

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

Séance publique

Georges THINÈS - André GUYAUX

Communications

Claudine GOTHOT-MERSCH

Jacques-Gérard LINZE - Fernand VERHESEN

Georges-Henri DUMONT

André VANDEGANS



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

Bulletin
de
l'Académie royale
de
langue et de littérature françaises
1991

BULLETIN

DE

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



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

SOMMAIRE

Ceux qui nous quittent :

Edmée de La Rochefoucauld	141
---------------------------------	-----

Séance publique du 7 décembre 1991

Rimbaud 1854-1891

Discours de M. Georges Thinès	145
Discours de M. André Guyaux	159

Séances mensuelles

Pour une édition du « Voyage en Orient » de Flaubert

Communication de M ^{me} Claudine Gothot-Mersch à la séance mensuelle du 14 septembre 1991	169
---	-----

Ecrire un roman

Communication de M. Jacques-Gérard Linze à la séance mensuelle du 12 octobre 1991	204
--	-----

Le déclin des absolus

Communication de M. Fernand Verhesen à la séance men- suelle du 16 novembre 1991	218
---	-----

Quand le Coq rouge plantait ses ergots sur la Jeune Belgique (1895-1897)

Communication de M. Georges-Henri Dumont à la séance mensuelle du 14 décembre 1991	236
---	-----

Julien Green et la musique

par André Vandegans	256
---------------------------	-----

Chronique	292
-----------------	-----

Table des matières	298
--------------------------	-----

Catalogue des ouvrages publiés	300
--------------------------------------	-----

Toutes reproductions ou adaptations d'un extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie ou microfilm, réservées pour tous pays.

Ceux qui nous quittent Edmée de La Rochefoucauld

L'Académie a eu la tristesse de perdre le 20 septembre 1991 sa doyenne d'âge, la duchesse Edmée de La Rochefoucauld, née le 28 avril 1895, qui avait été élue en 1962 au fauteuil de Benjamin Valloton.

À la rentrée de septembre, le Directeur en exercice, M^{me} Claudine Gothot-Mersch, a évoqué sa mémoire dans le texte qu'on lira ci-dessous.

Fille du comte Edmond de Fels, propriétaire et directeur de *La Revue de Paris* (qu'elle-même dirigea de 1961 à 1970), épouse d'un descendant en ligne directe de l'auteur des *Maximes*, Edmée de La Rochefoucauld fut peintre, poète, critique, essayiste. Elle s'était initiée à la peinture avec Lévy-Dhurmer, l'illustrateur de Rodenbach, et fixa sur la toile le visage de ses amis : Valéry, Paul Morand. Poète, elle publie sous le pseudonyme de Gilbert Mauge cinq recueils dont le dernier, paru en 1949, est salué par Edmond Jaloux comme offrant une poésie « concentrée et intellectuelle (...) typiquement française ».

Intellectuelle, la duchesse de La Rochefoucauld l'était assurément. Elle eut la passion des mathématiques, passion peu frivole s'il en est, et qui convient bien à cette personnalité éprise de sérieux et de rigueur ; à cette grande amie de Valéry, avec qui elle faisait des visites de laboratoires et se rendait à l'observatoire de Meudon, et à qui elle a consacré plusieurs livres, fascinée par celui qui « avait pour idole l'intellect ». Elle a très tôt saisi l'importance des *Cahiers* de l'écrivain, maintenant fort étu-

diés, qu'elle analysa dans un ouvrage publié aux Éditions universitaires. Elle devait elle-même, ces dernières années, rassembler en trois volumes de *Flashes* des trésors de souvenirs et de réflexions.

Elle écrivit aussi sur Léon-Paul Fargue et sur la comtesse de Noailles, qui fréquenta son salon, et qu'elle considérait comme l'un des plus grands poètes « de langue et d'âme françaises ». C'est elle qui, en 1965, représenta l'Académie à l'inauguration de la plaque commémorant la naissance de la poétesse. La connivence entre ces deux personnalités — l'une avant tout lyrique et l'autre intellectuelle — étonne moins quand on songe que Carlo Bronne, lorsqu'il la reçut en 1963 au sein de l'Académie, définit en ces termes les « soucis majeurs » de la duchesse de La Rochefoucauld : « la fin inéluctable de toutes choses et la fluidité de l'existence impossible à fixer comme à définir » ; on mesure alors l'écho que devait trouver en elle le souhait qu'avait formulé l'auteur du *Cœur Innombrable* : reposer sous une tombe où les jeux du vent, du soleil et du feuillage dessineraient symboliquement

une épitaphe aussi changeante que moi-même.

La duchesse de La Rochefoucauld fut la lectrice attentive et le chantre des grands écrivains belge. En 1955, elle présida le comité français créé pour célébrer le centenaire de la naissance d'Émile Verhaeren, et à ce titre participa à la séance solennelle organisée sous les auspices de l'Académie : ainsi se montrait-elle alternativement, et avec quel raffinement de courtoisie ! ambassadrice littéraire de la France en Belgique et de l'Académie belge en France. Son discours de 1955 explique ce que les Français ont aimé en Verhaeren, comment ils l'ont honoré, la façon dont Verhaeren lui-même a aimé la France, et comment la Belgique s'est associée à l'hommage de la France au poète belge. En 1962, lors du centenaire de Maeterlinck, c'est encore Edmée de La Rochefoucauld qui présidera le comité français et qui participera à la cérémonie d'hommage organisée par l'Académie.

Son activité de conférencière ne se limite pas à ces occasions officielles : c'est dans le monde entier qu'elle a contribué à répandre la culture française. Ses talents de critique se sont éga-

lement exercés dans sa participation, depuis 1944, au jury du Prix Fémina. Au courant de tout ce qui paraissait, elle était capable, à un âge où beaucoup se contentent de relire, de détailler et d'apprécier les qualités d'une personnalité aussi différente d'elle que, par exemple, Marguerite Duras.

Mais s'il fallait la définir d'un mot, ce serait celui de *moraliste* que l'on retiendrait.

À cette femme qui ne craignait pas d'entrer en discussion avec Bergson sur la célèbre définition du rire, on doit plusieurs essais dont les titres mêmes (*Merveilles de la Mort*, *Pluralité de l'être*, *Les Moralistes de l'Intelligence...*) annoncent la hauteur à laquelle entend se situer le débat. Chez les auteurs qu'elle étudie, elle s'intéresse d'abord à la pensée morale. Dans son discours sur Maeterlinck, dédaignant de s'attacher à la séduction du dramaturge et du poète, elle choisit de retracer les étapes d'une réflexion avant tout soucieuse d'étudier le comportement humain pour « nous rendre meilleurs, plus heureux, ou simplement plus lucides » (telle était donc sa définition du moraliste), étapes qui vont du mysticisme (dont témoigne au début la complicité de Maeterlinck avec Ruysbroeck) au panthéisme de la fin, en passant par les « préoccupations morales traditionnelles » manifestes dans *La Vie des abeilles* ou *La Sagesse et la Destinée*, et par la tentation d'une morale mystique qui se fait jour dans *Le Trésor des Humbles*. Dans son discours de réception à l'Académie, elle entame l'éloge de son prédécesseur par des considérations sur la *virtus* qui lui paraît la première caractéristique de Benjamin Vallotton. Des deux communications qu'elle fit aux séances mensuelles de l'Académie, la première est consacrée à *La poésie politique en France* ; du *Roman de la Rose* à la poésie de la Résistance, Edmée de La Rochefoucauld a tout lu de ce genre austère, qui lui permet de satisfaire à la fois son goût de la grande littérature et sa préoccupation morale : la politique, prend-elle soin de rappeler en citant d'Alembert, « est une morale supérieure ». Sa seconde communication est intitulée *Femmes dramaturges* ; là encore, elle combine son amour des livres et une autre de ses passions (c'est elle qui a employé ce mot) : le féminisme. Dès 1927, elle militait pour le vote des femmes : un de ses ouvrages porte le titre sans détour : *La femme et ses droits*. En ressuscitant l'œuvre bien oubliée de Marie

Lenéru, en analysant longuement une pièce qui appartient, précise-t-elle, au « théâtre d'idées », la duchesse de La Rochefoucauld pouvait servir à la fois la cause de la littérature, celle des femmes, et celles des moralistes.

Le dernier texte qu'elle ait donné à l'Académie, en 1980, boucle la boucle, fait retour aux sources : c'est une étude sur *François VI de La Rochefoucauld, moraliste et portraitiste*.

Claudine GOTHOT-MERSCH,
Directeur de l'Académie

SÉANCE PUBLIQUE DU 7 DÉCEMBRE 1991

Rimbaud ou la négation

Discours de M. Georges Thinès

« Rimbaud » écrit René Char, « est le premier poète d'une civilisation non encore apparue ». La formule est ambitieuse et l'on pourrait l'appliquer à toute révolution poétique. Elle exprimerait excellemment, et peut-être mieux que pour Arthur Rimbaud, le défi à la fois moqueur et agressif de Lautréamont ; mais le comte de Lautréamont est un météore qui fulgure dans un ciel poétique dont les étoiles fixes sont Hugo, Leconte de Lisle, Gautier, Banville et quelques autres. Le poète novateur, comme tout artiste qui s'écarte des chemins battus, est bientôt taxé d'incrongruité, voire de folie et d'anarchisme. Le « frisson nouveau » ressenti à la lecture de Baudelaire était, pour une part, le frisson de la peur face à une langue qui donne, pour la première fois son accent vrai au dissimulé, au non-dit qui règne dans la conscience obscure de la vie pragmatique. Être le premier poète d'une civilisation qui n'est pas encore, c'est proférer un langage qui n'a pas de référence dans le monde présent des objets et de la pensée pure ; c'est pourquoi ce témoin anticipatif est voué à être simultanément le maudit et le prophète.

Les prophètes sont les poètes maudits du futur. Arthur Rimbaud fut-il l'un et l'autre ? S'est-il senti investi d'une mission, peu apparente dans son existence ordinaire, mais affleurant à chaque ligne de son œuvre brève et compacte ? Ou bien son personnage, entré en littérature par la vigilance de Verlaine et en religion par la piété d'Isabelle Rimbaud et de Paternie Berrihon, n'est-il que celui d'un jeune homme dégoûté de Charle-

ville et de la mesquinerie provinciale, et qui décide de conquérir le monde — ce que semble démontrer tout le cours de sa vie ultérieure, ses vagabondages franco-belges autant que ses départs pour la Norvège, pour Chypre et finalement pour cette Afrique, ce Harar qui ne sera pas pour peu dans la naissance de sa légende ? « Assez vu » écrit-il dans *Illuminations*, « la vision s'est rencontrée à tous les airs, assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours. Assez connu. Les arrêts de la vie. Ô rumeurs et visions ! Départ dans l'affection et le bruit neuf ! »¹. Mais il confesse, avant de clamer son dégoût du quotidien : « Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans, j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier, j'ai appris l'histoire... Dans un vieux passage à Paris, on m'a enseigné les sciences classiques. Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier, j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite », mais il ajoute aussitôt : « Il ne faut même plus songer à cela. Je suis réellement d'outre-tombe ». Dans les *Illuminations* comme dans la *Saison en enfer*, on découvre ce ton austère de constat de vie et de ferme propos, autant que la démesure d'un orgueil et d'un désir qui se regardent et qui, chargés d'ironie, en perdent du même coup leur allure un peu maladroite de conquête adolescente. « Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories. Écoutez !... j'ai tous les talents ». Ainsi vaticine-t-il dans la *Saison en enfer*, qu'il appellera successivement *livre nègre* et son *carnet de damné*. Mais l'envol tourne court et in conclut : « Bah ! faisons toutes les grimaces imaginables !... Décidément nous sommes hors du monde... »².

J'ai souvent été frappé, en lisant Rimbaud, par ce que j'ai appelé son ton pseudo-évangélique, sa façon peu commune de toiser le réel, de lui lancer un défi, lequel se trouve aussitôt annulé par le sourire détaché de l'humour et par celui, plus amer, de l'ironie. Ce ton, qui s'assortit de visions prophétiques, violentes ou moqueuses selon le cas, n'appelle aucune référence philosophique ou littéraire précise ; la correspondance ne fait

1. A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Éd. de la Pléiade, p. 129.

2. *Ibid.*, p. 101.

état ni de Schopenhauer, ni de Nietzsche, ni d'aucun écrit idéologique tourné vers la révolution et l'anarchie et l'épisode de la Commune, à laquelle il tentera de se mêler, n'est qu'un faux départ. Il reste qu'il traduit dans son essence une expérience mythique profonde. Il se fait en lui un immense et précoce travail intérieur, qui repose sur une conscience exceptionnelle des pouvoirs de la langue. En 1870, il écrit à Théodore de Banville une lettre touchante où s'expriment toutes les espérances du jeune poète : « J'ai dix-sept ans. L'âge des espérances et des chimères, comme on dit et voici que je me suis mis, enfant touché par le doigt de la muse — pardon si c'est banal — à dire mes bonnes croyances, mes espérances, mes sensations, toutes ces choses des poètes, — moi j'appelle cela du printemps... Ne faites pas trop la moue en lisant ces vers : ... Vous me rendriez fou de joie et d'espérance si vous vouliez, cher Maître, faire faire à la pièce *Credo in Unam* une petite place entre les Parnassiens... — Ambition ! Ô Folie ! ». Rimbaud, la chose est claire, a passionnément désiré la notoriété : voire la gloire. Le ton affirmatif qui sera celui des écrits de l'homme de vingt ans, l'homme de la *Saison* avant tout, n'apparaît pas encore. « Je ne suis pas connu. Qu'importe ? Les poètes sont frères... Cher Maître, à moi... je suis jeune : tendez-moi la main... ». Touchante supplication de celui qui va bientôt connaître la redoutable expérience de l'abjection, de la culpabilité profonde, de l'errance et de l'esseulement. La réponse de Banville est perdue.

Les vers de Rimbaud ne parurent pas dans le *Parnasse*. Mais le jeune homme est précocement mûr. Il sait qu'il a l'âge des espérances et des chimères, il tente de se faire pardonner ce qu'il appelle lui-même son ton banal et, parlant de la sève créatrice qui monte en lui, il dit : « moi j'appelle cela le printemps ». La réflexion est la propriété d'une langue qui, traitant d'elle-même, se perçoit comme mode expressif privilégié, et celui qui détient une telle langue se découvre lui-même comme conscience de soi capable du monde. Dans la célèbre *Lettre du voyant* (adressée à Paul Demeny en date du 15 mai 1871), il note, à propos des Romantiques que « la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur ». Le jeune homme de 16 ans qui entrera dans un silence définitif à 19, perçoit le lien essentiel qui existe entre la conscience de l'existence

et l'expression de la vie, entre la subjectivité et la langue, entre l'inéluctable condition humaine et la condition poétique qui, elle, est choix, décision, création. *Trouver une langue*, s'écrie-t-il un peu plus loin, une langue qui permettrait au poète de définir « la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle ».

L'ambition du jeune Rimbaud qui va bientôt quitter Charleville et connaître l'aventure et la dure souffrance est donc bien enracinée dans une volonté de révélation du réel par un dire capable d'universalité. Cette langue désirée est une langue de transcendance, si l'on comprend sous ce vocable si redouté des non-philosophes, le *transcendere*, l'acte par lequel la conscience éprouvée se relie au monde en sortant d'elle-même. Ce monde, elle le détruit ou le construit selon qu'elle dit *oui* ou *non*, selon qu'elle a accepté et se résigne dans le *oui* de la soumission, ou qu'elle emprunte dans le *non* la voie de la création. La création est négation parce qu'elle est affranchissement du monde imposé et volonté d'instauration d'un monde jamais vu. Tel est le pouvoir et la fonction de la *Poïësis*, de la *Poétique* au sens le plus large du terme. Cette dialectique du *Oui* et du *Non*, de la soumission et de la révolte, elle s'amorce dans cette même *Lettre du voyant* par l'affirmation bien connue : *Je est un autre*. Cette formule, qui a souvent paru mystérieuse, ne traduit pas une volonté d'aliénation, pas plus qu'elle n'évoque l'immersion de l'individualité dans l'altérité ou mieux, l'anonymat du social, du « On » heideggerien ; ce qu'elle signifie dans l'itinéraire rimbaudien ne peut se comprendre que comme l'expression de la transcendance : c'est en devenant l'autre de lui-même que le poète accède à l'existence ; cet autre n'est que la création de l'œuvre, que sa langue rend possible. Et cette langue, il est le seul à la posséder. On voit sans peine que la provocation contenue dans *Je est un autre* entraîne par une sorte de fatalité le cri de *Trouver une langue*, c'est-à-dire un monde électif de création du jamais vu. J'ai cru voir dans ces deux affirmations couplées ce que j'ai appelé le *Cogito* poétique par excellence : c'est moi, Arthur Rimbaud, qui provoque le réel par la parole et qui constitue l'œuvre par la négation d'un monde que je n'ai pas requis.

Cette langue que Rimbaud exige, il commence à la former dès ses premiers poèmes. Ce qui frappe à la lecture de pièces

comme *Les étrennes des orphelins* ou *Sensation*, ou encore *Soleil et chair*, c'est la justesse dans la simplicité. La vraie rhétorique n'est, selon Jean Paulhan, que le langage de tous les jours utilisé dans la plus rigoureuse justesse du terme et dans l'exactitude et l'économie et l'énonciation. On ne saurait donner, parlant de poésie, une définition plus adéquate des propriétés d'une métrique expressive. Compte tenu de la part inévitable d'imitation que l'on trouve chez tout jeune poète — *Les étrennes des orphelins* rappellent *Les pauvres gens* de Hugo et plus d'un texte antérieur à 1870 a un ton baudelairien — la rigueur de Rimbaud se marque tant par l'exactitude descriptive que par un pouvoir d'évocation qui ne quitte pas le concret, l'immédiatement visible. À cette veine, marquée par une maîtrise précise de la langue, appartiennent les poèmes les plus connus, tels que *Le dormeur du val*, *Vénus anadyomène*, *Oraison du soir* et quelques autres. C'est apparemment un jeune poète paisible qui s'y exprime. Cette manière paie souvent son tribut à la banalité.

On lit dans *Roman* :

On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans
et : *Les tilleuls sentent bon dans les bons soirs de juin*

et pas mal d'autres vers qu'un lecteur critique trouverait plats s'il les avait découverts chez Coppée ou chez Samain. Chez Rimbaud, cette apparente banalité s'accepte parce qu'elle se mêle de façon imperceptible à des vers d'une puissance inattendue qui s'évadent en quelque sorte du contexte descriptif ou narratif. C'est particulièrement le cas dans les poèmes où la moquerie, la gouaille et le grotesque débouchent de façon inattendue sur une vision irréelle. On lit dans le premier quatrain d'*Oraison du soir* :

L'hypogastre et le col courbés, une Gambier
Aux dents, sous l'air gonflé d'impalpables voilures

C'est ce genre de contraste qui fait la fascination du *Bateau ivre*, où des vers visionnaires comme :

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies
Baisers montant aux yeux des mers avec lenteur
La circulation des sèves inouïes
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs

sont immédiatement suivis d'éruclations qui manifestent le même pouvoir d'évocation onirique dans la bousculade violente de mots à première vue peu compatibles :

*J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le muflle aux océans poussifs*

Sans chercher à démêler ce que le *Bateau ivre* pourrait devoir au *Voyage* de Baudelaire ou à *Pleine mer* qui figure à la fin de la *Légende des siècles*, voire à Jules Verne (*Vingt mille lieues sous les mers* a paru en 1869), c'est, ici encore, le *ton* poétique qui doit nous retenir. Le voyage est un thème-force de toute littérature, de la prose comme de la poésie. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit avant tout à propos de Rimbaud. L'aventure, il l'a connue et la connaîtra encore dans les conditions les plus pénibles. Ce qui nous importe, c'est l'aventure dans laquelle il entraîne le lecteur par la violence et la rigueur couplées des concepts. La véritable révolte n'est pas dans le départ effectif, elle figure plutôt dans cet alliage curieux de force et de douceur qui caractérise ce que l'on pourrait appeler *l'efficacité poétique* de l'univers rimbaldien. Cette fusion du solide et de l'éthéré, de l'impitoyable et du tendre relève du don de provocation du poète, un don qui prend chez lui la forme d'un authentique génie de l'insulte. Celle-ci, notons-le au passage, est la forme la plus courante de négation constructive. Elle se tient à mi-chemin entre l'agression et le comique et c'est pourquoi elle représente le grotesque sous son masque le plus réussi, le plus irrésistible et qu'elle porte la signification du mot au-delà de la simple caricature. Elle exprime la blessure autant que la révolte. Jacques Rivière l'avait fort bien noté, quels que soient les biais qui gauchissent l'image qu'il trace du poète dans son *Rimbaud* : « Rimbaud, écrit-il, commence par la colère et par l'injure. De son âme, c'est ce qui vient d'abord à notre rencontre. C'est ce qu'il nous faut essayer d'abord si nous voulons nous approcher de lui. Impossible de le comprendre si l'on hésite devant ce flot d'insultes, si l'on tâche de le tourner. Car, ainsi qu'un grand

fleuve s'annonce jusqu'en pleine mer par la boue, Rimbaud est naturellement précédé par cet immense salissement »³.

Cette fureur contre la langue imposée, et dont Rimbaud s'évertue à s'écarter dans les soubresauts de la révolte, est plus profonde qu'elle ne paraît à première vue : c'est le milieu traditionnel qu'elle menace avec ses contraintes familiales et sociales. « La *mother* m'a mis là dans un triste trou », écrit-il en parlant de la décision de sa mère de le fixer à Charleville, qui deviendra *Charlestown* comme M^{me} Rimbaud deviendra *la mère Rimb.* « Je n'ai plus rien à te dire, écrit-il à Ernest Delahaye, la *contemptate* de la nature *m'absorculant* tout entier ; je suis à toi, ô Nature, ô ma mère ! ». Ne soyons pas dupes, il ne s'agit pas là du simple jeu d'un adolescent turbulent ; c'est d'une mise en cause fondamentale du réel qu'il s'agit. La maîtrise de la langue qui donne aux poèmes précoces leur accent de vérité trouve dans l'ironie rapidement accomplie son indispensable complément.

Trouver une langue ! Elle a été trouvée dans le couple neuf et nourri de subversion que forment une parfaite maîtrise du pouvoir des mots et la sensibilité blessée qui les ampute et les tord pour parler de l'effondrement d'une civilisation qui n'a pas de successeur désigné. La défaite de 70 est là pour illustrer la fragilité des empires. Elle suscitera chez Rimbaud les cris anti-patriotiques que l'on sait :

« C'est effrayant, les épiciers retraités qui revêtent l'uniforme ! C'est épatant comme ça a du chien les notaires, les vitriers, les percepteurs, les menuisiers et tous les neutres, qui chassepot au cœur, font du patrouillotisme aux portes de Mézières ; ma patrie se lève !... Moi, j'aime mieux la voir assise... » et d'ajouter : « J'ai été avant-hier voir les Prusmans à Vouziers... ça m'a ragaillardé »... « je souhaite très fort que l'Ardenne soit occupée et pressurée de plus en plus immodérément... »

Mais la défaite n'a été qu'un déclencheur occasionnel. La langue découverte s'exerce sur ce thème comme elle l'aurait fait sur tout autre. De la famille à la patrie et de celle-ci au vaste

3. J. RIVIÈRE, *Rimbaud*, Émile-Paul, p. 11.

monde déjà parcouru et qui va bientôt récupérer l'errant, le déni est total. *Je* ne peut espérer devenir vraiment un *autre* que dans la vie créatrice ou dans la conquête matérielle. À la première, Rimbaud imposera le silence. La seconde sera un échec. Mais l'œuvre qui nous est léguée survit indépendante des hasards de la biographie. Notre seul héritage est la langue qu'il a voulu créer et qu'il a effectivement formée. Il est curieux de songer que sans l'attention amicale de Verlaine, nous n'en aurions peut-être connu que des fragments.

La création poétique trouve son verdict final dans la *Saison en enfer*. Je sais que ce texte a fait l'objet de plus d'une exégèse. On a voulu y voir une simple confession, une sorte d'acte de contrition tragique clôturant une vision désespérée du monde tel qu'il se présente au seuil du dernier tiers du 19^e siècle ; certes, Rimbaud se confesse, il évoque son aventure avec la *Vierge folle*, qui n'est autre que Verlaine, il fait son examen de conscience et demande pardon de ses fautes. « Ah, j'en ai trop pris » s'écrie-t-il, comme s'il s'agissait d'un breuvage empoisonné. Il ajoutera d'ailleurs un peu plus loin, à la première ligne du chapitre intitulé *Nuit de l'enfer* : « j'ai avalé une fameuse gorgée de poison Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé — les entrailles me brûlent... ». Ce poison, c'est autant l'annulation par le conformisme ordinaire que la débauche et la négation tragique par laquelle il a tenté d'y échapper. « Je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection », ajoute-t-il sur le ton d'une apparente sincérité. La *Saison* est parsemée de déclarations morales et de bons propos d'une allure très chrétienne. Oui, la *Saison* est cela pour une part et c'est pourquoi Claudel a été dupe de ces formules larmoyantes. Mais la *Saison* est aussi la condamnation féroce, non pas de la seule aventure personnelle, mais de tout le milieu historique et social qui l'a rendue possible. On connaît le ton péremptoire, lucide, impitoyable de celui qui se regarde, se demande s'il est vraiment au monde et jette sur l'Histoire dont il résulte un regard plein de cruauté : « Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'Histoire de France ! Mais non, rien. Il m'est bien évident que j'ai toujours été de race inférieure » et il ajoute assez paradoxalement : « je ne puis comprendre la révolte ». La bassesse de ses intraquables origines est telle qu'elle

le prive même de la volonté de redresser la tête. Il est annulé : « La folie dont je sais tous les élans et les désastres, tout mon fardeau est dépassé. Apprécions sans vertige toute l'étendue de mon innocence ». Négation de soi comme passé irrécupérable, négation du monde dans son impénétrable contingence, telle est, semble-t-il, la logique qui gouverne la *Saison*. Sans pouvoir songer ici à procéder à une exégèse d'ensemble de la *Saison en enfer*, nous pouvons retenir ceci, que Rimbaud qui s'adresse au lecteur de façon si provocante, ne lui fait, somme toute, qu'une *fausse confiance*. Il s'impose de rapprocher cet aspect de la *Saison*, de l'essence de l'inferral telle qu'elle se livre chez d'autres sataniques de marque : le docteur Faust, personnage à la fois réel et fictif, et William Blake, en lequel le poète et le personnage se confondent. En dépit des apparences, la *Saison en enfer* n'est pas la lamentation de celui qui est descendu aux enfers et désespère de revenir au monde. La vision qui inspire le poète n'est pas celle d'un damné qui se tourne vers l'espérance. Elle n'est pas à proprement parler une vision ; elle est plutôt l'absence de vision, la ruine et l'impossibilité de tout projet. Si *Je* est vraiment devenu un autre, il n'a pas conquis l'*altérité*, il a sombré dans l'*aliénation*. L'*alter ego* de l'œuvre — qui a presque dit son dernier mot — s'est vu évincé par l'*alienus*, par l'étranger, par l'*aliéné*. L'individu Rimbaud est totalement aliéné, il est devenu lui-même une partie du monde, ce qui le prive *a priori* de toute volonté d'opposition.

Il ne s'agit pas de reconnaître l'éventuel non-sens de la relation de la conscience au monde, mais de constater que la relation est désormais la question impossible. Il en résulte l'impossibilité supplémentaire de soulever la question du lien entre la conscience de soi et la conscience du monde. À proprement parler, la conscience empirique devient, dans ce contexte, une expression quasi métaphorique et n'appelle aucun engagement de sens par le recours à la transcendance. Le texte de la *Saison* constitue donc, dans sa réalité indubitable pour le lecteur, l'abus de vocabulaire par excellence, la création d'un langage qui refuse de périr — ou qui ne parvient pas à périr — sur la ruine de l'individualité.

Mais Arthur ne se suicidera pas dans le grenier de Roche où il compose ce texte qu'il voudrait truffé d'*histoires atroces*, pour

reprendre ses propres termes. A *Mauvais sang* et à *L'impossible* font suite un *Matin* et un *Adieu* où Rimbaud revient à l'espérance. « Esclaves, ne maudissons pas la vie » s'écrie-t-il et il ajoute plus loin : « Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à étreindre ». La révolte fait apparemment place au bon propos. Toutefois si Rimbaud survit à l'épreuve et si la fausse confiance fait place à un projet clairement affirmé, il ne fait que quitter un enfer pour un autre. Si la *Saison* et les *Illuminations* sont les dernières fulgurations du génie, elles sont aussi — la *Saison* en particulier — la stèle du poète. L'œuvre est accomplie. La poétique s'estompe, s'enlise dans un moralisme suprenant, aussi surprenant que l'est l'impératif catégorique kantien qui intervient comme substitut de la chose en soi entrevue par la raison pure. Le nouvel enfer de Rimbaud s'ouvre devant lui : *c'est celui de la non-crétion*, L'homme fantômatique que l'on voit sur la photo prise à Harar n'est pas l'homme mort — c'est le poète mort. « Enfermé dans un grenier à douze ans », il a, dit-il, « connu le monde et illustré la comédie humaine » ; enfermé dans le grenier de Roche à 19 ans, il a, au propre comme au figuré, *fait le tour* du monde et il s'apprête à entreprendre son dernier périple. Le voici commerçant, géographe, explorateur ; le carnet de damné a été remplacé par une carte de l'Est africain. La négation créatrice ne s'excuse plus, c'est l'affirmation pragmatique qui domine désormais et c'est elle qui, le portant — on serait tenté de dire : l'exportant — vers le monde des choses et de l'argent, va signer sa fin.

Il s'impose d'examiner à présent plus en détail le problème du temps, que soulève la *Saison* par son titre même. Si la fausse confiance qu'est cette œuvre n'est ni un document d'histoire personnelle, ni la description d'un état momentané du monde, elle n'évacue pas pour autant l'écrivain de sa création. Dès les premières lignes du prologue, le ton est celui de l'expérience :

Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin ou s'ouvriraient tous les cœurs...

À cette évocation fait suite la négation de toute forme de beauté et de l'espérance que celle-ci peut engendrer. Cette négation

tion est prononcée dans le présent, mais elle remonte en fait à ce passé très ancien dans lequel Satan est apparu à la façon d'un fantasma constitutionnel de l'être ; il est l'image-force qui symbolise la terrible ignorance de l'origine, une ignorance qui lui fait dire qu'il est *race inférieure de toute éternité* et qu'il doit renoncer à se situer dans un temps historique où il figure malgré lui. L'impossibilité de remonter à l'état originel fait de l'aliénation le sort inévitable de la conscience, l'inéluctable damnation de principe de l'homme. Ainsi donc, c'est au départ que s'établit l'équation du *Je* et de l'*Autre*. Cet ordre d'existence, à la fois subi et récusé est l'enfer et la *Saison* désigne l'intolérable autant que la caducité de notre condition. Comme je l'ai noté ailleurs, « *Je* ne s'éprouve pas autre dans l'instant de la réflexion, dans la prise de conscience momentanée de la finitude mais dans l'insoluble questionnement de son apparition. En prononçant *Je est un autre* et en joignant les deux termes à l'indicatif présent l'écrivain parle en réalité au passé et évoque l'existence d'un monde dans lequel il ne figurait pas encore, sachant de science sûre au moment où il écrit que la seule chose qu'il ne s'expliquera jamais, c'est cette sorte de complot de l'immémorial par lequel la totalité de l'Histoire projette dans le présent sa subjectivité particulière, assortie de ce don de langage qui lui permet de se récuser en affirmant le caractère inconnaissable du temps qui l'a suscitée »⁴. L'accès à l'inferral est une sorte de fatalité native. Le texte de la *Saison* n'annonce en progressant que sa propre annulation et la biographie se mue pour cette raison en pseudo-biographie, en sorte que le ton de l'œuvre entière est, comme nous l'avons déjà noté, celui de la fausse confiance.

Renversant la perspective, qu'en est-il de ce ton prophétique que nous avons noté à plus d'un endroit du texte ? La prophétie proclame une connaissance certaine du futur, alors que la *Saison* est, tout au moins dans le *Prologue* et dans *Mauvais sang*, une invective prolongée adressée à l'ignorance de l'origine. La prophétie est un déterminisme d'intention ou de désir, ce qui l'apparente à la volonté du savoir absolu : le monde est et sera sous certaines espèces connaissables *et déterminables* — circons-

4. G. THINÈS, *Le mythe de Faust et la dialectique du temps*, Paris, L'Âge d'Homme, p. 238.

tance qui l'apparente aux prévisions de la connaissance objective — et la confirmation de son dire sera découverte dans la vision de l'éternel retour. Or, en dépit du ton affirmatif de la prophétie rimbaldienne, celle-ci ne porte pas sur un état futur du réel, mais sur un passé immémorial dont le poète dénonce le caractère inaccessible. Aussi, loin de suggérer une quelconque possession satanique, la *Saison* clame au contraire la totale dépossession de la conscience. La présence satanique agit ici à l'inverse du mouvement de la conquête faustienne du savoir, en ce sens qu'elle exprime l'entreprise désespérée de maîtrise d'un temps mort. Tel est le premier sens de l'enfer rimbaldien. Il en est toutefois un second. À la dépossession face à l'Histoire irrécupérable, succède bientôt la volonté de fonder un projet capable de combler le vide du temps révolu, lequel atteint l'individu Rimbaud dans son existence propre. Cette intention fondatrice n'est autre que la volonté de création. Le simple fait qu'à Roche, en plein drame existentiel, Rimbaud *écrive* de quelque façon, qu'il compose ce *livre nègre* dont il avoue que son sort dépend, suffit à montrer qu'en lui la veine créatrice n'est pas morte. Seulement, l'écriture est ici une damnation autant qu'un choix. Le *carnet de damné* est désormais la seule solution. La seconde damnation est donc l'écriture obligatoire et celle-ci sera d'autant plus satanique qu'elle se refusera à lui et le mènera dans le grenier de Roche aux frontières du désespoir. Ce recours inévitable à l'écriture est l'enfer de l'expérience, car cette écriture est création mais elle annonce, comme telle, la fin de la création. Elle est à la fois travail forcé sur l'œuvre et négation de l'œuvre.

Au plus profond de la dérélition, Rimbaud invoque à plusieurs reprises un Dieu dont il ne comprend pas qu'il soit asservi à la contingence. Dans ces conditions, le message divin ne saurait, estime-t-il, lui parvenir parce qu'il est asservi au concret du temps comme le reste. Si l'*évangile a passé*, c'est parce qu'il ne pouvait être annoncé à l'homme en dehors du temps et c'est pourquoi il figure, comme fait révolu, dans la temporalité inaccessible. Lorsque Rimbaud clame dans la colère *Pourquoi le Christ ne m'aide-t-il pas ?*, il réaffirme simplement l'impossibilité de rejoindre Dieu à travers l'écran de l'Histoire. Ainsi donc, aucun dieu ne peut être invoqué qu'en empruntant la voie de la

contingence et de l'institution qui en découle et qui aboutit à une subversion totale de l'idée de divinité. Le dieu défiguré est indissolublement lié à la race et il est, comme elle, inexplicable et hors d'atteinte. Il faudra donc, « rendre raison du cheminement convergent à travers la temporalité historique de la race, du dieu mondain et de la déréliction de la subjectivité occidentale. Dieu n'est pas en cause au titre de question théologique ; le vrai problème, c'est l'impossibilité de retrouver sa grâce derrière les travestis et les masques dont l'Histoire l'a affublé dans les rituels de la contingence »⁵. Le texte de la *Saison* est explicite sur ce point :

Je ne me crois pas embarqué pour une noce avec Jésus-Christ pour beau-père. Je ne suis pas prisonnier de ma raison. J'ai dit : Dieu. Je veux la liberté dans le salut : comment la poursuivre ? Les goûts frivoles m'ont quitté. Plus besoin de dévouement ni d'amour divin. Je ne regrette pas le siècle des cœurs sensibles. Chacun a sa raison, mépris et charité : je retiens ma place au sommet de cette angélique échelle de bon sens.

Et de conclure banalement :

Moi, je suis intact, et ça m'est égal.

Intact, c'est-à-dire sorti de l'épreuve et prêt à de nouvelles tâches sinon à de nouvelles conquêtes. Mais si l'horreur du passé insondable a été surmontée, la résistance du présent à l'heureuse création reste la damnation finale. Lui qui se perçoit l'unique lucide issu du temps inconnu, se voit privé de la possibilité d'exercer sa lucidité, une lucidité moqueuse qui donne au texte de la *Saison* ce ton ambigu qui oscille perpétuellement entre l'envol visionnaire et le constat objectif. Cette ironie terminale prend le ton de la résolution (au sens de l'élimination du conflit comme du ferme propos), voire de la résignation :

Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire.

Ce mutisme sera celui de l'exil.

Tel fut, Mesdames et Messieurs, le périple d'Arthur Rim-

5. *Id.*, *ibid.*, p. 249.

baud, telle est la conclusion de son aventure. Une aventure qui, dans son errance, dans son espérance aussi entêtée que vaine, a été celle de nombreux explorateurs. Pourquoi celui-ci nous requiert-il plus que d'autres ? C'est que l'individu Rimbaud a voulu changer le monde, « être absolument moderne », comme il le dit lui-même. Pour lui, le réel est à refaire sur les ruines accumulées par une négation jamais démentie. Ici se rejoignent les interrogations métaphysiques et les créations poétiques dans l'annulation, le sacrifice involontaire de l'homme esseulé.

Rimbaud et Forain

Discours de M. André GUYAUX

Les biographes de Rimbaud sont évasifs lorsqu'ils évoquent la personnalité d'un homme qui pourtant a beaucoup compté dans la vie du poète entre 1871 et 1874. La première *Vie d'Arthur Rimbaud*, celle de Charles Houin et Jean Bourguignon, publiée dans *La Revue d'Ardenne et d'Argonne* à partir de 1896, le mentionne une seule fois, rapidement. La dernière en date, celle de Jean-Luc Steinmetz, ne fait pas état d'une probable rencontre avec Rimbaud dans les jours agités de la Commune, et donne à Forain un prénom anachronique : « Jean-Louis », qu'il n'a pris que bien plus tard.

Personne n'a autant vu Rimbaud lorsqu'il était à Paris ; et il n'y a personne à qui Rimbaud, alors, soit resté si longtemps, si fidèlement attaché, lui l'homme des ruptures. Personne, pas même Verlaine peut-être.

Louis Forain est né à Reims en 1852. Il a deux ans de plus que Rimbaud. Fils d'un peintre en bâtiment, il arrive à Paris à 11 ans. Lorsqu'il rencontre Rimbaud en 1871, ils ont respectivement 17 et 19 ans et Forain n'est plus exactement un petit provincial. C'est le premier sens du sobriquet que lui trouveront ses amis et qui semble lui convenir assez bien : *Gavroche*. Contrairement à d'autres, qui suivent ou accompagnent Rimbaud dans ses éternelles fugues, à Bruxelles ou à Londres, il reste, lui, indéfectiblement parisien. Il le sera toute sa vie, incarnant le gamin de Paris, « Gavroche », durant les années difficiles, puis, à mesure que le succès l'appelle à une autre vie, d'aisance, de luxe même, il incarne le Parisien fin de siècle, qui se bat en duel, assiste aux courses de chevaux, aux premières de théâtre et fréquente le faubourg Saint-Germain. Il était en 1871 un héros de

Hugo, il est en 1891 un personnage de Bourget. C'est dire que, comme Rimbaud (si l'on veut bien envisager une analogie aussi contrastée), sa vie bascule dans le courant des années 1870. Élève d'un artiste oublié, Jacquesson de la Chevreuse, il est remarqué par Carpeaux, puis rejoint l'atelier d'André Gill. Comme Rimbaud encore il pratique la mutation et la conversion des genres : il troque la grande peinture contre le petit dessin. Mais il restera un portraitiste, exécutant dans sa première vie des portraits de Verlaine et de Rimbaud ; dans la seconde, de Huysmans, de Barrès, de Marie de Régnier, d'Anna de Noailles. Par le style comme par les idées, il est proche de Degas, que probablement il rencontre dès les années 1870. Il est par les sujets et le coup de pinceau vif et réaliste, accentuant le réel, ce que Baudelaire appelait un « peintre de la vie moderne », dans la lignée de Constantin Guys, ou de Manet, en marge de l'impressionnisme, peu enclin à l'intellectualisme, se méfiant des avant-gardes.

D'après Paternie Berrichon et Fernand Gregh, qui rapportent son témoignage, Forain a rencontré Rimbaud sous la Commune. Par hasard, déclare Berrichon ; probablement dans l'atelier d'André Gill, ont suggéré d'autres biographes. « Il [Forain] me racontait sa jeunesse », écrit Fernand Gregh dans ses souvenirs, « quand on l'appelait « Gavroche ». Il avait « vadrouillé » disait-il pendant la Commune avec Rimbaud, auquel s'intéressait un prêtre dont je ne me rappelle plus le nom »¹. Outre qu'il y a dans ces lignes la seule allusion connue à une protection sacerdotale dont aurait bénéficié l'auteur d'*Un cœur sous une soutane* — « ce prêtre avait catéchisé les deux outlaws », ajoute Gregh en parlant de Verlaine et de Rimbaud —, le témoignage de Forain est, avec un rapport de police de 1873 affirmant que Rimbaud « a fait partie des francs-tireurs de Paris »², la seule indication d'une présence et d'une activité de Rimbaud à Paris

1. *L'Âge d'or*, Paris, Grasset, 1947, p. 294. La conversation entre Gregh et Forain a eu lieu au moment de l'affaire Dreyfus, aux environs de 1900.

2. Rapport envoyé de Londres le 26 juin 1873 (conservé au Musée des collections historiques de la Préfecture de Police, à Paris, dossier Verlaine, pièce n° 9).

sous la Commune. Au vu de ce que l'on sait, en effet, de ses déplacements au printemps de 1871, il n'est pas impossible que Rimbaud ait été à Paris fin avril-début mai, et qu'il y ait rencontré « Gavroche », auquel il aurait — c'est du moins une hypothèse que l'on peut faire — donné ce nom à la faveur des circonstances révolutionnaires.

À l'époque, au printemps 1871, Rimbaud n'a pas encore rencontré Verlaine, auquel il écrit à la fin de l'été et qu'il rejoint à Paris fin septembre. Le ménage de Verlaine et de sa très jeune femme, Mathilde, est vite menacé : il vacillait déjà du fait des violences d'ivrogne du poète des *Fêtes galantes*. Paris devient désormais le décor de débauches et de désordres partagés avec Rimbaud et quelques autres. Dans le cercle plus large de poètes, de musiciens, d'artistes qui se réunissent sous le nom de zutistes ou de vilains bonshommes, Verlaine et Rimbaud s'isolent. On sait qu'Albert Mérat ne veut pas figurer avec eux sur le *Coin de table* de Fantin-Latour et qu'on l'y remplace par un pot de fleurs. À côté d'eux, plus près d'eux, il y a un troisième homme : Forain, qui n'est d'ailleurs pas tout à fait intégré au cercle zutiste, et que Mathilde, la femme de Verlaine, compare et oppose à Rimbaud pour stigmatiser la mauvaise influence de celui-ci sur son mari :

Il [Verlaine] resta même quelque temps sans se griser. il avait alors choisi pour compagnon Louis Forain, qu'il surnommait « Gavroche », et chaque jour prenait l'apéritif avec lui. Forain était un gentil garçon, nullement intempérant ; de là la sobriété relative de Verlaine, et je lui suis reconnaissante de cette courte accalmie dans mon existence.

Un jour, Verlaine rentrant me tint ce singulier discours :

Quand je vais avec la petite chatte brune, je suis bon, parce que la petite chatte brune est très douce ; quand je vais avec la petite chatte blonde, je suis mauvais, parce que la petite chatte blonde est féroce.

J'ai su que la petite chatte brune, c'était Forain, et la petite chatte blonde, Rimbaud³.

Les chats, ou les chattes, sont la métaphore de cette vie libre, de sorties et de rentrées nocturnes, ou d'infidélités. Nous retrouv-

3. EX-M^m PAUL VERLAINE, *Mémoires de ma vie*, Paris, Flammarion, 1935, p. 204.

verons tout à l'heure sous le regard de Forain, une autre animalité semi-domestique.

Donc Forain, selon Mathilde, était « un gentil garçon », et c'est Verlaine, dit-elle, qui le « surnommait » Gavroche. Le personnage des *Misérables* a peut-être quelque chose de félin que relève sa ressemblance avec Forain. Le chat, de gouttière du moins, vole pour vivre. Gavroche, écrit Hugo, « était un garçon bruyant, blême, leste, éveillé, goguenard, à l'air vivace et maladif », qui « volait un peu, mais comme les chats et les passe-reaux ». Gavroche, c'est l'astuce, le courage, la liberté : « il était joyeux parce qu'il était libre »⁴. Il faut imaginer, pour comprendre le charme de Forain, qu'il réincarne ce personnage attachant des *Misérables* et se souvenir que Rimbaud considérait le roman de Victor Hugo (paru en 1862) comme un « vrai poème » (ce sont les termes de la lettre du 15 mai 71 à Paul Demeny) et qu'un an auparavant, en mai 1870, découvrant *Les Misérables* entre les mains de son fils, M^{me} Rimbaud mère s'était fâchée, et avait rappelé à Georges Izambard, « qu'il faut beaucoup de soin dans le choix des livres qu'on veut mettre sous les yeux des enfants ». Il y a, donc, derrière ce sobriquet sympathique, une transgression de lecture, une exaltation littéraire du premier Rimbaud, un rêve de Paris et un parfum révolutionnaire. Du trait de caractère qui le rapproche le plus précisément de Gavroche : l'esprit frondeur, Forain fera sa carrière de caricaturiste qui ne rate guère sa cible. Mais le gentil Forain ironique et joyeux deviendra le méchant Forain, sarcastique et cruel. En 1871, il a sans doute déjà, contrairement à d'autres familiers de Rimbaud, une certaine assurance, le sens de la réplique, du trait d'ironie. Il n'est pas, comme Verlaine, un velléitaire ou un faible.

Au début de l'année 1872, Rimbaud loue une chambre, rue Campagne-Première, qu'il partage avec Forain. Celui-ci, plus tard, n'a guère fait écho à sa vie antérieure. L'abbé Mugnier pourtant, ami de Huysmans, de Cocteau, de Valéry, rapporte dans son *Journal* un dîner chez la marquise de Polignac, le

4. Victor HUGO, *Les Misérables*, III^e partie, livre I, chap. XII ; éd. Maurice Allem, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 609.

19 février 1923, où Forain distrahit la compagnie en évoquant sa cohabitation légendaire avec Rimbaud. Un demi-siècle a passé :

Vers 1872, Forain habitait rue Campagne-Première avec Rimbaud ; il y couchaient dans des lits hasardeux. Forain avait pris la paillasse, et Rimbaud le matelas. C'est alors que Forain allait dessiner au Musée du Louvre et que Rimbaud travaillait dans une bibliothèque. Puis on se rendait dans un café chaud. Vous ne savez pas, disait Forain, ce qu'est un café chaud. On buvait des bitters⁵.

La chambre de la rue Campagne-Première est décrite dans le même *Journal*, à la date du 17 janvier 1935 — quatre ans après la mort de Forain — d'après une conversation avec sa veuve, à qui l'abbé rend visite. Rimbaud, lit-on, était arrivé de Charleville « dans un bateau de charbon par les canaux » :

Il logeait rue Campagne-Première au dépôt des petites voitures dont l'immeuble était habité presque exclusivement par des cochers. Il avait là une chambre assez vaste qui paraissait d'autant plus vaste qu'il n'y avait pas de meubles. Dans une encoignure, une paillasse avec des couvertures de cheval, une chaise en paille, une table en bois blanc avec, dessus, quelques papiers et une bougie fichée dans un pot à moutarde. C'était tout⁶.

Rimbaud avait loué cette chambre pour trois mois, à partir du 8 janvier 1872. Son bail expire donc le 8 avril. Et, comme il est à ce moment à Charleville, c'est Verlaine et Forain qui se chargent de vider la chambre : « Gavroche et moi », lui écrit Verlaine le 2 avril, « nous sommes occupés aujourd'hui de ton déménagement. Tes frusques, gravures et moindres meubles sont en sécurité ».

Que penser de cette « sécurité » présumée si l'on sait que les manuscrits de Rimbaud, dont la fameuse *Chasse spirituelle*, laissés au domicile de Verlaine, rue Nicolet, ont probablement été détruits par Mathilde ? Une autre lettre de Verlaine, quelques semaines plus tard, en mai, fait en *post-scriptum*, — dans l'argot qu'affectaient Verlaine et quelques autres et qui consistait par exemple à suspendre la fin des mots, par apocope, une allu-

5. *Journal* de l'abbé Mugnier [extraits], Paris, Mercure de France, 1985, pp. 404-405.

6. *Ibid.*, pp. 547-548.

sion à la recherche d'autres lieux où habiter, où cohabiter, et au rôle de Forain : « Gavroche venu, repar'd'hon'gîtes sûrs. Il t'écrira ». Quel est, au demeurant, le rôle de Forain, qui cherche des « gîtes » en même temps qu'il ébauche sa carrière ? Dans la seule lettre de lui à Rimbaud qui nous soit parvenue et qui semble dater de la même époque — conservée parce que le même feuillet porte au verso le manuscrit de *Jeune Ménage* — Forain écrit qu'il « compte avoir [s]on atelier à la fin de la semaine prochaine ». Il s'installe en effet, en mai 1872, sur l'île Saint-Louis, dans les combles d'une maison qui conserve le souvenir romantique et enfumé du jeune Baudelaire, de Théophile Gautier et de quelques autres : l'hôtel Lauzun, que l'on appelait du temps de Baudelaire l'hôtel Pimodan ; demeure d'élection, dont on a l'adresse par Verlaine qui, dans une lettre à Rimbaud de mai 1872 encore, lui suggère de pratiquer une distinction rigoureuse dans la correspondance qu'il lui envoie : les lettres « martyriques », chez ma mère » ; les autres — et voilà Gavroche complice : « chez M. L. Forain, 17 quai d'Anjou, Hôtel Lauzun, Paris, Seine (P[ou]r M. P. Verlaine) ». L'année suivante encore, à la veille du drame de Bruxelles, le 5 juillet 1873, une lettre envoyée par Rimbaud de Londres, à Verlaine à Bruxelles, où ils se retrouveront trois jours plus tard, propose la même entreprise : « Si tu veux m'adresser des lettres à Paris, envoie-les à L. Forain, 289 rue Saint-Jacques, pour A. Rimbaud. Il aura mon adresse ».

Forain aura d'autres missions. En particulier celle, en octobre 1873, lorsque Rimbaud vient à Paris avec une douzaine d'exemplaires d'*Une saison en enfer* (imprimée à Bruxelles, chez Jacques Poot, rue aux Choux, près de la Place des Martyrs), d'en distribuer quelques-uns aux amis parisiens, à Richepin, à Raoul Ponchon.

On n'en sait guère plus que ce que j'ai essayé de restituer de ces amitiés croisées qui, après 1873, se relâchent. Rimbaud s'éloigne : avant de partir pour de bon, il hésite encore, durant quelques années qui sont comme l'intermède entre sa bohème littéraire et ses caravanes dans la corne de l'Afrique. On sait qu'à la fin de 1874, il repart pour Londres avec Germain Nouveau et c'est à Nouveau que nous devons, dans une lettre du 17 août 1875, la dernière trace connue d'un contact entre Rim-

baud et Forain, appelé enfin de son vrai nom : où est le Gavroche de naguère ? L'héroïsme ingénu de l'enfance qui s'attarde ? Nos héros ont désormais plus de 20 ans. Ils sont mûrs. Ils vont se séparer. Pas tout à fait : Verlaine, au début, en 1893, parlera encore de « Louis Forain, un ami d'alors et d'encore aujourd'hui »⁷.

Forain n'a guère laissé de témoignages, ont souvent dit les biographes comme pour s'excuser, les biographes de Rimbaud et de Verlaine pour s'excuser de ne pas assez parler de lui, ceux de Forain de ne pas s'attarder sur cette partie de sa vie⁸. Appelé sous les drapeaux en avril 1874, il s'est défait alors des manuscrits que Rimbaud lui avait confiés ou abandonnés, parmi lesquels se trouvaient *Les Déserts de l'amour*, qui resteront inédits jusqu'en 1906. Il a tout donné avant de partir à un comédien de ses amis, Bertrand Millanvoye, qui ne s'est soucié ni de les lui restituer ni d'en faire quelque chose. Et lorsqu'en 1923 un sonnet fut attribué à Rimbaud, *Poison perdu*, Forain s'entremet dans la querelle d'attribution pour prétendre, contre l'évidence et contre André Breton, que ce sonnet était de Rimbaud : « Mes souvenirs sont formels » déclare-t-il⁹. Il semble en l'occurrence avoir quelque peu débauché son autorité de témoin des productions rimbaldiennes. Que croire, au demeurant, de l'histoire qu'il a racontée à Léandre Vaillat, son biographe, selon laquelle il aurait, plus tard, donné des lettres qu'il avait de Rimbaud à Louis Barthou ? On peut penser que s'il avait possédé de telles lettres, le collectionneur qu'était Barthou les aurait conservées et que nous en aurions retrouvé la trace.

7. « Charles CROS », *Le Figaro*, 7 avril 1893 ; *Œuvres en prose complètes de Verlaine*, éd. Jacques Borel, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 913.

8. Pierre Petitfils, par exemple : « Forain n'a jamais voulu livrer ses souvenirs concernant Verlaine et Rimbaud ; on eût dit qu'il en avait honte » (*L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud*, Paris, Nizet, 1949, p. 161) ; ou Jean Puget, dans un ouvrage dont l'information semble par ailleurs très contestable : « Dans un secret repli de sa pensée, Forain, toute sa vie, tira le rideau sur cette sorte de complicité dans les relations de Verlaine et de Rimbaud » (*La Vie extraordinaire de Forain*, Paris, Émile-Paul, 1957, p. 28).

9. Propos recueillis dans le supplément littéraire du *Figaro*, 24 novembre 1923.

À ceux qui voulaient le faire parler, biographes ou journalistes avides d'anecdotes, et qu'il trouvait sans doute indiscrets, Forain n'a rien dit ou rien de sûr. Mais, au hasard d'un dîner, sous les moulures dorées de la vie parisienne, sa langue a pu se délier, et les oreilles innocentes et attentives de l'abbé Mugnier s'ouvrir à des bribes de récit d'une vie antérieure. Qui n'a pas, dans sa mémoire intime, un tiroir mal fermé ? L'abbé Mugnier n'est peut-être pas le seul à avoir recueilli quelque souvenir échappé du tiroir entrouvert. Jean Cassou, mon prédécesseur par le propos que je tiens aujourd'hui, en a fait le sujet d'un article intitulé « Forain et Rimbaud », publié dans *Les Nouvelles littéraires* le 17 février 1923. Il y rapporte une conversation avec l'artiste alors au faîte d'une gloire relevée par le courage qu'il avait eu de s'engager sur le front, en 1917, à 65 ans. Cassou avait évoqué cette conversation, déjà, dans un article sur Rimbaud de novembre 1921. Mais même avec Cassou, Forain n'était pas très bavard : on retient de sa confidence que Rimbaud, qui a suivi Forain au Louvre un certain nombre de fois, avait le plus grand mépris pour la peinture : « il semblait avoir pour toutes ces machines-là, le mépris le plus profond !... »¹⁰. N'a-t-il pas déclaré, en effet, dans *Une saison en enfer*, qu'il préférerait « les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires », en somme tout ce qui constituera les arts-décoratifs et que nous admirons désormais, avec la grande peinture, dans une autre aile du Musée du Louvre ?

Rimbaud, d'après la même conversation rapportée par Jean Cassou, n'accordait guère d'attention à l'art de Forain. On ignore donc absolument, sans pouvoir préjuger rien de favorable, ce qu'il a pu penser du peintre Forain s'exerçant à faire son portrait. Car il manque un volet, jusqu'ici, au témoignage de Forain : celui qu'il a donné avec le talent qui fut le sien de portraitiste et de caricaturiste.

Il existe quatre portraits de Rimbaud par Forain ; ou du moins nous en connaissons quatre. Trois croquis et une pein-

10. Jean CASSOU, « Le souvenir d'Arthur Rimbaud (Le buste de Charleville n'a pas encore repris sa place. Une conversation avec J.-L. Forain) », *Comœdia*, 27 novembre 1921.

ture à l'huile. Le plus ancien montre un visage, de face, à la fois angélique et hirsute. L'original est perdu, mais les circonstances au moins, le sujet même, en est apparent grâce à la légende : « qui s'y frot[te, s'y pique] », qui fait allusion au fameux épisode de la canne épée : Rimbaud mis à la porte par Étienne Carjat d'un dîner des Vilains Bonshommes, avait dégainé une canne épée et chargé le célèbre photographe, qui avait eu le réflexe de se laisser tomber en arrière dans un divan pour ne pas être trucidé : « Qui s'y frotte s'y pique » en effet ! Cela permet aussi de dater le dessin des mois de février ou de mars 1872, date probable de cet épisode tragi-comique.

Deux autres portraits, l'un en buste, l'autre en pied, montrent Rimbaud de profil : le dessin est « réduit aux traits essentiels », tout en « incision », suivant l'art du futur caricaturiste tel que l'analysera Philippe Roberts-Jones¹¹. En l'occurrence — voici l'autre métaphore animale que j'annonçais — le modèle est un singe, ou un chien. Or dans les articles que je viens de citer de Jean Cassou, ce sont les termes de Forain pour présumer l'effet que lui faisait Rimbaud : « Il avait l'air (...) *d'un grand chien* ». L'analogie semble s'être fixée dans la mémoire de l'artiste puisque Mauriac y fait écho, bien plus tard, d'après ses souvenirs à lui : « Le vrai Rimbaud ? « Un grand chien », nous disait le vieux Forain, qui avait habité avec lui rue Campagne-Première »¹².

Enfin, un tableau conservé dans la famille Forain, datant en tout cas des mêmes années, passe traditionnellement, et à juste titre je crois, pour un portrait de Rimbaud, affalé sur un divan, endimanché, dans une attitude caractéristique. La date, figurant au bas du tableau, « mai 74 », au-dessus d'une dédicace et de la signature, a jeté le doute sur l'identification, Rimbaud ne paraissant pas s'être trouvé à Paris à ce moment. Mais ses pérégrinations ne sont pas connues avec certitude et la date peut aussi correspondre à la dédicace du tableau à un personnage par ailleurs inconnu : « à mon ami Poitelou ».

11. Philippe ROBERTS-JONES, *De Daumier à Lautrec, essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux Arts, 1960, p. 160.

12. Bloc-notes de François MAURIAU, *Le Figaro littéraire*, 10 septembre 1960, p. 1.

Forain, armé de ce que Léon Daudet appellera ses « pistolets oculaires », a su peindre et dessiner Rimbaud, sans complaisance, avec cet esprit de franchise et de satire qui caractérise son art au trait dur, vif et fort. « Ne manque pas de l'appeler mufle » dit de lui Germain Nouveau dans une lettre de mars 1874 à Jean Richepin. C'est à peu près ce que Proust, qui l'a croisé plus tard et qui ne l'aimait guère, pensait de lui. Écrivant à Jacques-Émile Blanche en janvier 1918, Proust essaie de convaincre son ami de ne pas recueillir dans ses *Propos de peintre* une étude qu'il avait consacrée à Forain dans *La Renaissance latine* en 1905 : « Publiez votre article quand il sera mort », écrit Proust. Son œuvre certes « a droit au tribut d'admiration » puisque l'artiste a nécessairement en lui des « parties nobles ». Mais « ces parties nobles n'ont pas besoin de la louange, leur vraie joie est dans la création »¹³. Dans le même propos, Proust cite le « paradoxe de Whistler », en l'occurrence « bien tenu », sur « les scélérats géniaux et les saints imbéciles ». Apparemment, Forain n'est ni un saint ni un imbécile. Son art doit beaucoup à son caractère et à son esprit. Il avait, dit Henri de Régnier, l'ironie « barbelée » et le rire « mordant ». Le même Régnier qui l'a connu triomphal et mondain comme l'abbé Mugnier, attribue sa férocité à ses débuts difficiles, où il mangeait de la « vache enragée » et fréquentait Rimbaud¹⁴. Il n'est pas vraisemblable d'effacer le contraste de la jeunesse et de l'âge mûr et l'évolution qui va du « gentil » Forain de 1872, que l'on appelait Gavroche et qui plaisait à Mathilde, au pamphlétaire au crayon brutal de l'Affaire Dreyfus. Je fais l'hypothèse pourtant que les promesses de son succès de caricaturiste, son caractère, son ironie, ont exercé sur Rimbaud un réel ascendant et même une certaine fascination.

13. Lettre de Proust à Jacques-Émile Blanche [peu avant le 17 janvier 1918]; *Correspondance* de Proust, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, t. XVII, 1989, pp. 60-61.

14. Henri DE RÉGNIER, *De mon temps*, Paris, Mercure de France, 1933, pp. 156 et 158. Même expression chez Edmond de Goncourt : « il avait mangé de la vache enragée » (*Journal*, 18 novembre 1894).

Pour une édition du « Voyage en Orient » de Flaubert

Communication de Madame Claudine GOTHOT-MERSCH
à la séance mensuelle du 14 septembre 1991

Je suis heureuse de pouvoir vous présenter le travail d'édition du *Voyage en Orient* de Flaubert dont j'ai été chargée par la Bibliothèque de la Pléiade. M. Pierre Buge, le précédent Directeur littéraire de la collection, avait obtenu de Daniel Sickles la communication de deux manuscrits de ce voyage, un carnet de route¹ consacré à la visite de Thèbes (Louxor, Karnak, etc.), et le texte rédigé au retour sur l'Égypte, Rhodes et l'Asie Mineure². M. Jacques Cotin, Directeur actuel, a bien voulu m'autoriser à faire usage pour ma communication du microfilm de ces manuscrits que plus personne n'a utilisés depuis la première édition du *Voyage* chez Louis Conard en 1910³. Leur récente mise en vente va certainement réactualiser cette partie de l'œuvre de Flaubert (ainsi, une édition du *Voyage en Égypte* par P.-M. de Biasi devrait paraître incessamment), d'autant que, le récit de voyage étant à la mode, le voyage en Orient, qui fut l'initiation par

1. Je choisis cette dénomination de préférence à « carnet de voyage », que certains utilisent aussi bien pour le texte recopié que pour les carnets proprements dits.

2. Exposition *Flaubert* de la Bibliothèque Nationale, 1980, numéros 130 et 120. J'appellerai le second de ces documents « manuscrit 120 », d'après son numéro dans le catalogue.

3. Les éditeurs qui ont tenté d'améliorer le texte de Conard (R. Dumesnil pour un épisode dans l'édition des Belles-Lettres en 1948, M. Bardèche pour l'édition du Club de l'Honnête Homme en 1973) l'ont fait à partir des carnets conservés à la B.H.V.P. (sur ces carnets, voir plus loin), et sans grande rigueur.

excellence des écrivains romantiques⁴, devient un sujet privilégié : l'anthologie de Jean-Claude Berchet⁵ connaît un succès qui tient évidemment à la qualité des choix et des commentaires, mais qui révèle que l'ouvrage vient à son heure.

Le *Voyage* de Flaubert n'a pas été véritablement rédigé, et sa publication tardive ne lui a pas permis de jouer un rôle dans l'histoire du genre ; il est cependant parmi les plus souvent cités, à côté de titres aussi glorieux que l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le *Voyage en Orient* de Lamartine et celui de Nerval⁶. C'est pourquoi, après avoir retracé l'histoire du texte et indiqué quelques-uns des problèmes que rencontre son édition, je poserai brièvement la question de l'intérêt qu'il présente.

*
* * *

Les manuscrits du *Voyage en Orient* comprennent d'abord des carnets de route, de petit format, que Flaubert remplissait parfois au moment même de ses visites (description de monuments, par exemple), parfois le soir⁷, parfois quelques jours

4. Sur « les Romantiques français et l'Orient », voir J. BRUNEAU, *Le « Conte oriental » de Flaubert*, Paris, Denoël, « Dossiers des Lettres Nouvelles », 1973.

5. *Le Voyage en Orient*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

6. Ainsi, André Jammes et Marie-Thérèse Jammes rassemblent une dizaine de Voyages en Orient photographiques sous le titre *En Egypte au temps de Flaubert* ; Maxime Du Camp, le compagnon de voyage de Flaubert, l'un des premiers sinon le premier à concevoir un reportage photographique sur l'Orient, a dû se retourner dans sa tombe... Et tout récemment, *Le Monde des Livres* entamait une série « Écrivains et photographes » par un voyage en Egypte sur les traces de Flaubert (5 juillet 1991). Voir encore M. Schneider, qui illustre son article du *Figaro Littéraire*, « Les écrivains fascinés par l'Orient » (29 juin 1987), des portraits, côte à côte, de Chateaubriand et de Flaubert.

7. « Nous rentrons le soir passablement échignés et, dès que nos notes sont prises, nous tapons de l'œil » (les citations de la *Correspondance* sont faites d'après l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade). Voir aussi DU CAMP, *Le Nil (Un voyageur en Egypte vers 1850. « Le Nil » de Maxime Du Camp*, Paris, Sand/Conti, 1987), p. 103 : « Le soir en prenant mes notes avant de me coucher... ».

plus tard⁸. Usage courant des voyageurs, on le sait, avant la généralisation de la photographie. Les carnets utilisés pendant le voyage en Orient sont spécialement destinés à cet usage, comme l'indique le fabricant : « they will be found of great advantage to travellers & all persons who wish to preserve their writing » ; et de recommander l'utilisation des crayons spéciaux qui donneront une écriture « aussi durable que l'encre ».

Les carnets de route de Flaubert ont été légués au musée Carnavalet par sa nièce, Caroline Franklin-Grout, et sont maintenant conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Le voyage en Orient occupe les carnets 4 à 9, selon la répartition suivante :

carnet 4 et début du carnet 5 : Egypte

fin du carnet 5 et carnet 6 : Palestine, Syrie, Liban

carnet 7 : Rhodes, Asie Mineure, Constantinople

carnet 8 : Grèce, Italie

carnet 9 : Italie

À cela il faut ajouter le carnet intitulé *Thèbes*, que la nièce de Flaubert, Caroline Franklin-Grout, n'a pas légué avec les autres au musée Carnavalet, et qui fut vendu, à son décès, dans le même lot que le manuscrit 120⁹. Pourquoi ce sort particulier, qui reflète, semble-t-il, l'état des dossiers à la mort de Flaubert ? Le carnet ne me paraît ni d'une conception différente, ni destiné à une autre utilisation que ceux de la B.H.V.P., même s'il est d'un format différent. Peut-être parce que le carnet *Thèbes* ne peut s'insérer dans la série des carnets 4 à 9 : chronologique-

8. « Nous allons visiter le Caire soigneusement et nous piéter à travailler tous les soirs, chose que nous n'avons pas encore faite ». L'alternance dans l'utilisation de l'encre et du crayon à travers les carnets permet de se rendre compte, jusqu'à un certain point, du rythme de rédaction des notes.

9. Dans son édition des *Carnets de travail* de Flaubert (Paris, Balland, 1988), qui sont également conservés à la B.H.V.P. (ils contiennent essentiellement des projets, des notes de lecture et — comme les carnets de route — des observations prises « sur le vif »), P.-M. de Biasi a démontré que deux carnets se sont perdus depuis l'arrivée du legs, en 1936, au musée Carnavalet. Mais le carnet *Thèbes* ne peut évidemment pas être l'un d'entre eux, puisqu'il a fait partie d'une des ventes Franklin-Grout de 1931. Pour la numérotation des carnets, voir l'*Appendice*.

ment, sa matière intervient au milieu du carnet 5. Celui-ci évoque l'arrivée à Louxor, esquisse quelques bribes de description, puis reprend après le départ de Thèbes, à l'arrivée à Keneh ; l'interruption est signalée au f° 35 par un trait horizontal. On dirait que Flaubert, devant la splendeur de Louxor et de Karnak¹⁰, a voulu consacrer à ces lieux un carnet à part. Ainsi fait régulièrement son compagnon de voyage, Maxime Du Camp¹¹.

À côté des carnet, on sait que Flaubert a constitué, au Caire, des dossiers sur certaines lectures qu'il faisait et sur les « leçons » qu'il recevait de Khalil-Effendi, que les deux jeunes gens avaient choisi pour informateur¹². Dans quel but amassait-il ainsi souvenirs et renseignements ?

10. « C'est beaucoup ce que nous avons vu de plus beau en Egypte », écrit-il en quittant Thèbes.

11. L'édition des carnets de Du Camp par G. Bonaccorso (Messine, Peloritana Editrice, 1972) donne d'abord l'impression que le voyageur travaille dans le plus parfait désordre, entamant plusieurs carnets à la fois et les remplissant selon sa fantaisie. Mais c'est que l'éditeur s'est contenté de reproduire les carnets selon leur classement numérique à la Bibliothèque de l'Institut. Si l'on se donne la peine d'examiner ces carnets du point de vue chronologique, on s'aperçoit (je me limite à l'Egypte) que deux d'entre eux (ms. 3721, carnets III et V) couvrent tout le séjour, du 15 novembre 1849 (arrivée à Alexandrie) au 22 juin 1850 (arrivée à Benisouef), la césure entre les deux étant constituée par l'embarquement sur la cange pour le voyage en Moyenne et Haute Egypte. Sur ce parcours s'intercalent successivement cinq carnets : l'excursion *Pyramides Désert lybique Sakkarah — Memphis* pendant le séjour au Caire, du 6 au 12 décembre (carnet IV) ; l'excursion *Lac Moeris, Birket El Fayoum* pour laquelle les voyageurs quittent la cange à Benisouef du 14 au 17 février (carnet IV, 2^e partie) ; les notes sur la *Nubie inférieure*, 11 mars — 16 avril (carnet VI) ; on lit dans le carnet V, à l'endroit correspondant : « voir notes de Nubie » ; les notes sur *Thèbes (Karnak et la vallée des rois)*, à partir du 7 mai (carnet VIII) et les notes sur l'excursion à Kosseir, du 18 au 27 mai (carnet IX) ; on lit dans le carnet V à l'endroit correspondant : « voir les notes de Thèbes et de Qosseir ».

12. Au Caire, raconte Du Camp, un Arabe nommé Khalil-Effendi, assez savant (« il possédait toute notion sur les prescriptions de l'islamisme, les usages musulmans et sur les pratiques de la Kabbale »), venait chaque jour passer 4 heures avec eux et répondre à leurs questions. « La naissance, la circoncision, le mariage, le pèlerinage, les funérailles, le jugement dernier, ces six points qui, en Orient, contiennent la vie entière furent largement traités par Khalil-Effendi ; nous prenions des notes sous sa dictée. Je viens de revoir ce gros cahier ; le volume est fait, il n'y a plus qu'à l'écrire et il est probable qu'il ne sera jamais

Contrairement à Du Camp, il n'a jamais publié le récit de son voyage. Avait-il eu l'intention de le faire ? La réponse n'est pas aisée. Il tenait le genre en piètre estime¹³ ; en 1847, en train de rédiger *Par les champs et par les grèves*, il déclare : « ce travail ne demande ni grands raffinements d'effets ni disposition préalable de masses... » ; à Ernest Feydeau, qui songe à tirer parti de son voyage en Afrique du Nord, il écrit sévèrement : « Je repousse absolument l'idée que tu as d'écrire ton voyage : 1° parce que c'est facile ; 2° parce qu'un roman vaut mieux. As-tu besoin de prouver que tu sais faire des descriptions ? »¹⁴. Le témoignage de Du Camp est encore plus clair : « Je l'avais engagé à écrire notre voyage en Grèce [...] il rejeta mon conseil ; il me répondit que les voyages comme les humanités ne devaient servir qu'à « corser le style », et que les incidents recueillis en pays étranger pouvaient être utilisés dans un roman, mais non pas dans un récit ; écrire un voyage ou rédiger un fait divers, pour lui c'était tout un, c'était de la basse littérature ». Je pense que la résistance de Flaubert vient peut-être aussi de ce que le récit de voyage relève du genre autobiographique, qu'il avait pratiqué dans sa jeunesse, mais dont il se démarque dès avant 1840.

Lors de son expédition en Orient, il a cependant hésité. Il renonce d'abord à une collaboration à la *Revue orientale* : « Si nous publions quelque chose, *ce serait au retour*, mais d'ici là que rien ne transpire. Lavollée m'avait demandé quelques arti-

écrit. Flaubert comptait se servir de ces notions pour le conte oriental qu'il avait en tête et qu'il n'a point fait » (*Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1882-1983). Khalil-Effendi est cité par Flaubert dans ses manuscrits et dans une lettre à sa mère du 18 janvier 1850. Sur les dossiers constitués au Caire, voir notamment A. NAAMAN, *Les débuts de Gustave Flaubert et sa technique de la description*, Paris, Nizet, 1982, p. 453. C'est sans doute dans un dossier de ce genre qu'il est allé rechercher le texte d'une chanson, ajouté dans la marge sur son manuscrit, n° 34 (*Notes de voyages*, Paris, Conard, t. I, p. 129).

13. Attitude d'ailleurs courante à l'époque, comme le signale J.C. BÉRCHEZ, *op. cit.*, p. 21.

14. Retenons que pour Flaubert « récit de voyage » équivaut à « descriptions ». Voir aussi une lettre à Louise Colet : « Enault doit être splendide, depuis qu'il est revenu d'Orient. Nous allons avoir encore un Voyage d'Orient ! impressions de Jérusalem ! Ah mon Dieu ! descriptions de pipes et de turbans. On va nous apprendre encore ce que c'est qu'un bain, etc ».

cles ou des bouts de lettres pour *La Revue orientale*. — Il s'en passera malgré mes promesses ». Cette lettre est du 15 janvier 1850 ; du 6 au 20 février cependant, profitant des loisirs que lui laisse la lente navigation sur le Nil, Flaubert rédige avec soin, sous le titre *La Cange*¹⁵, un récit (en huit parties numérotées) du début de son voyage depuis le départ de Paris. Entreprise vite abandonnée : « il a fallu y renoncer dès que le khamsin s'est passé et que nous avons pu mettre le nez dehors ». Dorénavant il se borne à prendre des notes. C'est à son retour à Croisset qu'il écrira le manuscrit 120. Celui-ci comprend trois ensembles numérotés séparément : [*Egypte*] (100 feuilles écrites recto-verso), *Rhodes* (8 feuilles), *Asie Mineure. Smyrne. De Smyrne à Constantinople par les Dardanelles* (14 feuilles). L'auteur signale à la dernière page qu'il l'a achevé « le Samedi soir minuit sonnant 19 juillet 1851 ».

Le manuscrit s'ouvre sur le départ de Croisset, le passage par Nogent, où Flaubert installe sa mère, l'arrivée à Paris et le bref séjour chez Du Camp. À ce point, Flaubert « intercale » (c'est son mot¹⁶) le texte écrit sur la cange, qui va du départ de Paris à l'arrivée à Marseille. Il déclare ensuite : « Ici finit *La Cange*. Je copie maintenant mes calepins ».

« Je copie » : le mot étonne ; il est pourtant presque adéquat. Flaubert suit fidèlement ses carnets, ne les développe guère, modifie rarement l'ordre des passages, se contente très souvent du style télégraphique qui est d'utilisation normale pour des notes prises sur place, mais dont on s'attendrait à ce qu'il disparaisse d'une seconde version¹⁷. Quelques endroits cependant témoignent d'un effort de remaniement un peu plus poussé : le début du texte sur Louxor combine par très petits

15. Ou plutôt, sans doute, *A bord de la cange* (voir plus loin).

16. Comprendons : recopie. La disposition du texte (*La Cange* commence au milieu d'une page) suffit à indiquer que Flaubert n'a pas intercalé dans le manuscrit 120 les feuilles mêmes utilisées sur le Nil.

17. Le style télégraphique est très rare dans l'anthologie de J.-C. Berchet : je n'en ai trouvé que chez Lamartine, dont A.-S. Hendrycks estime, dans son mémoire de maîtrise *Flaubert et le paysage oriental* (Université de Paris IV, 1989), que son influence sur Flaubert dans ce domaine a été supérieure à celle de Chateaubriand ; et chez Fromentin, mais il s'agit de notes qu'il n'a pas mises au net.

passages les notes du carnet 5 et celles du carnet intitulé *Thèbes* ; plusieurs portraits figurant à la fin du même carnet *Thèbes* sont intercalés dans le récit, où ils complètent l'évocation des personnages ; toujours dans la « copie » de ce carnet, deux descriptions distinctes concernant les tombeaux de la vallée des rois sont regroupées ; le coucher de soleil sur les Pyramides (carnet 4) est entièrement réécrit dans la marge¹⁸. D'autre part, au début du manuscrit, Flaubert indique qu'il a sous les yeux une lettre qu'il avait envoyée de Paris à sa mère (celle du 27 octobre 1849) ; il a donc relu ses lettres à M^{me} Flaubert — et peut-être celles à Bouilhet ? — pour la rédaction du *Voyage*. Je n'ai pas encore tenté de déterminer si cette relecture a laissé des traces dans le texte. Par contre, j'ai tenu à vérifier une affirmation de Du Camp : Flaubert, écrit-il, prend des notes assidûment en Egypte et en Grèce ; « toutes ses autres notes relatives à ce voyage d'Orient ont été simplement transcrites sur les miennes, après notre retour ». Un rapide examen comparatif des textes de Flaubert et de ceux de Du Camp confirme, mais très partiellement, cette déclaration.

Pour la partie qui concerne l'Egypte, je pense qu'il n'y a pas d'emprunt de texte à texte, en effet ; les expressions et les images qui sont identiques dans les notes de Du Camp et dans le manuscrit 120 figurent déjà presque toutes dans les carnets de Flaubert. Les coïncidences sont dues à ce que les deux voyageurs vivent les mêmes événements, et en parlent entre eux : la mer Rouge est comparée à l'Atlantique, les crocodiles le sont à des limaces dans les notes de l'un comme de l'autre, sans qu'il y ait plagiat. Du Camp ne réclame pas non plus la paternité des notes sur la Grèce ; et, en Italie, les deux amis se séparent assez vite. Restent Rhodes et l'Asie Mineure. La comparaison fait apparaître que sur les 600 lignes consacrées à Rhodes (je n'ai pas contrôlé le texte sur l'Asie Mineure), une cinquantaine doivent avoir leur source dans les

18. Dans l'édition Conard, on a maladroitement donné comme la suite l'une de l'autre les deux versions successives de ce coucher de soleil.

notes de Du Camp¹⁹. Comme le dit Jean Bruneau : « Le témoignage de Maxime Du Camp est toujours, jusqu'à un certain point, fondé, et toujours sujet à caution »²⁰.

Pour tenter de déterminer si Flaubert a eu l'intention de tirer une publication de son voyage, il me reste à évoquer deux passages des manuscrits. D'abord, à la fin du carnet 5, trois pages qui font alterner un récit à la troisième personne et des mouvements lyriques qu'il est possible d'attribuer au personnage évoqué :

Souvent il s'écartait de ses compagnons, et s'allait coucher à l'écart, au milieu du jour étendu par terre sous les pieds des chameaux immobiles, (entravés) et le visage tourné vers son pays il pleurait en parlant tout haut [...]

Ô Nil ! ma tristesse est débordante comme tes eaux. Et personne non plus ne saurait dire d'où elle vient c'est au milieu de mon été que l'inondation est accourue [...]

quand la nuit était venue alors il respirait plus à l'aise [...]

Flaubert aurait-il eu l'idée d'écrire une nouvelle ou un roman en objectivant sa propre expérience ? Avait-il conçu une sorte de *René en Egypte*²¹ ?

L'autre passage intéressant figure sur un feuillet qui se trouve relié à la suite du manuscrit 120 (f^o 127²²). Flaubert y énumère à trois reprises les étapes du début de son voyage. Au coin supérieur gauche, quelques mots en colonne. À droite, cette proposi-

19. Conard, t. I, p. 387, 1.15 — p. 388, 1.11 (à l'exception d'une phrase) ; p. 389, 1.11 — 21 ; p. 390, 1.4 — 10 ; p. 394, 1.3 — 18, à l'exception d'une ligne ; et p. 405, dernière note du ms. *Rhodes* : « Vingt-sept heures de marche à l'intérieur de l'île », note qui figure en tête du carnet de Du Camp (*Voyage en Orient*, p. 339).

20. *Corr.*, t. I, p. 1072. Voir aussi p. 1100 : « Comme presque toujours, Du Camp dramatise et transforme, tout en restant relativement proche de la vérité ».

21. On pourrait croire aussi que Flaubert rêve là à son « conte oriental ». Mais J. Bruneau ne semble pas le penser, puisque, sauf erreur, il ne fait pas figurer ce passage parmi les manuscrits dudit conte.

22. On trouvera le texte du f^o 127 (r^o et v^o) en appendice.

tion : « voir au bord de la Cange »²³. Et en effet, la suite de la page est consacrée à une esquisse divisée en quatre paragraphes dont la numérotation commence à VI pour un passage qui correspond aux numéros VI et VII de *La Cange*.

Au verso, un autre « scénario », en dix points, qui commence au départ de Croisset et s'arrête au moment où les deux voyageurs vont entreprendre leur croisière sur le Nil. La numérotation, ici encore (elle va de III à XII), peut s'expliquer par référence à *La Cange*, dont Flaubert comptait sans doute reprendre les deux premières parties (rappel de la fin du voyage en Corse, situation actuelle du narrateur sur le Nil). Avant de se borner à « copier ses calepins », l'écrivain a songé à prolonger *La Cange* dans un texte qu'il aurait feint d'avoir écrit tout entier sur le Nil. Il a choisi finalement de renoncer à tout « arrangement », affichant au contraire l'insertion du récit primitif dans le texte écrit au retour, et la qualité de simple duplicata de ce dernier²⁴. Et cela, même quand la copie littérale pose des problèmes auxquels l'écrivain, en lui, devrait être sensible. Je pense surtout à la position du narrateur, très mal définie dans la mesure même où celui qui dit *je* à Croisset, après le retour, se situe évidemment à une tout autre époque que lorsqu'il parlait pendant son voyage ; or Flaubert recopie les car-

23. Ces mots suivis d'un signe qui pourrait être un 9 (pagination ?) ou un ? . Question ou note de régie, ils prouvent que *La Cange* était rédigée quand Flaubert a mis sur papier les scénarios du f° 127. Je ne comprends pas pourquoi l'auteur du catalogue de la vente Sickles (1^{re} partie, n° 60) estime au contraire que ces scénarios sont « probablement pour *La Cange* ». À mon sens, ils ne sont pas antérieurs au retour à Croisset (voir la note suivante).

24. On pourrait hasarder l'hypothèse que c'est seulement après avoir écrit les premières pages du manuscrit 120 que Flaubert renonce à le rédiger sur un mode littéraire. Les arguments seraient les suivants. D'abord, le manuscrit 120 ne porte pas de titre, et débute exactement par les mots qui, dans le scénario du f° 127 v, ouvrent le paragraphe III : « Je suis parti » ; n'est-ce pas parce qu'il avait encore l'idée de placer en tête les deux premières parties de *La Cange*, et son titre ? D'autre part, s'il avait eu, lorsqu'il rédigeait les premières pages, l'intention d'écrire un texte pour lui seul, pourquoi remplacer le familier « Ludovica » du carnet 4, f° 2 v, par le protocolaire « M^{me} Pradier » du manuscrit ? Enfin, alors que le début du manuscrit s'inspire déjà du carnet 4, c'est seulement après *La Cange* que Flaubert écrit : « Je copie maintenant mes calepins » ; cela n'indique-t-il que, jusque là, il ne considérait pas ses carnets comme un texte à copier mais comme tout autre chose : la simple documentation lui permettant d'écrire son récit ?

nets tels quels, sans transposer. Lorsqu'il écrit : « Je copie maintenant mes calepins », le « maintenant » renvoie au mois de juin 1851, comme le confirmera plus loin la formule : « Aujourd'hui, 27 juin 1851... ». Mais la fin de la première période au Caire se termine sur la date : « Mardi 4 décembre », qui renvoie au moment de la rédaction du carnet (décembre 1849). Autre exemple : l'épisode de la traversée de Malte à Alexandrie, par gros temps ; Flaubert explique qu'arrivé à bon port, le bateau débarque les voyageurs pour continuer vers Beyrouth, et il ajoute ce commentaire : « Je suis inquiet [...] en ce moment, [...] et je voudrais savoir le bateau revenu ». Dans le carnet, « en ce moment » renvoie au lendemain de la traversée. Recopiée dans le manuscrit 120, l'expression devrait, en bonne logique, renvoyer au moment de la rédaction de celui-ci : juin 1851... Les maladresses de ce genre, le Flaubert qui a produit *La Tentation de saint Antoine* et qui commence *Madame Bovary* en a dépassé le stade ; elles révèlent une indifférence envers les problèmes d'écriture qui montre que le but poursuivi est bien essentiellement, en effet, l'enregistrement des carnets et non la rédaction d'une œuvre : Flaubert veut un texte plus maniable, moins fragile (le crayon, cela pâlit) et chronologiquement ordonné (il intègre le carnet *Thèbes* à son rang dans la série). Mais il s'arrêtera à mi-chemin, apparemment trop sollicité par *Madame Bovary*.

Au lendemain de sa mort, sa nièce s'emploie à publier les inédits. Dès le mois de mars 1881, *La Cange* paraît dans *Le Gaulois* sous le titre *À bord de la Cange*. Le même texte se retrouve dans l'édition Quantin en 1885, puis chez Charpentier et chez Ferroud²⁵. En juillet-décembre 1910, quelques extraits du carnet 4 paraissent dans *Les Marges*, avec le texte intitulé *Rencontre*. La même année, c'est l'étape décisive, la publication chez Conard des *Notes de Voyages* en deux volumes.

Le voyage en Orient est composé du manuscrit 120, des carnets qui concernent la Palestine et Constantinople et, pour la Grèce et l'Italie, d'une combinaison de manuscrits sur laquelle

25. Cette reproduction inlassable des mêmes pages est un indice de ce que, dès cette époque, c'était là le seul texte rédigé que l'on connût sur le voyage en Orient de l'écrivain. Rien ne paraît donc s'être perdu dans ce domaine.

mes renseignements sont actuellement trop lacunaires pour en parler avec sérieux²⁶. Aussi me bornerai-je aujourd'hui à comparer le texte du manuscrit et celui de l'édition Conard pour ce qui concerne la première partie du voyage, c'est-à-dire l'Égypte.

On peut, me semble-t-il, louer chez Caroline Franklin-Grout la façon dont elle a tiré parti de manuscrits lacunaires, épars, de statuts différents, pour en construire un ensemble qui couvre tout le voyage de son oncle, et où ses interventions personnelles sont relativement peu importantes. Je dis bien : relativement. Un examen comparatif du manuscrit et de l'édition révèle tout de même au futur éditeur une série de problèmes à régler.

D'abord, comme pour toutes les éditions posthumes faites d'après un manuscrit, il faudra prendre des décisions concernant l'orthographe, la ponctuation, la typographie. Si la modernisation de l'orthographe est aujourd'hui de règle, que faire pour les noms propre arabes ? Moderniser n'est pas facile : certains noms de lieux ne sont même pas identifiés ; de surcroît, Flaubert écrit le même nom de plusieurs façons différentes. Je

26. Pour la Grèce et l'Italie, il existe d'autres manuscrits que les carnets, mais qui ne recourent ceux-ci que dans une assez faible mesure, et dont la matière paraît être essentiellement, comme celle des carnets, la description, objet par objet, de certains sites et de certains musées. Notes prises sur place, comme semble le penser l'auteur du catalogue de la vente Sickles pour ce qui concerne la Grèce, ou texte réécrit plus tard ? Je ne puis trancher pour l'instant. Les manuscrits de moi connus, outre les carnets, se répartissent comme suit : *D'Athènes à Delphes et aux Thermopyles* et *Péloponèse*, deux manuscrits distincts à la vente Franklin-Grout, actuellement reliés ensemble ; *Rome — Vatican*

Florence, trois manuscrits reliés en un ; un manuscrit de deux pages consacré à une salle du musée de Naples, dont Caroline Franklin-Grout ne semble pas avoir tenu compte en établissant le texte du *Voyage* (ce manuscrit est décrit dans le catalogue de la vente *Flaubert* à l'Hôtel Drouot le 23 octobre 1987 ; au décès de Caroline Franklin-Grout, il avait été vendu dans le même lot que *Rome — Vatican — Florence*). Il faut y ajouter un texte de quatre pages, intitulé *Rencontre (St Paul hors les murs)* et soigneusement écrit. Le sujet en est la rencontre par Flaubert d'une jeune femme dont la vue l'émeut au point qu'il a « eu envie, tout de suite, de la demander en mariage à son père ». Étant donné l'horreur de Flaubert pour tout étalage autobiographique, *Rencontre* doit être un texte à usage privé, destiné à perpétuer un moment d'intense émotion. Je citerai enfin la plaisante pochade dite *Chant de la courtisane* : discours lyrique et enamouré adressé par une courtisane égyptienne à un voyageur européen où il est aisé de reconnaître Maxime Du Camp (Fondation Bödmer, Cologny, 4 pages).

devrai bien unifier, ne serait-ce que pour permettre une utilisation commode de l'indispensable lexique.

La ponctuation pose un problème difficile, connu des flaubertiens. Tiret trop abondant, absence de signe de ponctuation en fin de ligne, point suivi d'une minuscule... On est obligé d'intervenir. Mais ponctuer, c'est interpréter. À de nombreuses reprises, Conard change le sens en changeant la ponctuation. Quelques exemples. Manuscrit, f° 92 : « Il y a quelques années à peine si l'on pouvait entrer dans ces grottes. On y étouffait au bout de cinq minutes » ; édition Conard : « Il y a quelques années à peine, si l'on pouvait entrer dans ces grottes on y étouffait au bout de cinq minutes ». Manuscrit, f° 91 : « Une inscription grecque sur une pierre. La nuit nous empêche de voir si elle est complète ou partielle » ; Conard : « Une inscription grecque sur une pierre, la nuit, nous empêche de voir si elle est complète ou partielle » [?]. Manuscrit, f° 19v : « les minarets de Fouah brillent en blanc à l'horizon [²⁷ à gauche au premier plan, prairie verte » ; Conard met un point-virgule après « gauche », il me paraît évident qu'il faut le mettre après « horizon (fin de ligne). Manuscrit, f° 94 : « Le soir, nous allons avec Joseph pour chercher du lait » devient chez Conard : « Le soir, nous allons, avec Joseph, pour chercher du lait », tournure incorrecte.

Pour ce qui concerne la typographie — mais la question touche à la structuration du texte —, il faudra régler la question des titres et sous-titres. Le manuscrit comporte douze titres hétérogènes : titre littéraire (*La Cange*), titres géographiques, titre désignant un monument, titre désignant une date. Cela ne fait guère un système... Conard a mis la date en bout de ligne et en italique, comme on fait d'une date de lettre ou d'extrait de journal, et réduit les désignations de monuments à l'état de sous-titres. Car le manuscrit présente aussi de très nombreux sous-titres, dans le texte et surtout en marge, soulignés ou non, qui mettent en évidence, soit le lieu de l'action (*Alexandrie*), soit le contenu du passage : trajet effectué (*D'Alexandrie au Caire*), monument décrit (*pyramide de Rhodopis*), scène observée (*saltimbanques de la place de Roumélie*), anecdote rapportée (*mort*

27. J'indique par ce crochet l'endroit où commence une nouvelle ligne.

d'une Anglaise devenue musulmane. Les prêtres catholiques et musulmans se disputent son âme)... L'édition Conard place en tête d'aliéna une bonne partie de ces sous-titres, en laisse tomber d'autres, en intègre certains dans le tissu narratif. Or ces sous-titres animent le texte (le morcelant, le rythmant), et je voudrais les conserver tous, tout en me rendant compte qu'il faudra bien simplifier, adopter une règle pour ce qui concerne leur emplacement et leur typographie.

Le collationnement de l'édition et du manuscrit fait apparaître plus de deux cents divergences (sans compter l'orthographe, la ponctuation, la typographie, la correction de formes erronées comme *tringuette*). Il y a là, bien sûr, un nombre non négligeable de mauvaises lectures : *des chiens inconnus* pour *des chiens du commun* ; *la nuit fut vigoureuse* pour *la nuit fut rigoureuse* ; *en veste de canne* pour *en veste & canne* ; *est anglaise* pour *en anglaises* ; *posés* pour *perchés* ; *les corps des charognes* pour *les côtes des charognes* ; *coupures cicatrisées* pour *cautérisées* ; *trou à l'arcade zygomatique* pour *de l'arcade zygomatique* ; *la croix aussi* pour *la croix ansée* ; *grasses, mais glissantes* [?] pour *grasses, noires, glissantes* ; *à un pied de la bête* pour *à un pied de la terre*... Quant à la description du sphinx, une addition mal intercalée par l'éditrice y devient peu compréhensible.

Soucieuse de la réputation de son oncle, Caroline corrige sans le dire la langue du manuscrit. Moins discrète, je signale à nos confrères linguistes les problèmes de Flaubert touchant les conjugaisons, la suffixation, la formation du féminin des adjectifs : *enfouite*, *s'Europisant*, *pluchues*, *crépité*, *tarifier*, *ils foncissent*, *émasculination*. Le plus curieux : l'adverbe *tête-bêche* est régulièrement écrit : *têt debèche*. Tout cela — et bien autre chose — est soigneusement corrigé dans l'édition Conard. Dans la Pléiade, je corrigerai les incorrections flagrantes, mais en signalant en note la tournure utilisée par l'auteur.

Caroline corrige aussi le style, avec une sévérité qui me paraît excessive. Elle recherche le terme propre : des *discours indécents* devient des *propos indécents* (il s'agit d'une conversation privée : pas de discours à proprement parler ; mais l'effet d'emphase ?) ; *effrayante* est préféré à *effroyable*, *second* à *deuxième*, *enfoui* à *enfoncé* (erreur de lecture ?), *parler* à *causer*, *d'un aspect* à *d'un effet*. Elle complète : *le papier n'en dit pas plus de soi qu'un autre*

papier, là où Flaubert avait écrit : *n'en dit pas plus long de soi qu'un autre papier* ; elle ajoute le *pas* que Flaubert omet souvent (par exemple, dans : *une religion dont ils ne comprennent même les prières*²⁸), l'article dans certaines énumérations, le verbe dans une phrase nominale : *le ciel et le Nil sont tout bleus* ; elle transforme *partis pour les grottes* en *partis pour voir les grottes, des politesses et compliments* en *des politesses et des compliments*. Elle est obnubilée par l'emploi incorrect du possessif, changeant *sur ses flancs* en *sur les flancs*, mais aussi *nos bagages* en *les bagages*, *dans son divan* en *dans un divan*, *son dromadaire* en *un dromadaire*.

C'est pour expurger le texte, la chose est connue, que ses interventions sont les plus importantes. Pas d'attaque contre la religion : Kuchuk-Hânem fera bien *beaucoup de charges* (de pitreries), mais pas *comme une vraie garce catholique*. Et surtout, pas de sexe. Caroline tolère le mot grossier — elle va même jusqu'à fignoler une phrase autour du verbe *dégueuler* —, mais la *putain* devient une *almée*.

La censure de ce qui touche à la sexualité est la raison principale des quelques grosses lacunes²⁹ de l'édition Conard par rapport au manuscrit. Si deux passages, en effet, ont été sautés pour des difficultés techniques dans la description d'un tombeau (ils tentent de décrire des formes et des bandes de couleurs, et mêlent énumérations et schémas)³⁰, les autres passages censurés concernent la sexualité, qu'il s'agisse de scènes prises sur le vif ou des visites de l'auteur dans les mauvais lieux. Cela commence par quelques lignes assez discrètes (épisode parisien, avant le départ) : « ce même soir (ou la

28. Elle supprime ici, et c'est loin d'être le seul cas, un archaïsme qui lui semble inacceptable. Sans doute serait-il intéressant d'étudier, du point de vue de l'évolution de la langue, ces corrections en 1910 d'un texte de 1850.

29. Dans le cadre de cet exposé, je dois me borner à celles-là, mais la censure s'exerce aussi à maintes reprises sur une phrase ou sur un mot.

30. La notice consacrée au carnet *Thèbes* dans le catalogue de la vente Siccles (1^{re} partie, n° 59) est donc partiellement inexacte : ce passage est, en effet, inédit, mais il avait bel et bien été repris par Flaubert dans la rédaction de son voyage. Quant au second passage signalé comme inédit, la visite des tombeaux des rois dans la vallée de Biban-el-Molouk, s'il s'agit bien du passage des folios 9-10, il est partiellement repris plus loin, Flaubert ayant décidé de regrouper en un seule description plusieurs visites.

veille) j'allai chez la mère Guérin et y fis passablement d'ordures avec deux garces nommées Antonia et Victorine ». Ensuite, pour l'épisode de la courtisane Hadély, l'édition substitue au texte du manuscrit celui, moins développé, du carnet 4, déjà publié dans *Les Marges* (deux mots sont remplacés par des points de suspension) ; même chose pour l'épisode qui figure sous le titre « à propos de bouffons », le manuscrit développant une scène de plaisanteries et de pantomimes à base homosexuelle qu'on ne trouve pas dans le carnet ³¹ ; trois autres passages relatent des visites à des « lupanars ». Le dernier épisode, le plus long, le plus célèbre, est celui des rencontres avec Kuchuk-Hânem. Il avait également été publié par *Les Marges* dans le texte du carnet 4. Caroline a procédé en supprimant certains passages (dont la place est marquée par des lignes de points plus ou moins nombreuses) et en remplaçant d'autres — sans le signaler — par le texte du carnet (lui-même expurgé : là, les points de suspension sont scrupuleusement alignés). Si certains des passages omis bravent l'honnêteté (Flaubert y entre dans les détails techniques et dans la description précise des sensations éprouvées), d'autres sont anodins ; ainsi le tout premier : « elle nous a demandé si nous voulions nous amuser. Maxime a d'abord demandé à s'amuser seul avec elle et est descendu dans une salle au rez-de-chaussée — à gauche en entrant dans la cour — après M. Du Camp ç'a été M. Flaubert ». Certaines omissions sont vraiment malencontreuses ; ainsi, celle de ces lignes qui ont sauté avec le reste d'un épisode :

Le soir, pendant les danses je suis sorti dans la rue. Une étoile < très vive > brillait dans le Nord-Ouest sur une maison à gauche silence complet — rien que la fenêtre de Kuchiouk éclairée — et le bruit de la musicienne et les voix des femmes qui chantaient.

31. Un autre passage, rapportant les dialogues et pantomimes des saltimbanques de la place de Roumèlie, est également donné d'après le carnet 4, comme il l'avait été dans *Les Marges*. Or dans ce cas le texte du carnet est aussi lesté que celui du manuscrit 120. Il semble donc qu'outre la prudence ou la pudeur, C. Franklin-Grout ait été guidée dans ses options par un autre motif : peut-être le souci de ne pas présenter sous une autre forme les passages déjà publiés.

La suppression de ce passage modifie évidemment la physiologie de l'ensemble, elle nuit à cette poésie de la prostitution que Flaubert s'attache précisément à mettre en valeur. Un travail de restauration du texte s'impose³².

Enfin, je devrai pour mon édition résoudre un problème qui concerne le texte de *La Cange*. C'est le manuscrit 120 qui a servi pour la publication dans *Le Gaulois*, comme en témoignent d'ailleurs les signes en marge, lettres capitales, *deleatur* et croix, indiquant les passages à retenir et ceux qu'on va laisser tomber³³. Mais à partir de l'édition Quantin le texte imprimé présente par rapport à celui du manuscrit un certain nombre de divergences qui ne peuvent s'expliquer que par le recours à un autre manuscrit. Au début de la II^e partie, on intercale le « déjà » dans : « il y a déjà dix ans de cela ». Dans la même partie, une phrase entière apparaît qui ne figure pas dans le manuscrit 120 : « et puis ajoutez par là-dessus l'éternelle rêverie de Cléopâtre et comme un grand reflet de soleil, le soleil doré des Pharaons ». La III^e partie évoque « un fleuve plus doux, moins antique » quand le manuscrit 120 dit seulement : « un fleuve moins antique ». Dans la VIII^e partie, le manuscrit comporte une demi-ligne en pointillé, indiquant une suppression voulue par l'auteur ; cette lacune est comblée à partir de l'édition Quantin par la phrase : « Comme je me suis senti pris d'amour pour cette mer antique dont j'avais tant rêvé ! ». Plusieurs mots sont encore ajoutés dans les lignes qui suivent : « entre les hautes maisons » et, pour qualifier les plages, l'adjectif « brûlantes ». L'éditeur ne peut avoir inventé ces additions ; elles proviennent vraisemblablement

32. On trouvera en appendice l'épisode de Kuchuk-Hânem dans la version du manuscrit 120.

33. Ces signes apparaissent quatre alinéas avant *La Cange* proprement dite, exactement à la phrase : « Maxime passe une partie de la nuit à écrire des lettres », et c'est précisément là que commence aussi le texte du *Gaulois* (la présence, dans le texte du *Gaulois*, de ces alinéas écrits au retour suffirait à prouver que la publication n'en a pas été faite directement d'après le manuscrit rédigé sur le Nil).

de la version primitive écrite sur le Nil³⁴. Pour l'édition Conard, on a de nouveau revu le texte, et corrigé un certain nombre d'inadvertances, mais en prenant toujours pour base le manuscrit primitif³⁵. Comme lorsqu'elle compile les deux versions du coucher de soleil aux Pyramides, la nièce de Flaubert se montre ici soucieuse de procurer le texte le plus complet possible. Respect mal entendu : il faut évidemment suivre la leçon du dernier manuscrit, et réserver pour une note les ajouts provenant d'ailleurs.

*
* * *

J'en viens à la question posée au début : pourquoi le *Voyage en Orient* de Flaubert jouit-il d'une telle réputation, alors qu'il comporte tant d'ennuyeuses descriptions de monuments ou de tableaux, tant de passages en style télégraphique ? Comment la fascination que l'Orient exerce sur Flaubert se transmet-elle au lecteur ? Pour tenter de répondre à ces questions, le commentateur dispose de plusieurs stratégies : mesurer l'originalité du texte de Flaubert par rapport aux autres grands *Voyages* de l'époque ; comparer ce texte à celui du compagnon de voyage, au *Nil* de Maxime Du Camp ; le comparer aux autres textes de l'auteur lui-même : à l'Orient rêvé des œuvres de jeunesse, à l'Orient toujours rêvé, mais également livresque de *La Tentation de saint Antoine*, aux lettres envoyées à M^{me} Flaubert ou à Bouilhet ; et le comparer à lui-même enfin : en quoi *La Cange*, très rédigée, se distingue-t-elle du reste ? Je ne ferai qu'effleurer quelques points de ce vaste programme.

34. Ce doit être cette version qui est décrite dans le catalogue de la vente Franklin-Grout de Paris (partie du n° 155) comme un manuscrit de 23 pages écrites sur les deux faces, portant le titre *La Cange*, et constituant un « brouillon » de notre manuscrit 120.

35. Il existe un cas bizarre et sans doute révélateur. Dans l'édition Conard, un mot est mis entre parenthèses, alors que ce n'est pas le cas dans le manuscrit 120 : « ...les dents assez longues pour (pouvoir) écrire démesurément sur n'importe quoi ». Or ce mot est sauté dans l'édition Quantin et les deux suivantes. Cela me semble indiquer qu'il ne se trouvait pas dans le manuscrit primitif et que Caroline Franklin-Grout, trouvant ici la version du 120 meilleure, l'a intégré tout en indiquant qu'il s'agissait d'une interpolation.

Jean Bruneau a étudié l'Orient rêvé qui s'étale dans les œuvres (et les lettres) de Flaubert adolescent, et il a recherché les sources livresques de ce monde imaginaire. Mais on n'a pas fait le même travail pour les manuscrits du voyage. Or si un livre se construit toujours à partir d'autres livres, la chose est particulièrement vraie — contrairement à ce que l'on pourrait croire — pour les récits de voyage, où la citation des prédécesseurs est presque de règle : voir Chateaubriand par exemple. Comme le dit Pierre Brunel³⁶, la littérature de voyage fait ainsi boule de neige, un récit s'enrichissant de la substance des précédents.

Flaubert a-t-il préparé son voyage par des lectures ? Il semble à première vue avoir été moins soucieux que son compagnon de documentation préalable. Certes, il a lu Volney (qu'il cite dans une lettre de 1847), Champollion-Figeac et Champollion, Chateaubriand (Du Camp raconte que devant Sparte Flaubert s'écrie, « comme autrefois Chateaubriand », « Léonidas ! Léonidas ! », puis, quand on est incapable de lui désigner les lieux antiques : « Et Sparte même semble avoir oublié son nom ! ») ; à sa mère il recommandera la *Description de l'Égypte*. Il y a aussi, bien sûr, tout ce qu'il avait dévoré pour *La Tentation de saint Antoine*, et dont il se sert lors de ses discussions avec les religieux qu'il amuse à provoquer sur leur terrain. Mais ce n'est pas la carte de l'érudition qu'il joue dans ses carnets. D'une manière générale, il est plutôt fier de proclamer : « je ne pense à rien du tout, contrairement aux grandes pensées que l'on doit avoir devant les ruines », ou encore : « je contempiais les flots au clair de lune, en m'efforçant de penser à tous les souvenirs historiques qui devaient m'arriver, et ne m'arrivaient pas ». On ne trouve chez lui que très peu de notations d'ordre politique, économique, géographique ou historique ; même les jugements artistiques sont rares. Bref, c'est le contraire d'un Volney.

Sera-t-il, alors, un Chateaubriand ? Celui-ci déclare. on le sait, que *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* « doit être regardé beaucoup moins comme un voyage que comme les Mémoires d'une année de ma vie ». Certes, c'est en partie le fait que le je

36. Préface à *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris — Genève. Champion Slatkine, 1986.

qui parle n'est pas une pure personne grammaticale, mais un être doué d'une personnalité, qui rend un récit de voyage attachant pour le lecteur. Mais comme je l'ai rappelé, Flaubert est en train de tourner le dos à la tendance autobiographique. Dans les documents qui nous occupent, il lui arrive de s'analyser, mais rarement. Ainsi lorsqu'il se montre rongé par l'ennui : « Réflexion : les temples égyptiens m'embêtent profondément. Est-ce que ça va devenir comme les églises en Bretagne, comme les cascades dans les Pyrénées ? ». Et, à Philae (!) : « Je ne bouge de l'île et je m'y ennuie. Qu'est-ce donc, ô mon Dieu, que cette lassitude que je traîne avec moi ! elle m'a suivi en voyage ! je l'ai rapportée au foyer ! la robe de Déjanire n'était pas mieux collée au dos d'Hercule que l'ennui ne l'est à ma vie ! elle la ronge plus lentement, voilà tout ! » Pose romantique ? Peut-être un peu. Mais Du Camp atteste la sincérité de ces propos : « Les temples lui paraissaient toujours les mêmes, les paysages toujours semblables, les mosquées toujours pareilles ».

La plupart du temps, c'est indirectement que le lecteur apprend à connaître la personnalité de l'auteur : nous découvrons sa sentimentalité dans la façon dont il réagit à la douleur de sa mère lorsqu'il la quitte ; mais aussi, dans le même passage, sa faculté de se mettre à distance de lui-même : il pleure, dans la diligence qui l'emporte, mais, ajoute-t-il, « les sons de ma voix (qui m'ont rappelé Dorval³⁷ deux ou trois fois) m'ont rappelé à moi » ; il écrit à M^{me} Flaubert une lettre émue, mais plus tard, la relisant à Croisset au moment de l'utiliser dans son manuscrit, il constate sa froideur présente, et définit son état par une comparaison qui deviendra célèbre à propos de *Madame Bovary* : « Entre le moi de ce soir et le moi de ce soir-là, il y a la différence du cadavre au chirurgien qui l'autopsie » ; la méthode qui consiste à atteindre à l'impersonnalité par le « ressouvenir » — par le souvenir mis à distance — est déjà là tout entière.

L'émotion devant la beauté éclate dans ce passage exceptionnel, datant de l'arrivée à Thèbes :

C'est alors que, jouissant de toutes ces choses, au moment où je regardais trois plis de vagues qui se courbaient derrière nous sous le vent, j'ai

37. La comédienne Marie Dorval. Flaubert, paraît-il, l'imitait à merveille.

sentir monter du fond de moi un sentiment de bonheur solennel qui allait à la rencontre de ce spectacle, et j'ai remercié Dieu dans mon cœur de m'avoir fait apte à jouir de cette manière.

Mais pour le reste elle ne fait qu'affleurer dans quelques exclamations (« Enfin j'aperçois la ligne brune de la mer Rouge, sur la ligne grise du ciel. C'est la mer Rouge ! »).

L'amitié tendre pour le compagnon de voyage se déduit d'une simple notation : « Je suis réveillé avant Maxime ; en se réveillant, il étend son bras gauche pour me chercher »³⁸.

L'attitude de Flaubert envers la prostitution ferait le sujet d'une intéressante étude psychologique (et aussi sociologique, car son attitude, pour nous révoltante, est évidemment en partie celle de son époque). Les filles de joie sont considérées comme des objets dont on se sert sans ménagement : dans une lettre, il raconte comme une histoire drôle sa tentative de cacher à une prostituée adolescente les séquelles d'une maladie vénérienne. À côté de cela, il se montre naïvement sentimental, se rappelle avec plaisir que Kuchuk-Hânem s'est coiffée un instant de son tarbouch, et s'exclame, en achevant de consigner l'épisode : « Quelle douceur ce serait pour l'orgueil si, en partant, on était sûr de laisser un souvenir, et qu'elle pensera à vous plus qu'aux autres, que vous resterez dans son cœur ! » mouvement sentimental corrigé, il est vrai, par la phrase suivante : « Le matin nous nous sommes dit adieu fort tranquillement ».

La comparaison des notes de voyage avec la correspondance, et particulièrement avec les lettres à Louis Bouilhet, est révélatrice : dans les lettres, Flaubert commente, ricane, applaudit ou s'indigne... bref, il se met — c'est normal — au centre du tableau ; ce qui nous fait bien voir que, dans le *Voyage*, il occupe une place beaucoup plus modeste³⁹.

La comparaison de *La Cange* avec le reste du manuscrit

38. Du Camp, lui, dans *Le Nil*, passe sous silence la présence d'un compagnon à ses côtés pendant le voyage. Je ne vois pas ce que son récit y gagne.

39. On a souvent remarqué la différence de ton entre les lettres de Flaubert et ses romans. Le *Voyage en Orient* offre là un terrain d'observation privilégié, puisque la matière des lettres et de l'œuvre est alors la même.

est également instructive, car les pages rédigées sur le Nil présentent une série de caractéristiques bannies d'autre part. L'auteur y parle de lui-même abondamment, se mettant en scène à dix-huit ans lors de son retour de Corse, évoquant, après le Nil, la Seine qu'il a quittée et la maison familiale : « Là-bas, sur un fleuve moins antique, j'ai quelque part une maison blanche dont les volets sont fermés, maintenant que je n'y suis pas... », interpellant les fleurs de son jardin : « O primevères, mes petites, ne perdez pas vos graines, que je vous revoie à l'autre printemps ». Il s'adresse au lecteur : « Vous raconter ce qu'on éprouve, à l'instant du départ [...], ce serait trop long » ; et plus loin, il feint de l'interroger pendant tout une page : « avez-vous jamais trépigné d'impatience dans une cour de diligence... ? etc. Bref, Flaubert écrit ici comme dans *Novembre*, non sans talent d'ailleurs, non sans habileté. La temporalité, par exemple, est traitée de façon subtile : se mêlent le présent du narrateur (« Nous venons de dépasser Memphis »), le passé récent (départ du Caire) et un passé plus ancien (départ de Paris), qui constitue finalement le point de démarrage du récit ; à cela s'ajoute l'emboîtement des souvenirs : car son voyage en Corse, auquel le narrateur en train de voguer sur le Nil fait directement allusion au début du texte, il l'évoque aussi, plus loin, indirectement, comme un souvenir qui lui est venu à l'esprit pendant qu'il roulait de Paris à Marseille... Tout cela nous fait éprouver concrètement que Flaubert, dans la majeure partie du texte, refuse au contraire largement la rhétorique du genre autobiographique dont relève le récit du voyage. Il n'écrit ni des mémoires, ni une narration sans narrateur ; il s'efforce, selon sa propre formule, d'« être œil, tout bonnement »⁴⁰.

C'est ainsi qu'il consacre beaucoup d'attention aux couchers et aux levers de soleil, si bien étudiés par Jacques

40. Du Caire, il donne à Bouilhet ce conseil à propos de son conte chinois : « Quand tu auras comme couleur locale tes jalons principaux, laisse là les livres et mets-toi à la composition ; *ne nous perdons pas dans l'archéologie...* » : il craint, dit-il, que son époque n'ait acquis le sens historique aux dépens de « l'innéité » qui fait l'artiste. Ses notes du voyage devraient être étudiées à la lumière de ces remarques.

Neefs⁴¹. Le temps me manque pour comparer les couchers de soleil de Flaubert à ceux des autres voyageurs en Orient (c'est là, en effet, un *topos* du genre). Très rapidement — trop rapidement —, je dirai que ces passages sont souvent d'un style plus soutenu que l'ensemble du *Voyage* (dans le manuscrit 120, je le rappelle, l'unique passage recommencé en marge est un lever de soleil), et que seuls les tableaux de Fromentin me paraissent nettement supérieurs à ceux de Flaubert. Mais Fromentin était peintre...

Je serai plus réservée, je l'ai signalé, à propos de la description des monuments, qui occupe une grande place dans le manuscrit comme dans les carnets : Flaubert note, salle après salle, sans aucun effort de rédaction le plus souvent, la disposition des colonnes, le sujet des bas-reliefs, l'état de délabrement plus ou moins prononcé, avec des « à droite », « dans l'angle », « après la petite salle » où le lecteur se perd irrémédiablement. La signification des peintures et sculptures est rarement évoquée, et quand elle l'est, c'est sous forme d'interrogation sans réponse : « Est-ce une mort subite ? quelque punition divine ? » ; souvent Flaubert se contente de noter que tel détail devait avoir « un sens symbolique ». Il est rarissime qu'il fournisse l'interprétation, comme ici : « l'âme, sous forme de porc dans un bateau, est renvoyée par un personnage qui la fouette ». Bref, la description des monuments (ou des tableaux en Italie) me paraît entrer dans la catégorie de l'aide-mémoire pur et simple. Même chose pour beaucoup de paysages, farcis de précisions sur l'orientation :

À cet endroit, en se tournant vers le Nord, on a le paysage suivant : au premier plan, des terrains gris ; entre deux avancées de palmiers, la verdure de la prairie ; au bout de l'île, le Nil dans la découpe des rochers, et, sur la droite, le palais blanc de Mahmoud-bey, qui semble tout au bout de la prairie quoique en étant très loin ; des deux côtés, le Nil ; à gauche, des collines de sable toutes jaunes ; à droite, Siout dans les palmiers.

41. « L'écriture des confins », dans *Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau*, Presses universitaires de Lyon, 1989. Voir aussi le mémoire, déjà cité, d'A.-S. Hendrycks.

Or, Flaubert est clair là-dessus, il ne s'agit pas d'enregistrer comme un appareil photographique, mais de formuler « l'indispensable, c'est-à-dire la *sensation* ». Et c'est par là qu'il nous retient, lorsqu'il évoque l'impression que font les chadoufs perpétuellement en action, ou lorsqu'il s'ingénie, par des comparaisons, à évoquer plutôt qu'à peindre ces animaux qui le fascinent comme ils avaient fait rêver Chateaubriand⁴², les chameaux : « quelques-uns ont, quant à la tête, des mines de girafes » ; « De temps à autre nous rencontrons d'autres caravanes. À l'horizon [...] bientôt on voit des petits points ; les petits points s'élèvent, ce sont les têtes des chameaux qui marchent de front, balancement régulier de toute la ligne. Vues en raccourci, ces têtes ressemblent à des têtes d'autruches ». Le texte le plus vivant se trouve dans une lettre à Bouilhet, et nous fait regretter que Flaubert n'ait pas poussé davantage la réécriture de ses notes :

Une des plus belles choses, c'est le chameau. Je ne me lasse pas de voir passer cet étrange animal qui sautille comme un dindon, et balance son cul comme un cygne. Ils ont un cri que je m'épuise à reproduire. J'espère le rapporter, mais c'est difficile à cause d'un certain gargouillement qui tremblote au fond du râle qu'ils poussent.

Et, contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est un chameau que Flaubert évoque en ces termes :

Autre, petit et bossu, de figure ressemblant à Amédée Mignot en costume d'agrée au tribunal de commerce.

Dans ces deux passages se laisse entrevoir le côté loufoque de la personnalité de Flaubert, amateur de blagues, histrion sur les bords. D'autres traits qui vont dans le même sens (le jeu burlesque du *sheik* auquel il se livre avec Maxime, le goût du déguisement, commun à beaucoup de voyageurs, mais poussé chez lui jusqu'à se faire raser le crâne à l'exception d'une mèche) ne se trouvent mentionnés que dans la correspondance⁴³. Mais l'intérêt pour le comique, le burlesque, le pittoresque au sens actuel

42. « Il me tardait de voir des chameaux » (J.-C. BERTHET, *Le voyage en Orient*, p. 370).

43. C'est toujours la distinction entre la lettre où il s'affiche, et le texte non épistolaire où il se fait discret.

du terme, éclatent dans l'évocation des gens et des scènes de la vie quotidienne, et justifient le jugement de Jean-Claude Simoën⁴⁴ : les notes de Flaubert constituent « la description la plus cocasse, la plus amusante, la plus colorée que nous puissions lire » sur l'aventure que représentait à l'époque un voyage en Egypte.

Ce n'est pas seulement aux Orientaux que notre voyageur s'intéresse : monte-t-il sur un bateau ou dans une diligence, il retient les noms et les caractéristiques des passagers ; même chose pour les nombreux Européens auxquels il rend visite. Certes, ici comme dans la description des monuments, il se constitue des réserves. Mais surtout, il obéit à l'instinct sans lequel il n'y a pas, je crois, de romancier, et qu'il explique si bien dans le carnet 4 :

Quant à moi tourmenté par ma bosse de la causalité, je me promenais de long en large sur le pont du bateau, cherchant en mon intellect dans quelle catégorie sociale faire rentrer ces gens et de temps à autre pour secourir mon diagnostic jetant un coup d'œil à la dérobée sur les adresses des caisses, cartons et étuis entassés pêle-mêle au pied de la cheminée.

Car j'ai cette manie de bâtir de suite des livres sur les figures que je rencontre. Une invincible curiosité me fait me demander malgré moi quelle peut être la vie du passant que je croise. Je voudrais savoir son métier, son pays, son nom, ce qui l'occupe à cette heure, ce qu'il regrette ce qu'il espère, amours oubliés, rêves d'à présent tout jusqu'à la bordure de ses gilets de flanelle et la mine qu'il a quand il se purge. — et si c'est une femme (d'âge moyen surtout) alors la démanaison devient cuisante.

Flaubert excelle à camper un personnage à l'aide de traits physiques précis. Portraits souvent peu flattés, il faut le dire. Ses descriptions sont aux antipodes de la galerie de portraits idéalisés que nous livre un Chateaubriand, rencontrant à chaque visite une ravissante jeune fille.

La Triestine est descendue, petite femme, blonde, rougeaude. La première des deux femmes, grosses lèvres, camuse, gaie, brutale, « un poco mata signor », nous disait la Triestine ; la seconde, grands yeux noirs, nez régulier, air fatigué et dolent...

44. *Le Voyage en Egypte*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1989, p. 48.

Il y a des dizaines d'esquisses de ce type dans le *Voyage*, d'une précision souvent cruelle ; c'est par là que l'œuvre va vers le réalisme. Le personnage est fréquemment mis en situation : Flaubert croque une scène plutôt qu'il ne fait un portrait. Les grandes scènes de genre, passages obligés d'un *Voyage en Orient* (mariage, circoncision, charmeur de serpents, spectacles de danse, visite d'hôpitaux), ne sont pas esquivées, mais Flaubert évite le travers fréquent qui consiste à prendre prétexte d'une scène pittoresque pour se livrer à la description minutieuse d'une cérémonie qui peut durer plusieurs jours⁴⁵. Chez lui, les scènes de genre dépassent rarement les deux pages. Là où il se montre supérieur, toutefois, c'est dans la saisie d'une scène de quelques instants : la rencontre d'Anglais entrant à quatre pattes dans une grotte d'où Maxime et lui-même sont en train de s'extraire de la même façon, une belle esclave qui se cambre, poings sur les hanches, et le toise avec dédain quand il quitte le bateau des marchands, ou les saïs qu'il « régale de Vénus » lors d'une rencontre de filles à soldats, ce qui nous vaut quelques lignes fascinantes et terribles :

Je n'oublierai jamais le mouvement brutal de mon vieil ânier s'abattant sur la fille, la prenant du bras droit, lui caressant les seins de la gauche et l'entraînant, le tout dans un même mouvement, avec ses grandes dents blanches qui riaient, son petit chibouk de bois noir passé dans le dos, et les guenilles enroulées au bas de ses jambes malades.

Flaubert sait aussi trouver la comparaison qui fait voir : gynécée dont il compare la forme à celle d'un ventre, murs dentelés comme des mâchoires de requins, cange aux ailes de cigogne, intonation qui évoque « le claquement de bec d'un pélican ». Les pots contenant des ibis empaillés, dans un puits de la vallée des Rois, sont rangés « comme des pains de sucre chez un épicier, tête-bêche » ; autour des tombeaux, « des guenilles, des os blanchis paraissent à même dans la terre, comme une galantine coupée par la moitié ». Le prosaïsme de la comparaison fait mouche. De même lorsqu'il s'agit de rendre l'impres-

45. Voir par exemple le mariage des Mainotes décrit par les Stephanopoli, le mariage à Chéronée décrit par Buchon, dans J.-C. BERTHET, *Le Voyage en Orient*, pp. 91-94 et pp. 183-189.

sion de gigantisme du temple de Karnak. Du Camp se lance dans une longue évocation imaginaire :

Les hommes qui habitaient ces palais, où, malgré soi, on parle à voix basse, devaient avoir cent coudées de haut, ils marchaient lentement à travers les colonnades, laissant traîner sur les dalles peintes les plis flottants de leurs robes blanches ; leur front casqué d'or ne regardait jamais la terre ; ils étaient muets et ne parlaient que par signes ; sur leurs tables de porphyre, ils mangeaient des oiseaux inconnus et des monstres pêchés pour eux dans les profondeurs des océans indiens ; des concubines plus blanches que du lait et vêtues comme des déesses les attendaient sur des coussins de pourpre ; ils allaient précédés par des lions familiers ; à la guerre ils montaient sur des licornes, ils vivaient pendant mille ans et ne riaient jamais⁴⁶.

Flaubert écrit seulement :

La première impression de Karnak est celle d'un palais de géants, les grilles en pierre qui se tiennent encore aux fenêtres donnent la mesure d'existences formidables ; on se demande, en se promenant dans cette forêt de hautes colonnes, si l'on n'a pas servi là des hommes entiers enfilés à la broche comme des alouettes⁴⁷.

La supposition cocasse et prosaïque de Flaubert est sans doute plus efficace que le film hollywoodien mis en scène par l'ami Maxime.

Jean Bruneau a montré que l'amour du soleil joue un rôle capital dans l'Orient de Flaubert. Il est pour quelque chose aussi dans la séduction qu'exerce le *Voyage en Orient*. La partie la plus réussie en est incontestablement, pour moi, celle qui évoque la lente remontée du Nil jusqu'à la deuxième cataracte. La marche du bateau, d'étape en étape, rythme et structure le texte ; dans ce cadre, les observations s'ordonnent en un progression bien mise en évidence par l'auteur ; la température s'élève en même temps que les habitations changent peu à peu de caractère, comme les vêtements, comme les méthodes de navigation : à Benisouëf, on rencontre des canges, et de grands

46. Cité par J.C. SIMOËN, *op. cit.*, p. 173.

47. *Ibid.*, p. 175.

radeaux faits avec des jarres reliées entre elles, alors qu'à la première cataracte, les noirs se jettent à l'eau en chevauchant des troncs de palmier. À mesure que le bateau s'enfonce dans la chaleur de la Nubie, Flaubert décrit avec précision les changements de race sucessifs :

Les dents des Nubiens sont plus longues, plus larges et plus écartées, la musculature est moins forte que celle des Arabes.

Ababdiehs : ils ont le type bien moins nègre que les Nubiens et la peau beaucoup moins noire aussi.

Ces hommes du Sennahar sont gras, sans musculature saillante ; poitrine développée et seins pointus comme une femme. Ils sont noirs, avec des traits caucasiens : nez peu larges, longs, fins, lèvres minces ; le regard n'est ni sémitique ni nègre, il est doux et malicieux ; l'œil est extrêmement noir sans que le blanc soit couleur café, comme chez les Nubiens.

Parallèlement, il note le dénuement de plus en plus marqué de la population : à l'arrivée, on se trouve devant des gens qui vivent sans vêtement, presque sans toit, avec pour tout bien quelques ustensiles de cuisine ; nous avons éprouvé dans le concret le passage de l'Orient arabe, bariolé, chatoyant, aux profondeurs de l'Afrique noire. Lire le *Voyage en Orient* de Flaubert, c'est, aux meilleurs moments, éprouver ce qu'il a reconnu un jour, malgré ses réticences, comme la qualité du genre : « cela ouvre l'imagination délicieusement ».

POST-SCRIPTUM

Cette étude, lue à l'Académie le 14 septembre 1991 et déposée immédiatement sous sa forme actuelle à la salle *Flaubert* de l'I.T.E.M. (C.N.R.S.), n'a pu tenir compte de l'édition du *Voyage en Egypte* qui vient de sortir chez Grasset à la fin d'octobre, et dont les principes me paraissent, à première vue, assez différents de ceux que je propose pour la Pléiade (notamment en ce qui concerne la présentation du texte : ponctuation, graphie des noms propres...). Le responsable de cette édition, Pierre-Marc de Biasi, avait reçu dès le 20 septembre, à sa demande, une photocopie de ma communication.

D'autre part, Jean Bruneau me fait savoir, et je l'en remercie vivement, qu'il a eu entre les mains un manuscrit de *La Cange* appartenant au libraire Marc Loliée. C'est très vraisemblablement celui qui fut écrit sur le Nil : élément à ajouter au dossier de l'édition du *Voyage en Orient*.

APPENDICE

I. Sur la numérotation des carnets

P.-M. de Biasi a raconté⁴⁸ comment les carnets de voyage de Flaubert ainsi que ses carnets de travail furent légués par Caroline Franklin-Grout au Musée Carnavalet, comment le legs faillit être refusé, resta en dépôt pendant plusieurs années au musée d'Antibes, arriva finalement à Carnavalet en 1936, et fut transféré à la B.H.V.P. en 1941. L'ensemble compte actuellement 31 carnets, l'un d'entre eux (que nous appellerons, avec Biasi, le carnet 0) ayant été composé par les soins de la Bibliothèque, comme en témoigne sa description dans le catalogue établi par Michel Bertogne, *Manuscrits de Gustave Flaubert* : « 10 feuillets autographes de notes diverses se trouvant primitivement à la suite du *Carnet n° 6* », description elle-même confirmée par le microfilm de sauvegarde, où les dix feuillets figurent en effet dans le carnet 6⁴⁹. Or il était arrivé 32 carnets en 1936 : il y en a donc deux qui ont disparu.

À défaut de pouvoir consulter ces carnets manquants, il serait intéressant d'avoir une idée de leur contenu. Pierre-Marc de Biasi a examiné dans ce but la numérotation des carnets ; mais sa démonstration ne me convainc qu'en partie, et mes conclusions sont très différentes des siennes.

La promesse de legs de Caroline Franklin-Grout distinguait déjà des « carnets de voyage » et des « carnets sans attribution »⁵⁰. On compte actuellement 18 carnets dits « de lecture », numérotés : 1 – 2 3 – 4 – 5 6 – 7 – 8 – 12

48. Dans son édition des *Carnets de travail* de Flaubert, Paris, Balland, 1988.

49. Ce fait semble avoir échappé à P.-M. de Biasi : il n'ose affirmer sans réserve que le carnet 0 n'a pas été créé à Antibes (*op. cit.*, p. 25). D'autre part, la date de fabrication du microfilm serait intéressante pour étayer ou infirmer au contraire son affirmation (présentée sans argument à l'appui) que la création de ce carnet « est sûrement antérieure aux années 60 » (p. 27 ; la date ne figure malheureusement pas sur le microfilm ; je signale que le microfilm du carnet 0 dans son état actuel porte la date de 1978). La rédaction du catalogue est en tout cas postérieure à l'établissement du microfilm.

50. *Op. cit.*, p. 19. On ne voit pas alors pourquoi Biasi affirme plus loin que « cette bipartition lecture/voyage n'est pas le fait de Flaubert mais de la bibliothèque » (p. 39 ; c'est moi qui souligne).

- 14 - 15 - 16 - 16 bis 17 18 - 18 bis - 19 et 20 ; et 12 carnets « de voyage » numérotés de 1 à 13, le 12 n'existant pas. Je laisse tomber le carnet factice n° 0.

Il manque donc 5 numéros, et il y a 2 numéros *bis*. Pierre-Marc de Biasi, après avoir retourné le casse-tête en tous sens, déclare que la seule hypothèse possible, c'est que ce classement est « l'œuvre d'un bibliothécaire en délire » (p. 43). Il avait pourtant réussi à débrouiller une partie de l'écheveau. Je reprends, jusqu'à un certain point, son raisonnement.

D'abord, le « carnet de voyage n° 13 », qui comporte certes quelques pages datant d'un séjour à Londres, mais qui est consacré pour le reste à des notes destinées à *L'Éducation sentimentale*, a tout simplement été inséré dans la mauvaise série (comme l'avait vu, d'ailleurs, Maurice Bardèche⁵¹) : il s'agit en réalité du carnet de lecture qui manque entre le 12 et le 14, également consacrés à *L'Éducation sentimentale*. D'autre part, les carnets étant classés dans chaque série selon un ordre qu'on a manifestement voulu chronologique (même si la réalisation ne correspond que très partiellement à l'intention), Biasi avance l'hypothèse vraisemblable que les deux numéros *bis* sont des carnets qui ont été déplacés lorsqu'on s'est aperçu qu'on ne les avait pas mis à leur date : ils devaient porter à l'origine deux des trois autres numéros manquants (9, 10 et 11).

Mais ensuite, le raisonnement se gâte. Le carnet de lecture n° 4 a été rempli à Londres en 1851. Quoiqu'il contienne presque exclusivement la description de pièces de musées, Pierre-Marc de Biasi y voit « sans conteste possible un véritable carnet de voyage », et déclare qu'« il doit prendre la place du carnet n° 12 qui manque à cette série (p. 43) sans s'apercevoir qu'une fois le n° 13 évacué, rien n'oblige à supposer que la série comprenait un n° 12 ; et sans penser que ce qui compte pour comprendre la numérotation et supputer les manques, ce n'est pas notre idée sur la série à laquelle on aurait dû rattacher tel ou tel carnet, mais la place qui lui a été attribuée par celui qui a fait le travail. Tout montre que celui-ci avait bien l'intention de faire du carnet n° 4 un carnet de lecture : il n'y a pas d'autre n° 4 dans cette série, et il y en a un dans les carnets de voyage. Le cas est donc totalement différent de celui du carnet 13.

Par contre, il est infiniment probable que le « carnet de voyage » n° 11 (voyage en Normandie pour *Bouvard et Pécuchet*) est, lui aussi, un carnet de lecture mal rangé ; Bardèche a montré quelque réticence à le publier avec les *Voyages et carnets de voyages* : il le fait figurer en appendice ; et Biasi lui-même le publie dans son édition des *Carnets de travail* (de lecture) : je ne comprends pas pourquoi il ne tient pas à son propos le même raisonnement que sur le carnet 13.

Ma conclusion est donc que pas un carnet n'a disparu après la numérotation : si l'on admet que le 11 et le 13 sont des carnets de lecture, et si l'on veut bien considérer que les 16 bis et 18 bis sont les anciens carnets 9 et 10, on se trouve devant deux séries complètes : 20 carnets « de lecture » et 10 carnets « de

51. « Nous l'avons publié dans notre tome 8, en même temps que les autres carnets de lecture à la série desquels il appartient », écrit-il dans la Notice des *Voyages et carnets de voyages* (son édition, t. 10, p. 282).

voyage ». La numérotation, pour imparfaite qu'elle soit, n'est pas l'œuvre de la folie ou de l'ivresse — supposition d'ailleurs peu vraisemblable.

Si les deux carnets manquants ont disparu avant la numérotation, nous ne disposons plus d'aucun indice nous permettant de dire qu'il s'agit de deux carnets de lecture, comme le fait Biasi. Certes, celui-ci a raison de rappeler que Dumesnil a eu dans les mains un carnet de *L'Éducation sentimentale* dont on a perdu la trace, et d'avancer l'hypothèse que ce serait là un des deux carnets perdus. Mais ce n'est pas « la seule conclusion possible ». Dans son édition des *Voyages*, Dumesnil écrit : « Les carnets sont aujourd'hui en grande partie déposés à la B.H.V.P. » : ceci laisse entendre qu'il connaissait plus d'un carnet en dehors de ceux de la Bibliothèque⁵². Biasi lui-même pense qu'un certain nombre de carnets de lecture ont disparu (des carnets de *Salammô* notamment) ; la chose me semble au moins aussi claire pour les voyages : par exemple, un carnet de notes a dû servir à la rédaction du voyage aux Pyrénées et en Corse ; et il est fort possible qu'il manque des notes du voyage en Orient, en tout cas pour la Grèce et l'Italie. L'existence d'un carnet de voyage au moins en dehors de la série conservée à la B.H.V.P. (le carnet *Thèbes*, connu, sinon consultable, depuis longtemps) aurait dû engager Pierre-Marc Biasi à ne pas écarter a priori cette hypothèse.

II. Scénarios du manuscrit 120, n° 127⁵³

[127 recto]

[mon]tée – lune

voir au bord de la Cange

[...rier] –

[M]me Orv –

Saone –

Lyon –

Rhône –

Marseille – finir par Roux – cabine fem

VI Marseille

VI Départ

paletot (lier aux cheveux)

52. *Voyages*, Belles Lettres, p. LVI. Comme le fait remarquer P.M. de Biasi, lorsque Dumesnil, dans son édition de *L'Éducation sentimentale*, cite le carnet aujourd'hui disparu, il cite aussi le carnet 12, sans donner son numéro, ce qui laisse croire qu'à l'époque (vers 1941) les carnets n'étaient pas encore numérotés. Or dans l'édition des *Voyages* (1948), Dumesnil fait état de la numérotation ; la formule « en grande partie » laisserait-elle entendre qu'il avait constaté la disparition de certains carnets entre ses deux consultations du dossier ?

53. Je reproduis le texte sans modification. Les passages entre < > sont ajoutés dans l'interligne. Ceux entre [] sont des reconstitutions conjecturales. L'italique indique les mots barrés.

MM les conducteurs. langue – surprise –
Gleyre Lyon Rhone (d'ensemble) à l'arrivée à Marseille
pluie –

VII. Souvenir de Marseille

VIII. cafés chantants – Juive – beauté de mon corps – Cauvière politique – Clot
bey – Sasseti se boissonne avec une contrebasse du théâtre

IX. le nil groupes – <officiers> 1^{res} et 2^e – distinction des classes – mépris
des classes – mépris du prochain pr son prochain – intérieur – coupé – impériale
rotonde – bâche – marchepied –

– revenir sur l'état-major – 1^{ers} jours – asseoir la table – Malte –

[127 verso]

III.

Je suis parti. j'ai dit adieu –
Paris. – Nogent – insister sur le monsieur au [chien]
départ Paris étourdissement –
départ – en route –

IV.

M^{me} Orville, pleurant – relais. – montée au clair de lune – bateau de la Saone.
MM. les conducteurs. – Lyon – Gleyre – bateau du Rhône – Marseille – [...*mot
barré*]

V.

rétrospectif – bains et baie de Lansac. – pantalon blanc – *beauté* tempaccio –
beauté de mon corps. – cafés chantants –

VI. le Nil. passagers & temps coupé par Malte –

VII. Alexandrie – bains de Cléopâtre – Akakim bey – Norma –

VIII. Rosette –

IX. Mamudhia – arrivée au Caire. – premier effet du Kaire –

X. Pyramides, Memphis – Saccara –

XI. description du Caire et notre vie

XII. les Français en Egypte – égypte – réception du Consul

III. L'épisode de Kuchuk-Hanem dans le manuscrit 120⁵⁴

Maison de Kouchiouk-Hanem

Bambeh nous précède accompagnée du mouton elle pousse une porte et nous entrons dans une maison qui a une petite cour, et en face de la porte un escalier. Sur l'escalier, en face de nous, la lumière l'entourant, et se détachant sur le fond bleu du ciel, une femme debout, en pantalons roses, n'ayant autour du torse qu'une gaze d'un violet foncé.

Elle venait de sortir du bain sa gorge dure sentait frais, quelque chose comme une odeur de térébenthine sucrée. Elle a commencé par nous parfumer les mains avec de l'eau de rose ; nous sommes entrés au premier étage (on tourne à gauche au haut de l'escalier) dans une chambre carrée blanchie à la chaux — deux divans deux fenêtres vue du côté des montagnes une autre donnant sur la ville ; de celle-là Joseph me montre la grande maison de la fameuse Saphiah.

Kouchiouk-Hanem est une grande et splendide créature plus blanche qu'une Arabe. Elle est de Damas. Sa peau, surtout du corps, est un [sic] cafetée ; quand elle s'assoit de côté, elle a des bourrelets de bronze sur les flancs. Ses yeux sont noirs et démesurés — ses sourcils noirs ses narines fendues larges épaules solides — seins abondants, pomme. Elle portait un tarbouch large garni au sommet d'un disque bombé, en or, au milieu duquel était une petite pierre verte imitant l'épaule [sic] ; le gland bleu de son tarbouch était étalé en éventail, descendait, et lui caressait les épaules ; devant le bord du tarbouch, posée sur les cheveux, et allant d'une oreille à l'autre elle avait une petite branche de fleurs blanches, factices. Ses cheveux noirs frisants, rebelles à la brosse, séparés en bandeaux par une raie ; sur le front, petites tresses allant se rattacher sur la nuque. Elle a une incisive d'en haut côté droit qui commence à se gâter. Pour bracelet deux tringlettes d'or tordues ensemble et tournées l'une autour de l'autre ; triple collier en gros grains d'or creux ; boucles d'oreilles : un disque en or, un peu renflé, ayant sur sa circonférence des petits⁵⁵ grains d'or. Elle a sur le bras droit, tatouées, une ligne d'écritures bleues.

Elle nous a demandé si nous voulions nous amuser. Maxime a demandé à

54. Ici, j'ai normalisé l'orthographe, la ponctuation et la typographie (l'emploi de la majuscule en début de phrase). J'ai unifié la forme du nom Bambeh (Flaubert écrit une fois Bembeh) et préféré, pour celui de l'héroïne, la forme la plus souvent employée par Flaubert à celle que recommande A. Naaman dans *Les Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, Paris, Nizet, 1965, p. LXXIV (notons que si Flaubert écrit le nom de diverses manières, il ne le commence jamais par un R, contrairement à ce qu'on a prétendu parfois ; mais ses K majuscules comportent une boucle qui peut les faire confondre avec des R). Je n'ai pas signalé les mots raturés, et j'ai intégré sans commentaire les rares additions interlinéaires.

55. Le mot est peut-être barré.

s'amuser seul avec elle et est descendu dans une salle au rez-de-chaussée (à gauche en entrant dans la cour). Après M. Du Camp ç'a été M. Flaubert.

Les musiciens arrivent : un enfant et un vieux, l'œil gauche couvert d'une loque. Ils raclent tous les deux du rebbabeh, espèce de violon rond, terminé par une branche de fer qui s'appuie par terre, avec deux cordes en crin. Le manche aussi est très long par rapport au corps même de l'instrument. Rien n'est plus faux ni plus désagréable. — Les musiciens ne discontinuent pas d'en jouer ; il faut crier pour les faire s'arrêter.

Kouchiok-Hanem et Bambeh se mettent à danser. La danse de Kouchiok est brutale comme coups de cul. Elle se serre la gorge dans sa veste de manière que ses deux seins découverts sont rapprochés et serrés l'un près de l'autre ; pour danser, elle met comme ceinture pliée en cravate un châle brun à raie d'or avec trois glands suspendus à des rubans. — Elle s'enlève tantôt sur un pied, tantôt sur un autre, chose merveilleuse, un pied restant à terre, l'autre se levant passe devant le tibia de celui-ci, le tout dans un saut léger. J'ai vu cette danse sur des vieux vases grecs.

Bambeh affectionne la danse en ligne droite ; elle va, avec un baisser et un remonter d'un seul côté de hanche — sorte de claudication rythmique, d'un grand caractère. Bambeh a du henné aux mains (elle a servi de femme de chambre au Caire, dans une maison italienne, et entend quelques mots d'italien un peu mal aux yeux). Leur danse du reste, sauf ce pas de Kouchiok indiqué plus haut, ne vaut pas de beaucoup celle de Hassan el Bilbesi l'opinion de Joseph est que toutes les belles femmes dansent mal.

Kouchiok a pris un tarabouk — elle a, quand elle en joue, une pose superbe. Le tarabouk est sur ses genoux (plutôt sur la cuisse gauche), le bras gauche a le coude baissé, le poignet levé, et les doigts jouant entrécarrtés sur la peau du tarabouk — la main droite frappe & marque le rythme elle se renverse la tête un peu en arrière, gourmée, & la taille cambrée. Ces dames, surtout le vieux musicien absorbent considérablement de raki.

Kouchiok danse avec mon tarbouch sur sa tête. Elle nous reconduit jusqu'au bout de son quartier et alternativement monte sur nos deux dos en faisant beaucoup de charges, comme une vraie garce catholique.

Café de ces dames : gourbi, avec des jours de soleil entrant par les branches et faisant des taches lumineuses sur la natte où nous sommes assis. Joie de Kouchiok en voyant nos deux mèches et en entendant Max dire « la illah Allah Mahammed kasoun Allah ».

Seconde visite plus détaillée au temple. Nous attendons l'effendi pour lui remettre une lettre. Dîner.

Nous revenons chez Kouchiok. La chambre était illuminée par trois mèches dans des verres pleins d'huile, mis dans des girandoles de fer-blanc accrochées au mur. Les musiciens sont à leur poste. Petits verres pris très précipitamment ; le cadeau de liquides et nos sabres font leur effet.

Entrée de Sophia Zougairah, petite femme à nez gras, yeux noirs enfoncés, vifs, féroces & sensuels. Son collier de piastres sonne comme une charrette. Elle entre & nous baise la main.

Les quatre femmes assises alignées sur le divan et chantant. Les lampes font

des losanges tremblotants sur les murs ; la lumière est jaune. Bambeh avait une robe rose à grandes manches (toutes sont en étoffes claires) et les cheveux couverts d'un fichu noir à la fellah. — Tout cela chantait, les tarabouks sonnaient et les rebecs monotones faisaient une basse criarde, piano. C'était comme un chant de deuil gai.

Je descends avec Sophia Zougairah — très corrompue, remuant, jouissant, petite tigresse. Je macule le divan.

Second coup avec Kouchiouk. Je sentais à [sic] l'embrassant à l'épaule son collier rond sous mes dents. Son con me polluant comme avec des bourrelets de velours je me suis senti féroce.

Kouchiouk nous danse l'abeille ; préalablement, pour qu'on puisse fermer la porte on renvoie Fergalli et un autre matelot, jusqu'alors témoins des danses et qui au fond du tableau en constituaient la partie grotesque. On a mis sur les yeux de l'enfant un petit voile noir, et on a rabattu sur les yeux du vieux musicien un bourrelet de son turban bleu. Kouchiouk s'est déshabillée en dansant

quand on est nu, on ne garde plus qu'un fichu avec lequel on fait mine de se cacher et on finit par jeter le fichu. Voilà en quoi consiste l'abeille. Du reste elle a dansé très peu de temps et n'aime plus à danser cette danse. Joseph, animé, rouge, battant des mains : « là en, nia, oh en nia oh » — à [la] fin quand après avoir sauté de ce fameux pas des jambes passant l'une devant l'autre elle est revenue haletante se coucher sur le coin de son divan, où son corps remuait encore en mesure, on lui a jeté son grand pantalon blanc rayé de rose, dans lequel elle est entrée jusqu'au cou, et on a dévoilé les deux musiciens. Quand elle était accroupie, dessin magnifique et tout à fait sculptural de ses rotules.

Autre danse : on met par terre une tasse de café elle danse devant ; puis tombe sur les genoux et continue à danser du torse, jouant toujours les crotales et faisant dans l'air une sorte de brasse, comme en nageant ; cela continuant toujours, peu à peu la tête se baisse ; on arrive jusqu'au bord de la tasse que l'on prend avec les dents et elle se relève vivement d'un bond.

Elle ne se souciait pas trop que nous restions à coucher chez elle de peur des voleurs qui viennent lorsqu'ils savent qu'il y a des étrangers ; des gardes ou maquereaux (elle nous les montrait en nous disant « ruffian, buoni ruffian » et leur donnait de grands coups de pieds dans le cul et des soufflets, pour rire) ont couché au rez-de-chaussée dans une salle qui est entre la chambre voluptuaire et la cuisine.

Le soir, pendant les danses, je suis sorti dans la rue. Une étoile très vive brillait dans le Nord-Ouest sur une maison à gauche ; silence complet ; rien que la fenêtre de la maison de Kouchiouk éclairée et le bruit de la musicienne et la voix des femmes qui chantaient.

Sa servante, qui passe la nuit dans la chambre à côté avec les gardes et Joseph, est une esclave d'Abyssinie, négresse qui porte à chaque bras la cicatrice ronde comme une brûlure (ou un vésicatoire, mais moins régulier) du bubon pestilentiel. Elle s'appelait Zeeneb, et dans la nuit quand Kouchiouk l'appelait, elle traînait sur la première syllabe : « *ia, Zéèneb — ia, Zéèneb* »⁵⁶.

56. Flaubert surmonte le *éé* d'un large accent circonflexe.

Nous nous sommes couchés. Elle a voulu garder le bord du lit. Lampe : le mèche reposait dans un godet ovale à bec. Son corps était en sueur d'avoir dansé ; elle avait froid. Après une gamahuchade des plus violentes, coup. Elle s'endort la main dans la mienne, les doigts entrecroisés. Elle a ronflé. La lampe dont la lumière faible venait jusqu'à nous faisait sur son beau front comme un triangle d'un métal pâle ; le reste de la figure dans l'ombre ; son petit chien dormait sur le divan sur ma veste de soie. Comme elle se plaignait de tousser j'avais mis ma pelisse sur sa couverture.

J'entendais Joseph & les gardes qui causaient à voix basse dans la salle à côté. Je la regardais dormir ; je songeais à des autres nuits où je regardais d'autres femmes dormir — et toutes les autres nuits que j'ai passées blanches. Je repensais à tout, je m'abîmais de tristesses & de rêveries. Je m'amusais à tuer sur le mur les punaises qui marchaient et ça faisait sur cette muraille blanchie de longues arabesques rouges-noires. Je sentais sur mes fesses son ventre (j'étais accroupi sur le lit) ; sa motte plus chaude que son ventre me chauffait comme avec un fer. Une autre fois je me suis assoupi le doigt passé dans son collier, comme pour la retenir si elle s'éveillait. J'ai songé à Judith et à Holopherne. Quelle douceur ce serait pour l'orgueil si en partant on était sûr de laisser un souvenir — et qu'elle pensera à vous plus qu'aux autres, que vous resterez en son cœur.

À 2 h 3/4 elle se réveille. Recoup plein de tendresse ; nous nous serrions les mains ; nous nous sommes aimés, je le crois du moins. Tout en dormant elle avait des pressions de main ou de cuisses machinales, comme des frissons involontaires. — Je fume un chicheh ; elle va causer avec Joseph. Je sors dans la rue, les étoiles brillent, le ciel est très haut. Kouchiouk revient portant un pot de charbons allumés ; pendant une heure elle s'est chauffée accroupie autour, puis elle est revenue se coucher et se rendormir. Le pot de charbons était à la tête de son lit (cafis de cannes de palmier) et elle dormait sa grosse couverture piquée par-dessus la tête — « basta ».

Le matin nous nous sommes dit adieu fort tranquillement.

Écrire un roman

Communication de M. Jacques-Gérard LINZE
à la séance mensuelle du 12 octobre 1991

En sa séance du 12 décembre 1981, notre Compagnie entendait, de Paul Willems, une communication intitulée *Écrire*, tout en finesse. Notre ami sait charmer en parlant de choses sérieuses. Il traitait, entre autres, des motivations de l'écrivain. Autant dire, il me semble, des motivations de tout artiste.

Je ne vais pas tenter, après tant d'autres, de répondre à la question des moteurs de la création artistique. C'est affaire de psychologues, voire de psychanalystes. Certes, souvent, l'œuvre achevée, l'artiste s'estime récompensé s'il pense avoir tant soit peu approché la quasi-perfection dont il a rêvé, avoir fait preuve d'éloquence — verbale, plastique ou sonore —, pour exprimer son ego, et cela nous met tout de même sur la voie d'une réponse, à tout le moins en ce qui concerne ceux qui ne produisent pas *d'abord* pour s'enrichir ou satisfaire leur vanité.

Sans précisément focaliser son attention sur ce problème, Paul Willems disait : « *Écrire est un acte mû par le désir, la peur, l'inquiétude, la joie, la colère ou la nostalgie de l'horizon. [...] Écrire est aussi nommer* ». Plus loin, il précisait : « *L'écriture, malgré l'écart entre l'attente et le texte, nous apporte quelques bribes, quelques reflets du monde, les sourires ou les larmes dont nous avons besoin* ». Il se peut que cette dernière phrase justifie la lecture plutôt que l'écriture. Il n'empêche que la formulation en est bien jolie.

Toute idée de motivation mise à part, on peut imaginer que Paul Willems aurait été moins tenté par la littérature s'il n'eût pas été le fils de Marie Gevers, de même que Jean Muno s'il n'eût grandi à l'ombre de Constant Burniaux.

Charles Bertin ne serait-il pas mathématicien s'il n'était le neveu de Charles Plisnier ? Et Françoise Mallet-Joris écrirait-elle sans l'exemple de Suzanne Lilar ?

Préfaçant l'essai de Pierre Vanbergen, *Pourquoi le roman*¹, Henri Mitterand distingue deux sortes de romanciers : ceux qui veulent construire l'illusion de la réalité (il les appelle *divertisseurs*) et ceux qui déconstruisent cette illusion au fur et à mesure que s'écrit le texte (et qui sont, dit-il, les *chercheurs*).

Cette distinction, sans doute justifiée d'un certain point de vue, me paraît n'avoir quelque sens que depuis le début du siècle. Observons aussi qu'elle ne couvre pas tout le champ des possibles. Entre divertisseurs et chercheurs nous trouvons des narrateurs qui, sans remettre le langage en question, visent à autre chose qu'au plus facile délassement du lecteur. Les romanciers-poètes, tels Jean Cocteau ou Julien Gracq (ce « rêveur éveillé », comme l'a nommé Christian Hubin), moralistes tel Camus ou philosophes comme le Sartre de *La nau-sée*, n'ont-ils écrit que pour nous amuser ? On ne peut le croire, car il en est qui de toute évidence visent à informer, convaincre ou éveiller les consciences. Dans un article publié voici quelques mois par *Le Soir*², à propos de l'essai de Jacques Henric, *Le roman et le sacré*³, Pierre Mertens traitait du « *Roman comme combat* ». Comme tout ce qui a trait à l'essence du roman, le sujet est complexe. Le débroussaillage de la question du « roman comme genre », pourtant plus ouverte, est déjà malaisé. Une œuvre d'esthète peut être roman psychologique ou social, par exemple, et Mertens constate justement que « *ce phagocyte* » (entendez le roman) « *dévore tout sur son passage* » et « *empiète sur le territoire des philosophes, des sociologues, des psys* », le but étant de « *rendre vie aux matières mêmes que ceux-ci ont pétrifiées* ». Il s'agirait donc bien là d'une démarche assez différente de celles des « constructeurs d'illusions » ou des « déconstructeurs » dont parlait Mitterand.

1. Bruxelles, Labor, collection « Problèmes », 1973.

2. Bruxelles, 20 février 1991.

3. Paris, Grasset, collection « Figures », 1990.

*
* * *

Il serait outrecuidant de prétendre ajouter ma propre théorie du roman à celles des Lukacs, Blanchot, Butor et autres. Je vais plutôt aborder le problème par le biais très particulier de quelques souvenirs de métier. Pour cela je compte sur votre indulgence, car, dès qu'il s'agit de communiquer une expérience personnelle, la sincérité ne va pas sans les apparences d'une grande immodestie.

J'ai cité, il y a quelques instants, Paul Willems, Jean Muno, Charles Bertin et Françoise Mallet-Joris, émettant l'hypothèse qu'ils sont venus aux lettres à cause des exemples d'une mère, d'un père ou d'un oncle. C'est peut-être une idée un peu sommaire. En effet, pour ce qui me concerne, je ne crois pas que plusieurs parents, des côtés paternel et maternel, m'aient orienté par leur activité littéraire. Plutôt que leur exemple c'est, je crois, la considération que l'on portait dans ma famille à quiconque avait à voir avec les livres comme auteur, critique ou simple lecteur, qui m'a déterminé. Bien des années se sont pourtant écoulées entre l'époque où, collégien, je composais mes premiers vers et rédigeais un conte fantastique, et celle où des périodiques ont commencé de publier mes poèmes ou ma prose. Et je n'ai pas consacré tout ce temps-là à l'écriture, tant s'en faut : j'ai été longtemps et souvent infidèle à mes muses. Ainsi, en 1952, à Léopoldville, j'ai très tôt délaissé l'ébauche d'un roman pour mieux goûter les paysages et les parfums africains. De retour en Belgique, en 1953, je me suis dispersé en activités multiples. Cela aurait pu durer si, à dater d'octobre 1956, je n'avais fréquenté quotidiennement, dans un même bureau de publicité, notre confrère David Scheinert dont était communicatif l'enthousiasme avec lequel il parlait de littérature.

Il me restait, en 1961, les manuscrits de trois des romans que j'avais écrits depuis 1945. L'un, le moins mauvais, trahissait un peu trop mon admiration pour Virginia Woolf. Un autre avait plus qu'un petit parfum faulknérien. Le troisième enfin, certainement le plus médiocre, portait des traces de mon séjour en Afrique équatoriale et de ma furieuse inclination pour *Le fond du problème* de Graham Greene.

Je décidai d'adresser les deux premiers à un éditeur et, Dieu sait pourquoi, je choisis Robert Laffont.

Mais j'allais, assez curieusement, ajouter un quatrième roman à ces trois-là. Je travaillais à l'époque dans une agence de publicité de taille moyenne. Je m'y trouvais seul dans un bureau tranquille, avec peu de travail mais une grosse machine à écrire. Contrairement à mon habitude qui était de rédiger mes premiers jets à la plume, je tapai directement en quelques semaines, pour me désennuyer, un long roman très différent de ce que j'avais cherché à réussir jusque là. Cette fois, je ne visais qu'à la facilité, sans vouloir sortir des sentiers battus. Mon récit était de forme et d'esprit traditionnels. C'était une « histoire d'action », économe et directe. Une histoire sans femme, influencée peut-être, dans le ton, par la vogue que rencontraient à l'époque des récits de guerre ou d'aventure, surtout anglo-saxons.

Robert Laffont avait répondu à mon envoi de manuscrits. Il désirait me rencontrer. J'allai donc à Paris. Laffont est un homme charmant. Au cours de notre entretien, il me demanda, presque négligemment, si aucun texte ne sommeillait dans mes tiroirs. Avec beaucoup d'imprudence puisque en fait je ne disposais que d'un tout premier jet je lui parlai de mon récit bâclé. Et tout aussi imprudemment je promis de le lui envoyer. Rentré à Bruxelles, je glissai ma liasse dans une enveloppe et l'adressai à l'éditeur. Quatre jours plus tard je partais pour la Tchécoslovaquie où j'allais séjourner trois semaines. À mon retour, juste avant Noël, ma femme m'apprit que mon manuscrit était retenu et qu'on en attendait la version définitive, prête à la composition, pour le 6 janvier de manière à pouvoir lancer le livre le 6 mars. Je ne pouvais pas lambiner. Je récrivis tout en sorte que le 5 janvier, je crois, je pus remettre mon texte à Robert Laffont.

Le roman fut envoyé à la presse le 6 mars comme prévu. Il était intitulé *Par le sable et par le feu*. C'est d'une désolante platitude. En fait, j'avais d'abord choisi *Votre courage et les larmes*, un emprunt à *La tristesse de Dieu*, beau poème du recueil *La fable du monde*, de Jules Supervielle. Mais ç'avait été jugé trop intellectuel, peu commercial. À contrecœur j'en proposai d'autres, sans succès. C'est finalement le titre que j'aimais le moins qui fut retenu.

Le livre raconte la mésaventure de trois militaires américains oubliés par erreur dans un désert californien. Cette situation a fait évoquer par la critique Franz Kafka et Dino Buzzati. Mes hommes semblent promis à une mort certaine mais, au dernier chapitre du manuscrit, une lueur d'espoir paraît parce qu'au loin vrombit un hélicoptère peut-être parti à leur recherche. L'histoire s'arrêtait là. Toutefois, curieux, Robert Laffont me demanda si ces soldats allaient être tirés d'affaire. Je lui déclarai que cette question ne m'avait pas préoccupé : je n'avais pas voulu raconter un sauvetage mais bien l'errance de trois personnages très différents de caractère et d'éducation, rendus solidaires par le danger. Laffont m'interrogea encore : s'il en était ainsi, mon récit n'eut-il pas gagné à s'achever avec l'avant-dernier chapitre ? Il avait vraiment bien lu ma première version. J'ai dû convenir qu'en effet le dernier chapitre n'ajoutait rien de significatif à l'ensemble. J'ai donc supprimé cette coda. C'est la seule fois qu'un éditeur m'a suggéré de modifier l'un de mes textes. Il n'y a guère, un jeune auteur, grisé par un récent succès, a voulu faire sensation en affirmant, en ma présence et devant un nombreux public de qualité, que dans les grandes maisons parisiennes (il nommait hardiment Gallimard) les romans sont systématiquement réécrits par des collaborateurs spécialisés. Comme si Gallimard ou quelque autre, puissant ou non, avaient de l'argent à consacrer à l'entretien d'une équipe de nègres qui, bien sûr, devraient avoir plus de talent que les auteurs eux-mêmes !

*
* * *

J'étais donc rentré de Prague, encore ébloui par des paysages romantiques et surtout par le charme de la capitale tchécoslovaque. Je m'y étais pris de ferveur pour l'architecture baroque. J'avais foulé les pavés sur lesquels avait marché Franz Kafka et j'avais bu un verre de bière au *Calice*, quartier-général du brave soldat Chvéïk. Dans ma tête se pressaient des idées pour un roman dont l'action se situerait là-bas. J'en entamai la composition en mars 1962, aussitôt après la signature du service de presse de *Par le sable et par le feu*. Au bout d'un an, je crus

achever un manuscrit de près de six cents pages, chargé de deux intrigues parallèles, avec beaucoup de personnages et pas mal d'excursions dans toute la Tchécoslovaquie. Le « roman touristique » par excellence. Un rien picaresque aussi. Il s'imposait de condenser, de licencier certains personnages et supprimer l'une des deux intrigues. Cela me prit encore plus d'une année. Chose curieuse, avec le recul, j'ai l'impression d'avoir écrit d'un seul jet cette *Conquête de Prague* alors que de tous mes ouvrages c'est celui qui m'a coûté le plus de temps. Il est vrai que je suis intéressé par les problèmes d'architecture textuelle et qu'il m'a fallu bien des heures pour passer de la structure indécise de ma première version à celle, plus élaborée, de la version définitive. J'ai articulé celle-ci en trois mouvements comme une sonate, avec une exposition, un très bref mais capital développement et une dramatique récapitulation. Si le deuxième mouvement est court, il l'est certes moins que celui du troisième *Brandebourgeois* de Jean-Sébastien Bach, lequel ne consiste qu'en un accord en point d'orgue.

Ici, une digression s'impose. Entre *Par le sable et par le feu* et *La conquête de Prague*, mon traitement de la fiction a subi deux modifications dont l'une portait sur le fond, sur la thématique, tandis que l'autre affectait plus précisément des aspects formels (mais résultait en réalité d'un changement radical de ma conception du roman). La première n'était pas délibérée, mais plutôt dictée par une nécessité interne. De même que l'intrigue de *Par le sable et par le feu*, les histoires racontées par mes tout premiers romans, aujourd'hui détruits ou enfouis dans une caisse au fond de ma cave, étaient de pure affabulation, avec des personnages totalement imaginaires, sans l'ombre d'une ressemblance avec des gens que j'ai rencontrés. Mais, aussitôt après la parution de *Par le sable et par le feu*, je me suis trouvé définitivement incapable de me passer de ma mémoire. Les aventures des cinq romans publiés entre 1965 et 1982 sont certes inventées, mais je n'ai pu que les situer dans des décors qui m'étaient plus ou moins familiers et les faire vivre par des protagonistes ayant de nombreux points communs avec des personnes que j'ai fréquentées. Comme si aujourd'hui encore, pour parvenir à la fin d'un récit, j'avais besoin de ces repères rassurants que sont des décors et des visages connus. À moins,

seconde hypothèse, que je ne puisse plus m'imposer le travail considérable qu'est l'écriture d'un roman si je n'éprouve en compensation le plaisir d'évoquer des souvenirs qui me sont chers, de garantir la conversation durable de fragments de mon passé. Bien entendu, quelle que soit l'explication, le rappel à une espèce de réactualisation de personnages et d'incidents d'autrefois se fait sous une forme déguisée par le mélange, les bouleversements chronologiques (ou par ces ruses puérides qui consistent à transmuier la jolie petite blonde à qui l'on songe en une belle grande brune). Mais, audacieusement peut-être, j'avance une troisième hypothèse : n'aurais-je pas inconsciemment obéi au besoin de conjurer des obsessions, de régler leur compte à des regrets (et j'entends ce mot dans ses deux sens de repentir et de nostalgie) ? Irene Mostova, la maîtresse pragoise de Michel Daubert, a existé. Je l'ai connue : elle s'appelait vraiment Irene mais je n'ai jamais su son nom de famille. Je n'ai pas eu de liaison avec elle et, même, ne lui ai jamais adressé la parole : elle était comédienne et menait le jeu dans le spectacle de la *Lanterne magique* de Prague. Autant dire tout de suite que les personnages féminins de mes autres romans, postérieurs à 1965, que ce soit Denise Mingier, dite Myriam, dans *Le fruit de cendre*, la petite fille devenue jeune épouse dans *L'étang-cœur*, Hélène Marian dans *La fabulation* ou les séduisantes bonnes amies de Vincent Bertier dans *Au nord d'ailleurs*, n'ont pas partagé mes heures tendres, même si pour moi chacune a gardé un visage, un nom, et est demeurée associée à une odeur de clairière, de rivière, de vieille demeure, ou à un parfum de grande marque.

La seconde transformation que j'ai subie en ce temps-là vient de ce que mes nombreuses lectures d'œuvres du domaine néo-romanesque et d'ouvrages théoriques ou critiques consacrés au « nouveau roman » m'ont fait enfin sortir de la perplexité où m'avait plongé la diversité des procédés des représentants du genre. Assez tôt leur commune volonté de se libérer des impératifs de la tradition m'avait séduit, satisfaisant mon goût du renouvellement. Toutefois je ne désirais pas les rejoindre aux extrémités vers lesquelles ils tendaient. Et le fait de ne pouvoir ranger sous une seule bannière esthétique ou doctrinale des

auteurs si différents les uns des autres m'encourageait à ne suivre personne en particulier.

J'étais en passe de ne plus vouloir faire d'abord, du roman, le support d'une narration divertissante ; je ne voulais même plus construire ce qu'Henri Mitterand appellerait « une histoire génératrice d'illusion ». Mon objectif était de produire un roman qui fût « objet de lecture », et j'allais découvrir que Michel Butor défendait la même conception dans ses essais⁴. Je n'allais plus m'attacher qu'à l'organisation d'éléments textuels autour de fragments anecdotiques jouant le rôle d'ossatures. Je ne répudiais donc pas vraiment l'anecdote. Du reste, ni Claude Simon ni Robert Pinget ni quelque autre n'ont révoqué l'intrigue. Je voulais avant tout bâtir du texte, composer un ouvrage de fiction avec des mots et des phrases comme un mosaïste crée son œuvre avec des tesselles colorées.

Mais revenons à *La conquête de Prague*. J'imaginai une destinée d'efficace et jolie fonctionnaire à cette Irene que j'avais applaudie au théâtre. De la même manière, j'ai souhaité qu'un autre fonctionnaire, authentique celui-ci, et masculin, communiste sincère et, ce qui peut paraître surprenant chez un communiste, doué du sens de l'humour, se survécût en ce Pizek (ce n'était évidemment pas son vrai nom), inventeur du sobriquet *Tuzex girls*. Son modèle vivant, responsable des exportations d'une importante industrie tchécoslovaque, appelait ainsi les ravissantes jeunes personnes qui hantaient les bars des palaces pragois pour mieux approcher des voyageurs pourvus en devises occidentales permettant de faire des emplettes dans les magasins d'État *Tuzex* où l'on trouvait de tout, parfums, confiserie, bijoux, alcools, à condition de payer en monnaie occidentale. Et il me plaisait assez, quoique les considérations politiques ou sociales n'aient jamais été mes points forts, de faire percevoir ce qui séparait alors un suppôt du capitalisme des gens qui, dans ces pays de l'Est, se disaient socialistes, voire communistes. La situation de Daubert à Prague était à plus d'un titre ambiguë : la mienne l'avait été un peu durant mon séjour là-bas. J'ai un faible pour l'ambiguïté et c'est peut-être pour cette

4. *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1969, pp. 68 et 69.

raison que j'ai voulu comme titre *La conquête de Prague* avec les trois significations que peut avoir cette formulation.

Et, de même que j'avais été incapable de décider si mes militaires de *Par le sable et par le feu* pouvaient être sauvés, j'ignore si Irene est morte, par accident ou suicide, ou si elle ou ses supérieurs ont imaginé d'annoncer mensongèrement son décès pour faire renoncer Daubert à ses projets d'amoureux éperdu.

*
* * *

Un contrat me liait aux Éditions Laffont : ce genre de convention, on le sait, n'engage jamais que l'auteur. En ce temps-là, Robert Laffont n'avait pas encore lancé sa collection « L'écart » qui allait accueillir des œuvres proches du « nouveau roman ». Aussi, lui adressant mon manuscrit, ne me faisais-je aucune illusion. Comme je m'y attendais, mon récit ne fut pas apprécié rue de l'Université. Pourquoi ne pas m'adresser à Gallimard ? J'avais eu des rapports épistolaires avec Jean Paulhan, Raymond Queneau et, quelques années avant sa fin tragique, Albert Camus. Mais je n'indiquai aucun nom de personne sur l'enveloppe-sac que j'envoyai. C'est Robert Gallimard qui m'en accusa réception et, quelques jours plus tard, me fit savoir que mon manuscrit était accepté.

*
* * *

Mon troisième roman publié, *Le fruit de cendre*, est paru en 1966, plus de vingt ans après les événements qui l'ont inspiré. J'ai été pianiste dans un petit orchestre de jazz, avec des camarades étudiants. L'armée américaine nous avait engagés. Presque chaque soir, un camion nous emmenait à des bases militaires, parfois loin de Liège. Le 16 décembre, nous fûmes des tout premiers civils à savoir que, le jour même, les Allemands contre-attaquaient en force et allaient menacer Liège, la Meuse, Anvers peut-être.

Ce soir-là nous avons joué dans un hameau proche de Manhay (qui serait l'un des points extrêmes de l'avance ennemie). Ce devait être dans un cercle paroissial ou une Maison du Peuple. Les deux filles du couple exploitant l'établissement assuraient le

service. Elles étaient jolies et l'une d'elles, surtout, l'aînée, était particulièrement gironde. Nous avons passé là une grande partie de la nuit, exécutant de ce jazz traditionnel que nous aimions, dévorant sandwiches, biscuits ou chocolat de « rations K », et buvant plus que de raison tandis que le canon tonnait et que des lueurs parfois brèves, parfois alanguies, se déployaient sur l'écran bas des nuages.

Quelques mois plus tard, quoique jeune civil, par l'un de ces privilèges qui ravissaient mon esprit aventureux, j'étais autorisé à accompagner un groupe de démineurs allant à Bastogne où traînaient un peu partout mines et munitions de toutes sortes. Je me suis aperçu, près de Manhay, que la maison où j'avais vécu mon assez joyeuse nuit en décembre était détruite de fond en comble. Et l'idée me vint que peut-être les deux sœurs, si mignonnes, pouvaient avoir péri. Cette idée-là m'a longtemps hanté, et je crois que c'est pour m'en libérer qu'un jour j'ai rassemblé mes souvenirs et composé *Le fruit de cendre*.

Je ne voulais surtout pas d'un récit linéaire. Mon héros — par moments narrateur, par moments *raconté* — serait un garçon immature dont un échec amoureux, sa première expérience, a bouleversé non pas la mémoire comme dans *La conquête de Prague* mais bien la faculté d'interpréter les faits. L'explication qu'il donne de son infortune est tout entière dominée par un orgueil cherchant une manière de compensation. Robert a vingt ans, est dépourvu de toute expérience des choses du cœur et du sexe, à ceci près qu'il vient d'en avoir la révélation avant de connaître aussitôt l'amertume de la jalousie.

Le texte est donc énoncé alternativement par Robert, le jeune héros, par l'un de ses camarades, qui a gardé la tête froide, et enfin par un narrateur anonyme. Quand c'est Robert qui parle, le discours est déformé par l'émotion, l'excitation, l'impatience : il est souvent désorganisé, avec une ponctuation sommaire et une évidente incapacité d'achever les phrases entamées.

*
* * *

J'ai passé neuf ou dix mois d'août, durant mes vacances d'avant 1940, dans le Brabant wallon. Il y avait là, chez mes

cousins, huit enfants dont deux, un garçon et une fille, avaient à peu près mon âge. Avec des gamins et gamines des environs, nous jouions dans un boqueteau qui me paraissait magique, ou bien nous allions dans l'ancien domaine d'une sucrerie abandonnée, encombré de broussailles et de cuves rouillées. Une voie ferrée séparait l'ancienne usine de prairies assez négligées en bordure desquelles s'ouvrait un puits sans margelle et donc dangereux, mais que nous connaissions assez. Durant l'occupation, les rares habitants encore éveillés de quelques maisons isolées ont entendu une automobile emprunter dans la nuit un chemin peu fréquenté qui menait à proximité de ce puits. Personne n'en a su davantage jusqu'au jour, après la guerre, où l'on a vu un cadavre flottant dans l'eau croupie, à deux ou trois mètres sous le niveau du sol. C'était une femme et, pour ma part, je n'ai pu savoir si elle avait été victime d'un règlement de compte, d'un crime passionnel ou d'un banal accident. En brochant autour de ces faits, j'ai conçu une histoire que je voulais faire raconter de bout en bout par une petite fille, dans un style bien entendu périel. Ce fut *L'étang-cœur*, dont le titre évoquait pour moi non un étang brabançon mais bien celui qui, au-dessus de Tilff, dans la banlieue liégeoise (paysage encore agreste qu'ont bien connu Marie Delcourt, Alexis Curvers et Renée Brock, pour ne citer qu'eux), somnole au milieu d'un parc abandonné. Mon récit était terminé quand, lisant *L'opoponax* qui venait de valoir le prix Médicis à Monique Wittig, j'ai constaté qu'elle aussi faisait narrer l'intrigue par une fillette. Je ne pouvais présenter un manuscrit qui m'eût fait soupçonner d'imitation, voire de plagiat. C'est alors que j'ai imaginé de confier le récit à trois voix alternées, en fait deux personnages, c'est-à-dire la petite fille elle-même, le jeune homme qui l'épousera dix ans plus tard et le vieillard aigri que celui-ci sera devenu, abandonné par la femme qu'il aimait.

*
* * *

Mon cinquième roman, dont le titre, *La fabulation*, est de nouveau quelque peu ambigu, met en scène des acteurs que j'ai fréquentés dans les années cinquante. Inutile de préciser que je

les ai assez travestis pour que personne ne puisse se reconnaître ni prétendre identifier quelqu'une de ses relations.

Le prétexte de cet ouvrage m'a été donné par la mort d'un jeune homme, mort accidentelle en laquelle des personnes malintentionnées ou par trop romanesques déclaraient soupçonner un suicide ou un meurtre camouflé. J'ai axé mon récit sur un personnage en rapport étroit avec ce défunt, une femme ressemblant à une séduisante jeune personne que je rencontrais, à l'époque supposée des faits, chez des amis liégeois. Le mécanisme de l'intrigue repose surtout sur des témoignages repris en des dialogues provoqués par les enquêtes auxquelles se livre le narrateur, que paraît obséder la recherche de la vérité. Ce mécanisme offre l'avantage de permettre au conteur de ne jamais trop parler de lui-même.

Peut-être ai-je vu en cet ouvrage un exercice de style consistant à essayer de parler de l'amour et du désir sans céder aux attendrissements et aux poncifs classiques en semblable occurrence. C'était aussi une façon de concilier mon inclination pour les mots et la méfiance que je professe à l'égard du langage, non en raison de quelque imperfection lexicale mais bien à cause de l'incapacité où nous nous trouvons tous de prêter exactement la même signification aux mêmes vocables.

*
* * *

C'est alors, vers 1970, qu'une « déprime » (le mot est familier mais je trouve son allure moins alarmante que celle de « dépression »), a eu pour effet de me faire désespérément croire à la vanité de toute écriture de fiction. J'ai néanmoins plus qu'ébauché encore trois romans, dont deux attendent que je m'oblige à les achever, le troisième étant irrécupérable parce que j'ai voulu le composer dans un registre qui n'est pas le mien. Quoi qu'il en fût, il était urgent de me faire violence. L'occasion de me contraindre à écrire un autre long récit se présenta au cours d'une réunion amicale chez Jean Muno. L'éditeur Jacques Antoine était là et déplorait que tant de romanciers ne fussent venus lui soumettre un manuscrit qu'après avoir essuyé un refus

à Paris. Bravement, je lui promis alors un roman écrit spécialement pour lui. C'était une façon de me condamner au travail.

Cette fois, je ne suis pas parti d'un souvenir vécu. Il se trouve que j'avais cristallisé le thème d'une nouvelle (que j'ai du reste détruite, insatisfait, aussitôt après l'avoir achevée) autour d'un paysage dont une photographie m'avait fasciné : une plage jonchée de troncs d'arbres échoués, écorcés par les flots et blanchis par le sel.

J'avais situé ma nouvelle en Bretagne. Mais, de manière imprévisible et sans raison valable, je trouvai tout à coup que cette plage ne pouvait être que danoise. Je retenais de ma nouvelle le personnage d'un homme vieillissant, esseulé, nouant une relation équivoque avec une jeune fille rencontrée, solitaire elle aussi, dans la salle à manger du petit hôtel où il est descendu. C'est devenu *Au nord d'ailleurs*, sorti de presse en mars 1982, vingt ans, presque jour pour jour, après mon tout premier roman. J'y ai rompu avec la démarche qui avait présidé à la composition de mes quatre livres précédents, articulés autour d'un faisceau de souvenirs. Cette fois, d'une situation imaginaire plutôt statique, je tirais prétexte à l'évocation, j'ose presque dire « en vrac », d'une masse de souvenirs très divers : amis et amies de jeunesse, faits de guerre, voyages et même rêves... plus, cela va de soi, bien des détails inventés. Pour cette raison, je présume, l'écriture d'*Au nord d'ailleurs* m'a pas mal amusé en un premier temps. Mais j'ai payé ce plaisir initial lorsqu'il s'est agi de transformer plus de deux cents pages d'affabulations émietées en un récit qui, même si je ne désirais pas, classiquement, en ordonner la chronologie ni lui assurer un déroulement homogène, devait tout de même constituer un « objet de lecture » cohérent.

*
* *

Le démontage des mécanismes mentaux qui ont fonctionné tandis que j'écrivais mes romans ne m'aide pas à répondre aux questions : pourquoi ai-je commis ces longs récits qui ne sont ni témoignages ni leçons utiles et pourquoi d'autres, comme certains d'entre vous, si différents de moi et si différents les uns des

autres, se sont-ils imposé la lourde tâche de l'écriture romanesque? Je ne puis qu'avancer la banale explication : quelque chose en nous nous pousse à créer, et c'est vrai de tous les artistes, écrivains ou peintres, sculpteurs ou musiciens. J'irais jusqu'à soutenir que c'est vrai encore des bricoleurs, plus modestes dans leurs ambitions.

Mais, j'y reviens aussi, il y a ceux dont parlait Pierre Mertens, ceux pour qui le roman est un combat. Et sans doute Pierre en est-il, au moins avec quelques-uns de ses ouvrages. J'admire que d'autres se servent de leur œuvre pour lutter ou persuader, mais rien en moi ne me dispose à prendre part aux débats ou aux luttes qu'ils mènent de la plus estimable façon. J'en arrive à penser que pour moi la littérature relève, comme pour beaucoup de lecteurs, du domaine des activités ludiques.

Ne voyez là ni confession honteuse ni affirmation triomphaliste. C'est un constat. Le fait de prendre la littérature pour un jeu n'implique pas qu'on la traite avec désinvolture.

On peut avoir la passion du jeu.

Le déclin des absolus

Communication de M. Fernand VERHESEN
à la séance mensuelle du 16 novembre 1991

Il ne se passe guère de jours que nous ne lisions dans un ouvrage, dans une revue, voire dans un quotidien, quelque propos désabusé sur « l'effondrement des certitudes scientifiques et idéologiques »¹, sur « l'échec des idéologies politiques... et celui des religions »². Ainsi se trouve répercuté, non sans de sérieuses et multiples raisons, le cri d'alarme d'Oswald Spengler. Les bouleversements, les conflits, les crises, le sous-développement, l'altération des équilibres naturels déchirent les sociétés, désagrègent ce qu'il est convenu d'appeler l'« humanisme occidental » et son « mythe rationnel »³. Ils ébranlent les fondements structurels des « vérités » traditionnelles, dissolvent les absolus les plus talismaniques, et déconcertent la pensée, qu'elle soit sociale, politique, morale ou philosophique. Le pessimisme qui sature la plupart des milieux de l'intelligentsia internationale est loin d'être injustifié. Il n'est cependant pas interdit, me semble-t-il, de nuancer quelque peu le catastrophisme⁴ qui oblitère une modernité désenchantée — sans pour autant se gargariser de vœux pieux — et de tenter de prendre une mesure plus ou

1. Michel GRODENT, « Emmanuel Lévinas », in « Le Soir », 24.VII.1991.

2. Henri ATLAN, *Tout Non Peut-être*, Éd. du Seuil, 1991, p. 254.

3. *Idem*, p. 191.

4. Cf. l'indispensable Collectif présenté par P.-Y. SOUCY, *Le sentiment de la catastrophe*, Éd. Mardaga, Liège-Bruxelles, 1990, et son complément par Annie LEBRUN, *Perspective dépravée*, Éd. La lettre volée, Bruxelles, 1991. Voir encore, notamment, Marcel GAUCHET, *Le désenchantement du monde*, N.R.F., 1985, et l'étude de Jean-Marc FERRY, *Les puissances de l'expérience*, Éd. du Cerf, Paris, 1991.

moins objective des problèmes qui se posent à la pensée contemporaine. Nous participons tous de cette dernière, si modestement que ce soit, directement ou non, de manière volontaire ou intuitive, et nous portons en tous cas une part de responsabilité à laquelle il est salutaire de réfléchir, ainsi que nous y invitait Hans Jonas dans *Le principe de responsabilité*⁵.

Il est évident, par exemple, que l'opération — ou l'acte — consistant à écrire un poème, résoudre une équation, disposer des couleurs sur une toile, etc., n'a qu'une incidence anodine sur le devenir du monde, et même de la pensée. Guère plus, éventuellement, que de déposer un bulletin de vote dans l'urne. L'« insoutenable légèreté » du geste signifiant écriture ou peinture peut être d'une parfaite gratuité si l'on ne conjure pas l'irresponsabilité langagière ou esthétique que protège le plus séduisant des alibis. Mais ce geste peut aussi impliquer, vis-à-vis de lui-même, et vis-à-vis d'autrui, celui qui le pose, car il collabore, infinitésimalement, mais de tout le poids de sa conscience, à l'histoire de l'homme. Tracer des lignes ou étendre des couleurs, etc., c'est provoquer — ou bien ce n'est rien du tout — « la mise hors-circuit des savoirs constitués », et mettre en jeu, ainsi que le dit Emmanuel Lévinas, sa « responsabilité pour autrui »⁶, directement menacée par l'individualisme néo-libéral qui est le mode de pensée dominant dans les technopoles contemporaines.

Un très bref regard en arrière n'est pas inopportun. Le débat sur la faillite de la science agita violemment la fin du XIX^e siècle, et s'est d'ailleurs prolongé sous certaines formes jusque dans les problèmes posés à l'actuel « Conseil d'éthique » présidé par Jean Bernard. *L'avenir de la science* de Renan paraît en 1890 et prophétise une ère glorieuse sous l'égide d'un « gouvernement scientifique »⁷. Intervient sentencieusement Ferdinand Brunetière qui publie dans « La Revue des Deux Mondes » de janvier

5. Hans JONAS, *Le principe de responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*, Éd. du Cerf, Paris, 1990.

6. Emmanuel LÉVINAS, *Entre nous — Essais sur le penser-à-l'autre*, Éd. Grasset, 1991, p. 186.

7. Cf. Pierre THUILLIER, « Un débat fin de siècle : la faillite de la science », in « La Recherche », n° 234, 1991.

1895 un article, non dépourvu de constats objectifs, dénonçant les méfaits sociaux des progrès scientifiques, et proposant vainement de substituer aux idéaux des Lumières et à la pensée de Berthelot, c'est-à-dire au Dieu de la Raison et au Dieu de la Science, celui de la religion. La réaction de Brunetière n'en est pas moins symptomatique du trouble que les consciences, face à la révolution industrielle et aux promesses mal comprises de la science, éprouvent au niveau des convictions morales et spirituelles, tandis que s'affermite le pouvoir de la bourgeoisie. Bernard Groethuysen est aussi pertinent que péremptoire : « Le bourgeois a eu confiance dans ses propres forces, il est devenu le maître du monde ». Parallèlement se produit une dislocation des systèmes idéologiques, et une érosion des certitudes à la fois philosophiques, morales, spirituelles. Bref, c'est le moment où s'amorce le déclin des absolus ou, plus subtilement, « la destruction de l'hypostase des idéalités » comme le dit Eliane Escoubas à propos de Wittgenstein⁸. Dieu étant mort, ainsi qu'après Jean-Paul venait de le proclamer un peu prématurément Nietzsche qui dans le même mouvement disait « Oui à la Vie », l'Absolu de l'idéalisme fin-de-siècle tente vainement de rendre confiance à un Esprit qui se révèle inconsistant mais donne forme mallarméenne à l'utopie hégélienne. La tendance s'affirme déjà, qui deviendra le commun dénominateur de la pensée, de vider de leur sens traditionnel les « valeurs » fondamentales. Les absolus, les formes *a priori* du temps, de l'espace, et de l'être, s'estompent, en même temps que l'idéalisme laplacien, et interdisent le retour de tout dogmatisme. Le « vide » se creuse déjà, qui se formalisera plus tard dans *L'être et le néant*, avant de se relativiser avec Foucault et Lacan (ne confondons pas « absurde » et « non-sens » dans l'acceptation de Carroll). Bref, dès l'aube de ce siècle, se produit une transformation des structures mentales, dans tous les domaines. Des forces jusqu'alors insoupçonnées secouent, progressivement ou brutalement, les torpeurs intellectuelles. Les normes se démembrent, les formes éclatent.

Lorsque j'emploie les termes « déclin des absolus », pour

8. Eliane ESCOUBAS, « Les mathématiques à rebrousse-poil, Wittgenstein, le possible et le réel », in « Critique », n° 516, mai 1990, p. 373.

signifier ce qui change fondamentalement entre Newton et Einstein, je ne songe pas aux constantes universelles de la physique, ou aux « invariables » de Claude Lévi-Strauss, non plus qu'au phénomène du « sacré » qui appartient à un tout autre registre. Je ne songe pas davantage à ce qui deviendra le « déclin du courage » aux yeux de Soljénitsyne pour stigmatiser la prétendue décadence généralisée de notre époque. Qu'il y ait effectivement certaine décadence, selon quelques repères conventionnels, c'est probable, mais il est permis de choisir des critères moins courants et tout aussi déterminants. La négativité de cette décadence se trouve, du moins il me semble, confrontée à des effets compensatoires relativement stimulants, sinon même positifs, dans la mesure où l'on abandonne l'absurde manichéisme négatif/positif, blanc/noir, c'est-à-dire la logique binaire occidentale, le dualisme cartésien, et le tiers-exclu.

J'ai emprunté ces mots, « Le déclin des absolus » au titre d'un ouvrage du mathématicien et théoricien des mathématiques, Georges Bouligand, qui a d'ailleurs collaboré à diverses reprises au *Bulletin* de l'Académie Royale de Belgique. Le titre complet de l'ouvrage est significatif : *Le déclin des absolus mathématico-logiques* (en collaboration avec Jean Desgranges — Édit. Sede, Paris, décembre 1949). J'ai regretté de n'avoir pas eu connaissance de cet ouvrage avant de publier un petit essai sur « Science mathématique et Poésie »⁹, car j'y aurais trouvé de sérieux appuis à ma conception de la confluence des mathématiques et de la poésie modernes, que je fondais sur « un réseau de relations »¹⁰. C'est bien cette manière de déplacer l'action des unes comme de l'autre, des choses (de « la choses en soi ») vers ce qui les relie, que Bouligand tenait pour un « changement aussi net que celui du passage de l'art grec à l'art médiéval ». En définissant le poème une « structure relationnelle » essentiellement dynamique, je me trouvais sans le savoir en complet accord avec Georges Bouligand : « ...toute l'attention se porte désormais vers les types les plus intéressants de *structures* »

9. « Science mathématique et Poésie », in Revue « La Pipe en écume », n° 17, Paris, 1951.

10. Ou sur « une relation de relations » comme dit aujourd'hui André COMTE-SPONVILLE, *Vivre*, II, P.U.F., 1988, p. 159.

(souligné dans le texte)¹¹. Il n'a pas fallu attendre les travaux capitaux de Lévi-Strauss et par exemple son dernier ouvrage, *Histoire de lynx*¹², moins encore les dérives médiatiques du structuralisme, pour deviner, au terme d'un constat objectif de certains aspects fondamentaux de la pensée, que celle-ci ne fonctionne que grâce à sa mobilité structurale (termes non pas antinomiques mais complémentaires).

Cette mobilité agit au centre de la pensée moderne et façonne particulièrement la conception de la poésie, considérée, en raison même de cette mobilité, comme un système ouvert (voir à ce propos les travaux de René Nelli, Gaston Bachelard, Umberto Eco, Edgar Morin, Vladimir Jankélévitch, Michel Serres, Henri Atlan, et essentiellement ceux d'Ilya Prigogine). À la conception statique que se faisait la pensée classique de l'Univers, « en raison de sa croyance en l'immutabilité de la Raison à laquelle devaient se conformer à la fois les faits d'expérience et les lois, se substitue une conception dynamique et évolutive. L'homme qui cherche à comprendre l'Univers ne se situe plus exclusivement sur le plan de l'Esprit ni sur celui des faits : il occupe une situation intermédiaire, assurant ainsi de l'un à l'autre un perpétuel échange de termes, et les justifiant par la nécessité de leur interaction ». D'où l'abandon d'un système de pensée déductif — qui impliquait une référence transcendante, sinon absolue — au profit d'une démarche inductive, aussi bien en sciences que, nous le verrons, en poésie. « Il en résulte que la conception rigoureusement déterministe des phénomènes universels devient obsolète. La pensée se trouve obligée de se réformer sans cesse pour établir son adéquation aux faits d'expérience ». Dès lors, son adaptabilité la rend libre et disponible pour « concevoir les relations existantes entre les phénomènes constatés, les insérer dans un système mobile capable de supposer avec une vraisemblance satisfaisante la structure des relations, elles-mêmes confrontées et associées, et de les exprimer dans un langage précis », qui peut être également celui des mathématiques ou de la poésie. À ces quelques lignes de mon article de 1951, s'ajoute l'idée que la pensée contemporaine est

11. BOULIGAND, *op. cit.*, p. 23.

12. Cf. LÉVI-STRAUSS, *Histoire de lynx*, Éd. Plon, 1991.

amenée à « concevoir l'homme comme partie du Cosmos et non un élément arbitrairement abstrait de ce dernier ». Cette réflexion sur une attitude fondamentale de la pensée moderne garde, me semble-t-il, sa pertinence puisque nous la voyons récemment corroborée par Ilya Prigogine : « ...la science classique semblait un choix entre la vision d'un homme foncièrement étranger au monde et le refus du seul mode fécond de dialogue avec la nature »¹³.

Ce « dialogue avec la nature », ainsi que Prigogine qualifie si justement le langage de la science, je le concevais, à la fois à propos de la mathématique et de la poésie, comme « le langage expérimental de la réalité » (*Op. cit.*, p. 11). Nous reviendrons sur cette expérience et sur cette réalité, qui sont toutes deux facteurs essentiels de la déroute des absolus. Bornons-nous, pour l'instant, à constater que l'homme, s'il a abandonné ce qu'Annie Le Brun appelle sa « quincaillerie transcendante »¹⁴ et les béquilles métaphysiques dont il s'est servi pendant des siècles, se trouve seul, face à lui-même, face à l'Autre, face au monde, à cette réalité, précisément, dont il ne cessera jamais de découvrir tout ensemble les mystères et les merveilles.

Seul... L'objet de la recherche, disait Werner Heisenberg, « n'est plus la nature en soi (l'objet en soi dont nous parlions plus haut), mais la nature livrée à l'interrogation humaine et dans cette mesure l'homme... ne rencontre ici que lui-même »¹⁵. Notons que cette « interrogation humaine » est non seulement celle qu'implique la science, mais plus fondamentalement encore, la poésie. Dans un article intitulé « La question poétique »¹⁶, j'avais radicalement identifié poésie et questionnement : « La poésie tout entière m'apparaît n'être qu'une immense question », disais-je, et chaque poème présente, en même temps qu'une réponse provisoire et incertaine, l'assurance d'une nouvelle question, indiscernable de l'éventuelle réponse. C'est d'ail-

13. I. PRIGOGINE et I. STENGERS, *La Nouvelle Alliance Métamorphose de la science*, N.R.F., 1979, p. 14.

14. Annie LE BRUN, *op. cit.*, p. 36.

15. W. HEISENBERG, *La nature de la physique contemporaine*, N.R.F., 1962, p. 29.

16. « Le Journal des Poètes », n° 1, 1955.

leurs ainsi que Maurice Blanchot, comme Rilke, conçoit la poésie et particulièrement celle de René Char : à partir de lui, écrivait-il, « la poésie brille comme un fait, mais... à partir de ce fait de la poésie, tous les faits deviennent question et même question poétique »¹⁷. Il va de soi, ajoutait par ailleurs Blanchot, « qu'un art... qui se donne comme pure question... ne peut paraître que dangereux »¹⁸. C'est l'évidence même. Nous savons qu'un poète, s'il en est véritablement un, ne peut que suivre des routes mal balisées ou tracer lui-même quelque sentier, vers où ?... Faut-il rappeler, avec Ferdinand Alquié, l'attitude d'André Breton pour qui le poème perpétue « une émotion interrogative »¹⁹ avec toutes les inconnues qu'elle dévoile et les risques qu'elle comporte. Si la poésie est essentiellement questionnement, ou plutôt questionnement essentiel, elle ne peut que susciter éventuellement une réponse qui soit ou métaphysique, ou dont les termes soient eux-mêmes questionnants. La réponse métaphysique, du moins dans le sens courant du terme, n'est généralement pas celle des poètes, et si Dieu est mort pour beaucoup d'entre eux, la résurgence du sacré ne prend, dans des domaines qui leur sont tout à fait étrangers, que les aspects pernicieux du fondamentalisme, de l'intégrisme, ou cautionne de sa présence masquée « l'évangile de la compétitivité »²⁰, autre avatar des absolus.

La solitude à laquelle faisait allusion Werner Heisenberg implique que l'absence de réponse positive signifie béance devant le destin, ouverture sur le vide devant lequel se trouve, ou croit se trouver, l'homme. Le problème est assez crucial pour que de nombreux penseurs (philosophes, si l'on veut) tentent de l'analyser, particulièrement Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide — Essai sur l'individualisme contemporain* (N.R.F., 1983), et Olivier Mongin, *La peur du vide — Essai sur les passions démocratiques*

17. M. BLANCHOT, *L'écriture du désordre*, N.R.F., 1980, p. 104.

18. M. BLANCHOT, *L'entretien infini*, N.R.F., 1969, p. 512.

19. *Entretiens sur le Surréalisme*, sous la direction de F. ALQUIÉ, Éd. Mouton, Paris, 1968, p. 288.

20. Voir à ce propos *La revanche de Dieu*, de Gilles KÉPLER, Seuil, 1991, et « L'évangile de la compétitivité », par Riccardo PFTRELLA, in « Le Monde Diplomatique », n° 450, septembre 1991.

(Seuil, 1991). L'intérêt de ces deux ouvrages, parmi d'autres qui traitent du même sujet, est souligné par une phrase d'Ilya Prigogine qui le définit magistralement : « La nature a mille voix, et nous avons seulement commencé à l'écouter, mais, depuis près de deux siècles, le démon de Laplace.. resurgit sans cesse et, avec lui, ... la solitude hallucinée de celui qui, longtemps, s'était cru l'habitant d'un monde à sa mesure »²¹.

Arrêtons-nous un instant sur cette solitude que Prigogine dit si justement hallucinée parce que l'homme se trouve, sans autre recours que lui-même, dans un monde, ou plutôt dans un univers, infini. C'est précisément cette notion de l'infini, introduite en mathématiques par Bolzano et surtout par Cantor, mais déjà en philosophie par Descartes et par Leibniz qui, paradoxalement, alors que ceux-ci tenaient Dieu pour le gestionnaire d'un espace infini, firent qu'en fin de compte, deux siècles plus tard, cet espace, parce que tenu pour absolu, se trouve vide de Dieu. La survivance de la notion newtonienne d'un espace absolu, associé à un temps absolu, fut si prégnante qu'elle perturba encore Einstein au point de l'aveugler sur ses propres découvertes qu'il ne parvint pas à dégager de présupposés métaphysiques et spécialement téléologiques.

L'idéologie occidentale, depuis le XIX^e siècle, en poésie particulièrement depuis Rimbaud, faisant sauter les frontières de l'espace jusqu'alors clos de la pensée, s'est effectivement trouvée face à, ou dans un vide qu'elle a sans tarder, non pas artificiellement comblé, mais converti en valeur ou en puissance expressives. Peut-être ce « signe ascendant » (pour reprendre ce titre superbe d'André Breton), qui plus qu'une morale implique une éthique, ne peut-il précisément se manifester qu'à la faveur d'un vide métaphysique auquel ne correspond nullement, au contraire, un vide de la pensée, dont on doit justement au Surréalisme de savoir qu'il n'existe pas²². Il suffit d'ailleurs de se rappeler que le vide (qu'il soit métaphysique ou plastique) chez Cézanne, par exemple, constitue un espace pictural où s'effectuent et s'actualisent les relations essentielles. Malevitch, quant à lui, récusera la référence

21. I. PRIGOGINE, *La Nouvelle Alliance*, N.R.F., 1979, p. 90.

22. Ainsi que le faisait remarquer Gérard LEGRAND, in *Entretiens sur le Surréalisme*, op. cit., p. 20.

chromatique newtonienne²³ pour un vide qui signifie, ni plus ni moins, la lumière sans laquelle toute vision du monde est impossible. L'on songe aussi au dessinateur chinois pour qui le vide est partie constituante de son œuvre, et certainement à Marcel Duchamp : sans l'absence, sans le vide, sans la non-peinture, il n'y aurait qu'un absolu de la peinture, close sur elle-même et donc indiscernable. De même pour John Cage ou pour Anton Webern : sans le silence, *tout* serait musique, et par conséquent inaudible. Il ne peut y avoir de prise de conscience véritablement réflexive des éléments constituants de l'objet que renferme un espace clos, celui de la pensée occidentale ou celui du poème classique, par exemple. C'est du dehors, fût-ce du vide, que ces éléments peuvent être rapprochés et appelés à l'existence, car il n'existe pas, nous l'avons vu, de « chose en soi ». C'est en effet le vide (métaphysique ou externe), qui permet que soit *créée* la forme : « On creuse l'argile et elle prend la forme de vases », disait déjà le sage chinois Lao²⁴. C'est bien aussi cette vacance des absolus qui a définitivement dégagé de son conditionnement métaphysique la réalité telle que la voit, à travers le miroir de son regard, Magritte qui la fait en quelque sorte se transformer sans disparaître, vers un réel poétique (réel, en cette occurrence, parce que pensé, ou l'inverse, peut-être dans le sens où Cézanne disait : « le paysage se pense en moi »²⁵).

Si déjà les Atomistes avaient admis le vide, il n'en fallut pas moins attendre, non seulement Cézanne, Mallarmé ou Reverdy, pour que soit située, dans le vide, dans un *espace libre d'ancrages transcendants*, dans les « blancs » picturaux ou typographiques, l'articulation transparente et vitale des éléments fondamentaux de toute composition. C'est « dans ce « rien » que s'inscrit la vérité » reconnaît Dora Vallier à propos de Malevitch²⁶. C'est justement cette vérité-là que quelques penseurs

23. Cf. Dora VALLIER, « Situer l'art abstrait », in *L'au-delà de la figuration*, Éd. La lettre volée, Bruxelles, 1991, p. 17.

24. Cité par H. BAUCHAU, *Mao Zedong*, Flammarion, 1982, p. 70.

25. Cf. Marcel PAQUET, *Magritte ou l'éclipse du visible*, Éd. de la Différence, Paris, 1982, p. 53.

26. Cf. P. CABANNE et P. RESTANY, *L'avant-garde au XX^e siècle*, Éd. Baland, Paris, 1969, p. 336.

parmi les plus marquants d'aujourd'hui (H. Atlan, K. Axelos, G. Balandier, P. Bourdieu, J.-P. Changeux, M. Deguy, G. Deleuze, J. Derrida, D. Janicaud, Cl. Lévi-Strauss, M. Loreau, E. Morin, J. Patocka, I. Prigogine, M. Serres, etc.) regrettent que notre époque n'ait pu situer correctement. Il est vrai, nous le voyons tous les jours, que l'homme actuel a la plus grande peine à gérer sa liberté, dans un vide ou, si l'on veut, dans une solitude qui, momentanément, l'hallucine. Michel Leiris ne disait-il pas, à propos de Miró, qu'il avait atteint « la compréhension du vide »²⁷ ? Chez nombre d'artistes ou de poètes (je pense à P. Reverdy, A. du Bouchet, J. Dupin, Gargallo, Giacometti, J. Laude, M. Le Bot, R. Munier, B. Noël, N. de Staël, etc.) le vide est ouverture, non plus sur l'espace infini, mais sur le destin, et provoque un appel à la création du sens, non point d'un « sens dernier » utopique, mais d'un sens actuel et significatif. Avais-je tort, au début de cet entretien, de trouver un peu moins redoutable qu'il n'y paraît le vertige au bord de l'abîme — ou du vide — où ont disparu les absolus ? René Char invitait les poètes à « occuper les nobles vides qui sont les actes de respiration de la poésie même »²⁸.

L'investissement de cet espace de liberté signifie que le poème moderne (disons le poème depuis Rimbaud) est défini par la mobilité — au contraire du poème et de la pensée classiques fondés sur les concepts de statisme et d'immobilité — et pose le problème de l'historicité de sa démarche, autrement dit du temps, et des seuls jalons qui permettent de l'éprouver, les instants. Ce n'est pas sans raisons que de nombreux poètes — au premier rang desquels Octavio Paz, par exemple, ou Jean Tortel — situent l'instant au centre de leur activité poétique. Le poème étant affaire de langage (pas uniquement !), il convient de remonter à Saussure pour poser correctement le problème. L'insertion du facteur temporel dans les rapports entre signifiant et signifié est singulièrement mentionné, par Saussure, en contradiction avec sa conception de l'immutabilité du signe, ce qui l'oblige à reconnaître que celui-ci est sus-

27. Cité par Ferdinand ALQUÉ, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 250.

28. Extrait d'une lettre à René Lacôte. Cf. Catalogue de vente de la Librairie de l'Abbaye, n° 242, Paris.

ceptible de changement, sinon d'altération (comme le montrait d'ailleurs *L'Essai de sémantique*, de Michel Bréal, en 1897, auquel Lacan est fortement redevable). Que disait Saussure : « Quels que soient les facteurs d'altération... ils aboutissent toujours à un *déplacement du rapport entre le signifié et le signifiant* » (souligné dans le texte)²⁹. Un tel déplacement, qui implique bien entendu un certain espace, ne peut efficacement s'opérer que sur l'échelle temporelle. Le sens apparaît, non pas à l'intérieur d'un rapport statique et conventionnel entre signifié et signifiant, mais à la faveur de ce déplacement, ou plus exactement *en* lui. Soyons plus précis, c'est là, qu'au lieu d'apparaître, le sens *se crée*. Or, je lis Saussure : « Une langue est radicalement impuissante à se défendre contre les facteurs qui *déplacent d'instant en instant* (c'est moi qui souligne), le rapport du signifié et du signifiant »³⁰. Saussure semble navré de ce déplacement qui me paraît, au contraire, extrêmement efficace. Les « facteurs d'altération » signifieraient-ils dégradation, c'est-à-dire entropie ? Il se produirait alors une perte dans la mesure même où apparaît le sens (je ne pense pas qu'il faille assimiler ici perte et dépense dans l'acception de Georges Bataille). Il y a plutôt lieu de se demander si le terme d'altération ne doit pas être pris dans le contexte, implicite chez Saussure, de l'immutabilité idéale de la langue, tenue comme une donnée transcendante dont l'usage particulier viendrait en quelque sorte altérer l'absolu. Nous nous trouvons de la sorte au cœur d'un problème fondamental qui ne concerne pas seulement la linguistique, mais se pose aussi bien en termes scientifiques, philosophiques, que poétiques. Il me semble, pour simplifier à l'extrême, qu'il convient de distinguer deux types d'usage : l'instrumental qui rend obsolète toute formulation langagière dès que la communication est consommée (ce que nous a appris Mallarmé, pour autant que nécessaire, après Rimbaud). L'autre usage, loin de frapper d'obsolescence un élément du langage dès le moment de sa profération, est au contraire créateur de sens qui précisément ne se manifeste que dans et à partir de sa formulation. Ceci

29. F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1931, p. 109.

30. *Op. cit.*, p. 110.

serait parfaitement banal s'il ne s'agissait, d'une part, de tenter de résoudre la question de l'entropie, et d'autre part, d'admettre l'insertion du facteur temps. Celui-ci, c'est-à-dire le mouvement, le parcours³¹, implique inévitablement une certaine manière de vivre le temps dans une historicité qui est à la fois celle du sujet qui formule (écrivain ou locuteur), la trace³² de ce mouvement qui s'actualise (l'écrit ou la parole) et l'engagement du destinataire. Cette manière de vivre le temps peut-être affectée de tous les rythmes imaginables. Elle peut, par exemple, être particulièrement accélérée. Michel Pierssens³³ n'hésite même pas à parler d'une « accélération du mouvement de déplacement [qui constitue] la ressource essentielle de ce qu'on ne peut appeler que *poésie* » (souligné dans le texte). Nous y voilà : le « dérèglement » rimbaldien est ce déplacement, cette altération — accélérée ou non — qui provoque le sens. L'« altération » saussurienne, qui affectait en réalité l'absolu de la langue, est tout le contraire de l'entropie (autrement dit : pas d'absolu = pas d'entropie). Curieusement, toute l'expérimentation et la pensée scientifiques, elles aussi, rectifient la signification de l'entropie qui devient, dans le domaine de la physique et surtout de la thermodynamique, comme en poésie, créatrice. Hubert Reeves, de son côté, affirme tout bonnement : « Cette aptitude [de l'Univers] à accroître sans limites son entropie est garante de la vitalité du monde. Grâce à elle, l'univers peut à chaque instant préserver la virginité des « aujourd'hui » et la vivacité du vol des papillons au-dessus des champs de colza »³⁴.

Découvrir ce monde, qu'il serait absurde de prétendre inventer (d'autant plus que nous en sommes partie et que l'on

31. Qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou de musique où « le parcours est indispensable pour se saisir à la fois de la forme et du contenu », Pierre BOULEZ, *Jalons*, Éd. Bourgois, Paris, 1989, p. 221.

32. « Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver », R. CHAR, *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 182.

33. Cf. la remarquable étude de Michel PIERSSENS, « Interstice de la dissidence », in « Critique », n° 361, juin 1977, p. 588.

34. Hubert REEVES, *Malicorne*, Seuil, 1990, p. 109.

ne s'invente pas soi-même) revient à tenir, peut-être³⁵, « le pas gagné » de Rimbaud.

Il s'agit bien, dans les deux cas, de promouvoir la découverte d'au moins quelques parcelles de territoires inconnus (« Comment vivre sans inconnu devant soi » disait René Char³⁶). Toute avancée dans, ou vers cet inconnu comporte inévitablement un risque (nous l'avons vu), parce qu'elle ne peut résulter que d'un saut : « Être du bond. N'être pas du festin, son épilogue » selon, encore, René Char³⁷. Roberto Juarroz est aussi catégorique : « La poésie est un saut de la raison, puisqu'avec elle surgit l'idée d'une *autre logique*, d'un autre appareillage dans la recherche d'un sens », ce saut étant « le risque suprême, le suprême abandon »³⁸. Que nous puissions ainsi passer de René Char à Roberto Juarroz est très éclairant quant à la mise en œuvre d'une diachronie dans laquelle se situe une démarche fondamentale, commune à la pensée et à la poésie, d'ailleurs indiscernables. Ce n'est certes pas arbitrairement que nous avons qualifié de risqué « le pas gagné » (« J'ai atteint mes insécurités définitives », reconnaît encore Roberto Juarroz³⁹), et soulevé du même coup les questions connexes⁴⁰ de l'indétermination et de l'irréversibilité. Il tombe sous le sens que, dans le poème et par lui, le bond ou le saut (qui se situent à l'intersection aléatoire de nombreuses chaînes causales), ne sont nullement déterminés et n'empruntent pas téléologiquement telle direction prévue, ne répondent à aucune finalité prédéterminée. S'il en était autrement la découverte de l'inconnu ne serait que la confortable recon-

35. Ce « peut-être » si nécessaire à la poétique de R. Juarroz. Le poète « n'est pas le maître du jeu », et sait qu'il faut avancer « sans jamais savoir s'il a progressé d'un pas », reconnaît Claude ESTEBAN, « La distance et l'inachevé », in la Revue « Recueil », n° 3, 1986, p. 110.

36. René CHAR, *La poésie pulvérisée*, in *O.C.*, p. 247.

37. René CHAR, *Feuillets d'Hypnos*, in *O.C.*, p. 222.

38. Roberto JUARROZ, *Poésie et création*. Trad. F. Verhesen. Éd. Unes, Le Muy, 1987, p. 142.

39. Roberto JUARROZ, *op. cit.*, p. 142.

40. Nous ne pouvons ici qu'y faire allusion, bien qu'elles soient fondamentales tant dans le domaine de la poétique que dans celui des sciences voir I. PRIGOGINE.

naissance du prolongement plus ou moins rassurant et prévisible du connu, du déjà là, ce qui serait la négation même de la science, de la pensée, de la poésie. Il est également inconcevable que cette découverte soit inapte à modifier, si peu que ce soit, la réalité reconnue. Force nous est de tenir cette avancée pour discontinue, instantanée, à la manière d'un brusque changement de phase (nous songeons évidemment à la théorie des « catastrophes » de René Thom), et de reconnaître son irréversibilité.

Pourtant, le poème n'est-il pas un échec, en même temps qu'il assure une minime victoire (du fait du bond, ou du saut), puisque celle-ci tient davantage dans le mouvement (voir plus haut) que dans l'emprise infime, toujours aléatoire, sur une parcelle d'inconnu, sur un lieu sans frontières. Échec, du moins si l'on estime qu'une œuvre ne peut demeurer inachevée, qu'un certain lieu peut être cerné ou complètement exploré. Le poème est toujours, et par nature, inachevé, si nous admettons, comme nous l'avons fait, qu'il est « ouvert ». Roberto Juarroz reconnaît : « Toute œuvre, de l'intérieur, est un échec. Mais je crois que j'ai cherché quelque chose d'autre. Et, de l'intérieur ou de l'extérieur, cette *recherche* n'est pas un échec »⁴¹. Elle ne l'est pas, précisément parce que les données *a priori* kantienne font désormais partie des mythes, parce qu'il n'y a pas de terme ultime, pas de fins dernières à découvrir téléologiquement, pas d'absolu à atteindre ni à dévoiler. Une quelconque finalité imposerait-elle un but prédéterminé, il y aurait effectivement échec. Ce n'est pas le cas. La poésie, la science et la pensée sont heureusement libres et la seule chose qui puisse être tentée consiste à engager un pas après l'autre, étape après étape, le poème étant précisément l'une d'entre elles. Aussi la démarche est-elle pratiquement infinie vers ce qui est irréductible, orientée mais non programmée, inachevée mais créatrice. La perte, comme l'entropie, se trouve désormais conjurée, à moins de prendre le point de vue d'une illusoire conquête totalisante de vérité(s) ou, pire encore, d'une vérité. Dans ce cas, comme le dit Michel Ser-

41. Roberto JUARROZ, Préface à *Poésie Verticale*. Trad. F. VERHESEN. Éd. Rencontre, Lausanne, 1967, p. 11.

res, « l'absence de perte [est] donnée comme idéal »⁴². Mais, justement, nous n'avons, ni en science ni en poésie ni dans aucune région salubre de la pensée, de visée totalisante et la perte, en cette occurrence, a... perdu tout son sens. Il va de soi que je suis profondément d'accord avec le relativisme tel que le présentent Claude Lévi-Strauss ou Henri Atlan. La progression est, en somme, plus que découverte, *acte de vie*, comme tout poème, toute pensée, puisque l'un et l'autre sont créateurs de *réel*, par-dessus et grâce à la *réalité*.

Les concepts, connexes et distincts, de réalité et de réel, méritent un instant d'attention. « Je vis le poème, écrivait Roberto Juarroz, comme une explosion d'être sous le langage », ou plutôt, précisait-il « comme l'expansion abrupte d'une réalité fondamentale qui se génère au travers des possibilités sous-jacentes de l'expression verbale »⁴³. Je souligne les termes de *réalité fondamentale* signifiant celle du monde extérieur et/ou intérieur, c'est-à-dire du vécu où s'intègrent également les faits qui se déploient dans le champ de l'imaginaire. Il en résulte que le poème est doué d'une étrange ambiguïté provenant de la conjuration des mots *précipités* dans le visible et devenus à la fois matière *sensible* et témoins de cela même qu'ils signifient. C'est ainsi que s'impose, pour Roberto Juarroz, mais également pour René Char ou André du Bouchet, Jean Tortel ou Ramos Rosa, Alfredo Silva Estrada ou Michel Deguy, etc., la formulation d'un langage qui tienne la ligne entre cette existence fondamentale (entre, si l'on veut, le chaos du monde, le désordre de l'existence), et l'expression verbale. Précisons l'ambiguïté, sinon le paradoxe de ce langage : « Au mieux sera perçu le sens irréductible des mots, au mieux sera désobstruée la vue » sur les mystères du non-moi et/ou du moi profond. Entre ces derniers, le langage, produit de leur intersection, de leur double négation et de leur unique affirmation, provoque, au faite (dans un certain espace qu'il crée), le poème⁴⁴. Instant d'équilibre éminemment précaire et dont l'inévitable, la salutaire rupture est seule créa-

42. Michel SERRES, *La communication*, op. cit., p. 87.

43. Préface à *Poésie verticale*, 1967, op. cit., p. 8.

44. F. VERHESEN, Préface à *Poésie verticale*, de R. JUARROZ, Éd. le Cormier, 1962, p. 7.

trice : le poème se situe, provisoirement, sur cette ligne de faite, dans cet espace où il respire un instant. C'est à ce niveau, par un détour « au delà du fond » (R. Juarroz⁴⁵), que le poème se génère positivement, au cours « d'un infini dévoilement en vue de trouver un *sens* à la réalité » (Juarroz⁴⁶). Le poème accueille et transfigure en leur donnant sens tous les possibles, toutes les formes informulées de la réalité. Il les réfléchit (dans la double acception de ce terme). À ce carrefour s'amorcent deux voies qui semblent parallèles, et cependant finissent par converger : celle du concept, en instance de formulation, et celle du poème, en instance d'écriture. Le poème permet l'émergence *naturelle* de ce qui sous-tend à la fois l'objet et la parole. Ne se prêtant nullement à être porteur de vérité(s), il est producteur de réel (René Char : « La connaissance productive du Réel »⁴⁷). La réalité, elle, fournit un accès significatif au réel par un processus inductif, où l'une et l'autre entrent en une résonance qui fonde toute création poétique, à l'opposé de la pensée traditionnelle qui est déductive. C'est en fonction de cette « étreinte de la réalité »⁴⁸ que nous percevons *au présent* les expériences *concrètes* qui s'y déroulent. Nous projetons celles-ci sur un plan qui n'est nullement abstrait, mais qui disqualifie toute représentation imitative ou figurative pouvant servir d'alibi au sens. Avec Cézanne « la peinture cesse de simuler le visible », dit une critique⁴⁹. Elle cesse, comme la poésie, de faire semblant. Il est évident que, dans le sillage de Rimbaud et en se détournant quelque peu de l'absolu transcendantal de l'Idée mallarméenne, la poésie moderne participe, marginalement sans doute, mais efficacement, à la situation de la pensée occidentale amorcée par Planck, par Einstein et bien entendu par Reverdy, le Cubisme, Mondrian, Klee, Kafka, Joyce, Schönberg... et bien d'autres encore qui témoignent de l'obsolescence radicale de la fiction

45. R. JUARROZ, *Idem*, p. 20.

46. R. JUARROZ, *Poésie et création*, *op. cit.*, p. 38.

47. René CHAR, *Moulin premier*, in *O.C.*, p. 61.

48. Francis PONGE, « L'art de la figue », in « Digraphe », n° 14, Paris, 1978, p. 111.

49. M.-L. BAUDINET, « Invisibilité de la peinture », in *Peindre*, « Revue d'Esthétique », n° 1, 1976, p. 178.

platonicienne. Aussi longtemps qu'il s'était agi de représentation, celle-ci ne pouvait que signifier soit fixation et stabilité, soit référence, directe ou non, à l'absolu d'un ordre transcendant. Si au contraire une relation créatrice s'instaure entre la réalité et le réel, celui-ci ne se situe pas dans l'axe d'un reflet de miroir, mais en léger déplacement (nous le retrouvons), par rapport à la réalité, en un certain décalage, transgressif, marquant un écart parfois imperceptible mais essentiel. C'est ce déplacement qui fait toute la différence, sensibilise le décentrement. Plus que décentrement, il y a surtout émergence d'un savoir d'une nature tout à fait particulière, et c'est bien en cela que le « déclin des absolus » — du dogmatisme, des « systèmes » de vérités⁵⁰ qui régissent séculièrement la pensée occidentale constitue positivement un acquis, dans le champ d'une lucidité qui est proprement celle du poème. Ce savoir n'en est pas moins, sans paradoxe, une sorte de « non-savoir » infiniment réceptif : on ne peut découvrir ou, mieux, élucider peut-être que ce qui est inconnu ou obscur. Ce non-savoir, doué une vertu rétroactive essentielle et *instantanée*, est le vrai savoir de la pensée critique, de la pensée créatrice, et de la poésie qui s'auto-organisent tout en vivifiant le plus grand nombre possible de facteurs du monde et de l'existence. Cette auto-organisation (voir, bien entendu, Edgar Morin) suscite, à partir du champ chaotique des réalités expérimentales, un « ordre spontané », à l'instar de ce qui se passe à tous les niveaux de la matière comme dans l'évolution des organismes vivants (mais le poème n'en est-il pas un ?), où « des systèmes complexes « cristallisent » spontanément en structures ordonnées »⁵¹. Y a-t-il plus juste et plus belle définition du poème dont l'acte consiste toujours, me semble-t-il, à mieux percevoir, comme disait Joë Bousquet, la « lumière du réel »⁵² ? Ceci nous rappelle

50. « ...la poésie est sans doute aujourd'hui, pour la plupart d'entre nous, l'ultime possibilité qui leur soit offerte d'un substitut à la métaphysique, et spécialement à la religion ». R. JUARROZ, *Poésie et création, op. cit.*, p. 41.

51. Stuart KAUFMANN, « Antichaos et adaptation », in « Pour la Science », N° 168, OCT. 1991.

52. Joë BOUSQUET, « La nuit de sel », in « Labyrinthe », n°s 22-23, déc. 1946, p. 19.

Cézanne : « Oui, je veux savoir pour mieux sentir, sentir pour mieux savoir »⁵³. Il est donc question de faire surgir et d'actualiser, en notre non-savoir (cette « virginité » des « aujourd'hui » dont parlait Hubert Reeves), d'éventuels repères dans les vastes champs de la réalité et de la pensée sensible. C'est encore ce non-savoir qui permet, pour reprendre une expression de Bergson, de nous situer « face à face avec la réalité même »⁵⁴ pour lui restituer, selon Magritte, « ce qui lui est offert, au mystère sans lequel il n'y aurait aucune possibilité de monde ni aucune possibilité de pensée »⁵⁵. Cette réflexion aurait pu être signée aussi bien Nicolas de Staël qu'Octavio Paz ou même Pierre Boulez. L'émergence de cette possibilité de pensée ou d'écriture, ne pouvant figurer une exacte adéquation entre réalité et réel, la reconnaissance des territoires du vécu et du monde provoque et nécessite une torsion créatrice dans la translation qui s'opère vers le poème ou vers le tableau. C'est au « lieu » d'impact et en l'instant de cette translation que fonctionne l'effet rétroactif (Magritte disait si justement « restituer ») à partir du non-savoir qui jette sur la réalité une lumière insoupçonnée, la dévoile, l'explícite, agit éventuellement sur elle (n'est-ce point précisément la « relation d'incertitude » d'Heisenberg ?), en donnant l'impression (fallacieuse mais si euphorisante) de l'inventer. C'est là, en raison même de l'élucidation proprement poétique, que prend *forme* le sens dont on a la *responsabilité éthique* — le poème qui n'est pas un partage s'asphyxie — au moins autant qu'esthétique. N'est-ce pas également là qu'est assurée ce que Jean-Claude Mathieu appelle si judicieusement, à propos de René Char, « la fonction magique de la poésie »⁵⁶, capable de mettre au jour les plus secrètes figurations de l'existence et du monde.

53. CÉZANNE, Lettre à Émile BERNARD, cit. in *Peindre, op. cit.*, p. 169.

54. BERGSON, *Le Rire*, P.U.F., 1962, p. 120.

55. Cette phrase majeure de MAGRITTE *Écrits complets*, Flammarion, 1979, p. 529. — est remarquablement commentée par Marcel PAQUET, *op. cit.*, pp. 13 sqq.

56. Jean-Claude MATHIEU, *La poésie de René Char I. Traversée de Surréalisme*, Éd. Corti, Paris, 1988, p. 246.

Quand le *Coq rouge* plantait ses ergots sur la *Jeune Belgique* (1895-1897)

Communication de M. Georges-Henri DUMONT
à la séance mensuelle du 14 décembre 1991

Commencée dans les frimas de décembre 1881, l'histoire de la *Jeune Belgique* est jalonnée de conflits et de ruptures où les convictions esthétiques et les affrontements personnels tiennent une grande place mais où s'insinuent aussi les courants politiques nouveaux qui s'affirment dans le pays.

Le premier divorce — le plus connu — a pour protagonistes Albert Giraud et Edmond Picard. Celui-ci avait fondé avec Octave Maus l'*Art moderne*, en mars 1881, quelques mois donc avant la naissance de la *Jeune Belgique*. La coexistence pacifique se prolongera jusqu'en 1883. Cette année-là, avec sa fougue habituelle, Edmond Picard se déchaîne contre les partisans de l'Art pour l'Art auquel il oppose, non sans virulence, un art social qui, selon lui, submergera la bourgeoisie décadente sous le peuple triomphant...

La *Jeune Belgique* refuse avec mépris de s'engager dans un art social, qualifié de « vulgaire nécessairement »¹. Toutefois, grâce à l'espièglerie souriante de Max Waller, elle évite provisoirement le combat. Celui-ci s'engage à l'occasion de la création du Parti Ouvrier Belge, le 5 avril 1885, au café du *Cygne*, sur la grand-place de Bruxelles et, surtout, des remous provoqués par les sanglantes émeutes sociales qui éclatent dans le pays de Liège et le

1. Cfr Robert GILSOUL, *La théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1936.

Hainaut, au printemps 1886. Camille Lemonnier, Émile Verhaeren et Georges Rodenbach rompent les amarres et quittent la *Jeune Belgique*, tandis qu'Edmond Picard, objet d'un article agressif de Max Waller qu'il attribue à tort à Albert Giraud, surprend celui-ci, au coin de la rue Vanderlinden, et le rosse de sa canne. L'affaire se termine par un duel au pistolet dans une propriété du Fort Jaco à Uccle, les deux adversaires rivalisant heureusement de maladresse sinon de ridicule².

Les polémiques sont vives aussi entre la *Jeune Belgique* et la *Wallonie* d'Albert Mockel, mais elles ne dégénèrent pas en voies de fait. Albert Mockel, dont la courtoisie était sans défaillance, n'aurait d'ailleurs pas consenti à se colleter avec quiconque. Au demeurant, la mort de Max Waller est suivie d'un armistice entre, d'une part, l'*Art moderne* et la *Wallonie* et, d'autre part, la *Jeune Belgique* qui, le 15 janvier 1891, fête avec éclat son dixième anniversaire.

En ces années-là le foisonnement des revues littéraires est plus intense que jamais. Parmi elles, seule *Durandal* dirigée par l'abbé Moeller survivra jusqu'en 1914. En même temps, la main-mise d'Albert Giraud, Yvan Gilkin et Valère-Gille s'accroît sur la *Jeune Belgique*. Les « trois G » ne se ressemblent ni au physique ni au moral. D'apparence fragile, tout en nerfs, Albert Giraud, à peine sorti d'une crise confinante à la « déprime », se sent assez mal dans sa peau. Il n'en a que plus intenses le goût des combats et celui des invectives. Yvan Gilkin, lui — cheveux longs, moustache en croc — semble toujours jouer son personnage. Il ne se promène que vêtu d'une *capa* espagnole et maniant une canne japonaise dont le pommeau est une tête de mort. « Comme à Goethe, a-t-il dit, le Ciel m'a donné plus d'une âme ». De Valère-Gille, « les cheveux légers, s'échevelant à peine, disent, au-dessus du beau front, la distinction dans la fantaisie »³. Chez lui la propension à la rêverie l'emporte souvent sur toute passion.

Mais les « 3 G » ont en commun la volonté de s'accrocher à la

2. Georges-Henri DUMONT, *La vie quotidienne en Belgique sous le règne de Léopold II*, Paris, 1974, p. 158.

3. D'après les frères Margueritte, cités par Gustave VANWELKENHUYZEN, *Notice sur Yvan Gilkin (1858-1924)*, dans *Galerie des Portraits*, t. II, Académie royale de langue et de littérature françaises, Bruxelles, 1972, p. 469.

philosophie de l'Art pour l'Art. Une volonté poussée jusqu'à l'intolérance. Aussi bien, Eekhoud, Maubel et Nautet renoncent à leurs droits de propriété sur la revue. Celle-ci se crispe alors, plus rageusement que jamais, sur ses positions esthétiques parnassiennes. D'Émile Verhaeren, Yvan Gilkin affirme qu'il écrit dans « une langue qui n'a rien de français, un baragouin d'Apache, faisant rouler les syllabes pêle-mêle et bouleversant les mots dans un unimaginable gâchis ». Albert Giraud, lui, déclare que « Verhaeren ne connaît pas la langue dans laquelle il prétend écrire ». Quant à Valère Gille, il vitupère contre le vers libre. « En somme, tranche-t-il, la question du vers libre n'existe pas. Elle a été inventée par quelques étrangers auxquels l'esprit latin était inconnu »⁴.

Aux controverses sur la littérature engagée, aux incompatibilités de caractère s'ajoutent ainsi très clairement les divergences théoriques. « *La Jeune Belgique* est bien malade, dit-on, écrit Charles Van Lerberghe à Albert Mockel, le 20 octobre 1893. Le fait est que le vide s'y fait tous les jours à cause de l'intransigeance de Giraud et de Gilkin. Pour moi, je reste impassible spectateur... mais je commence à en avoir assez de l'esprit latin »⁵.

C'est donc dans un climat de guerre littéraire intensément développée sur tous les fronts que Louis Delattre, Eugène Demolder, Georges Eekhoud, Hubert Krains, Maurice Maeterlinck, Francis Nautet et Émile Verhaeren, sept anciens de la *Jeune Belgique*, décident de créer et d'assumer la direction d'une nouvelle revue mensuelle qui, concentrera « en un faisceau les forces littéraires éparpillées dans un grand nombre de périodiques ». L'âge moyen de l'équipe est 35 ans. Le premier numéro du *Coq rouge* paraît en mai 1895, imprimé par Xavier Havermans qui, par surcroît, signe du monogramme XH la vignette rouge du coq de la couverture. Le secrétariat de rédaction est assuré par Sander Pierron⁶ et Auguste Biernaux.

4. Cités par Roger BODART, *Émile Verhaeren hier et aujourd'hui*, Tournai 1966, p. 59.

5. Charles VAN LERBERGHE, *Lettres à Albert Mockel (1887-1906)*, éd. Robert Debever et Jacques Detemmerman, Archives du futur, Bruxelles, 1986, t. I, p. 167.

6. Sander Pierron était un des rédacteurs de la *Revue rouge*, patronnée par le Parti Ouvrier Belge et qui disparut en 1893.

L'éditorial s'apparente à un manifeste qui vise directement la *Jeune Belgique*. Son troisième paragraphe permet de juger, à la fois des intentions proclamées et du ton pour le moins douteux :

« Au lieu de provoquer de stériles et byzantines discussions théologiques quant à la supériorité de tel moyen d'expression sur tel autre, au lieu d'établir des clans et des distinctions entre artistes conservateurs et artistes révolutionnaires, entre parnassiens et verslibristes, entre Flamands et Wallons, Latins et Germains, au lieu d'excommunier en bloc les partisans d'une forme d'art au profit de ceux d'un autre mode, au lieu surtout de s'attarder, et, disons le mot, de se dégrader en polémiques personnelles, en attrapades de journalistes pour le grand plaisir des badauds, des ratés et des brouillons, querelles de plume qui, si elles n'ont jamais converti personne, ont fait gaspiller bien du talent et ont ruiné plus d'un caractère d'artiste ; le Coq Rouge réunira toutes ses forces, condensera son ardeur et son énergie pour batailler ferme, pour lutter à vigoureux coups de bec, contre les ennemis de toute littérature, les mondains, les bas-bleus et les rastaquouères de lettres, les bureaux de l'administration des beaux-arts, le journalisme opportuniste et vénal, qui a la haine du livre comme le bâtard nourrit l'exécration de l'enfant légitime, contre les législateurs « vivant de bonne soupe et non de beau langage », sans épargner la Cour, qui nous paraît indubitablement flatter la torpeur cérébrale de la nation et fournir au pays le plus bel exemple d'indifférence en matière littéraire que l'on puisse imaginer, cette Cour digne de symboliser la crasse intellectuelle, le belgeoisisme, et qui se constitue en mécène de harpistes et en protectrice de goujats virtuoses de la bicyclette ! »

Faut-il le dire ? le rédacteur enfiévré de ce texte ignore, de toute évidence, les propos de Léopold II, rappelant qu'un « peuple jaloux de son existence indépendante doit tenir à posséder une pensée et à la revêtir d'une forme qui lui soit propre : en un mot, la gloire littéraire est le couronnement de toute édifice national »⁷.

Plus loin, l'éditorialiste invite le « bon coq » à claironner, à clamer son « indignation au spectacle du régime de proscription, d'ostracisme, de torture et d'agonie morale dans lequel l'écrivain est maintenu par

cette canarilla (sic) de cancre d'université, de créatures de ministres, de politiciens et d'agents électoraux, par cette gent bassement gouailleuse et dénigreuse, par ces perpétuels ricaneurs, émanation officielle de

7. Cité par Raoul ARON, *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*, Bruxelles, 1985, p. 137.

cet esprit de ravalement trivial et de « zwanze » charcutière qui fit vomir Baudelaire lorsqu'il subit l'exil dans notre pays ! »

Les journalistes sont égratignés au passage :

« Et dédaigne surtout de te commettre avec ces piteux plaisantins et ces bouffons de lettres, ces transfuges de l'art, devenus alliés, les sup-pôts de la foule contre les exceptionnels ; oui, méprise ces complices des journaloux aux flueurs noires qui voudraient assimiler leurs chroniques pertes d'encre à l'enfantement des beaux livres ! »

Les doctrines littéraires sont récusées en bloc, au nom de l'éclectisme et de la spontanéité :

« Le Coq Rouge fera aussi bon marché des guitares romantiques que des incongruités naturalistes et il enverra les accessoires symbolistes et ésotériques, la ferblanterie astrale, rejoindre, dans la fournaise saine-ment vandaliennne, la cavalcade des lieux communs classiques !

« Donc, foin des roublards, et des exclusifs virtuoses ! Plutôt mille fois, alors, la candeur et la gaucherie, mais la virginité verbale et émotionnelle du débutant !

Le Coq Rouge s'insurgera en toute occasion, à grands coups de toc-sin, à déchainements de flammes, au nom de la Vie et pour l'Art libre, contre la Doctrine ».

Proche de sa conclusion, l'éditorialiste s'exalte au-delà de toute mesure :

« Jouant des ailes comme d'un soufflet auxiliaire des ardents marteleurs du Verbe ; éperonnant, attisant la fournaise à violents coups d'ergot, prolongeant sa crête turbulente en cordillères volcaniques, le Coq Rouge domine le bûcher où s'entassent les préjugés, les conventions, les rengaines, les clichés, les poncifs, les morales sordides, les vertus rances, tous les instruments et les moyens de servitude et d'abjection.

Avec toutes ces ruines opaques et massives, il fait de la chaleur et de la lumière, du cœur et de l'esprit, de l'amour et de l'art !

Voyez, le joyeux incendie aux flammes crépitanes prévaut contre les ténèbres et chasse les fumées philistines ; le coq fulgurant et triomphal se rit des convulsions épileptiques de la grenouillère troublée dans sa croupissante digestion ; les boues, la bave, le protoplasme, la mucilage de la mare paludéenne ne parviendront pas plus à éteindre la fournaise purifiante, que les coassements des batraciens ne réussiront à étouffer le cocorico matinal et printanier, le cocorico des aurores nouvelles !

Le Coq Rouge, annonciateur du soleil, projette et darde les rayons flamboyants de son plumage vers l'orient empourpré, pour les confondre

éperdument, avec les féconds recommencements de l'Éternelle Lumière ! »⁸.

Cette grandiloquence répond très exactement à la définition que la *Jeune Belgique* donna, dès 1892, du style « macaque flambloyant ». Il fallait d'autant plus s'attendre à sa réaction que l'allusion à la bâtardise d'Albert Giraud — enfant naturel d'une marchande de tabac — ne pouvait passer inaperçue. Directement ou par l'entremise de quotidiens comme le *Journal de Bruxelles* ou *L'Étoile belge*, l'équipe quelque peu affaiblie de la *Jeune Belgique* porte l'estocade sur l'orientation socialiste et l'appartenance à la *Section d'Art* de la Maison du Peuple de plusieurs membres du comité de rédaction du *Coq rouge*. Celui-ci avait protesté, dès son premier numéro : « Jamais ceux des fondateurs du *Coq rouge* qui font partie de la *Section d'Art* de la Maison du Peuple, n'ont adhéré par cette affiliation, consentie dans un but purement littéraire et artistique au programme du parti ouvrier ou à n'importe quel programme politique »⁹.

Le fait est qu'à la suite d'Émile Verhaeren, la *Section d'Art* de la Maison du Peuple, présidée depuis 1891 par Émile Vandervelde, bénéficia notamment de la participation remarquée de Georges Eekhoud, Eugène Demolder, Maurice Maeterlinck et Sander Pierron. Mais la volonté de tolérance de la Maison du Peuple est incontestablement et fréquemment proclamée. « Il a été décidé, écrivait *Le Peuple* du 13 novembre 1891, qu'aucun artiste, en adhérant à la *Section d'Art* ne s'engagerait à adopter le programme politique du parti ouvrier »¹⁰.

L'ambiguïté n'en est pas moins évidente. La *Jeune Belgique* ne cesse de l'exploiter en y ajoutant l'accusation — somme toute assez fondée... — d'anarchisme. Les collaborateurs du *Coq Rouge*, réunis aux vieux *Château d'or*, cabaret de la

8. *Coq rouge*, t. I, n° 1, mai 1895, pp. 1-6.

Sur la querelle avec la *Jeune Belgique*, voir Firmin VAN DEN BOSCH, *Une cause littéraire. La « Jeune Belgique contre le Coq rouge*, Gand, 1896. Voir aussi Joseph HANSE, *Histoire illustrée de la littérature française de Belgique*, Bruxelles, 1958, p. 352.

9. *Coq rouge*, t. I, n° 1, mai 1895, p. 55.

10. Cité par Paul ARON, *op. cit.*, p. 71.

populaire rue Sainte-Catherine, où il y avait de petites tonnelles et où l'on buvait la *Duivel's bier* de Hal, ripostent avec d'autant plus de rage que leur doyen Georges Eekhoud, petit homme nerveux, sec, le teint aussi rouge que ses opinions, la moustache et la barbiche en bataille, se croit menacé dans son emploi de journaliste à l'*Étoile belge*.

Dans son numéro de septembre 1895, le *Coq rouge* affirme que les rédacteurs de la *Jeune Belgique* « dénoncèrent Georges Eekhoud

rédacteur à un journal d'opinion modérée et plusieurs autres de nos amis employés de l'Etat, pour leur nuire dans leur vie privée, pour les atteindre dans leur gagne-pain, et mendiant l'hospitalité du Journal de Bruxelles, du Soir, du Patriote et du National, ils y insinuèrent périodiquement ces calomnies.

« Nous ne voulions pas polémiquer avec des gens de mauvaise foi ; longtemps nous méprisâmes ces procédés de maîtres-chanteurs. Mais à la faveur de notre silence ils s'enhardirent. Exaspérés par notre calme, ils ne connurent plus de bornes.

« Le dernier memento de la Jeune Belgique rédigé par MM. Giraud et Gilkin ayant Vagilère pour papier Joseph, dénonce M. Georges Eekhoud comme un anarchiste dangereux, au directeur de son journal et le Coq rouge comme la succursale belge des Temps nouveaux de Jean Grave.

À la stupidité des bêtes de four, la Jeune Belgique joignait une haine de cafard et un jésuitisme de sacristie »¹¹.

C'en est trop ! Georges Eekhoud se met à la recherche de ses dénonciateurs. Yvan Gilkin demeurant introuvable, il ne trouve qu'Albert Giraud, lui met le nez sur le factum et lui administre une vigoureuse correction. Outré, Albert Giraud court au Commissariat de Police de la rue de Ligne pour y déposer une plainte en justice...¹².

11. *Coq rouge*, t. I, n° 5, septembre 1895, pp. 300-302.

12. La version d'Albert Giraud dans la *Jeune Belgique* est évidemment fort différente. Après avoir rappelé que, le 11 décembre 1895, Georges Eekhoud a été condamné pour coups et blessures, Albert Giraud affirme : « M. Eekhoud, furieux de voir la *Jeune Belgique* traiter de butor l'auteur d'un article qu'il n'a pas écrit, s'en prend à qui ?

« Au directeur de la *Jeune Belgique*, lequel — M. Eekhoud ne l'ignorait pas — assume la responsabilité des articles non signés ?

« Point.

Épilogue de l'incident : Georges Eekhoud qui avait fait entrer Albert Giraud à l'*Étoile belge* en est viré par celui-ci.

Nous n'épuiserons pas la série des anecdotes qui marquent la vie éphémère du *Coq rouge*, bien qu'elles soient révélatrices d'un climat de passion littéraire qui nous déconcerte aujourd'hui. Avant de parcourir le contenu purement littéraire et artistique de la revue — un contenu dont Joseph Hanse a dit très justement qu'il faut se garder de « sousestimer l'intérêt et la qualité »

— nous tenterons de dégager quelques grandes orientations : l'internationalisme, l'antiparlementarisme, les contacts suivis avec le monde des peintres et des sculpteurs.

Dès son deuxième numéro, sous le titre de *La patrie des intellectuels* la rédaction du *Coq rouge* prend position en faveur de l'internationalisme. L'occasion lui en est donnée par une enquête, célèbre à l'époque, ouverte simultanément dans la *Neue Deutsche Rundschau* et dans le *Mercure de France*. Les deux questions posées étaient : « Toute politique mise de côté ; êtes-vous partisan de relations intellectuelles et sociales plus suivies entre la France et l'Allemagne et quels seraient selon vous les meilleurs moyens d'y parvenir ».

Commentant la réponse unanimement affirmative à la première question, le *Coq rouge* se demande : « La Belgique, ce champ de bataille où s'est mêlé si souvent le sang de races antagonistes, deviendrait-elle un jour, après ces tueries fratricides, le verger paradisiaque où les éblouissantes floraisons latines alterneraient avec les savoureuses fructifications germaniques ? »

Suivent, puisque polémique il y a sur l'enquête du *Mercure de France*, quelques propos vaguement anarchisants sur les gouver-

« M. Eekhoud ne s'adresse pas au directeur de la *Jeune Belgique*. Personne ne s'est présenté en son nom chez M. Gilkin ni au *Journal de Bruxelles*. C'est à moi que M. Eekhoud s'en prend. Et au lieu de me demander des explications à l'*Étoile belge* il m'y rencontrait tous les jours — ou de m'en faire demander par des amis, il se livre aux violences que l'on sait ».

En conclusion de sa « remise au point », Albert Giraud écrit : « Un dernier mot. M. Eekhoud s'est étonné qu'ayant le choix entre deux solutions, j'aie préféré la judiciaire. Cet étonnement est étonnant. Si M. Eekhoud avait employé des procédés moins incorrects, l'issue de l'affaire eût été différente. C'est M. Eekhoud lui-même qui a choisi lui-même, pour lui et pour moi. » *La jeune Belgique*, 2^e série, t. I, n^o 1, 18 janvier 1896, pp. 5 et 6.

nements hypocrites, les magistrats obscènes, les journalistes à tout faire, le clergé, les juifs¹³, les marchands de bêtise, le stupide bourgeois et le marchand de vin tricolore. Puis à partir de citations de Remy de Gourmont et de Joséphin Péladan, se formule la profession de foi : « Pour nous le mot étranger ne peut signifier que la brute au cerveau nul, au cœur plat, le mercanti sordide, l'être essentiellement antipathique et nauséeux, qu'il possède des rentes ou qu'il mendie, qu'il porte des habits de bourgeois ou un bourgeron de manœuvre. L'artiste répudie les séparations politiques comme les démarcations sociales ; les castes et les frontières établies par les hommes de loi ou les hommes d'épée, il ne les connaît ni ne voudra jamais les admettre. Il se crée et se peuple sa propre patrie. Nos compatriotes sont nos pairs ; et, comme dit M. Camille Mauclair, tout le reste ne nous regarde pas »¹⁴.

À vrai dire, cet internationalisme ne caractérise guère les sommaires du *Coq rouge*, durant la première année de son existence. La seule traduction publiée est celle d'une nouvelle *La fleur rouge* de Wsewold Garshine, auteur russe né en 1855, mort en 1888. Elle raconte comment un fou, enfermé dans un asile d'aliénés, meurt après avoir cueilli trois coquelicots qui fleurissaient dans le jardin. En revanche, plusieurs numéros de la deuxième année de la revue publient des contes des frères Grimm, traduits par Louis Delattre et son épouse Louise Allard. À noter aussi une nouvelle de Jonas Lie, *Jonas et le pasteur de Brônô* adaptée du norvégien par Georges Khnopff, une évocation du poète anglais préraphaélite William Morris par Maurice des Ombiaux et une traduction littérale du *Phormion* de Térence par Émile Boisacq¹⁵.

À partir de son numéro d'août 1895, l'orientation anarchisante du *Coq rouge* prend une coloration antiparlementaire très marquée. La rédaction commente un débat à la Chambre, au cours

13. L'antisémitisme relativement discret du *Coq rouge* l'est beaucoup moins chez Edmond Picard et Jules Destrée.

14. *Coq rouge*, t. 1, n° 2, juin 1895, pp. 65-72.

15. Philologue classique, auteur d'un célèbre *Dictionnaire étymologique de la langue grecque dans ses rapports avec les autres langues européennes*, professeur à l'U.L.B., Émile Boisacq fut élu à l'Académie royale de langue et de littérature françaises en 1929. Cfr. Gustave CHARLIER, *Notice sur Émile Boisacq (1867-1945)*, dans *Galerie de Portraits*, Académie royale de langue et de littérature françaises, t. I, Bruxelles, 1971, pp. 143-152.

duquel Jules Destrée, le jeune député socialiste, avait signalé à ses collègues l'existence en Belgique d'une littérature qui compte. Quelques représentants de la Nation avaient ricané.

« Circulez et puez (*wandelt en stinkt*), toutes les bêtes du four national, clame aussitôt le *Coq rouge*. Aboyez la chienne ! Passez, cancardants troupeaux d'oies ! Mêlez-vous et perpétuez, avec l'aide des Woeste et des Coremans, l'ancienne patrie Belgique des mesquineries, des médiocrités et des toiles d'araignées »¹⁶.

Hormis Jules Destrée, ami de la maison, nul parlementaire ne trouve grâce aux yeux de la rédaction. « Que le gouvernement soit clérical ou libéral, qu'importe, note une *picorée* d'octobre 1895. Il est d'essence de tout gouvernement parlementaire d'être inapte aux questions esthétiques, mais industriel et habile aux questions électorales. Si jamais les adversaires semi-séculaires du parti actuellement régnant, revenaient au pouvoir et prenaient en main la cause des maîtres, ce ne serait jamais que dans le but, mesquin s'il en est, de taquiner l'ennemi. (...) »

« Toutes les grandes idées formidables sont niées par le parlementarisme : il a son petit stock de lieux communs qui leur (sic) fait croire qu'il s'inquiète de justice et d'art. Il nomme des commissions, il rédige des circulaires, il fait des lois qu'il émascule d'amendements, mais tout cela ne sert qu'à peu de choses. Ce qu'il faudrait, c'est que ceux qui sont la force profonde, celle de demain, et qui précisément agissent comme la foudre, vengent un jour l'art comme ils vengeront la justice »¹⁷.

Dans l'ultime et copieux numéro du *Coq rouge*, en février 1897, Maurice des Ombiaux adopte un style plus modéré. Sous le titre de *Belgeoisie*, il commente les réactions de Picard et de Hauleville (Conservateur des Musées du Cinquantenaire) aux articles que Georges Eekhoud et Émile Verhaeren avaient publiés, l'un dans la *Réforme*, l'autre dans le *Réveil* :

« Alors que nos hommes politiques mijotent une quantité de ratatouilles dans leur cuisine nationale, alors que leur sollicitude s'étend indéfiniment à toutes sortes de choses secondaires, on ne

16. *Coq rouge*, t. 1, n° 4, p. 166.

17. *Coq rouge*, t. 1, n° 6, octobre 1895, pp. 301-302. Les échos du *Coq rouge*, en fin de numéro, sont groupés sous le titre de *Picorée*.

les voit jamais s'occuper de ce qui est le patrimoine sacré d'une nation : l'Art. (...)

« Et jamais quelqu'un ne s'est levé, au Parlement, défenseur de cette grande cause, pour demander au gouvernement les mesures qu'il compte prendre pour sauvegarder ce patrimoine et permettre à ceux qui en sont les dépositaires, d'y consacrer leur vie sans s'amertumer en des besognes déprimantes. Quelquefois des députés ont effleuré le sujet, mais comme ils étaient dans l'opposition, le gouvernement n'y a prêté aucune attention.

« Pourtant, si le public ne s'intéresse pas assez aux artistes, c'est à un gouvernement, soucieux du jugement de l'avenir, qu'il appartiendrait d'assurer à ceux-ci une existence qui leur permît de travailler à leur œuvre en toute indépendance, avec le calme et la sécurité matérielle désirables »¹⁸.

De l'antiparlementarisme, le *Coq rouge* passe ainsi, en fin de parcours, au souhait d'une politique culturelle de subventions, voire de pensions !

À l'instar de l'*Art moderne*, le *Coq rouge* ne limite pas son intérêt ni ses passions à la seule littérature. Il consacre régulièrement plusieurs pages aux arts plastiques et, plus particulièrement à la peinture et à la gravure. Une eau-forte de James Ensor, représentant un sermon du Christ, est d'ailleurs jointe au numéro double 8-9 du tome I de la revue. Pour cette raison le numéro coûte 2 francs, au lieu de 75 centimes, 80 centimes, 1 franc ou 1 franc 50.

James Ensor signe dans le *Coq rouge* quelques articles au picrate, somme toute bien dans le style des éditoriaux de la revue. C'est ainsi qu'il raconte une visite de Léopold II au salon d'Ostende de 1896 :

« Le Roi regardait avec intérêt les paysages navrés de Laermans, M. Stevens (Alfred), accourant inquiet, lui dit : « L'auteur du tableau est sourd-muet ; il est fâcheux qu'il ne soit aveugle ; il ne pourrait faire peinture aussi mauvaise ».

« Plus loin, même jeu devant un paysage de Claus. Ici le Roi interrompt par un gros mot bien senti... ».

18. *Idem*, t. II, n° 9, février 1897, p. 455.

Et James Ensor conclut : « Les suffisances matamoresques appellent la finale crevaison grenouillère »¹⁹.

Quels étaient les artistes les plus régulièrement en relations avec le *Coq rouge* ? Une récente acquisition des *Archives et Musée de la Littérature* permet de répondre à la question. Il s'agit d'un album manuscrit et dessiné, offert à Eugène Demolder et son épouse Claire Rops²⁰, à l'occasion de leur mariage à Paris, le 21 décembre 1895.

Outre une petite eau-forte en sanguine de James Ensor, représentant le *Moulin de Slijken*, cinq des trente-trois folios sur vergé teinté sont des dessins d'artistes belges. À savoir : *Jeune paysan s'appêtant à s'agenouiller*, dessin au crayon gras d'Eugène Laermans ; *Saint-Nicolas dans un voilier*, dessin au crayon de William Degouve de Nuncques ; *Bachanale*, dessin au crayon de Jef Lambeau ; *Aux environs de Trois-Fontaines un jour qu'il ne faisait pas beau*, dessin à l'encre de Jean Gouweloos ; *Ferme*, dessin à l'encre de Paul Blicck.

Quant aux textes de l'album, ils ont pour auteurs les principaux collaborateurs du *Coq rouge*, excepté Émile Verhaeren pourquoi ? L'absence de Maurice Maeterlinck est plus explicable. En effet, tout en figurant pendant un certain temps dans le comité de rédaction de la revue, le poète gantois n'y a publié ni poésie ni prose²¹.

Du côté belge, nous trouvons Hubert Stiernet (extrait de *Funérailles de vagabond*), Georges Khnopff (la traduction d'une prose d'Oscar Wilde), Émile Boisacq (*Cuistres et pions, Croquis torvinois*), Max Elskamp (une *Chanson* qui avec des variantes, paraît

19. *Idem*, t. I, p. 11, mars-avril 1896, p. 550 et sv. Les protestations de Paul Stevens obligeront Auguste Biernaux à lui écrire : « Il est d'usage dans la presse, et plus particulièrement dans les revues littéraires, que les articles signés engagent personnellement leurs auteurs. Le Comité du *Coq rouge* ne croit donc pas devoir assumer la responsabilité de cet article » (*Coq rouge*, t. II, p. 42).

20. Claire Rops était la fille de Félicien Rops et de son amie Léontine Duluc.

21. Non sans férocité, la *Jeune Belgique* a noté : « Depuis quelques mois le nom de Maeterlinck a disparu de la liste des rédacteurs du *Coq rouge*. Pourquoi ? Pourquoi ? Le *Coq rouge* devrait bien expliquer cela à ses lecteurs. On ne perd pas ainsi sans s'en apercevoir le seul auteur vraiment célèbre d'un comité de rédaction ». *Jeune Belgique*, 2^e série, t. I, n^o 33, 29 août 1896, p. 271.

tra dans *Enluminures*), Sander Pierron (un extrait de *Jours d'oubli*), Charles van Lerbergue (*Ronde*, poème qui paraîtra dans *Entrevisions*), Fernand Severin (*Un simple*, poème qui paraîtra dans le *Coq rouge* de mai 1986), Georges Rency (*Fragment d'un dialogue*), Louis Delattre (*Épisode de la rentrée du comte et de la comtesse d'Yperdamme* qui sera publié également dans le numéro de mai 1896), Hubert Krains (une lettre adressée de Berne), André Fontainas (*Verse, enfant, ton regard*, un court poème), Georges Eekhoud (un extrait de son journal du 10 septembre 1892), Camille Lemonnier (une page de prose), Henri Vandeputte (un fragment poétique), André Ruijters (une prose poétique), un texte imprimé portant la signature de Léopold Courouble.

L'apport des écrivains français à l'album est considérable : Remy de Gourmont (pensée philosophique), Francis Viélé-Griffin (*Conseil de Malander*, poème), A. Ferdinand Hérold (*Chanson au printemps*, poème), Robert de Souza (*Le Cortège*, poème), Gustave Kahn (*Paysage*, poème), Paul Fort (poème en prose), Camille Mauclair (une page de souvenirs bruxellois), Henri de Régnier (*Le vent las a donné ses flûtes aux fontaines*, poème)²².

Par le biais de l'album offert à Eugène Demolder et à son épouse, album en tous points remarquable, nous avons abordé le contenu littéraire du *Coq rouge*. Saute immédiatement aux yeux l'importance de la collaboration des auteurs français. Ceux que nous avons cités mais aussi Saint-Pol-Roux, Henri Ghéon, Francis Jammes et André Gide. Celui-ci enrichit la livraison de décembre 1895-janvier 1986 d'un poème peu connu, intitulé *Avril*, dédié à « Ferdinand Hérold, en souvenir de son voyage » :

*Nous avons attendu la plus riante aurore
Et qu'un vent plus joyeux soufflât dans les agrès
Pour lever l'ancre enfin d'une terre où l'après-
Midi se décolore. —*

*Vous nous avez crié du haut de la jetée
Que le vent balançait
Des messages lointains aux paroles ailées
Que le vent emportait.*

L'océan occupé par de plus beaux navires

22. D'après l'inventaire établi par Frans De Haes que je remercie de sa précieuse collaboration.

*Comme par des lys les pelouses, et comme par des oiseaux
Laissera s'égarer au courant de ses eaux
Notre nacelle qui chavire.*

*Nous irons où les vents, lassés de nos rivages
S'en vont porter leur plainte à de nouvelles plages
Vers les vastes déserts.*

*Et notre cœur navré par la saveur marine
Verra se soulever sur le matin charmé
L'île de pierre pâle, plein de ramée.
Aux monts trempés d'azur et d'écume saline,*

*Où nous atterrirons un matin d'allégresse
Quand le soleil sortira tout renouvelé
Et dans le ciel rasséréné
Montera magnifique de promesses.*

*À présent dans la nuit, sur le pont seul je veille
Et mes bras anxieux tendus vers l'avenir
Offrent à l'Orient encombré de merveilles
Tout mon luth écorné qui n'a fait que gémir²³.*

23. Ce poème d'André Gide, replacé dans un ensemble de huit poèmes, intitulé *Calendrier*, sera repris dans le t. I des *Œuvres complètes* établi par L. MARTIN-CHAUFFIER, N.R.F., Paris, s. d., pp. 258-259. Dans son introduction, L. Martin-Chauffier ne signale pas la publication d'*Avril* dans le *Coq rouge* et, dès lors, n'indique pas les nombreuses modifications qu'André Gide a introduites, notamment aux vers 2, 11, 13, 17, 22, 23, 25 et 28. En outre, la dédicace à Ferdinand Hérold ne fait pas allusion au voyage de celui-ci. Le texte définitif publié par L. Martin-Chauffier est le suivant :

AVRIL

À Ferdinand Hérold

*Nous avons attendu la plus riante aurore
Et qu'un vent plus joyeux chantât dans les agrès
Pour lever l'ancre enfin d'une terre où l'après-
Midi se décolore.*

*Vous nous avez crié du haut de la jetée
Que le vent balançait
Des messages lointains aux paroles ailées,
Que le vent emportait.*

*L'Océan occupé par de plus beaux navires
Comme par des lys les pelouses et comme par des oiseaux
Laissera s'égarer au courant de ses eaux
Notre nacelle chavirée.*

Pendant la première année surtout, la plupart des numéros du *Coq rouge* comportent une *Lettre parisienne* de Camille Mauclair. Généralement hauts en couleur, abondants en anecdotes piquantes sur la vie littéraire française, ces articles ont pour cibles favorites François Coppée à droite et Émile Zola à gauche. Mais en 1896, le chroniqueur s'enhardit jusqu'à s'en prendre à la visite du tsar Nicolas II à Paris et à la conclusion d'accords franco-russes alors que les Cosaques massacrent les Arméniens par milliers : « L'acceptation du Tsar vis-à-vis de l'alliance, c'est la condition du laissez-faire là-bas »²⁴.

Tout naturellement la rédaction du *Coq rouge* partage l'indignation de son collaborateur et reproche vivement à François Coppée d'avoir, dans le *Journal* du 1^{er} octobre 1896, évoqué la possibilité d'une revanche, de LA revanche sur la défaite de 1870²⁵.

Sans doute parce que la *Jeune Belgique* n'a guère apprécié les tendances régionalistes de la littérature française de Belgique, le *Coq rouge* semble les encourager. Parmi d'autres, Maurice des

*Nous irons où les vents, lassés de nos rivages,
S'en vont porter leur plainte à de nouvelles plages
Vers les vastes déserts.*

*Et notre cœur navré par la senteur marine
Verra se soulever dans le matin charmé
L'île de pierre pâle, pleine de ramée,
Aux monts trempés d'azur et d'écume saline,*

*Où nous atterrirons un matin d'allégresse
Et le soleil renouvelé
Au haut du ciel rasséréné
Montera magnifique de promesses.*

*Sur le pont, dans la nuit, à présent seul je veille
Et mes bras anxieux tendus vers l'avenir
Offrent à l'Orient encombré de merveilles
Tout mon luth écorné qui n'a su que gémir.*

20 novembre 1895.

24. *Coq rouge*, t. II, novembre 1896, p. 274.

25. *Idem*, t. II, novembre 1896, p. 286. À l'inverse, la *Jeune Belgique* consacre deux pages aux fêtes franco-russes et reproduit les poèmes composés à cette occasion par José-Marie de Heredia, Jules Claretie et Sully Prudhomme. *Jeune Belgique*, 2^e série, t. I, n° 41, 24 octobre 1896, pp. 335-336.

Ombiaux, Louis Delattre, Eugène Demolder, Georges Rency, Hubert Krains et Georges Eekhoud cultivent assidûment le genre. Les uns avec talent — je songe au récit *Tante Marie* de Georges Eekhoud —, les autres sans grande originalité. Mais, n'oublions pas que figurent dans le *Coq rouge* quelques uns des plus robustes poèmes en prose d'Émile Verhaeren :

« Et toujours les femmes marchent (et rien ne s'entend), les femmes marchent et se croisent et se frôlent (et rien ne s'entend) mais si deux d'entre elles se regardent tout à coup on a la sensation qu'il se casse un diamant dans l'air »²⁶.

Et ce souvenir d'un Noël enfin apaisant :

*« J'étais le pauvre au seuil des portes
J'étais celui qui mendiait
Un peu de clarté qui s'évadait
Par à travers les fentes de la porte
J'étais celui qui mourait de froid
À la porte de son effroi
Quand les Noëls sont descendus »*²⁷.

Il y a aussi, révélé par le *Coq rouge*, le regard neuf de Charles van Lerberghe sur la nature ardennaise :

*« À l'orée
Où, jusqu'au morne miroir
Des eaux que les rives enserrent,
Dévale la grande forêt,
Hôte silencieux de l'ombre et de la terre,
Un enfant, vêtu de noir,
Apparaît
Portant une fleur de lumière... »*²⁸

Il y a les chansons de Max Elskamp, la célébration de l'âme du solitaire « aux vitres hostiles » de Georges Rodenbach, à laquelle fait écho « la chambre vide » d'Albert Mockel. Charles Bernard fait ses débuts littéraires avec un poème à deux voix *Cette pâle mort*, et publie, d'ailleurs, aux éditions du *Coq rouge* son recueil *La belle Douleur*. Camille Lemonnier analyse l'œuvre

26. *Coq rouge*, t. I, n° 1, mai 1895, p. 48.

27. *Idem*, t. I, n° 8, décembre 1895-janvier 1896, p. 432.

28. *Idem*, t. I, n° 3, juillet 1895, p. 73.

de Constantin Meunier, selon le credo esthétique du *Coq rouge* : « L'art ne dogmatise ni ne catéchise ; il ne s'affilie à aucun schisme, il exclut la thèse. Mais telle est sa puissance qu'en n'ex-cédant pas ses limites, il crée des courants profonds où passent les remous de l'état social »²⁹.

Pendant ce temps-là, la *Jeune Belgique* s'acharne à éreinter systématiquement les œuvres publiées par les collaborateurs du *Coq rouge*. Albert Giraud traite les *Villes tentaculaires* d'Émile Verhaeren de « fausses couches de poèmes »³⁰. Quant aux livres de Rodenbach, ils souffrent selon lui, du « diabète métaphorique ». Toute leur pensée « tourne en comparaisons inattendues, dénuées de tout bien (sic) logique, naissant l'une de l'autre au caprice d'un mot qui ricoche ou d'une rime heurtée au hasard »³¹. À propos d'*Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck, Albert Giraud — toujours lui — affirme : « Quand on rêve tout haut pour les grands enfants, il ne faut pas philosopher à tort et à travers, ni s'embirlifocoter dans un mysticisme de pacotille, ni tomber dans le charabia d'aujourd'hui »³². Bien sûr, les œuvres de Jules Destrée ne sont guère mieux traitées, encore que la *Jeune Belgique* concède que l'auteur est « un tempérament d'artiste égaré dans les impasses de la politique »³³.

Volontiers anticlérical mais nullement antireligieux, le *Coq rouge* fidèle à son opposition farouche à tout dogmatisme, s'inquiète des progrès d'une littérature qui s'affiche catholique. Maurice des Ombiaux saisit le prétexte de la publication des *Poèmes catholiques* d'Edouard Ned, alors âgé de 23 ans, pour observer : « Aujourd'hui, une collection d'hallucinés et de gens adroits s'occupant de droit, de médecine, de journalisme, de politique, de sociologie ont voulu, mélangeant tout cela avec de la littérature, créer la littérature catholique.

« Ils ont pris comme patrons des artistes tels que Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Villers (sic) de l'Isle Adam, Verlaine,

29. *Idem*, t. II, n° 8, décembre 1886-janvier 1897, p. 340.

30. *Jeune Belgique*, 2^e série, t. I, n° 3, 1^{er} février 1896, p. 19.

31. *Idem*, 2^e série, t. I, n° 15, 23 avril 1896, p. 123.

32. *Idem*, 2^e série, t. I, n° 42, 31 octobre 1896, p. 339.

33. *Idem*, même numéro, même page.

etc. qui auraient rougi de voir leurs noms servir de réclame à ces puffistes.

« Ils ont même, afin de mieux les accaparer, adressé des lettres de faire part à la mort de Verlaine et fait dire un service funèbre annoncé dans les papiers publics comme une représentation théâtrale³⁴.

« Ajoutons que la foi n'a rien à gagner à être traitée de la sorte³⁵.

Mais cette diatribe n'empêche pas le *Coq rouge* de publier le long poème *La naissance du Poète*, une œuvre caractéristique de Francis Jammes, le parangon de la littérature catholique française³⁶. Et, dans le dernier numéro de la revue, Georges Rency n'hésite pas à écrire : « Si Francis Jammes en tant qu'écrivain a des égaux, il n'est nul poète de l'heure présente qui puisse se dire plus grand que lui »³⁷.

Jusqu'au bout, un éclectisme de bon aloi garde ainsi ses droits dans le *Coq rouge*.

En 1896, le *Coq rouge* a été endeuillé par la mort prématurée de Francis Nautet. Auteur d'une *Histoire (inachevée) des lettres belges d'expression française*, collaborateur du *Journal de Bruxelles*, de *La Réforme* et de *l'Indépendance*, il était avec Georges Eekhoud, son contemporain, l'une des chevilles ouvrières de la revue. Dans l'article qu'il lui consacre, Émile Verhaeren rappelle les qualités particulières de son ami. « Il ne juge pas au nom d'un dogme, ou d'un législateur, ou d'un pape littéraire ; il a le sens de l'évolution continue, de la révolution intermittente ; il sait qu'il y a assez de médiocres qui ne regardent jamais plus loin que le bout de leurs pieds pour ne point permettre aux artistes de ne se soucier que des

34. Effectivement, *Durandal* avait fait célébrer, le mercredi 15 janvier 1896, en l'église Notre-Dame de la Chapelle, un service solennel, à 11 heures, pour le repos de l'âme du poète Paul Verlaine.

35. *Coq rouge*, t. II, novembre 1896, p. 331.

36. *Idem*, t. II, décembre-janvier 1897, pp. 411-423.

37. *Idem*, t. II, février 1897, p. 481.

lumières qui sans cesse se déplacent à l'horizon. En un mot, il est quelqu'un qui pressent et qui devine »³⁸.

La disparition de Francis Nautet nuira quelque peu à la cohérence de l'équipe du *Coq rouge* où Maurice des Ombriaux, entré au comité de rédaction, se montrera de plus en plus influent. En même temps, les difficultés financières ne cessent d'augmenter. Elles sont telles qu'après avoir fusionné avec l'*Art jeune*, le *Coq rouge* cesse de paraître avant même d'avoir achevé sa deuxième année.

Il fallait s'y attendre : la *Jeune Belgique* ne cache pas sa satisfaction.

« Le *Coq rouge*, écrit-elle, qui avait juré de mettre à mort la *Jeune Belgique*, est décédé à l'anglaise à Uccle.

« Fonder une revue pour tuer la *Jeune Belgique* porte décidément malheur.

« *La Basoche*, qui voulut nous enterrer naguère, est morte, morte *La Wallonie*, mort le *Réveil*, mort l'*Art jeune*, etc.. etc.

« À qui le tour ? »³⁹.

Question maladroite ! Le tour est promptement celui de la *Jeune Belgique* elle-même qui, après seize années d'une existence surtout féconde en ses débuts, annonce sa disparition le jour de Noël 1897.

Le *Coq rouge* s'était fondé au moment où la *Jeune Belgique*, obstinément parnassienne, paraissait essouffée, figée dans des conceptions esthétiques largement dépassées. En dépit des outrances de langage de son comité de rédaction, il a tenu une place notoire dans la vie littéraire du pays, en se nourrissant d'un sang nouveau que refusa la *Jeune Belgique*.

Vingt-trois ans plus tard, les militants du *Coq rouge* Georges Eekhoud, Hubert Krains, Albert Mockel, Maurice Maeterlinck, Fernand Severin siègeront, avec deux rescapés de la

38. *Idem*, t. I, n° 11 et 12, mars-avril 1896, p. 497 et sv. *La Jeune Belgique* rend également hommage au rôle joué par Francis Nautet : « Il porta la bannière de la *Jeune Belgique* et le nom de ses écrivains dans les milieux les plus divers et les plus hostiles. Son meilleur instrument de critique fut l'admiration ». Mais la revue ne fait aucune allusion à la « dissidence » du défunt. *Jeune Belgique*, 2^e série, t. I, 14 mars 1896, p. 69.

39. *Jeune Belgique*, 2^e série, t. I, n° 35, 28 août 1897, p. 288.

Jeune Belgique, Yvan Gilkin et Albert Giraud, à la même table, celle de notre Académie royale de la langue et de littérature françaises, fraîchement créée. Ils seront bientôt rejoints par le « troisième G », Valère Gille, et par un autre ancien du *Coq rouge*, Louis Delattre. Ainsi s'apaisent les passions littéraires les plus débridées !

Julien Green et la musique

par André VANDEGANS

I. Green découvre la musique

C'est auprès de Mary Green, sa sœur âgée de plus de dix-sept ans que lui, pianiste, que Julien, vers huit ans, donc à peu près en 1908, fit la découverte de l'univers des sons et s'en éprit pour toujours¹.

Cependant la véritable révélation eut lieu, — note-t-il dans une page non datée du *Journal*, — vers la fin de la première guerre mondiale. C'était dans l'ancien Trocadéro. On joua d'abord du Berlioz, puis du Haendel et une œuvre que Green a oubliée. Vint l'entr'acte. « Ensuite, dans un grand silence, un murmure égal et profond et le vol d'un oiseau au-dessus de l'abîme: premières mesures de la *Neuvième Symphonie* qui furent pour moi la révélation d'un monde nouveau. Jusque-là j'avais cru que toute émotion religieuse ressortissait nécessairement au catholicisme, mais la voix que j'entendis dans cette musique surnaturelle me parlait d'un univers infiniment plus étendu que je ne l'avais soupçonné; je reconnaissais avec étonnement que le sens du divin n'était pas l'apanage de l'Église. Moins ignorant, j'eusse été moins troublé. Ce n'était pas que l'Église me parût moins vraie, mais elle devenait autre à mes yeux et ce changement m'inquiétait, car je ne savais pas ce qu'il pouvait en sortir. [...] La terre que j'avais appris à dédaigner me parut d'autant plus belle que je pensais me retirer du monde,

1. J. GREEN, *Œuvres complètes*, vol. I, Chronologie (jusqu'à 1930) par J. Petit, p. LII, Gallimard, 1972, (Pléiade).

mais je n'osais m'avouer que je m'étais trompé, et des souffrances commencèrent dont je ne me suis jamais tout à fait remis ».

Réécoutant plusieurs fois par la suite la *Neuvième*, Green, à sa surprise, ne lui reconnut plus jamais l'accent religieux qu'il lui avait initialement attribué². En fait, il semble bien que ce ne fut pas un accent authentiquement religieux. Green laisse entendre plus tard qu'il s'est quelque peu trompé sur la jubilation beethovienne et la joie catholique. Revenant, dans *Mille chemins ouverts*, le deuxième volume, paru en 1964, de l'*Autobiographie*, sur les conséquences du concert du Trocadéro, daté ici d'avril 1919, Green écrit: « Je me calmai cependant. La vie quotidienne remettait peu à peu les choses en place avec une douceur d'aïeule qui veille sur un enfant. De temps en temps, le grand cri de « Joie! » éclatait de nouveau dans ma tête par un caprice de ma mémoire, mais entre les murs de la petite chambre un peu sombre où je passais ma vie, l'élan se brisait presque aussitôt³ ».

L'achèvement de l'initiation de Green à la musique commença en 1923, avec sa fréquentation assidue des Concerts Lamoureux, qui se donnaient à la Salle Gaveau, tous les dimanches après-midi. Il a décrit dans le quatrième volume de son *Autobiographie, Jeunesse*, publié en 1974, l'état où le mettait l'apparition des premières phrases musicales: « Le cœur me battait trop fort, je fermais les yeux et soudain l'indescriptible bonheur commençait, les mille voix de la musique m'emplissaient la tête, le corps, tout mon être paralysé de joie, comme un amoureux dans l'amour. Jamais je ne pourrai faire comprendre tout ce que j'ai reçu d'un concerto de Schumann, d'une ouverture de Beethoven. Envolez-vous symphonies! La musique m'emportait avec elle dans les régions ineffables où je retrouvais la vraie patrie, le refuge où j'oubliais qui j'étais, où le moi se diluait dans un espace aux sonorités divines. Ce qu'il y avait en moi de meilleur s'exprimait enfin dans la musique et n'étant rien je devenais tout. [...] Dans un état qui ressemblait à de l'enivre-

2. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, pp. 511-512, 1975.

3. J. GREEN, *Autobiographie. Mille chemins ouverts*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 1004, 1977.

ment, je rentrais chez moi et je me jetais sur mon lit, à la renverse, comme un foudroyé⁴ ».

Ce qu'est pour Green la musique et quels en sont les principaux effets sur lui

Nous savons déjà par le texte précédent que la musique est pour Green un agent de propulsion de son moi vers le monde de l'authentique séjour et de dilution de ce moi dans une étendue divine de nature sonore. Cet agent fait que le moi greenien exprime les plus hautes régions de lui-même, par son écoute. D'autres textes du *Journal* et de l'*Autobiographie* confirment ces déclarations. Le 28 octobre 1937, Green se demande, dans le *Journal*, si la musique n'est pas l'instrument par lequel « nous entrons le plus facilement en contact avec nous-mêmes, avec cette partie secrète de nous-même que le monde nous cache, avec Dieu peu-être ». Le 2 octobre 1979, il note dans le *Journal* encore que la musique « est la grande consolatrice ». « Elle me parle du monde qui tend vers la beauté absolue, immuable, celui que les hommes ne peuvent ni toucher ni détruire pas plus qu'ils ne peuvent détruire l'air des hauteurs. Ils ne peuvent la toucher de leurs mains, elle vole inaccessible autour de nous, elle chante un chant divin⁵ ». La musique est donc bien une parole, un discours sur un monde en marche vers le Beau en soi. Cette parole hors de toute portée, bien qu'elle nous entoure, est, comme cela de quoi elle parle, divine.

Le 30 juin 1983, après une méditation sur le « courant [...] fait de silence » qui « traverse » la musique « et qui s'il pouvait se faire entendre, [...] serait de la musique », il écrit cette phrase: « Notre intelligence tient dans l'ordre des choses intelligibles le même rang que notre corps dans l'étendue de la nature ». Il

4. J. GREEN, *Autobiographie. Jeunesse*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 1395.

5. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 448 et vol. VI, p. 662, 1990. Dans un entretien avec Sophie Lannes paru dans l'*Express* en juin 1982 et reproduit dans *O. c.*, vol. VI, pp. 1523-1540, Green insiste pp. 1533-1534, sur le caractère consolant de la musique. Il y revient dans une autre conversation avec la même journaliste publié par *La France catholique* du 3 décembre 1983, où il dit croire à l'« essence divine » de la musique. Voir *O. c.*, vol. VI, p. 1925.

conclut par cette question: « Et si la musique, forme du rêve, était une façon d'échapper à cette étendue humaine ⁶? » Poser la question, c'est, pour Green, y répondre. La musique est, de toute évidence, transcendente.

Le 11 décembre 1983, il confie encore à son *Journal*, sur la nature de la musique: « Elle est au-delà de la parole écrite qui est limitée, parce que les mots ont un sens tellement précis. On les assemble, d'une façon ou d'une autre, on peut leur faire dire toutes sortes de choses très variées, exprimer des nuances à l'infini, mais l'indicible appartient à la musique. Son langage à elle est intraduisible. Elle dit à chacun ce qu'il ressent et qu'il n'arrive pas à traduire autrement. Elle s'adresse à chacun de nous, l'atteint d'une façon personnelle qui ne peut être comparée à celle dont elle atteint le prochain. L'émotion qu'elle nous donne n'est pas de la même qualité que celle qu'elle donne à celui qui écoute près de nous. J'entends par qualité le caractère, l'essence. Comme il n'y a pas au monde deux êtres semblables, il n'y a pas deux musiques semblables; si l'on joue une symphonie pour mille personnes, cela fait mille symphonies. En cela la musique est le vrai langage universel. Elle dit à chacun ce qu'il a besoin d'entendre et chacun étant un être différent se trouve uni aux autres dans la même admiration parce qu'il croit que cette grande voix souveraine lui parle de la même façon qu'aux autres ⁷ ».

La musique détient le privilège considérable de communiquer à l'homme la signification intime des sentiments qu'il éprouve à son audition, étant entendu que cette signification diffère selon les individus. Paradoxalement, la musique est un discours universel alors qu'elle tient à chaque personne le langage qui lui convient parfaitement. Cette merveilleuse convenance suscite en chaque homme un enthousiasme identique pour le motif que chacun croit que la musique dit à son entourage humain ce qu'elle ne confie qu'à lui.

En retraçant plus haut le bref historique de la découverte de la musique par Green, nous avons eu l'occasion de citer le texte

6. J. GREEN, *L'Arc-en-ciel. Journal 1981-1984*, pp. 299-300. Seuil, 1988.

7. J. GREEN, *L'Expatrié. Journal 1984-1990*, pp. 523-524. Il l'avait déjà dit dans le *Journal*, le 24 mars 1950, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 1142.

où l'écrivain décrit l'exaltation où le transportaient, en 1923, les concerts du dimanche après-midi, à la Salle Gaveau. En fait, comme on le verra dans la suite de cette étude, ses maîtres préférés le bouleverseront toujours. Ce bouleversement est l'effet majeur de la musique sur la sensibilité de Green.

La musique peut lui rappeler intensément un moment du passé où il a écouté pour la première fois, avec émotion, l'œuvre qu'il réentend aujourd'hui. À moins qu'elle ne l'arrache au monde ambiant et au temps pour le transporter dans un univers particulier, « magique ». Le mot revient fréquemment sous la plume de Green. Il s'agit le plus souvent du charme, de la séduction, du ravissement, d'un sentiment d'insolite que procurent à Green plusieurs œuvres musicales. Parfois, en écoutant une musique évocatrice de quoi que ce soit, il voit la réalité évoquée par le compositeur. Mais il arrive aussi que la musique fasse surgir dans son imagination des paysages naturels sans que le propos de l'artiste ait été de les suggérer. La « magie » peut être parfois l'action authentiquement ensorcelante qu'exercent sur Green certaines musiques issues, dirait-on, de créateurs dotés de puissances dont l'origine semble pour le moins douteuse à l'écrivain. Wagner est pour lui un vrai « magicien ». C'est pourquoi il inquiète Green, qui résiste mal à ses enchantements, — et finira, semble-t-il, par s'y abandonner. La relation de Green à Wagner est des plus curieuses à étudier.

Un dernier effet de la musique sur Green, le plus important bien qu'il en parle peu, est, dit-il le 16 décembre 1989, qu'elle l'a « toujours aidée à vivre et à créer ⁸ ». Ce n'est rien de moins que l'essentiel qui est ici attribué à la musique. Sans elle, l'homme eût plus difficilement supporté la vie, plus malaisément écrit ses livres. On n'est pas tenu cependant d'accorder absolue créance à cette affirmation de Green. Le 15 mars 1939, alors que se préparait ce qui allait être la seconde guerre mondiale, l'écrivain, très abattu, confiait à son *Journal* qu'il ne pouvait plus écouter ses musiciens les plus chers: « à présent la musique ne peut qu'exaspérer une tristesse dont j'ai honte », écrit-il ⁹.

Ces prémisses étant posées, on peut aborder la relation et le

8. J. GREEN, *L'Expatrié. Journal 1984-1990*, p. 523.

9. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 510.

commentaire des idées et des sentiments qu'on inspirés à Julien Green les musiciens du XVIII^e siècle à l'époque contemporaine.

Mon dessein est ici de cerner le goût musical de Julien Green, à partir de sa critériologie personnelle et de définir, au moins au plan musical, l'écrivain dans le champ de l'esthétique européenne. Je me fonderai sur le *Journal* et l'*Autobiographie*.

Je ne saurais, dans les limites d'un article, commenter tous les propos que Green émet au sujet de tous les compositeurs auxquels il touche. Je n'ai retenu qu'un petit nombre de maîtres capitaux, représentatifs à un degré très élevé, des plus grands styles musicaux qu'ait produits depuis le XVIII^e siècle la sensibilité occidentale. Les musiciens apparaîtront dans l'ordre chronologique de leur naissance. Je ne retiendrai que leurs apparitions les plus significatives. Encore ne sera-ce, parfois, que fragmentairement.

I. Bach

Chronologie oblige: c'est Jean-Sébastien Bach qu'on rencontre d'abord. Il occupe dans le *Journal* une place singulièrement importante. Dans l'*Autobiographie*, il n'apparaît en revanche qu'une fois.

Le *Journal* note, le 10 avril 1926: « Il y a huit jours avec Robert à un concert de musique religieuse. *La Passion selon saint Jean* de Bach. Quand j'entends l'air: « Je veux désormais, je veux vivre ma vie... » il m'a semblé que mon âme se levait pour suivre Jésus. Il y avait une force terrible dans la douceur de cet appel¹⁰ ».

Le 26 mai 1953: « En écoutant la cantate XXXII de Bach, j'ai compris à quel point l'invisible est près de nous, si nous ne le repoussons pas. La première fois que j'entendis cette cantate, vers 1926, elle me troubla si profondément que j'entrevis la nécessité de changer ma vie entière, mais il fallait que je reste dans le monde. Impossible de dire le rôle que Bach aura joué

10. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 6. J. Green écoute cette *Passion* avec son ami Robert de Saint-Jean.

dans ma vie; c'est lui surtout qui m'a réconcilié avec l'idée de mourir ¹¹ ».

15 mars 1954: « Écoulé deux cantates de Bach, avec Anne ¹² et Robert, *Ich bin vergnügt* et *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* ¹³, merveilleusement chantées. Chez Bach, le sentiment n'est presque jamais sur le plan humain, mais il lui suffit de quelques notes pour nous transporter dans le monde de l'absolu qui est le sien. Je me demande comment il est possible de l'écouter et de ne pas croire ».

24 juillet 1955: « La musique de Bach est une musique du matin (je pense surtout aux *Brandebourgeois* et à presque toutes ses *Suites* ¹⁴ ».

21 août 1955: « Écoulé la *Cantate du Café* qui m'avait fait une si forte impression, alors que j'avais vingt-cinq ans et que je l'écoulais pour la première fois, à la Salle Gaveau. Je l'ai entendue pour la seconde fois hier, grâce au disque qu'on en a fait. L'air du *Heute noch* est un des plus enchanteurs, un des plus grisants que Bach ait écrits. J'y voyais, en 1926, le balancement de hautes frégates à voilure déployée. En réalité, il s'agit simplement d'une jeune fille qui demande à son père de lui trouver un mari, mais la musique de Bach est toujours bien au-delà de ce qu'elle paraît dire. Même lorsqu'il nous parle du café, sa conversation est dans le ciel. Il parle de la terre comme un ange pourrait en parler ¹⁵ ».

Dans le troisième volume de l'*Autobiographie, Terre lointaine*, paru en 1966, Green reprend le récit qu'il a fait dans le *Journal*, le 21 octobre 1941, de sa première rencontre avec Bach, à l'Université de Virginie, en 1921. Un professeur de musique avait frappé au piano, d'une seule main, les premières mesures du *Kyrie* de la *Messe en si* qui avaient profondément bouleversé le jeune homme. Green complète ici la description de son émotion: « il me sembla que le ciel s'ouvrait. Ce fut sans doute une

11. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, pp. 1303-1304. En 1926, l'initiation de Green à la musique est achevée depuis trois ans.

12. Une sœur aînée de Green.

13. Cantates 84 et 106.

14. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 1436.

15. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 1438.

des plus fortes impressions religieuses, que j'aie reçues de la musique. Dans cette phrase qu'un enfant eût retenue et chantée, quelle foi large et souveraine! Tout ce qu'il y avait de médiocre et de laid dans ma vie, Dieu le balayait de sa grande main. J'éprouvais un tel bonheur que si je l'avais osé, je l'aurais dit aux personnes qui étaient là, je l'aurais crié. Ce que croyait Bach, je le croyais aussi avec amour et violence. Il me fut difficile de rester ne place et lorsque, le cours ayant pris fin, Malcom¹⁶ me demanda s'il m'avait intéressé, je ne pus lui répondre que par de confus grognements. Il fallait que j'emporte cette phrase et toute sa richesse dans ma chambre et que, sans fin, je me la redise, entre haut et bas, comme un fou. *Kyrie eleison! Kyrie eleison!* Comment avais-je pu souffrir de la beauté du visage humain alors qu'il y avait en moi, par la grâce de Dieu, cette beauté surhumaine du royaume invisible? C'était l'âme qui comptait. Je ne voulais plus regarder les étudiants, ni la sale idole de marbre qui m'avait déjà fait tant de mal. Dieu seul! Je n'étais pas abandonné. Avec l'humanité entière, je marchais, me semblait-il, vers un monde lumineux où ni la chair ni le péché ne viendraient assombrir l'âme. Pour la première fois, je me sentais uni au monde, sauvé peut-être avec tout le monde¹⁷ ».

Nous revenons au *Journal*.

28 mars 1975: « Écouté la Cantate 170¹⁸, de Bach, assurément une des plus belles. [...] Un air, le dernier de cette cantate, est d'une beauté ensorcelante, je veux dire par là qu'il s'empare de vous et ne vous quitte plus. L'empire de certains airs sur la mémoire peut déterminer une sorte d'obsession¹⁹ ».

12 février 1982: « Tout à l'heure, j'écoutais le *Clavecin bien tempéré* joué par Edwin Fischer. Éric²⁰ me dit: « Il y a à Hambourg une vaste église protestante blanche aux vitraux tout blancs. Cette musique, c'est cela ». Je comprends, mais elle n'en fait pas moins mes délices, parce que c'est une âme tranquille

16. Un ami d'université.

17. J. GREEN. *Autobiographie. Terre lointaine*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 1157.

18. C'est la cantate *Vergnügte Ruh*.

19. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. VI, p. 217.

20. Fils adoptif de Green.

et en paix avec Dieu qui parle. Elle a fait la joie de Chopin, de Schumann, de je ne sais combien d'autres²¹ ».

4 février 1983: « La partita n° 2 [pour clavecin] (BWV 828) de Bach. Il y a de longs passages d'une apparente simplicité qui peuvent sembler austères, mais qui retiennent l'attention non seulement par l'extrême beauté du *son* mais par ce quelque chose de mystérieux qui vient de la répétition. Quelqu'un fait les cent pas tout autour d'une pièce. La main droite fait entendre le bruit tranquille de cette déambulation apparemment sans but, pas mesuré, toujours égal et sûr. La gauche accompagne le promeneur en chambre d'un pas plus sourd, un peu moins paisible — non pas inquiet mais presque. Ces partitas que Bach appelait des « galanteries composées pour la récréation mentale pour les amis de l'art » — et mentale dit bien la nature de ce plaisir —, jeune, je les aurais écoutées avec moins de patience qu'hier soir, dans l'appartement vide²² ».

3 avril 1983: « *Concerto brandebourgeois*, le cinquième en *fa* mineur [en réalité en ré majeur]; naturellement, c'est la musique qui a le dernier mot, par-delà tout ce que les hommes peuvent écrire. J'entendais ce concerto en 1942 avec Jim à Suffolk, au plus noir de ce temps de guerre. La voix divine s'élevait, calme et spacieuse rendant la paix à l'âme troublée. D'où vient cette musique et comment Dieu ne l'admirerait-il pas, puisqu'il s'y trouve lui-même²³? ».

14 novembre 1984: « Écouté avec la même émotion qu'il y a vingt ans la cantate 84, *Ich bin vergnügt*, et le grand *Actus Tragicus*, œuvre de jeunesse où la sagesse chante son chant millénaire. J'ai eu le grand tort de cesser d'écouter Bach presque chaque jour comme je le faisais dans mes années 40. Il m'a appris ma religion²⁴ ».

Le moment est venu de nous demander ce qui, dans la personne de Bach et dans son œuvre a si puissamment suscité chez Green l'intérêt, l'admiration, la vénération peut-on dire s'agis-

21. J. GREEN, *L'Arc-en-ciel. Journal 1981-1984*, p. 104.

22. J. GREEN, *op. cit.*, p. 234.

23. J. GREEN, *op. cit.*, p. 266. Jim Butler, ami américain.

24. J. GREEN, *L'Expatrié. Journal 1984-1990*, pp. 37-38.

sant de l'homme, l'adoration s'agissant de l'œuvre, ou, tout au moins de très nombreuses œuvres.

Voyons d'abord l'homme. Bach est un immense chrétien. Il n'a travaillé que selon sa devise: *Solo Dei gloriam*. Il est obsédé par la mort, dans laquelle il voit pourtant la suprême libération. Cette idée est pour Bach la source d'un enthousiasme qui le provoque à une permanente louange de Dieu. Ce musicien est, sous un aspect un peu rustique, doué d'une sensibilité prodigieuse, d'ailleurs gouvernée par la raison, et d'un raffinement extraordinaire. Rien de tout cela qui ne frappe et n'appréhende intensément Julien Green, tel que nous le révèle le *Journal*.

Venons à l'œuvre de Bach, en gardant cette fois en mémoire les notations du *Journal* et l'unique souvenir de l'*Autobiographie*.

On observe d'abord que l'œuvre vocal a sensiblement plus que l'œuvre instrumental retenu Green. C'est que l'œuvre vocal est, par nature, plus empreint de la foi de Bach, — dont l'écrivain admire la robustesse, l'intensité, — que l'œuvre instrumental, rarement religieux. On aura été frappé par le nombre de cantates religieuses qu'aime Green alors qu'il ne parle, d'ailleurs très favorablement, que de deux cantates profanes. Que la cantate soit toujours, chez Bach, un authentique drame a évidemment frappé Green. Il pense que c'est dans certaines cantates que la beauté atteint son sommet et que la religion parle. Ainsi la *Cantate de l'Annonciation* exprime une foi « énorme », « puissante » et « douce ». Les *Passions* l'ont touché, celle selon saint Jean plus, semble-t-il, en raison de sa beauté, que celle selon saint Matthieu, dont la grandeur est cependant reconnue par la critique la plus avertie. C'est avec la *Messe en si mineur* que Green, on s'en souvient, a rencontré Bach. Chance plus immense ne pouvait lui être accordée. Norbert Dufourcq, éminent connaisseur de Bach, voit dans cette *Messe* « la synthèse de tout l'œuvre vocal du Cantor », et la place « au centre peut-être de toute musique religieuse »²⁵. Green ne dit rien des motets, en latin, ni, ce qui est plus singulier, de l'admirable *Magnificat*.

25. Dans l'ouvrage collectif *La Musique des origines à nos jours*, p. 220, Paris, s.d. [1946]. N. Dufourcq a dirigé l'ouvrage.

L'œuvre instrumental, on l'a dit, n'est qu'assez imparfaitement représenté dans le *Journal*. Des chorals d'orgue l'ont « touché » par leurs thèmes et par leur vérité. Ce n'est pas beaucoup dire alors que les chorals d'orgue sont l'un des deux sommets, la *Messe en si* étant l'autre, de l'œuvre de Bach. Rien sur les six *Suites* pour viole de gambe, d'une science et d'une beauté pourtant inoubliables. Rien sur les deux concertos pour violon et orchestre ni sur le concerto pour deux violons et orchestre. Rien non plus sur les œuvres pour flûte, instrument tant aimé de Bach et auquel il a réservé dans sa production une place choisie. Rien sur *L'Offrande musicale* ni sur *L'Art de la fugue*. Ces silences, s'ils sont regrettables, s'expliquent. Dans l'œuvre instrumental qui, pour Green, ne vient déjà qu'en second, les massifs négligés relèvent de ce qu'il est convenu d'appeler la musique pure. Celle-ci touche peu Green. Les *Partitas* pour clavecin le mettent déjà, alors qu'il a atteint l'âge mûr, au bord de l'ennui. Ce qu'il ne trouve pas dans la musique dite pure, c'est le pouvoir d'émotion qui lui est indispensable, c'est l'expression de la foi intense et solide qu'il découvre si souvent chez Bach et qui l'envoûte. Le plus déplorable est que la spiritualité religieuse de Bach n'est nullement absente de son œuvre instrumentale. Simplement elle n'y apparaît pas de manière explicite, à la différence de ce qui se produit dans l'œuvre vocal. Mais elle imprègne subtilement de sa grandeur, de son sérieux, de sa tristesse, de sa joie, l'œuvre instrumental, d'où, pour l'auditeur superficiel, la spiritualité religieuse est absente. En vérité, il n'y a pas deux Bach, il n'y en a qu'un seul. L'au-delà n'est jamais exilé de son œuvre. Cela est si vrai que dans la *Cantate du café*, Bach, de l'aveu de Green, ici perspicace, « même lorsqu'il nous parle du café, sa conversation est dans le ciel ». Et on se souvient qu'il ajoute: « Il parle de la terre comme un ange pourrait en parler ». Bach sépare si peu son œuvre religieuse de son œuvre profane que dans la cantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* (BWV 174) pour le deuxième jour de la Pentecôte, en guise de sinfonia (ouverture), il a repris le premier mouvement du troisième *Concerto Brandebourgeois*, se bornant à enrichir l'instrumentation, d'une manière d'ailleurs merveilleuse. Green, cependant, ne semble pas avoir perçu que l'esprit habite aussi *L'Art de la fugue*. D'où son mutisme.

Il s'exprime, en revanche, sur l'œuvre de clavecin: *Fantaisie chromatique, Inventions à trois voix, Clavecin bien tempéré, Partitas*. On regrette que, parmi les œuvres dont il ne dit rien, il faille compter le superbe *Concerto italien* et les admirables *Variations Goldberg*.

Green parle aussi d'œuvres pour violon et clavecin, mais il se tait sur les *Partitas* et sur les *Sonates* pour violon seul. Il est infiniment regrettable qu'il n'en ait rien dit, soit qu'il les ignorât, soit qu'il les méconnût et ne fit pas l'effort de les pénétrer. Ce monument est un chef-d'œuvre contrapuntique de Bach. La Chaconne finale de la *Partita* n° 2 en ré mineur (BWV 1004) est d'un Titan visionnaire.

Des œuvres pour orchestre, il cite rapidement les *Suites* et les *Concertos Brandebourgeois*, ne s'étendant un peu que sur le 5^e, qui, au sentiment de Green contient Dieu lui-même. Nouvelle reconnaissance qu'une œuvre profane peut procéder d'une inspiration religieuse. Green pense que la plupart des *Suites* et tous les *Brandebourgeois* sont des représentants particulièrement exemplatifs de la nature de toute la musique de Bach qui est « une musique du matin ».

Appréciation qui demandait à être au moins étayée. Elle nous conduit à nous demander ce qu'est, selon Green, la musique de Bach considérée d'ensemble, ou à peu près. Elle est, le plus souvent, la joie, celle qui nous réconcilie avec la vie. Proposition qui rejoint le jugement sur les *Suites* pour orchestre et sur les *Brandebourgeois*. Mais ne faudrait-il pas nuancer? On nous dit ailleurs qu'elle explique plus que toute autre musique la tristesse humaine. Green échoue, dans son *Journal*, à caractériser d'une manière générale l'œuvre immense et polymorphe de Bach. Il a cependant entrevu la vérité lorsqu'il parlait de la *Cantate du café* et du 5^e *Brandebourgeois*. L'œuvre de Bach est pour totalité issue de l'esprit. *L'Offrande musicale, L'Art de la fugue* ne sont pas des produits de l'intelligence pure.

Il nous reste à relever les effets que la musique du Cantor produit sur Green. Elle influe sur la religion de l'écrivain, l'incitant à suivre Jésus, en lui faisant entrevoir la nécessité de changer de vie. Par cette action, la musique retentit aussi sur la vie morale et professionnelle de Green. Elle le réconcilie avec l'idée de la mort. Elle l'incite à se dépasser et à écrire. Elle le remplit

d'allégresse et de confiance. La musique proprement religieuse de Bach le « transporte ». Le transport arrache littéralement au monde dans un mouvement ascensionnel. Le *Kyrie* de la *Messe en si* fait pénétrer le jeune Green dans un monde inconnu. Ce monde inconnu est l'absolu. La musique de Bach fait comprendre à Green la proximité de cet absolu. Lorsque la *Messe en si* l'y a introduit, il a connu le bonheur, acquis la conviction de la supériorité de l'âme, éprouvé le sentiment de la présence rassurante de Dieu et celui de la marche vers un monde sans péché. Le 4^e et le 5^e concerto pour clavier dispensent également le bonheur à l'écrivain. La cantate 170 est dite « ensorcelante ».

Un dernier effet notable. La musique provoque souvent l'apparition d'images visuelles, sonores ou encore de mouvement dans le cerveau de Green. Quelques exemples. En écoutant, le 21 octobre 1941, le *Kyrie* de la *Messe en si mineur*, il se rappelle sa première rencontre avec cette page, en 1921, à Charlottesville: « Je n'avais jamais rien entendu de semblable, rien qui me parût plus beau que ces quinze ou vingt notes qui montaient dans le silence; elles me firent songer aux pas d'une innombrable multitude avançant dans une lumière incertaine, une humanité humble et douloureuse cherchant sa route dans un grand pays obscur ». Image visuelle et de mouvement.

Le 25 juillet 1954, Green se souvient d'un endroit de la cantate *Ich hatte viel Bekümmernis*: « Le passage que j'ai en tête me fait songer à une voix qui chanterait derrière une lourde porte. Et il y a cet autre endroit sur l'heure de la mort qui doit sonner un jour et où l'on entend le tic-tac d'une pendule ». Images sonores.

Le 5 mars 1957, Green parle du chœur de soldats dans la *Passion selon saint Jean*: *Ne la partageons pas, mais tirons-la au sort*, ce qui est en cause étant la Tunique du Seigneur. « Cette musique est d'une beauté terrible et mystérieuse. On croit entendre, derrière ces voix, le murmure précipité d'une machine à tisser ». Image auditive.

Dans le *Journal*, à la date du 7 juin 1972: « Écoulé des sonates pour violons de Bach avec un accompagnement au piano de Schumann, accompagnent discret, respectueux, qui fait songer à quelqu'un qui marcherait doucement à côté de quelqu'un qui chante ». Très belle image encore, à la fois de mouvement et

sonore. Soit dit en passant, Green paraît ignorer que l'accompagnement de Schumann est une hérésie. Le compositeur croyait naïvement que les *Sonates* pour violon seul manquaient d'un accompagnement dont il était nécessaire de les doter. Dans l'esprit de Bach, les *Sonates* et les *Partitas* pour violon seul contenaient leurs propres basses. L'ajout d'un accompagnement était parfaitement superflu. Forkel (1749-1818), le premier biographe de Bach, le savait déjà. Mendelssohn partageait l'erreur de Schumann.

Nous notions en commençant ces pages consacrées aux effets de la musique de Bach sur Julien Green qu'elle avait influé sur sa religion. Ce n'était pas assez dire. Il faut, dans ces lignes, conclusives, rappeler des paroles essentielles. Parlant de Bach, le 14 novembre 1984, Green écrivait cette courte phrase: « Il m'a appris ma religion ». Il avait raison d'écrire, le 26 mai 1953, qu'il lui était impossible de dire le rôle que Bach avait joué dans sa vie.

Il fut le Maître. Il fut le Père. Le Révélateur de la Foi. Il fut ce qu'il fut pour toute la musique des temps qui le suivirent et l'escortent toujours; pour tous les hommes d'hier et d'aujourd'hui passionnés d'absolu.

II. Mozart

L'œuvre de Mozart laisse Green quelque peu partagé. Sans aucun doute, il l'admire profondément, mais non sans réticences, ni complètement. Les grandes œuvres sur lesquelles il se tait sont nombreuses. Il fait aussi le silence sur le point de savoir si Mozart est un ange ou un sans-culotte. De quoi il convient de le féliciter puisque Mozart ne fut ni l'un ni l'autre. Le mieux est encore de suivre Green dans l'ordre chronologique du déroulement des sentiments et des pensées qu'il confie à son *Journal*.

Le premier contact avec *La Flûte enchantée*, en 1925-1926, avait été décevant: le *libretto de La Flûte* est, en effet, lamentable. En 1942, Green passe outre, et c'est « une sorte de ravissement ». Il n'a plus été attentif qu'à la musique, fascinante.

Le 19 juillet 1949: « Hier soir écouté à la radio une partie de *Don Giovanni* qui se donnait à Aix. Au bout d'une heure, je suis

allé me coucher, n'entendant plus cette musique que je connais trop bien et que j'aime. Je puis même dire que j'en connaissais les airs principaux avant d'avoir su lire, car mes sœurs les jouaient et les chantaient dans notre vieil appartement de la rue de Passy. Toute ma vie, ces phrases délicieuses m'auront accompagné, m'auront suivi dans la joie comme dans la tristesse; elles ont déjà perdu pour moi leur nouveauté, ce qui est grave; je redoute de les entendre trop souvent, de ne plus les trouver à chaque fois plus belles, plus fraîches, je n'ose écrire que je redoute de m'en lasser. Les passages qui me touchent le plus se trouvent dans la seconde partie qu'on n'aborde justement que l'oreille déjà un peu fatiguée. Que ne donnerais-je pour entendre, au début de cet opéra, le *Laci darem* pour la première fois! Cette enivrante *première fois* qui, dans tous les domaines, nous donne quelque chose que nous ne retrouverons plus jamais...²⁶ ».

21 juin 1956: « *Le Mariage de Figaro* [sic] est l'œuvre de Mozart que j'aime le moins et je voudrais savoir pourquoi. C'est un opéra sans ombre et c'est sans doute pour cela qu'il ne me retient pas comme les autres où l'on retrouve presque toujours, à un moment ou l'autre, cette mélancolie exquise qui me fait tant aimer Mozart et qui le distingue à mes yeux des musiciens dont la bonne humeur est sans mélange. J'excepte l'air de la Comtesse où passe le regret de l'enfance et de l'innocence perdue. *Le Mariage* [sic] est en pleine lumière, et c'est une lumière aveuglante, italienne, parfois *assourdissante*. Cette gaieté agressive me donne envie de fuir, quelle que soit l'admiration que provoque en moi la beauté formelle de cette musique²⁷ ».

Catastrophe! chez Green, comme on sait, le solaire est mal reçu.

15 janvier 1957: « Pensé aux variations de *Je suis Lindor* [variations pour piano]. C'est là le Mozart que j'aime, non pas celui qui, très légitimement, cherche à mettre tous ces dons en

26. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 88.

27. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 1090.

valeur et à les faire admirer, mais celui qui parle tout seul, qui parle à Mozart et qui, parfois, sourit un peu tristement²⁸ ».

Voilà le Mozart chéri, celui qui, avec simplicité, fait entendre son unique voix, le visage seulement un peu éclairé, et légèrement mélancolique.

8 juillet 1981 : « Ce matin, écouté la Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre de Mozart, jouée par Isaac Stern, Primrose et dirigée par Casals. L'andante me semble le point culminant de l'œuvre de Mozart et peut-être de la musique tout court. Si l'on croit que j'exagère, qu'on veuille bien l'écouter. Une notice explique que le passage le plus déchirant a été donné au violon et non à l'alto qui l'eût rendu trop émouvant. Voilà ce que l'on fait de nos jours. Heureusement, pour une fois, Casals ne chante pas²⁹ ».

Cet andante est, en effet, sublime. Un sommet de l'art classique, au moins.

Le 3 novembre 1984 : « Les *Laudate Dominum* de Mozart. Il est banal de dire que leur beauté surpasse tout dans ce genre. *Ave verum* également, mais il faudrait avoir une sensibilité religieuse du XVIII^e siècle pour en être ému. Comment l'avouer ? J'écoute, j'admire et ne ressens rien. Tandis que Bach parle un langage qui va au tréfonds de l'âme, un langage qui fait croire. On me dit : « C'est que Mozart n'avait pas la foi ou pas cette fois-là ». Je ne sais que dire. La joie de l'oreille n'obtient pas le cœur, chez moi³⁰ ».

La vérité est que l'*Ave verum* à quatre voix, de la dernière année de la vie de Mozart, est son œuvre religieuse, avec le *Requiem* inachevé, la plus chargée de spiritualité.

24 décembre 1984 : « Cette après-midi un concerto de Mozart, le vingt-troisième. Il provoque l'admiration jusqu'à une sorte d'éblouissement. Que m'a-t-il donné à part ce plaisir passager ? Rien. Il ne reste rien que le souvenir étonné qu'un homme ait reçu de tels dons. J'excepte l'andante, où il nous parle de Mozart et de ses peines³¹ ».

28. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 34.

29. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 77.

30. J. GREEN, *L'Arc-en-ciel. Journal 1981-1984*, p. 49.

31. J. GREEN, *L'Expatrié. Journal de 1984-1990*, p. 32.

Nous savons depuis longtemps que pour toucher Green il n'est pas nécessaire mais il est toujours bienvenu qu'un musicien lui parle de lui ou de Green ou des deux.

Faisons le compte. *Don Juan* est aimé. La gaieté des *Noces de Figaro* est horripilante. La musique de *La Flûte enchantée*, ravissante. *L'Ave verum*, toujours loué, laisse Green de marbre. L'andante de la *Symphonie concertante pour violon et alto* est incomparable. Résultat très passable. Mais que dire des silences, volontaires ou non. Rien sur la *Symphonie en ré* (K. 133), sur les *Concertos en sol majeur* (K. 218) pour violon, *en mi bémol majeur* (K. 271) pour piano. Rien sur la *Messe*, dite du Couronnement, *en ut majeur* (K. 317), sur le *Requiem*, sur les *Sérénades* (on pense surtout à la dixième, dite *Gran Partita*), sur les *Symphonies en sol mineur*, *en mi bémol*, la « Jupiter », en ut majeur, sur un opéra comme *Idoménée*, un opéra bouffe comme *Così fan tutte*, un Singspiel comme *l'Enlèvement au Sérail*. On en passe, bien entendu. Le catalogue de Köchel comporte plus de six cents numéros. Il serait grotesque d'exiger de Green, dans un *Journal*, l'énoncé d'une appréciation sur le dixième seulement de ce catalogue. En revanche, on pouvait attendre du passionné mélomane qu'est Green, quelques mots sur cinq ou six des œuvres dont nous venons d'écrire ici les titres.

III. Beethoven

On se rapelle que Green lui doit, au printemps de 1919, la révélation foudroyante du pouvoir de la musique³². Beethoven tient une place très importante dans sa vie spirituelle. Ce sont les symphonies qui ont d'abord retenu le plus Green. Puis est venu le temps où il s'en est détaché au bénéfice de la musique de chambre —, les quatuors, — pour revenir aux symphonies, sans abandonner les quatuors, dans les années soixante.

Le *Journal* nous jette tout de suite dans la deuxième période.

3 juillet 1955 : « Longue conversation avec Robert au sujet de la musique et en particulier de Beethoven que je n'aime plus autant qu'autrefois, exception faite pour sa musique de cham-

32. J. GREEN, *op. cit.*, p. 53.

bre qui est de toute évidence un sommet. Ses symphonies (sauf certaines parties de la Neuvième que j'évite d'entendre, parce que je les aime trop et que je ne veux pas m'en lasser), ses symphonies sont pour moi incoutables, ses ouvertures de même. Pourquoi ? Hélas, il y a en moi quelque chose qui ne répond plus à ces aspirations héroïques. Cette fougue juvénile me fatigue, ces charges de cavalerie, ce perpétuel : En avant !... Musique stimulante, oui, mais pas pour moi. À la réflexion, ce que je viens d'écrire me paraît tout à fait ridicule. Je ne puis entendre *Egmont* que le cœur ne me batte. Et *Fidelio*, malgré la convention de l'opéra que je ne puis accepter...³³ ».

Lorsqu'il écrit ceci, Green est déjà en voie de se déprendre des symphonies depuis quelque vingt ans. A tout le moins, de ne plus les aimer aussi passionément que dans sa jeunesse. Les ouvertures et *Fidelio* ont également souffert de ce mouvement de sa sensibilité. Depuis au plus tard 1932, la musique de chambre a ses faveurs. Dira-t-on que c'est le terme d'une époque ? Mais il n'est pas arrivé à la fin de sa note qu'il retire déjà ce qu'il a écrit. Et il a raison de le faire car on l'entendra sous peu reparler des symphonies.

16 avril 1962 : « Quand j'avais vingt-trois ans, j'ai écrit un jour qu'il fallait écouter très attentivement la Quatrième Symphonie de Beethoven, parce qu'il s'y faisait entendre les voix d'un autre monde. Je pourrais dire cela aujourd'hui du premier mouvement de la Neuvième et surtout de l'*adagio* que j'ai écouté ce matin pour la première fois depuis des années. Pourquoi ne l'ai-je pas écouté plus souvent, cette Neuvième ? Parce que je l'aimais trop. Quelle âme et quel homme ! Cette musique de fin du monde, elle a l'air de dominer l'histoire. Je ne connais pas d'autre musicien qui donne cette impression³⁴ ». Les dernières remarques sont s'une émouvante justesse. Quel auditeur !

25 septembre 1980 : « Le premier concerto de Beethoven pour piano, œuvre admirable, mais qui émerge à grand-peine du siècle précédent. Comme on attend le Beethoven orageux qui va déchaîner un tremblement de terre dans la musique occidentale. De plus en plus je me sens loin du XVIII^e siècle et de la magie

33. Voir *supra* p. 1.

34. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 1426.

de ses grâces surannées, Bach mis à part. C'est un phénomène solitaire comme Gluck qui n'est d'aucun temps. Certes, Mozart reste aussi celui dont on a entendu, enfant, la voix d'enfant, mais beaucoup de ses œuvres toutes formelles s'éloignent et ne touchent plus guère. Mais j'ai besoin d'entendre Beethoven dans toute la fureur de son génie, avec ses rugissements de bête sauvage qui sort de sa caverne pour se jeter sur les notes³⁵ ».

On voit que la boucle est bouclée. L'homme de quatre-vingts ans retrouve celui de vingt. Le texte suivant confirme ces retrouvailles.

Le 26 mars 1981 : « Si l'on avait un grand chagrin, ce ne serait ni Schumann, ni Schubert qu'il faudrait écouter, mais Beethoven, le géant, ce donneur d'énergie, lui seul saurait secouer la tristesse³⁶ ». Nous sommes loin du temps du repli sur les quatuors. Lisons ceci, qui est un sacre. Dans le *Journal*, du 8 avril 1982 : « Hier soir, les sonates de Beethoven. Des fureurs magistrales. On demeure abasourdi devant ce torrent de bruit magnifique aux mélodies grisantes de beauté. Il domine la musique comme Rembrandt la peinture. Il y a d'autres musiciens et d'autres peintres, mais personne comme eux, parce qu'ils sont simplement *autres*. Non pas supérieurs, mais différents. Ils ont dit ce que personne n'a été capable de dire. Cela ne diminue en rien Bach, Mozart, Gluck, Schubert, plus tard Schumann, Brahms, Wolf ou les plus grands peintres, mais ces deux-là viennent d'ailleurs³⁷ ». Rembrandt...

Le concerto en ré majeur pour violon et orchestre est placé très haut. Le 20 décembre 1984 : « Le soir, au salon plongé dans l'ombre, écouté le concerto pour violon de Beethoven. Et voilà une heure de réalité. Nous étions dans mon bureau, les portes ouvertes sur le noir. Tout sera détruit, sans aucun doute, mais tout ce qui reste éternellement vrai, un concerto de Beethoven, un palais à Florence ou à Bologne, tout enfin ce qui est beau demeurera éternellement dans la mémoire de Dieu quand cette terre bien-aimée sautera enfin dans ses propres flammes³⁸ ».

35. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 302.

36. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. VI, p. 738.

37. J. GREEN, *L'Arc-en-ciel. Journal 1981-1984*, p. 20.

38. J. GREEN, *op. cit.*, pp. 118-119.

Vision grandiose. Dieu, pour jamais, conservateur de l'indestructible beauté.

Concertos, sonates, quatuors, symphonies : tout est accueilli.

17 juin 1985 : « La Neuvième à Berlin est jouée magistralement. La télévision de Berlin-Est nous fait voir un artiste après l'autre, penchés amoureuxment sur leurs instruments, jouant avec une ferveur quasi mystique. Ici, j'écoute cet enregistrement de Kurt Masur, qui m'a bouleversé ; c'est le plus beau, le plus passionné, le plus mystérieux, le plus beethovénien, le seul. Impossible qu'il y ait au monde une musique plus près de l'idéal, englobant tout l'univers. Je me souviens de mes émotions d'avril 1919, quand j'ai entendu cette symphonie pour la première fois au Trocadéro, probablement massacrée, mais sublime malgré tout et m'ouvrant un monde nouveau ³⁹ ».

Magnifique aussi ce retour à l'heure miraculeuse de la découverte de la musique, soixante-six ans plus tôt, à l'écoute d'une des plus grandes pages de la musique universelle. Green y revient dès le lendemain, 18 juin, débordant : La *Neuvième* dirigée par Masur est telle que je ne l'ai jamais entendue, ni Eric. Ce ne sont pas les mignardises de Karajan. Les chœurs, d'habitude embrouillés et à contretemps sont d'un dessin net et chantés à pleine voix par des hommes et des femmes qui ont cette musique dans le sang. À la fin, ils hurlent, c'est le seul mot qui convienne, mais ces hurlements sont d'une beauté et d'une précision étonnantes, jamais la mesure ne dévie — et dans tout cela quelle force épouvantable ! C'est le peuple allemand qui donne la voix. Les autres mouvements sont joués de telle sorte qu'on est transporté, arraché à soi-même et abasourdi d'admiration. C'est pour moi la plus belle musique imaginable. Elle a changé ma vie en lui faisant admirer sans réserve la beauté du monde ⁴⁰.

Et comme pour marquer la réconciliation entre symphonies et quatuors, ces deux dernières notations.

13 janvier 1987 : « Il y a dans la musique des moments qu'on serait tenté de qualifier de suprêmes si le mot était possible pour désigner un point au-delà duquel on ne va pas. Je classe parmi ces minutes exceptionnelles les premiers accords du quinzième

39. J. GREEN, *L'Expatrié. Journal 1984-1990*, p. 52.

40. J. GREEN, *op. cit.*, p. 119.

quatuor de Beethoven. C'est à peine si on les entend. Ils viennent on ne sait d'où, de quelles profondeurs du monde invisible... Tout ce qui suit est d'une beauté achevée, mais d'un autre ordre de perfection⁴¹ ».

9 novembre 1988 : « La *Huitième* de Beethoven, c'est Terpsichore. Les Français la mènent tambour battant comme une musique militaire, ils n'y comprennent rien. Seuls les Allemands savent la faire chanter, danser presque dans un murmure⁴² ».

Le bilan est, sans qu'il soit besoin de faire des comptes, globalement très positif, surtout depuis le début de la dernière décennie. Beethoven est égalé à Rembrandt. La *Neuvième* est « la plus belle musique imaginable ». Elle a « changé [sa] vie ». Mais Bach lui a appris sa foi. Ouvert l'éternité. Il n'est pas détrôné.

Les absences ne correspondent pas nécessairement à des ignorances ou à des appréciations défavorables. Mais on s'étonne que la sonate *quasi una fantasia* (la « Clair de lune »), la *Grande Sonate pathétique*, l'*Appassionata*, la gigantesque *Hammerklavier* ne soient pas citées. Ni la *Symphonie pastorale* (la sixième), ni le cinquième concerto pour piano et orchestre (« Empereur »). Mais on n'oubliera pas l'importance qu'il a accordée aux quatuors qui, avec les sonates, sont aujourd'hui tenus pour les chefs-d'œuvre de Beethoven. Ces quatuors, il y est venu au début des années trente, par lassitude des trop fougueuses symphonies qu'alors il ne peut plus supporter. Ces symphonies, il y reviendra, comme on sait.

IV. Schumann

De tous, le plus cher à Green ! Si Bach est le Maître, le Père, le Révéléateur de la Foi et son intarissable Dispensateur, Schumann est, par excellence, l'Ami. Sa musique déborde, ruisselle d'émotion, et de la plus vraie. Mais cette musique verse aussi d'autres philtres à Green, mystérieux ceux-là. Des sortes de réminiscences qui abolissent le vécu actuel et le disqualifient à

41. J. GREEN, *op. cit.*, p. 120.

42. J. GREEN, *op. cit.*, p. 257.

leur bénéfice. Inutile de vouloir s'expliquer plus clairement. Ah ! misère du langage !

Voyons cela dans le *Journal* du 3 octobre 1929 : « L'autre jour, en écoutant le dernier mouvement d'un trio de Schumann, tant de souvenirs sont venus m'emplir le cœur que j'en étais oppressé, et pourtant ce terme de souvenirs n'est qu'à moitié exact, ce sont plutôt des impressions, mais si fortes qu'elles ressemblent à des souvenirs d'événements réels et, pendant quelques minutes, il me semble que le temps présent est comme anéanti et que seule compte cette réalité extraordinaire qui ne repose sur rien et qui pourtant fait de tout le reste une sorte de songe, une immense illusion. Bien entendu, impossible de traduire par des mots un état d'esprit comme celui-là ; tout s'évanouit ou paraît absurde et incohérent, mais ce que j'écris sort des moments tels que ceux que je viens de décrire. Il y a des jours où les mots m'inspirent un grand dégoût. Ils font constamment sentir à l'homme ses limites et je ne vois guère que la musique qui puisse l'entraîner hors de lui-même ⁴³ ».

Le premier intérêt de ce texte est de nous apprendre que Green écrit sous l'effet d'un état second produit par la musique. Pour sa part, la musique seule a le pouvoir d'arracher l'homme à ses limites et de le rendre capable de créer. On sait que Green écrivain n'a jamais cessé de s'éprouver le débiteur de la musique et que, soixante ans plus tard, il écrira que la musique l'a « toujours aidé [...] à créer ⁴⁴ ».

8 novembre 1955 : « Chaque heure nous apporte quelque chose qui agit sur nous d'une façon ou d'une autre. Ainsi, je ne serais pas tout à fait le même peut-être, si Schumann n'avait pas composé son *Concerto en la mineur* [...] ⁴⁵ ». Une œuvre de Schumann, source possible d'une composante de la personnalité de Green. Quel rôle ! Mais l'hypothèse est plausible.

Mais on n'en a pas fini avec ce *Concerto*. On lit au quatrième volume de l'*Autobiographie, Jeunesse*, de 1947 : « Ainsi je ne me lassais pas d'entendre le *Concerto* pour piano de Schumann qui me semblait ouvrir pour moi un avenir lumineux et tourmenté,

43. J. GREEN, *op. cit.*, p. 391.

44. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 51.

45. J. GREEN, *L'Expatrié. Journal 1984-1990*, p. 523.

et je lui dus une sorte d'impulsion qui le jetait hardiment vers les grands risques de la vie. J'avais confiance, je croyais en moi, je sortais de Gaveau la tête légère, un peu égaré⁴⁶ ». Tout a donc commencé à l'audition du *Concerto*, au temps de la jeunesse, par la révélation d'un futur éclatant et orageux, accompagné d'un élan assuré vers ce futur plein d'aléas.

6 avril 1977 : « Le quintette pour piano [Quintette en mi bémol majeur, op. 44 pour piano et cordes] m'apporte des souvenirs d'un indestructible bonheur. On pourra tout m'enlever, mais non pas m'arracher de la mémoire ces années 24, 25, 26 et toutes les autres jusqu'à l'apparition du cauchemar hitlérien. Je me suis souvent demandé si d'autres jeunes hommes ont été aussi joyeux de vivre que je l'étais alors. La musique de Schumann d'une déchirante douceur, ce trésor de tendresse dans le cœur de cet homme presque angélique, je leur dois de me retrouver dans un passé qui devient un présent d'une vérité hallucinante. De quoi le temps est-il fait si quelques accords de musique suffisent pour le détruire ? Existe-t-il vraiment ailleurs qu'en nous⁴⁷ ? ». Le pouvoir qu'a la musique chez Green, de réveiller le passé est proprement étonnant. Il est attribué ici au cœur, si aimé, de Schumann. Notons au passage cette question sur le temps. Elle est évidemment liée à la faculté que détient la musique, chez Green, de l'abolir.

Et voici un texte capital, du 8 septembre 1979 : « Écouté du Schumann (*Adagio et Allegro pour hautbois et piano*) op. 70 d'une douceur déchirante. Voilà le musicien le plus près de mon cœur, voilà la musique que j'aurais voulu écrire si j'avais été compositeur⁴⁸ ». L'aveu le plus profond. Il n'y a rien au-delà.

14 janvier 1981 : « Hier soir les *Sonates pour enfants* de Schumann [*Trois sonates pour la jeunesse*, op. 118] écrites pour les mains de ses enfants, garçons et filles. L'enfant, c'est Schumann lui-même avec son cœur pur et joyeux. Jamais Beethoven n'aurait pu en faire autant. Qui d'autre ? Tchaïkowski a essayé. Hélas⁴⁹ ! »

46. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 1453.

47. J. GREEN, *Autobiographie. Jeunesse*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 1395.

48. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. VI, p. 372.

49. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. VI, p. 652.

Est-on sûr que l'enfant, ce soit Schumann ? N'y a-t-il pas ici une double erreur : à propos du psychisme de l'enfant et sur la possibilité, pour l'enfant, de se survivre dans l'âge adulte ? Schumann, écrivant pour la jeunesse, tient compte de ses possibilités physiques d'exécution musicale et cherche, avec succès, à faire renaître en lui des sentiments et des impressions de son enfance, en recourant à sa mémoire. Il est possible aussi que, tel Green, des pans de son enfance lui soient brusquement restitués par une lecture, l'audition d'une musique. Mais si, alors, il compose pour les enfants, il n'est pas lui-même redevenu un enfant. À moins que ce ne soit simple manière de parler.

8 mars 1982 : « Le *Concerto pour violon* de Schumann, presque impossible à entendre à cause de cette insondable tristesse et de la beauté du thème. Il est fait, non plus de notes, mais de souvenirs. Schumann devient notre double⁵⁰ ».

Ce concerto a été longtemps délaissé. Non sans quelques raisons. L'orchestration du premier mouvement écrase le soliste. Le deuxième mouvement est, en effet, beau. Le troisième, assez quelconque. Green surévalue l'œuvre parce qu'il s'y retrouve. Que dire à cela ?

La semaine suivante, il revient à la même œuvre. *Journal* du 16 mars 1982 : « Le *Concerto pour violon* de Schumann joué par Kuhlenskampff est peut-être ce qui me paraît le plus déchirant dans l'œuvre de ce très grand musicien. Composé en 1835, ce sont des souvenirs de bonheur écrits en plein bonheur. Mystère. Le pressentiment de tout ce qu'il y a de fugitif dans ce que la vie peut nous offrir de meilleur ? À côté, sa *Fantaisie pour violon* est beaucoup plus sereine. Et pourtant la folie le cernait de toutes parts⁵¹ ».

On sait le prix que Green attache à l'œuvre née du souvenir. N'y revenons pas. Mais rétablissons la vérité des faits. Le *Concerto* n'a pas été composé en 1835. Il est contemporain de la *Fantaisie*. Il n'est donc pas issu des moments de « plein bonheur ». Soit dit en passant, la *Fantaisie* n'est pas non plus un monument impérissable. Mais les deux œuvres, écrites moins de

50. J. GREFF, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. VI, pp. 775-776.

51. J. GREFF, *L'Arc-en-ciel. Journal 1981-1984*, p. 108.

deux ans avant la tentative de suicide de Schumann, sont, pour le romantique Julien Green, auréolées d'un émouvant prestige.

Dernière note, du 14 août 1989 : [...]

« Hier soir, écouté *Bunte Blätter* de Schumann. Aucun musicien ne m'aura ensorcelé comme lui ⁵² ».

« Ensorcelé » : c'est, jusqu'aujourd'hui, le dernier mot de Julien Green à propos de lui-même devant Schumann. La fascination n'est pas le meilleur état pour l'exercice du jugement. Nous prendrons donc les appréciations qui précèdent pour des impressions, qui n'ont jamais à se défendre. Mais, dans son beau *Journal*, Green juge souvent. On s'en félicite, on s'en réjouit ; mais ses jugements sont parfois discutables et c'est le devoir du critique de les signaler.

Un dernier mot. Green, qui revient si souvent sur telle œuvre, ne dit rien de telles autres sur lesquelles on eût aimé connaître son sentiment. Par exemple des lieder, des symphonies. *Manfred*, *Le Paradis et la Péri*, le *Carnaval*, les *Études symphoniques* (pour piano), des sonates pour piano. Que l'on ne voie ici aucun reproche. Un journal n'est pas une étude. Nous formulons tout au plus un regret.

V. Wagner

23 juillet 1932. Les choses commencent plutôt bien. Green assiste au Prinz Regenten Theater de Munich à une représentation de *La Walkyrie*. « Malgré des longueurs assez pénibles, nous sommes ravis par cette musique en quelque sorte surhumaine ⁵³ ». Il n'y a jamais de longueurs chez Wagner. Ceux qui en trouvent montrent qu'ils ne comprennent pas à quel niveau se situe l'action. Green qui parle d'une musique « en quelque sorte surhumaine » voit pourtant juste. Mais il ne comprend pas qu'à cette musique doit correspondre une temporalité spécifique, différente de celle de l'opéra ordinaire, qui veut donner l'illusion de la réalité.

2 décembre 1932 : « À la *Walkyrie* (Melchior et Larsen Tod-

52. J. GREEN, *op. cit.*, p. 109.

53. J. GREEN, *op. cit.*, p. 482.

sen). J'ai ressenti une joie profonde en écoutant cette musique. Elle donne parfois l'impression de voyager sous terre avant d'arriver, en une sorte d'explosion, à la surface. Wagner me fait souvent penser à un Merlin dont la puissance s'étendrait à tout un univers visible et invisible. Il sait parler au feu, à l'eau, au sommeil. Même l'amour participe chez lui d'une indéfinissable sorcellerie. Iseult est une enchanteresse⁵⁴ ». Images visuelle et sonore. La fin est excellente. Green comprend maintenant bien que Wagner élève le spectateur-auditeur au plan de la légende, du mythe auxquels il est absurde de demander la vraisemblance. Nous sommes en poésie.

28 janvier 1933 : « *Parsifal* à l'Opéra. Du seul point de vue pictural, la première scène du Graal est admirable : les chevaliers en bleu ciel et rouge, le roi malade qu'on hisse sur son trône et qui élève le calice, effet splendide. Surpris de constater combien peu de sentiments humains cette musique exprime ; elle n'est pourtant ni céleste, ni véritablement mystique, ni même religieuse, elle est grave et magique⁵⁵ ».

Cette musique, à ce moment, n'est ni céleste ni mystique, elle est, quoi qu'en dise Green, religieuse. Et, comme telle, surnaturelle. Il est donc normal qu'elle n'exprime pas de sentiments proprement humains au moment où Amfortas accomplit les saints mystères, ravivant ainsi les souffrances qu'il endure depuis son péché.

27 octobre 1934 : « À l'Opéra avec Robert pour entendre *Lohengrin*. Sans doute y a-t-il des passages surannés, mais le prélude, comme toujours, m'a ravi. On flotte dans le ciel, on devient soi-même quelque chose de fluide qui se fond dans l'éther, et tout à coup le grand fracas du soleil, ces immenses appels tout en hauteur et qui déchirent l'azur⁵⁶ ». L'admiration persiste. Images de mouvement, de fusion, de lumière et de sons. Mais tout va changer. Green a entendu plusieurs fois du Wagner en deux ans. Il faut maintenant attendre 1945 pour qu'il y fasse une brève allusion, sous forme d'un souvenir de jeunesse.

54. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 186.

55. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 209.

56. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, pp. 218-219.

6 décembre 1945 : « Hier à la salle Gaveau pour entendre *Didon et Enée* de Purcell. Que de souvenirs flottent dans cette salle grise... [...] Les grandes vibrations de la musique wagnérienne me faisaient frémir jusqu'au bout des cheveux ⁵⁷ ». Ainsi donc le temps de la totale admiration de Green pour Wagner fut celui des années 1920, lorsque s'achevait la période d'initiation du jeune homme à la musique. Il était alors un passionné du maître de Bayreuth. Les propos des années 1932 à 1934 que nous venons de transcrire appartiennent à une époque où, certes l'admiration demeure, mais où, aussi, c'est le moins que l'on puisse dire, l'auditeur n'est plus en proie à des frémissements qu'il domine à peine.

Son tonus wagnérien va faiblir encore.

Le 5 avril 1950 : « Hier soir, en écoutant Flagstad chanter dans le *Crépuscule* (transmis de la Scala de Milan), je me suis aperçu que je ne suis plus du tout l'enragé wagnérien d'il y a vingt ans. Aujourd'hui, pas plus qu'autrefois, du reste, je ne reconnais aucun des sentiments que décrit le musicien. De ce point de vue et pour citer des compositeurs aussi dissemblables que possible, je me sens tout à fait d'accord avec Bach, avec Gluck, avec Brahms. Wagner m'étourdit et m'éblouit encore, certes. On peut prendre plaisir à voir passer « les grands barbares blancs » dans un fracas de tonnerre, mais à quoi s'adresse cette musique ? Au cœur ? Certes non. Au cerveau ? Non plus. On est ému, mais pourquoi ? Je n'ose écrire qu'on est ému par les sens, mais je le croirais. La beauté de la forme finit par agir sur le système nerveux. Cet immense déploiement de force a son effet, mais de musique plus inhumaine, je pense qu'il n'en existe pas ⁵⁸ ».

D'abord, il y a vingt ans, il n'était déjà plus du tout un « enragé wagnérien ». Mais passons. Green a régressé. Il demande à une œuvre dont les péripéties et les personnages relèvent de l'ordre du mythe de lui offrir une intrigue et des rôles purement humains, bref de la psychologie. En 1932, il reconnaissait au moins à la musique de *La Walkyrie* d'être « surhumaine ». Aujourd'hui, celle du *Crépuscule des dieux* est la « plus

57. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 339.

58. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 879.

inhumaine » qui soit au monde. Il ne voit plus, alors qu'il l'avait entrevu, que le drame wagnérien s'adresse à la part la plus haute de nous-même, qu'il relève de la catégorie du sublime, lequel est évidemment humain. Car, on en demande pardon à Julien Green, la *Tétralogie* est bouleversante. L'amour de Brünnhilde pour Siegfried, poignant. Son immolation volontaire, à la fin du *Crépuscule*, un moment insurpassé de l'histoire du théâtre universel. C'est bien au cœur que s'adresse une pareille œuvre, mais à un cœur soulevé par une musique, — Green consent à reconnaître sa beauté, — qui est peut-être la plus admirable, avec celles de Bach et de Beethoven, qui fut jamais composée.

Dans une page non datée du *Journal*, mais qui remonte vraisemblablement au printemps de 1950, Green revient au *Crépuscule*. On sent bien qu'il y a pour lui un problème Wagner et qu'il ne s'en débarrasse pas facilement : « Robert, de retour à l'Opéra, où il a entendu *Le Crépuscule des dieux*, avec Flagstad, me communique un peu de son enthousiasme, mais un peu seulement, car j'ai changé sur ce point. [...] Il me semble que le plus simple *Lied* de Schumann en dit plus long sur l'amour que la partition tout entière de *Tristan et Iseult*. On me dira qu'il y a autre chose, et je le sais bien. Inutile de s'étendre sur ce chapitre. Ce n'est pas à la qualité que j'en ai, c'est (aussi) à la grave question de la quantité. Je mets en doute qu'on puisse écouter Wagner pendant une heure et demie et continuer à l'entendre pendant une autre heure ou deux, ou trois, comme il arrive, et ceux qui le croient possible se trompent ou nous trompent. En disant cela, je mettrai peut-être en rage un ou deux wagnériens et cela me chagrine, parce que je reste attaché à Wagner (surtout celui des *Maîtres chanteurs* et de *Siegfried*)⁵⁹ ».

Précisément, « il y a autre chose ». Un *Lied* de Schumann et *Tristan* ne sont absolument pas comparables. On eût aimé que Green s'étendît un peu sur ce chapitre. Quant à la « grave question de la quantité », elle ne se pose pas au « wagnérien » ou, plus généralement, à celui qui apprécie Wagner. Le compositeur a pris le temps que réclamait son sujet. Il est absurde d'affirmer

59. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 1146.

que l'on ne saurait entendre Wagner pendant plus d'une heure et demie. Mais il est significatif d'avouer que, malgré tout, on demeure « attaché » à Wagner, et plus particulièrement à l'auteur des *Maîtres*, une parenthèse aimable et qui n'emprunte ni au mythe ni à la légende, et à celui de *Siegfried*, un rayon de lumière dans la *Tétralogie*. Green, écrivain plutôt sombre, n'aime plus Wagner compositeur tragique.

24 février 1968 : « En entendant l'air d'Erda dans *L'Or du Rhin*, j'ai pensé que la voix humaine, dans certaines aigus, n'est pas du tout belle. Ces notes, on peut se demander si elle est faite pour les atteindre. Dans les opéras de Wagner, il y a des moments horribles et assez fréquents. Jamais on ne trouve de tels moments chez Bach qui ne demande à la voix humaine que ce qu'elle peut faire, ce dont elle peut se tirer à honneur⁶⁰ ».

Incompréhension accompagnée d'une remarque passablement inadéquate. Nous piétinons. Mais tout ceci n'est évidemment que le signe d'une admiration rentrée qui souffre de ne pouvoir surgir à nouveau parce qu'une pudeur lui barre le chemin. Il faudra attendre plus de dix ans pour que le ton change et demeure favorable jusqu'au dernier volume du *Journal*. Il n'est que temps. Près d'un demi-siècle s'est écoulé depuis les premières bottes.

15 mai 1978 : « Entendu les *Meistersinger* dont la fougue et la jeunesse me transportent. Me voici de nouveau dans les rets de ce vieux sorcier de Wagner. Je l'ai renié tant de fois et chaque fois il me rattrape avec ses sortilèges, avec cette musique dont je n'arrive même pas à saisir comment et de quoi elle est faite et dans laquelle je n'ai jamais pu retrouver une émotion simplement humaine, quelque chose que je puisse reconnaître même dans *Tristan*. Alors que dans Schumann, dans Schubert...⁶¹ ».

Il a toujours aimé *Les Maîtres chanteurs* et, sur ce point, il n'y a aucun propos nouveau. Mais il est clair que, dans cette note du *Journal*, c'est de tout l'œuvre qu'il est question. Il a médité d'elle, il l'a fuie parce qu'elle était, très précisément, magique, ensorcelante, aliénante ; parce qu'elle était, à la let-

60. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. IV, p. 1153.

61. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 463.

tre, pour lui, inhumaine, et qu'il ne souhaitait rien tant que se réfugier dans l'humain. D'où l'amour pour Schumann : lyrique qui parle à l'homme du cœur de l'homme. D'où l'effroi devant la *Tétralogie* et même *Tristan*, issus d'une tête épique remplie de mythes et de légendes. D'où le rejet, en particulier, devant l'inquiétant *Crépuscule* et l'accueil favorable aux *Maîtres* rassurants.

Green, sa première jeunesse passée, a eu littéralement peur des plus hauts massifs de l'œuvre wagnérienne, générateurs d'angoisse. Il a fallu que vînt la vieillesse et ses apaisements pour qu'il se réconciliât avec eux. Ainsi déjà avait-il dû se séparer, aux débuts de sa maturité, des symphonies de Beethoven et se replier sur les quatuors pour ne revenir aux symphonies que l'âge arrivé.

Aujourd'hui, il peut aller au théâtre pour y entendre *Tristan* et assister sans crainte au sublime dialogue d'amour et de mort du deuxième acte ; il peut, au troisième, voir mourir Isolde au terme d'un chant qui est l'une des pages les plus belles de la musique de tous les temps.

2 mars 1981. Le lendemain d'un concert où l'on a joué du Richard Strauss, du Franck, puis du Wagner : « Des scènes de *Parsifal*. J'ai beau résister à Wagner, il finit toujours par vous enchanter dans le sens fort du terme. Magicien et sorcier, séduction primitive et charme savant, voilà Wagner⁶² ». Résistances encore, mais vaines. Et, maintenant, l'enchantement peut jouer sans provoquer le désastre.

30 janvier 1989. C'est le final. « *Tristan*. Acte II. Martha Mödl. J'écoute, j'ai trente ans, je suis si heureux que les mots ne peuvent le dire. L'amour, la jeunesse triomphante, je croyais que cela ne finirait jamais, qu'on resterait à jamais au sommet. Pourquoi cela a-t-il dû changer, se brouiller dans le soleil, mais il y a eu le cauchemar de la guerre. La jeunesse qui décroît, le caractère qui change insensiblement, la fin de la joie, l'exil, tout. Mais aujourd'hui rien ne me reste de tout cela qu'un rêve, cette voix puissante de l'Allemande [la chanteuse Martha Mödl] qui fait tout revivre. Le bonheur actuel est profond, aussi vrai, aussi

62. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. VI, p. 479.

merveilleux à sa manière avec déjà des souvenirs d'éblouissements, mais il y a les années contre lesquelles je ne peux rien.

J'accepte chaque minute heureuse avec la même reconnaissance qu'autrefois. Mais qui suis-je ?

Un fleuve nocturne, la voix de Martha Mödl⁶³ ».

VI. Scriabine. Bartók. Stravinsky

Green a eu la révélation de Scriabine par un professeur de musique anglais, alors qu'il faisait ses études à l'Université de Virginie, en 1920. Il est piquant de noter que ce sera, l'année suivante, un professeur de musique de la même université qui le mettra au contact de Bach. S'agit-il du même pédagogue ? Quoi qu'il en soit, la découverte fut instantanée comme le sera celle de l'auteur de la *Messe en si*. Il écrit dans *Terre lointaine*, de 1966 : « Cette musique sauvage, violente et triste, me plut immédiatement par ce qu'elle avait de douloureux et de révolté. Il y avait parfois de grands éclats qui nous [les auditeurs] faisaient agréablement tressaillir et je me sentais tout à coup moderne, ne sachant pas à quelle solide tradition l'art de Scriabine se rattachait. [...] Ce que Scriabine avait dans le cœur, je l'avais, moi aussi⁶⁴ ».

Autrement dit, Scriabine lui plaisait parce qu'il lui parlait de lui, Green. Qui n'eût pas été mal inspiré en nous éclairant un peu sur la « solide tradition » dont Scriabine relevait. Il s'agit, selon les spécialistes, de Chopin, Wagner, Debussy, Ravel, Richard Strauss. Scriabine, en revanche, tonnait contre Tchaïkovski et son absence de rigueur. Par parenthèse, le goût du professeur de musique anglais pour Scriabine n'a rien de singulier. Le début du XX^e siècle s'était souvent tourné avec faveur vers ce compositeur incontestablement original. Certaines loufoqueries, les commentaires théosophiques et mystiques dont il accompagnait ses productions le discréditèrent cependant assez vite. Lorsque Green s'engoua de Scriabine, l'auteur du *Poème de l'extase* se portait déjà, musicalement parlant, assez mal.

63. J. GREEN, *L'Arc-en-ciel. Journal 1981-1984*, p. 15.

64. J. GREEN, *L'Expatrié. Journal de 1984-1990*, p. 410.

Mais notre auteur lui conservera toujours sa première admiration.

16 décembre 1984 : « *Anywhere out of the world...* Quittons la terre avec Scriabine et parcourons avec lui les espaces interstellaires. La symphonie n° 2. Le grand bruit magnifique est peut-être la musique des sphères, l'immense rugissement du silence que nos oreilles ne perçoivent pas, le silence de l'infini. Où sommes-nous ? Peu importe. Nous sommes loin, nous avons quitté le salon obscur où nous parvient cette indescriptible harmonie, il nous semble que des millions d'années nous séparent de la seconde où a retenti le premier accord déjà tout chargé de mystère. Ce merveilleux musicien, comme je l'aurais aimé durant ce passage en ce monde qui ne peut jamais retenir aucun vivant parce que chaque vivant est sans le savoir en route ⁶⁵ ».

Espaces infinis où bruit formidablement le silence auquel nous sommes sourds. Cette musique qui nous arrache à la perception ordinaire et au temps des horloges pourrait à bon droit être dite magique, ensorcelante. Mais Green, qui chérit ces termes, ici, n'en use pas. Attendons.

20 janvier 1985 : « Scriabine. Il y a des choses qu'on voudrait presque qu'il n'eût pas dites, des notes qui rendent malheureux parce qu'elles donnent la nostalgie cruelle d'une joie qu'on ne connaîtra nulle part en ce monde. Elle viennent du pays lointain qui est notre véritable patrie, le pays de la joie retrouvée à jamais. *Mazurkas*, certaines ont cette vertu magique ⁶⁶ ».

2 novembre 1988 : « Hier Scriabine. Vaste exploration cosmique sous le titre de *Mysterium*. Il ne nous en reste que le début qui est d'une beauté difficile à décrire, on est dans d'inimaginables espaces où se déplacent des sphères lumineuses dans un immense fracas de mondes en fusion. C'est la création en mouvement. Les titres des différents morceaux qui se rejoignent et qu'il n'a pu finir : *Passion d'un instant*, *Naissance de toutes éternités*, *Espace illuminé*. Sons, bruits retentissants qui enveloppent le silence. L'énormité du sujet appelle une musique hors de ce monde, vertigineuse. L'esprit est fou-

65. J. GREEN, *Autobiographie. Terre lointaine*, dans *op. cit.*, vol. V, pp. 1154-1155.

66. J. GREEN, *L'Expatrié. Journal 1984-1990*, p. 50.

droyé par ces audaces ou bien s'abandonne à cette randonnée à travers l'illimité. L'œuvre date de 1915. Le compositeur n'a pu écrire que le premier mouvement, une mouche charbonneuse l'a piqué à la lèvre⁶⁷ ».

Ces lignes sont écrites soixante-huit ans après la rencontre de la musique de Scriabine. Saluons cette belle constance. Attachement à une musique puissamment dynamique, sonore, cosmique, suggestive, au-delà des phénomènes, de l'Être et, par là, « magique ».

Le peu que Green a écrit dans le *Journal* sur la musique de Bartók fait regretter qu'il n'ait pas été plus prolixe sur le grand Hongrois. Il semble ne s'être intéressé à lui que tardivement, après la fin de la deuxième guerre mondiale, lorsqu'on redécouvrit le musicien et qu'on lui fit enfin l'accueil que méritait son génie. Il entre trois fois dans le *Journal*.

22 juin 1957 : « Écouté aussi, un peu plus tard après les *Inventions à trois voix* de Bach et avec admiration, le *Barbe-Bleue*⁶⁸ de la Bela Bartok. C'est là une musique telle qu'on pourrait en entendre en rêve, elle est en elle-même une sorte de rêve qu'on fait en l'écoutant. Je ne veux pas qu'un musicien viennois me gâche mon plaisir en me disant comment et de quoi elle est faite⁶⁹ ».

La caractérisation est juste. Mais que les musicographes se le tiennent pour dit. Un peu déplaisant mais compréhensible de la part d'un artiste.

12 juillet 1957 : « La musique de Bartok. C'est souvent sur les eaux noires d'un fleuve souterrain qu'on voyage avec lui, mais il y a sur les eaux l'éclat de feux de Bengale, et au-dessus de nos têtes des voûtes d'une beauté féerique. Ou alors nous sommes dans un temple tout sonore du bruit des gongs, au milieu d'une jungle où des fauves rugissent sourdement dans la nuit. Cela est vrai, par exemple, d'un morceau comme la musique pour célesta et instruments à percussion⁷⁰. On pense au

67. J. GREEN, *op. cit.*, p. 62.

68. J. GREEN, *op. cit.*, p. 389.

69. Il s'agit de *Château du prince Barbe-Bleue*, de 1911.

70. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 106.

Kubla Khan de Coleridge, ce rêve d'opiomane qu'une interruption malencontreuse empêche de finir⁷¹ ».

Green a senti qu'il avait affaire à l'une des plus grandes œuvres du vingtième siècle. Sa somptueuse transposition littéraire est très réussie.

17 août 1988 : « Un quintette de Bartok composé à vingt ans et déjà la plénitude du génie sans l'exubérance de l'avenir, une délicatesse pleine d'innocence, la pudeur des sentiments profonds, une distinction extraordinaire — je hais le mot distinction, mais il dit bien la race —, tout ce qui exprime le contraire de la vulgarité⁷² ».

Encore une fine appréciation, d'une œuvre de jeunesse cette fois, de Bartók. Elle suscite la déception, répétons-le, que le *Journal* soit si avare en réactions de Green à l'œuvre d'un musicien qu'il goûte si bien.

L'Oiseau de feu, de la fulgurante période initiale de Stravinsky, suscite chez Green un sentiment très vif.

25 février 1975 : « *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, version de 1910, dirigée par Seiji Ozawa, est un éblouissement, le mot est juste quant à moi, car cette musique me suggère sans cesse une irruption de lumière tantôt douce, tantôt éclatante⁷³ ».

3 janvier 1984 : « L'autre soir, le 1^{er} janvier, dans le salon à peine éclairé, j'ai écouté *L'Oiseau de feu* dans la version complète de 1910. De nouveau le long murmure des premières mesures m'a arraché au monde. J'étais tout à coup dans une région inconnue où cessait tout le bruit de nos vies quotidiennes. Le bonheur se répandait dans un vaste espace avec la douceur d'un souffle. Où étais-je ? Hindou, j'eusse pensé à une vie antérieure et à un paradis plein d'un silence où passe comme une brise sur des herbages une mélancolie presque impossible à entendre et qui revient sans cesse avec la mystérieuse insistance d'un souvenir trop lointain pour qu'on puisse le saisir. Et que ces mots sont ternes dans leur effort pour capter l'insaisissable... Si belle est cette musique qu'on a l'étrange désir de mourir pour

71. Le titre est *Musique pour instruments à cordes, percussions et célesta*, (1936).

72. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. V, p. 108.

73. J. GREEN, *L'Expatrié. Journal 1984-1990*, pp. 378-379.

la rejoindre. Elle attire comme l'eau, comme le vide, mais elle ne donne que la joie. C'est elle qui m'a inspiré d'un bout à l'autre les dix ou quinze premières pages des *Clefs de la mort* et le chant du faucheur, et cette solitude habitée par je ne sais quoi de plus beau que tout ce que le monde nous offre, et c'était pourtant la terre. Je crois que ces pages m'étaient données⁷⁴. »

Bien que le mot ne soit pas écrit, *L'Oiseau de feu* provoque chez Green un effet magique. L'écrivain est transporté dans un univers que ne déchire aucun bruit. Univers de félicité, que caresse, tel un vent léger, une musique infiniment douce, étrangement obsédante et qui ne se laisse point capter ; musique d'une indicible beauté qui, pour qu'on puisse l'atteindre, fait aspirer au trépas ; musique captivante comme un piège de la mort et qui, cependant, ne dispense que joie.

Green, pour la première fois, livre ici qu'un ensorcellement musical fut à l'origine d'un de ses textes. Qui nous dira l'influence de la musique sur la création littéraire chez Green ? Admirable sujet.

Les notes sur la musique dont Green a parsemé le *Journal* et, dans une mesure beaucoup moindre, l'*Autobiographie* ne relèvent évidemment pas de la critique musicale en bonne et due forme. Ce sont des caractérisations, des appréciations, des sentiments, des représentations de ce que la musique suscite en Green. L'écrivain garde fréquemment le silence sur des œuvres capitales d'un compositeur, soit qu'il les ignore (ce qui est relativement peu probable), soit qu'il ne désire pas en parler (parce qu'il ne les apprécie pas mais que, pour quelques raisons, il n'en veut rien laisser paraître). Inversement, il s'attache volontiers à des œuvres mineures d'un musicien, pour le plaisir, sans rien dire de ses plus importantes compositions.

L'un des grands intérêts du *Journal* et de l'*Autobiographie*, au plan musical, est incontestablement de nous renseigner sur le goût de Julien Green. Le critère essentiel de la qualité d'une œuvre musicale est le pouvoir d'émotion qu'elle détient. La critériologie de Green, déjà discutable en soi, conduit parfois l'écrivain à des erreurs d'appréciation d'autant plus fâcheuses

74. J. GREEN, *Journal*, dans *op. cit.*, vol. VI, p. 212.

que son évolution est faussée par la troublante résurrection du passé qu'a produite l'audition actuelle de l'œuvre. Encore chez Green l'émotion n'est-elle pas toujours perçue là où elle est manifeste.

Green juge aussi, mais beaucoup plus rarement, l'œuvre musicale en fonction de sa valeur humaine. Les opéras de Wagner, que Green admire d'ailleurs, ne sauraient prétendre à la perfection en raison de leur prétendue « inhumanité ».

Green est essentiellement romantique. Mais son goût pour l'émotion ne le conduit jamais à céder aux faciles séductions de la sentimentalité. Son romantisme foncier l'ouvre largement aux prestiges du baroque, comme on le voit par son admiration pour Bach. Mais il le ferme aux admirables constructions intellectuelles de ce musicien, pourtant lestées d'une émouvante spiritualité. Green ne semble pas l'apercevoir.

Son romantisme, en revanche, ne le retient pas d'être sensible à l'œuvre d'un grand maître du classicisme musical qui unit l'élégance, la finesse intellectuelle à un lyrisme souverainement maîtrisé : Mozart.

Le post-romantisme est, comme on pouvait s'y attendre, bien accueilli : Wagner, toujours admiré mais de loin, est en fin de compte, semble-t-il, admis sans plus de réserves.

Des contemporains de descendance romantique sont généreusement traités : Scriabine, Bartók, le premier Stravinsky.

Tels sont les résultats d'une brève enquête sur Green et la musique d'après les endroits les plus significatifs des textes autobiographiques. Ils pourraient conduire à une étude de l'influence de la musique sur la création de l'œuvre romanesque et dramatique chez Green. Nos acquêts pourraient ainsi orienter la critique greenienne sur des routes qu'elle n'a jusqu'ici que peu empruntées.

Chronique

Coïncidences littéraires belgo-roumaines

L'Académie de Roumanie a célébré, dans le cours du mois de septembre dernier, le 125^e anniversaire de sa fondation. Quelques trente-cinq Académies étrangères se sont jointes à cette célébration que l'on voulait et qui fut solennelle comme l'attestèrent les discours prononcés par le Président Illiescu et le Premier Ministre Petre Roman.

Représentant l'Académie à Bucarest, M. Jean Tordeur, Secrétaire perpétuel, prononça une allocution dans laquelle il rappela tout d'abord que Jules Destrée avait fait œuvre de précurseur en confiant à notre Compagnie la mission d'élire des membres étrangers et des membres féminins.

Ce fut naturellement l'occasion de rappeler que la première femme élue, dès 1921, était une illustre Roumaine puisque Anna de Noailles était née princesse Brancovanu. Elle fut suivie, en 1955, par la princesse Bibesco à qui allait succéder, en 1977, Mircea Eliade. Venu de Chicago pour prononcer l'éloge de cette grande Dame roumaine, il fut accueilli par notre confrère, Marcel Lobet.

« Il se fait », devait ajouter M. Jean Tordeur en s'adressant à ses hôtes roumains, « que bien avant l'élection à Bruxelles de ces trois personnalités roumaines, les littératures de nos deux pays ont eu en commun une date également significative pour chacune d'elles. C'est en effet en 1867 que fut publiée à Bruxelles *La Légende de Thyl Ulenspiegel*, que nous considérons comme le livre fondateur de nos Lettres. Et c'est également en 1867 que, chez vous, la société littéraire *Junimea*, berceau de votre future Académie, lança une revue : *Convorbiri litterare* qui allait devenir le symbole de la renaissance littéraire et de l'aspiration à l'indépendance. Elle allait révéler leur littérature aux Roumains en donnant un large écho aux débuts éclatants du grand poète Eminesco et à ceux du célèbre conteur populaire Ion Creanga. Et, pour peu que l'on croie que les coïncidences peuvent être chargées de sens, comment ne pas observer que *Junimea* veut dire *Jeunesse* et que la revue symbolisant chez nous le renouveau s'appellait *La Jeune Belgique* ? »

Séance publique

Le 7 décembre 1991, l'Académie a consacré sa séance publique annuelle à la commémoration de la vie et de l'œuvre d'Arthur Rimbaud. Le public y vint si nombreux — trois cent personnes — qu'il fallut le répartir entre le grand auditorium et la salle de conférences de l'Académie de médecine, qui nous avait obligeamment été prêtée et qui se trouvait reliée à la première par un câble.

Le premier orateur, M. Georges Thinès, tint un propos critique aussi original que perspicace intitulé *Rimbaud ou la négation*, observant notamment que si toute création n'existe qu'en s'affranchissant du monde imposé, Rimbaud a porté cet affranchissement jusqu'à la révolte et au refus le plus négateur.

Pour lui succéder, l'Académie avait invité Alain Borer, auteur remarqué de *L'Œuvre-vie*, qui avait accepté. Il fut malheureusement obligé de se décommander à deux semaines de la date retenue. M. André Guyaux, professeur à l'Université de Haute-Alsace de Mulhouse et co-organisateur de l'exposition « Arthur Rimbaud, portraits, dessins, manuscrits » au Musée d'Orsay, dont il a réalisé le catalogue, eut l'obligeance de remplacer l'orateur défaillant. Aussi l'Académie tient-elle à lui exprimer ici ses très vifs remerciements. Spécialiste éminent de l'œuvre rimbaldienne, M. André Guyaux tint les auditeurs sous le charme de sa parole et de son érudition en consacrant son propos à un témoin essentiel des séjours de Rimbaud à Paris, le dessinateur et peintre Forain.

Séances mensuelles

Au cours de sa séance du 14 septembre, l'Académie a entendu son directeur, M^{me} Claudine Gothot-Mersch, évoquer l'édition qu'elle prépare du « Voyage en Orient » de Flaubert dans la Bibliothèque de la Pléiade. De l'étude des carnets de notes de l'écrivain aux corrections abusives que la nièce de celui-ci leur fit subir, des propres réserves de Flaubert à l'égard du récit de voyage à l'éclat qu'il lui assure lorsqu'il est au meilleur de sa forme, ce fut une communication d'une richesse et d'une densité également considérables.

Le 12 octobre, sous le titre *Écrire un roman*, ce fut M. Jacques-Gérard Linze, vice-directeur, qui, d'une manière très spontanée, entre tint ses confrères de sa propre création : la genèse des six romans qu'il a publiés à ce jour, ce qui les a inspirés, la part de souvenirs qui y intervient, le travestissement de ceux-ci dans le processus de composition, enfin la construction romanesque proprement dite. Propos extrê-

mement franc que celui-ci, qui relève directement de l'expérience intime d'un écrivain et qui, faut-il le dire, fut fort apprécié.

La dissolution généralisée des valeurs dites traditionnelles marque-t-elle vraiment *le déclin des absolus* ? M. Fernand Verhesen, qui a donné ce titre à sa communication du 16 novembre, ne le croit pas. Le vide métaphysique se conjugue en effet avec l'émergence de nouvelles « valeurs positives » qui prennent appui sur lui dans les domaines de la poésie, de la peinture, de la musique, des sciences. Véritable précurseur, notre confrère a publié en 1951, bien avant les travaux de Jacobson et de Levi-Strauss, une étude où il définit le poème comme « une structure essentiellement dynamique ».

C'est à l'évocation très vivante d'une courte mais passionnante période de notre passé littéraire que devait se livrer, le 14 décembre, M. Georges-Henri Dumont en intitulant sa communication : Quand le *Coq rouge* plantait ses ergots sur la *Jeune Belgique*. Entre 1895 et 1897 en effet, cette revue à l'existence éphémère et aux propos parfois outranciers mit durement en cause les doctrinaires de la *Jeune Belgique*, s'ouvrit à l'éclectisme, aux autres disciplines artistiques et fit la part belle aux auteurs étrangers.

Les textes de la séance publique et des séances mensuelles 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 septembre et novembre.

Divers

M. Willy Bal a publié en collaboration avec Jean Daeleman et Clémentine Faïk-Nzuji Madiya *Anthroponimie afro-romane*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991, Coll. « Patronymica Romanica », 470 pp. En collaboration avec Jean Germain, Jean Klein et Pierre Swiggers *Bibliographie sélective de linguistique romane et française*, Paris/Louvain-la-Neuve, Édit. Duculot, 1991, Coll. « Champs linguistiques », 268 pp. *Les Œuvres poétiques wallonnes 1932-1990* de Willy Bal ont été publiées en co-édition par l'Association littéraire wallonne de Charleroi et la Société de langue et littérature wallonnes, 1991, 190 pp. Notre confrère a publié les articles suivants : « Mputu », dans *La Revue Générale*, août-septembre 1991 et « De la dialectologie wallonne aux problèmes linguistiques du Tiers-Monde » dans Hans-Martin Gauger-Wolfgang Pöckl (éditeurs), *Wege in der Sprachwissenschaft*, Tübingen, Gunter Narr Verlag 1991. Il a participé aux « Journées scientifiques du réseau » : *Études du français*

en Francophonie de l'UREF (Université des réseaux d'études françaises) tenues à Nice du 18 au 21 septembre 1991.

M. Henry Bauchau a assisté et participé au colloque organisé autour de son œuvre du 7 au 10 novembre 1991 à Noci (Pouilles) par le Centre d'études de la Littérature de langue française en Belgique de l'université de Bologne (Faculté de Lettres). Il a écrit une pièce : *Antigone ne se retourne pas* et a poursuivi la rédaction de son journal.

M. Charles Bertin a publié un article intitulé : *Je suis un écrivain français* dans le numéro spécial consacré à la langue française par la *Revue des Deux-Mondes* à l'occasion du Sommet de la Francophonie à Paris. M^{lle} Anne-Rosine Delbart, qui a obtenu le Prix Constant de Horion pour son ouvrage *Charles Bertin, une œuvre de haute solitude*, a consacré une conférence à l'auteur des *Jardins du désert* à la tribune des Conférences romanes 1991, au Château Malou, à Woluwé-Saint-Lambert. D'autre part, on annonce la prochaine publication à New York, par les Éditions du *Stone House Press* d'une réédition de la traduction du *Christophe Colomb* de Charles Bertin qui fut publiée pour la première fois en 1970. Cette réédition a lieu à l'occasion du 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique.

M. Philippe Jones a publié aux Éditions « Le Taillis Pré » un recueil de poèmes *La mort éclose*. Il a fait à la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, une communication sur *L'Art et le monde d'aujourd'hui*. Il a pris part à la session de l'Union Académique Internationale, dont il est le Secrétaire et qui s'est tenue à Paris à l'Institut de France. Une réception a eu lieu en son honneur le 8 novembre 1991 à l'Université libre de Bruxelles, au cours de laquelle le volume *Mélanges Roberts-Jones : Irréalisme et Art moderne* lui a été offert officiellement. Par ailleurs, notre confrère a reçu le titre de Commandeur de première Classe (Grand Officier) de l'Ordre du Lion de Finlande.

Inaugurant une collection d'œuvres de nos auteurs traduits en langue italienne, le livre de M^{me} Suzanne Lilar : *Journal de l'analogie* est sorti des presses de l'Éditeur Panozzo à Rimini, à l'initiative conjuguée du Centre d'études de la littérature belge de langue française de l'Université de Bologne et de la Communauté française de Belgique.

M. Pierre Mertens a participé, à l'Institut français d'Athènes, à un colloque franco-grec sur le roman contemporain ; au « Carrefour littéraire européen » de Strasbourg ainsi que, sur Canal 7, à une table ronde sur Kafka. Il a préfacé la réédition de *Faux Passeports*, de Charles Plisnier dans la collection Espace Nord (Ed. Labor), publié dans Art-Press un article sur Pasolini : « Une étrange joie de vivre » et, dans la *Revue nouvelle* (déc. 1991), un article intitulé : « Sang d'encre- La guerre 14-18 et les écrivains ».

Les Éditions de la Différence ont publié sous le titre *De pierre et de songe* un choix important des œuvres poétiques et des poèmes inédits de M^{me} Jeanine Moulin. Le livre est préfacé par le poète Guy Goffette. L'auteur l'a présenté à la Librairie Chapitre XII (lecture par Jacqueline Bir). Jeanine Moulin a publié des poèmes dans *Paraphe*, une anthologie dans la collection « Hachette jeunesse ». Elle a participé aux hommages rendus à Albert Ayguesparse, à Marie-Claire d'Orbaix ainsi qu'au jury du Prix Louise Labé, à Paris.

Le Grand Prix 1991 de la Société des Gens de Lettres (Paris) a été décerné à M^{me} Dominique Rolin pour l'ensemble de son œuvre.

M. Georges Thinès a fait paraître avec M^{me} Denise Osson de l'Université de Lille, les actes du colloque qu'ils avaient organisé en octobre 1990. L'ouvrage a pour titre « Art et connaissance » (un volume de 155 pages, Presses universitaires de Lille). Il a terminé la traduction française du *Mad Fiddler* de Pessoa ainsi que l'étude consacrée à Paul Palgen et destinée à la collection *Orphée*, ces deux textes devant paraître aux Éditions de la Différence.

M. Jean Tordeur a représenté l'Académie à la célébration à Bucarest du 125^e anniversaire de l'Académie Roumaine ainsi qu'à l'inauguration, à Paris, du Sommet de la Francophonie. Il a participé, à Noci (Pouilles) au « Colloque Henry Bauchau » dont question par ailleurs et, à Créteil Université de Paris XII) à la Journée organisée par le Centre d'études francophones de cette université à l'occasion du dixième anniversaire de sa fondation.

M. Raymond Trousson a publié : « Relire la troisième *Rêverie* : des mots et des rythmes » (Littératurstudien) ; « Marcel Brion ou l'initiative différée » (*Irréalisme et art moderne*, hommage à Ph. Roberts-Jones). « Relire *Looking backward Ex Oriente Lux* », hommage à J. Blankoff. Notre confrère a participé : à Bristol, au Congrès international des Lumières avec une communication sur « Michel-Ange Marin et les *Pensées philosophiques* » ; au colloque organisé à la mémoire de John Bartier (Charles De Coster : journalisme et politique), à Bruxelles ; à Paris, au colloque sur « Les ennemis de Diderot », avec une communication intitulée « Barbey d'Aurevilly et le *satyre fumant* ». A fait, aux Conférences d'Histoire européenne, une conférence intitulée : « Les écrivains romantiques et le mythe de Robespierre. »

M. André Vandegans a participé à Paris, en qualité de membre correspondant, à l'Assemblée générale de la Société d'histoire littéraire de la France. Celle-ci a consacré son colloque annuel à Arthur Rimbaud.

La pièce de Paul Willems : *La Vita bene* a été créée par le Nouveau Théâtre de Belgique, dans une mise en scène d'Henri Ronse, au Festival de Spa.

M. Marc Wilmet a publié aux Éditions Les Eperonniers (Bruxelles — un livre intitulé *Georges Brassens libertaire*. Il a fait, à l'occasion de cette parution, tant en Belgique qu'en France, plusieurs communications, conférences et émissions radiophoniques. Par ailleurs, il a donné deux leçons à l'Université autonome de Barcelone : *La concurrence des articles en français* et *Les ambiguïtés pragmatiques de l'emploi des articles* ainsi que deux autres à l'Institut des Sciences de l'Éducation de Barcelone : *Le système des aspects* et *Passé simple et passé composé*. Il a également consacré deux exposés à la réforme de l'orthographe. Notre confrère a préfacé l'ouvrage de Dominique Lafontaine : *Les mots et les Belges*, enquête sociolinguistique à Liège, Charleroi, Bruxelles (coll. « Français et Société ») et publié des articles : *L'aspect en français : essai de synthèse* (French Language Studies) et *L'explication en linguistique : induction et déduction* dans « Actes du XVIII^e Congrès de linguistique et de philologie romanes », Vol. II (Tübingen, Niemeyer, 1991).

La pièce de M^{me} Liliane Wouters : *Charlotte ou la nuit mexicaine* a été jouée à Paris (Théâtre du Petit Odéon) et à Venise, au Palazzo Labia (RAI) dans une adaptation italienne de Aldo Nicolai. Sa pièce : *La salle des profs* a été créée en langue italienne au Nuovo Teatro de Parme dans une adaptation de Lucio Chiavarelli. La radio roumaine a consacré une émission à sa poésie dont un choix en roumain est annoncé. Des poèmes ont été publiés dans *Une Europe des poètes* (Livre de Poches Jeunesse). Liliane Wouters a fait un exposé : *Être belge, être européen* au 13^e Festival de poésie de Leuven, consacré à l'« Europe du poète ». Elle a présenté David Scheinert à la Maison de la poésie de Namur.

*
* * *

Mélanges Marcel Lobet — Notre confrère Marcel Lobet atteint en ce mois de juin 1992 l'âge de 85 ans. Souhaitant rendre hommage, à cette occasion, à ce grand serviteur des lettres et de notre littérature en particulier, ses amis font paraître un numéro d'hommage auquel ont participé de nombreuses personnalités littéraires. Le volume est en souscription à la Fondation Adolphe Hardy 79, place du Sablon, 4820 DISON, tél. 087/33.25.08. Avant le 15 septembre, le volume sur papier couché : 650 fb + 50 f. de frais d'envoi, le volume sur papier de Hollande : 1200 fb + 50 f. ; après la sortie de presse : respectivement 750 et 1400 fb (plus 50 f.). Le responsable du projet est M. Jean Lacroix, secrétaire de l'Association des Écrivains belges, 22, Boulevard Général Wahis, Bte. 6, 1030 Bruxelles, tél. 02/215.02.73.

Compte Joseph Gélis, 79, place du Sablon, 4820 DISON
N^o 000-0765882-67.

Table des matières

TOME LXIX - ANNÉE 1991

CEUX QUI NOUS QUITTENT

Edmée de La Rochefoucauld	141
---------------------------------	-----

SÉANCES PUBLIQUES

SÉANCE PUBLIQUE DU 25 MAI 1991

REMISE DU PRIX NESSIM HABIF 1990

Allocution de M. Pierre Mertens	5
Remerciement de M ^{me} Marie-Claire Blais	12

RÉCEPTION DE M. HENRY BAUCHAU

Discours de M. Jean Tordeur	14
Discours de M. Henry Bauchau	32

SÉANCE PUBLIQUE DU 7 DÉCEMBRE 1991

Rimbaud 1854-1891

Discours de M. Georges Thinès	145
Discours de M. André Guyaux	159

SÉANCES MENSUELLES DE L'ACADÉMIE

L'EXPÉRIENCE DE LA LITTÉRATURE

Communication de M. Lucien Guissard à la séance mensuelle du 12 janvier 1991	55
--	----

PROUST ET LES MYTHES

Communication de M. Raymond Trousson à la séance du 9 mars 1991	69
---	----

SIMPLES RÉFLEXIONS SUR UNE « RÉFORME »

Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle du 13 avril 1991	85
---	----

L'INCESTE DANS « MARTHE ET L'ENRAGÉ » DE JEAN DE BOSCHÈRE	
Communication de M. Georges Thinès à la séance du 4 mai 1991	95
DE LA PROMOTION DES LETTRES BELGES DE LANGUE FRANÇAISE À LEUR ENSEIGNEMENT	
Communications de MM. Georges-Henri Dumont et Daniel Laroche à la séance du 8 juin 1991	105
Communication de M. Georges-Henri Dumont	106
Communication de M. Daniel Laroche	110
POUR UNE ÉDITION DU « VOYAGE EN ORIENT » DE FLAUBERT	
Communication de M ^{me} Claudine Gothot-Mersch à la séance mensuelle du 14 septembre 1991	169
ECRIRE UN ROMAN	
Communication de M. Jacques-Gérard Linze à la séance mensuelle du 12 octobre 1991	204
LE DÉCLIN DES ABSOLUS	
Communication de M. Fernand Verhesen à la séance mensuelle du 16 novembre 1991	218
QUAND LE <i>COQ ROUGE</i> PLANTAIT SES ERGOTS SUR LA <i>JEUNE BELGIQUE</i> (1895-1897)	
Communication de M. Georges-Henri Dumont à la séance mensuelle du 14 décembre 1991	236
JULIEN GREEN ET LA MUSIQUE	
par André Vandegans	256

CHRONIQUE

Coïncidences littéraires belgo-roumaines	292
Séance publique, séances mensuelles, divers	293-297
Catalogue des ouvrages publiés	300

OUVRAGES PUBLIÉS
PAR
L'ACADÉMIE ROYALE
DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

Nouveauté :

Franz Hellens ou le temps dépassé
par Robert FRICKX.
Un vol. in-8° de 452 pages,
sous jaquette illustrée, 1.250 FB.

Rééditions :

Collection Histoire Littéraire
Franz HELLENS
Bass-Bassina-Boulou
Préface de Robert Frickx
1 vol. 18 × 11,5 cm de 274 pages, 400 FB.

Collection Poésie Théâtre
Franz HELLENS
Notes prises d'une lucarne
Petit théâtre aux chandelles
Préface de Robert Frickx
1 vol. 18 × 11,5 cm de 222 pages, 400 FB.

I. Histoire et critique littéraire

- 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 250,
- 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 300,
- 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 Poulliart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 700,
- 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 Piérrard, 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 Viel-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 600,

- 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 600,—
- ANGELET Christian. — *La poésie de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 400,—
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 1 vol. in-8° de 372 p. 1978 750,—
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 400,—
- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971. Réimp. 1972 et 1980 900,—
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*. 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 450,—
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*. 1 vol. in-8° de 203 p. — 1967 500,—
- BUCHOLE Rosa. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*. 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 500,—
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. *Sa vie*. 1 vol. 14 × 20 de 204 p. 1952 500,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique, (1815-1850)*. II. *Vers un Romantisme national*. 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948 900,—
- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594)*. 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959 260,—
- CHÂTELAIN Françoise. — *Une Revue : Durendal. 1894-1919*. 1 vol. in-8° de 90 p. — 1983 300,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 500,—
- 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 350,—
- DAVIGNON Henri. — *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites)*. 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955 .. 350,—
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 500,—

- DAVIGNON Henri. — *De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux*. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 500,—
- DEFRENNE Madeleine. — *Odilon-Jean Périer*. 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957 800,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. I. *Cassandra*. 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 700,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. II. *De Marie à Genève*. 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 700,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. III. *Du poète de cour au chantre d'Hélène*. 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959 700,—
- DOUTREPONT Georges. — *Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938 450,—
- DUBOIS Jacques. — *Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*. 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963 600,—
- FRICKX Robert. — *Franz Hellens ou le temps dépassé*. 1 vol. in-8° de 452 p. — 1992 1.250,—
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 1 vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957 300,—
- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953 800,—
- GODFROID François. — *Nouveau panorama de la contrefaçon belge*. 1 vol. in-8° de 87 p., 1986 350,—
- GUIETTE Robert. — *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963 250,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956 700,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. 1959 400,—
- HALLIN-BERTIN Dominique. — *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*. 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981 750,—
- HANSE Joseph. — *Charles De Coster*. Réédition (1990) de l'essai fondamental sur l'auteur et le livre fondateurs des Lettres françaises de Belgique. 1 vol. in 8° de 331 p. 1.250,—
- « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*, par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964 400,—
- JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — *Correspondance* (1898-1937). Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1972 600,—
- KLINKENBERG Jean-Marie. — *Style et Archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, 2 vol. in-8°, 425 p. × 358 p., 1973 1.200,—
- LATIN Danièle. — *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman*. 500 p., 1988. 1.500,—

- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952 800,—
- MORTIER Roland. — *Le Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle*. 1 vol. de 14 × 20 de 145 p. — 1972 450,—
- MOULIGNEAU Geneviève — *Madame de la Fayette, historienne ?*. 1 vol. in-8° de 349 p. — 1989 1.250,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck, textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, plus iconographie* — 1974 1.000,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*. 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978 1.000,—
- NOULET Émilie. — *Le premier visage de Rimbaud, nouvelle édition revue et complétée*. 1 vol. 14 × 20, 335 p. — 1973 700,
- OTTEN Michel. — *Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme*. 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962 600,
- PAQUOT Marcel. — *Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*. 1 vol. in-8° de 224 p. 400,—
- PIELTAIN Paul. — *Le Cimetière marin de Paul Valéry (essai d'explication et commentaire)*. 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975 650,
- REICHERT Madeleine. — *Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933 .. 600,—
- REMACLE Madeleine. — *L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust*. 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954 600,
- RUBES Jan : *Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché (Essai d'analyse sémantique)* 1 vol. in-8° de 91 p. 1984 .. 400,—
- SANVIC Romain. — *Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure. Le Roi Lear. La Tempête*. Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p. 450,—
- SCHAEFFER Pierre-Jean. — *Jules Destrée*. Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962 700,—
- SEVERIN Fernand. — *Lettres à un jeune poète*, publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960 400,—
- SKENAZI Cynthia. — *Marie Gevers et la nature*, 1 vol. in-8° de 260 p. — 1983 600,—
- SOREIL Arsène. — *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française (troisième édition revue et augmentée)*. 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966 400,—
- TERRASSE Jean. — *Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or*. 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970 800,—
- THIRY Claude. — *Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon*. 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980. 400,—
- THOMAS Paul-Lucien. — *Le Vers moderne*. 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943 700,

VANDEGANS André. — <i>Lamartine critique de Chateaubriand dans le Cours familier de littérature</i> . 1 vol. in-8° de 89 p. — 1990 ..	350,
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un Mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961	500,
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969	500,
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970	500,—
VIVIER Robert. — <i>L'Originalité de Baudelaire</i> . 1 vol. in-8° de 301 p. — 1989. Réédition.	1.250,
VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 p. 1960.	500,
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 p. 1949	600,
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	500,

II. Philologie

BRONCKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Hanyyn</i> . 1 vol. in-8° de 306 p. 1933	800,
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e Siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e</i> (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. 1942	500,
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlars français de Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. 1962	600,
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	600,—
Tome II : <i>La syntaxe de l'interrogation</i> . 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969	660,
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. 1953. Réédition en 1981	460,

III. Bibliographie

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	700,
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	700,
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	700,
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	700,
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, i br. in-8° de 36 p. — 1968	150,
CULOT Jean-Marie. <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren</i> . 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958	350,—
« LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961	250,—

IV. Œuvres

BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939	400,
CHAINAYE Hector. — <i>L'âme des choses</i> . Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935	400,
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	400,
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 p. 1936	400,
GIRAUD Albert. <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. 1951	500,—
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. 1942	400,
LECOCQ Albert. — <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p.	700,—
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 p. 1943	300,—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939	300,
PIRMEZ Octave. <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 p. — 1932	600,

REIDER Paul. <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959	450,—
ROBIN Eugène. <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957	450,—
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935	450,—

V. Collections de poche

Histoire Littéraire

THIRY Marcel. <i>Passage à Kiew</i> . Roman. Préface de Dominique HALLIN-BERTIN. 1 vol. 18 × 11,5 de 184 p. — 1990	340,—
TROUSSON Raymond. — <i>L'Affaire De Coster-Van Sprang</i> . Dossier — 1 vol. 18 x 11,5 de 165 p. — 1990	340,—
HELLENS Franz. — <i>Bass-Bassina-Boulou</i> . Préface Robert Frickx. 1 vol. 18 × 11,5 de 274 p. — 1992	400,—

à paraître

NIZET Henri. *Les Béotiens*.

Poésie-Théâtre

KEGELS Anne-Marie. <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par André SCHMITZ. Préface de Guy GOFFETTE. 1 vol. 18 × 11,5 de 172 p. — 1990	340,—
SOUMAGNE Henry. — <i>L'Autre Messie, Madame Marie</i> . Préface de Georges SION. 1 vol. 18 × 11,5 de 256 p. — 1990	400,—
HELLENS Franz. — Notes prises d'une lucarne — Petit théâtre aux chandelles. Préface de Robert FRICKX. 1 vol. 18 × 11,5 de 222 p. 1992	400,—

à paraître

KAMMANS Louis-Philippe. *Poèmes choisis*.

De nombreux textes publiés dans ce Bulletin depuis sa création peuvent être obtenus en tirés à part au prix de 100 F.

La table générale des matières du Bulletin pour la période de 1922-1970 peut être obtenue au prix de 200 francs. La table relative à la période 1971-1990 est en voie de parution.

Le présent tarif annule les précédents.