, Léo Collard, duchesse de La Rochefoucauld, Maurice Garçon, Raymond Queneau, Henri de Ziegler, Diego Valeri, Maurice Gilliams, Pierre Nothomb, Lucien Christophe, Henri Liebrecht, Alex Pasquier, Jean Berthoin, Édouard Bonnefous, René Fauchois, J. M. Culot). 1 vol. in-8° de 89 p. 1956 ..... 150,

- ACADÉMIE. *Le centenaire de Maurice Maeterlinck* ; Discours, études et documents (Carlo Bronne, Victor Larock, duchesse de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouilliart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. 1964 ..... 400,
- ACADÉMIE. *Galerie des portraits*. Recueil des 89 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1990 dans l'*Annuaire* par les membres de l'Académie. 5 volumes 14 × 20 de 350 à 500 pages illustrés de 89 portraits.
- Tome I : Franz Ansel, l'abbé Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura Garcia Calderon, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble
- Tome II : Henri Davignon, Gabriel d'Annunzio, Eugenio de Castro, Louis Delattre, Anna de Noailles, Jules Destrée, Robert De Traz, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille
- Tome III : Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christofer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency
- Tome IV : Mario Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Vallotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge
- Tome V : Marthe Bibesco, Roger Bodart, Constant Burniaux, Lucien Christophe, Herman Closson, Fernand Desonay, Mircea Eliade, Marie Gevers, Robert Guiette, Adrien Jans, Géo Libbrecht, Jean Pommier, Paul-Henri Spaak, Edmond Vandercammen, Gustave Vanwelkenhuyzen.
- Chaque volume ..... 400,
- ACTES du Colloque *Baudelaire*, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger

Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de 248 p. 1968 .....	250,
ANGELET Christian. <i>La poétique de Tristan Corbière</i> . 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 .....	240,
BERG Christian. <i>Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente</i> . 1 vol. in-8° de 372 p. — 1978 .....	450,
BERVOETS Marguerite. <i>Œuvres d'André Fontainas</i> . 1 vol. in-8° de 238 p. 1949 .....	300,
BEYEN Roland. — <i>Michel de Ghelderode ou la hantise du masque</i> . Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. 1971. Réimp. 1972 et 1980 .....	600,
BEYEN Roland. <i>Bibliographie de Michel de Ghelderode</i> . 1 vol. in-8° de 840 p., 1987 .....	1.750,
BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique, 1881-1960.	
Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1 vol. in-8° de VII-304 p. 1958 .....	500,
Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS Jean WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XXXIX-217 p. 1966 .....	500,
Tome 3 (H-L) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XIX-307 p. 1968 .....	500,
Tome 4 (M-N) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE et R. Van de SANDE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8°, 374 p. 1972 .....	500,
Tome 5 (O-P-Q) établi par Andrée ART, Jeanne BLOGIE, Roger BRUCHER, René FAYT, Colette PRINS, Renée VAN DE SANTE (†), sous la direction de Jacques DETEMMERMAN. 1 vol. in-8° de 270 p. 1988 .....	900,
BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt. Extrait du tome 3 de la Bibliographie des Écrivains français de Belgique, 1 br. in-8° de 36 p. 1968 .....	60,
BODSON-THOMAS Annie. <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach</i> . 1 vol. 14 × 20 de 208 p. 1942 .....	250,
BOUMAL Louis. <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. 1939	250,
BRAET Herman. <i>L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900</i> . 1 vol. in-8° de 203 p. 1967 .....	300,
BRONCKART Marthe. <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 p. 1933 .....	350,

BUCHOLE Rosa.	<i>L'Évolution poétique de Robert Desnos.</i> 1 vol. 14 × 20 de 328 p. 1956 .....	400,
CHAINAYE Hector.	<i>L'âme des choses.</i> Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. 1935 .....	200,
CHAMPAGNE Paul.	<i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie.</i> 1 vol. 14 × 20 de 204 p. 1952 .....	270,
CHARLIER Gustave.	<i>Le Mouvement romantique en Belgique, (1815-1850). II. Vers un Romantisme national.</i> 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948 .....	600,
CHARLIER Gustave.	<i>La Trage-Comédie Pastorale (1594).</i> 1 vol. in-8° de 116 p. 1959 .....	160,
CHÂTELAINE Françoise.	<i>Une Revue : Durendal. 1894-1919.</i> 1 vol. in-8° de 90 p. 1983 .....	300,
CHRISTOPHE Lucien.	<i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps.</i> 1 vol. 14 × 20 de 142 p. 1960 .....	500,
	<i>Pour le Centenaire de COLETTE, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard .....</i>	250,
CULOT Jean-Marie.	<i>Bibliographie d'Émile Verhaeren.</i> 1 vol. in-8° de 156 p. 1958 .....	350,
DAVIGNON Henri. —	<i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites).</i> 1 vol. 14 × 20 de 76 p. 1955 .....	250,
DAVIGNON Henri.	<i>Charles Van Lerberghe et ses amis.</i> 1 vol. in-8° de 184 p. 1952 .....	500,
DAVIGNON Henri. —	<i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux.</i> 1 vol. 14 × 20 de 237 p. 1963 .....	500,
DEFRENNE Madeleine.	<i>Odilon-Jean Périer.</i> 1 vol. in-8° de 468 p. 1957 .....	800,
DE REUL Xavier.	<i>Le roman d'un géologue.</i> Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. 1958 .....	350,
DESONAY Fernand.	<i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre.</i> 1 vol. in-8° de 282 p. Réimpression, 1965 .....	600,
DESONAY Fernand.	<i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève.</i> 1 vol. in-8° de 317 p. Réimpression, 1965 .....	600,
DESONAY Fernand.	<i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène.</i> 1 vol. in-8° de 415 p. 1959 .....	600,
DE SPRIMONT Charles.	<i>La Rose et l'Épée.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 p. 1936 .....	250,
DOUTREPONT Georges. —	<i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique.</i> 1 vol. in-8° de 169 p. 1938 ...	250,
DUBOIS Jacques.	<i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle.</i> 1 vol. in-8° de 221 p. 1963 .....	500,
GILLIS Anne-Marie.	<i>Edmond Breuché de la Croix.</i> 1 vol. 14 × 20 de 170 p. 1957 .....	220,



GILSOUL Robert. <i>Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 1 vol. in-8° de 342 p. 1953 .....	600,
GIRAUD Albert. <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. 1951 .....	270,
GODFROID François. <i>Nouveau panorama de la contrefaçon belge</i> . 1 vol. in-8° de 87 p., 1986 .....	250,
GUIETTE Robert. <i>Max Elskamp et Jean de Bosschère</i> . Correspondance. 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963 .....	250,
GUILLAUME Jean S.J. <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 303 p. 1956 .....	400,—
GUILLAUME Jean S.J. <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 108 p. 1959 .....	300,
HALLIN-BERTIN Dominique. <i>Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry</i> . 1 vol. in-8° de 226 p. 1981 .....	600,
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII<sup>e</sup> Siècle et Médecinaire Namurois du XIV<sup>e</sup></i> (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941 .....	300,
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. 1942 .....	200,
« <i>La Jeune Belgique</i> » (et « <i>La Jeune revue littéraire</i> »). <i>Tables générales des matières</i> , par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. 1964 .....	200,
JAMMES Francis et BRAUN Thomas. <i>Correspondance (1898-1937)</i> . Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 1 vol. in-8° de 238 p. 1972 .....	500,
KLINKENBERG Jean-Marie. <i>Style et Archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster</i> , 2 vol. in-8°, 425 p. × 358 p., 1973 .....	750,
LATIN Danièle. <i>Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman</i> . 500 p., 1988. ....	1.750,—
LECOQC Albert. <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvertcruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p. ....	480,
MAES Pierre. <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. 1952 .....	600,
MARET François. <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 p. 1943 .....	180,
MORTIER Roland. <i>Le Tableau littéraire de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> . 1 vol. de 14 × 20 de 145 p. 1972 .....	450,—
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck</i> , textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire. 332 p. in-8°, plus iconographie 1974 .....	800,

MOULIN Jeanine. <i>Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme</i> . 1 vol. in-8° de 450 p. 1978 .....	800,
NOULET Émilie. <i>Le premier visage de Rimbaud</i> , nouvelle édition revue et complétée. 1 vol. 14 × 20, 335 p. 1973 .....	390,
OTTEN Michel. <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 p. 1962 .....	600,
PAQUOT Marcel. <i>Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 p. ....	300,—
PICARD Edmond. <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. 1939 .....	300,
PIELTAIN Paul. — <i>Le Cimetière marin de Paul Valéry</i> (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. 1975 .....	450,
PIRMFZ Octave. <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 p. 1932 .....	420,
POHL Jacques. <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlars français de Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. 1962	400,
REICHERT Madeleine. <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. 1933 .....	400,
REIDER Paul. <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. 1959 .....	250,
REMACLE Madeleine. <i>L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. 1954 .....	400,
RENCHON Hector. — <i>Études de syntaxe descriptive</i> . Tome I : <i>La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. 1967. Réimpression en 1969 .....	300,
Tome II : <i>La syntaxe de l'interrogation</i> . 1 vol. in-8° de 284 p. 1967. Réimpression en 1969 .....	360,
ROBIN Eugène. <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 × 20 de 212 p. 1957 .....	300,
RUBES Jan : <i>Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché</i> (Essai d'analyse sémantique) 1 vol. in-8° de 91 p. 1984 .....	350,
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. 1953. Réédition en 1981 .....	450,
SANVIC Romain. <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure. Le Roi Lear. La Tempête</i> . Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p. ....	450,
SCHAEFFER Pierre-Jean. <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. 1962 .....	540,
SEVERIN Fernand. <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. 1960	180,
SKENAZI Cynthia. <i>Marie Gevers et la nature</i> , 1 vol. in-8° de 260 p. 1983 .....	450,
SOREIL Arsène. <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. 1966 .....	240,

TERRASSE Jean. <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or.</i> 1 vol. in-8° de 319 p. 1970 .....	400,
THIRY Claude. <i>Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon.</i> 1 vol. in-8° de 170 pp. 1980. ....	400,
THOMAS Paul-Lucien. <i>Le Vers moderne.</i> 1 vol. in-8° de 274 p. 1943 .....	300,
VANDRUNNEN James. <i>En pays wallon.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. 1935 .....	300,
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un Mâle », de Camille Lemonnier.</i> 1 vol. 14 × 20 de 162 p. 1961	400,
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits.</i> Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. 1969	400,
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage.</i> 1 vol. 14 × 20 de 232 p. 1954. Réimpression en 1970 .....	300,
VIVIER Robert. <i>Traditore.</i> 1 vol. in-8° de 285 p. 1960 .....	360,
« LA WALLONIE ». <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. 1 vol. in-8° de 44 p. 1961 .....	150,
WARNANT Léon. <i>La Culture en Hesbaye liégeoise.</i> 1 vol. in-8° de 255 p. 1949 .....	300,
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. Le poète et son Art.</i> 1 vol. 14 × 20 de 212 p. 1941 .....	500,
WYNANT Marc. <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier.</i> 1 vol. in-8° de 200 p. 1978 .....	250,

## Livres épuisés

BAYOT Alphonse : *Le Poème moral.*

BRUCHER Roger : *Maurice Maeterlinck, l'œuvre et son audience.* (bibliographie).

CHARLIER Gustave : *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850). I. La bataille romantique.*

COMPÈRE Gaston : *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck.*

DELBUILLE Maurice : *Sur la genèse de la Chanson de Roland.*

DONEUX Guy : *Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme.*

DOUTREPONT Georges : *La littérature et les médecins en France.*

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

FRANÇOIS Simone : *Le Dandysme et Marcel Proust* (De Brummel au Baron de Charlus).

GILSOUL Robert : *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours.*

GUILLAUME Jean : *La poésie de Van Lerberghe.*

GUILLAUME Jean : *« Les Chimères » de Nerval.*

HANSE Joseph : *Charles De Coster.*

HOUSSA Nicole : *Le souci de l'expression chez Colette.*

LEJEUNE Rita : *Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier.*

LEMONNIER Camille : *Paysages de Belgique*.

MICHEL Louis : *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*.

REMACLE Louis : *Le parler de La Gleize*.

SOSSET L. L. : Introduction à l'œuvre de Charles De Coster.

VANWELKENHUYZEN Gustave : *L'influence du naturalisme français en Belgique*.

VERMEULEN François : *Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)*.

VIVIER Robert : *L'originalité de Baudelaire*.

WILMOTTE Maurice : *Les origines du Roman en France*.

*En outre, de nombreux textes publiés dans ce Bulletin depuis sa création sont disponibles en tirés à part au prix de 100 F.*

*Le présent tarif annule les précédents.*