

l

»

Bulletin
de
l'Académie royale
de
langue et de littérature françaises
1994

BULLETIN

DE

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



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

SOMMAIRE

Séance publique du 26 février 1994

Réception de MM. Robert Frickx et Jacques Crickillon

Discours de M. Raymond Trousson	5
Discours de M. Robert Frickx	16
Discours de M. Jacques-Gérard Linze	27
Discours de M. Jacques Crickillon	39

Séance publique du 18 juin 1994

Réception de M. Roland Beyen et de M^{me} Françoise Mallet-Joris

Discours de M. Raymond Trousson	57
Discours de M. Roland Beyen	70
Discours de M. Georges Sion	82
Discours de M ^{me} Françoise Mallet-Joris	91

Littérature et régionalité

Communication de M. Lucien Guissard à la séance mensuelle du 8 janvier 1994	104
---	-----

Antepost. Conte linguistique

Lecture de M. Marc Wilmet à la séance mensuelle du 12 février 1994	112
--	-----

De Maeterlinck à Ionesco

Communication de M. Robert Frickx à la séance mensuelle du 12 mars 1994	122
---	-----

Constant Burniaux conteur

Communication de M. Jacques-Gérard Linze à la séance mensuelle du 9 avril 1994	133
--	-----

La visite à la Grand-Mère

Lecture de M. Charles Bertin à la séance mensuelle du 8 mai 1994	146
--	-----

De quelques mots voyageurs au long cours

Communication de M. Willy Bal à la séance mensuelle du 11 juin 1994	160
---	-----

Robert Vivier et la rencontre d'autrui

par Marcel Thiry	179
------------------------	-----

Paul Spaak et l'Italie

par Robert Van Nuffel	196
-----------------------------	-----

La treizième édition du Bon usage

Allocution de M. Jean Tordeur	224
Allocution de M. Éric Tomas	228
Allocution de M. Marc Wilmet	230
Remerciement de M. André Goosse	224

Chronique

Catalogue des ouvrages publiés

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.

SÉANCE PUBLIQUE DU 26 FÉVRIER 1994

Réception de M. Robert Frickx

Discours de M. Raymond TROUSSON

Monsieur,

Si je vous reçois aujourd'hui dans notre Académie, je n'oublie pas que je ne fais que vous rendre la pareille. Ne m'avez-vous pas accueilli en effet, lorsque, frais émoulu de l'Université, je pénétraï pour la première fois, une mallette toute neuve à la main et passablement intimidé, dans la salle des professeurs de l'Athénée Robert Catteau ? Vous aviez à mes yeux un double prestige : celui de l'ancien dont l'aisance, en ce matin de rentrée des classes, me semblait à jamais inaccessible, et celui d'un savant qui s'appêtait à soutenir sous peu une thèse de doctorat. Croyez-moi, Monsieur : votre auréole, ce matin-là, rayonnait de tous ses feux. Vous et moi, il est vrai, avions alors trente-cinq ans de moins — mais le temps ne change rien au souvenir.

Vous êtes né à Molenbeek-Saint-Jean, le 21 janvier 1927, d'un père d'origine flamande, instituteur puis directeur d'école, et d'une mère institutrice et de souche wallonne. Vous étiez par conséquent destiné à être un produit aisément définissable. D'abord celui de notre arithmétique nationale : un Flamand plus une Wallonne égale un Bruxellois. Ensuite celui de votre lourd atavisme : fils d'enseignants, que pouviez-vous devenir, sinon enseignant ? Vous ne vous en doutiez pas, mais en franchissant le seuil de l'Ecole communale n° 10, vous entriez à l'école pour le reste de votre vie. Avec une remarquable fidélité géographique d'ailleurs puisque, achevant vos humanités gréco-latines à l'Athénée Robert Catteau, vous n'aurez de cesse que vous n'y rentriez comme professeur.

Vous avez dix ans à peine que, grâce à un texte de Maurice Carême, vous découvrez la poésie. En bons parents à l'ancienne, les vôtres vous ont astreint au piano, instrument qui se révélera rebelle à vos avances. Pourtant la chanson vous séduit puisque vous vous égosillez déjà sur les airs à la mode : ceux, ensoleillés et capricants, de Charles Trenet, puis ceux, plus tragiques, d'Edith Piaf. Sans oublier la lecture, dont vos quatorze ans sont boulimiques, et qui vous inspire bientôt poèmes, récits, romans projetés fleuves et interrompus au bout de quelques pages. La guerre, rendant rares les distractions, aidera à faire de ce goût une passion. Vous venez aux classiques, aux grands noms de la première moitié du siècle, de Gide à Colette, de Romain Rolland à Martin du Gard, de Saint-Exupéry à Giraudoux. C'est aussi le temps où vous découvrirez Verlaine, Rimbaud, les symbolistes, toquades d'adolescent qui deviendront les sujets de prédilection du chercheur. Vous n'oubliez pas les auteurs belges — Eekhoud, Lemonnier, Giraud, Gilkin, Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe et tant d'autres sur qui vous écrirez tant de choses. Seriez-vous cependant attiré par les planches ? On le croirait à vous voir courir aux récitals d'Edith Piaf, plus tard à ceux de Brassens, de Brel, de Léo Ferré surtout.

Dès 1945, vous hantez les milieux littéraires, publiez vos premiers poèmes et inventez votre double : Robert Montal, qui écrit bientôt dans *Le Thyrsé*, la *Revue nationale*, le *Journal des Poètes* ou *Le Faune*. Aubaine : un éditeur de province s'aventure à publier un roman et un recueil de nouvelles, péchés de jeunesse que vous renierez. Votre éditeur fit faillite : je veux croire, Monsieur, que votre prose n'y était pour rien. En 1919, achevées les études de philologie romane à l'Université libre de Bruxelles, vous voilà surveillant à Nivelles, professeur à Comines, avant d'entrer, l'année suivante, à l'Athénée Robert Catteau où vous enseignerez pendant vingt ans.

Qui s'en souvient ? Les années cinquante vous voient chansonnier et vous fondez, avec quelques amis, dans une cave de la rue Saint-Esprit, un cabaret littéraire où feront leurs débuts Christiane Lenain, Stéphane Steeman, Christian Barbier ou Jacques Brel. Vous composez aussi des textes, mis en musique par Jacques Say, Michel Legrand ou José Vèranne, et que chantent Suzy Solidor ou Barbara. Pour vous avoir entendu fredonner, Monsieur, je ne

regrette pas que vous ayez renoncé à unir la carrière d'interprète à celle de parolier.

Vous étiez déjà poète, romancier, chansonnier. Il vous fallait encore le bonnet de l'érudit et vous mettez en chantier une thèse consacrée à l'œuvre, mal connue, de René Ghil. Années difficiles. Accablé de charges professionnelles — les enseignants savent ce que représente la correction de paquets perpétuellement renaissants de dissertations —, toujours attiré par la création littéraire, vous n'avez guère le temps de souffler. Vous avez cependant pris, en 1955, celui d'épouser Jacqueline Godefroid, dont la compréhension vous sera désormais d'un précieux secours. Deux enfants sont nés, Dominique en 1956 et Olivier en 1957.

Le reste est carrière. Docteur en 1960, vous multipliez les publications sur les auteurs belges et français et lorsqu'en 1969, la section néerlandophone de l'Université libre de Bruxelles devient autonome, vous y êtes nommé chargé de cours, pourvu deux ans plus tard d'une charge complète et, pendant vingt autres années, vous y enseignerez la littérature française des XIX^e et XX^e siècles, l'explication de textes, la théorie de la dissertation et les lettres françaises de Belgique.

Carrière, on le voit, aussi remplie que rectiligne, parcourue dans des conditions souvent malaisées, avec une ténacité tranquille et une modestie vraie. Et vos proches savent que vous avez encore éprouvé, voici quelques années, le plus cruel des deuils, et que vous avez surmonté cette terrible épreuve, aux côtés de Jacqueline, avec un courage et une discrétion qui ont fait l'admiration de vos amis. Pendant près d'un demi-siècle, sans désemparer, Robert Frickx et Robert Montal ont servi l'enseignement et la littérature : vous avez, Messieurs, bien mérité de l'un et de l'autre.

Total ? Une œuvre considérable, l'organisation de plusieurs colloques, la direction, depuis 1965, du *Groupe du roman*, la présidence, depuis 1981, de la Société des lettres françaises de Belgique. Quand je pense, Monsieur, que vous m'avez confié être d'une nature paresseuse ! Est-ce la pratique du *farniente* qui vous a valu une brochette de prix ? Prix Matthis, prix Hubert Krains, prix Sander Pierron, prix de la Province de Brabant, de la Ville de Bruxelles, prix Gilles Nélod, prix Félix Denayer décerné par notre Académie. Je relève même, dès 1947, un prix Félix Trousson décerné,

non par celui qui vous reçoit en ce moment, mais par les Jeunes Ecrivains belges. Vous avez, Monsieur, la paresse active...

Elle se manifeste pour la première fois, cette paresse, en 1954 — vous avez vingt-sept ans — par la publication d'un livre intitulé *L'Adolescent Rimbaud*. La vérité sur le jeune homme de Charleville, faut-il la traquer dans les racontars et les anecdotes ? Rimbaud était-il le voyou, le « sans-cœur » de la légende, ou l'enfant pudique et bon auquel croyait Verlaine ? Ou encore l'impénétrable Magicien, ou le rayonnant Martyr ? La réponse est dans l'histoire et le développement d'une personnalité, soutenez-vous à votre tour, car l'explication est d'ordre génétique. Vous reprenez donc pas à pas la biographie. Ce qui domine chez Rimbaud, comme chez tous les adolescents, c'est, dites-vous, « le besoin de s'affirmer en s'opposant à n'importe qui et à n'importe quoi ». Sa poésie est le produit d'une révolte pubertaire, d'une crise d'originalité juvénile agressive. Vous vous opposez aux adorateurs du « mystère Rimbaud », vous ne croyez pas au Rimbaud protéiforme des commentateurs — Rimbaud voyou, Rimbaud chrétien, Rimbaud surréaliste, Rimbaud marxiste et j'en passe. Il est pour vous le poète qui a renoncé à l'être, par lucidité, lorsqu'il n'eut plus besoin, pour s'affirmer dans la société des adultes, de la compensation de la poésie. Bref, « Rimbaud ne diffère pas, il transcende ». Ce qu'on nomme génie ne serait-il donc, Monsieur, que du banal exacerbé ?

Cette thèse, vous n'en démordrez pas dans votre *Rimbaud* de 1968, publié dans la série des « Classiques du XX^e siècle », où vous tenez compte cependant des récentes avancées de la critique et, en particulier, du monumental *Mythe de Rimbaud* d'Etiemble. La clé de son prétendu mystère, c'est son âge. Tant pis si votre explication dérange et si l'on vous en veut de pénétrer en sabots dans le temple des dieux, votre Rimbaud est un Rimbaud d'évidences et non de mystère. J'y insiste, parce que vous demeurerez fidèle à cette critique biographique, qui cherche dans l'homme la raison de l'œuvre.

Votre thèse, elle, ressortit davantage à l'histoire littéraire : *René Ghil. Du symbolisme à la poésie cosmique* paraît en 1962. Le sujet n'était ni facile, ni surtout exaltant, vous en avertissez dès la première ligne : « Il est peu d'œuvres poétiques françaises dont l'abord soit aussi décourageant que celle de René Ghil ». On ne peut pas dire que vous appâtiez votre lecteur ! Pourtant, dès le

début, vous lui découvrez un large panorama sur l'époque symboliste et ses principaux acteurs, avant d'étudier la considérable influence de ce poète aujourd'hui délaissé. On devait cet hommage à celui qui, avant Moréas, a donné la première définition écrite du mot *symbole*. Vous mettez en évidence l'importance capitale du *Traité du Verbe*, où l'auteur proposait une solution à la question de la correspondance entre les arts et, plus encore, soulignait le lien possible entre l'art et la science. Singulier poète au demeurant, qui se fonde sur les travaux de Helmholtz et sur le positivisme, et que sa foi dans les progrès de la science fera rompre avec un symbolisme trop entaché d'idéalisme pour prôner la force de la matière. Ce qu'il nommait *L'œuvre*, c'est-à-dire sa poésie personnelle, se bâtira sur ces dogmes — pas pour son bien. Vous parlerez vous-même un jour, tout en conservant votre admiration pour le théoricien, d'« une œuvre dont la prétention n'a d'égal que le ridicule ». Votre thèse faisait du moins sa juste part à celui qui, fou pour les uns, génial selon les autres, avait connu un temps une gloire comparable à celle de Mallarmé. Avec elle se confirmait votre double aptitude à l'histoire littéraire et à l'explication de textes.

Votre tribut payé aux exigences universitaires, vous revenez à vos auteurs de prédilection, et d'abord à Gérard de Nerval. Vous l'abordez pour commencer — qui s'en étonnera ? — par le biais d'une biographie : *Un Prince d'Aquitaine ou la Vie tragique de Gérard de Nerval*, qui voit le jour en 1965. Cette vie, vous la retracez pas à pas, vérifiant au passage chaque allégation, chaque hypothèse de vos prédécesseurs, attentif à situer l'homme dans son temps, dans son originalité propre, à baliser l'itinéraire halluciné qui le mènera, par une nuit glaciale, à échapper à ses tourments en se pendant au croisillon d'une grille de la rue de la Vieille-Lanterne. Comme pour Rimbaud, vous enquêtez sur les racines du mal, convaincu que l'éthylisme du poète n'était pas la cause de sa névrose, mais une manière de lutter contre un traumatisme qui trouvait son origine dans la première enfance. Vous vous risquez même, et le lecteur s'en inquiète un peu, à interroger des textes dont nul n'ignore le fabuleux degré de transposition, pour y relever des faits autobiographiques. Méthode redoutable, qui a donné lieu à bien des excès, mais qu'heureusement vous maintenez le plus souvent sous contrôle et dans les limites du raisonnable.

Vous attendrez vingt ans avant de donner, en 1987, ce que vous

nommez une *Suite nervalienne*, quatre essais où vous diversifiez sujets et méthodes. Comme vous n'êtes pas de ceux qui pratiquent la critique hagiographique, vous n'hésitez pas à disséquer sans pitié un théâtre dont vous montrez la pauvreté d'invention, l'inféodation aux modèles, l'imitation de Hugo, de Nodier, de Mérimée. Ce n'est pas dénigrement, mais dissection d'une création qui s'enlise ici dans l'impuissance. Puis, dénicheur et analyste, vous faites voir comment l'écrivain tire parti, dans *Octavie*, d'une banale anecdote de voyage, puis encore, délaissant cette fois le positivisme des sources et de l'histoire littéraire, vous développez un parallèle soutenu entre *Aurélia* et les *Cahiers d'André Walter* de Gide, éclairant les œuvres l'une par l'autre. Un important chapitre enfin fait le point sur les rapports, toujours indémontrés, entre Nerval et la Franc-Maçonnerie. A vous lire, on apprécie mieux, Monsieur, ce que la longue fréquentation d'un auteur et une sympathie qui n'exclut pas une lucide acribie apportent à l'éclairage et à la compréhension de textes difficiles, que des gloses savantes et aventureuses ont parfois contribué à obscurcir encore.

Vous avez une tendresse, Monsieur, pour ceux que Joseph Prudhomme eût appelés des fous ou des détraqués : après Rimbaud, après Nerval, vous voilà en 1973 sur la piste de Lautréamont. Ici encore, vous n'ignorez rien de ce qui s'est dit avant vous, faits, fatras et légendes. Vous choisissez, vous, de vous en tenir au démontré, au solide : votre critique a les pieds sur terre. Comme dans le cas de Rimbaud, vous croyez à l'importance déterminante des années de formation de la personnalité : dis moi qui tu es, je t'expliquerai ce que tu écris. Mais qu'est-ce qui a marqué l'enfance de l'auteur des *Chants de Maldoror* ? La découverte de sa naissance non désirée ? Les kafkéennes années de collège ? Allez savoir, quand les documents font silence. Reste que vous envisagez l'œuvre comme la thérapeutique compensatoire destinée à faire échapper son créateur à l'autodestruction. Plus que d'une révolte — en vérité bien littérairement thématifiée —, ne serait-elle pas la confession d'un adolescent névrosé, tandis que les *Poésies*, signées, elles, Isidore Ducasse et non du pseudonyme de Lautréamont, seraient la tentative ultime d'un cerveau malade pour oblitérer le passé traumatisant par l'adoption d'une éthique sécurisante ? En face de ceux qui tiennent les mythes pour explicatifs et les légendes pour des démonstrations et croient volontiers l'œuvre d'autant

plus noble que ses origines sont mystérieuses, vous posez les exigences des faits. Vous jouez volontiers, Monsieur, les plumeurs d'archanges.

Même s'ils ont votre préférence, les auteurs du siècle dernier ne sont pas seuls à vous séduire, puisque vous proposiez, en 1974, un Ionesco fort bien venu, peut-être parce que son ironie s'apparente à celle qu'il vous arrive de pratiquer vous-même dans votre œuvre littéraire. Livre de professeur, dirais-je, soucieux d'abord d'expliquer et de faire comprendre une œuvre qui, voici quarante ans, était d'avant-garde. Analyse méthodique des pièces, étude des moyens d'expression, du langage, mais aussi — moins commune — étude du conteur, du romancier, du diariste du *Journal en miettes*. Fidèle à vos principes, vous allez de l'analyse à la synthèse, du morcellement chronologique à la restructuration cohérente de l'ensemble. De l'ordre donc, avant toute chose, car, pour le vrai critique, tout le reste — n'est-ce pas ? — est littérature.

Comment auriez-vous pu, tant d'années durant, vous pencher sur tant et tant de poètes sans vous interroger sur la poésie ? En 1970, votre *Introduction à la poésie française* posait à son sujet d'éternelles et troublantes questions. Heureux temps où Molière pouvait dire, fût-ce en raillant : « Tout ce qui n'est pas vers est prose ». Depuis le romantisme, le symbolisme et le vers libre et le poème en prose, les définitions sont devenues moins aisées. Partisan du respect de la mesure, voire suspect d'une tendresse pour la difficulté vaincue, vous voulez au moins que, classique ou moderne, la poésie demeure « une façon particulière d'utiliser les mots » aux fins d'émouvoir et de suggérer. A entendre se lamenter sur le nombre croissant de poètes et celui, décroissant, des amateurs de poésie, l'envie prend de passer une petite annonce ainsi conçue : poètes cherchent lecteurs. A quoi vous répondez que les lecteurs se sont moins éloignés peut-être des poètes, que les poètes ne se sont distanciés des lecteurs, à mesure qu'ils interdisaient au profane l'accès du temple. Mallarmé ne disait-il pas en 1862 dans *L'Art pour tous* : « Un art, c'est-à-dire un mystère accessible à de rares individualités... O poètes, vous avez toujours été orgueilleux, devenez dédaigneux ». A force de dédaigner, pensez-vous, les voilà solitaires, et vous le montrez en esquissant le devenir poétique du Moyen Age à nos jours. Fêru de poésie, vous n'en êtes pas l'amant aveugle, et vous contestez le mythe qui fait du poète un initié, un

devin, un thaumaturge ou un voyant en faisant fi de l'artisan du langage et de la communication. Or — je vous cite —, « la mission de la poésie n'est pas de doubler la science, ni la philosophie ou la religion ; son rôle n'est pas d'inventer ce qui n'existe pas, mais de révéler ce qui existe. Elle est, dans cette optique, une fin en soi, et non un moyen pour découvrir l'inconnaissable ».

Voici qu'à parler des lettres françaises, j'allais oublier les nôtres. C'est votre faute, Monsieur, qui nous donnez trop de livres qu'on prend plaisir à lire. Ces lettres nationales, vous les cultivez avec amour depuis votre jeunesse. En 1973, avec Jean Muno, qui avait pour la circonstance repris son nom véritable de Robert Burniaux, vous avez donné, dans la célèbre collection « Que sais-je ? », une *Littérature belge d'expression française* où vous insistez, non certes sur leur absolue indépendance à l'égard de la France, mais au moins sur leurs caractères spécifiques, en montrant que naturalisme, symbolisme ou surréalisme ne sont pas chez nous exactement ce qu'ils sont outre-Quévrain. Vous récidivez, cette fois avec la complicité de Michel Joiret, en 1977, pour *La Poésie française de Belgique de 1880 à nos jours*, comme vous le ferez encore, trois ans plus tard, allié à Jean-Marie Klinkenberg, pour une *Littérature française de Belgique*, cette fois une excellente anthologie thématique pourvue de questions et de sujets de devoirs. N'avez-vous pas aussi dirigé, encore avec Jean Muno, un collectif, publié au Québec en 1979, consacré à nos lettres contemporaines ? Et je n'oublie pas votre colloque sur les *Relations littéraires franco-belges de 1914 à 1940*, ni le dernier en date, organisé en octobre passé, à propos du *Paysage urbain*. Et je n'oublie pas enfin votre co-direction des trois — bientôt quatre — volumes du *Dictionnaire des lettres françaises de Belgique*. Voilà encore, Monsieur, bien des choses, et de qualité. Camille Lemonnier, sacré jadis par Rodenbach Maréchal des lettres belges, vous pincerait l'oreille en vous disant : Frickx, je suis content de vous.

Reste, dans ce domaine, le gros ouvrage que publiait il y a deux ans notre Académie, votre *Franz Hellens ou le temps dépassé*. Il fallait un courage certain et une patience de fourmi pour s'attaquer au soixante-dix volumes de celui qui fut le doyen de nos lettres. Vous y demeurez, Monsieur, partisan d'une méthode éprouvée et d'une démarche méthodique. Comme toujours, la vie d'abord, et

vous avez su exploiter documents et témoignages, résoudre bien des petites énigmes, puiser dans le volumineux *Journal de Frédéric*, encore inédit, pour retracer cette existence où subsistaient bien des zones d'ombre. Vous abordez ensuite les divers genres — romans et contes, poésie, théâtre, critique et essai —, avant de vous pencher sur une personnalité complexe, parfois contradictoire. Certains chapitres, comme ceux consacrés aux femmes, aux relations littéraires, à l'antisémitisme latent, aux positions politiques, montrent que chez vous sympathie n'exclut pas lucidité et objectivité : vous ne décevez pas, Monsieur, ceux qui vous lisent depuis quatre décennies.

Mais le temps passe, et je vois qu'on n'en finit pas d'en finir avec vous. Car je n'ai évoqué encore qu'une face du Janus que vous êtes puisque, non content de pratiquer la critique et l'histoire littéraires, vous êtes aussi poète, romancier et nouvelliste et que chez vous, les austérités de la science n'ont pas éteint les flambées du créateur.

Poète, on vous dira peut-être d'obédience classique : vous croyez à l'équilibre syntaxique, au mot juste, au vers rimé, à la mélodie et au rythme, à cet obstiné travail du vers qui fait du poète d'abord un orfèvre de la langue. Dès 1948, les *Chansons des jours inquiets* sont d'un adolescent marqué par l'expérience de la guerre, déchiré entre l'aspiration à l'amour et le dégoût des turpitudes de la vie. Dix ans plus tard, les *Poèmes du temps et de la mort*, plus mûrs, disent la hantise de l'écoulement du temps et — déjà — l'appréhension de la mort, qui n'est pas non plus absente, en 1965, de *Patience de l'été*, nourri cependant d'une sagesse apaisée et fondé sur une métrique plus souple.

En 1969, *Un Royaume en Brabant* vient à l'évocation d'un bonheur intime dans la province natale, et *Topiques*, en 1978, mêle poèmes en prose et rythmes de chansons dans une prosodie assouplie mais toujours subsiste — vous n'êtes pas, Monsieur, d'un naturel optimiste — la vieille angoisse des lendemains qui ne seront pas :

*Mon cœur, il ne faut pas sommeiller un instant ;
Je sens rôder la mort à d'invisibles signes ;
Tel, au petit matin, se réveillera cygne
Qui s'endormit hier, le coude négligent.*

L'Académie, hélas, ne peut vous conférer qu'une immortalité toute symbolique. Du moins serez-vous cygne, Monsieur, qui est un bien bel oiseau.

Prosateur, j'aime rappeler que vous avez écrit de délicieux récits pour la jeunesse, comme *La Boîte à musique*, ou ce charmant *Jeu du prince et du printemps*, l'un et l'autre menés dans un climat de fantaisie et de féerie. De cette enfance, éprouviez-vous vous-même la nostalgie quand vous faisiez dire au prince : « Ce que j'ai perdu, c'est mon enfance. Et l'enfance ne se retrouve pas. Je ne serai plus jamais un vrai poète. Plus jamais je ne ferai monter la mer dans ma chambre et danser la lune sur mon lit. Plus jamais... ». Mais si, Monsieur, puisque vous étiez toujours poète à cinquante ans et que chez vous, la poésie est bien autre chose que le produit de la crise d'originalité juvénile.

En 1974, vous publiez *La Courte paille*, quinze nouvelles d'une grande variété de registres, où une écriture nette et dépouillée s'allie à la désinvolture, à un ton narquois, parfois à une certaine cruauté. J'y apprécie en particulier « La Parole du papyromane », l'histoire de ce jeune homme persécuté pour sa passion, jugée comme un vice honteux, de mâcher du papier, et qui ne connaîtra la paix qu'en acceptant le jeu de l'hypocrisie et de la dissimulation. Moralité salutaire qui dit avec une ironie un peu triste le drame de la marginalité et de la différence. Mais vous vous situez aussi à mi-chemin entre le rêve et le réel, dans la sensuelle évocation de « Manuela », ou dans une ligne presque surréaliste, avec « Les allumettes » ou « La tête coupée », quand vous ne pratiquez pas, comme dans « L'Invité », un comique de l'absurde qui rappelle Ionesco. Avec le recueil de *La Main passe*, en 1988, à l'observation pénétrante se joignent cette fois les séductions du fantastique et un art consommé de la chute inattendue.

Vous êtes enfin romancier, depuis *La Traque*, en 1970. Vous y mettez en scène un adolescent attardé, indécis, effrayé par la vie, sous la coupe de sa mère et d'une vieille maîtresse, un être vaincu d'avance, aliéné par vocation, velléitaire et rêveur, qui se regarde vivre en fuyant le risque et l'aventure. Attachant à la fois et navrant, inapte au bonheur, incapable d'action, votre personnage « pense au mal d'exister » et ne se sent heureux qu'« autant qu'on peut l'être quand on a l'impression qu'on ne le sera jamais ».

Auriez-vous une prédilection pour les désespérés ? Pierre

Lagnault, ce jeune professeur qui a un jour, sans raison apparente, déchargé son revolver sur ses élèves, réalise peut-être, après quarante ans d'enseignement, l'une de vos vieilles tentations, mais ce deuxième roman, *Le Bon sommeil*, est surtout une descente dans les profondeurs à la recherche des zones ombreuses, troubles, et des pulsions inavouables. Où sont l'être normal et la limite entre lucidité et névrose ? Votre propos est ici servi par la construction et l'écriture : le récit est tracé d'une seule coulée, sans chapitre ; la virgule remplace le point pour traduire la continuité d'un long monologue intérieur. Les personnalités se superposent, les expériences se confondent, l'analyste s'analyse : « Il y a chez tout être humain, concluez-vous, une chambre forte où on ne pénètre pas, même avec les fausses clés de la psychanalyse ».

Vous y insistez d'ailleurs dans *Tous feux éteints*, paru en 1992, et le milieu même s'y prête, puisque vos personnages évoluent précisément dans un asile psychiatrique, chacun poursuivant ses fantasmes et vivant son délire. Marie avouera-t-elle enfin pourquoi elle a naguère tué son cousin ? Au milieu de ces êtres délabrés qui tâtonnent en aveugles à la recherche de leur mémoire, c'est comme une trame de roman policier qui se déroule, une plongée dans l'univers, non pas innocent, mais sulfureux, démoniaque, des amours enfantines et des déceptions d'adultes. Vous n'êtes pas gai, Monsieur, et votre humour est souvent corrosif et vos héros malades vous fournissent l'occasion d'une singulière réflexion sur ce que vous nommez la philosophie de l'AKWABON, autre manière d'envisager l'absurde : « Il me faut, en moyenne, explique un de vos personnages, graphomane, trois jours pour lire un livre, trois cent soixante pour en écrire un. Quand j'écris un livre, je perds l'occasion d'en lire cent vingt autres. Comme j'ai publié jusqu'ici quelque trente volumes, c'est donc un total de trois mille six cents livres dont je n'ai pas tiré profit. Si les hommes de lettres réfléchissaient à la question, il est probable qu'ils n'écriraient plus. Dès lors, n'ayant plus rien à lire, je pourrais consacrer tout mon temps à écrire ». Imaginons un instant votre vœu réalisé. Je ne vous aurais pas lu, puisque j'aurais écrit, mais vous n'auriez pas écrit, puisque vous m'auriez lu... Où donc serions-nous, vous et moi, en ce moment précis, et comment bâtir des académies pour des gens comme nous ? Monsieur, votre cauchemar fait froid dans le dos.

Abrégeons, voulez-vous ? Une bonne douzaine d'œuvres littéraires

res, une quinzaine d'ouvrages scientifiques et d'essais, une cinquantaine d'articles, des activités multiples : votre parcours inspire un respect que vous témoignaient, il y a deux ans, les amis et collègues qui vous offraient, pour votre soixante-cinquième anniversaire, un volume de mélanges. Au-delà de votre compétence, ils appréciaient aussi votre ténacité, votre enthousiasme toujours juvénile et votre modestie.

Voici une demi-heure, Monsieur, que je m'offre le malin plaisir de vous vouvoyer et de vous appeler « Monsieur ». J'arrête, car vous finiriez par nous croire fâchés. Mieux vaut reprendre, pour terminer, le ton de nos relations ordinaires : avec toute mon amitié, mon cher Robert, et celle de tes confrères, bienvenue parmi nous !

Discours de M. Robert FRICKX

J'avais, Monsieur, dans ma candeur notoire, conçu l'audacieux projet de renoncer à ce lieu commun des discours académiques, qui consiste à faire étalage d'humilité, en feignant de se sentir indigne de l'honneur qui vous échoit, alors que, secrètement, on pense que cet honneur s'est longtemps fait attendre.

Que reste-t-il de ma résolution ? Rien — ou peu de chose. C'est que, Monsieur, j'ai quelque peine à me reconnaître dans le portrait flatteur que vous avez tracé de moi, et que, paradoxalement, vos éloges me font mieux mesurer ma petitesse.

Une fois de plus, vous avez déversé sur ma fragile personne, avec les flots de votre éloquence, la bienfaisante chaleur de votre amitié. De quoi faire, dans mon cœur, un bien bel arc-en-ciel. Vous êtes pour moi, Monsieur, une sorte de providence. Prenant à rebours une fable antique illustrée par un tableau célèbre de Lecomte de Nouy, je vous institue, dans mon for intérieur, mon porteur de bonnes nouvelles. C'est vous qui, il y a bien longtemps déjà, m'avez appris ma nomination en tant que chargé de cours à la V.U.B. ; vous encore qui m'avez averti que l'Académie acceptait de publier mon essai sur Hellens ; vous enfin qui m'avez annoncé que cette même Académie avait décidé de m'accueillir en son sein. Que vous n'avez joué, dans la plupart de ces occurrences, qu'un rôle d'annonciateur, je ne suis quand même pas assez naïf pour le croire.

Il faut pourtant, au risque de vous décevoir, que je ramène à de plus justes proportions les éloges que vous m'avez prodigués ; il y a entre probablement cette part d'indulgence que l'on professe à l'égard de ceux qu'on a beaucoup aidés à devenir eux-mêmes. Et sans doute ma paresse naturelle, ma passivité, mon sentiment de la vanité universelle avaient besoin de votre aiguillon. Mais, si j'ai beaucoup écrit, je ne m'y sens aucun mérite : c'est que, comme

aurait dit Montaigne, je suis inapte à toute autre *vacation* ; le destin m'a fait naître écrivain ; il eût pu faire de moi un meilleur jardinier.

Mes chers Confrères, Mesdames, Messieurs,

A l'étonnement d'être, hérité sans doute de quelques auteurs qui ont marqué mon adolescence, se joint aujourd'hui l'étonnement d'exister ; au plaisir d'écrire et de publier se superpose à présent la joie de voir ce plaisir sanctionné, reconnu comme un mérite. Une ombre, cependant, sur ce bonheur qui est le mien : c'est que mon travail de chercheur ait offusqué quelque peu mon œuvre de poète et de romancier. Parce qu'il est l'aboutissement de recherches patientes et de lectures nombreuses, le produit d'une longue fréquentation avec un auteur et son œuvre, on n'est jamais totalement le père d'un essai ; alors que le récit, le poème sont, pour l'écrivain authentique, des morceaux vivants de lui-même. Dans son discours de réception, prononcé il y a plus de vingt ans déjà, Roland Mortier déclarait, avec trop de modestie :

« La Philologie, même associée à Mercure (ce qui, reconnaissons-le, lui arrive rarement au sens courant du symbole), aura beau s'ingénier jusqu'à épuiser ses prestiges : elle ne peut rien de plus pour ses adeptes, voués au rôle de serviteurs d'un art dont ils ne seront jamais les grands prêtres ».

Ce n'est point que je me prenne pour un grand prêtre, loin de là ; mais ceux d'entre vous qui écrivent parce que c'est pour eux une nécessité existentielle comprendront certainement que j'accorde plus d'importance à mon œuvre de romancier — fût-elle médiocre — qu'à mon travail de chercheur. Mais laissons cela : entre l'historien et le poète, mes chers Confrères, il vous fallait choisir : on ne pouvait décemment m'octroyer deux fauteuils — ni m'asseoir entre deux chaises.

Mes chers Confrères,

Je me range d'autant plus volontiers à votre choix que le fauteuil que vous m'avez accordé est celui de Joseph Hanse. Pourtant, comment ne pas trembler devant le périlleux honneur d'évoquer la mémoire d'une personnalité aussi célèbre ? Mais aussi dans le même temps, comment ne pas s'en réjouir ? Il y a les maîtres qu'on a eus, ceux qu'on a subis et ceux qu'on aurait voulu avoir.

Parmi les premiers, je citerai Gustave Charlier, qui m'enseigna la rigueur et la précision et à qui je dois la publication de mon premier essai ; je préfère oublier les seconds ; mais, parmi les maîtres que j'aurais aimé avoir, figure certainement Joseph Hanse. Je reviendrai tout à l'heure sur les qualités du chercheur ; qu'il me soit permis, auparavant, d'évoquer brièvement l'homme.

Nous avons maintes fois fait de conserve le trajet qui nous menait, en bus, de la place des Archiducs au Palais des Académies. Toujours alerte, Hanse grimpait dans le 96 que je venais d'emprunter à l'arrêt précédent et venait s'asseoir en face de moi si la place était libre. Nous devisions de problèmes de grammaire ou de littérature, c'était selon. J'étais toujours frappé par son discours, à la fois clair et précis, lucide et compréhensif. Joseph Hanse avait la simplicité des grands savants qui n'ont pas besoin de platonner pour s'imposer aux autres. Il était affable et courtois, attentif aux arguments qu'on lui opposait, ferme dans ses réfutations.

Beaucoup de choses nous rapprochaient. Et d'abord, notre admiration commune pour *La légende d'Ulenspiegel*, que j'avais lue à l'âge de quinze ans, sur les instances de ma mère, dans l'édition Lacomblez de 1917. Ensuite, l'idée que si la langue définit une littérature, d'autres facteurs y concourent, et qu'en fonction de son passé culturel spécifique, la Belgique ne saurait être assimilée à une province française. Ce que Joseph Hanse a exprimé dans divers écrits et notamment dans un article publié, en 1946, par le bulletin de l'Académie sous le titre *Littérature, nation. langue*. Je cite :

« (...) la littérature française de Belgique n'a cessé d'être tribunaire de la France, mais son histoire n'a jamais été celle d'un département français. Elle n'a pas toujours suivi avec la même curiosité, avec le même élan, le mouvement des lettres françaises. Elle a eu à certains moments ses propres centres, ses propres foyers de rayonnement, ses propres affinités électives, ses propres fièvres. Tout cela ne peut être mis en évidence que dans une étude particulière de la littérature française de Belgique et dans l'exposé des relations entre la Belgique et la France ».

Nous professons en outre le même respect pour la langue française, mais je reconnais qu'il était plus indulgent que moi à l'égard de certaines modes langagières que je condamnais avec vigueur : par exemple, l'emploi d'*alternative* dans le sens de *solution* ; ou la construction intransitive du verbe *se rappeler* ; ou encore le chan-

gement de genre du mot espèce, dont les Français font actuellement un substantif masculin, disant sans vergogne : « un espèce de type », « un espèce d'ouvrage », ce qui, je l'avoue, m'irrite profondément.

Consultant sur ces trois points le *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne* dans l'édition de 1983, je constate avec étonnement que Joseph HANSE s'y montre plus sévère, à l'égard de ces différents phénomènes que lors de nos conversations familiales. J'y lis effectivement :

« *Alternative*. Un autre emploi, venu de l'anglais, est plus récent ; c'est celui d'(*alternative à qqch.*), dans le sens de *solution* de remplacement. A éviter ».

« *Rappeler (se)*. Malgré la fréquence de la faute (...), il faut dire *se rappeler qqch.* et non (*se rappeler de*), calqué sur *se souvenir de qqch.* »

« *Espèce, n.f.*, doit rester féminin dans une espèce de suivi d'un nom masculin (...) ».

Que faut-il en conclure ? Que le grammairien se montrait plus radical dans ses écrits que dans la conversation intime ? Ou plutôt, qu'en vrai linguiste, considérant que c'est l'usage qui fait la règle, il prenait déjà ses distances, en 88 ou 89, avec un ouvrage qui est sans cesse à corriger, car rien n'évolue plus vite que la langue.

Ce phénomène explique que Joseph Hanse n'a cessé de revoir et de compléter ce merveilleux outil de travail qu'est le *Dictionnaire*. La première édition date de 1949, mais, depuis sa mise en chantier, en 1933, l'ouvrage avait déjà subi de très nombreux remaniements. De la version de 49 à celle de 83, la distance est, une fois encore, considérable. Les modifications apportées au volume dénotent la volonté du grammairien de ne laisser dans l'ombre aucun des problèmes syntaxiques ou lexicologiques surgis dans la langue française depuis l'immédiat après-guerre. Elles illustrent aussi une qualité du chercheur que nous retrouvons dans tous ses ouvrages : son souci de l'exactitude et de la précision, son besoin d'être aussi complet que possible, sans toutefois verser dans l'*abstraction de quintessence*, comme disait Rabelais, sans accumuler les cas d'espèce, sans alourdir la liste des emplois occasionnels ou particuliers.

Toutefois, le succès mérité de cet important ouvrage, ponctué notamment par un savoureux passage de son auteur sur les écrans

de la télévision française, ne doit pas faire oublier les mérites de l'historien, qui sont énormes, eux aussi. Comment, en effet, ne pas rester confondu devant une production aussi importante, devant une carrière aussi pleine, aussi prestigieuse ? Comment ne pas être gêné de ne pouvoir en retracer ici que des aspects fragmentaires ? Dans la préface qu'il rédigea pour les *Etudes de littérature française de Belgique* offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire, Marcel Thiry constatait déjà :

« (...) il me paraîtrait indiqué, aujourd'hui, de m'attacher à faire voir l'œuvre, et l'auteur à travers elle. Mais ... Toute l'œuvre ? La place me manquerait, et assurément la capacité ».

Encore plus limité que Thiry, à la fois sur le plan des contraintes horaires et sur celui des dons naturels, je me vois confronté au même problème : obligé de n'évoquer la vie et l'œuvre de Joseph Hanse qu'à larges traits et de sacrifier, faute de temps, des aspects importants de sa carrière.

Il faudrait des heures, en effet, pour retracer le parcours accompli par Hanse, depuis la naissance à Floreffe, le 5 octobre 1902, sur cette place du Vieux Moulin où ses parents tiennent une épicerie, jusqu'à l'hommage fervent qui lui fut rendu, le 24 juin 1978, à l'occasion de son soixante-quatrième anniversaire, dans une salle de lecture de la Bibliothèque Albert I^{er}. On aimerait évoquer longuement cette enfance rurale et sereine, l'école primaire, les études au petit séminaire de Floreffe, puis au Collège Notre-Dame de la Paix, à Namur. En 1920, Hanse entame, à l'Université de Louvain, des études de Philosophie et Lettres ; cinq ans plus tard, il y conquiert, avec la plus grande distinction, le titre de docteur. En 1926, ex-aequo avec Gustave Vanwelkenhuyzen, lauréat du Concours universitaire ; en 1927, sa thèse sur De Coster — j'y reviendrai dans un moment — est couronnée par l'Académie qui la publie l'année suivante. C'est au lycée d'Alost que Joseph Hanse débute, dès 1926, une longue carrière de pédagogue. De 1933 à 1944, il prodigue son enseignement aux rhétoriciens de l'Athénée royal de Bruxelles. En 1944, il est nommé préfet de l'Athénée d'Ixelles, mais, au moment d'y prendre ses fonctions, il est appelé par l'Université de Louvain pour y enseigner l'analyse textuelle, la grammaire française, l'histoire de la littérature française de Belgique. Hanse, désormais, va pouvoir donner la pleine mesure de ses dons.

Les publications se succèdent, les honneurs et les distinctions pleuvent sur la tête de ce pédagogue respecté, de ce chercheur méticuleux, de ce polémiste redoutable. Car si je faisais, plus haut, allusion à l'indulgence, à la bonhomie de Joseph Hanse, il ne faudrait pas oublier néanmoins qu'il faisait passer l'amour de la vérité avant les politesses de salon et les hypocrisies de la vie mondaine. On en trouve un exemple caractéristique dans les réserves qu'il formula, à l'égard de l'œuvre d'Henri Liebrecht, quand il lui succéda, le 13 octobre 1956, au sein de notre Académie.

Deux ans plus tard, il dirige, avec Gustave Charlier, la monumentale *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Il prend une part active dans les querelles linguistiques qui secouent l'Université de Louvain dans les années 60, siégeant notamment dans la commission des « dix sages », instituée par le pouvoir organisateur pour essayer de trouver une solution pacifique aux problèmes qui se posaient alors.

En 1965, Hanse fonde, avec Alain Guillemmou, la Fédération du français universel. Deux ans plus tard, il devient le Président du Conseil international de la langue française. Mais il n'est pas plus possible de fournir le relevé complet de ses charges et de ses missions que de dresser la liste exhaustive de ses publications. Contentons-nous, pour terminer ce *cursus honorum*, de signaler encore que Joseph Hanse fut, avec Carlo Bronne et Herman Liebaers, à l'origine de la création du Musée de la Littérature, dont on ne dira jamais assez quel apport considérable il constitue à la connaissance de notre patrimoine culturel.

En 1978, la bibliographie des *Etudes de littérature française de Belgique* offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire recensait onze volumes et cent vingt et un articles ; et l'œuvre du grand chercheur était loin d'être achevée. Si, parmi ces ouvrages, la moitié environ traitent de problèmes grammaticaux, l'autre moitié, dans sa quasi totalité, concerne les écrivains français de Belgique. Hanse prolongeait ainsi une entreprise qu'il avait commencée en 1925, avec la rédaction de son livre sur De Coster.

Mais, avant de quitter le domaine de la grammaire, il convient encore de faire allusion aux exploits cynégétiques de notre chercheur. Rassurez-vous, âmes sensibles ou spectateurs fidèles du *Jardin extraordinaire* : il ne s'agit, en l'occurrence, que d'une chasse linguistique, celle aux belgicisms, qu'il entreprend en 1971, avec

l'aide de notre collègue Albert Doppagne et de M^{me} Bourgeois-Gielen. Ce petit livre connu un tel succès qu'il fut suivi, trois ans plus tard, par un deuxième : *Nouvelle chasse aux belgicisms*. Chasse peu meurtrière, il est vrai, puisque les auteurs laissent la vie sauve à beaucoup de leurs proies : **septante, nonante, aubette, pistolet, drève, minerval**. On les sent même pleins de tendresse à l'égard de certaines expressions qu'ils condamnent : **guindaille, taiseux, veaux de mars, voire spitant** ou **jouette**.

Mais il est temps de quitter le grammairien pour aborder l'historien de la littérature. Il fallait un sacré courage en 1925 pour décider, malgré les réticences de ses professeurs, de consacrer une thèse à l'auteur d'*Ulenspiegel*. C'est que De Coster était loin d'être considéré, dans les milieux universitaires, comme l'écrivain puissant et original que l'on célèbre aujourd'hui. En 1912, dans son essai sur *La culture française en Belgique*, Maurice Wilmotte avait écrit à propos de *La légende d'Ulenspiegel* qu'elle « n'est qu'un ingénieux rapiécage d'anecdotes prises dans une vieille fable germanique et d'épisodes qu'a fournis l'histoire nationale ; mais la suture est apparente et l'unité du livre, à peu près nulle » (p. 317). Déjà Francis Nautet, auteur, en 1892, d'une *Histoire des lettres belges d'expression française*, avait été sévère pour l'œuvre ; trente ans plus tard, au moment même où Hanse se mettait au travail, Paul Hamélius, dans son *Introduction à la littérature française et flamande de Belgique*¹, déplorait encore le manque d'unité de l'ouvrage. Il fallait donc toute l'audace, mais aussi toute la ferveur, toute la lucidité de Joseph Hanse pour prendre le contre-pied des idées reçues et démontrer la profonde originalité de la *Légende*. Réédité il y a quatre ans par les soins de l'Académie, son livre n'a pas pris une ride.

On y trouve en germe toutes les qualités du futur historien de nos lettres. Et tout d'abord la probité intellectuelle, le souci permanent de l'objectivité scientifique : Hanse ne se leurre pas sur la valeur réelle des autres œuvres de l'écrivain, il ne tente pas de nous faire prendre des vessies pour des lanternes. Ensuite, sa propension pour la critique de genèse : le meilleur chapitre de son ouvrage est sans conteste celui qu'il consacre aux sources de la *Légende*. Il est

1. Bruxelles, Office de publicité, 1921, p. 209.

notamment le premier à étudier méthodiquement les emprunts que fait De Coster, tant sur le plan linguistique que sur le plan événementiel, à *L'histoire de Pays-Bas* d'Emmanuel Van Meteren. C'est dans cet important chapitre du livre que se manifeste également une autre facette caractéristique du talent de Joseph Hanse : sa verve de polémiste. On connaît la querelle qui l'opposera, en 1933, à l'Académie française, à propos de la *Grammaire* que celle-ci venait de faire paraître ; intitulé *Le bilan d'une grammaire*, l'article qu'il publia à cette occasion contribua beaucoup à sa réputation de linguiste et lui valut notamment les félicitations de Ferdinand Brunot. Ici, c'est Paul Hamélius, professeur à l'Université de Liège, qui fait les frais de sa pugnacité. Avec cette fermeté polie qui le caractérise déjà, le jeune homme explore un article du maître publié en 1908 dans *La Belgique artistique et littéraire* et réduit à néant les théories de celui-ci concernant les sources germaniques d'Ulenspiegel.

D'autres aspects de l'ouvrage méritent d'être soulignés. Hanse montre bien, par exemple, comment l'œuvre de De Coster fut à l'origine d'une vision réductrice, anamorphotique, de la Flandre. Mais, dans sa négation d'une Flandre sensuelle, « pays coloré des bacchanales, des hauts faits de gueule et des débauches nues » (p. 267), Hanse exagère le côté mystique, mélancolique et résigné de ce peuple, je cite — « placidement rêveu(r) et triste » (p. 267). Cette opposition simpliste connaîtra la fortune que l'on sait ; comme dit un de mes collègues : « Les Flamands sont comme tous les hommes, mystiques le jour et sensuels la nuit ».

Dès cette époque, Hanse plaide en faveur d'une édition critique d'*Ulenspiegel* ; ce dessein, il ne pourra le réaliser qu'en 1966, quatre ans après nous avoir donné une remarquable édition des *Poésies complètes* de Maurice Maeterlinck. Suivra, en 1990, celle des *Légendes flamandes*. Quant à l'édition critique des œuvres de Verhaeren, actuellement en chantier, c'est à Joseph Hanse qu'on en doit l'initiative ; ce projet remonte en effet à l'année 1955, date à laquelle il publie un article intitulé : *Pour une édition critique de Verhaeren* et commence, avec l'aide de Michel Otten et des étudiants de l'Université de Louvain, ce gigantesque travail de collationnement.

La réédition récente, sous le titre de *Naissance d'une littérature*,

des principaux articles de Joseph Hanse², permet de prendre l'aune de cette œuvre à peu d'autres seconde, tant par son importance sur le plan scientifique que par son ton très personnel. Chercheur scrupuleux, Hanse ne se départit jamais de cette lucidité qui l'amène parfois à des jugements sévères. Mais, qu'il remette Pirmez à sa juste place, qu'il évoque *La grandeur de Charles De Coster* et son exclusion de la littérature française, qu'il retrace les débuts littéraires de Maurice Maeterlinck ou *La genèse de « L'intruse »*, c'est partout la même alacrité, la même intelligence, le même sens de la formule exacte, d'où l'ironie n'est pas toujours absente. Evoquant, dans un article intitulé *Du romantisme au naturalisme et au symbolisme*, certain poème patriotique de Louis Hymans, où l'auteur compare la Belgique à un vaisseau, Joseph Hanse écrit : « Il n'est pas inutile de préciser que le poète n'évoque pas notre marine marchande mais, à travers le vieux cliché du vaisseau de l'Etat, ce qu'il appelle « les fruits divins de l'ordre et du travail » dans les diverses activités nationales. Et le critique d'ajouter : « Ce ne sont, hélas ! ni ses premières ni ses dernières tentatives de faire violence à une Muse tricolore ou de chercher en vain son souffle ou son envol dans l'histoire nationale ». (p. 41).

Dans *Charles De Coster et Félicien Rops*, Hanse caractérise en ces termes son auteur de prédilection : « Tendre, nerveux, instable, agité, influençable, capricieux, facilement excessif, tantôt crédule, tantôt méfiant et soupçonneux, impulsif, avec des élans d'enthousiasme ou des crises de découragement, installé dans l'imagerie plutôt que dans la réalité, il se sent désaxé, incompris, il souffre (...) ». (p. 106). De telles énumérations sont fréquentes dans la prose du chercheur, et quand on les relit attentivement, on constate qu'aucun des termes utilisés n'est superflu ni approximatif. Faut-il ajouter encore que le grammairien est l'adjuvant précieux de l'historien littéraire et qu'il assure aux analyses de ce dernier une précision, une rigueur qu'on ne trouve pas souvent dans les tentatives du même genre. Cette complicité fait notamment merveille dans l'examen critique des variantes relevées dans l'œuvre d'Emile Verhaeren.

« Il ne se déplaît à mourir qu'à ceux qui n'ont pas vécu », disait

2. Bruxelles, Labor, Coll. « Archives du futur », 1992.

à peu près Montaigne, que je cite ici de mémoire. La vie de Joseph Hanse fut d'une richesse que beaucoup lui envient et qui excuse en partie les lacunes de mon discours. Quoi qu'il en soit, le cœur y était. Je me souviendrai toujours — coïncidence troublante — que c'est Joseph Hanse qui, le premier, fit allusion à mon élection possible : « J'espère que vous serez un jour des nôtres », me dit-il en pénétrant dans ce Palais. Je lui répondis, avec d'autant plus de légèreté que je n'y croyais pas : « Vous savez, je ne souhaite la mort de personne, surtout pas d'un immortel ». C'était en 1988 ou en 1989.

Hanse devait s'éteindre dans sa maison de Watermael-Boitsfort le 7 novembre 1992. Lui qui avait été, jusqu'en 1990, un des membres les plus assidus de notre Académie, lui disait définitivement adieu. Je suis malheureusement convaincu, Mesdames, Messieurs, que la seule appartenance à votre illustre assemblée ne confère pas nécessairement la gloire et la pérennité. Il suffit, pour s'en rendre compte, de relire la liste des membres de 1920 à nos jours, exercice salutaire que je recommande à tous ceux qui brigueraient déjà mon fauteuil. Toutefois, je suis persuadé que le nom de Joseph Hanse restera, pour les philologues à venir, celui d'un « honnête homme », d'un maître exemplaire, et, puisse-t-il me pardonner ce néologisme à la mode, d'une chercheur... « incontournable ».

Réception de M. Jacques Crickillon

Discours de M. Jacques-Gérard LINZE

Monsieur,

Vous n'y échapperez pas, non plus que vos amis venus assister à votre réception en laquelle je me réjouis de jouer en quelque sorte le rôle de parrain. Vous n'échapperez pas à mon goût des évocations du passé.

C'était il y a un quart de siècle. À l'occasion d'une vague « journée du livre », je participais à une séance de signature dans l'immense salle des pas perdus de la maison communale d'un faubourg bruxellois. Je trouvais le temps long, je l'avoue, derrière trois ou quatre piles de volumes. Nos confrères alentour, visiblement, s'ennuyaient aussi, sauf Maurice Carême dont l'éventaire avait attiré quelques garçonnets, seuls visiteurs de cette foire. Tout à coup j'ai vu venir à moi deux hommes et une femme. Ils allaient d'un pas résolu, un peu comme ces héros d'une série télévisée anglaise bien connue, John Steed, Miss Purdey et Gambit, quand ils se dirigent vers la caméra au début de chaque épisode. C'étaient, avec vous que je ne connaissais pas encore, votre toujours souriante épouse et l'un de vos amis, qui allait devenir l'un des miens et surtout l'un des critiques importants de notre pays, romancier, auteur dramatique, collaborateur des pages culturelles du *Soir*. Il s'agit bien entendu de Jacques De Decker que je remercie d'avoir provoqué notre première rencontre.

Quelques jours plus tard, vous m'avez envoyé l'un de vos recueils, *L'ombre du Prince*. Je l'ai dévoré. J'avais cru, jusqu'alors, bien connaître la jeune poésie belge. En fait, j'en avais une idée qui, pour n'être pas fausse, allait bientôt m'apparaître imprécise. En effet, en ce temps où déjà la plupart de nos poètes visaient à condenser au maximum l'expression de leurs idées et de leurs émo-

tions, préférant à la somptuosité ou à l'épaisseur bien charnue du discours la pureté de cristal d'un filet d'eau, d'une cascabelle, vous, vous creusiez profondément le large lit d'un fleuve chargé de limon, d'herbes et de branches, voire d'arbres arrachés à ses berges. Je me laissais tour à tour bercer puis secouer par ce courant tantôt majestueux, tantôt véhément, toujours impérial. Les sensations que j'éprouvais étaient toutes neuves et, par exemple, j'étais subjugué quand je lisais :

*Le grand le merveilleux amour déplie ses paupières de savon
O le silence des yeux
La vague marine là-bas dresse des reins de marbre bleu...*

Avec une belle fidélité vous m'avez ensuite fait l'hommage de vos autres recueils et celui, tout aussi précieux, de votre amitié. Vous savez combien j'y suis sensible.

*
* * *

Vous avez vu le jour le 13 septembre 1940 à Bruxelles, où vous avez vécu votre enfance. Vos plus anciens souvenirs sont des images de guerre : un aviateur canadien descend criblé de balles sous son parachute, à quelques mètres de votre balcon ; une bombe volante s'arrête au-dessus de chez vous avant de tomber et détruire des immeubles proches ; des vagues de bombardiers vont vers la Rhénanie. Est-ce à ces dramatiques épisodes que vous devez votre intérêt pour l'histoire militaire, intérêt si puissant que vous êtes devenu incollable en la matière ? Cette inclination n'exclut pas que vous ayez horreur de la violence, en dépit de votre caractère pugnace et obstiné, dans le plus pur style Fort-Chabrol.

Enfant, adolescent, prisonnier d'un monde pourtant ouvert à votre exploration, comme la suite de votre vie l'a prouvé, vous vous abandonniez volontiers à la rêverie. De plus vous aviez découvert la musique et vous vous essayiez à la peinture. Mais, surtout, vous commenciez de vous adonner à la lecture avec un bel appétit : Fenimore Cooper et Malraux vous marquaient déjà. L'aventure, toujours l'aventure : de là sans doute, plus tard, votre goût pour le roman policier, le roman noir, le roman d'anticipation.

Un jour, vous vous êtes imposé, encore très jeune, d'escalader la rocaille d'une grotte dédiée à Notre-Dame de Lourdes. Vous

étiez sujet au vertige et vouliez triompher de celui-ci, c'est-à-dire de vous-même. Aujourd'hui, passionné d'alpinisme, vous vous êtes fait un beau palmarès avec les ascensions du Grand Paradis, de la Dent Blanche, du Mont Rose, et j'en passe.

Déjà en possession d'un diplôme d'instituteur vous vous êtes inscrit à l'Université de Bruxelles où vous avez conquis la licence en philologie romane. Mais vous étiez attiré par bien d'autres connaissances encore : outre l'histoire militaire, que j'ai citée, la sociologie des peuples primitifs, l'histoire de l'art et celle des religions ont été les objets de votre attention.

Dans les mêmes années soixante, vous parcourez le monde. On vous voit en Égypte, au Zaïre et en Ouganda, au Rwanda, au Burundi puis à Hong-Kong, au Laos, au Cambodge et au Népal. Ces régions ont peuplé votre mémoire d'images hautes en couleur et de parfums exotiques dont vous mêlerez bientôt les charmes à la pâte de votre œuvre puisque vos premiers ouvrages, jusqu'à *Retour à Tawani* qui a paru en 1983, sont habités des souvenirs de vos périples. Comme l'a écrit Robert Frickx : « Tout un merveilleux païen surgit avec une efflorescence pareille à celle des forêts tropicales ».

Celle qui est devenue votre femme en 1964, votre inspiratrice et la mère de vos deux fils, Ferry, a été elle aussi une grande voyageuse. Née en Afrique centrale, revenue en Belgique, elle est partie ensuite enseigner le français en Australie. Elle est collagiste et a illustré nombre de vos livres. On retiendra surtout que sans elle, à vous entendre, vous n'auriez pas entrepris d'écrire. C'est elle, déclarez-vous encore, qui vous a donné votre langage poétique.

Comme vous, Ferry pratique l'escalade, et vous lui devez de ce fait la terrible émotion que vous avez éprouvée en 1990 lorsqu'elle a fait une chute qui aurait pu être mortelle. Soit dit en passant, vos deux fils ont suivi votre exemple et comptent aujourd'hui parmi les meilleurs grimpeurs de notre pays.

Mais je dois revenir sur mes pas. Vous projetiez de vous consacrer à la philologie. Par ses détours, votre itinéraire vous a conduit à l'enseignement. Pendant vingt-sept ans, vous avez exercé votre profession à l'Athénée Fernand Blum de Schaerbeek où vos élèves vous ont décerné quelques surnoms tels que « John Wayne », « l'Ascenseur des débats » ou « Notre philosophe ». Et, durant ces dernières années, vous avez donné le cours d'histoire des littératu-

res au Conservatoire royal de Bruxelles. Vous avez si bien joué votre rôle de « maître », comme on disait autrefois, que plusieurs vocations d'écrivains se sont éveillées parmi vos élèves. Vous en êtes fier à juste titre, et vous songez souvent à l'un d'eux qui, forte tête à l'école, vend aujourd'hui des légumes après avoir été paracommando : s'il écrit des poèmes c'est, selon vos propres termes, uniquement « pour la joie », vu qu'il n'ambitionne nullement de les publier quelque jour.

* * *

Puisque c'est en poésie que vous avez fait vos débuts littéraires, c'est du poète que vous êtes que je parlerai d'abord.

Vos premières pages ont été publiées au début des années soixante par *Marginales*, excellente revue que dirigeait notre grand aîné et ami Albert Ayguesparse. Vous vous étiez adressé à lui sur le conseil de Jacques De Decker et il vous avait encouragé. Trois personnes, dont votre femme, ont donc infléchi le cours de votre destin, à vous qui n'aviez pas imaginé d'abord que votre vie pût être bientôt gouvernée par une féconde fièvre créatrice.

Comme Albert Ayguesparse, qui vous connaît bien, j'ai souvent souligné que si toute poésie est chant, elle est chez vous un long chant d'amour sans cesse repris, toujours différent mais lancé d'une même voix vibrante, la vôtre. Vous adressez vos recueils à Ferry, et vos dédicaces sont éloquentes. Je n'en cite que deux, et d'abord celle de *L'ombre du Prince* :

*à Ferry pour qu'elle me pardonne de passer à ses côtés avec
cette plaie de vivre et d'être né et mourir pour elle serait seul hom-
mage à sa merveille.*

Et voici celle de *La guerre sainte* :

*à Ferry
qui m'a pris la vie me l'a donnée
folle et sage comme un diamant qui
me préserve seule de sa resplendissante
force du jour de sang.*

De telles inscriptions sont en soi d'émouvants fragments poétiques. Du reste, comme toute votre œuvre, loin de tenter la gageure de dire beaucoup avec aussi peu de syllabes que possible, elles sont

exaltation de la langue, des mots qui vivent en elle et tour à tour nous tourmentent et nous ravissent.

Votre œuvre compte aujourd'hui plus de trente ouvrages. Avec les premiers d'entre eux, en sept années, vous avez donné le ton, un ton très personnel, marqué par vos expériences et découvertes de grand voyageur. *La guerre sainte* allait vous valoir en 1977 le grand Prix triennal de poésie du gouvernement, et vous n'aviez que trente-sept ans ! Mais vous n'êtes pas homme à vous figer dans une certaine pratique de l'écriture : tout en restant fidèle à votre élan initial, vous n'avez pas résisté aux forces qui régissent votre devenir d'écrivain. Vous ne changez de timbre, pourtant, dans aucun des nouveaux recueils que vous publiez. Mais votre commerce amoureux avec les mots vous donne de l'audace. Désormais ces mots ne sont plus seulement vôtres parce que vous les partagez avec des millions d'autres personnes, mais aussi parce que vous possédez la langue comme une maîtresse et la dominez comme une servante. Vous osez, avec une belle autorité, la violer pour lui faire des enfants, non comme le premier venu qui, ignorant et désinvolte, la malmènerait, mais comme un homme qui, en seigneur, la plie aux exigences de son discours. Ne dites-vous pas, dans *L'ombre du Prince* : « ... ta vie adoureuse ta vie hébétéuse ta vie lamenteuse ta vie agoneuse ta vie trépaneuse... » ? Voilà quelle sorte de valeur ajoutée vous offrez à ce français que, nous le savons de reste, vous respectez, hors les licences dites poétiques, en l'enrichissant de vocables que nous ne verrons sans doute jamais en quelque dictionnaire, mais qui prennent sens et saveur juste le temps d'un vers !

Certains poètes combinent joliment les mots. Ce qu'ils nous disent ressemble à du vent. Une brise peut être agréable mais elle ne laisse rien derrière elle, qu'un souvenir, ce qui n'est déjà pas mal. Vous, nous venons de le saisir, vous pressez le langage, le torturez un peu, en agencez et réagencez les éléments pour en extraire la quintessence, pour lui faire tout dire, au-delà même des consécutions lexicales. Beaucoup de vos pages m'ont touché d'inoubliable façon, comme telle évocation d'un drame familial. Je vous cite, je cite *L'ombre du Prince* :

*Le retour l'autre hiver de notre enfant malade par
l'immensité d'une plaine grise et froide et couturée les
pas n'y pesaient mais l'ombre d'un seul corbeau clopinant*

*dans la lumière avec le regard jaune des fiévreux qui
s'en vont passer la rampe et parleront pour l'éternité
derrière nos portes la geste lente à la douleur descellée.*

Vous ajoutez un peu plus loin :

*Et maintenant sur le chemin du retour
Les tigres les serpents les hommes jungle ou désert que sais-je
Vers ces terres inconnues mon retour
Une brassée de feuilles mortes griffonnées à la hâte.*

Que peuvent valoir les lignes qu'on écrit quand on a un enfant malade ? Griffonnages hâtifs, dites-vous. Belle humilité pour qui sait créer, à partir de feuilles mortes, des poèmes aussi justes et aussi émouvants que les vôtres !

On a pu croire qu'avec *La barrière blanche*, en 1974, vous optiez pour un phrasé moins complexe, scandé par la brièveté de ses éléments. Cependant votre éloquence ne s'accommode que par moments d'une telle économie. Voilà prononcé le mot éloquence. Éloquent vous êtes, on dirait de naissance. Il ne vous suffit pas de parler, il vous faut parler bien, et dense, et beau. Si les mots valent avant tout, chez vous, pour leur signification, vous en faites vos complices quand ils s'imposent à vous pour leurs connotations, leur sonorité. Vous êtes chez vous au pays du verbe et du poème. Même si vous écrivez librement, la rime et l'assonance peuvent être vos alliées, soutenant l'esprit de votre texte, jalonnant celui-ci, et l'on penserait qu'elles sont, rime et assonance, de ces bornes que posent des États ou des propriétaires terriens pour délimiter leurs territoires. Vos territoires à vous, ce sont les pages blanches sur lesquelles vous ajoutez votre littérature personnelle à toute celle que vous connaissez bien puisque vous l'enseignez avec le succès que l'on sait.

En 1975, vous publiez donc *La guerre sainte*, recueil à première vue proche des précédents, mais dont une lecture attentive vous révèle peut-être plus extraverti. Vos poèmes, ici, m'ont tellement impressionné que, souffrez que je parle à nouveau de moi, je n'ai pu résister à l'envie d'en écrire un pastiche, par jeu mais non sans crainte de vous blesser. Vous avez le sens de l'humour et vous en m'en avez pas tenu rigueur.

Au vrai, ces poèmes-là, les vôtres, plus que des ruminations, même splendidement inspirées, ressemblent à des séquences de

film cinématographique. Jacques De Decker, encore lui, n'a-t-il pas écrit : « *La poésie de Crickillon est roman. Un long roman inachevable, qui ne ponctue pas plus ses phrases que ses phases, qui se déploie à l'infini de la mémoire et de la langue, s'achemine à dos de mots et de remords (...) vers un silence qui lui échappe comme l'horizon à la caravane* » ? André Doms, pour sa part, allait préciser que ce décor ne doit pas nous faire entendre « *une théâtralité artificielle dont vous êtes bien éloigné...* » Et je cite à nouveau De Decker pour ajouter que cette poésie « *véhicule un récit, une légende engloutie qui est avant toute chose la chronique d'une passion* ».

Puis-je vous redire, non pas mon trop facile pastiche, mais quelques-uns des vers, les vôtres, qui me l'ont inspiré ?

*Elle marche dans les rues lumineuses de Surfers Paradise
Elle déguste des ice creams multicolores perchée sur le
haut tabouret nickelé d'un comptoir de Surfers Paradise
Elle offre au soleil son corps nu sur la plage de rires
et de vagues et d'hommes nus dans l'écume de Surfers
Paradise...*

Une telle musique, Monsieur, n'appartient qu'à vous. Il arrive toutefois, à coup sûr sans que vous l'ayez cherché, que quelques lignes nous rappellent de grands aînés. Je vous cite encore :

*Je t'aime pour la prison pour la garde pour la peur
Je t'aime pour la solitude
Pour les places désertes les rues vides les portes noires
Pour les lumières inutiles
Pour chaque disparu...*

Ce fragment nous fait penser à Robert Desnos ou Paul Éluard, non que vous répétiez ce qu'ils ont écrit avant vous, mais parce que vous êtes ici, à leurs côtés, au sommet de l'expression poétique. Du reste, quand on vous interroge sur vos inclinations littéraires, vous citez le Nouveau Roman et Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Simon, Duras, des Forêts et Cayrol ; vous nommez aussi Sartre, Gracq, Durrell, Kafka, Faulkner, Dostoïevski, Balzac, Hugo, Rilke, Trakl, Desnos, Omar Khayam, Saadi, ainsi que d'autres grands poètes, qu'ils soient persans du XIII^e siècle ou chinois. Et aujourd'hui on sait votre vénération pour Djâlal al-Din Rumi, Claudel, Goethe, la Bible et le *Mahabharata*. Vous aimez aussi les paralittératures : romans policiers ou de science-fiction entre autres.

Vos admirations se sont révélées dans vos études critiques et recensions... Il fut un temps où vous lisiez en boulimique : plus de deux cents livres par an. Ne nous étonnons donc pas de vous voir, nanti d'une telle culture, membre de nombreux jurys ou appelé par Jeanine Moulin à participer aux travaux du comité de sélection des *Midis de la poésie*.

On aime tant vos poèmes, Monsieur, que l'on se laisse entraîner à en parler d'abondance. J'ai du reste toujours professé qu'une seule page de bonne littérature peut justifier dix, vingt, cent pages de commentaires. Ainsi j'éprouve un si vif plaisir à revivre mes premiers éblouissements que je m'y attarde plus qu'il ne sied. Je bavarde, bavarde, et pour un peu j'en oublierais vos œuvres en prose, car vous avez opté parfois, souvent, pour la prose, une prose poétique il est vrai, avec *Régions insoumises* et *Région interdite* en 1978. Dans *Région interdite* ce sont des « éclairs de mémoire », vous me l'avez écrit. Des tableaux, en somme, des scènes dont l'on ne saura pas toujours si elles ont été vécues ou rêvées. Il n'empêche que l'on pressent la venue du romancier et du nouvelliste dont les livres paraîtront à partir de 1980. Mais *Colonie de la mémoire*, en 1979, est encore fait de proses, de vers et de versets alternés. On peut croire cet ouvrage nourri de vos souvenirs et, notamment, de souvenirs de voyages. Vous en avez dit vous-même : « *Sorte d'aboutissement d'une écriture poétique commencée en 1968. Comme si les thèmes et les langages avaient convergé, s'étaient rejoints pour ce livre où tout est réel, je veux dire qu'il n'est pas une de ces régions mythiques (...) où je n'aie vécu, que ces femmes (...) ne sont jamais que des figures d'une unique passion, que tout ce qui a traversé mon être et y a laissé une empreinte a resurgi comme organisé par la peur, la nostalgie, le vouloir-vivre...* » Votre titre *Colonie de la mémoire*, Monsieur, ne l'indique-t-il pas ? « *Livre inachevé, livre de l'impossible communication, de l'ambiguïté* » (je cite Gaspard Hons), *Colonie de la mémoire* possède cette particularité d'offrir au lecteur des clefs pour l'intelligence de vos autres écrits, même si, comme le dit la notice en quatrième de couverture, la vérité, chez vous, « est une chausse-trape » et « l'aveu un guet-apens ». Alain Bosquet, qui a qualifié votre écriture de « rhétorique folle et superbe », a aussi parlé de voyages de formation philosophique et de prise de conscience de l'écriture au fur et à mesure qu'elle s'articule. Quiconque a lu vos autres

recueils est ici, malgré son dépaysement, comme en pays de connaissance avec l'araignée des sables, Hukala, la Barrière blanche, Coronada...

Cette fois, c'est le Palmier d'Or que vous remportez au Festival de la Francophonie de Nice. Nous sommes en 1979. Cette année-là paraissaient les poèmes d'*Approche de Tao*. Sont encore venus des volumes où se côtoyait proses et poèmes : *Nuit la neige*, *Retour à Tawani*, dont j'ai noté en son temps que vous y faisiez intervenir simultanément le lyrique, le tragique et l'épique, puis il y a eu les récits-poèmes de *L'Indien de la Gare du Nord*, *Grand Paradis*, *Sphère*, et les belles pages de *Neuf royaumes*, de *Vide et voyageur*, où alternent vers et prose de type narratif.

Ce mois-ci, les actives et sympathiques éditions de « L'arbre à paroles » publient votre *Ode à Lorna Lherne*, un ensemble de poèmes de toute beauté, je puis le dire moi qui ai eu le privilège de le lire avant impression. Comme à chacun de vos recueils, vous réussissez à vous renouveler tout en restant égal à vous-même, de la même façon que Lorna Lherne nous apparaît comme un nouvel avatar de votre interlocutrice de toujours.

Une fois de plus, vous prouvez qu'il n'est pas besoin de mots rares pour écrire une poésie d'une rare qualité. Les sept vers que voici, extraits de ce recueil, en témoignent :

*Quand le pèlerin
Comme l'oiseau voyageur s'éteint à l'étang secret,
Comme le loutreau s'émerveille d'une solitude blanche,
Quand le pèlerin arrive au monastère,
Comme le flot des colombes se noie dans l'azur,
Comme le fleuve sans âge à sa source médite,
Quand le pèlerin arrive au monastère de la montagne de sa vie.*

* * *

Vous avez dit de votre enfance qu'elle est le moteur premier de votre écriture, et vous ajoutiez : « je n'ai jamais écrit que contre mon enfance — que je déteste, que j'abhorre — et pour la retrouver, la racheter peut-être, conscient du caractère contradictoire et désespéré de l'entreprise ». Et, en effet, vous alliez rejoindre toute votre jeunesse, pour ensuite vous adresser à celle des autres. Vous adoptiez le pseudonyme de Frank Paradis, allusion transparente à

ce parc national des Alpes italiennes où, randonneur infatigable, vous êtes souvent retourné avec les vôtres, comme pour vous replonger dans une sorte de bonheur. Vous publiez d'abord *Les oreilles-coquillages*, délicieux ensemble de poèmes pour enfants dont votre art et votre intuition des goûts des petits font des modèles, parfois dans le genre « comptine ». Mais rien de simpliste, rien de trop simplistement puéril en ces pages. Puis-je rappeler le début de la pièce intitulée *La constellation du tigre* ? Nous lisons :

*Les chevaux sont dans la lune.
Ou dans la mer qui joue avec leur crinière.
Tout le monde sait ça.
Et que les généraux ont à la place du cœur un cimetière.
Que les flics adorent les enfants, que l'école est nécessaire.*

Frank Paradis, encore, votre alter ego, évoque d'émouvante façon quelques-uns de vos souvenirs dans le remarquable *Enfant avec cravate et peintures de guerre* avant de nous donner, sous le titre de *Contes de la plume et du papier*, des récits dont vous m'avez écrit qu'ils sont « du sourire et de la pitié, pour les enfants, les enfants que nous fûmes et demeurons ».

* * *

Je reviens en arrière pour parler d'autres aspects de votre œuvre en prose, et d'abord de vos essais.

Vous nous avez offert, en 1970, *L'œuvre romanesque d'Albert Ayguesparse*, étude attentive, lumineuse, des proses que la poésie du même auteur, à vrai dire admirable, peut avoir occultées. En 1977, vous publiez *André Miguel*, approche lucide et fraternelle d'un poète qui représente à merveille et notre temps et nos lettres. Ces deux ouvrages ne pouvaient surprendre ceux qui, grâce à *Marginales*, au *Journal des poètes*, à *L'Ethnie française*, *Clefs pour le spectacle*, *Vérités*, *Cyclope*, *Lectures* où, depuis longtemps déjà, vous rédigez la chronique « Compagnons d'aventure », et d'autres périodiques encore, avaient compris que vous êtes un critique pénétrant, lecteur attentif et intelligent, commentateur alliant l'esprit de synthèse à la grâce d'une analyse clairvoyante.

En 1978, vous avez publié un troisième essai : *Raymond Chasle, l'île-étoile*.

C'est en 1980 que vous êtes venu à la prose de fiction, non seulement avec *Cinq récits*, mais surtout avec les histoires brèves, ou plus exactement les vraies nouvelles, denrée assez rare, de *Supra Coronada*, qui vous valurent aussitôt le Prix Rossel. Ce sont des histoires de solitude, de désespoir, d'échec, distillées dans la langue somptueuse et précise à laquelle nous ont accoutumés vos poèmes. Même voix, même arsenal verbal.

Récits encore, très brèves nouvelles, en 1982, avec *Parcours 109*. On sent deçà delà, dans ce recueil, affleurer les signes de votre goût du polar et d'un certain fantastique tout empreint de poésie. Jean-Luc Wauthier a écrit de ce recueil qu'il est « le cadastre de l'impossible et de toutes les formes d'incarcération ». L'auteur, ajoutait-il, y « devient le prisonnier de son langage », par lui séparé de ses personnages.

C'est d'une très grande habileté, et cela nous vaudrait une lecture déprimante si la beauté du style n'estompait fort à propos le tragique des situations.

Un an plus tard a paru *La nuit du seigneur*, dont vous avez présenté les dix-sept nouvelles comme « récits de mort et de résurrection ». Ce sont encore des constats d'échec, mais non certes pour vous qui vous y affirmez toujours fécond et maître de votre plume. Je ne dirai que trois phrases piquées dans ce livre pour situer votre mode de perception du monde :

*Il neige. Vous ne sentez pas cette invasion, cette pénétration ?
Vous ne sentez pas comme ils sont partout, comme ils sont en nous,
les corps étrangers, non identifiés, la neige des mots ?*

Un peu plus loin, votre personnage déclare : « Quand je pense, j'ai peur. Quand je fais le vide, j'ai peur. Ma pensée est la peur ».

On le voit, votre inspiration luxuriante (pareille en cela, on l'aura assez répété, aux forêts des pays lointains que vous avez visités) ne vous empêche jamais de trouver, dans la plus pure tradition des lettres françaises, la formule brève qui « fait mouche ».

En 1987, avec *Le tueur birman*, vous nous livrez un roman, votre premier long récit en prose. Il y a là, comme du reste, peut-être moins visiblement, dans beaucoup de vos œuvres précédentes, une bonne dose de romantisme. Mais vous êtes de votre temps et si vous connaissez à suffisance les grands auteurs du XIX^e siècle, vous fréquentez aussi, en amateur éclairé, les meilleurs de notre

époque, de Franz Kafka à Henri Michaux ou Albert Camus, sans oublier bien entendu ceux auxquels j'ai déjà fait allusion, auteurs de romans noirs, de romans blêmes, de fictions d'anticipation dont je crois comprendre que, si vous les aimez, c'est pour la grande liberté, liberté surveillée, de leur inspiration et pour la rigueur dont ils font preuve dans leurs structures narratives. On dirait volontiers que *Le tueur birman* est un parfait exemple de votre démarche créatrice... oui, on le dirait si chacun de vos ouvrages, qu'il soit de prose ou de poésie, ne procédait de cette espèce de constant balancement entre les dérives d'une folle liberté de dire et les contraintes d'une âpre exigence esthétique et même technique. Depuis bien des siècles, c'est ainsi que s'est faite la meilleure littérature, entre passion et raison.

On pourrait croire que j'en ai fini avec votre œuvre après avoir parlé de vos poèmes, de vos essais, de vos nouvelles et de vos romans. Mais vous avez été tenté aussi par le théâtre et par sa jeune sœur la dramatique radiophonique. En 1981, la R.T.B.F. créait *Sommeil blanc* et, un an plus tard, *Cobra noir*. C'est l'époque où vous travailliez avec la jeune équipe de l'*Hypothésart*. Un an plus tard, encore, la R.T.B.F. créait *La ronde du chevalier* et, en 1984, la radio suisse romande diffusait votre *Cri de Tarzan*. Cette année-là, l'Atelier rue Sainte-Anne, à Bruxelles, créait *Avec Ramsès*, votre première pièce pour la scène.

Vous avez donc fréquenté, Monsieur, tous les rivages de la littérature. On n'attend pas de qui reçoit un nouvel académicien qu'il étouffe celui-ci sous les éloges, même si, bien sûr, chacun sait que c'est en raison de ses qualités que ce nouveau a été élu. J'ai dit de vous, quand même, tout le bien que je pensais, parce que c'eût été mentir sans excuse que de ne point le faire.

Pour conclure et pour éviter le dithyrambe, je me bornerai à constater que vous avez bien servi les lettres et la langue, de multiples façons. C'est pour ce motif que, par trois fois, notre Académie vous a distingué en vous décernant le prix Frans De Wever en 1968 pour *La Défendue*, le prix Charlier Anciaux 1984 pour l'ensemble de votre œuvre, et le prix Sander Pierron en 1992 pour *Enfant avec cravate et peintures de guerre*, avant de vous appeler à vous joindre à nous. Et c'est mon amitié qui me vaut de vous y souhaiter la bienvenue. Vous étiez chez vous, je l'ai dit, dans le royaume de la poésie. Vous l'êtes aussi, croyez-le, parmi nous.

Discours de M. Jacques CRICKILLON

Monsieur,

Vous ai-je jamais donné du « Monsieur » ? A vous, l'ami de tant d'années d'écriture, le compagnon des rires homériques et des fureurs ajaxiennes, les miennes, de fureurs ! car votre indulgence universelle n'a d'égale que votre fidélité ! Donc, pour la première fois, pour la bonne, pour la dernière, « Monsieur » !

Vos éloges, Monsieur, et ce sont éloges du superbe romancier de *La Conquête de Prague*, me touchent vivement, l'attention fraternelle qu'un écrivain de votre envergure porte depuis tant d'années à mon œuvre ne cesse de me conforter, et votre énumération de mes ouvrages me donne le vertige. Vraiment, j'ai tant travaillé ? J'avoue mon peu de mémoire, ou plutôt une mémoire sélective, pleine de vides. A vous écouter, on m'imaginerait ployant sous les bagages et me voici avec un baluchon de Petit Poucet remontant la piste des livres qu'il lui reste à écrire. Que je vous dise enfin ma reconnaissance d'avoir associé Ferry, mon épouse, à votre éloge, elle qui fut et demeure la respiration poétique qui seule peut justifier mon existence, elle qui éveilla et veille souriante les poèmes de cet « Indien » dont, voici trente ans, elle vint abolir, de sa seule apparition, la ténébreuse et stérile solitude.

Mes chers Confrères,

Un certain mercredi d'une semaine pareille à toutes les autres, un jeune écrivain en colère avec qui je débattais amicalement de l'état du monde en général et de la littérature en particulier s'écria que décidément tout allait de travers, qu'on ne s'y reconnaissait plus, et que je n'avais, moi par exemple, avec mon œuvre non-conformiste qu'il admirait tant, aucune chance de devenir, par exemple, académicien. « Tiens, si ça t'arrive, je t'offre une cave de champagne ! » Trois jours plus tard, notre Secrétaire perpétuel

m'annonçait que l'Académie m'avait appelé à succéder à Marcel Lobet. Mon jeune ami s'est cru des dons de médium et je n'ai eu garde de lui rappeler une promesse qui l'aurait ruiné.

C'est dire, mes chers Confrères, que le conformisme, ni la tiédeur, ne s'asseyent à notre table, cette table où vous avez convié « l'Indien ». A ce farouche, gagné désormais à la sérénité du poème, l'Académie a toujours témoigné sympathie et encouragement. Et vous rejoignant, chers Confrères, c'est une famille ouverte que je regagne, celle de l'esprit libre et bienveillant. Que je vous exprime donc ma gratitude. Et permettez que je vous l'adresse en la personne de notre doyen, Albert Ayguesparse, qui publia mes premiers textes, qui me fut un guide littéraire et moral et dont l'infinie patience envers le jeune homme turbulent que je fus m'étonne encore.

Chers Confrères,
Mesdames, Messieurs,

Invité à prendre la parole, le poète pense à faire son testament. C'est que depuis toujours il se pose au cœur de l'éphémère la question de l'essentiel. Poète, qui ne s'incline devant la perpétuelle mort des heures, des minutes, des secondes, qui n'accepte pas de tuer le temps qui le tue. « Je n'ai jamais connu quelqu'un qui s'ennuyât autant que moi », disait Rimbaud. Ce n'est pas là ennui d'absences, mais de présences insanes. Poète, qui persiste à peindre en trompe-l'œil des portes, dans l'espoir que l'une d'elles un jour s'ouvrira sur le jardin de l'éternel été. C'est pourquoi, à l'heure de son testament, et toute heure l'est pour lui, le poète n'a, au fond, rien à dire : il songe à sa prochaine porte.

Il m'échoit de rappeler à la mémoire fatalement oubliée la figure et l'œuvre de Marcel Lobet, « Fils du Temple », qui se nomma lui-même en son grand âge « Meunier ». Que fallait-il que je dise ? Les dates, nous aurons tôt fait de les perdre. Les problèmes de santé et les durs malheurs, sort commun. Je dirai donc en quoi cette œuvre, car c'est l'œuvre seule qui en définitive importe, m'est devenue discrète voix murmurant sur mes pistes de poète.

J'ai peu connu Marcel Lobet. Il y a une quinzaine d'années, nous nous sommes trouvés quelques fois à la table du Fonds National de la Littérature, alors que j'y débarquais et qu'il était sur le

point de la quitter pour cause de problèmes de santé. De l'homme, je n'ai retenu que le sourire. C'est beaucoup. Rares sont ceux qui lèguent ce clair sourire qui vient encore concilier au nom de Lobet.

L'enfant qui naît le 28 juin 1907 à Braine-le-Comte, qui aborde les études secondaires au lendemain de la première boucherie mondiale de ce siècle, sait-il que l'Esprit le hantera toute sa vie et qu'il n'aura de cesse, au milieu des tumultes, de s'en faire, humblement, le temple de chair ? Les enfants ne savent rien de ce qui les possède, ils le vivent.

« Je servais la messe de 6 heures dans un couvent de sœurs cloîtrées. (...) Muni d'une lanterne, en hiver, je m'avançais dans ma villette natale avec l'obscur prescience de ceux pour qui le monde appartient aux tôt-levés et aux couche-tard. » (L'abécédaire du Meunier).

Dans un ouvrage collectif d'hommage, *Le Meunier du Temple à quatre-vingts ans !*, Luc Norin écrira : « Qu'avez-vous fait d'autre, Marcel, depuis lors, que servir, en l'écoutant, la messe cachée de l'Esprit ? Et l'éclairer de votre écriture ? » Lorsqu'en 1926 il signe ses premiers articles dans *La Nouvelle Equipe*, il est révélateur de le voir se tourner vers l'œuvre de ténèbres et de fulgurances de Bermanos. La croyance de l'enfant demeure, Lobet prend place parmi les écrivains chrétiens de ce temps. Plus tard viendra l'essai sur Huysmans, un autre combattant littéraire aux prises avec la chair et la foi, combien fascinant en ses contradictions et sa perpétuelle volonté de les anéantir. Carrière de journaliste, carrière d'écrivain. Marcel Lobet terminera la première comme secrétaire de rédaction au *Soir*. Il déborde d'appétit de découvrir, d'admirer, de participer. Ainsi, s'étant intéressé au monde de la danse, il sera le premier à louer les créations de Maurice Béjart. Cependant, ce n'est pas, comme il est fréquent aujourd'hui, le journaliste qui suscite l'écrivain. Le contraste est frappant, de la profession qu'exerce Lobet, qui exige attention quotidienne à l'éphémère, au changeant, avec ses œuvres, qui tracent comme une acharnée remontée du fleuve vers le temps immobile. Et l'on songe à l'hypnose de l'actualité, au charme distrayant du carrousel médiatique quand on lit dans *L'Abécédaire du Meunier* : « Il nous plaît de jouer avec l'espace et avec le temps pour oublier notre hantise d'une inscription dans la durée, le besoin de nous fixer dans la lumière ». Œuvre abondante, de penseur, de chercheur de l'Esprit. L'essai y domine.

Lobet publiera des romans, des contes pour enfants. Mais l'essayiste en lui toujours veille, faisant de chaque livre, de chaque article, une étape de méditation, une tentative de prière. Dans la minutieuse bibliographie établie par Jean Lacroix, on relève plus d'une vingtaine d'essais. Travailleur infatigable, bibliographie impressionnante : en moyenne, un ouvrage par an, sans compter les préfaces et les articles de circonstance. Bibliographie qui pourrait, au premier regard, paraître disparate, et qui témoigne au contraire d'un appétit spirituel profondément cohérent. Il y faut distinguer trois courants : l'essai, le récit, la confession. Encore chacun de ces courants se divise-t-il en plusieurs branches. Essai sur l'Islam (*L'Islam et l'Occident*, 1939 ; *Au seuil du désert*, 1940), sur les Croisades et les Templiers (*A l'assaut de Constantinople*, 1942 ; *Godefroid de Bouillon*, 1943 ; *L'épopée belge des Croisades*, 1944 ; *Histoire mystérieuse et tragique des Templiers*, 1943 ; *La tragique Histoire de l'Ordre du Temple*, 1954), sur des écrivains (*J.K. Huysmans ou le témoin écorché*, 1960 ; *Marcel Thiry. Reflets et réflexions*, 1971 ; *Montherlant et le sacré*, 1972), sur l'acte d'écrire (*La science du bien et du mal*, 1954 ; *Ecrivains en aveu*, 1962 ; *Le feu du ciel*, 1969 ; *L'Esprit ou la lettre*, 1990), récits pour enfants, le plus souvent d'inspiration musulmane (*Une poignée de figues*, 1942 ; *Le Rossignol et les roses*, 1943), et le cycle romanesque de Nathanaël, (*Le Fils du Temple*, 1977 ; *Le Temple éternel*, 1983). Les aveux, on les trouve dans les autobiographies de l'enfance (*Une enfance en Hainaut*, 1971 ; *Mon enfance wallonne à Braine-le-Comte au début du siècle*, 1988), mais aussi dans des essais comme *Ecrivains en aveu* ou *La Ceinture de feuillage*, ainsi que dans de nombreuses communications sur l'acte d'écrire.

Peu d'ouvrages publiés à Paris. Mais on rencontre de grands noms de l'édition belge d'alors : La Renaissance du Livre, André De Rache, Jacques Antoine,... Rester chez soi ! Ce fut, pendant des décennies, et pour certains ce le redevient, le réflexe de l'écrivain belge. Belgitude ! On y a vu parfois une malédiction. Serait-ce que l'enfer est au village et le paradis dans la mégapole ? Pour Marcel Lobet, notre petit triangle ne méritait pas la sinistre réputation de celui des Bermudes. Choisir d'œuvrer en Belgique, d'y publier, d'y faire des conférences, de consacrer son temps et son énergie à la vie culturelle d'ici, c'était fidélité. Fidélité à une approche de la sagesse que Lobet a très tôt ressentie comme étroitement liée à

l'enfance, au paysage intérieur de l'enfance. C'était aussi — et qui plus démunie que l'enfant ? — élire en soi l'humilité. Car si Lobet, héritier de la culture mondiale, est le « Fils du Temple », il s'est voulu toute sa vie le « Meunier » qui délivre à ses enfants d'esprit son abécédaire vespéral.

Raconter pour les enfants, se raconter à travers sa propre enfance, c'est s'évader. Il faudra bien convenir que pour Lobet le monde qui de par sa profession jour à jour l'interpellait, ce monde n'était pas le sien et qu'il lui fallait, avec une urgence dont le légendaire sourire a dû souvent sans doute cacher les affres, regagner son territoire, sa prairie perdue, l'*hortus conclusus* transformé sous ses yeux en vaste marché aux soldes des valeurs. Remonter à son enfance, c'est encore, c'est surtout, non tant s'ancrer que reconnaître sa dérégulation, non tant se conforter que partir en quête de « qui je fus », qui ne fut jamais. La terre natale qu'il évoque, Lobet dira qu'elle lui est « une mystique imaginaire ».

Le paradis terrestre était un jardin. Le paradis promis, qu'est-ce d'autre que celui des origines. Retour aux sources. Le Coran, lui aussi, promet au croyant, en de nombreuses sourates, un jardin avec des fontaines, des fleurs, des fruits et des jeunes filles aux yeux baissés. Dès lors, ce fut plus qu'une toquade d'intellectuel que l'attirance de Lobet, à partir de 1940, pour les poètes musulmans de la Perse médiévale, Omar Khayam, Saadi, Hafiz, ... poètes du vin, de l'amour, des roses qui « flaque à terre cherront demain » dira Ronsard, mais aussi de l'horreur du temps qui passe — « sous le pont de nos bras passe des éternels regards l'onde si lasse », dira Apollinaire, et « panta rei kai ouden menei » disait Héraclite, — poètes de Bagdad et de Chiraz que guette l'apocalypse mongole, et qui trament dans leur tapis de mots leurs prières à l'Éternel. Bien des pages du *Fils du Temple* manifestent que Marcel Lobet a rêvé d'un ultime rendez-vous des hauts croyants, de ceux qui voient leur assumption dans le brin d'herbe qui, immobile, sème.

Cette exploration du domaine musulman, Marcel Lobet la poursuivra dans *Des Chants du Désert au Jardin des Roses* (1949). Entre-temps, il s'est passionné pour les Croisades et pour les Templiers, pour ces mystiques aventureux du Moyen-Age qui allèrent à la rencontre de l'Islam, en connurent le glaive mais aussi la science et la poésie, et partagèrent la haine, l'amour, l'esprit.

Homme du Nord, Lobet est hanté par un désir de chaleur et de lumière. Homme de Dieu, Lobet est en quête d'autres « chercheurs de Dieu ». Il va mentalement se dédoubler, comme son *Nathanaël*, le héros du *Fils du Temple*, de mère syrienne et de père croisé, d'âpre rigueur nordique et d'une sensuelle ascèse méditerranéenne. Et ainsi, sur le tard, il a septante ans, il compose ce roman monumental, étrange, décourageant pour les lecteurs pressés de ce XX^e siècle frénétique, *Le Fils du Temple*, en lequel je vois la clé de voûte, le grand accord, le rassemblement-testament, non tant des œuvres de Lobet que de la quête spirituelle de Lobet, comme si chaque livre, et un livre est un caillou d'enfant qu'on jette au fleuve du Temps pour qu'il s'arrête, chaque livre avait été posé en assise pour l'édification de ce temple.

Le 8 février 1978, André Gascht publiait dans *Le Soir* un article intitulé *Marcel Lobet : « Le Fils du Temple »*. *Les confessions d'un nouveau Perceval*. Le titre seul de cette étude constitue une exemplaire synthèse de l'ouvrage. Roman historique, confession d'un enfant de la fin du XIII^e siècle, histoire de l'ordre des Templiers, encyclopédie du savoir médiéval. *Le Fils du Temple* est tout cela, et cependant bien autre chose. Deux cent quatre-vingts pages, dans l'édition Jacques Antoine, d'un texte serré, fourmillant de renseignements historiques — les grands faits et d'infimes détails de la vie quotidienne au Moyen-Age. Pullulent aussi les références culturelles. La moindre perception conduit le narrateur dans le dédale de la bibliothèque qu'il porte dans la tête, bibliothèque qui parcourt toute la culture de l'humanité des origines jusqu'à lui. C'en est vertigineux. Ainsi surgissent en l'espace d'une page Suzanne au bain, Bethsabée toute nue, *Les Amours de Troïlus et Briséïda* de Benoît de Saint-Maure, Tristan, Marie de France, Chrétien de Troyes, Thibaut de Champagne, Rutebeuf, *Aucassin et Nicolette*, cependant que l'on rencontre à la page suivante un certain Joseph Ben Isaac Bekhor Shor « qui avait exposé, un siècle auparavant, une exégèse rationnelle de la Bible ». En cet instant, la plupart de mes auditeurs de se dire in petto : « De grâce, ne m'offrez jamais ce livre ! ça n'est pas pour moi ! ». Et pourtant si, il est pour nous, ce livre, il nous concerne même avec urgence. Oh ! certes, Marcel Lobet n'y a pas déversé son érudition à la petite cuillère ! Et à la parution de l'ouvrage, beaucoup furent effarés, voire découragés. *Le Fils du Temple*, c'est trop ceci, ce n'est pas assez celà... Mais c'est ! Du

solide, du dense, du vivant. Lobet n'a pas voulu séduire, tenir en haleine. Il fait un bilan, celui de la vie d'un lettré qui lui ressemble comme un frère.

« J'ai seize ans aujourd'hui, et je suis seul à le savoir, en ce Temple de Paris où j'ai été transplanté par les maîtres de l'Ordre ».
(Le Fils du Temple, 1^{re} phrase).

Voici, en 1291, le jeune Nathanaël, fils d'une syrienne et d'un Templier, arraché à ses racines orientales, et transporté pour sa sécurité dans un Paris aux murs gris, où même ses compagnons du Temple lui paraissent étrangers. Mélancolie. Nostalgie du jardin d'enfance baigné de lumière. Très vite, on se prend à penser que Nathanaël, dont l'autobiographie, sous la forme d'un journal de bord, constitue tout le roman, est le porte-parole de l'auteur, son double spirituel, à la fois son père et son enfant.

« Entré dans le grand silence de la solitude, je vais recommencer l'aventure intérieure de tous les chercheurs de Dieu. » (Le Fils du Temple).

Chercheurs de Dieu, c'est le titre d'un essai que Lobet publia en 1941, donc 36 ans avant la composition du *Fils du Temple*. J'ai parlé de bilan. Mais pour le « chercheur de Dieu », les comptes ne sont jamais clos, le bureau des paris n'est jamais fermé. Un Marcel Lobet de septante ans fait dire à son personnage, Nathanaël, à la fin du XIII^e siècle, qu'il va « recommencer l'aventure » que Lobet aborda au début de sa carrière d'écrivain. Retour à la source. Retour perpétuel. Démarche cyclique, comme de qui fore et scrute, démarche du questionnement, car toute réponse renvoie à une interrogation quant à la justesse de la question première. Si nos questions étaient bien posées, n'y aurait-il pas beau temps que nous détiendrions toutes les bonnes réponses ? Loin s'en faut ! Dès lors, fonction de l'écrivain selon Lobet :

« Médiateur, l'écrivain discerne au-delà du réel banal, quotidien, une réalité profonde, voire un mystère qu'il livre à la lumière ».
(Clef des mots et sens de l'écriture).

Au terme du roman, un Nathanaël entré dans la quarantaine, la maturité, ce « moyen-âge » où l'homme médiéval est déjà face à la mort, s'interroge sur le sens de son journal qui est son livre, qui est le livre de Marcel Lobet.

« Singulière aventure que celle de ce Journal traîné comme un faix depuis mon arrivée à Paris, il y a vingt-six ans. Tantôt je le choisis, comme une progéniture, l'embellissant, le parant des ornements précieux de l'esprit, tantôt le rudoyant pour lui faire dire, malgré lui, toute la vérité ». (Le Fils du Temple).

« Ceux qui liront ce journal — s'il continue à échapper aux vicissitudes du temps — seront introduits dans la mythologie familière dont j'aimais à épeindre un miel sauvage. Quand, dans ces pages souvent fiévreuses, j'ajoutais une pierre au Temple que forment les écrits des saints, des philosophes et des poètes, je tentais de réaliser par la plume ce que je n'ai pu édifier dans ma vie ». (Le Fils du Temple).

La vie de Nathanaël, de son arrivée à Paris à son retrait monacal dans l'exil portugais vingt-six ans plus tard, c'est un long et tumultueux apprentissage — car ce roman historique est aussi un « bildungsroman » dans la lignée de *Wilhem Meister* de Goethe ou de *Jean-Christophe* de Romain Rolland. L'enfant arraché à sa terre natale de Syrie devient le « prisonnier » du Temple. Dans le couvent-forteresse de Paris, il est pour les maîtres du Temple le dépositaire de l'esprit de l'Ordre, dont ce candide devra assurer la pérennité, ce qu'il fera. Nouveau Perceval tenu à l'écart des corruptions du monde, Nathanaël étudie, médite, écrit en cachette. Mais la solitude lui pèse, et d'autant plus qu'il n'est pas seul, qu'il côtoie des frères Templiers dont la rudesse l'effraie, dont les plaisanteries ambiguës l'intriguent. L'oisillon ne peut résister à l'envie d'aller voleter dans Paris, où il se mêle à ces bandes d'étudiants discutaillers et bambocheurs qu'évoquera avec nostalgie François Villon. Déchiré entre les attraits du monde extérieur et l'ascétisme de sa cellule, entre l'abandon à l'éphémère et au changeant et le repli sur la seule question qui importe, celle du salut, Nathanaël ne cesse de battre sa coulpe. Contre les tentations et les peurs — car *Le Fils du Temple* est aussi un grand livre de l'angoisse —, il fait appel aux remparts de la prière, de la culture, de l'écriture, laquelle cependant porte la marque d'un tenace sentiment de culpabilité.

Et voici que le Mal investit le Temple. Philippe le Bel s'est entendu avec un pape à sa solde pour en finir avec cet Ordre qui l'inquiète et dont les biens excitent son avidité. Le Grand Maître Jacques de Mollay pressent le danger et envoie clandestinement Nathanaël en province, où il sera en lieu sûr. Commence alors une errance balisée de séjours, dont celui en Périgord, où le Fils du

Temple sera précepteur des enfants du comte de Souvré. Séjour idyllique pour cet érudit dont la science et la sagesse font l'admiration de tous. Mais aussi, égarement vers la chair, et c'est ainsi, souvenez-vous, que Perceval perd toute chance de retrouver le Graal. Enfin, voici Nathanaël au Portugal. Il y fait revivre un nouvel ordre templier, mais il n'en sera pas le Grand Maître. S'annonce, venant de France, son fils spirituel Bernard de Souvré, qui sera « le vrai Fils du Temple ». La quête est finie. Nathanaël n'aspire plus qu'à un jardin de cloître.

« Aujourd'hui, relisant L'Apocalypse, j'entrevois mieux la bonne nouvelle apportée aux serviteurs fidèles. Futur chevalier du Christ, Bernard m'apparaît comme l'Ange de l'Abîme, portant cuirasse de feu, d'hyacinthe et de soufre. Poète impénitent, soulevé par les nuées, je m'abandonne à cette vision dernière, avant d'entreprendre ma conversio monastica, avant de rejoindre le silence des reclus ». (Le fils du Temple).

Perceval rejoint l'enceinte de sa jeunesse, cet hortus conclusus que les aléas de l'Histoire et son immense appétit d'expérience et de savoir l'ont amené à désertier. Or, que nous dit Lobet par tout son livre, sinon que la quête de l'Absolu est tout intérieure et qu'elle exige dépouillement, retrait, humilité.

Livre total que *Le Fils du Temple*, et qui me fait songer, par l'esprit qui l'anime, au *Jeu des Perles de Verre* de Herman Hesse. Autre livre difficile, dira-t-on, comme *Révolte contre le Monde moderne* de Julius Evola ; encore un de ces spiritualistes illisibles à force de méditation, de culture, de remise en question ! Prenons garde qu'un 20^e siècle de la rapidité-facilité ne détourne des livres qui importent, et qui demandent à être abordés dans la lenteur et le silence, à être bus à petites gorgées précieuses, car ce sont ces sources-là qui sauvent l'être en dérive dans le flot de la foule.

Le Fils du Temple : livre de la quête en soi du plus que soi. Dès les premières pages, on est frappé par la récurrence du thème du combat entre la chair et l'esprit, par un sentiment de déchirement entre la spiritualité et la volupté charnelle. Après de sourdes tentations de fête, d'ébriété, de femme, Nathanaël note dans son journal : « Je suis effrayé en constatant que je pourrais exceller dans le Mal comme dans le Bien ». On retrouve ici la double postulation baudelairienne.

« Le sacré me ramène toujours au profane, et le spirituel devient charnel. Telle est l'humaine condition. L'esprit prend son vol, s'élève, plane dans les nuées de la transfiguration, et le corps, trop lourd, rivé à la terre, ne peut le suivre ». (Le Fils du Temple).

Le Fils du Temple : confession d'un chrétien. Avec sa soif de hauteur spirituelle et les affres en lesquelles le plongent les attraites de la chair. Mais aussi, livre de la nostalgie d'un eden spirituel perdu, de ce que j'appellerais « l'état de Tradition ». En ce tournant du XIII^e et du XIV^e siècle se décrypte la fin d'un monde, l'effondrement des valeurs qui en faisaient la cohérence et la hauteur. Voici les ténèbres du matérialisme.

« Les biens matériels sont incompatibles avec le Souverain Bien » (Le Fils du Temple).

« Parce que notre société craque de toutes parts, je pressens que les spirituels ne tiendront plus longtemps le haut du pavé (...) Des livres profanes endoctrineront les hommes ; ils leur parleront moins de leurs devoirs que de leurs droits ». (Le Fils du Temple).

En des passages hallucinants, Lobet-Nathanaël décrit les supplices effroyables auxquels sont livrés les Templiers.

« Je suis écœuré jusqu'à la nausée. (...) La chrétienté est retournée à la barbarie, et Dieu se tait ». (Le Fils du Temple).

Matérialisme, violence, confusion des valeurs. J'ai dit que ce livre nous concernait. Si Nathanaël est un double de Lobet, le temps de Nathanaël est un double du nôtre. Et nul doute que Marcel Lobet n'ait par la fiction transporté au Moyen Age le malaise qu'il éprouvait en notre fin de siècle. Vision cyclique de l'histoire. Sans cesse s'effondrent les temples, sans cesse des chercheurs d'Esprit partent en quête, quête solitaire, douloureuse, le plus souvent vouée à l'indifférence ou aux quolibets. C'est Julius Evola refusant la modernité, jugée comme dégénérescence, et reposant, au terme d'une vie d'étude et de méditation, dans une crevasse du glacier du Monte Rosa. C'est Arnold Schoenberg s'évertuant à redécouvrir une musique de haute spiritualité au milieu même d'une société dont le matérialisme l'atterre. C'est Fernando Pessoa, retiré volontaire, lui le savant, le génie, en d'obscurs emplois de comptabilité commerciale, pour solitaire alimenter de ses manuscrits son arche, cette vieille malle bourrée de poèmes désormais recueillie par la bibliothèque de Lisbonne. Et si Marcel Lobet s'at-

tache en ses essais à des écrivains comme Huysmans, Montherlant, Rimbaud, Bernanos, Claudel, c'est qu'il se cherche des alliés proches, à peine morts ou encore vivants, des alliés qu'il puisse sentir à ses côtés, spirituellement avec lui, alors qu'il s'avance vêtu de cette terrible solitude de l'homme de l'Esprit au milieu de la foule matérialiste, non à l'écart mais à contre-courant de la vague qui semble toujours avoir raison parce que chacune de ses gouttes répètent « nous avons raison », et qu'il pourrait ainsi en venir à s'éprouver comme le Meijnoun, le fou d'amour spiritualisé, tel qu'il apparaît dans *Le Fou d'Elsa* d'Aragon et qui vécut, vraiment, misérable objet de moqueries, au XV^e siècle, dans la Grenade de Boabdil prête à s'écrouler sous les assauts des Rois Très Catholiques. Ici encore, fin d'un monde, et témoin lucide, prophétique, et ridicule, et martyr, de la fin d'un monde de beauté pure.

Livre d'inquiétude, on pourrait dire « d'intranquillité » que le *Fils du Temple*. Ce qui permet d'identifier Lobet à Nathanaël et la fin du XIII^e siècle à celle du XX^e, c'est un autre de ses livres, *La pierre et le pain*. Dans ce vaste aveu qui mêle la déclaration de foi à l'angoisse se lit la recherche d'un refuge pour l'écrivain écœuré par la confusion tonitruante de notre époque. Cet ultime asile, Lobet pense le trouver dans le silence.

« La joie parfaite est peut-être celle de s'abstenir, de renoncer, de se taire(...). Faire l'expérience de l'isolement total. Se durcir dans une ascèse farouche, loin de la rumeur du forum (...) Choisir le silence comme on élit une femme, pour tromper une faim d'absolu que rien de tangible ne pourrait assouvir. Les plus belles amours ne sont-elles pas silencieuses ? » (La Pierre et le Pain).

Solitude, silence, voilà le dernier recours discerné aujourd'hui par des analystes de la post-modernité, tel que Jean-François Lyotard. Pas de son temps, Lobet ? Certes ! D'un temps passé, Lobet, et, paradoxalement, en avance sur son temps. Ainsi le poète sait-il que c'est avec du sable que l'on fait le ciment, mais que c'est naturellement que le ciment redeviendra sable.

Engagé dans la quête de l'Absolu, Marcel Lobet ne pouvait dédaigner le pouvoir d'élévation de l'amour. Dans son essai de 1946, *La poésie et l'Amour*, où Lobet étudie le thème de l'amour dans la poésie mondiale des origines à nos jours, ce qui frappe au-delà de l'érudition et de la pertinence de l'analyse, c'est le souci constant de s'ancrer dans la réalité, de rapporter le dit au vivre.

Cette démarche manifeste que pour Lobet la première vertu poétique, c'est la justesse, c'est-à-dire l'adéquation du discours à l'être. Mais cette justesse ne serait rien si elle n'était que reconnaissance d'un état. Ce que Lobet refuse — car cet homme souriant sait refuser, et si l'on est « meunier » on n'en est pas pour autant une « bonne pâte » —, c'est l'amour moyen, l'amour tiède. Il n'apprécie pas plus en amour les pantoufles de Charles Bovary qu'en politique le parapluie de Louis-Philippe. Que l'amour soit source d'élévation spirituelle ! Poésie et amour, le titre même de l'ouvrage l'indique, sont liés, ne font qu'un dans leur commune fonction de délivrance.

Gardons-nous de croire que Lobet en l'occurrence songe à des amours mythiques ou à des êtres d'exception. Ce qui a pu faire sourire ses contemporains, la spiritualité de l'amour, ce qui peut faire ricaner une société du cynisme pragmatique, la haute flamme de l'amour unissant deux êtres dans une approche de l'androgynie, Lobet ne le ressentira jamais comme désuet, mais d'une actualité permanente qui tient à la haute idée qu'il se fait de la nature humaine, ou plutôt de la donnée humaine, dépositaire de l'Esprit.

« La part immatérielle de l'amour prouve l'immortalité de l'âme. D'où, chez les poètes spiritualistes, la foi en un prolongement de l'union ». (L'amour et la Mort).

L'amour au-delà de la mort. On est tenté de s'écrier : « Tristan et Iseut ! Légende ! » Or, combien ne se rendent-il pas chaque semaine, voire chaque jour, pendant des années, voire toute une interminable fin de vie, sur la tombe de l'être aimé pour dialoguer avec cet amour qui demeure alors que la chair est perdue. Ces gens-là sont aussi présents à la pensée de Lobet que les plus beaux poèmes du monde. Et ces poèmes, il n'a de cesse de les mettre à l'épreuve de l'homme quotidiennement aux prises avec ce qui le dépasse.

Ainsi, évoquant la vertu curative de la mise à distance, thérapie vantée par les psychologues de l'amour, se réfère-t-il, en un débat contradictoire spécifique de sa démarche intellectuelle, d'une part, au poète arabe Ahmed Ramy pour qui « oublier est encore un souvenir », conception qui s'apparente à celle du troubadour Joffrey Rudel, le chantre de « l'amor de long », et d'autre part à la fable des *Deux pigeons* de La Fontaine, pour ensuite s'en rapporter au

jugement du réel et conclure que l'éloignement semble à tout le moins une bien curieuse thérapie de rapprochement. La sagesse populaire ne dit-elle pas « loin des yeux, loin du cœur » ? Mais la sagesse populaire ne véhicule-t-elle pas aussi, dans les magazines, les feuilletons télévisés, les petits romans sentimentaux, qu'un couple qui ne s'entend plus doit se défaire un moment pour pouvoir harmonieusement se refaire ? Autrement dit, qu'il faut priver de combustible le feu qui s'éteint pour qu'il ait des chances de se rallumer. La démarche intellectuelle de Lobet se révèle exemplairement dans cette analyse. Si l'appelle sans cesse un ascétisme mental, si la pointe de l'amour lui paraît résider dans sa totale désincarnation qui au plus pur le « sublimise », il n'en oublie jamais qu'il est, lui, un homme, certes hors du commun, qui parle aux hommes, pour les hommes. Tout le monde n'est pas Dante habité toute sa vie d'une Béatrice aperçue deux fois et morte sans que le poète ait même pu l'approcher. Ou tout le monde est Dante, l'homme Dante, qui avoue dans *La Divine Comédie* que, la vue de Béatrice lui ayant été ôtée, « les misérables choses plus proches me tournèrent aux faux plaisirs, sitôt que se fut retiré son visage ». Et Marcel Lobet en déduit « la cruelle dualité de l'homme, cette double tendance qui le porte tout à la fois vers l'immatériel, vers la beauté spirituelle, et, en même temps, vers l'abîme du mal ». C'était déjà, en des temps très anciens, la dualité, chair et esprit, qui hantait les grandes civilisations traditionnelles, dualité que l'Égyptien pharaonique tente de résoudre par le rite du passage, passage sous la guidance d'Isis, qui doit réconcilier en lui, et par lui hors de lui, pour tous, les ténèbres de la chair et la lumière d'Amon-Râ, dualité résolue aussi par le sourire des amants unis dans l'acte d'amour au centre de la roue solaire, symbole tantrique de la divinité, sur les façades sculptées des temples de Dourga, de Khajuraho ou de Kandarija. Et le « Fils du Temple » devenu « Meunier » rejoint le pharaonique et l'hindouiste lorsqu'il écrit :

« De par sa nature simple, éminemment plastique, la femme crée l'harmonie dans le déséquilibre ; sa présence rétablit l'accord entre l'homme et les choses, elle réconcilie l'homme avec l'univers ». (La poésie et l'Amour).

A y revenir, *Le Fils du Temple*, c'est avant tout l'aventure intérieure d'un intellectuel contraint à la clandestinité. Parce qu'il

appartient à un ordre, en l'occurrence celui des Templiers, que l'évolution de la société rend suspect, puis gênant. Mais aussi parce qu'au sein même de cet ordre, il est celui qui de naissance, par tempérament, en dépasse les règles, en questionne les principes, et est sans cesse enclin à aller chercher ailleurs une part de ses nourritures, part engrangée alors en secret dans les limites même qu'il n'était pas autorisé à franchir. Bref, un adhérent bien individualiste ! ou universel ! Si Lobet n'a rien d'un révolutionnaire, la transgression lui est naturelle. Il est de ceux qu'attirent les frontières, dont les panneaux d'interdiction attisent la curiosité. Comme l'enfant. Et comme il en parle, de son enfance ! Le sens puéril de la découverte chez lui ne s'éteindra jamais. Ainsi, à propos d'un voyage entrepris dans sa maturité, il note : « J'ai mieux compris l'instinct des oiseaux migrateurs, ce jour de décembre où un avion géant nous projeta, en cinq heures, de Paris à Dakar ». (*L'abécédaire du Meunier*). Regard d'enfant encore. Candeur émerveillée, soif de comprendre, de vivre différent. Marcel Lobet aura toujours une particulière attirance pour les fruits révélés par les clôtures, ces clôtures qui pour l'intellectuel constituent des interpellations auxquelles il se doit de répondre. Fréquemment revient sous sa plume l'idée que le chercheur de l'Esprit a obligation de liberté. Cependant, son choix, depuis l'enfance, est fait. Écrivain chrétien, il s'avance sur le fil de la quête tendu entre transgression et obédience.

Marcel Lobet, chercheur de Dieu, dans une société qui non seulement le déçoit mais menace son intégrité morale et spirituelle. Cet homme souriant manifeste souvent dans ses écrits son agacement, sa répulsion face aux jongleries, à la superficialité, à toutes les baudruches tonitruantes de la modernité. Les changements le blessent, quand il lui semble qu'ils dégradent. S'il stigmatise dans *Le Fils du Temple* une Église qui s'acquitte avec le Pouvoir en vue de bénéfices temporels, il a, dans *L'Abécédaire du Meunier*, l'un de ces parcours qu'il entreprit plusieurs fois dans sa vie antérieure, des mots très durs pour la modernisation des rites catholiques :

« *Peuple à genoux* »... j'entends la belle voix de mon père, ténor soliste, chantant le *Minuit Chrétiens*, à la messe de Noël. Dans certaines églises désacralisées, le prie-Dieu est devenu une chaise où l'on s'assied pendant presque toute la messe, les jambes haut-croi-

sées. L'Eglise militante ? Un pullulement de chaises autour d'innombrables Tables Rondes qui ont remplacé la Sainte Table. La chrétienté en état de... siège, assise en porte-à-faux entre la cathédrale gothique et le tabouret de bar ».

Homme de la Tradition, et la Tradition est équilibre, silence, nudité. Dans le domaine religieux, sa fraternité va vers Saint-François, le pauvre de Dieu, vers Saint-Jérôme, le savant de Dieu qui œuvre dans le désert, vers Saint-Augustin, qui vitupère contre Carthage, sa ville natale, ce chaudron de l'enfer matérialiste. Et ce qu'il ressent comme une dégénérescence sur le plan du sacré, Marcel Lobet l'éprouve de même sur le plan littéraire. L'indignant à la fois une église transformée en discothèque et une littérature devenue baraque foraine. Si la confusion littéraire l'indigne à ce point qu'il y voit une menace pour le sacré, c'est que l'écriture lui est un véhicule de la foi, et surtout l'écriture poétique, dont il voit bien la progressive exclusion de la culture dite de masse. Cet écrivain qui ne pratiqua jamais la poésie a pour elle plus qu'une particulière attention, une passion. Elle lui apparaît comme le genre souverain, car elle est exclusivement tournée vers la transcendance.

« La recherche de la beauté formelle est un acheminement, dans les degrés du savoir, vers la perfection spirituelle. On le comprendra mieux quand on verra le monde se déchristianiser dans la mesure où il va se déshumaniser et se dépoétiser ». (L'abécédaire du Meunier).

« L'obscénité et les chancres du matérialisme jouisseur réussiront-ils à étouffer l'amour tout en l'empoisonnant ? (...) Le salut nous viendra d'un certain sacré où la vérité épousera la poésie. (L'abécédaire du Meunier).

Au fil des livres, l'affirmation du caractère sacré de l'écriture devient une litanie. Lobet ne craint pas de se répéter puisqu'il répète ce qui pour lui est seul essentiel. Il dit « poésie sacré » comme il dit « Dieu ». De là sans doute le malentendu du *Fils du Temple*. Lobet n'a jamais voulu distraire, il a voulu délivrer et se délivrer.

« Le livre délivre. Il nous libère ». (Clef des mots et sens de l'écriture).

Marcel Lobet, qui est l'homme qui creuse sans fin ses sillons vers une ligne d'horizon salvatrice, Marcel Lobet revient très souvent à cette fonction de délivrance qu'il attribue à l'écriture littéraire. Délivre de quoi, l'art d'écrire ? Du monde tel qu'il va,

d'abord, avec son insane agitation, ses faux débats, ses faux problèmes, toute cette apparence d'essentialité comme une statue de la Liberté qui serait gonflée de cotillons, monde qui ne saurait qu'oppresser l'artiste, qui finirait par le conduire à l'abdication de la seule identité qui lui importe. Mais de soi-même aussi. En délivrant mon message, je m'en délivre. Non pour pouvoir en changer comme on changerait de vêture. Pour pouvoir en recevoir un autre, de même origine insoupçonnable, et donc conséquente, nouveau message qui serait l'approfondissement, par la formulation, du précédent, et ainsi, jusqu'au premier confondu avec le mystère de l'enfance. Car ce qui compte dans l'enfance, c'est ce qu'on en ignore.

« Je crois à la magie de l'écriture qui peut transmuier en or de vérité toute la mémoire du monde ». (Le Fils du Temple).

Acte de foi en contrepoint duquel s'inscrit ce déchirant aveu :

« La plume — instrument de salut, ma raison de vivre — me tombe des mains ». (Le Fils du Temple).

Lassitude. Désespoir. L'écrivain spiritualiste œuvre dans la solitude. Elle lui est nécessaire, elle lui est imposée, elle l'accable et le transporte, mais le « million d'oiseaux d'or » de Rimbaud toujours se dérobe. Lobet affirme, affirme encore, et cette sommation, c'est celle de la foi, qui appelle, appelle encore, comme un poème, comme le poème toujours recommencé, qui s'engouffre au silence.

Marcel Lobet aimait à émailler ses textes de citations, ce qui manifeste à la fois un sens profond de la famille intellectuelle et une grande humilité. Aussi veux-je, à propos de toute l'existence en écriture de Lobet, citer le poète Milosz.

« D'où vient cette passion d'appeler à l'existence ce qui déjà n'appartient plus à ce qui est ? Je ne sais comment m'éloigner de la rive du fleuve d'Héraclite, je suis fasciné, ensorcelé et je ne peux parvenir à la méditation sans mots ni images. Peut-être en est-il ainsi parce que l'un de nos privilèges humains est la croyance irréductible en une autre dimension du temps perdu, de sorte que tout ce qui est une fois passé se trouve porté sur cette dimension et là, dure toujours ». (Chroniques).

Un des grands mérites de cette œuvre, et une raison d'y retourner, c'est que Lobet est un explorateur de la culture. Le « Meunier » voyage. Il oblige à abandonner ce pavois nombrilique sur

lequel l'Occident intellectuel a eu tendance à s'instituer. Pour Marcel Lobet, l'Esprit est en tout, et seule l'ouverture généreuse au temps et à l'espace peut nous rendre digne de sa force transcendante, peut nous conférer le pouvoir de l'approcher, seulement l'approcher depuis ce monde-ci, car davantage serait du domaine d'outre-vie. A cette approche majeure, une vie d'homme suffit-elle ?

« Si, au soir de ma vie, je crois plus que jamais à une mystique littéraire qui répondrait, chez l'homme, à une exigence intérieure de dépassement, c'est parce que j'ai poursuivi, pendant près de soixante ans, la double expérience de la lecture et de l'écriture orientées vers l'imaginaire, vers un surréel confondu parfois avec le surnaturel ». (Du Hainaut picard au roman païs de Brabant).

Questionner, les poèmes, la peinture, la musique, les fleurs des champs, soi-même, Lobet n'y renoncera jamais, parce qu'il ne le peut, parce que l'homme est là pour interroger son mystère comme le paysan interroge son ciel. J'ai dit l'inquiétude de cette œuvre, il faut en dire la lumière. Dans les derniers textes, le mot « lumière » ne cesse de resurgir. C'était l'obsession du vieux Goethe, c'est le leitmotiv du « Meunier ». Aurait-il trouvé réponse ? Pas nécessairement ! Il vient un temps où le chercheur de l'Esprit éprouve la sérénité du mystère qu'il interroge. Ainsi de l'ascensionniste épuisé qu'envahit soudain le troisième souffle, le souffle de légèreté, et dans son corps pesant, ô pesant, palpitent alors les ailes de l'oiseau qu'il a si longtemps enviées. Si la question à l'Esprit caché est empreinte d'angoisse humaine, elle est aussi porteuse de cette lumière de la foi qui porta à interroger les ténèbres.

D'un écrivain disparu, plus que le paysage qu'il parcourut et décrivit, importent, jetées sur les gouffres qu'il rencontra, les passerelles qu'il nous laisse.

En littérature, en art, il importe d'être fidèle. Comme en amour, comme dans la foi. La foi, l'amour, l'art, c'est l'incertitude qui fonde notre connaissance, c'est le mystère qui nous est donné pour guide dans nos ténèbres.

En littérature importe une fidélité au plus haut que soi. La victoire de l'ascensionniste ? Les dix derniers mètres qu'il a cru n'avoir jamais la force d'escalader. Marcel Lobet, toute une vie d'écriture, se tient sur le droit fil de sa foi, sur le « pont de l'épée » qui va du réel confortable et illusoire au surréel souverain, peut-être à toujours inaccessible. Dure ascèse. Je pense à Saint-Jérôme,

pendant trente-cinq ans dans sa grotte de Bethléem avec le sable et les scorpions, à traduire ce livre des autres qu'il juge être celui de l'Esprit, la Bible. Je pense à Rilke, toute sa vie passant sans attaches dans une Europe qu'il connaît aussi bien qu'un guide touristique, qui ne lui est rien, que solitude, solitude, pour l'œuvre !

Il n'importe si le feu qui en nous fut allumé ne se révèle phare unanime. Que la flamme continue de couvrir, de jaillir, de dormir sans s'éteindre, voilà qui importe ! Contrairement à l'opinion qui court nos rues et qui fait l'affaire des affairistes, la culture n'est pas un petit dieu blond pétant de vigueur sur son nuage rose en inox à toute épreuve. La culture, belle comme un feu dans la montagne, est fragile comme un feu dans la montagne. Ce feu, il lui faut des veilleurs, et qu'ils soient pauvres ! pourvu qu'ils veillent. Appelé à raviver le souvenir de Marcel Lobet, me voici du même coup appelé à redire que le bonheur n'est pas dans le four à micro-ondes mais au sommet de la montagne. Que l'amour ne saurait être au coin de la rue mais dans l'âme où je l'invente et l'exige. Que l'homme n'est pas dans son berceau mais, si tu suis le chemin qui monte, sur son berceau de mort. Le succès ? La renommée ? L'oiseau se préoccupe-t-il qu'on admire son vol ? De son vol, il attendrait, l'oiseau, et seulement, des ovations ! Cependant, une gorgée d'eau, une seule, à qui va au dévers de la falaise est jouvence, est ambrosie. Un poème, un seul, peut être la lumière d'une existence tout entière atterrée. La rencontre, posthume, avec un écrivain appelé Marcel Lobet peut vous raviver l'amour des simples fleurs qui demeurent et persistent dans le pré de la haute mémoire.

SÉANCE PUBLIQUE DU 18 JUIN 1994

Réception de M. Roland Beyen

Discours de M. Raymond TROUSSON

Monsieur,

J'ai eu un instant la tentation, en m'adressant à vous, de vous appeler « Votre Sainteté ». Nulle irrévérence dans cette apostrophe dont nous sommes, ici même, quelques-uns à savoir le secret. Rappelez-vous. Nous participions, en octobre 1992, à un colloque organisé par l'Université roumaine de Cluj. Comme les dîners de colloques ne sont pas toujours aussi austères que l'imaginent les profanes, nous étions là bon nombre de « ghelderodiens sans frontières » issus de Roumanie, de Belgique, de France, d'Italie, de Pologne et des Etats-Unis, à célébrer comme il se doit, et le verre à la main, l'auteur de *Magie Rouge* et de *La Farce des Ténébreux*. Il nous tardait que notre confrérie eût un prince. Nous ne pouvions, comme au Moyen Age, élire un Prince des Sots, craignant pour notre corporation qu'on ne prît le terme à la lettre. Je ne sais lequel parmi nous proposa de vous désigner désormais, en signe d'amitié et d'admiration collégiale, comme le « Pape des ghelderodiens ». Ce titre glorieux vous est resté. Non que vous gouverniez votre clergé par brefs, bulles ou décrétales, mais parce que votre autorité et votre savoir vous mettent de droit à la tête de ceux qui, un peu partout dans le monde, s'intéressent à Michel de Ghelderode.

Vous êtes né à Nieuport, le 13 janvier 1935, dans un milieu où ne se recrutent guère, d'habitude, les érudits et les spécialistes de la littérature. Chez vous, depuis des générations, on était pêcheur de père en fils, tant dans la famille de votre mère que dans celle de votre père. La vie n'y est pas toujours facile et sans doute vous

seriez-vous, à votre tour, embarqué sur quelque chalutier si vous n'aviez eu, dès l'école primaire, une stature de premier de classe. Vous avez donc la chance inespérée de faire des humanités gréco-latines à Nieupoort, puis à Ostende. Vous êtes certes devenu le Pape des ghelderodiens, mais vous n'avez fait que changer d'Eglise, puisque vous souhaitiez, dans votre adolescence, vous faire prêtre. Vous entrez même au séminaire de Bruges, où l'on vous engage d'abord à poursuivre à Louvain des études de philosophie. Comme vous leur avouez honnêtement que vous doutez de votre vocation religieuse, vos supérieurs vous conseillent de vous tourner plutôt vers la philologie romane.

Vous aimez les gageures, et c'en était une, puisque vous n'avez commencé à pratiquer la langue française qu'à l'âge de vingt ans. On mesure votre ténacité, votre ardeur au travail, quand on vous voit conquérir le titre de licencié, en 1959, avec la plus grande distinction. Vous aviez rencontré à Louvain, il est vrai, l'homme qu'il vous fallait en la personne de Joseph Hanse, dont l'enthousiasme était à la mesure du vôtre.

Les études achevées, vous satisfaites à vos obligations militaires et vous mariez. Vous aurez quatre enfants : une fille ingénieur architecte, une autre juriste, un fils ingénieur agronome, un autre historien. Vous n'aurez donc pas, regrettons-le, fondé une dynastie de ghelderodiens.

Mais vous voici professeur de français, d'abord au Collège Saint-Joseph, puis chez les Frères des écoles chrétiennes, tandis que vous entreprenez vos premières recherches. On le sait déjà, la paresse n'est pas votre fort. Après avoir assuré vos tâches d'enseignement, vous vous rendez chez la veuve de Michel de Ghelderode, qui vous a ouvert les archives de son mari, et jour après jour, de dix heures du soir à quatre heures du matin, vous étudiez et recopiez des documents. Quatre heures de sommeil, et vous reprenez le collier ! Quand je pense que tant de jeunes chercheurs d'aujourd'hui se disent surchargés... Devenu en 1964 aspirant du Fonds National de la Recherche Scientifique puis, en 1967, assistant à l'Université, vous soutenez brillamment votre thèse en 1968, êtes nommé chargé de cours la même année et fondez dès 1969 votre Centre d'étude des lettres françaises de Belgique. Joli parcours, qui démontre une fois encore que l'aisance et le confort ne sont pas

indispensables à qui est possédé par la véritable passion de la recherche.

Lorsque vous décidez, au début des années soixante, de vous atteler à une thèse de doctorat, votre choix se porte sur cet écrivain belge qui, entre 1949 et 1953, avait fait les beaux jours des petits théâtres parisiens et dont les œuvres hautes en couleurs, brutales et truculentes, avaient bien souvent scandalisé public et critiques. Votre travail serait d'histoire littéraire. Tant de noms avaient été prononcés à propos de Ghelderode ! Shakespeare et Artaud, les Elisabethains et Pirandello, les Espagnols du *Siglo de oro* et les expressionnistes allemands. *Thyl Ulenspiegel* et les symbolistes, Faust et Strindberg. *Don Quichotte* et Marinetti, Andreiev et Wedekind... Ce Ghelderode avait tout lu, tout retenu, et la merveille était qu'il eût, en fouillant dans le grenier de son infailible mémoire, tiré de tout cela une œuvre qu'il disait « *patriale*, une œuvre enfin qui fût de chez moi, ancestralement, traditionnellement ». Quelle moisson pour un chercheur ! C'est dit, votre thèse s'intitulait *Tradition et innovation dans le théâtre de Michel de Ghelderode*. Non seulement vous mettriez en évidence le génie théâtral de l'auteur, mais vous feriez voir son évolution interne tout en le situant dans l'histoire du théâtre et en évaluant ses dettes envers ses prédécesseurs et ses contemporains. Sitôt dit, mais non sitôt fait.

On vous imagine ouvrant, comme tant d'autres, les *Entretiens d'Ostende*, cette bible des ghelderodiens. Votre auteur n'avait-il pas tout dit, tout confessé aux journalistes qui l'interrogeaient ? Ne suffisait-il pas de suivre les pistes qu'il indiquait en passant, de chercher dans l'œuvre la confirmation des aveux ? Ce qu'il avait vécu, pensé, lu, était là, rassemblé dans ces deux cents pages d'une insoupçonnable fidélité, puisqu'elles étaient la simple et honnête transcription des propos enregistrés de l'écrivain. Heureux ghelderodiens, qui possédaient un tel guide ! Mais comme tout vrai chercheur, vous êtes un sceptique qui tient le doute pour le premier pas en direction de la vérité. Parce que vous rassembliez aussi les éléments qui vous permettraient de mieux connaître votre gibier — témoignages, correspondance, interviews, propos recueillis à diverses époques —, il vous sembla bientôt que cette mariée était décidément trop belle.

Je me souviens de ma lecture de votre première étude importante parue en 1970 dans les *Lettres romanes*, que vous aviez eu

l'amabilité de m'envoyer. Le titre me surprit un peu : *Les goûts littéraires de Michel de Ghelderode*. Curieuse idée, me dis-je. Ces goûts littéraires, je les connais, puisque j'ai lu les *Entretiens d'Os-tende*. A quoi bon répéter ce que l'on tenait de première main ? Les libertins appelaient autrefois « déniaisés » ceux qui, éclairés par la lumière naturelle, renonçaient aux axiomes de la doxa. Vous venez, Monsieur, de me déniaiser. Vous aviez patiemment fouillé la bibliothèque de l'auteur de *Barabbas*, épluché des carnets, des lettres, et voilà que j'en apprenais de belles. A en croire Ghelderode, il aurait fait d'abord moisson d'Espagnols et d'Elisabéthains, puis de Belges — surtout De Coster et les symbolistes — puis de Français de la fin du siècle passé, enfin d'étrangers de tous horizons. Et voilà qu'on découvrait que le dramaturge avait antidaté ses lectures, que sa véritable découverte des Elisabéthains remontait, non à son adolescence, mais à 1933, qu'il avait surfait le rôle attribué à Georges Eekhoud dans sa formation, que le *Don Quichotte* relu « une fois l'an » se couvrait en réalité de poussière au fond d'un grenier, que ce qu'il savait des expressionnistes allemands sortait des articles de Camille Poupeye, qu'il connaissait bel et bien ce Pirandello dont il niait fermement l'influence... Il apparaissait sans doute possible que Ghelderode était assez éloigné d'être ce Faust blanchi au milieu des in folios dont il se donnait l'allure. Une culture littéraire plus étendue que profonde, disparate et souvent superficielle, un flair de livres plutôt qu'un liseur. Avec beaucoup de vos lecteurs, je tombais de haut.

Plus dure cependant devait être la chute. Cette rigoureuse étude de soixante-quinze pages ne faisait que préluder à une entreprise autrement importante de démystification radicale. Vous soutenez en 1968 et publiez en 1971, couronnée par notre Académie, une thèse monumentale : *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Le sous-titre avait de quoi attirer l'attention, non moins que son inquiétant complément : *Essai de biographie critique*. Quelques jours après la disparition de Ghelderode, le 7 avril 1962, Jacques Lemarchand avait écrit dans *Le Figaro littéraire* : « Maintenant qu'il est mort, je pense que les gens sérieux vont s'occuper de lui ». Vous étiez sérieux, plus qu'aucun autre, et vous alliez vous occuper de lui.

Certains vous auront traité peut-être d'iconoclaste, parce que vous ruiniez un mythe. Une image de Ghelderode s'était incrustée

dans les esprits, celle d'un auteur sulfureux et tourmenté, farouchement solitaire et misanthrope, la tête pleine des « mordorée légendes » contées par une mère naïvement artiste, qui croyait au diable et nourrissait son fils de récits folkloriques et fantastiques. On se plaisait à se le représenter enfant, tel qu'il se décrit lui-même auprès de son père, employé aux Archives Générales du Royaume, assis le soir, attentif et silencieux, sur le gros registre des sentences du Conseil des Troubles, à le regarder feuilleter de vieux grimoires, happé déjà par le passé, revivant en imagination la terrible *leyendra negra* du terrorisme espagnol dans les Flandres de jadis. Mais chez Ghelderode, il n'y avait pas que la Flandre qui fût un songe...

Ici se révèle avant tout votre sens de la méthode, votre patience de fourmi, votre obstination à ne pas avancer un fait qui ne soit attesté. Rassemblant une prodigieuse moisson de documents, vous n'avez pas tardé à constater que Ghelderode n'a pas moins fardé sa vie et son personnage que ses lectures, et qu'il serait vain d'échafauder d'ingénieuses théories sur son œuvre tant qu'on ne verrait pas clair dans sa composition et sa chronologie. Comment parler de l'évolution du dramaturge de telle à telle pièce, si les dates sont truquées, si les renseignements fournis par l'auteur sont faux ? A force de confronter confidences, archives, lettres, un Ghelderode très différent de sa légende se dessinait, réfugié sous des masques divers qui sont autant de trompe-l'œil et de moyens de protection d'une personnalité incertaine et inquiète.

Vous vous en prenez d'abord aux fameux *Entretiens d'Ostende*, réalisés par Roger Iglésis et Alain Trutat, jusqu'à vous la source de tout savoir, et soudain chancellent les certitudes. Vous remontez aux origines, vous suivez la genèse de ces textes, non pas spontanés, mais construits au fil de cinq années de retouches successives et bien éloignés de l'enregistrement primitif. Ghelderode y crée un mythe, une légende, élude les questions embarrassantes, camoufle la réalité. A dix-neuf ans, en 1918, Adémar-Adolphe-Louis Martens choisit de devenir Michel de Ghelderode, patronyme autrement prestigieux qu'il obtient en 1930 le droit de porter officiellement. Rien de mieux, mais le voilà qui, non content de cet éclatant pseudonyme, se cherche des aïeux, s'invente une généalogie, consulte les héraldistes et se donne pour ancêtre un noble inquisiteur, assesseur au Conseil des Troubles au XVI^e siècle « Ghelderode », affirmait-il, vient « par déformation de scribe », de Ghentrode, nom

d'un fief du lointain Jacques Martens de Bassevelde. La vérité se découvre moins loin : son nom n'est pas inspiré par un « Ghentrode » qui n'a que le tort de n'avoir jamais existé, mais par « Ghelrode », un village des environs de Louvain, le pays de sa mère. Premier masque et durable : « Martens » représentait ce qu'il refusait d'être, un petit employé obscur, tandis que « de Ghelderode » était le symbole de ce qu'il voulait paraître et devenir, un seigneur des lettres. Moins un moyen de tromper les autres qu'une manière de se dépasser lui-même, une façon de récuser un père autoritaire et une famille bourgeoise : on ne s'étonne plus que le problème de la personnalité hante son premier théâtre, jusqu'à ce que l'écrivain obtienne le droit de se nommer comme il le souhaitait.

Et tant d'autres détails subirons une impitoyable coupellation !... La première pièce brève de Ghelderode. *La Mort regarde à la fenêtre*, fut écrite, chacun le sait, en une seule nuit fiévreuse... Eh ! non, mais bien en près de quatre mois d'écriture laborieuse. Ghelderode fait aussi de Georges Eekhoud le maître capital de sa jeunesse, initiateur au conte comme aux dramaturges élisabéthains et espagnols, mais il a oublié de mentionner l'importance, autrement déterminante, de Julien Deladoès. Car votre magistrale enquête, Monsieur, ne concerne pas que Ghelderode : elle ouvre de riches perspectives sur l'ensemble d'une époque, sur les milieux littéraires, sur les originaux et marginaux qui les hantaient. Légende encore que celle de la vie aventureuse du bohème aux cents métiers, et surtout du navigateur vers les lointains horizons : affecté, pendant son service militaire, en 1920, à l'unité des Torpilleurs et Marins, le loup de mer Ghelderode ne navigua jamais, fût-ce à bord d'une péniche. Mystificateur incorrigible, il aimait surprendre et choquer : n'a-t-il pas été jusqu'à confier — si l'on peut dire ! — qu'il avait épousé sa propre sœur, voire cédé à l'inceste avec sa sœur et sa mère ? Puis vient la fable, longtemps entretenue, de l'écrivain bilingue, déjà dénoncée par Joseph Hanse. En réalité, toutes les collaborations au *Vlaamsche Volkstoneel*, de 1926 à 1932, ont été écrites en français. Ghelderode, élevé dans cette langue et ne connaissant qu'un vague patois local, n'ayant jamais réellement possédé le néerlandais. Devant la difficulté de percer dans le domaine des lettres françaises, c'est en partie par arrivisme et opportunisme qu'il se prétendit flamand de race, de culture et d'esprit.

On n'en finirait pas, Monsieur, d'énumérer tous les faits que

vous révélez, les boudruches que vous dégonflez, les mythes que vous contraignez à l'aveu. C'est par vous qu'on saura ce qu'il en fut exactement des mesures prises à l'égard de Ghelderode au lendemain de la Libération, où il dénoncera la jalousie de ses collègues de l'administration communale et la persécution des journalistes ; par vous qu'on mesurera le degré de ses sympathies pour les occupants, dont il se défendra ensuite comme un beau diable, et la nature de son antisémitisme.

Sur ce compte rendu outrageusement schématique de votre thèse, je n'aimerais pas donner à croire que vous vous êtes rendu coupable d'un acharnement malsain. Certes, votre biographie critique n'a pas été élevée *ad majorem Ghelderodi gloriam*, mais elle n'est ni de mauvaise foi ni hostile. Elle se veut seulement, et elle est, une entreprise d'une rare rigueur scientifique qui fait passer l'homme, et bientôt l'œuvre, du domaine du mythe à celui de l'histoire. Du reste, la seconde partie de votre livre, consacrée à l'analyse de la personnalité, tente d'apporter une réponse à ces comportements de mystification et de dissimulation. L'homme qui a prétendu imposer aux autres le masque du misanthrope solitaire et méprisant était d'abord un être fragile et en quête d'affection. Je suis, disait-il « un homme seul dans une chambre ». Que cette solitude ait été délibérément choisie ou au contraire douloureusement subie, est une autre affaire. De nouveau, cette fois pour se protéger, il joue un rôle, s'enferme — très tardivement d'ailleurs — dans un antre encombré d'objets bizarres, hétéroclites, dans une mise en scène qui convient au dramaturge démoniaque, inquiétant, qu'il veut paraître, alors que, peut-être, les objets, protecteurs, s'interposent entre lui-même et les autres.

Ghelderode, qui avait peu d'amis, était aussi incapable de conserver ceux qu'il avait, parce qu'ils ne tardaient pas à se montrer infidèles à l'image qu'il s'était forgée d'eux, donc à le décevoir. Aussi aimait-il mieux leur écrire que les rencontrer, inquiet du reste des bruits, des rumeurs, des questions. Il souffre d'un complexe d'infériorité, redoute les photographes. On garde trop le souvenir d'un auteur soudain célèbre, à la brève époque de la « ghelderodite aiguë », en oubliant que quelques années de succès ne compensaient pas des décennies d'échecs et de déceptions et que ce succès même n'apparaît, sinistre dérision, qu'au moment où l'écrivain est, depuis dix ans, frappé de stérilité. Au fil du temps, il s'enferme

dans sa peur des femmes, dans son mépris de la société moderne, dépersonnalisante. Il en résulte des haines viscérales. Il reprend volontiers la boutade de Péladan à propos de l'Américain, « compromis entre le gorille et l'épicier », libère un anticléricalisme rageur, un antisémitisme primaire. Pour échapper à l'angoisse que fait peser sur lui le monde extérieur, Ghelderode fuit dans la mise en accusation, la recherche des boucs émissaires. Même la foi, qu'il prétendait avoir perdue dès 1915, et dont il conserve pourtant une sorte de religiosité superstitieuse, ne lui est d'aucun secours pour desserrer l'étau de ses angoisses. L'art seul, peut-être... Refuge à la fois contre les réalités sociales et contre lui-même, et qui lui permet de fuir l'obsession de la mort et d'exorciser sa nostalgie de l'absolu. Pauvre artiste enfin, qui pouvait dire, comme le Juréal de *Hop Signor !* : « Rien ne peut sortir de ma main que d'âpre ou de convulsé ». Le portrait n'est pas flatté, mais il fait place à la compréhension et à une tendresse en même temps qu'à une évaluation rigoureuse des faits. On trouverait peu d'exemples, même en dehors du domaine de nos lettres, d'une biographie intellectuelle menée avant autant de sens critique et d'honnêteté, avec une telle exigence de sérieux dans la documentation, avec une telle volonté d'établir la vérité. Que ce livre fondamental, qui reçut en 1971 le Prix des Scriptorum catholici, en soit aujourd'hui à sa troisième édition est une autre preuve, internationale celle-là, de ses exceptionnelles qualités.

Jusqu'ici, et vous vous en expliquiez dans votre préface, vous n'aviez pas touché à l'œuvre. A peine achevée votre biographie, vous vous tournez vers celle-ci avec un *Michel de Ghelderode* publié en 1974, qui est peut-être, au-delà des lectures impressionnistes ou tapageuses, l'exposé le plus dense et le plus solide sur une création qui va de *La Mort regarde à la fenêtre* à *Marie la Misérable*. Vous y tracez cette fois l'évolution, non de l'homme, mais de l'écrivain, décrivez ses efforts pour se dégager du bric-à-brac expérimental qui encombrait des pièces comme *La Mort du docteur Faust* ou *Don Juan* et la succession des influences qui contribuèrent à le former. Grâce à votre incomparable connaissance de l'arrière-plan, vous êtes, le premier, en mesure de préciser les dates de composition, embrouillées par Ghelderode lui-même, vous faites usages de textes inédits qui éclairent la genèse et le sens, vous confrontez les interprétations critiques et les divers essais de mise en

scène. Admirateur de l'œuvre, vous n'êtes nullement un thuriféraire inconditionnel, et vos remarques, souvent sévères, balaient ici encore les formules toutes faites dont se gargarisait une critique superficielle trop sensible à ce qui n'est parfois qu'un exotisme de pacotille. Vous ne vous bornez pas à présenter, à analyser, à dater les pièces. Un grand chapitre de synthèse aborde l'étude des moyens techniques propres à Ghelderode, fait justice des similitudes — trop souvent supposées évidentes — entre les théories d'Antonin Artaud et le théâtre « cruel » de l'auteur de *L'Ecole des bouffons*, mettant au contraire en évidence les différences profondes entre ce théâtre du verbe et les principes d'Artaud, si hostile à ce qu'il nommait le « logocentrisme occidental ». Enfin, vous le situez avec prudence par rapport à ce qu'on appelait, voici quarante ans, le « nouveau théâtre ». Nouveau livre, nouvelle récompense amplement méritée : cette fois le prix Léopold Rosy, décerné par notre Académie.

J'aime qu'ici, comme dans votre premier livre, vous ne prétendiez nullement nous asservir à des vérités définitives. Loin de dogmatiser, vous préférez ouvrir des perspectives : problème des influences, rôle du théâtre de marionnettes, rapports entre peinture et théâtre. En insistant sur une « dramaturgie de l'instinct », vous invitez même parfois à vous chicaner. Certes, la cohésion du monde imaginaire de Ghelderode se situe davantage au plan instinctif et poétique qu'à celui de la pensée conceptuelle, mais est-il bien sûr qu'il serait, comme vous dites, « injuste de s'attarder aux idées de Ghelderode », « instables » et parfois d'un primarisme « horripilant » ? D'autant que vous ne laissez pas vous-même de dégager une sorte de philosophie ghelderodienne, fondée sur le scepticisme, une vision fataliste du monde, la désacralisation des mythes sociaux. N'est-ce pas rappeler opportunément, et un peu malgré vous, que toute philosophie ne se traduit pas nécessairement au niveau du discours, mais aussi à celui des images et des thèmes ? Il faut faire, chez Ghelderode, la part d'un art tourmenté, d'une angoisse physique et métaphysique qui relèvent d'une conception ou au moins d'une perception du monde. Faut-il céder au mirage qu'il se plaisait à se susciter lui-même, quand il clamait : « Au titre d'intellectuel, qui pue, je préfère celui d'artisan, qui fleure bon ? » Mais je m'aperçois que je polémique et sors de mon

rôle. C'est votre faute, Monsieur : vos livres ne laissent pas indifférent.

Quelques années passent et vous récidivez, en 1980, avec un *Michel de Ghelderode ou la Comédie des apparences*, catalogue de la grande exposition tenue cette année-là à Paris et à Bruxelles. Un catalogue ? Vous êtes modeste. Ce volume de deux cent cinquante pages contient un aperçu biographique, un commentaire approfondi de chaque pièce exposée, une analyse fouillée de chaque œuvre, une étude sur Ghelderode et les musiciens, une introduction à Ghelderode conteur, poète, chroniqueur, épistolier. Ce « catalogue » est un véritable instrument de travail et un résumé des recherches que vous menez alors depuis vingt ans.

Ce Ghelderode que vous avez si souvent pris en flagrant délit de mystification ne vous aurait-il pas à son tour impitoyablement piégé ? Plus vous l'étudiez, plus vous en savez sur lui et son œuvre, et plus il vous semble qu'il demeure des lacunes à combler. J'admire que vous ne soyez pas un chercheur égoïste, mais qu'au contraire vous mettiez à la disposition des autres votre inépuisable savoir ghelderodien. Quoi de plus ingrat — et quoi de plus indispensable — qu'une bibliographie ? Sans elle, le chercheur se perd dans le maquis des livres, des articles, des comptes rendus que l'inflation des recherches universitaires a rendu aujourd'hui plus impénétrable que jamais. En 1987, notre Académie a publié votre colossale *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. Ai-je oublié de dire, Monsieur, — c'est la moindre de vos qualités — que vous êtes un authentique bourreau de travail ? Si vous étiez en effet entré dans les ordres, je gage que c'eût été dans celui des bénédictins ! Tous les spécialistes sont en mesure d'imaginer les milliers d'heures de patient labeur exigées par ce volume de près de huit cent cinquante pages. Plus de dix mille références, quatre index méthodiques. Tout s'y trouve : éditions des œuvres, interviews, livres, brochures et articles, comptes rendus des représentations dans le monde entier, présentation des œuvres inédites, commentaire des divers états des textes, inventaire des thèses et mémoires non publiés, émissions de radio et de télévision, disques, cassettes et films. Chronologique, votre bibliographie permet de mesurer le chemin parcouru, depuis le modeste compte rendu par Albert Lepage, en 1922, d'une conférence de Ghelderode à l'Université Populaire de Laeken, jusqu'à l'avalanche de livres et d'articles de ces dernières années. Travail

de Sisyphe, jamais complet, jamais achevé, surtout quand on est aussi scrupuleux que vous. Peut-être y a-t-il quelque amertume dans les propos de votre préface : « On a dû négliger ses amis les plus chers, sacrifier tous ses loisirs, compromettre sa santé par des excès de travail ». Ne regrettez rien : l'estime et la reconnaissance de tous les « ghelderodiens » vous sont définitivement acquises.

D'une telle tâche, vous sortez épuisé, sans doute, mais non pas disposé à jeter le gant. Ghelderode vous tient et vous tient bien. Dès le début, vos enquêtes vous ont mis sur la piste d'une torrentielle correspondance alors que, de ces milliers de lettres, cent trente-deux seulement avaient été, vingt ans après la mort du dramaturge, publiées intégralement. En octobre 1982, lors d'un Colloque organisé à l'Université libre de Bruxelles, vous entreteniez vos auditeurs d'un « Ghelderode épistolier » et leur promettiez un premier volume pour l'année suivante. Hélas, le chercheur propose et la recherche dispose. En 1982, vous estimiez le nombre des lettres à six ou sept mille : vous pensez aujourd'hui à vingt mille, adressées à un millier de correspondants ! Résultat, tout provisoire : depuis 1991, trois volumes de cinq à six cents pages, qui nous conduisent jusqu'en 1935, à l'époque des grandes œuvres de la maturité, les premiers d'une série qui en comptera — dites-nous ? — huit, neuf, dix ? Nul n'ignore l'intérêt de ces vastes correspondances qui éclairent autant l'œuvre et sa genèse que l'homme et ses comportements, et celle-ci fait assurément de Ghelderode l'un des derniers grands épistoliers de notre temps. Je ne saurais m'attarder ici à en détailler le contenu, ni à analyser les rapports de l'écrivain avec tel ou tel de ses amis, comme vous l'avez fait vous-même, à Cluj, à propos de Marcel Wyseur, l'un de ses fidèles. Inutile de dire que toute sa carrière s'y déroule, qu'on y découvre à sa naissance le goût de l'archaïsme verbal, d'une langue pléthorique et abondante, mais aussi l'homme avec ses hantises, ses projets, ses obsessions et — pourquoi pas ? — ses petites et son opportunisme.

Retrouver ces milliers de missives dont, tenu par les contraintes éditoriales, vous ne nous donnez d'ailleurs qu'un large choix, puisqu'une publication complète exigerait une quarantaine de volumes, c'était déjà un tour de force. Vous auriez pu vous en tenir à livrer les textes, laissant à d'autres le soin de les pourvoir des renseignements indispensables. Ce serait mal vous connaître. Non seulement

ces lettres sont annotées avec un savoir et une rigueur sans pareils — je relève des notes de cinq pages, en texte serré ! —, mais les volumes sont encore pourvus de notices inestimables sur tous les correspondants, jusqu'aux plus obscurs. Des notices ? Quand je vous vois, Monsieur, consacrer douze pages à Hervé Ameels, l'une des principales et des moins connues relations de Ghelderode, je crois que le terme « notice » devient singulièrement impropre. Et vous vous excusez d'avoir dû introduire des explications « que certains trouveront un peu longues ! » Que non ! Cet imposant travail est une mine inépuisable de renseignements sur les hommes, l'époque, les milieux littéraires et artistiques que vous connaissez mieux que personne.

Je n'ai parlé que de vos livres. Vous me pardonnerez de ne rien dire de vos articles, comptes rendus, préfaces, commentaires, études parues dans des volumes d'hommage, communications présentées à des colloques internationaux : l'après-midi n'y suffirait pas. Et je ne dis rien non plus des denses notices confiées à tant de dictionnaires belges, français, italiens, hollandais ou américains où, un moment infidèle à votre Ghelderode, vous traitez Brassens et Césaire, Jarry et Genêt, Giraud et Jouhandeau, Maurois et Miomandre, et j'en passe. Rien de tout cela n'est négligeable, mais dans le domaine des études ghelderodiennes, vous vous êtes affirmé comme l'autorité majeure et il n'est étudiant ou thésard, aux quatre coins du monde, qui ne vienne à vous comme à la source de tout savoir sur cet auteur.

J'admire votre œuvre, Monsieur, mais plus encore que sa masse considérable et votre impeccable érudition, j'admire la sûreté de votre méthode, la rigueur de votre démarche, votre probité intellectuelle, votre inlassable dévouement à la chose littéraire. Ghelderode a trouvé en Roland Beyen un biographe et un exégète sans flagornerie ni basse indulgence. Nos confrères — et moi tout le premier — ont trouvé en vous un savant éminent à la fois et modeste, qu'ils sont heureux de recevoir aujourd'hui dans leur compagnie.

Discours de M. Roland Beyen

Monsieur,

Si vous aviez succombé à la tentation de m'appeler « Votre Sainteté », j'aurais dû vous appeler « Mon cher fidèle » puisque trente ans avant mon élection comme « Pape des ghelderodiens » vous étiez déjà un ghelderodien distingué : je me souviens que la première étude sérieuse que j'aie lue sur le père de *Mademoiselle Jaïre*, en 1962, s'intitulait *L'œuvre et les thèmes de Michel de Ghelderode*. Elle était signée Raymond Trousson. En 1976, vous m'avez déjà « chicané » sur mon manque d'enthousiasme pour la pensée discursive de Ghelderode, mais permettez-moi d'être à mon tour malicieux et de vous rappeler amicalement que neuf ans plus tôt, en 1967, vous aviez affirmé vous-même dans la *Revue de littérature comparée* que l'œuvre de Ghelderode « déçoit en effet ceux qui y cherchent une pensée solide, structurée, originale », que « souvent Ghelderode donne et se donne l'illusion de penser », que « son indigence est réelle sur le plan des idées ». Mais trêve de chicanes : vous avez brillamment organisé à l'U.L.B., en 1982, le deuxième colloque international Michel de Ghelderode et vous avez dirigé avec beaucoup d'autorité à Cluj, en 1992, le débat passionné que nous y avons tenu devant les caméras de la télévision roumaine. Permettez-moi donc de vous dire, Monsieur, que je suis d'autant plus sensible à vos paroles élogieuses, qu'elles émanent d'un des membres les plus éminents de la compagnie prestigieuse qui m'accueille aujourd'hui : vous n'êtes pas seulement un comparatiste renommé dont les études de thèmes font autorité, vous êtes un des meilleurs connaisseurs des lettres françaises de Belgique et un spécialiste mondial du Siècle des Lumières, plus particulièrement de Rousseau. Mais je m'arrête, car ce n'est pas votre éloge que je dois prononcer.

Mesdames, Messieurs,

Avant de rappeler le souvenir de Pierre Ruelle, je voudrais vous dire combien je suis ému, en ce moment, en pensant à tous ceux qui m'ont conduit du chalutier de mon père et de la poissonnerie de ma mère à cette Académie de meilleure odeur.

Je pense tout d'abord à mon regretté maître et père spirituel Joseph Hanse, qui m'a initié par son *Dictionnaire* aux difficultés de la langue française et par ses cours aux richesses des lettres françaises de Belgique ; qui m'a accordé la faveur de consacrer ma thèse à Ghelderode, en me laissant toute liberté, se contentant de me donner le conseil de ne pas écrire pour une douzaine de spécialistes mais pour le plus grand nombre possible, ce qui m'a valu la chance de voir ma thèse devenir rapidement — la formule est de Marcel Thiry — « le best-seller de l'Académie ».

D'autres personnes m'ont conduit à ce fauteuil : tout d'abord mes frères et sœur (qui, n'en déplaise à *Paris-Match* de cette semaine, n'ont jamais été dix-sept mais quatre : ce n'est pas moi mais ma mère qui était le 16^e des 18 enfants d'un pêcheur de Newport et ce n'était pas ma mère mais ma grand-mère qui a voulu faire de moi un missionnaire) ; après mes frères et sœur, il y eut certains de mes professeurs, certains collègues, certains étudiants, mes amis surtout (que je suis heureux de voir si nombreux), mes enfants Gil, Sophie, Cloti et Marnix qui, tous les quatre, ont collaboré à un moment donné, à défaut d'aide officielle, à la réalisation de mes ouvrages. Je voudrais surtout remercier Zeef, qui n'est pas seulement la mère de ces enfants charnels mais également la mère de mes enfants spirituels puisqu'elle a dactylographié, corrigé et collationné au moins trois fois chacune des quelque trois mille pages que j'ai publiées en français, ainsi que la cinquantaine d'articles que j'ai fait paraître en néerlandais avant de me concentrer sur Ghelderode.

Je voudrais également remercier celui-ci, car il n'est pas sûr que sans lui je me serais un jour retrouvé dans cette Académie dont il aurait tellement voulu faire partie, au point même de rédiger, quelques jours avant l'élection du 8 janvier 1952, une note étrangement opportuniste, précisant qu'il était « depuis le début de sa carrière (1916) un écrivain de langue française, qui ne lit ni écrit la langue flamande » et, quelques jours après l'échec de sa candidature, un

commentaire tellement scatologique que je n'aurai pas le mauvais goût de le lire ici, mais je le publierai dans le tome VII de sa *Correspondance*.

Mesdames, Messieurs, Raymond Trousson vous a dit que j'aime les gageures. Il ne vous a pas dit que, de toutes celles qu'on m'ait jamais proposées, le discours que vous attendez de moi m'a paru longtemps une des plus difficiles à tenir.

L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises n'est pas une académie comme les autres. Elle fut, dès sa création en 1920, plus originale, plus ouverte, moins académique. Le 16 février 1921, lors de la séance d'inauguration, le ministre Jules Destrée donna les instructions suivantes aux quatorze premiers membres nommés par le Roi Albert : « Il vous faudra », disait-il, « garder la méfiance de l'esprit académique, et de l'art officiel. A ceux qui viendront vers vous vous ne demanderez pas si leurs tendances sont favorables au pouvoir, vous ne demanderez pas que leur esthétique concorde avec la vôtre, vous ne leur demanderez que du talent. La loi du mimétisme est une loi pour insectes ; elle ne s'applique pas aux artistes. Il est, au contraire, dans leur nature de ne pas être « conformes » ; et souvent, ils ne s'affirment qu'en réaction, contre leur milieu. »

Mes chers Confrères,

En m'offrant de succéder à Pierre Ruelle, vous avez manifestement voulu appliquer à la lettre ces instructions. Pour remplacer un savant médiéviste, un dialectologue réputé, un professeur charismatique de l'Université Libre de Bruxelles, un franc-maçon convaincu, « un des maîtres à penser » (selon *Wallonie française*) du Mouvement pour le Retour à la France, vous avez fait appel à un banal « vingtiémiste », ignorant tout du dialecte picard, professeur pas très orthodoxe à la Katholieke Universiteit Leuven, très attaché à la France et à la langue française mais sans pousser cet amour jusqu'au « rattachisme ». Après un moment de perplexité, j'ai relevé le défi, et je ne l'ai pas regretté, car j'ai découvert en Pierre Ruelle un homme de science admirable et un homme de chair charmant, modeste, timide, franc, courageux, généreux, chaleureux et même passionné sous des apparences de froideur, infiniment moins monolithique que je ne l'avais imaginé.

Mesdames, Messieurs,

C'est un singulier examen d'entrée que ce discours de réception où je dois parler de mon prédécesseur, que j'ai à peine connu, à ses proches, à ses meilleurs amis, à ses collègues, à ses étudiants, à ses consœurs et à ses confrères. Il est vrai que plusieurs de ces personnes m'ont beaucoup aidé par leurs témoignages, notamment Jean Tordeur, Willy Bal, Marc Wilmet, Georges Sion, Roland Mortier, Reine Mantou, Jacques Detemmerman, André Williot Parmentier, ou en me prêtant, comme Madame Ruelle et Charles Bertin, de précieux documents audiovisuels qui m'ont permis de rédiger ce discours en écoutant la voix un peu rocailleuse, roulant voluptueusement les « r » de Pierre Ruelle et en regardant de temps à autre son visage, plus « photogénique » qu'il ne le prétend dans la cassette vidéo réalisée ici même et chez lui à Mons par son ami Alain Mauchard quelques mois avant sa mort. Ce document, intitulé *Le Grand Pierre, du Cul du qu'vau à l'Académie*, commence par un extrait d'une lettre du 26 mars 1992 où Ruelle écrit à Mauchard : « Je me demande de plus en plus si ce que je pourrai dire présente beaucoup d'intérêt. Je ne m'étonne pas beaucoup plus d'être ce que je suis qu'un nègre d'être noir ou un Chinois d'avoir les yeux bridés. Pourquoi d'autres trouveraient-ils cela intéressant ? » Pourquoi ? C'est ce que j'essaierai de vous dire, en utilisant ces documents, ainsi que les nombreux discours et communications où Pierre Ruelle, habituellement si réservé, évoque son enfance, son rôle dans la Résistance, son œuvre scientifique, son expérience de patoisant, ses rêves politiques.

Pierre Ruelle est né à Pâturages, près de Mons, le 10 avril 1911, dans un coron de houilleux situé à deux cents mètres de « la Boule », un des quatre charbonnages qui étaient encore en activité autour de sa maison natale. Il était le quatrième et dernier enfant d'un cordonnier, dont le père avait travaillé au fond de la mine à partir de l'âge de neuf ans. En famille et avec les voisins, Pierre ne parlait que le borain. Le contact avec la langue française à l'école du village constitua pour lui une véritable « révélation » et lui inspira le désir de devenir instituteur. En juin 1930, il quitta l'École Normale Primaire de Mons nanti du diplôme nécessaire et deux mois plus tard il se trouva dans une des écoles de Pâturages,

celle du hameau « le Cul du qu'vau », devant une classe de... cinquante-six enfants. Trois ans plus tard, en 1933, il épousa Marguerite De Jonge, jeune Flamande dont il avait fait la connaissance à Paris en 1929, à la gare de Lyon : l'Union belge pour la Société des Nations avait organisé entre les élèves des écoles normales un concours de dissertation dont la récompense était un séjour à Genève et dont Pierre était un des cinq lauréats francophones, Marguerite un des cinq lauréats néerlandophones. Sans cette rencontre si typiquement belge, Marguerite De Jonge aurait étudié la philologie germanique à l'Université de Gand, plutôt que de devenir en 1935 professeur de gymnastique au Lycée Marguerite Bervoets de Mons, trois mois après avoir donné le jour à David Ruelle (l'illustre physicien, Membre de l'Institut, promu récemment, le 18 mars 1994, docteur honoris causa de l'Université de Mons-Hainaut). C'est à l'époque de cette première naissance que Pierre commença à se fatiguer de ses élèves, dont les cinquante paires de sabots lui « cassaient le système nerveux ». Dans l'espoir d'échapper un jour à cette musique cacophonique, il s'inscrivit à l'École Normale Moyenne de Nivelles et y décrocha le 23 juillet 1937, sans assister aux cours, le diplôme de régent littéraire.

Mobilisé en 1939, il était sergent dans une compagnie flamande — flamande parce que, comme instituteur, il était censé connaître le néerlandais — lorsque, vers le 20 mai 1940, il fut fait prisonnier à Gand. En décembre, il fut libéré, avec les Flamands de sa compagnie. Pour occuper ses loisirs, il « se bourra » de grec et de latin et en juin 1942 le Jury central lui accorda le certificat d'humanités anciennes donnant accès à l'université. Dans l'attente de la fin de la guerre, il entra dans la Résistance et devint rapidement « responsable du Front de l'Indépendance pour Mons et environs », puis corédacteur du journal clandestin *L'Alouette*, dont on peut consulter chez son épouse les vingt-huit numéros stencilés, datés du 1^{er} août 1943 au 11 septembre 1944. Dans ses souvenirs de la Résistance publiés en mai 1990 dans *La Revue générale*, il évoque cet épisode sans le moindre triomphalisme. A la question de savoir pourquoi il a pris part à la Résistance, il répond simplement : « Ce n'était pas *pour* l'Honneur, la Patrie, la Gloire, pas même, expressément, pour la Liberté, notions abstraites, mais *contre* l'abus de la force, la méchanceté, le mensonge, la cruauté, dont, chaque jour, nous avions des exemples sous les yeux ».

La fin de la guerre sonna le glas, provisoirement, de l'homme d'action. Pierre Ruelle — alors âgé de trente-trois ans — s'inscrit à l'U.L.B. et, tout en continuant à enseigner à l'Ecole Normale Primaire de Mons et, à partir de 1947, à l'Ecole Normale Secondaire, il suit à Bruxelles, dans la mesure du possible, les cours de philologie romane. En 1948, il obtient le diplôme de licencié avec un mémoire sur *Le Vocabulaire professionnel du Houilleur borain* qui sera publié en 1953 par l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Cet ouvrage est d'autant plus précieux que sa rédaction serait aujourd'hui totalement impossible en raison de la fermeture en 1976 des derniers charbonnages du Borinage et du dépérissement du patois borain. L'auteur avoue dans son introduction que son classement alphabétique rend son livre quelque peu « rébarbatif », mais que la rigueur méthodologique lui est plus chère que le plaisir du lecteur : « Le classement par « centres d'intérêt », écrit-il, aurait peut-être donné plus d'attrait à l'ouvrage, la lecture en aurait peut-être été rendue plus aisée au profane, mais la philologie y eût perdu quelque chose à supposer que le pittoresque y eût gagné. » Cette phrase préfigure toute l'œuvre scientifique de Pierre Ruelle.

Sans abandonner son enseignement à l'Ecole Normale Moyenne de Mons et, à partir de 1954, à l'Institut supérieur de commerce Warocqué, le jeune chercheur se lance dans l'aventure de la thèse de doctorat, mais, plutôt que d'exploiter le succès de son mémoire ou de s'atteler à un sujet à la mode, il accepte humblement, à la demande de son « maître » Julia Bastin, de procurer une nouvelle édition critique de la chanson de geste *Huon de Bordeaux*, dont la dernière édition, vieille de cent ans, est épuisée et dépassée. Ce « labeur », ingrat mais utile comme tous les travaux qui suivront, touche à son terme en 1958. Quelques mois plus tard, le jeune docteur est nommé chargé de cours à l'U.L.B., qui le nommera professeur extraordinaire en 1960 et professeur ordinaire en 1963, ce qu'il restera jusqu'à l'âge de l'éméritat qu'il atteindra en 1981, après cinquante et un ans — plus d'un demi-siècle — d'enseignement.

A l'U.L.B., Pierre Ruelle est titulaire des cours de grammaire historique du français et d'ancien français, cours difficiles et réputés ingrats que, selon le témoignage de ses anciens étudiants, le nouveau professeur, très méticuleux, armé de fiches et vite fâché,

grand et beau mais un tantinet misogyne et sans pitié pour qui ne partage pas son ardeur au travail, ne s'efforce guère de rendre plus attrayants.

En 1960, il décide de se consacrer exclusivement, au prix de douloureux sacrifices, à sa carrière scientifique et publie *Huon de Bordeaux*, la première d'une douzaine d'éditions critiques de textes médiévaux saluées toutes par les spécialistes comme « excellentes », « impeccables », « exemplaires ». Plusieurs de ces livres n'ont rien à voir avec la littérature : *Actes d'intérêt privé de 1316 à 1433* (1962), *Trente et un chirographes tournaisiens 1282-1366* (1962), *L'Ornement des dames* (1967), *Chartes en langue française antérieures à 1271 conservées dans la province de Hainaut* (1984). Les autres, à part *Huon de Bordeaux*, sont plutôt historiques, didactiques, religieux, moraux et moralisateurs que proprement littéraires : *Les Congés d'Arras de Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle* (1965), *Les dits du Clerc de Vaudoy* (1969), *Le Besant de Dieu de Guillaume le clerc de Normandie* (1973), *L'Esopo de Julien Macho* (1982), *Le Dialogue des créatures. Traduction par Colart Mansion (1482) du Dialogus creaturarum* (1985), *Les Apologues de Guillaume Tardif et les Facetiae morales de Laurent Valla* (1986), *Les fables du Speculum historiale* (sous presse). Lorsqu'on lit ces textes, même ceux qui répondent le mieux à la notion moderne de « littérature », on constate que leur éditeur s'attache en premier lieu à la langue, comme le confirment l'abondance et la précision de ses glossaires et de ses notes philologiques, en second lieu à l'histoire. En 1992, il confia d'ailleurs à Alain Mauchard : « Ce qui m'intéresse, ce n'est même pas, pour dire les choses telles qu'elles sont, ce n'est même pas la littérature. Ce qui m'intéresse, c'est l'histoire des hommes dans leur vie profonde, dans leur vie intérieure. Au fond, c'est l'histoire des sensibilités. Et presque tous les travaux que j'avais faits appartiennent à ce domaine-là. »

Pierre Ruelle oubliait seulement, en 1992, qu'il était toujours resté fidèle à la dialectologie et que la connaissance approfondie du vieux picard l'avait beaucoup aidé à établir et à interpréter correctement ses textes médiévaux. En 1970, dix-sept ans après *Le Vocabulaire professionnel du Houilleur borain*, il avait publié *Les noms des veines de charbon dans le Borinage (XV^e-XX^e S.)*, suivi d'une série de notes savantes sur le lexique, les proverbes et les jurons borains et, entre 1979 et 1992, de cinq brochures intitulées *Dites-*

moi, d'où viennent donc ces mots borains ? où il avait rassemblé une centaine d'articles parus entre septembre 1974 et avril 1992 dans *Echos*, dans *La Pensée Wallonne* et dans le *Journal de Quaregnon*. Ces fascicules prouvent que le savant professeur n'a jamais dédaigné prêter sa plume alerte à des journaux locaux et qu'il excellait à mettre sa grande érudition à la portée d'un public de non-spécialistes, d'ailleurs friand de ces chroniques inspirées par la curiosité linguistique et la nostalgie de l'enfance.

Pierre Ruelle ne s'est pas contenté de vulgariser ses connaissances du borain : il a écrit et enregistré en patois de Pâturages six contes insolites, dont les quatre premiers, accompagnés de la traduction française, ont été publiés en 1990 dans le tome 7 de *Tradition wallonne*, la revue du Conseil supérieur d'Ethnologie. Il est à la fois amusant et émouvant d'écouter les cassettes artisanales où Pierre Ruelle lit ces espèces de fables, avec beaucoup de talent, chantant, imitant les hurlements lugubres du loup-garou, sifflant la finale de la neuvième de Beethoven pour prouver que son héros, qui lui ressemble beaucoup, n'a pas peur. Il est dommage que notre dialectologue n'ait écrit que ces six contes, mais il ne faisait grand cas, paradoxalement, ni de la littérature dialectale ni même, ce qui est plus surprenant encore, des dialectes et des patois. Willy Bal a rappelé en 1975, dans le brillant discours qu'il prononça ici même pour accueillir Pierre Ruelle, combien il avait été attristé en 1967, à la Biennale de la langue française de Québec, par la communication *Le français et les patoisants* dans laquelle son ami borain défendait la thèse que, plutôt que de lutter pour la survie des patois, il valait mieux s'efforcer d'améliorer la qualité du français.

Pierre Ruelle est revenu à plusieurs reprises, tout en la durcissant, sur cette thèse de 1967, notamment dans la communication qu'il fit à Louvain-la-Neuve le 18 février 1989, dans le cadre du colloque sur « La Wallonie de demain ». Dans cette communication intitulée *Langue française et francophonie, un atout pour la Wallonie*, il s'en prend sévèrement au mouvement pour l'enseignement du wallon à l'école, qu'il taxe d'« aberration » parce que le wallon n'est qu'un des dialectes parlés en Wallonie, fragmenté d'ailleurs en plusieurs sous-dialectes : « L'idée de l'homogénéité du wallon, explique-t-il, est une illusion liégeoise, mais — il faut y insister — c'est une illusion de non-spécialistes, due au fait que le wallon liégeois constitue un groupe compact qui déborde large-

ment de la ville de Liège et de sa banlieue. Elle est, d'autre part, renforcée par le souvenir, qui émeut les Liégeois mais laisse les autres assez indifférents, de ce que fut la principauté de Liège. Il s'en faut de beaucoup que Liège et son ancien territoire soient toute la Wallonie. »

Trois ans après cette communication, Pierre Ruelle revint dans le petit film d'Alain Mauchard sur le sens de ses recherches dialectologiques : « Je pense qu'il faut parler à l'heure actuelle d'archéologie linguistique. Ce qu'il faut conserver des dialectes, ce n'est pas leur usage, c'est tout ce qu'ils peuvent nous apporter pour la connaissance d'eux-mêmes, bien entendu, pour la connaissance du français, pour la grammaire comparée, la linguistique comparée des divers dialectes parlés dans le Nord de la Gaule puisque c'est là que nous sommes. Mais il faut les conserver dans des glossaires, des dictionnaires, des grammaires, des études de toutes les sortes. Mais vouloir apprendre à des enfants un dialecte que leurs parents eux-mêmes ne parlent plus, je n'en vois pas l'intérêt. (...) Si ce n'est encombrer la mémoire de ce qui est devenu un fatras inutile. » Suit un vibrant éloge de la langue française, dont voici le début : « Le français répond à tous les besoins intellectuels, scientifiques et moraux d'un être humain. C'est une grande chance que d'avoir comme langue maternelle une belle langue, une grande langue, une langue universelle comme le français. J'en dirais autant de l'anglais, j'en dirais autant du russe. Mais je n'en dirais pas autant, pourquoi ne pas aller jusqu'au fond de sa pensée, je n'en dirais pas autant du néerlandais ou du flamand, ni du breton d'ailleurs, ni du provençal. »

Cet éloge du français est émouvant, même si l'on se demande si Pierre Ruelle l'aurait fait dans les mêmes termes, aux dépens d'autres langues et notamment de la langue néerlandaise, s'il avait mieux connu celle-ci. La langue néerlandaise, si on la connaît vraiment bien, est aussi « belle » que le français, aussi apte à exprimer toutes les nuances de l'esprit et du cœur, aussi capable d'inspirer de grands poètes, Guido Gezelle ou Hugo Claus par exemple, qui ne sont nullement inférieurs à ceux que semble préférer Pierre Ruelle : Lamartine, Victor Hugo, Leconte de Lisle, Péguy.

L'amour passion de Pierre Ruelle pour le français faisait partie de son amour mythique, voire mystique de la France, qui lui inspira en 1987 un petit livre controversable, *Un certain amour de la*

France, dont les premières lignes sont on ne peut plus significatives : « Ce petit livre est un livre naïf. Celui qui l'a écrit n'est ni philosophe ni sociologue. Il a aimé des êtres de chair et de sang. Il a aimé la Justice, la Vérité, la Sagesse et la Beauté. Il n'a rien aimé si longuement et avec tant de constance que la France. Bien qu'il ait un esprit peu religieux, il ne manque pas de sens du sacré et il dirait volontiers, comme le général de Gaulle, « Notre-Dame la France ». » Cet amour de la France remonte à l'âge de douze ans, lorsque Pierre et son ami Jean firent pour la première fois le bref trajet qui séparait leur village natal de la frontière française et lorsque, foulant enfin le sol du « pays de Victor Hugo et de Lamartine », ils déclarèrent, « transportés d'une sorte d'ardeur mystique » : « Nous sommes chez nous. » Dix-sept ans plus tard, le 14 juin 1940, lorsqu'il apprit au camp d'Altengrabow que l'armée allemande venait d'entrer dans Paris, Pierre « pleur(a) à gros sanglots, comme il ne l'avait plus fait depuis son enfance, comme il ne le fera plus que lorsqu'il perdra un de ses fils, des années plus tard » (son fils Claude, mort en 1949, à l'âge de onze ans, des suites d'une appendicite).

Cet amour de la France, si passionné soit-il, n'est pourtant pas aveugle. Pierre Ruelle dénonce, par exemple, le « sentiment de supériorité qu'affichent trop souvent trop de Français hexagonaux », (...) supériorité illusoire (qui) se double souvent, en ce qui concerne les « Belges », d'une ignorance stupéfiante » illustrée par des « histoires belges (...) d'une vulgarité affligeante ». Pierre Ruelle critique la façon dont les Français massacrent leur belle langue, notamment à la télévision. Mais l'idée maîtresse du livre figure à la dernière page du dernier chapitre, intitulé *L'union* : « La seule chance de survie de la Wallonie, c'est l'union avec la France. »

Pour savoir comment Pierre Ruelle concevait concrètement cette union et, par voie de conséquence, le sort de Bruxelles et de la royauté, il faut lire l'intervention intitulée *Notre identité française* qu'il fit à Lille le 30 novembre 1991, lors du premier congrès du « Mouvement wallon pour le Retour à la France », dont il avait été un des fondateurs en 1986. Mais, plutôt que de résumer cette intervention ahurissante, qui figure dans les *Actes* du colloque, ou de puiser dans les trois allocutions publiées partiellement, très édulcorées, dans *Un certain amour de la France*, je préfère citer les paro-

les essentielles du discours, reproduit intégralement dans *Wallonie française* en mars 1993, que Pierre Ruelle prononça à Jemappes, en sa qualité de président d'honneur du « Souvenir français », le 7 novembre 1992, à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de la bataille qui, pour une vingtaine d'années, rendit « nos provinces » à la France, « leur patrie ».

Devant les changements politiques qui se préparent à ce moment en Belgique, l'orateur détaille, tout en les fustigeant, différents groupes de politiciens qui sont en train d'élucubrer des solutions : « Tirés de leur belgeoise léthargie par la volonté d'indépendance des Flamands, les uns imaginent une Belgique dans une association dont ils sont bien incapables de définir les modalités. Ils disputent longuement et obscurément sur le fédéralisme et le confédéralisme, sans pouvoir se faire comprendre et sans se comprendre eux-mêmes. D'autres appellent de leurs vœux une Wallonie indépendante dont ils refusent de préciser l'identité, faisant abstraction d'un million de Bruxellois francophones à 85 %, ignorant le problème des communes à facilités. D'autres voient dans la Wallonie une région d'Europe distincte de la France et opposée à elle de vingt manières. Certains, qui devraient savoir de quoi ils parlent mais n'ont garde de préciser les voies et moyens de leur désir, souhaitent une Wallonie unie par une langue que l'on forgerait de toutes pièces avec des matériaux puisés à Liège, à Namur, à Charleroi et sans doute aussi dans le Hainaut picard et la partie lorraine du Luxembourg. Cette caricature deviendrait langue officielle et le français pourrait n'être plus qu'une seconde langue. »

Toutes ces solutions, qui « sont un défi au bon sens », Pierre Ruelle les rejette vigoureusement, pour leur opposer la seule issue valable à ses yeux : « Ces Belges prolongés, ces fédéralistes, ces confédéralistes, ces indépendantistes myopes, ces Wallons wallonisants, qu'ont-ils de commun ? (...) Ils ne sont pas tous pour la même idée, ils n'ont pas tous en vue le même but : ils sont tous contre une seule et même chose. La chose dont ils ont peur, car elle bousculerait leurs habitudes, les obligerait à voir au-delà de leur canton ou de leur province, les jetterait tout frileux dans le vent d'une aventure dont ils redoutent encore plus la nouveauté que les risques, c'est le retour de la Wallonie à la France. »

Avant de conclure, Pierre Ruelle s'en prend particulièrement aux défenseurs de la « culture wallonne » qui, selon lui, n'existe

pas. En 1989, à Louvain-la-Neuve, il s'était déjà distancié du *Manifeste pour la culture wallonne* de 1983 et de la branche wallonne de l'« Association pour la défense des langues et des cultures menacées ». Le 19 mars 1990 il avait même présenté à José Happart sa démission du mouvement « Wallonie — Région d'Europe » dont il avait été un des fondateurs en 1986 mais dont il condamnait à présent « les tendances antifrançaises (...) devenues évidentes », ainsi que l'erreur de défendre, contre la France, les « fantômes » de la langue et de la culture wallonnes.

Et voici la conclusion du discours de Jemappes : « L'avenir de la Wallonie va se jouer dans les années et, peut-être, dans les mois qui viennent. Le moment est venu de lever tous les voiles, de dénoncer toutes les hypocrisies, de voir enfin, pour la première fois depuis longtemps, les réalités en face, de nous reconnaître pour ce que nous sommes, des Français. Il faudra nous y employer sans plus attendre. A nous d'éclairer les Wallons, et, d'aventure, aussi les Français de la République, sur les données d'un problème simple que tant d'hommes aveugles ou intéressés se sont évertués à obscurcir. Il n'y a pas de cours naturel au long fleuve de l'Histoire. L'Histoire coule dans le lit que les hommes lui creusent. C'est à nous de vouloir et d'agir afin que, de part et d'autre d'une frontière irréaliste et absurde, les Français soient enfin réunis et que, du sud au nord, d'un même effort, ils fassent en sorte que, plus grande, plus heureuse et plus belle, vive la France. »

Ce sont là, Mesdames, Messieurs, les dernières paroles prononcées publiquement par Pierre Ruelle, deux semaines avant les premières manifestations de l'implacable maladie qui allait l'emporter le 14 janvier 1993, à l'âge de quatre-vingt-un ans, alors qu'il travaillait à l'édition critique de textes latins et de leurs traductions françaises connus sous le nom d'*Ars moriendi*, d'*Art de (bien) mourir* (que sa disciple Reine Mantou est en train d'achever). On a beau ne pas partager les idées « rattachistes » ou « réunionistes » de Pierre Ruelle, on a beau penser que la Belgique serait un pays fascinant si ses communautés apprenaient à se connaître et unissaient leurs efforts comme dans l'admirable « *kunstenFESTIVALdesArts* » qui vient de se terminer à Bruxelles, on ne peut rester indifférent à l'idéalisme et à la combativité dont Pierre Ruelle, ce grand philologue engagé mais terriblement solitaire, a fait preuve jusqu'au bout de son éblouissant parcours. Dans une communica-

tion prononcée ici même le 11 décembre 1982, il avait proposé du philologue la définition suivante : « Le philologue est simplement un serviteur éclairé, vigilant, intègre et modeste de la Pensée. Par lui, elle apparaît telle qu'elle est, telle que devrait être la Vérité, nue. » Si le portrait que je viens d'esquisser de Pierre Ruelle est forcément incomplet, j'ose néanmoins espérer avoir réussi à mettre en lumière les lignes de force et la grande originalité de *sa* pensée et de *sa* vérité.

Réception de M^{me} Françoise Mallet-Joris

Discours de Monsieur Georges SION

Respectons en ce moment deux usages. Le premier veut qu'un membre de l'Académie, lorsqu'il accueille un confrère, lui rappelle, malgré sa gloire ou sa célébrité, les titres qui l'ont fait élire. Le second veut, quelles que soient leurs relations antérieures, souvent très amicales, que tous deux tentent de prendre un ton de circonstance. Les deux usages me conduisent donc à vous dire « Madame », mais j'ajoute aussitôt que je n'en ferai pas une habitude !

Madame, vous voici donc parmi nous. Nul, dans cette salle, ne doutera que vous soyez très proche de nous depuis longtemps. En effet, vous incarnez à la fois depuis pas mal d'années, la mobilité comme la proximité. Vous incarnez aussi un parcours qui a fait d'une Anversoise une Parisienne, qui vous a incitée à tous les voyages du corps et de l'esprit, mais qui vous aura donné des stabilités très chères et parfaitement conciliables. Ainsi êtes-vous une Française qui a mérité bien des honneurs et bien des ancrages, tout en restant une Belge qui a su dédoubler son esprit sans trahir aucune de ses fidélités.

C'est ainsi que brillante romancière française élue en 1970 à l'Académie Goncourt, vous êtes aujourd'hui un membre belge qui honore notre Académie royale de langue et de littérature françaises. Je tiens à dire, sans plus attendre, que nous sommes très heureux, et aussi très honorés de voir l'Académie Goncourt s'associer à nous aujourd'hui. Je salue donc dans cette salle son Président, son Secrétaire et deux de ses membres, c'est-à-dire quatre écrivains qui nous sont très chers : Hervé Bazin, François Nourissier, Emmanuel Roblès et Michel Tournier. Leur présence nous honore et nous va au cœur.

Pensant à ces deux titres que vous portez, j'ai grand plaisir à

rappeler d'abord ce jour du 15 décembre 1973, où l'Académie Goncourt nous faisait l'honneur et la joie de nous rejoindre à Bruxelles : nous voulions célébrer ensemble le centième anniversaire de la naissance de Colette, la grande Colette que nous avons élue en 1935 pour succéder à Anna de Noailles et que l'Académie Goncourt avait élue à son tour en 1950.

Si je rappelle ces deux dates, que nul ne croie à une intention de montrer que nous avons devancé Paris. J'aimais souligner, au contraire, que l'Académie Goncourt, en accueillant Colette, devançait largement d'autres Compagnies illustres qui ont suivi son exemple avec trente ans de retard. Et soi dit en passant, c'était en élisant Marguerite Yourcenar qui était des nôtres depuis dix ans...

Donc, le 15 décembre 1973, l'Académie Goncourt nous donnait le privilège de sa présence et de sa participation pour un grand hommage à Colette. Je rappellerai aussi, avec un bref sourire, que les choix de nos confrères respectifs nous mettaient déjà, vous et moi, côte à côte ou face à face pour dire l'admiration que nous portions tous à l'auteur de *Sido*.

Tout de même qui aurait prédit en 1973 les retrouvailles qui nous attendaient ? Cette année-là, c'était Colette. Un an plus tard, la généreuse ouverture de l'Académie Goncourt m'appelait à Paris, et je tiens à redire ici combien j'en étais ému et fier. Depuis lors, j'ai donc été, chaque fois que je l'ai pu, votre voisin de table chez Drouant, dans une atmosphère à la fois cordiale et passionnante.

Enfin, dans ce prologue à une étude qui va parler de vous, comment ne pas rappeler également, même si elle va être la substance de ce que vous nous direz, l'ombre ou mieux : la présence, parmi nous, de celle qui vous a précédée ? Il n'est pas question d'usurper une évocation qui vous appartient, mais nous pensons tous à notre chère Suzanne, si fidèle à nos séances et à notre amitié, si attentive à ce que nous étions ou à ce que nous faisons. Elle nous apportait sagesse et curiosité, sourire et réflexion... Quelque chose tremble en nous, et je puis le dire, en moi, lorsque nous parlons d'elle.

Mais ce n'est pas Françoise Lilar qui est à cette table aujourd'hui : c'est Françoise Mallet-Joris. Nous voici donc à ce grand rendez-vous. Avec bonheur, certes, mais sans facilité. Car vous êtes si riche, si diverse, que le critique attaché à vous cerner ou à vous définir se trouve souvent comme désorienté par une itinérance

créatrice qui semblerait nier votre unité, mais qui, au contraire, la définit sans cesse.

Je ne dis pas cela en pensant à vos premiers vers : tant de romanciers, voire de philosophes, ont commencé par des poèmes que ce serait là une diversité banale. J'aime les évoquer, pourtant, parce que j'ai aimé ces quelques poèmes que vous aviez écrits dans vos quinze ans et qui parurent dans un format de cahier d'écolier. Vous les aviez montrés à Marie Gevers dont l'encouragement était précieux, et aussi à Bernanos, un jour qu'il était à Anvers chez votre père, grand avocat maritime et futur ministre. Bernanos avait dit : « Si elle a fait ça elle-même, elle ira loin... »

Il ne savait pas, disant cela, que peu après, vous partiriez pour les Etats-Unis, mais il avait vu juste. Et si les voyages seront nombreux dans votre vie, l'un de vos paradoxes est précisément cette existence qui bouge sans cesse, mêlée au goût de la maison, qu'elle soit de briques ou de papier. Vous avez d'ailleurs au minimum deux adresses, l'une à Paris, l'autre à Bruxelles. C'est un symbole.

Mais voici votre premier roman. A-t-on parlé, à l'époque, de ce *Rempart des béguines*, nourri, obsédé même par une ville que vous aviez quittée depuis trois ou quatre ans, mais qui vous habitait toujours et qui reviendra encore habiter votre création. Ce premier roman n'était ni apaisant ni apaisé, mais il était déjà bien de vous, même si vous aviez choisi de prendre un pseudonyme. Vous aviez dit « Mallet » sans penser que plusieurs Mallet étaient déjà installés en littérature. Vous ajouterez Joris et le double nom se répandra très vite. Avec une suite du *Rempart*, qui s'intitule *La chambre rouge*, puis les nouvelles de *Cordélia*, où Emile Henriot voyait déjà la simplicité comme la rapidité de la maîtrise, qui seront une de vos marques.

Il n'est pas question, bien sûr, d'analyser ici chacune de vos œuvres : toute la séance n'y suffirait pas. Il m'arrivera donc d'omettre tel ou tel livre. Je préfère, si j'ose dire, choisir mes escaliers pour rencontrer à la fois l'unité et la diversité de vos itinéraires. Mais je n'ai pas oublié ce personnage qui emplit, qui occupe un roman comme *Les Mensonges*. Klaes van Baarnheim est riche, entouré, puissant : il joue et se joue une sorte de dure comédie sentimentale : tenir entre ses mains le sort de son entourage et de ses inférieurs, et exiger d'eux des signes d'affection ; être une providence pour les autres, mais au prix de leur soumission. Une femme aura raison de cette servitude. Elle préfère la déchéance ou la

misère à cette obéissance. C'est passionnant. Le prix des Libraires avait d'ailleurs récompensé *Les Mensonges*.

En 1958, *L'Empire céleste* reçoit le prix Fémina que vous aviez déjà frôlé deux ans plus tôt. Il faut dire que les travaux de ce dernier jury n'allaient pas sans orages en ce temps-là. Sa composition féminine ne pouvait donner d'illusions là-dessus qu'à ceux qui ignoraient notamment la présence et le caractère de la présidente, cette femme étonnante qui, en littérature comme au théâtre, s'était fait un nom avec un prénom : Mme Simone.

Saluons au passage ces dames du Fémina, résistant à la colère de leur présidente qui annonça le prix — votre prix — sans cacher son désaccord. Je n'ai pas oublié Mme Simone parlant, devant le micro, du choix de son jury. Elle le faisait avec des compliments féroces et une gentillesse empoisonnée qui m'emplissaient à la fois de colère et d'amusement. Mais je me disais que les grands livres durent, tandis que les échos vivent ce que vivent les échos : l'espace d'un potin.

Le recul et votre accomplissement sont beaucoup plus importants et j'aime m'attarder un moment à cet *Empire céleste*, qui n'est pas la Chine d'autrefois, mais plus modestement un restaurant grec de Montparnasse, où se réunissent les habitués de l'immeuble et du quartier. Le miracle de l'œuvre, c'est ce petit monde décrit avec un réalisme raffiné, mais qui se nourrit de songes ou de mythes. Chacun y compense ses échecs ou y conforte ses illusions. Mais ne nous y trompons pas : cela conduit doucement — on voudrait dire : tendrement — à des heures de cruelle vérité.

A voir ensuite le roman qui s'intitule *Les Personnages*, on mesure aussitôt que vous n'acceptez pas de vous répéter, ou qu'en tout cas vous refusez de prolonger par une redite une réussite et un succès. Nous observerons ce courage, et j'ose dire : cette dignité, à toutes les étapes de votre création. Dans *Les Personnages*, vous voici amenée à l'histoire de France, avec Louis XIII, Anne d'Autriche et Richelieu. Avec Louise de La Fayette aussi, cette jeune fille que les politiques veulent éloigner d'un roi qui l'aime et qu'elle aime. Ils la pousseront vers le couvent, parce que c'est moins dangereux que la violence. Il y a des douceurs aussi coupables que la cruauté.

Aussitôt après, avec *Lettre à moi-même*, vous montrez à nouveau votre liberté. C'est un essai, dit la couverture. En vérité, c'est la transcription d'un monde extérieur, avec ses rêves ou ses idées, ses projets

ou ses distractions, ses vécilles ou ses grandes questions. Avec ce refus des conformismes, qui vous est comme une identité. Je me rappelle une page où, en pleine époque sartrienne, vous compariez Baudelaire et Rimbaud vus dans cette optique :

Baudelaire n'arrive pas à égaler Rimbaud dans l'imagerie esthético-populaire. Il suffit qu'une fois, une seule, le pauvre ait pris la résolution jamais tenue de se lever tôt le matin et de travailler régulièrement, cela suffit. M. Jean-Paul Sartre ne le lui pardonnera jamais. Il ne pourra racheter le tort d'avoir fait deux ou trois fois sa prière et bu un verre de moins, M. Sartre ne badine pas là-dessus (...) Tandis que Rimbaud, c'est le mythe parfait, on ne sait rien.

En 1964, Marie Mancini vous ramène à l'Histoire. Pas nécessairement celle du faste ou du bruit. « *Solitude et silence, doubles miroirs devant lesquels Marie se tient bien raide, dans sa robe grise et blanche...* ». Nous retrouverons encore cette voie, cet attrait et ce don, mais j'aime rappeler que l'année de Marie Mancini, vous recevez le prix de Monaco.

C'était quinze ans avant que j'entre dans le jury de cette Fondation, où j'ai succédé à Carlo Bronne, une Fondation qui sert bien la littérature depuis quarante ans en signalant ceux qui l'illustrent. A trente-quatre ans, vous étiez et vous restez l'un des plus jeunes, sinon le plus jeune des écrivains couronnés. Vous y figurez, les précédant ou les suivant, avec Jean Giono ou Marcel Brion, Alexis Curvers ou Jean Cassou, Hervé Bazin ou Eugène Ionesco, Anne Hébert ou Marguerite Yourcenar, François Nourissier ou Jean Starobinski, Léopold Sedar Senghor ou Yves Berger. Comme on dit, c'est une belle compagnie.

Une belle compagnie. Une grande époque aussi. Il est bon de rappeler qu'il y a un quart de siècle, le roman de langue française était un ensemble très divers, où doctrines et talents s'accumulaient, mais aussi s'affrontaient jusqu'à se détruire ou se nier. C'était le temps de Nouveau Roman, et comme l'expression pouvait sembler banale, on l'avait décorée de deux majuscules.

Certains se sentaient coupables s'ils racontaient une histoire ou s'ils donnaient un nom à leurs personnages. D'autres résistaient en s'attardant à de vieux systèmes. Comme toujours, et quel que soit leur camp, il y avait les créateurs et les suiveurs, et le recul nous aide souvent à les distinguer. Le talent créateur dans *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras ou *La conquête de Prague* de Jac-

ques-Gérard Linze authentifiaient alors la nouvelle voie, mais *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq ou *Les Jardins du désert* de Charles Bertin montraient qu'elle n'était pas obligatoire. Il est tonique, après coup, de penser que théories et snobismes se diluent toujours avec le temps.

L'autonomie, qui est la vraie clé de la création, vous l'incarniez avec ténacité. Voici *Les Signes et les Prodiges*, et ma réflexion me disait que ce titre pourrait vous définir. Ce roman est loin des recherches formelles, mais il est riche de science et de talent. Il confronte des angoisses et des amours. J'ai souvent pensé à la rencontre familiale de la fin, qui est pour moi une austère leçon et un inoubliable chant de la faiblesse et de la vocation humaines.

Cette vocation, vous vouliez, aussitôt après, en évoquer les responsabilités et les charmes sur un plan plus familial, ou plus familial. *La Maison de papier* allait devenir ainsi un de vos titres légendaires. Même si vous ne la décriviez pas avec minutie ou précision, elle donnait à vos innombrables lecteurs le sentiment d'y être entré, d'y avoir vécu, d'y avoir été accueilli. Vos joies et vos soucis, votre foi devenue plus mûre et votre joie devenue plus sûre, des journées pleines de tâches simples et de plaisirs subtils : tout devenait nôtre sans que nous puissions nous sentir indiscrets.

Vous ne m'en voudrez pas de vous dire que si tout le monde parlait de *La Maison de papier*, je me sentais heureux, mais je me demandais comment vous alliez continuer votre œuvre. Certes, je savais que vous n'aimiez pas vous répéter, mais je me disais aussi que certains bonheurs peuvent inciter à s'attarder en eux.

Appréhension dérisoire avec Françoise Mallet-Joris. Vos bonheurs familiers avaient succédé aux élans dévoyés de trois femmes qu'on appelait sorcières et qui cherchaient peut-être mal l'Absolu. Vos bonheurs familiers précéderont un autre livre où, subtilement, vous exorcisez la tentation de vous abandonner à la commodité. Dans *Le Jeu du souterrain*, il y a Robert, cet écrivain qui n'écrit plus et qui emplit sa vie de petites tâches agréables et apparemment utiles. Une chance lui est offerte de se reprendre : elle échoue et il restera dans son confort stérile. Mais la romancière qui l'a créé a su se dire par lui que les pièges sont partout, même et peut-être surtout dans une confortable indolence.

Vous alliez cependant retrouver le monde de l'Absolu en l'interrogeant au meilleur de lui-même à travers un personnage historique

exceptionnel, *Jeanne Guyon*. Il y a trois siècles, cet être de foi vivait totalement sa vocation, mais le monde, autour d'elle, n'était qu'intrigues ou soupçons. Le Quiétisme qui la définissait devenait, par une ironie des choses et des mots, le signe de tous les orages. Jamais sans doute Jeanne Guyon n'aura trouvé, pour la décrire, une exigence et une honnêteté comme les vôtres.

Est-ce cela qui fait entrer, dans la galerie de vos personnages, après un romancier qui se disperse et une femme qui se trouve dans la vie mystique, un être en qui, durement, une passion coupe toutes les issues ? *Allegra* rencontre le petit Rachid muet, noué, fermé au monde, elle va lui vouer tout son destin. En peu de temps, elle apprend tout grâce à lui : l'amour, la possession, le secret, la jalousie, l'angoisse, le bonheur, le danger. *Allegra* est un grand roman qui passe de la feinte innocence à l'inéluctable.

Mais jamais votre liberté n'a été aussi évidente qu'alors, puisque vous publiez, en même temps qu'*Allegra* qui est tragique, un petit livre, *J'aurais voulu jouer de l'accordéon*, qui est allègre, et ce goût des différences vous mènera même du côté de la chanson. Si certains pouvaient craindre que ce soit une dispersion, vous leur répondez aussitôt par un roman qui élargit cette expérience passagère : *Dickie-Roi*.

Naturellement, ce n'était qu'une étape. J'aime évoquer ici le bref roman qui parut en 1981, *Un chagrin d'amour et d'ailleurs*. Il n'est peut-être pas de ceux qui ont atteint le plus vaste public, mais je tiens à dire en passant que je ne l'ai pas oublié. Avec ce maire d'une ville du Nord qui va inaugurer une maison de la culture, et sa femme qui était en clinique pour se guérir de l'alcoolisme et qui veut être à ses côtés ce jour-là, voici deux personnages qui arrivent chargés de ce qui va les détruire en les réunissant. Ils se cherchent dans les désordres d'une fête, se manquent. Ces deux êtres qui jouent leur destin dans un lieu et une fête où ils ne se rencontrent pas, ces comparses qui jouent si bien leur rôle, et même cette confidente rivale : c'est presque un Racine insolite dans une maison de la culture où on ne le jouera sans doute pas très souvent...

D'autres créatures de votre talent nous feront encore frémir ou rêver. Ainsi Lou, cette petite Anversoise qui a fait sa vie en France. Elle avait quatre ans quand sa mère Adrienne a quitté son foyer pour suivre un Italien. Un jour, Lou découvre des poèmes signés *Adriana*

Sposa. Ce qu'on dit de leur auteur est troublant : passé anversois, abandon des siens. Il y a là de quoi renforcer la jeune femme dans sa révolte, mais une phrase suggère que la signataire des poèmes pensait à sa fille et la regrettait. Alors commence ce voyage de Lou sur les traces de sa mère : une certaine Italie, un amour, une mémoire. Alors se déploie un dialogue impossible entre une vivante et une morte, mais un lien fait d'énigmes ne se rompra plus.

Il y a même ici, pourrait-on dire, les liens mystérieux de certains lieux, comme la gare Centrale d'Anvers et celle de Milan, qui portent le même nom et cousinent dans une certaine opulence verrière. Je venais, par coïncidence, de passer peu avant par Anvers et par Milan. J'avais senti mystérieusement cette parenté que le roman suggère si bien.

Mais il est temps que j'en vienne à votre plus récent ouvrage, qui a paru cette année : *Les Larmes*. C'est assurément un de vos romans les plus téméraires. Vous y montrez une jeune femme qui sculpte la cire pour expliquer l'anatomie, mais dont la matière première lui est fournie — c'était alors la seule solution — par les bourreaux après l'exécution des condamnés. Sous la Régence, les choses en sont toujours au point où elles en étaient pour Vésale qui avait fait à ce prix les expériences nécessaires à cette *Anatomie du corps humain* publiée voici quatre-cent cinquante ans pour le premier progrès magistral de la médecine.

Mais dans *Les larmes*, plusieurs destins se jouent, et notamment celui des Sanson, cette véritable dynastie de bourreaux, qui assurait sa tâche sans manquer pour autant de scrupules ou de cœur. Toutes les candeurs et tous les cynismes, tous les courages et toutes les faiblesses, toute une société dure à vivre et toutes les plus furtives tendresses sont ici, inséparables, fascinantes et maîtrisées par un talent souverain.

Combien de choses aurais-je pu dire encore sur cette vingtaine de livres où vous avez engagé votre expérience comme votre imagination, votre conscience comme votre liberté. Combien de remarques sur le chemin qui vous a menée, et nous avec vous, du *Rempart des béguines* aux *Larmes* ! Ce chemin traverse les siècles et les frontières. Il a des étapes de puissance et des étapes de fragilité, des escales d'audace et des escales de prière. Il nous propose des amours fous et des bonheurs familiaux, des bourreaux sensibles et des bienfaiteurs inquiétants...

Mais avant de conclure, j'aimerais rappeler un autre itinéraire, celui de nos rencontres, qui étaient toujours une joie pour moi. Je revois, en préparant cette bienvenue, telle soirée à Anvers dans la grande et superbe maison de la rue Jordaens. Le hasard des évolutions lorsqu'on quitte la table m'avait arrêté un instant entre Suzanne Lilar, votre sœur Marie (qui devait écrire de si beaux livres sur le XVIII^e gantois) et vous. J'étais ébloui par ce trio. Je vois encore Albert Lilar me disant avec un sourire d'humour cordial : « Eh bien, mon ami, vous me voyez, moi, avec mes trois femmes... »

Je pense à nos rencontres professionnelles, qui étaient toujours des joies pour moi : telle soirée des Grandes Conférences Catholiques (qui n'ont rien d'une maison fermée, on le sait) où vous aviez parlé de la foi avec le R.P. Carré. Ou telle autre où nous avions voulu célébrer votre mère, bien vivante, dans un hommage que nous avions intitulé « Autour de Suzanne Lilar ». Vous y parliez, bien sûr, mais on entendit tour à tour Julien Gracq, le Père Carré, Roland Mortier, Armand Lanoux, Jacques De Decker et Jean Tordéur. Trois Académies, mais une seule ferveur admirative, que Suzanne percevait, assise aux côtés de la Reine.

Plus tard, nous avons parlé ensemble de vous et du roman féminin à la Conférence du Jeune Barreau de Bruxelles, ou à Anvers pour le groupe « Connaissance et Vie d'aujourd'hui » qui mérite bien son nom, et qui a essaimé aussitôt dans tout le pays et même en France.

Et je ne puis oublier cette séance des Midis de la Poésie dont les initiateurs avaient voulu fêter Suzanne Lilar au seuil de ses 90 ans. Vous parliez d'elle avec André Delvaux que nous sommes si heureux de savoir ici aujourd'hui et qui l'avait si bien comprise en tournant *Benvenuta* d'après *La Confession anonyme*.

Mais je dois m'arrêter. C'est vous que, tous ici dans cette grande salle, nous avons envie d'entendre. Vous qui avez accompli un parcours qui vous a menée dans les maisons d'un immense public, qui vous a menée hier chez les Goncourt et aujourd'hui chez nous.

Dans tout ceci, nous avons au moins une certitude : nous pouvons encore attendre beaucoup de vous. Cette confiance est bien le meilleur signe de notre bienvenue. Accueillez-le comme nous vous le tendons : de tout cœur.

Discours de M^{me} Françoise MALLET-JORIS

Mes chers Collègues,

Lorsqu'en 1956 Monsieur Pierre Nothomb reçut, ici même, ma mère Suzanne Lilar, il évoqua la notion de dédoublement comme l'une des clés majeures de son œuvre, encore inachevée.

C'est un dédoublement, aussi, que je ressens à me trouver au milieu de vous, qui m'avez fait l'honneur de m'accueillir, dans cette auguste maison, qui compte tant de noms que j'apprécie et que j'admire. Mais cette maison, comme je vous l'ai dit dans l'émotion de la première séance à laquelle il m'a été donné d'assister, c'est aussi mon pays que je n'ai jamais quitté qu'à demi, et où, grâce à vous, je rentre par la grande porte.

C'est donc doublement que je vous remercie.

Doublement, car Georges Sion, qui vient de me recevoir avec autant d'indulgence que d'esprit et de pénétration, n'est pas seulement l'auteur de théâtre connu de tous, le critique suivi du public, mais encore mon collègue à l'Académie Goncourt où il ne compte que des amis — ce qui n'est pas si facile —, et encore, et surtout, il fut l'interlocuteur de prédilection et l'ami fidèle de ma mère — ce qui n'était pas toujours facile non plus —, avant de devenir le mien. A tous ces titres, mon cher Georges, merci de tout cœur.

Gageure plus difficile à tenir, le fait que ce grand écrivain, cette femme exceptionnelle, ce cœur si ferme à la fois et si tourmenté, c'était ma mère. Cela donne à la cérémonie d'aujourd'hui, pour moi, une ambiguïté heureuse et douloureuse à la fois, une double émotion, une double difficulté et, quelle que soit la solennité de l'occasion, je ne puis m'empêcher de l'imaginer, dans un au-delà à sa mesure, me regarder avec une certaine malice, et se dire, avec ce mélange de tendresse et de défi qui était le ton de notre étroite relation : « *Voyons un peu comment elle va s'en tirer* »

Cette œuvre si importante et si profonde, qui poursuit son chemin comme un cours d'eau sans cesse enrichi des alluvions d'une admiration et d'une compréhension qui ne font que croître, on en a beaucoup et bien parlé. L'admirable préface de Julien Gracq au *Journal de l'Analogiste*, la lumineuse introduction de Jean Tordeur, les textes pénétrants de Georges Sion, de Jacques Reda, de Jacques De Decker, et, jusqu'aux images d'André Delvaux qui ajouta ses sortilèges propres à la magie de l'œuvre, tous ces précédents seraient de nature à m'intimider si je n'étais convaincue que, tout en s'amusant de mon embarras, elle est aussi, quelque part, présente pour me secourir.

Quelques mois avant sa mort, il advint qu'en sortant de chez elle, ma mère me dit distraitemment et sans s'apercevoir qu'elle avait les doigts posés dans l'entrebâillement de la porte : « Ferme vite ! ». Je fermai. Pour rouvrir aussitôt la porte qui l'avait cruellement meurtrie. Je vous passe le détail de l'ambulance appelée, de l'intervention, des pansements, du retour. Je ne veux que noter l'impassibilité de ma mère qui n'avait pas poussé un cri, à peine pâli, et qui, par la suite, aimait à rappeler ce moment en se moquant gentiment de moi : « *Moi, j'étais tout à fait calme, et j'ai vu le moment où Françoise allait s'évanouir* », disait-elle avec ce rire à elle qui contenait, à la fois, du stoïcisme, un peu de dédain pour qui ne sait pas cacher ses émotions, et, aussi, une tendresse qui se refusait à toute autre démonstration qu'un regard, une main pressée.

Dire que ce rire, que cette main, me manquent, c'est la louer, pleurer ma mère. Mais quand elle ajoutait, soudain pensive ou ironique : « *Ce doit être ça, la différence de l'essayiste au romancier* », l'accident échappait soudain à la chronique familiale, et c'était l'écrivain pour qui tout est provende, expérience, matière à réflexion, qui m'apparaissait, avec qui je poursuivais la controverse, et dont je partage, avec d'autres, l'absence et le regret.

Ce transfert de l'anecdote à la réflexion, poursuivi jusqu'aux tout derniers jours de sa vie, me servira de fil au long d'une œuvre qu'elle a vécue comme une aventure spirituelle intense, scientifique aussi : chaque découverte en amenant une autre, chaque péripétie engendrant une recherche ultérieure, sans jamais qu'on y sente un arrêt, un repos, qui, pour elle, eût frisé la complaisance. Elle ne se

reposait pas. Longtemps elle lut debout, et sa rigueur liait le corps à l'esprit, contraignant l'un à une gymnastique quotidienne, cependant qu'elle ne passait aucune journée sans consacrer quelques heures à la relecture des textes qu'elle estimait fondamentaux, de Plotin à Ruysbroek. « *Se reposer ? Pourquoi ?* » dit-elle longtemps. Le repos lui était danger, faiblesse. Je n'en veux pour preuve que les préfaces dont elle accompagna chacun de ses textes, et qui, loin d'en être la justification ou l'exégèse, semblent au contraire contraindre l'œuvre à demeurer ouverte, à engendrer sa propre suite, à s'avouer étape. C'est pourquoi, je pense, rarement œuvre fut plus diverse dans sa forme, et plus suivie dans son développement obstiné.

Trois œuvres théâtrales marquèrent ses débuts. Point de départ qui aurait pu tromper un spectateur peu porté l'introspection. Les préfaces, ici, sont les comptes-rendus d'une bataille à son aurore, mais déjà elles nous dissuadent de croire au divertissement pur qu'apporte parfois le théâtre.

Dès *Le Burlador*, coup d'essai, coup de maître, qu'aima Montherlant, ce personnage masculin par excellence, traité jusque là par des hommes, elle l'éclaira ; j'irai jusqu'à dire qu'elle l'imprégna de sa féminité. Première ambiguïté à laquelle s'ajoute, aussitôt, cette « *double révélation du Bien et du Mal* » par laquelle ce Don Juan tout neuf voue les femmes désirées, et se voue lui-même, à un perpétuel conflit.

Mais ce conflit est encore, pour l'écrivain de 1945, un choix. Elle n'en a pas approfondi encore la richesse et la nécessité. Dans sa préface, elle regarde son œuvre ; elle s'en détache. Non comme on se renie ou comme on se satisfait, mais comme on observe le creuset où s'opère une transmutation au résultat encore incertain.

Tous les Chemins mènent au Ciel, pièce qui se situe à Gand, sa ville natale, au XIV^e siècle, va plus loin, plus profond, avec une sorte d'émerveillement juvénile dans l'élan. C'est Gracq qui emploie, à propos de cette femme qui vécut longtemps, l'adjectif juvénile et, jusqu'à la fin, elle le mérita. Ici, l'auteur se justifie avec esprit de l'envie d'écrire une préface et, à travers la gravité de l'enjeu, on retrouve son sourire : « *Lorsqu'il achève sa prière, l'auteur est un homme qui a beaucoup de choses à dire, et qui n'a pu réussir à placer un mot...* »

Il y a beaucoup de choses contenues, en effet, dans cette *Note*

sur *l'Extase Lucide* qui est comme l'œuf alchimique et renferme, en germe, une cosmogonie. La belle histoire de la jeune béguine Ludgarde, son amour, son abaissement volontaire, contiennent déjà, légèrement aseptisés par le costume d'époque, l'initiation amoureuse de la *Confession anonyme*. Mais c'est la méditation de l'ermitte, cette parole admirable qui tourne encore dans un labyrinthe, qui semble prémonitoire du cheminement de l'auteur. Le mot de conflit ne s'y est pas encore détaché de l'idée d'option. « *Aucun de ces personnages* », écrit-elle, « *n'a opté pour l'Absolu* ». Mais, déjà, elle hasarde l'hypothèse que c'est de la confrontation du conscient et de l'inconscient que jaillit la seule extase estimable, et que ce jaillissement naît d'une contradiction.

Cette contradiction, elle ne la résoudra jamais. Et c'est pourquoi je dis que, si on a peu connu son rire, on a peu connu, aussi, ce tourment, ce besoin et ce refus d'infini, qui la hantaient. Mais si elle ne l'a pas résolue (ou seulement dans le secret de son cœur), elle l'a transmutée, au sens le plus alchimique du terme. Le conflit, la lutte, sont là cependant, la tentation de l'ascétisme et celle de l'extase.

Au moment où elle écrit *Le Roi Lépreux*, elle dit encore : « *Je ne souffre pas que l'homme renonce à sa dignité* ». Elle admire encore ce jeune roi qui, pour ne pas s'attendrir à leur chant, faisait égorger les rossignols de son jardin ; Elle va dépasser cette notion de « dignité » qui la serre un peu aux épaules, comme un vêtement de parade. Elle ne renoncera jamais à cette maîtrise de soi assez stoïcienne, et, de tous les inconvénients du grand âge dont elle eut à souffrir, je ne l'entendis jamais se plaindre. Mais il suffisait de l'entendre dire, quand on tentait de lui porter secours : « *Ne nous attendrissons pas* », pour savoir que la tendresse était en elle, comme une source souterraine qui n'attendait, pour jaillir, que quelque chose qui en fût digne... Et si elle avait eu à choisir, dans cette *Note sur l'Extase Lucide*, le vocable le plus important, qui sait si c'est la lucidité qu'elle aurait choisie ?

Le Roi Lépreux est sa troisième et dernière approche de la scène. Elle estime que le théâtre n'a plus rien à lui apprendre dans la recherche qui est la sienne. Elle en a tiré son miel. Rien ne fut jamais plus loin de ma mère que l'idée de carrière, ou même d'une continuité apparente qui eût été artificielle. Elle détesta toujours ces vies où tout est concerté, calculé, et ce qu'elle appelle « *la*

*force de l'habitude et la tendance des hommes à être consé-
quents ».*

Elle s'était servie du théâtre comme on se sert, pour une expérience, de la cornue ou de l'éprouvette, ou même d'un verre à dents que l'on trouverait sous sa main. Ce qui l'avait intéressé surtout, dans cette histoire du temps des Croisades, c'était les trois niveaux sur lesquels se joue la pièce : le réel où des acteurs que nous connaissons comme tels sont en scène, le présent où jouent des acteurs fictifs figurés par les comédiens réels, et le passé ressuscité de la légende. C'était le rôle du trompe-l'œil dans l'œuvre qui s'annonçait.

J'étais auprès de l'auteur, j'étais auprès de ma mère, au moment où elle rédigeait cette pièce. Elle en pesait les termes, historiques surtout, avec le scrupule qui fut toujours le sien, et ces envies de rire soudaines qui la transfiguraient. Elle me consultait, un peu, je le soupçonne, pour entretenir ce feu pétillant de gaieté.

— *Françoise, si tu entends crier : « Attention ! Voici les mangeurs ! » est-ce que ça te ferait rire ?*

— *Peut-être un peu*, disais-je avec précaution.

— *Ce sont des machines de guerre, pourtant.*

— *Peut-être que dans le contexte... Mais tu sais ce qui me fait rire ? C'est quand Lusignan veut insulter la reine et lui dit : 'Vous n'êtes que la fille de Jocelyn le Fol ! »*

— *Ça te fait rire, Jocelyn le Fol ?*

— *Franchement, oui. C'est ridicule, écoute !*

Elle avait la bonté de rire aussi. Mais, obstinée :

— *Mais pourquoi est-ce que c'est ridicule ?*

— *Je ne sais pas... Ça fait marionnettes.*

Et elle de s'illuminer et de redevenir l'écrivain qui réfléchit, même s'il sourit encore :

« *Tu as raison. Ça fait marionnettes. C'est exactement l'effet que je cherche... »*

Jocelyn le Fol est resté présent dans *Le Roi Lépreux*. Mais cet « effet de marionnettes », cette distanciation, d'ailleurs réductible, que l'auteur voulait introduire dans le triple spectacle qu'elle nous proposait, cet effet d'optique, c'était déjà *l'Analogiste*.

Le Journal de l'Analogiste... Comment rendre justice à ce livre qui parut comme un éclatement, un feu d'artifice de « moments merveilleux », pour employer le titre d'un des derniers textes de

ma mère, une méditation, une éthique, une cosmogonie, un poème ? Ici la fermeté ne nuit pas à l'élan, ni la rigueur à la spontanéité. Maître livre qui, depuis le début en apparence modeste (ce chien archétype qui agaçait un peu Pierre Nothomb), va en s'amplifiant dans sa traque de la poésie, comme le chevauchement joyeux et héroïque de quelque chasse à courre mythique à la traque de la Licorne ou du Griffon.

De ce livre, Julien Gracq a dit la persistante modernité. Le livre est de 1954, le texte de Gracq de 1978. *Le Journal de l'Analogiste* reste neuf, surprenant, on n'a pas fini d'en explorer les perspectives. « *La dette du livre envers le surréalisme est certaine* », nous dit Gracq, « *puisque l'idée de la poésie détachée du langage est présentée comme acquise* » dès les premières lignes, dès les premières pages. Sa nouveauté tient au vide que le livre prend pour tâche de combler... Alors que les images du début se succèdent, détachées comme autant de diapositives dans la visionneuse, dans la seconde partie, l'écriture devient extrêmement souple et ramifiée. Un peu comme dans les essais qui s'intercalent entre les séquences romanesques dans *A la recherche du temps perdu*. Cette allusion à Proust est riche de sens : en effet, n'est-ce pas à partir de Proust que, concevant les extrêmes, le temps extrait du temps et devenu intemporel, notre auteur a franchi cette étape cruciale, passant du conflit de hasard au conflit de nécessité, je dirai même de provocation ?

Le mot est là, dans *Le Journal*, mais ce n'est pas — ou pas seulement — le lecteur que l'auteur provoque à la poésie, à d'autres visions, à l'intrépide brisure du réel. C'est elle-même qui se prend pour sujet d'expérience, et c'est ce qui lui permettra plus tard, définissant sa vision de la vie, d'associer en une seule formule « *le jeu et le risque* ». Car ce jeu des analogies, des apparences, générateur de sensations étranges et d'aperçus révélateurs, peut échouer, et ce que l'auteur appelle « *l'apparence dépossédée* » ne laisser dans les mains de l'analogiste que ce vide même où il s'efforce de susciter l'étincelle de la métamorphose.

Jamais on n'a frôlé de si près — et esquivé — jeu et risque, une mystique du néant. Relisons ces lignes admirables et dangereuses : « *... mon ravissement se situait au cœur même de la métamorphose, et au moment précis de son accomplissement. Et jamais sans doute le mot ravissement n'a été employé plus justement car, me mon-*

trant, confondues, des perspectives que le champ limité de la perception normale ne parvient pas à embrasser, m'ouvrant un instant les cieux, la métamorphose m'emportait au-delà de la condition terrestre ». De la brièveté, pourtant voulue, de ce « ravissement », j'ai cru parfois — je l'ai dit — qu'elle souffrait.

« *Mes trois pièces* », avait-elle dit précédemment, « *sont trois pièces sur l'extase* ». Mais à la façon dont l'on tourne autour d'une sculpture que l'ombre et le soleil modèlent, et que l'on n'embrasse jamais dans sa totalité. Ici, l'analogiste se mesure avec l'extase, le ravissement, le mystérieux sentiment poétique, le heurt du dyonisiaque et l'apollonien. En sus de l'admirable écriture qu'elle s'est forgée, elle y met ce que Gracq appelle du « *sang-froid* », et Georges Sion, avec plus de justesse encore, du « *courage* ». Il en fallait pour, après tant d'autres qui l'ont tenté, se lancer dans l'analyse du sentiment poétique et, risquant de susciter la stupeur, l'indignation peut-être, d'en tirer en le dépouillant de l'épiderme des mots, comme une sorte d'écorché, le comportement poétique.

C'est donc non seulement un mode de pensée, mais un mode de vision, et presque un mode de vie, que nous proposait l'auteur du *Journal de l'Analogiste*, s'y engageant elle-même intrépidement. Et l'apparente simplicité des exemples sur lesquels s'élevait l'admirable et sévère construction du *Journal*, nous confirmait dans la certitude que l'auteur n'allait pas, quittant le terrain de ce quotidien qu'elle avait su transfigurer, nous abandonner dans l'aridité de l'abstraction.

Il suffirait d'ailleurs pour nous rassurer d'avoir lu ce passage où elle nous dit exulter devant la réussite de Sainte-Thérèse d'Avila et, précise-t-elle bien, devant celle des Fondations. « *Je ne m'illusionne pas sur mon cas* », écrit-elle, « *Ce que j'admire en Thérèse d'Avila est la réussite humaine. Mais qu'on ne triomphe pas trop vite. Il s'agit d'une réussite sur les deux plans : le terrestre et le surnaturel, puisque l'optique humaine est vouée à ce strabisme* ».

Elle s'y perdait parfois, ma mère. Ou feignait de s'y perdre. Un effet de soleil dans une rue d'Anvers sur un petit garçon très blond, très pâle que promenait l'une de ses amies, la faisait s'écrier avec émerveillement : « *On dirait un albinos ! Un véritable albinos !* »

Peu familiarisée avec le charme des effets d'optique, la dame s'éloignait sans ravissement excessif.

Et je ne sais si c'est la mère ou l'écrivain qui n'aimait pas être contredite, mais un jour où je n'étais pas exactement de son avis, elle se fâcha un peu et dit : « *Je voudrais tout de même savoir si tu veux simplement me contredire, ou si nous ne nous comprenons pas du tout !* » Mais, à ma réponse souriante : « *Je veux seulement créer l'harmonie des contraires, Maman* », ce qui était une citation, elle eut un éclat de rire loyal de duelliste.

Ce n'était pas une mère facile, ma mère. Je n'aurais pas aimé une mère facile.

Je n'aurais pas aimé un écrivain facile non plus. Et la complexité sans complications qui la montrait arrivée à la maîtrise parfaite de son art, je la retrouve dans ces deux romans qui suivent *Le Journal*, *La Confession anonyme* et *Le Divertissement portugais*.

La Confession anonyme ne fut pas signée, pour des raisons d'opportunité, et c'est grand dommage. Car elle forme, avec *Le Divertissement*, écrit presque en même temps, un ensemble indissociable, double variation sur un thème commun, d'une virtuosité si étourdissante qu'il m'est arrivé, relisant ces deux ouvrages, l'un à la suite de l'autre, de souhaiter les voir publiés ensemble comme les deux profils d'un même visage. On sait que les profils sont souvent dissemblables.

Dans les deux livres, c'est bien le théâtre de l'amour dont il s'agit, comme dans *Le Burlador* ; et ce thème commun l'est jusque dans de multiples détails. Mais alors que Benvenuta, l'héroïne de *La Confession*, réussit la transmutation de son amour comme à l'aide de la pierre philosophale, et à travers la chair rencontre la Connaissance, Sophie, dans *Le Divertissement portugais*, échoue, par manque de lucidité ou de courage. Elle ne tirera de son aventure, d'ailleurs platonique, et peut-être parce que platonique, aucun enseignement : de la lassitude, de la mélancolie, un désenchantement qui ne va pas loin.

La Confession anonyme mène, à travers un parcours initiatique, ses héros à d'autres accomplissements. Mais si *Le Divertissement* sert, comme l'a dit justement Jacques De Decker, de « couverture » à la plus sulfureuse confession, il n'est pas que cela. En effet, alors que les personnages échouent à explorer les voies que pourrait leur

ouvrir un amour à peine esquissé, il semble que le décor s'ingénie à les tenter, à leur proposer, dans une exubérance manuelle admirablement décrite, le secret qui se révèle aux amants plus fervents de *La Confession anonyme* lors de la visite de la Villa des Mystères.

Ma mère n'avait pas été choquée de me voir comparer ce procédé aux jeux enfantins qui consistent, sur une image apparemment innocente, à dissimuler la silhouette d'un animal dans un enchevêtrement de branchages, une tête d'homme dans les voiles d'un bateau ou de tout autre dessin que l'on retourne. Ainsi en est-il, parmi les splendeurs du cloître de Torralva, de la « *trouée de lumière* » de cette fenêtre heureusement placée et par où « *l'illusion s'impose d'un de ces paysages exemplaires sur lesquels les artistes anciens ouvrent, ou entrebaillent, les croisées de leurs peintures* ». Ici c'est le livre qui s'ouvre et révèle au lecteur attentif ce que le couple trop frivole n'a pu découvrir.

Le couple... N'était-il pas logique, de cette logique des profondeurs qui était celle de notre auteur, que ces deux romans, où dans l'un, le couple n'est qu'un accessoire de la nature, un détail qui n'a pas su affirmer sa propre importance, et où l'autre nous montre ce couple au premier plan, comme le creuset privilégié de l'expérience totale, que ces deux romans l'amènent à une réflexion plus structurée, et l'engendrent dans ce processus de continuité qui fait de toute l'œuvre une seule et même coulée de lave.

Un article sur le Couple s'ensuit donc pour *La Nef*, puis un livre. Encore une fois viennent à l'esprit les mots d'intrepidité, de courage, de lucidité : il faut y ajouter celui d'enthousiasme, un enthousiasme qui apparente cet ouvrage capital au *Journal de l'Analogiste*. Si Hector Bianciotti avait défini *Le Journal* comme une cosmogonie et Alain Bosquet comme une éthique, ici le couple en est l'emblème. Qu'elle parle de Rubens et de ses deux mariages, de John Donne, d'Héloïse ou de Grisélidis, la vie et les couleurs éclatantes de ces portraits pourraient presque en faire oublier la pensée, si elle n'était d'une égale fermeté de dessin : resacraliser le Couple, restaurer la chair dans sa dignité de moyen de connaissance, mais de moyen privilégié, combattre la démystification moderne de toutes les valeurs, mais avec ses propres armes, c'est-à-dire, comme elle le déclare « *dans la mesure où elle* (cette

démystification) *aura profité à ces valeurs mêmes qu'elle prétendait détruire en les triant, en dégageant en elles le fondamental et l'essentiel du contingent* ».

Resacraliser l'amour, démêler le social et l'érotique dans la conjugalité, réconcilier l'éros et l'agapé, c'était une entreprise hardie et difficile ; il était impossible que n'y fût pas abordée la question du féminisme, il eût paru illogique d'y éluder l'entreprise inverse de Sartre et de Simone de Beauvoir. Le Couple et son imagerie envoûtante entraînaient donc à sa suite, car il n'était pas dans la nature de ma mère d'éluder quoi que ce soit, l'important *A Propos de Sartre et de l'Amour*, et, dans la foulée, *Le Malentendu du Deuxième Sexe*.

Au cours du passionnant colloque de 1983 suggéré par Jean Tordeur et organisé par Henri Ronse, Elisabeth Badinter exprimait avec beaucoup de charme et d'esprit son embarras devant le dilemme que lui posaient deux femmes, deux écrivains d'importance, qui, sur bien des points s'opposaient, pour ne pas dire s'affrontaient. Cet embarras, j'avoue que je l'ai partagé. Cette féminité mise en jeu dans l'éros, et qui doit se dissocier de la conduite de la vie, laissant libre cours à l'indépendance et à l'affirmation de soi, me paraissait irréalisable. Sans adhérer aveuglément au fameux « *On ne naît pas femme, on le devient* », le poids du social me paraissait plus contraignant qu'à ma mère, et il me semblait souhaitable, mais difficilement réalisable, de passer ainsi d'un « rôle » — c'est le mot qu'elle emploie —, à l'autre, sans que l'un ou l'autre y perdît des plumes.

C'était moi pourtant qui avais fait observer à l'auteur du *Roi Lépreux* que dans la préface de cette pièce, elle frôlait déjà le thème de la bissexualité, dans l'intérêt qu'elle montrait pour le travesti, tel que l'utilisent les élisabéthains. Le personnage féminin de Rosalinde, interprété par un comédien, et se travestissant à son tour en jeune garçon (thème repris par Téphile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*) « *non seulement soulignait le dédoublement du comédien, mais le personnage ainsi créé se diluait dans de nouvelles métamorphoses où il perdait le peu de matérialité qui lui restait* ».

A cette « *perte de matérialité* », on voit que la pensée de l'auteur n'était pas allée encore jusqu'à l'affirmation tout à fait matérielle de cette bissexualité, solidement étayée par des arguments

scientifiques, telle qu'on la trouvera dans *Le Malentendu du Deuxième Sexe*. Sur ce point nous étions d'accord. Mais quand elle me montrait les pages d'un journal qu'elle avait tenu entre vingt et trente ans, où l'amour et la maternité avaient momentanément assoupi en elle la créativité latente, si je lui faisais observer que ces pages semblaient donner, au moins partiellement, raison à Madame de Beauvoir, l'écrivain me rétorquait, avec quelque vivacité, que l'expérience vécue avait bien son prix, et quand elle critiquait âprement, comme elle devait le faire plus tard dans le *Journal en partie double*, ces lignes un peu conventionnelles de la jeune femme sage-ment appliquée qu'elle avait été, si je lui objectais qu'elle me paraissait, cette jeune femme, aimable et touchante, c'était la mère qui répondait, un peu fâchée : « *Toutes les filles voudraient avoir des mères idiotes, on sait cela !* ».

Nous nous en tirions par la plaisanterie. Je ne résiste pas au plaisir de vous raconter l'une d'elles, devenue tradition. Dans ses dernières années, ma mère s'obligeait, par hygiène, après le repas de midi, à faire une courte sieste. Tendrement tyrannique, elle souhaitait que je la partageasse. « *Je ne peux pas dormir l'après-midi* »... objectais-je. Avec cet éclair de malice dans l'œil qu'elle eut jusqu'au dernier moment, elle rétorqua : « *Prends un des derniers romans de Simone de Beauvoir* ». Elle était un peu sorcière, ma mère. Je m'endormis. Elle en fut ravie comme d'un triomphe. Et ce devint entre nous l'objet d'un de ces fous rires bêtes, que la répétition aggrave au lieu de les désamorcer. Chaque fois que je venais de Paris pour déjeuner avec elle : « *Veux-tu t'allonger un instant ?* », « *Tu sais bien que je ne peux pas...* », « *Prends un des derniers romans...* ».

Parfois elle me tendait un livre, sans un mot. Cela suffisait à déclencher notre gaieté. Puisse, dans l'au-delà, l'auteur infiniment respectable du *Deuxième Sexe* pardonner cette petite vengeance à celle qu'elle avait taxée de « scientisme fumeux ».

On voit à de tels souvenirs combien il m'est difficile de séparer l'écrivain que j'ai tant admiré de la mère que j'ai tant aimée. Aujourd'hui même, quand je relis tel passage, telle phrase qui me touchent particulièrement, je ne sais, de ces émotions, laquelle l'emporte : l'enthousiasme et l'émulation que suscite en chaque écrivain une œuvre inspirée, ou la fierté, devenue douloureuse, d'être la fille d'une telle mère.

Aucun texte ne suscite cette confusion des perspectives d'avantage qu'*Une Enfance gantoise*. Ici je me retrouve le lecteur passionné d'une légende qui est aussi un peu mon histoire, à laquelle je tiens par mes racines, et volontiers je m'écrierais, à tel ou tel épisode connu, que ma grand-mère même me racontait parfois, et comme un enfant qui exige toujours la même version du Chaperon Rouge : « *Ce n'est pas comme cela que tu disais l'autre jour* ». Telle la métamorphose opérée dans *Le Journal* sur le fameux chien devenu archétype, je trouve dans *Une Enfance gantoise* l'oncle Carlo, l'histoire des moustaches de mon grand-père, le beffroi de Gand visité comme enfant, la Coupure — le cours d'eau qui traverse Gand —, la petite maison coquette de ma grand-mère, à sa taille, car elle était minuscule, le souvenir de ma tante Augusta, et je m'en trouve depouillée. Ce n'est plus MA tante, MA promenade, MON enfance : par la grâce de ce grand écrivain, ce sont les souvenirs de tout le monde, un enchantement qu'avec la générosité des êtres inspirés, elle sème au vent de la lecture, comme la jolie figure symbolique du Larousse.

Ainsi la métamorphose a joué en ma défaveur, ou, plutôt l'aurait fait, si je n'avais été lecteur et écrivain aussi, reprenant d'une main ce que l'autre avait dû laisser échapper. Et disant cela, je pense, et je m'excuse de me citer moi-même, à une phrase qui, un jour, vint sous ma plume, et qu'à l'imitation de ma mère, je regardai soudain à la bonne distance, à sa distance : « *Je voudrais que l'on pût écrire des deux mains, et que chacune écrivît le contraire de l'autre* ».

D'où venait-elle, cette phrase ? D'où, l'inspiration de ma sœur Marie lorsqu'elle choisit pour illustrer la dernière photo de notre mère, non quelque verset plus ou moins approprié, mais cette belle phrase de Maman elle-même : « *J'avançais, tenant à la main quelque tige arrachée au champ, car c'est porteuse de l'épi de Déméter que je me présentais devant la Vierge* ».

Il suffisait de regarder en nous pour voir monter, comme sur l'eau noire du révélateur du photographe, un visage de plus en plus précis ; il suffisait d'apaiser en nous les heurts, les contradictions qui troublent tout amour, pour apercevoir, comme dans un étang pur que ne trouble plus aucun souffle, reposant tout au fond, une alliance.

Ma mère est là, pour moi, dans sa contradiction permanente qui

était tourment, recherche, qui était exigence suprême, qui était aspiration et, parfois, sous une forme à peine différente, le « *Je choisis tout* » de la petite Thérèse, qu'elle aimait. Elle est là pour moi, mère et écrivain, l'une de ses mains vieillie, un peu tremblante, posée sur la mienne, et l'autre, qui traçait, qui pesait les mots, dressée vers le ciel, élevant une balance d'or.

Littérature et régionalité

Communication de M. Lucien GUISSARD
à la séance mensuelle du 8 janvier 1994

En septembre dernier, on célébrait, en Ardenne, au bord de l'Ourthe, la mémoire d'Arsène Soreil. Ayant été invité à contribuer à cette célébration, l'idée m'est ensuite venue de prolonger quelque peu la réflexion amorcée à cette occasion sur la régionalité en littérature. A vrai dire, bien avant de relire Arsène Soreil et de l'entendre chanter, avec le naturel le plus simple, ses origines, ses sources ou, comme nous disons, ses racines, je m'étais déjà souvent interrogé depuis que je lis, sous la plume des critiques littéraires ou dans les histoires littéraires, les mots : régionalisme, régionaliste. Parfois, le langage se colore de condescendance, sinon de mépris ; on n'est pas loin de ce que Malraux voulait bannir : « ce mot hideux de province ». Mais ce qui domine, sans que jamais, ou presque jamais, on n'en discute, c'est l'imprécision des concepts.

De quoi parle-t-on au juste ? Que désigne-t-on : un lieu, une province, une région, une nationalité ? Que suspecte-t-on : l'exiguïté du champ humain, la médiocrité littéraire, les complicités purement locales, le refus de l'intellectualisme, la militance particulariste plus ou moins déclarée, le chauvinisme, que sais-je encore ? Vous le savez, comme moi, la terminologie critique souffre congénitalement de ces à peu près, de ces mots passe-partout, de ces qualifications floues, dont on ne peut certes pas se passer, le vocabulaire étant ce qu'il est, mais qui n'en sont pas moins le propre des « préposés aux choses vagues » (Paul Valéry). On dit folklore, couleur locale, pittoresque, et l'exotisme est là, qui brille par sa force de séduction à défaut de définition.

Je ne puis plus utiliser les mots : régionalisme, régionaliste, s'agissant de littérature, sans tenter aussitôt de faire voir ce que je

mets là-dessous et ce que je n'y mets pas, sans aller au-devant des réactions péjoratives ou indulgentes. En toute hypothèse, régionalisme ou pas, il n'existe pas de présupposés théoriques permettant de classer la littérature ou les auteurs selon qu'ils déclarent une allégeance géographique ou n'en déclarent pas, et la chose est rarissime. C'est de jugement littéraire qu'il s'agit, d'un jugement qui se veut tel ; toute la question est là.

Il n'a pas fallu attendre Arsène Soreil qui, on en conviendra, et avec toute l'estime qu'il mérite, ne compte pas parmi les grands écrivains français, ne serait-ce qu'en raison de la nature fragmentaire de son œuvre et d'une créativité limitée, il n'a pas fallu l'attendre pour savoir que la régionalité, synonyme de *localité*, est une constante banale en littérature. Elle a la banalité de l'inévitable.

Sur les racines et les origines, en réaction contre la voracité tentaculaire des villes, contre la disparition des traditions, contre l'uniformisation des modes de vie, contre l'aplatissement de l'individualité, l'absence de références historiques et de généalogie, on a écrit, depuis quelques dizaines d'années, une multitude de livres. Le retour à la campagne et la recherche des ancêtres a été un thème très en vogue. Beaucoup de ces livres appartiennent à ce que Jacques Brenner a appelé « les livres sans littérature » ; mais beaucoup prétendent bel et bien au statut littéraire, et certains vont jusqu'à revendiquer d'être « une littérature populaire ». Populaire par l'audience, populaire par le sujet.

La France est un bon exemple de ce qui se passe. Ce pays de longue et profonde tradition paysanne, sans oublier cependant sa tradition maritime, négocie laborieusement, en littérature comme en politique, son passage à une époque nouvelle. Le devenir littéraire accompagne celui de la société tout entière. Le composé typiquement français, qu'on peut généraliser à l'ensemble méditerranéen, en pensant, par exemple, à l'Italie avec son *Mezzogiorno*, ses écrivains lombards mais ses écrivains siciliens, ne serait sans doute pas aussi sensible si la France n'était un cas assez particulier, dans l'Europe occidentale, de conscience nationale forte.

Voici qu'on parle d'une « école de Brive ». Il y a de la simplification journalistique là-dedans, mais le phénomène n'est pas fictif. L'homme de Brive, c'est Claude Michelet ; il a trouvé sur sa route de paysan-écrivain un autre Corrèzien, Jacques Peuchmaurd, éditeur à Paris (chez Robert Laffont) et lui-même écrivain de cette

famille qui se pose comme terrienne et populaire. Périgord, Corrèze, Auvergne, Quercy, les vieux terroirs se donnent rendez-vous autour de Claude Michelet et on peut ainsi regrouper, pour une même veine fortement régionalisée, Michel Peyramaure, Georges-Emmanuel Clancier, Jean Anglade, Christian Signol, Denis Tillinac, Gilbert Bordes, pour ne citer que ceux-là. Gros tirages, très gros tirages, relayés par les clubs et par *France-Loisirs* ; les libraires approuvent et comprennent.

Ce n'est pas ici le lieu d'analyser rigoureusement la nature et les raisons d'un tel succès de lecture. Contentons-nous de noter en passant qu'il n'a rien de comparable avec le succès du polar ou de la bande dessinée, quant aux mobiles avoués et au public touché. Et si nous comparons avec le lectorat de l'immense majorité des « romans parisiens », de ceux qui ont droit à la télévision culturelle, les chiffres sont éloquentes.

Le phénomène est donc largement sociologique. Il ne serait pas sociologique aussi assurément s'il n'était psychologique. Mot d'un libraire à propos des personnages de Claude Michelet : « Le lecteur s'y retrouve »... Voilà un lieu commun, mais on ne peut le bannir de la perspective critique ; il exprime comme il peut une indéracinable vérité humaine. Je vous avouerai que, pour mon compte personnel, je n'ai pas cessé d'être ce lecteur-là. Il a la particularité de vivre en bon voisinage avec le professionnel qui a fréquenté le « nouveau roman », qui a admiré les techniques à la Perec et est disposé à recevoir toutes les possibilités langagières auxquelles l'art littéraire donne libre cours. On ne se refait pas.

Dans ce débat qui est culturel, Arsène Soreil n'apporte qu'une voix de vieil enfant d'Ardenne. Pas plus mais pas moins. L'esthéticien, très classique, qu'il était devenu à force de lire la littérature française du passé, ne s'est pas aventuré à discuter vraiment le vocabulaire que tout à l'heure nous découvriions approximatif. Sa position était que non seulement on naît régionaliste, mais qu'il faut le rester. Cela signifiait tout bonnement que le pays natal, le petit pays de l'ardoise bleue et des myrtilles, dépose dans une psychologie une marque vitale et qu'il faut pratiquer la fidélité. C'était pour lui une déclaration d'identité et un moyen d'autodéfense.

On put observer le territoire étroit de cette défense lorsque, le 10 août 1969, il fit, à l'Académie luxembourgeoise, une communi-

cation intitulée *Sur le régionalisme*¹. Le thème avait déjà été abordé quelques années plus tôt et, à cette occasion, Pierre Nothomb avait récusé le terme en ce qui concernait son œuvre. Arsène Soreil remonte dans le temps et cite le célèbre manifeste du *Groupe du lundi*, publié dans le *Mercure de France* du 1^{er} mai 1928. Robert Poulet, Marie Gevers, Michel de Ghelderode, Paul Fierens, Charles Plisnier, Robert Vivier, Franz Hellens, principal inspirateur du texte, Marcel Thiry, quelques autres encore, en étaient les signataires. « Ce n'est pas parce que Mauriac, Chateaubriant, Verhaeren et Krains découvrent des problèmes humains dans le terroir bordelais, vendéen, flamand ou hesbignonnais, qu'il est permis de ranger ces auteurs sous la même rubrique que tel conteur de sous-préfecture ou collectionneur d'ana cantonaux. De même on peut admettre que le régionalisme, même pris dans un sens plus étroit, ait eu un rôle à jouer dans nos lettres, à la fin du siècle dernier, époque où s'inaugurait dans notre pays l'art moderne du roman. Mais un tel avantage passager de l'esprit de terroir ne saurait faire oublier les dommages que cet esprit a causés à nos lettres... Autant il est naturel que la littérature qui s'inspire de la vie régionale exerce sa fonction de divertissement local et d'exercice préparatoire, à la limite de l'art et du folklore, autant il est dangereux de réduire l'activité littéraire à cette défense et illustration des particularités géographiques. Dans l'ordre psychologique, le moindre fait qui puisse intéresser l'écrivain digne de ce nom, c'est le fait humain. Dans l'ordre intellectuel, le moindre cadre qu'il puisse accepter, c'est l'ensemble d'une culture ».

Arsène Soreil n'a pas retenu ce qui donnait sa portée véritable à ce manifeste et qui avait trait à la situation des lettres belges dans « l'ensemble d'une culture », à part entière dans la littérature française. En 1969, date de son intervention académique, cela pouvait paraître déjà anachronique ; cela relevait de l'histoire culturelle de la Belgique francophone, plus exactement de la littérature écrite en français par des Belges. La réplique de l'Ardennais fut pour ramener le débat au centre ingénu de son appartenance paysanne. Non pas pour « se bloquer dans un univers, en gros, pensé « paysanement » comme dit Emmanuel Mounier songeant au monde de

1. *Cahiers de l'Académie luxembourgeoise*. Nouvelle série, 4. 1970.

Ramuz, mais pour sauvegarder, par besoin intérieur et par souci de profondeur humaine, ce côté de l'âme qui est localisé, signé du signe natal. *Le Groupe du Lundi* n'avait nullement mis en danger cette reconnaissance de soi ; on a pu lui reprocher, en dehors même des querelles belgo-belges, le recours à un universalisme trop abstrait². En effet, que signifie « le fait humain » pour départager ce qui serait régionalisme « au sens étroit », d'une littérature apte à l'universel ? Les ethnologues vous diront que les livres, les romans aussi, catalogués régionalistes, sont une source précieuse de documents sur « le fait humain ».

Pourtant, il faut bien se demander quand et comment cette littérature franchit les frontières de la région, du pays natal, pour toucher le reste des humains, à tout le moins dans l'aire européenne. Le Manifeste du *Groupe du Lundi* énumérait pêle-mêle Mauriac, Alphonse de Châteaubriant, Verhaeren ; le critique français André Bourin devait publier beaucoup plus tard un livre plein de bonnes intentions, sous le titre : *Province terre d'inspiration*³ et traitait de Mauriac, encore lui, Giono, Genevoix, Henri Bosco, Henri Queffélec, André Chamson. Ne suffit-il pas d'aligner ces noms pour que se manifeste, au-delà même des mensurations littéraires qui sont inégales, la diversité des styles régionalistes, les façons différentes d'exploiter le sol natal ou la région d'adoption ? Bien que Mauriac ait écrit sur *La province* et sur un horizon de landes authentiquement provinciales, il n'est pas régionaliste comme le breton Queffélec, lequel n'a pas, surtout dans ses derniers livres, débordé par le haut la société des hommes de mer. Entre la bourgeoisie bordelaise et ce monde-là, s'étend toute la distance qui sépare deux romanciers, deux écrivains. Mais Henri Bosco et Jean Giono n'exaltent pas la Provence et la Méditerranée d'une même passion, ni dans la même tonalité spirituelle.

L'appartenance à une géographie serait-elle un faux problème ? Autrement dit, n'y aurait-il pas de problème du tout ? Pour les enfants fidèles comme Arsène Soreil, il n'y a, en effet, aucune question à se poser ; pour être soi-même, pour avoir une personnalité, à l'inverse de l'uniformisation sociale qu'il redoutait, rien n'est plus indiqué que de toujours reprendre le chemin de la mai-

2. Marc Quaghebeur, in *Alphabet des Lettres belges de langue française*, 1982.

3. Albin Michel, 1960.

son. Mais le retour ne s'opère pas d'une seule et unique façon qui serait nostalgique, peinture naïve pour faire ressemblant et pour que le lecteur s'y retrouve, comme dit le libraire. La démarche originelle est la description, la tentative documentaire, le tableau de choses vues ; on n'abolira pas ces procédés fondamentaux du littéraire, mais l'intérêt d'une réflexion critique sur la régionalité vient précisément de l'attitude de l'écrivain envers cette ambition première qui veut décrire, la distanciation esthétique, le parti pris de fiction ou de vérisme, le travail spécifiquement littéraire : créer un univers qui ne soit qu'à l'écrivain lui-même, opérer la métamorphose du personnage et du paysage, passer du réel à l'art, féconder par un imaginaire n'importe quel canton de la terre, qui est alors appelé à être poétique et éventuellement mythique.

En considérant les littératures du monde, la régionalité est de partout ; les noms d'écrivains surabondent. J'en ai choisi deux : Jean Giono, William Faulkner. Ce sont deux Sudistes. Je vois d'ici les sourires ; les sourires de ceux qui ont en tête les stéréotypes réducteurs de la régionalité ; les sourires de ceux qui ne perçoivent pas quelle parenté il y aurait entre le Sud de Giono et le Sud de Faulkner. Il n'y en a aucune pour l'historien, pour le géographe peut-être, sauf que le Sud s'identifie par relation avec un Nord, et le Nord se reconnaît par une confrontation similaire, assez souvent antagoniste⁴. La France a le Nord, l'Italie de même, et l'Europe. L'histoire américaine est encore traumatisée par le conflit des points cardinaux ; Julien Green lui-même qu'on a tort de croire Français en est un témoin tout proche. Je ne vous infligerai pas un exposé, même bref, sur le mythe du Sud chez Faulkner : c'est de notoriété publique, et il est escorté dans l'histoire littéraire américaine par nombre de romanciers et de romancières, marqués comme lui de l'atavisme, la malédiction disent certains, qui remonte à la Guerre de Sécession et plus lointainement à une certaine religion puritaine. Car, c'est une habitude chez les « régionalistes » : ils s'inspirent du pays et ils s'inspirent de l'histoire. Deux éléments romanesques, que des foules de lecteurs apprécient aujourd'hui plus que jamais.

Giono, c'est autre chose, et qui nous concerne de plus près. S'il

4. A signaler *Le génie du Nord*, par Jacques Darras. Grasset.

vivait encore, il ne ferait pas partie de « l'école de Brive » et il n'y aura pas d'« école de Manosque ». Aussi paradoxal que cela puisse paraître, tant il est loin de l'application descriptive, son souci profond fut celui de l'authenticité. Dans ses romans, un sudiste se retrouve et ne se retrouve pas ; quant à nous, nous sommes invités dans une Provence, autre nom de « province », qui ressemble à nos fantasmes et ne leur ressemble pas. J'appelle fantasmes, les images toutes faites, ou les souvenirs touristiques. Giono détestait la Provence de l'imagerie. « Je ne connais pas la Provence, a-t-il écrit. Quand j'entends parler de ce pays, je me promets bien de ne jamais y mettre les pieds. D'après ce qu'on m'en dit, il est fabriqué en carton blanc, en décor collé à la colle de pâte ; des ténors et des barytons y roucoulent en promenant leur ventre enroulé de ceintures rouges ; des poètes officiels armés de tambourins et de flûtes y « bardent » périodiquement en manifestations lyriques qui tiennent moins de la poésie que d'une sorte de flux cholériforme... Il paraît qu'il existe une Provence en félibres. Je ne la connais pas ».

Et tant pis pour Mistral ! Giono ne s'est pas souvent préoccupé de faire parler ses personnages en langue d'oc. Il préférerait convoquer Homère et Virgile, unifier le vaste territoire sudiste qui borde la Méditerranée, ouvrir la Provence aux routes d'un univers où les dieux avaient hanté les hommes, remembrer une géographie du cœur et de la poétique. L'effet de grossissement qu'il cultivait autant qu'il en était victime pouvait le conduire à déclarer que, de tous les écrivains, celui qui a le mieux parlé de la Provence, c'est Shakespeare. Comme il invoquait l'épopée homérique, il invoquait les grandes passions de la tragédie pour peupler une province plus vraie que celle qu'on voit. Moyennant quoi, il ne craignait pas de dire que les moules marinières avaient pour lui, l'odeur de *l'Odyssée* et la fougasse à l'huile celle de *l'Illiade* ; cela sent « le camp des Grecs »... Et le point final, le voilà : « Il n'y a pas de Provence ; qui l'aime aime le monde ou n'aime rien »⁵.

C'est ce bond de la régionalité vers le monde qui donne la mesure des écrivains. Pourquoi, sans cela, l'islandais Halldor Laxness aurait-il mérité le Prix Nobel, lui qui n'a pas d'autre sujet d'écriture que les pêcheurs d'Islande ? Les romans de « l'école de

5. Jean Giono : *Provence*. Gallimard, 1993. Textes réunis par Henri Godard.

Brive » jouent sur le besoin d'identification ressenti par tous les lecteurs, mais d'abord par les lecteurs qui sont « du pays » ou connaissent une paysannerie comme la leur. L'identification à laquelle parviennent les lecteurs de partout en lisant Faulkner, ou Giono, ou Laxness, trouve devant elle l'obstacle de la différence, l'exotisme si l'on veut ; pourtant elle se réalise assez pour qu'on adopte ces écrivains dans une littérature universelle, au moins internationale. La thématique, la mythologie comme art de la fable, du « muthos », sautent par dessus les frontières. Si les langues locales ou les emprunts aux dialectes interviennent ici ou là, ils sont facilement dépassés par le lecteur ; ils ne jouent plus que leur rôle proprement régionaliste de signes de connivence et de preuves d'authenticité. Ils serviront à faire sentir les difficultés de la traduction. Mais les artifices du double langage, si volontiers utilisés par les régionalistes ordinaires — Arsène Soreil citait Henri Pourrat — n'ont qu'une importance toute relative pour un Faulkner.

Nous voilà assez loin des bords de l'Ourthe. La littérature est sans rivages et c'est en partant d'un village d'Ardenne qu'on arrive au comté fantastique imaginé par un Américain, en passant par la Provence. L'espace parcouru est tellement riche et évocateur qu'on en retire une méthode nouvelle de traiter des rapports de la littérature avec la géographie ; au lieu des nationalités et des langues, il y a les communications transversales ; le recours à la régionalité fait naître des rapprochements peu aperçus qui débouchent sur la littérature et ses modes d'emploi, bien plus que sur le culte du pays natal.

Antepost

Conte linguistique

**Lecture de M. Marc WILMET
à la séance mensuelle du 12 février 1994**

Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps ? le sais-tu ?
(Pierre Corneille)

... la prose littéraire et la langue poétique changent souvent la place
ordinaire de l'épithète pour produire des effets de style fort variés.
(Maurice Grevisse)

Employé comme épithète, l'adjectif se place soit avant soit après le nom
qu'il détermine. A quelques exceptions près, il est difficile d'établir des
règles précises rendant compte de l'utilisation de l'une ou de l'autre
position.
(André Martinet)

... le français, tirant profit de la tendance à la polarisation, s'est constitué
une bonne soixantaine de couples de séquences sur adjectif identique.
Ce phénomène est sans doute un de ses traits les plus exotiques.
(Claude Hagège)

A moi, conte, deux mots.
(M. W. Cramilet)

Il était une fois au royaume des mots...

Non, dispense-moi, je t'en prie, lecteur, de ces clichés puérils. Es-tu d'ailleurs un enfant ? Une grande personne ? Peu importe. J'aimerais toucher ton cœur d'enfant et ton intelligence adulte. Laissons donc aux gobe-mouches, aux songe-creux les princes charmants, leurs bergères, les tendres princesses, les bonnes fées ou les méchantes sorcières. Et consens que je te vouvoie en signe de respect.

Je recommence.

Il n'y a pas très très longtemps, dans la république des lettres...

Les lettres animent une communauté de mots, de phrases et de textes. Ce kaléidoscope a ses lois, rigides ou souples. Jadis, le tyran Aristote et une dynastie de successeurs stoïciens et alexandrins avaient cloîtré les vocables à l'intérieur de classes hermétiques. Les privilèges de la naissance, les barrières sociales ont aujourd'hui fondu. Chacun vagabonde, dépouille l'espace d'un instant sa prétendue nature, exerce de nouvelles fonctions : les verbes aident les noms à prodiguer le *manger* et le *boire*, entraînent des *sourires*, libèrent des *rires*, narguent le qu'en *dira-t-on*, fournissent un adjectif au fer à *friser*, à la brosse à *reluire*, à la planche à *repasser*, aux gens comme il *faut*. L'adverbe et l'adjectif échangent leurs rôles, s'habillent *jeune*, pédalent *facile*, dissuadent une fille *bien* de bronzer *idiot*. Le nom lui offre en costume d'adjectif des colifichets *mauves* ou *marron*.

Bref, plus de castes, la fin des chasses gardées et des apanages. Quand je vous le disais que les rois n'avaient rien à faire ici...

Tout irait pour le mieux si, à l'époque où se passe mon histoire, un ferment de sécession n'était né au sein de la phrase.

La faute en incombe à l'Institut national des statistiques. Figurez-vous que les chiffres prétendaient régenter les lettres. Des employés en mal d'avancement avaient conçu le beau projet d'attribuer aux adjectifs (notés A dans leur registre) un numéro d'ordre selon qu'ils précèdent ou suivent le nom (N). Vous êtes *gentil* membre ? Adjectif antéposé de rang 1. Pain *bénit* ? Adjectif postposé de rang 2.

Or, beaucoup d'adjectifs hésitaient. On comprenait à la rigueur que *sage* balançât entre les *sages-femmes* et les *hommes sages*. Comment expliquer néanmoins que fougueux s'attelle à un *cheval fougueux* ou à un *fougueux destrier* ?

L'Administration ne tint aucun compte des scrupules. La nuance n'est pas son fort. Il fallut choisir un camp, retirer d'un guichet spécialement aménagé soit la carte frappée du sigle AN (adjectif + nom), soit la carte estampillée NA (nom + adjectif).

Au début, l'opération se déroula dans la bonhomie. Les NA traitaient-ils les AN d'« ânes » ? Les AN qualifiaient en retour les NA d'« énarques ». Personne n'avait la langue en poche. Les brocards fusaient. Le menu peuple se distrait.

Mais les plaisanteries anodines dégénérent rapidement en querelles de préséance.

« Pourquoi, murmuraient *anticonstitutionnel, soupçonneux, podagre* ou *valétudinaire*, ceux-là toujours devant et nous toujours derrière ? » « Parce que vous êtes obèses et balourds », leur répondaient *petit, beau, jeune...* « Notre taille vous semble à ce point imposante ? » persiflaient *sec, dur* et *maigre*.

Dorsal s'accommodait de son lot, mais *abdominal, ventral* et *pectoral* criaient à l'imposture.

« A quoi bon mon audace, grognait *intrépide*, on m'oblige le plus souvent à marcher abrité. » « Et notre couleur ? » clamaient *rouge* et *noir*, qui eurent tôt fait de prendre la tête du mouvement contestataire. « Une ascendance guerrière méritait plus de considération », se rengorgeaient *normand, prussien, tartare...* (ils feignaient d'ignorer qu'*italien, espagnol, javanais, chinois, arabe, suisse, wallon...* n'étaient guère mieux servis).

Des meneurs haranguaient la foule. Des exaltés, coiffés du bonnet phrygien, dansant la carmagnole, voulaient à toute force bannir du dictionnaire les *ci-devant*. Un tribun libertaire conspuait les hiérarchies, avec l'appui d'un *grand homme* de stature médiocre, impatient de se métamorphoser en *homme grand*, mais l'hostilité farouche d'une *petite dame* et d'une *grosse matrone*, réconciliées pour la circonstance.

Des ligues s'organisèrent. On se divisait en sections. Etendards, gonfalons, cliques, fanfares et monômes proliféraient, emplissaient les rues de groupes bariolés.

Les jaunes défilaient à l'enseigne de *bonnet blanc et blanc bonnet*. Ils prêchaient aux uns la charité, prônaient aux autres la résignation. Leurs colonnes s'étoffaient d'une poignée de NA fiers de brandir un parchemin attestant qu'ils avaient eu possédé le statut AN. Un vivant anachronisme que ces *francs bourgeois*, ces *nues*

propriétés, ces *immaculées conceptions* sortis tout droit de l'ancien régime ! Du coup, des régionalistes se ralliaient. Et l'on vit de *propres blouses* du dimanche et parfois de *pauvres troués souliers* se frotter aux chausses aristocratiques et aux gilets fleurdelisés.

Les pistaches arboraient (c'est le cas de le dire) la cocarde réversible du *chou vert-vert chou*. « Pendant que vous ergotez, ruminaient-ils, nos prairies épuisent leur chlorophylle et notre ciel son ozone. L'*air pur* n'est-il pas une *pure merveille* à protéger ? Unissons-nous, dépassons les disputes mesquines, travaillons à la sauvegarde de l'espèce. Supprimons *industriel, chimique, pollué, atomique, nucléaire...*, ou parquons-les dans des enclos. » Les conservateurs leur prédisaient à l'envi une *écrasante défaite* et les progressistes une *défaite écrasante*. N'empêche, le slogan « AN, NA ne sont que des prénoms, adjectif est notre patronyme » séduisait de semaine en semaine les peureux, les aigris, les bucoliques ou les indécis.

Les violets trépignaient de rage contenue. Au fond d'eux-mêmes, sondant la vanité des apparences, ils s'ébahissaient qu'on préfère une *riche idée* de savant, un *subtil talent* d'écrivain à un *empire économique* ou un *établissement bancaire*. Ces utilitaristes avaient naguère recommandé l'élimination des articles pour dépenser moins au télégraphe : « Grève matée. Salaires réduits. Cadences maximales. » On ne les avait pas suivis. Cette fois, à les entendre, il suffisait de remplacer *rouge* par *red*, *noir* par *black*, *blanc* par *white*, *vert* par *green*, *incolore* par *colourless*, *disque compact* par *compact disc*, etc. Un tour d'escamotage et hop ! plus de NA traîne-la-patte, tous AN gagnants. L'intendance distribuerait si nécessaire aux nostalgiques un brunâtre élixir euphorisant à base de kola.

En un mot comme en cent, la situation s'envenimait. De *drôles de silhouettes* pas comiques pour un sou terrorisaient les badauds. Les *braves gens* se barricadaient, honteux de leur couardise, tandis que de *tristes sires* festoyaient gaîment. Le monde à l'envers.

Quel Solon, quel Salomon découvrirait le remède ?

La république des lettres entretenait un corps de grammairiens législateurs. Le plus réputé se nommait Grevance. Une couronne de cheveux argentés lui conférait l'auréole d'un mage et l'aura d'un philosophe. Bien peu se souvenaient des décrets impitoyables qu'il avait promulgués durant son noviciat. Assagi désormais, il édictait

des jugements paternels, renvoyait les plaideurs dos à dos, l'œil malin, la paupière filtrante. Son modèle était le « bon usage » des « bons auteurs » qu'il assurait reconnaître infailliblement à l'onction du « bon usage ». Ce credo circulaire satisfaisait les familles. Les instituteurs et les parents achetaient en étrennes aux élèves studieux le fort volume où il consignait, greffier méticuleux, ses arbitrages.

On l'adjura d'apaiser les passions. Il prit son temps, mit l'affaire en délibéré, compulsa les codes et la jurisprudence, entassa les attendus discordants, secoua, malaxa, rendit sa sentence.

Je la reproduis littéralement.

« L'adjectif placé avant le nom indique une « unité de pensée ». Placé après le nom, il indique une « dualité de pensée », sauf si des facteurs historiques ou émotifs puissants viennent à interférer. »

Est-il besoin de le spécifier, la recette déçut. « Simplisme, reculade », tonnaient les AN. « Duplicité, fuite en avant », fulminaient les NA. Pourtant, une pléiade de grammairiens subalternes hélés à la rescousse ne purent faire mieux. Les cadets postulaient dans *galante compagnie* un renforcement de l'adjectif, dans *grand-père grand-mère* ou *vert galant* un affaiblissement. Les aînés soutenaient l'inverse. Divers esthètes conseillaient de s'en remettre au verdict de l'oreille, ce qui eut l'effet immédiat d'irriter les sourds et les musiciens, jaloux de leur monopole.

En désespoir de cause, on songea aux linguistes.

Ceux-ci n'avaient pas trop bonne presse. La radio et la télévision les négligeaient. La tutelle scolaire leur reprochait de corrompre la jeunesse du fait qu'ils se refusaient, en matière de langage, à punir les infractions, qu'ils amnistiaient au contraire les dérèglements et saluaient dans les bâtardeuses modernes la norme du lendemain. Ils polarisaient l'animosité des rouges (qui aspiraient bizarrement aux élégances surannées), des jaunes (qui les accusaient d'expurger l'orthographe des scories que les siècles avaient sanctifiées), des pistaches (qui les blâmaient d'en épargner) et des violets (qui de façon générale se méfiaient des intellectuels).

Ajoutez que les linguistes ne s'accordaient sur rien, sinon leur instinctive répulsion envers les confecteurs de manuels et les amateurs de beau langage — les « gendarmes des lettres » ironisaient-

ils —, coupables d'enfourer sous un amas de fioritures, festons et astragales, la sobriété du temple. Les grammairiens rétorquaient, ulcérés, que ces « grands architectes », quand ils se flattaient d'apporter une pierre taillée, la bougeaient journallement d'endroit et minaient l'édifice. Au surplus, les écoles linguistiques se chicanèrent. Elles multipliaient *ad nauseam* les bannières : *taxonomistes, transformistes, contorsionnistes, arborescents, gibistes, cognitivistes, psychomécaniciens...* Le public y perdait son latin.

Le premier pressenti fut un penseur visionnaire à la barbe fleurie. Grand-Guillaume vivait reclus, entouré d'un cercle restreint d'ouailles chargées de répercuter ses oracles. Le débat l'excitait modérément. Il s'en dépêtra en pimentant à sa fantaisie l'arrêt de Grevance. L'« unité » et la « dualité de pensée » devinrent l'« idéogénèse simultanée ou différée » de l'adjectif et du nom, une innovation terminologique que les fidèles applaudirent. Les profanes dénoncèrent haut et fort le subterfuge.

Guillaume le Grand calfeutré en sa tour d'ivoire, on interrogea ses fils spirituels des deux continents, les Guillemets et les Sikhs. Ils ressassèrent les paraboles du maître et flétrirent les impies qui montraient une insolente propension à taxer de *sacrée ordonnance* une *ordonnance sacrée*.

Les consultations menaçaient de durer. Compère Martin-Pêcheur, ménager de sa plume (et de ses plumes), avait transmis le brûlot à une nichée d'oisillons effarés. Commère Martin-Chasseur leur tirait sa poudre. Haschich se proposa. Son immense notoriété lui venait de ce qu'il maniait à la perfection cent cinquante-trois idiomes exotiques. On l'exhibait dans les salons, les galas, sur les plateaux et les tréteaux, où il effectuait de la meilleure grâce des vocalises en palau, en haoussa, en tikar, en thiois... Il entama sous le feu des projecteurs le répertoire exhaustif des types AN « ascendant », NA « descendant », AN ou NA « ascendant-descendant » de l'univers mais capitula éccœuré à mi-côte. Homme de parole, malgré ses penchants mondains, il fut marri de manger la sienne.

Loin des remous, un professeur débutant (on l'appelait Cramilet, je crois, les sources varient et la tradition n'a retenu que les initiales tête-bêche du prénom : M. W.) œuvrait dans une université de province. Il embrigada ses étudiants, leur fit lire crayon en main des monceaux de romans et de nouvelles, compter, recompter les

adjectifs et les noms. Lui grattait des fiches, sommat les résultats, traçait des graphiques. Après deux ans de labeur, il publia une dissertation, en expédia copie à ses pairs, invita les représentants des partis rouge, jaune, pistache et violet.

« Messieurs », dit-il en son exorde, « ce n'est pas la place qui honore ou dégrade l'adjectif, mais la façon dont il la remplit ».

Un bourdonnement de ruche l'environnait. Il serra les dents, déglutit et attaqua crânement.

— Regardez à la ronde la troupe muette des adjectifs comblés. Les quantifiants devançant le nom auquel ils se rapportent : articles *le, la, les...*, numériques *un, deux, trois, quatre...*, déictiques *ce, cette, ces...*, personnels *mon, ton, son, ma, ta, sa, mes, tes, ses, notre, votre, leur, nos, vos, leurs*. Qui s'en émeut ? Et vos cousins caractérisants jamais ne se plaignent. A gauche, les numériques et les personnels : un *premier* amour, un *second* essai, le *troisième* cavalier, une *mienne* aïeule... A droite, les nominaux : le château *de ma mère*, la gloire *de mon père*, une charrette *à bras...*, les verbaux : l'homme *qui rit*, l'idée *que Poil-de-Carotte fût spirituel...*, les adverbiaux : le temps *jadis*, une lettre *exprès...*

— Au fait ! lança du parterre un impatient.

Il accéléra le débit.

— La séquence N + A aligne sur ces nominaux, ces verbaux et ces adverbiaux les adjectifs apparentés à un nom, un verbe ou un adverbe.

Une grêle de vociférations s'abattit des tribunes.

— Assez de rhétorique, à bas le pédantisme, mort aux cuistres, des exemples concrets !

— J'y arrive. Un air *bête*, un succès *bœuf*, un coup *vache* sont des noms transférés en adjectifs.

Un lourd silence accueillit cette assertion zoologique. L'orateur y puisa contre toute attente un encouragement et se crut autorisé à poursuivre d'une haleine.

« Une carte *routière* est une carte des *routes*, un tour *cycliste* se court à *bicyclette*, le crédit *agricole* intéresse l'*agriculture* ou les *agriculteurs*, la contestation *estudiantine* mobilise les étudiants, l'accent *marseillais* fleure bon la Provence et Marseille. »

Insensiblement, l'atmosphère changeait. En la salle surchauffée, une toux sèche crépita. L'assistance retenait son souffle.

« Constat identique pour les verbes. Les participes passés, les

participes présents (que vos grammairiens réputent « adjectifs verbaux »), les adjectifs en *-able, -ible, -uble, -if, -eur, -ice...* se postposent ? Evidemment : une porte *fermée* est une porte qu'on a *fermée*, une attitude *provocante* s'exhibe et *provoque*, une substance *soluble* se *dissout*, un fils *adoptif* fut un jour *adopté*, la force *motrice* a la capacité de *mouvoir*, le poker *menteur* frime ou... *ment*. Enfin, *antérieur, postérieur, inférieur, supérieur, extérieur, ultérieur* intègrent les adverbes-prépositions érudits *ante, post, infra, supra, extra, ultra* et signifient « plus en avant, plus en arrière... ». Vous le voyez, les adjectifs tardigrades cumulent les vertus de trois souches éminentes. Ne leur marchandons pas nos hommages. »

Au fur et à mesure que le monologue progressait, les NA redressaient la tête, bombaient le torse, toisaient leurs vis-à-vis. Cramilet se hâta d'enchaîner.

« Quant au tandem A + N, il s'inspire des caractérisants numériques et personnels. Prenez *deuxième, troisième, quatrième..., centième, millième...*, qui localisent un être ou un objet dans une série. Comparez maintenant *la dernière semaine* (c'est-à-dire la semaine *s* succédant à *x, y, z* : un archipel) et *la semaine dernière* (« la semaine *s* révolue » : un îlot). J'espère pour moi que la *dernière heure* que nous allons occuper ensemble n'est pas mon *heure dernière* et pour vous que le *but dernier* de votre existence n'en sera pas le *dernier but*. »

L'auditoire se détendait. Les timorés quémandaient du coin de la prune une opinion. Les diplomates cultivaient leur mystère. Une ingénue soupira, le rose aux joues. *Courtois* et *flagorneur* donnèrent le signal des applaudissements. Cramilet s'épongea le front, leva la main, attendit que le brouhaha décline et à présent sûr de lui acheva la démonstration.

« Une *autre saveur* modifie son bouquet, le renouvelle, le transcende ; une *saveur autre* est inédite, originale, répudie les filiations. La *même honnêteté* décalque un patron, l'*honnêteté même* n'en a cure, elle se définit en soi. Se trouve-t-il parmi vous de *futurs linguistes* (en gestation) ? Ils auront saisi mon principe avant les *linguistes futurs*. Nos *prochaines empoignades* s'annoncent dès lors plus lointaines que prochaines. »

Un murmure approbateur parcourut les rangées. Cramilet, vite accoutumé aux bravos — et que la modestie n'étouffait pas, c'est

paraît-il fréquent chez les linguistes —, conclut son allocution d'un ton doctoral.

« J'ai cité les personnels *mien, tien, sien...* Eh ! bien, ils adressent le nom qu'ils déterminent à un repère (moi, toi, lui...). Vous tolérerez par analogie que ma *propre chemise*, ta *propre expression*, sa *propre fortune* soient véritablement « à moi, à toi, à lui ou à elle », non la *chemise propre* (ou nette) de l'archiduchesse, une *expression propre* (ou correcte), une *fortune propre* (honnête ou patrimoniale). Mais il y a plus. Un *gros mangeur*, un *bon rimeur*, un *chaud lapin* ne seront plantureux, excellents, chaleureux qu'en leurs activités gastronomiques, prosodiques ou (il marqua une pause destinée à souligner l'humour du propos)... gymniques. Un *noir corbeau*, une *blanche colombe*, une *verte prairie*, un *gai luron* sont noir, blanche, verte, gai comme ils ou elles le sont tous, toutes et toujours. Et le contrastant *in-* permet d'antéposer des adjectifs réfractaires : l'*imperceptible dérision*, l'*incommensurable désarroi* que je devine sur telle ou telle physionomie ne pouvaient pas plus être une *perceptible dérision* et un *commensurable désarroi* que le malheur *non réparable* auquel notre collectivité semblait promise ne s'avère un *irréparable* malheur. »

Il s'arrêta. Juste à temps, la mercuriale commençait à peser (les ténors de la chaire ou du barreau tombent quelquefois dans ce travers). Fraternellement réunis, les adjectifs entrelacèrent à sa sortie une haie d'honneur. La paix réenveloppa les villes et les bourgades. Cramilet obtint sa mutation pour l'université de la capitale. Ses rivaux malchanceux colportaient *mezza voce* qu'il savait se pousser.

POSTFACE

Bien que les événements relatés dans ce conte soient rigoureusement authentiques, les noms des protagonistes ont été modifiés. Toute ressemblance avec une personne vivante ou morte ne saurait de la sorte être que fortuite. L'auteur se permet d'indiquer aux curieux quelques ouvrages de référence.

GREVISSE (Maurice), *Le bon usage. Grammaire française avec des Remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Gembloux, Duculot, 1936, 1980¹¹.

- GUILLAUME (Gustave), *Leçons de linguistique. 1956-1957* (Roch VALIN, Walter HIRTLE & André JOLY éds), vol. IX, Lille-Québec, Presses universitaires-Presses de l'Université Laval, 1989.
- HAGÈGE (Claude), *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985.
- MARTINET (André) [sous la direction de —, avec la collaboration de Fernand BENTOLILA, Jacques CORTES, Colette FEUILLARD, Élisabeth FREIGE, Hanne MARTINET, Jeanne MARTINET & Anne SZULMAJSTER], *Grammaire fonctionnelle du français*, Paris, Didier, 1979.
- WAUGH (Linda), *A semantic Analysis of Word Order. Position of the Adjective in French*, Leiden, Brill, 1977.
- WILMET (Marc), « Antéposition et postposition de l'épithète qualificative en français contemporain : matériaux » (*Travaux de Linguistique*, 7, 1980, p. 179-202).
- WILMET (Marc), « Sur la place de l'adjectif qualificatif en wallon », dans *Hommages à la Wallonie. Mélanges offerts à Maurice-Aurélien Arnould et Pierre Ruelle* (Bruxelles, Éditions de l'Université, 1981), p. 467-477.
- WILMET (Marc), *La détermination nominale. Quantification et caractérisation*, Paris, P.U.F., 1986.

* * *

Le conte dont ces pages sont un extrait, a paru, par la suite, in extenso sous le même titre aux Éditions des Éperonniers (Bruxelles, 1994).

De Maeterlinck à Ionesco

Communication de M. Robert FRICKX
à la séance mensuelle du 12 mars 1994

Rien de plus différent, en apparence, que le théâtre de Maeterlinck, dont le comique (selon la formule peu aimable, mais pertinente, de ses détracteurs) ne saurait être qu'involontaire, et celui d'Ionesco, qui, d'une manière générale, recourt abondamment au grotesque et à la dérision ; et pourtant, mise à part cette question de genre — ou plus précisément de registre —, ne se trouve-t-on pas devant le même univers dramatique, devant le même questionnement métaphysique sur la mort et sur le mystère de la destinée ?

C'est la question à laquelle je vais tenter de répondre, sans hypostasier le concept de source, mais en mettant en lumière certaines analogies de détail qui justifient, me semble-t-il, l'hypothèse heuristique d'une filiation entre l'auteur de *L'intruse* et celui du *Roi se meurt*.

Le 5 octobre 1885, *La Jeune Belgique* publiait *in extenso*, sous le titre de *Maldoror*, la strophe XI du premier des douze *Chants*, révélant ainsi à ses lecteurs un poète, le « Vicomte de Lautréamont » (sic), totalement inconnu à ce jour. Je pense — et j'ai tenté naguère de le démontrer¹ — que les créateurs du théâtre symboliste, Van Lerberghe, Maeterlinck et Grégoire Le Roy, puisèrent dans ce fragment l'idée d'un projet dramaturgique qui rompait délibérément avec les habitudes scéniques de l'époque.

D'autres chercheurs — Joseph Hanse, Gustave Vanwelkenhuy-

1. Robert FRICKX, « L'influence de Lautréamont sur les poètes de *La Jeune Belgique* », dans *Regards sur les lettres françaises de Belgique*. Etudes dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen et publiées par Paul Delsemme, Roland Mortier et Jacques Detemmerman. Bruxelles, André De Rache, 1976, pp. 145-155.

zen — m'avaient précédé dans la même voie, en quête d'une réponse à cette question jusque-là mystérieuse : comment expliquer la naissance presque simultanée d'une série de pièces aussi voisines, sur le plan de l'inspiration, que *Les flaireurs* de Van Lerberghe, *L'intruse* de Maeterlinck, *L'annonciatrice* de Grégoire Le Roy ? Les explications fournies par les intéressés eux-mêmes sont, soit inexistantes, soit invraisemblables. C'est ainsi que, dans *Bulles bleues*², Maeterlinck attribue tour à tour à la mort de son frère cadet et à l'empreinte de Villiers de L'Isle-Adam l'atmosphère lugubre dans laquelle baignent ses premières pièces ; mais Joseph Hanse a montré que le décès du frère est postérieur à la publication de *L'intruse*³ ; quant à l'influence de Villiers, que l'auteur fréquenta pendant un moment lors de son second séjour à Paris (1886), elle me paraît difficile à cerner dans le « théâtre de l'angoisse ». Je continue à penser que la strophe XI des *Chants de Maldoror*, parodie dramatique du *Roi des Aulnes* de Goethe, est à l'origine des *Flaireurs*, de *L'intruse*, d'*Intérieur*, de *La mort de Tintagiles* et de la pièce inachevée de Le Roy.

Je ne vais pas reprendre ici ma démonstration de 1976 ; ce que je voulais mettre en évidence, au seuil de cette communication, c'est la nouveauté d'un univers dramaturgique sans rapport aucun avec le théâtre naturaliste ou la comédie de mœurs, en vogue à l'époque ; ce que j'aimerais montrer en outre, c'est l'influence déterminante exercée par l'œuvre de Maeterlinck sur des auteurs comme Ghelderode, Crommelynck, Hellens, Beckett, Ionesco et quelques autres. Le temps, la place me manquent pour étendre cette démonstration à tous les écrivains cités ci-dessus. Contentons-nous de signaler au passage que, dans *Les entretiens d'Ostende*⁴, Ghelderode reconnaît explicitement sa dette envers Maeterlinck, et rap-

2. Maurice MAETERLINCK, *Bulles bleues*. Monaco, Ed. du Rocher, 1948 ; Le Club du livre du mois, Liège, Solédi, 1948, pp. 152 et 202.

3. Joseph HANSE, « La genèse de *L'intruse* ». Bruxelles, Palais des Académies, 1962. (Tiré à part du *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, t. XL, n° 3, 1962, pp. 161-186.) L'auteur signale, dans le même article, que Le Roy conçut *L'annonciatrice* trois ans avant la mort de son père, qui était censée en constituer la source.

4. Michel DE GHELDERODE, *Les entretiens d'Ostende*. Paris, Ed. de L'Arche, 1956, pp. 74 et 83.

pelons, comme nous l'avons précisé en 1979⁵, qu'il existe, entre son théâtre et celui d'Ionesco, des ressemblances tellement patentes qu'on peut envisager la double hypothèse d'une influence directe et/ou d'une source commune. On sait, d'autre part, ce qu'Hellens doit à Maeterlinck⁶. Quant à Crommelynck, beaucoup de ses pièces portent la marque de l'auteur des *Aveugles*. Enfin, il y a tout lieu de penser que, sans *Les flaireurs* et *L'intruse*, Saint-Georges De Bouhéliier n'eût pas écrit *Le carnaval des enfants* (1910).

Mais venons-en à l'influence de Maeterlinck sur Ionesco, et reliions, à ce propos, la préface que le dramaturge gantois rédigea, en 1901, pour l'édition de son théâtre⁷. Parlant de ses premiers drames, il déclare notamment :

Au fond, on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature, et, de là, se plaisant à guetter, à déconcerter, à assombrir les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes.

Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème. Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement. (...).

Longtemps encore (...), toujours peut-être, nous ne serons que de précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente. A peindre cette faiblesse immense et inutile, on se rapproche le plus de la vérité dernière et radicale de notre être, et, si des personnages qu'on livre ainsi à ce néant hostile, on parvient à tirer quelques gestes de grâce et de tendresse, quelques paroles de douceur, d'espérance fragile, de pitié et d'amour, on a fait ce qu'on peut humainement faire quand on transporte l'existence aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre.

Ce que résume fort bien Paul Gorceix dans ces quelques lignes extraites de son introduction à *La princesse Maleine*⁸ :

5. Robert FRICKX, « Ghelderode et Ionesco : d'évidentes affinités », dans *Revue générale*, n° 6/7, juin-juillet 1979, pp. 25-38.

6. Voir à ce sujet : Robert FRICKX, « Hellens et Maeterlinck », dans *Aspects de la littérature française de Belgique*, Poitiers, *La Licorne*, n° 12, 1986, pp. 75-84.

7. Maurice MAETERLINCK, Préface au *Théâtre*. Bruxelles, Paul Lacomblez, 1901. Reprise en appendice par Paul Gorceix dans Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes. Quinze chansons. La princesse Maleine*. Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 1983, pp. 296-301.

8. Paul GORCEIX, *op. cit.*, Préface, p. 22.

Au-delà des influences, peut-être encore mal assimilées dans ce premier drame, on décèle des traits qui appartiennent en propre à l'écrivain gantois. Ce sont d'abord les problèmes existentiels, obsédants depuis les *Serres chaudes*, et qui continueront de nourrir le théâtre maeterlinckien après *La Princesse Maleine* : l'angoisse métaphysique et l'idée de la fatalité, l'impossibilité d'accéder à l'amour et au bonheur, l'obsession de l'inconnu et du mystère et par-dessus tout : « la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort » (*Préface au Théâtre*).

Il est difficile de ne pas distinguer dans ce programme les caractères essentiels du théâtre d'Ionesco. Pourtant, objecteront certains, Ionesco fait rire quand Maeterlinck trouble ou inquiète. Mais peut-on dire de pièces comme *La leçon*, *Les chaises*, *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Jeux de massacre*, *La soif et la faim*, *L'homme aux valises* qu'elles n'inquiètent guère ? Et Ionesco lui-même ne nous confiait-il pas qu'il avait écrit *La cantatrice* dans un état de malaise permanent, si bien que les rires des spectateurs, lors de la première, lui avaient paru déplacés⁹ ? Si la panique de Bérenger, sa dialectique cauteleuse et dérisoire nous font rire, dans *Le roi se meurt*, sort-on de la représentation comme on sort d'un vaudeville de Feydeau ou d'une comédie de Labiche : sereins, dispos, indemnes ?

Lorsqu'Ionesco résume, en 1960, le fondement de son art par cette formule : « Le comique n'est qu'une autre face du tragique¹⁰ », il définit du même coup sa position vis-à-vis du théâtre de Maeterlinck ; reprenant sur le mode parodique les thèmes récurrents du dramaturge gantois, il en donne en quelque sorte le *néga-tif*. Retourné, le vêtement prête à rire ; pourtant, la trame est restée la même.

Ionesco est le seul, après Maeterlinck, qui ait réussi à tirer de son angoisse existentielle une dramaturgie aussi fascinante qu'on relise les scènes de cauchemar du *Piéton de l'air*, le dernier acte de *Tueur sans gages* ou de *La soif et la faim*. Même certaines pièces plus courtes, comme *Jacques ou La soumission*, *Le nouveau locataire*, *Victimes du devoir*, sont génératrices, chez le spectateur, d'un sentiment de malaise. C'est qu'Ionesco, après Maeterlinck,

9. Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1966, p. 252.

10. *IBID.*, p. 176.

considère le théâtre comme « la projection sur scène du monde du dedans ¹¹ » ; qu'il ait, délibérément, décidé de « grossir les effets », de « rendre les ficelles plus visibles », d'« aller à fond dans le grotesque, la caricature », de « revenir à l'insoutenable », de « pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique ¹² » ne fait que rendre plus sensible l'angoisse qui l'habite. Pour susciter celle du spectateur, Maeterlinck et Van Lerberghe avaient choisi de situer l'intrigue de leurs pièces à mi-chemin du réel et du rêve. Leurs personnages n'ont pas d'identité véritable ; on ne sait d'où ils viennent ni ce qu'ils font sur terre ; eux-mêmes, du reste, l'ignorent ; ils sont dépourvus d'ambition et de volonté. C'est ce qui les fait qualifier par l'auteur de *L'intruse* de « petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs ¹³ ». Victimes d'une fatalité qui les écrase et les terrifie, et qui trouve sans doute sa justification profonde dans le domaine de l'inconscient, ils sont pareils aux pantins d'un jeu de marionnettes. Maeterlinck lui-même estimait du reste que son théâtre n'était pas destiné au spectacle et que la présence des acteurs ne pouvait qu'en pervertir le sens.

Or, le rêve et l'inconscient jouent un rôle important dans le théâtre d'Ionesco, et le recours aux pantins, aux fantoches, aux marionnettes géantes, aux baudruches de tout genre contribue fortement à déréaliser l'action, à lui donner cette dimension symbolique que visait déjà Maeterlinck. La première relation de rêve se trouve dans *Jacques ou La soumission*, mais l'auteur en fera par la suite un usage abondant. D'autre part, beaucoup de ses pièces se déroulent dans une atmosphère étrange et inquiétante qui les apparente à des cauchemars ; citons, pour exemple, *Victimes du devoir*, *Tueur sans gages*, *La soif et la faim*, *Le roi se meurt*, *Le piéton de l'air*, *L'homme aux valises*, *Voyage chez les morts*.

En 1974, j'écrivais à ce propos ¹⁴ :

11. Eugène IONESCO, *L'impromptu de l'Alma. Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 465.

12. *Notes et contre-notes*, pp. 59-60.

13. Maurice MAETERLINCK, Préface au *Théâtre*. Bruxelles, Paul Lacomblez, 1901.

14. Robert FRICKX, *Ionesco*. Lettre préface d'Eugène Ionesco. Paris, Fernand Nathan, Bruxelles, Ed. Labor, 1974, p. 225. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à cet ouvrage pour ce qui concerne l'analyse des pièces où le rêve intervient.

L'apport le plus original d'Ionesco au théâtre réside probablement dans le recours systématique à l'onirisme comme moyen de se distancier du réel et d'exprimer symboliquement les obsessions et les angoisses dont il a fait le fondement de son œuvre.

Contrairement aux rêves de la tragédie classique, qui émanaient de la puissance divine et dont le rôle était purement prémonitoire, les hallucinations hypnagogiques de Jacques, de Choubert, d'Amédée ou de Jean traduisent leurs pulsions inconscientes et connotent leur comportement social en l'éclairant de l'intérieur.

Quant aux autres éléments qui contribuent à dématérialiser l'action, à la poétiser en quelque sorte, beaucoup trouvent également leur origine dans le théâtre symboliste qui fut le premier en date à y recourir systématiquement. Comme Maeterlinck (et, après lui, Ghelderode), Ionesco aime ponctuer les temps forts de ses pièces par des phénomènes naturels extraordinaires qui, en raison des circonstances, prennent valeur de signes ou de présages ; c'est le cas notamment dans *Le roi se meurt*, dans *Amédée*, dans *Le piéton de l'air*, dans *La soif et la faim* : arcs-en-ciel, pluies d'étoiles filantes, échelles lumineuses renforcent le caractère magique du spectacle en soulignant le rôle de la fatalité. D'autre part, le dramaturge use abondamment des effets de mise en scène : jeux de lumière, bruits variés, voix off, pantomimes et ballets, mouvements de foules, figuration nombreuse et colorée.

Evoquant l'une de ses propres pièces, Ghelderode déclare à ce sujet, dans *Les entretiens d'Ostende*¹⁵ :

C'était, comme on disait alors, du « théâtre impressif », un théâtre qui tenait compte des ambiances, des impondérables, des bruits de la rue, des craquements des portes, des sonnettes des boutiques, des tramway qui passaient — une sorte de réalité poétique qui permettait des effets très curieux. Maeterlinck et Charles Van Lerberghe se trouvaient à l'origine de ce théâtre impressif (...)¹⁶.

Impossible d'entreprendre ici le relevé systématique des procédés de cette espèce chez les deux dramaturges. Contentons-nous de rappeler la présence, dans *Les flaireurs*, de voix off et de bruits divers, tels des sonneries de cor ; un jet d'eau « sanglote étrangement » dans le parc éclairé par la lune de *La princesse Maleine* ; la lune est également présente dans *Pelléas et Mélisande* ; c'est à

15. Michel DE GHELDERODE, *op. cit.*, p. 83.

16. C'est le critique Armand Bour qui, semble-t-il, inventa l'expression.

minuit précis que la mort se dévoile, tant dans *Les flaireurs* que dans *L'intruse* ; dans *La princesse Maleïne*, on note l'apparition d'une comète et la chute d'une pluie d'étoiles ; dans *L'intruse* encore, la mort se manifeste par une série de bruits inquiétants, tels des pas, une porte qui grince, une faux qu'on aiguise ; enfin, dans la plupart des pièces de Maeterlinck, des fenêtres s'allument et s'éteignent tour à tour. Mais c'est évidemment *L'oiseau bleu* qui fait la part la plus belle aux effets scéniques et recourt le plus abondamment aux trucages sonores et lumineux.

Ainsi, bien avant Ionesco, Maeterlinck démontre qu' « on peut tout faire au théâtre » et qu'« il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles ¹⁷ ». Programme que l'auteur du *Piéton de l'air* ne cessera d'appliquer tout au long de son œuvre, depuis *Amédée* jusqu'à *Voyages chez les morts*, en passant par *Rhinocéros*, *Jeux de massacre*, *Macbett*, *La soif et la faim* : apparitions, métamorphoses, lévitations, phénomènes surprenants émaillent un théâtre qui, sans tomber dans le piège de la virtuosité gratuite, se donne néanmoins pour enjeu d'exploiter toutes les ressources dramaturgiques possibles. En guise d'exemple, extrayons du troisième acte d'*Amédée* ces deux didascalies :

La scène est très éclairée par cette lune. A l'apparition d'Amédée, elle le sera davantage, comme à un signal : d'immenses bouquets d'étoiles devront surgir, des comètes et étoiles filantes, des feux d'artifice dans le ciel.

En effet, le bruit a fait déclencher les aboiements des chiens ; a provoqué la mise en marche de trains que l'on entend rouler dans le lointain, faiblement d'abord, plus fort par la suite.

Au deuxième acte de *Tueur sans gages*, exploitant au maximum les ressources du son et de la lumière, Ionesco transforme la scène en un théâtre d'ombres chinoises pendant vingt minutes environ, l'action dramatique ne sera constituée que par le passage de piétons derrière une fenêtre fermée et un mélange burlesque, mais un peu inquiétant, de bruits venus, soit de la rue, soit de l'intérieur de la maison : bribes de chansons, de conversations variées et absurdes, pétarades de moteurs, coups de marteaux, cris d'enfants, claquements de portes, aboiements. Rappelons encore que *Le piéton de*

17. Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, p. 178.

l'air fait un usage abondant de décors mobiles, de machines, de trucages, de trompe-l'œil, et que certains épisodes relèvent du cirque ou du music-hall : disparition ou surgissement d'objets divers, répliques chantées, envol de Bérenger, numéro acrobatique du héros sur une bicyclette, etc.

Enfin, pour me limiter à ces quatre pièces — mais je pourrais tout aussi bien évoquer *Jeux de massacre* ou *Ce formidable bordel !* — je puiserai quelques exemples dans *L'homme aux valises*, l'une des pièces les moins connues d'Ionesco. Les didascalies — abondantes, comme dans tout son théâtre — nous renseignent avec précision sur le rôle important dévolu aux signifiants acoustiques dans ce drame mi-rêvé, mi-réel, et qui fait une si grande place à la pensée inconsciente. A la scène première, on perçoit le « bruit de l'eau qui coule » ; des sons divers et le recours à la musique illustrent les scènes VI et IX ; à la scène VIII, on entend le sifflement et le roulement d'un train. Les indications sonores abondent également aux scènes X, XIII et XVI. Dans la même pièce, ainsi que dans *Voyages chez les morts*, les changements de décor et les trucs de mise-en-scène sont si nombreux qu'on a pu qualifier ces deux œuvres — difficilement jouables — de « pièces à machines ».

On sait, d'autre part, que les drames de Van Lerberghe et de Maeterlinck baignent dans un symbolisme parfois primaire ; or, les symboles, plus élaborés, cette fois, et très souvent liés aux archétypes freudiens et jungiens, imprègnent fortement le théâtre d'Ionesco depuis *La leçon* jusqu'à *Voyages chez les morts*. Dans *L'homme aux valises*, l'auteur utilise, par exemple, des motifs comme l'obscurité, la nuit, la couleur noire (scène III), la maison en flammes pour évoquer la mort ou sa menace imminente.

Mais c'est sans doute dans le refus de l'anecdote, du sociologisme et du psychologisme que l'analogie avec Maeterlinck s'impose de la manière la plus évidente. Relisons, à ce propos, ces lignes de *Notes et contre-notes*¹⁸, qui pourraient être signées par l'auteur de *L'intruse* :

Je voudrais pouvoir, quelquefois, pour ma part, dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier ; son intrigue, les traits accidentels de ses personnages, leurs noms, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dra-

18. *IBID.*, p. 298.

matique, toutes justifications, toutes explications, toute la logique du conflit. Le conflit existerait, autrement il n'y aurait pas théâtre, mais on n'en connaîtrait pas la raison.

Au terme de cette brève étude, il reste à nous demander si, dans l'un de ses nombreux ouvrages théoriques, Ionesco fait allusion à la dette qu'il semble avoir contractée envers le théâtre de Maeterlinck. En fait, l'auteur des *Chaises* qui, ne l'oublions pas, est romainiste, a toujours prétendu avoir peu subi l'influence des dramaturges et devoir davantage aux poètes et aux romanciers¹⁹ ; s'il cite effectivement Maeterlinck parmi les écrivains qui ont marqué ses débuts, c'est, selon toute apparence, au créateur des *Serres chaudes* qu'il fait allusion, non à celui de *L'intruse* ou d'*Intérieur*²⁰. Il me paraît néanmoins impossible qu'il ait ignoré l'auteur dramatique. Je pense du reste qu'il connaissait aussi l'essayiste et j'en vois une preuve dans ces deux passages de *Bulles bleues* que l'on retrouve presque textuellement dans *Le roi se meurt* :

Les souvenirs sont les traces incertaines et fugaces que nous laissent nos jours. Que chacun recueille les siens, ils ne rempliront pas le creux de la main ; mais ce reste de poussière est le seul trésor que nous voudrions arracher à la mort et emporter avec nous dans un autre séjour (...) ²¹.

L'épouvante de la mort s'éteignit en moi à mesure qu'y grandissait l'intérêt de son mystère.

J'appris à la connaître, à la regarder en face, à l'interroger comme une visiteuse. Je me dis, d'après Epicure, que, quand nous sommes, la mort n'est pas et que, lorsqu'elle est, c'est nous qui ne sommes plus, si bien que nous ne la rencontrons jamais (...) ²².

Certes, la référence à Epicure permet d'envisager l'hypothèse d'une source commune : il n'est pas impossible qu'Ionesco ait lu le philosophe grec (encore qu'il ne le mentionne nulle part, me semble-t-il) ; mais, même s'il s'agit d'une coïncidence, j'estime qu'elle est significative et qu'elle illustre fort bien, chez nos deux

19. Claude BONNEFOY, *Entretien avec Eugène Ionesco*. Paris, Pierre Belfond, 1966, p. 57.

20. *IBID.*, pp. 30 et 63.

21. Maurice MAETERLINCK, *Bulles bleues*, p. 10. Cf. *Le roi se meurt*. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 794.

22. *IBID.*, p. 152. Cf. *Le roi se meurt*. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 777.

auteurs, l'existence de préoccupations métaphysiques fort semblables.

J'ajouterai que la relecture de *Bulles bleues* m'a mis sur la piste d'une autre source probable. Ne serait-ce pas dans ce volume de souvenirs que le dramaturge aurait puisé l'idée première des *Chaises* (1952) ?

Sous le titre de *L'île du cimetière*²³, Maeterlinck y relate en effet une bien curieuse histoire mettant en scène un couple de vieillards dont la propriété, envahie par les tombes qu'ils y creusent, rétrécit au fil du temps et semble repousser la maison vers l'océan. En voici le début :

Il y a une cinquantaine d'années, je visitais avec un ami dont le père avait des intérêts dans un polder zélandais à l'embouchure de l'Escaut et de la Meuse, une petite île ou plutôt un îlot rocheux, ce qui est assez rare dans ce pays, dont on ne parlait qu'avec des réticences et qui était connu sous le nom de l'île du cimetière.

Elle n'était habitée que par un vieux couple qu'on croyait aux trois quarts fou. Ils vivaient là absolument isolés depuis des temps qu'on ne précisait point, et seul, le vieillard à l'aide d'un canot, à la rame ou à la voile selon les circonstances, venait une fois par semaine se ravitailler dans une île voisine.

Non seulement on retrouve dans ce récit le motif de la prolifération (les tombes remplaçant les chaises), mais les deux vieillards dépeints par Maeterlinck, atteints de démence sénile, fabulent et se mentent l'un à l'autre, exactement comme le font la Vieille et le Vieux mis en scène par Ionesco. On éprouve, à lire le texte des *Bulles bleues*, une sensation d'oppression et d'étouffement en tout point comparable à celle qui nous saisit au spectacle éprouvant des *Chaises*.

Cela dit, je ne voudrais pas terminer cette communication sans insister sur la fragilité des critiques de sources ni sans relativiser l'importance des découvertes que l'on peut faire dans ce domaine. Il va de soi que, selon la parole de Gide, « rien ne part de rien », et que l'histoire de la pensée humaine constitue un fabuleux réservoir d'idées, de thèmes, de motifs dans lequel l'écrivain se trouve, par la force des choses, obligé de puiser ; qu'il le fasse consciemment ou non n'est pas d'une importance capitale ; l'essentiel est

23. *IBID.*, pp. 223-228.

qu'il apporte à son œuvre assez d'éléments personnels pour la distinguer de celles dont il s'inspire. Ionesco lui-même l'avait bien compris, qui confiait à Claude Bonnefoy²⁴ :

La grande erreur de la littérature comparée — du moins telle qu'elle était il y a vingt ans — était de penser que les influences sont conscientes et même de penser que les influences existent. Or très souvent les influences n'existent pas. Les choses simplement sont là. Nous sommes plusieurs à réagir d'une même façon. Nous sommes à la fois libres et déterminés.

Au demeurant, mon intention était moins de prouver qu'Ionesco s'inspire de Maeterlinck que de souligner, à la lumière de l'œuvre de l'écrivain roumain, l'importance de la révolution dramaturgique entreprise, tout à fait inconsciemment, par l'auteur de *L'intruse*. Sans doute, en élaborant ses pièces pour marionnettes, Maeterlinck n'espérait-il pas qu'elles seraient un jour représentées ; bien moins encore se doutait-il de la fascination qu'elles exerceraient sur les dramaturges de la génération suivante. Il reste néanmoins que, créateur avec Van Lerberghe, d'un « théâtre de l'angoisse » dominé par la fatalité et par le mystère, il a su, bien avant Ghelderode ou Ionesco, tirer parti des signes et des prodiges pour rendre sensible la proximité de la mort et la menace immanente du destin ; comme Van Lerberghe dans *Les flaireurs*, il accorde une importance capitale au décor, aux bruits et à la lumière, et recourt abondamment à des procédés dramaturgiques originaux (voix off, silhouettes profilées, trucages) ; mais surtout, il est le premier à substituer au drame naturaliste un théâtre irréaliste et intemporel, projection directe de ses préoccupations métaphysiques et de ses fantasmes, et dont les personnages, impliqués malgré eux dans une action inconsistante, s'apparentent bien plus à des fantoches qu'à des êtres vivants. Enfin, conjointement avec Van Lerberghe toujours, il invente un style dramatique nouveau, où le discours se désagrège en balbutiements, où la candeur s'unit au lyrisme, où la psalmodie alterne avec le dialogue et la stichomythie avec le plain-chant. Cette leçon ne sera perdue ni pour Crommelynck ni pour Ghelderode ni pour Ionesco.

24. Claude BONNEFOY, *op. cit.*, p. 58. On relève également, dans *Antidotes*, cette parole significative : « Nous sommes tous les fils de nos lectures. » (Eugène Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 218).

Constant Burniaux conteur

Communication de M. Jacques-Gérard LINZE
à la séance mensuelle du 9 avril 1994

Lorsque Constant Burniaux est « entré en littérature », les lettres françaises de Belgique faisaient bonne figure. Il y avait eu ou il y avait encore non seulement quelques personnalités de grand format, tels Charles De Coster, Camille Lemonnier, Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Max Elskamp et, à un niveau peut-être un peu moins élevé, Georges Rodenbach, Fernand Séverin, Albert Mockel et Georges Eekhoud, mais aussi des groupes, des mouvements, et notamment ces symbolistes qui ont joué un rôle capital jusque dans les cercles parisiens. Mais, côté prose, les ténors restaient rares et il semble que la critique n'ait reconnu, hormis De Coster et Lemonnier, que ce qu'on appelait alors des *conteurs* (même s'ils avaient aussi publié un ou deux romans). On pouvait s'en rendre compte encore en 1958 quand a paru le volumineux ouvrage collectif intitulé *Les lettres françaises de Belgique*, plus familièrement appelé « Charlier-Hanse ». Au chapitre *Quatre maîtres conteurs*, Arsène Soreil, Gustave Vanwelkenhuyzen, Louis Dumont-Wilden et Robert Van Nuffel présentaient respectivement Hubert Krains, Edmond Glesener, Louis Delattre et André Baillon. Mais ce n'était pas sans formuler, très lucidement, quelques réserves, tout au moins quant à certaines de leurs œuvres. On peut tout de même avoir l'impression, avec le recul, que pour les amateurs de lecture d'avant la première guerre mondiale, nos lettres ne comptaient, à côté de quelques vedettes, que d'honorables poètes et... des *conteurs* souvent champions d'un modeste et somme toute sympathique régionalisme.



Mais revenons à Constant Burniaux. On oublie trop souvent, je trouve, qu'il n'a pas été qu'un romancier fécond et un critique clairvoyant. C'était aussi un adorable poète (« *malicieux comme Max Jacob, joueur comme Jean Cocteau, drôle comme Raymond Queneau* », disent joliment de lui Liliane Wouters et Alain Bosquet dans leur anthologie de *La poésie francophone de Belgique*). Mais je crains que l'on ne se rappelle guère davantage ses recueils d'histoires brèves, assez nombreuses tout de même pour que lui, leur auteur, puisse, dans notre pays et pour son temps, être tenu pour l'un des représentants notables du genre. Il est évidemment assez souvent arrivé que des romanciers commettent de temps à autre de courts récits. On se demande parfois s'ils ne l'ont pas fait pour occuper leur plume durant les périodes où tardait à leur venir l'inspiration d'un plus long ouvrage. Il me semble que nous ne pouvons prêter à Burniaux pareille intention de « peloter en attendant partie », comme disait délicieusement M^{me} de Sévigné : sa bibliographie est assez copieuse pour nous autoriser à croire en la générosité de son imagination et à sa totale capacité de consacrer le meilleur de son temps au roman. Toujours est-il que nous lui devons des contes et des récits de belle tenue et, sous les dehors de la narration, avec des pages proprement philosophiques, d'autres que l'on pourrait croire extraites d'un journal informel, empreint de tendre bonhomie, et même quelques vraies nouvelles du genre qu'ont pratiqué avec la maîtrise que l'on sait des écrivains anglo-saxons ou avant eux Anton Tchekhov. C'est précisément en me fondant sur les œuvres de ceux-ci, je l'ai déjà dit dans une communication précédente, que j'entends quant à moi l'appellation « nouvelle ». Je faisais d'ailleurs observer, soit dit en passant, qu'il a été, lui, Burniaux, l'auteur d'une autre communication à notre Académie, intitulée *Recherche sur la poésie de la nouvelle*. Entretenant cette tâche ardue que peut être la formulation d'une définition capable de bien distinguer la nouvelle du conte (tâche presque aussi difficile, peut-être, que la définition de la poésie), il disait :

« Un beau conte, c'est une jeune fille, jolie de préférence, qui danse parmi l'herbe fleurie, n'ayant d'autre poids que celui de ses gestes, qui parfois s'évaporent vers le ciel. Disons plutôt que la nouvelle se

différencie du conte par l'analyse, par son goût de s'enfermer dans des limites : une anecdote, un épisode, un caractère. Une bonne nouvelle est un haut lieu de l'intelligence et de la sensibilité. »

Sans doute Burniaux ne nous a-t-il pas livré là l'apparemment impossible définition sûre, complète et objective de la nouvelle, mais je crois qu'il s'en est approché, notamment en évoquant le « goût de s'enfermer dans des limites » — et quand il dit « une anecdote, un épisode, un caractère », il faut bien entendre, à mon avis : anecdote unique, épisode isolé, caractère singulier. Ce goût de l'enfermement dans des limites peut faire que, pour entreprendre la composition d'une nouvelle, l'écrivain doit souvent se lancer à lui-même un véritable défi.

Dans la même communication, Burniaux constatait plus loin :

« ... la nouvelle donne à la poésie qu'elle accueille une saveur particulière. Cette poésie [...] naît de la dualité fondamentale de la nouvelle, d'une confrontation de l'intelligence et de la sensibilité ; du décalage entre le rêve et la réalité ; [...] ; du contraste entre les limites du quotidien et la fuite du temps. »

Je pense qu'il est parvenu ici à identifier un élément essentiel de ce qui fait le charme parfois un peu vénéneux de certaines nouvelles et de quelques-unes des siennes en particulier : cette opposition entre le quotidien aisément, prosaïquement mesurable et le temps qui fuit, nous échappe et, ce faisant, se dérobe à toute entreprise d'examen et d'évaluation.

Certes, je le répète, tous les récits de Burniaux ne sont pas de ceux que j'appellerais nouvelles. Mais il est remarquable que, surtout dans les derniers de ses quinze recueils d'histoires brèves, nous trouvons plusieurs textes que je rangerais volontiers dans la catégorie « nouvelle » alors qu'à la même époque et aujourd'hui encore, dans les lettres françaises, bien peu d'œuvres méritent cette qualification que j'aimerais voir devenir *appellation contrôlée*¹.

Mais prenons la carrière de l'écrivain à son début.

Burniaux avait déjà vu quelques-uns de ses écrits, avant la pre-

1. Ainsi que je l'ai souligné dans ma communication de 1992, le souhait de ne pas voir appeler « nouvelles » des textes qui ne possèdent pas certains caractères déterminés n'implique chez moi aucun jugement de valeur. Une nouvelle manquée peut être une histoire médiocre tandis qu'un récit ou un conte n'appartenant pas au genre « nouvelle » peuvent être des chefs-d'œuvre.

mière guerre mondiale, publiés par un périodique voué au tourisme, mais ces travaux-là, d'un garçon de vingt-deux ou vingt-trois ans, n'ont sans doute pas laissé de traces. Les tout premiers textes vraiment littéraires, parus après la fin des hostilités, sont ceux de *Sensations et souvenirs de la guerre 1914-1918*. Ils nous révèlent un Burniaux habile conteur et aussi prosateur capable, sans toujours recourir à une narration déroulant péripéties sur péripéties, de fixer pour nous, en poète, l'instant vécu, l'émotion éprouvée, comme si par une mystérieuse alchimie images et sons pouvaient, captés, s'immobiliser sur une feuille de papier sensible. C'est pourquoi nous ne lisons pas, dans ce premier volume, que de brefs récits ou contes, mais aussi des descriptions, des relations de coups de cœur ou d'états d'âme. Dans ces *Sensations et souvenirs*, assez souvent, certaines pages sont des tableaux statiques, voire des instantanés, petits portraits ou paysages que du reste ni leur auteur ni leur éditeur ne veulent présenter comme nouvelles. Et pourtant il arrive que certains de ces morceaux soient autre chose et bien plus que des esquisses ou des pochades : ils évoquent d'abord une scène (figée ou animée), nous faisant croire de confiance à la préexistence d'une action dont nous ne saurons rien, que nous ne pourrions que présumer, et tout aussitôt ils nous dévoilent le fait ou la moralité venant mettre un terme au fragment de durée qui lui-même conclut cette action pressentie ou supposée. Mais on ne peut déclarer pour autant que l'écrivain ait, là, délibérément visé à écrire des nouvelles, c'est-à-dire, selon mon lexique personnel, de ces textes qui, sous les apparences du récit, privilégient non l'intrigue, non le passage d'une situation à une autre, mais une situation, sans plus ; et peu importe que celle-ci soit initiale ou finale et peu importe aussi ce que nous savons de ses tenants et aboutissants. (C'est bien entendu la situation finale qui, en général, donne son poids à l'œuvre, lui confère valeur, saveur, signification, un peu de la même manière que, chez certains poètes, les tout derniers vers viennent, comme par surprise, dévoiler le *secret* grâce auquel la lecture que l'on vient de faire de l'ensemble prend tout son prix, comme si ce *secret* fournissait la clef d'une interprétation au second degré.)

Dans ce petit ouvrage, le tout premier de l'écrivain, le texte intitulé *Une chapelle abandonnée* nous offre un bon exemple de ce que l'on peut appeler un instantané. Il débute, en guise de présentation, par une première impression :

« C'est une humble chapelle de pierre au bord du chemin. On a volé son Dieu et ses images... »

Viennent ensuite quelques lignes d'une description un peu plus détaillée puis, pour bientôt conclure, ce rappel :

« Des soldats ont écrit leurs noms aux murs blancs. La petite chapelle est si triste, du lierre noir pleure sur elle, on a volé ses images et son Dieu ! »

Ce n'est donc pas de la nouvelle mais c'en est tout de même finalement plus proche, à mon avis, que du banal récit : on dirait que l'auteur n'a conservé que les éléments descriptifs, le décor et les états d'âme que lui inspire celui-ci.

Voilà ce que je veux dire quand je parle de relation de coup de cœur.

Ce sera encore le cas du texte bref intitulé *Un pêcher rose* :

« Je flânais ce matin sous les hautes cimes ou languissent encore des feuilles d'automne. Tout à coup, non loin de la chapelle éventrée, j'ai vu ce pêcher rose contre un mur blanc... O mon enfance !... O le joli jardin où gambadait ma gaité !

Un pêcher rose contre un mur blanc !... O mon jardin ! O mon vieux grand-père qui surprenait ma course dans les sentiers odorants et me retenait un instant dans ses bras. Un pêcher rose contre un mur blanc !... Un éclaboussement de chair contre le mur ! Un peu de vie tendre dans les ruines de l'église et de la cure ; de fines lèvres de femme qui rient dans la lumière, un espoir, une joie, un souvenir !... hélas ! un souvenir... un pêcher rose contre un mur blanc, là-bas... dans un printemps perdu de mon enfance !... »

Mais Constant Burniaux publie, en même temps que ces tableaux, paysages ou portraits, des histoires très structurées et même, parfois, articulées en plusieurs parties semblables à de petits chapitres. Certaines d'entre elles rapportent des intrigues, d'autres non. Ces dernières sont peut-être, dès lors, les toutes premières nouvelles écrites par Burniaux. L'une d'elles, intitulée *Le 3 janvier 1916*, est exemplaire : le jeune militaire raconte qu'il s'est levé tard ; en quelques mots il nous fait savoir qu'après ses ablutions il a déjeuné puis s'est assis pour lire ; un obus de gros calibre tombe à proximité, d'autres suivront ; il y a un blessé et Burniaux, qui est brancardier, se précipite pour porter secours ; mais l'homme expire. Le soir de ce jour-là, le narrateur est seul : ses compagnons sont

allés boire un verre. La nuit est belle, Burniaux sort de son poste et, dit-il :

« Un chant joyeux passe sur la route... Ce sont les camarades du mort qui reviennent souls. »

L'écriture révèle, dans ce recueil édité en 1920, mais composé à partir de septembre 1914, une maturité, une habileté, que l'on ne trouvera guère dans le court roman intitulé *Poème romanesque — Sans rimes ni raison*, pourtant achevé, lui, en 1919 et publié en 1920 aussi. Et l'on ne verra pas davantage de maturité littéraire trois ans plus tard dans *Le film en flammes*, lequel montre encore assez les défauts véniels d'une recherche ingénue d'effets de plume.

* * *

Avec *Les brancardiers*, l'écrivain reviendra bientôt à ses mémoires de guerre, dans la même veine que les pages les plus résolument narratives de *Sensations et souvenirs*. Assez bizarrement, les éditeurs de cet ouvrage vont très vite le republier, accolé sous le titre d'ensemble *La grandeur des humbles* à un mince recueil intitulé *Les maîtres d'école — Monsieur Ducan*. Il faut noter ici que l'on peut éprouver quelque difficulté à dater avec précision la production de Burniaux en fait de courts récits, surtout dans la première partie de sa carrière, entre 1920 et 1933, vu qu'à plus d'une reprise on a réédité des textes déjà parus, parfois en des versions quelque peu différentes et parfois non, parfois sous le même titre d'ensemble et parfois, diversement assemblés, sous d'autres titres. Ainsi *Les brancardiers*, publiés d'abord sous cette appellation, reparaissent-ils, quelque peu modifiés mais surtout augmentés, dans *Les désarmés* puis, plus proches de leur version originale, dans *La grandeur des humbles* avec *Les maîtres d'école — Monsieur Ducan*, cet ouvrage ayant déjà paru sous la couverture des *Maîtres d'école* et devant reparaître comme seconde partie du volume intitulé *L'aquarium*. De même, des scènes éparées, entre autres, en 1977, dans le roman posthume *La vertu d'opposition*. On croit deviner que Constant Burniaux n'espérait se libérer du poids de ses souvenirs qu'en les évoquant, si nécessaire à plusieurs reprises.

Nous n'avons pas affaire, avec *Les maîtres d'école*, à des nouvelles, mais bien à des récits de type traditionnel, plus structurés, du point de vue dramatique, que les pochades de *Sensations et souvenirs de la guerre* et témoignant déjà du souci de l'écrivain de ménager une chute et donc d'avantager le récit qui prépare ou amène une situation finale.

La grandeur des humbles comprend donc deux suites de textes brefs : avec *Les brancardiers*, *Les maîtres d'école*, petites scènes « scolaires » dans le sillage de *La bêtise* et de *Crânes tondu*s, mais peut-être plus tendres, plus apaisées, débarrassées de presque toute la virulence de ces deux ouvrages. On pourrait dire, en simplifiant beaucoup, que si le conte, le récit, le court roman, visent à répondre à l'attente du lecteur qui désire suivre une belle (ou horrible) histoire, participer à une action, se dépayser peut-être, « sortir de sa peau » en tout cas, la nouvelle cherche surtout à produire chez ce même lecteur une satisfaction d'ordre esthétique ou sentimental.

En 1929 paraissent, dans la revue *La Gaule*, *Les désarmés* qui, réédités à deux reprises, un puis deux ans plus tard, seront présentés comme roman. Ce livre n'est, à vrai dire, ni roman ni recueil de nouvelles : il s'agit de nouveau de souvenirs de guerre traités séparément en croquis ou courtes histoires mais, c'est manifeste, leur auteur a voulu quelque peu les organiser en les faisant se succéder dans un ordre chronologique plutôt lâche. Il dédie cet ouvrage à son fils Robert, le futur Jean Muno, mais c'est à un neveu imaginaire, Paul, qu'il prétend raconter des épisodes de la vie, sur le front de l'Yser, d'un frère lui aussi imaginaire. Cette façon de prendre ou marquer ses distances à l'égard de l'anecdote a pour effet un récit moins dur et moins condensé que celui des *Sensations et souvenirs*. *Les désarmés*, en fait, ne doivent de pouvoir s'appeler roman qu'à ce principe d'unité qu'est la narration au jeune neveu. Ses chapitres n'en constituent pas moins des récits distincts que ne rapprochent que le cadre historique, le décor et le style de l'auteur. Il semble bien que la part de l'imaginaire soit très réduite dans ces pages qui, on peut le présumer si l'on connaît Burniaux, homme de totale sincérité, sont de bout en bout, pour l'essentiel, transcriptions d'expériences vécues.

Avec *Un pur*, en 1933, Constant Burniaux s'attachera ensuite à noter au vol les attitudes, expressions et paroles de son jeune fils qui, je le rappelle, n'est autre que le futur Jean Muno : il tient ainsi,

avec beaucoup de sensibilité, sans guère livrer de précisions chronologiques, le journal de sa paternité. Ces textes, souvent extrêmement concis, ne peuvent être considérés comme éléments d'une œuvre romanesque : distincts les uns des autres, ils relèvent d'un genre à part, étant faits de notations brèves comme, sept ans plus tôt, *La bêtise* que tout le monde, moi compris, a eu tort de baptiser roman. Mais, à la différence des récits de *La bêtise*, ceux d'*Un pur* ne mordent pas — je veux dire par là qu'ils n'ont rien de corrosif. Ce sont des pages charmantes, épanouies, heureuses, ressemblant peu à celles, si douloureuses, de *La bêtise* qui, en 1925, avait révélé Burniaux aux critiques et aux lecteurs.

On revient, la même année 1933, au monde scolaire, et de nouveau avec, apparemment, un peu moins d'amertume que dans *La bêtise* : c'est *L'aquarium*, cet aquarium que le maître d'école installe dans la classe et qui constitue le principe d'unité et de continuité de la narration. Chaque chapitre, ici, nous offre une histoire complète, ce qui ne nous interdit toutefois pas d'appeler cet ouvrage roman.

Deux ans plus tard, *Le village* ajoute un nouveau recueil de courts récits à la bibliographie déjà copieuse de Constant Burniaux. Marie Gevers a écrit du *Village* qu'il est une œuvre flamande, et elle avait raison. Du reste, Burniaux se disait volontiers flamand, et sa mère l'était. Il y a du réalisme, voire du naturalisme et parfois du fantastique dans cet ensemble de proses en trois parties : *Le village* proprement dit, qui occupe le plus grand nombre de pages, nonante environ, puis *Quatre histoires de la guerre*, quelque vingt pages, et enfin *Contes acides*, une vingtaine de pages encore. C'est *Le village*, avec dix-huit courts récits, qui justifie le mieux l'observation de Marie Gevers. Les *Quatre histoires de la guerre* sont sans doute, d'un point de vue strictement littéraire, plus concertées, mieux organisées, que celles que Burniaux nous avait données, avec une autre émotion, dans les années qui ont suivi immédiatement la fin des hostilités, et c'est compréhensible. Il est évident, aussi, que l'écrivain a gagné en métier et qu'il maîtrise mieux le traitement du discours narratif.

Les *Contes acides*, quant à eux, moins réussis, sont plus cruels, d'allure plus sinistre, non sans une pointe d'humour noir. C'est pourtant là que, sans doute, le conteur du grand cycle romanesque

des *Temps inquiets* commence à se révéler tel que nous l'avons connu plus tard, partagé entre tendresse et désenchantement, entre sa vision du monde, à tout prendre assez pessimiste, et son goût des situations comiques ou qui le seraient si elles ne conduisaient comme fatalement à l'échec.

* * *

Mais quelque chose de neuf, en 1939, va se faire jour avec *La grotte*.

Ce livre comprend trois histoires. On hésite à dire si celle qui lui donne son titre est plutôt une assez longue nouvelle de cent pages ou un court mais vrai roman, plaisant et assez riche en mouvements en sens divers, dans un univers somme toute familier, pour plaire à un large éventail de lecteurs. Ce sont douze chapitres qui rendent compte des douze étapes successives, et progressives, du déroulement d'une intrigue.

Avril suit *La grotte*. Ce récit de dix chapitres et cinquante-sept pages mérite que nous nous y arrêtions. Ce pourrait passer pour un roman, malgré la brièveté du développement. Mais il nous offre, outre la subtilité de son articulation, cette particularité remarquable que chacun de ses chapitres, quoique relatant une phase du déroulement d'une aventure, constitue à lui seul une nouvelle achevée et bien conforme à l'idée que je me fais du genre : relation d'une brève suite de moments privilégiés apparemment dégagés des contraintes de toute intrigue. Chacun de ces dix chapitres est une totale réussite et un modèle de finesse dans la recreation d'un climat et la suggestion de mécanismes psychologiques. C'est très juste et délicatement vibrant d'émotion et de sentiment. Nous pressentons ce que seront, quelques années plus tard, les pages les plus tendres mais aussi tellement pudiques de *Jeunesse !*, deuxième tome des *Temps inquiets*, et notamment celles qui relatent la visite de Jean Chenevière à sa marraine de guerre française, en Charente Maritime. On comprend ici que Constant Burniaux, sous son aspect un peu austère, mari et père sans faiblesse, détenait le trésor d'un imaginaire hanté par la vénération de la femme et la sublimation de la relation dans le couple.

Vingt-quatre pages, six courts chapitres : le troisième récit du

même recueil, intitulé *Ma jambe*, n'est pas moins bon quant à l'écriture, mais il est moins touchant, moins attachant aussi. Cette relation d'une infidélité conjugale avortée coïncidant avec un état de plus en plus inquiétant de la santé du héros ne vise qu'à la surprise des dernières lignes (et en cela il semblerait bien appartenir au genre nouvelle si la narration n'était si prolixe). Toutefois, il ne provoque cette surprise qu'au prix d'un agencement mécanique à coup sûr intelligent, mais un peu froid, comme détaché.

Seize ans séparent *La grotte* de *L'autocar*, une seule histoire brève, plus proche du roman, toutefois, que de la nouvelle, de même que, du reste, un an plus tard, *Marines*. Il y a, dans ce laps de temps, les quatre années de l'occupation, durant lesquelles, comme beaucoup d'autres, Burniaux s'est interdit de publier.

*
* * *

Mais le temps vient où notre auteur va écrire et voir paraître des textes brefs d'allure et de structure différentes, dont certains appartiennent indubitablement au genre « nouvelle ». Les premiers figurent, mêlés à d'autres qui sont encore de type romanesque, voire de la catégorie des souvenirs, dans *Les âges de la vie*.

Ayant souvent conversé avec Constant Burniaux à propos de son œuvre, je me crois fondé à supposer que, même s'il était grand lecteur et critique très ouvert à des voies littéraires non parallèles aux siennes², bien au fait de toute la littérature contemporaine d'Europe et d'Amérique du Nord, lui, Burniaux ne s'était pas fait une idée « théorisante » des nouvelles telles qu'en produisent Britanniques et Américains, et n'avait surtout pas, délibérément, choisi d'écrire dans le même esprit. Je pense que c'est dû par une nécessité interne qu'il a réduit (car cela paraît bien constituer une réduction aux yeux du lecteur peu attentif), la substance du récit à l'évo-

2. Dans sa communication à l'Académie, *Recherche sur la poésie de la nouvelle*, Constant Burniaux a parlé, et très justement, de Ray Bradbury, un auteur que nous serions pourtant enclins à croire très éloigné de son univers littéraire. Certes, pour Burniaux, ce qui distingue la nouvelle du conte, c'est, avant tout, la présence de la poésie. Il n'empêche : sans le savoir peut-être, il nous a donné plusieurs nouvelles qui, par le mécanisme narratif, par la structure, sinon par la sensibilité, semblent plus proches de la tradition anglo-saxonne que de la française.

cation d'une situation et d'une conclusion (modification d'attitude du personnage central, par exemple, telle que résignation ou prise de conscience).

* * *

Il semble que l'on puisse souscrire, dans une certaine mesure, à ce que Constant Burniaux dit de la poésie et donc de la nouvelle (qui, je le répète, est selon lui porteuse de poésie) par opposition au roman : poèmes et nouvelles seraient les produits de ce que Freud appelle la pensée symbolique, issue du subconscient, alors que le roman serait le fruit de la pensée logique. Burniaux s'empresse de préciser que la source de la nouvelle n'est tout de même pas la seule pensée symbolique mais, avec celle-ci, la pensée logique. Il lui importait, en effet, de ne pas dresser des cloisons étanches entre genres : le roman peut être le siège d'un énorme potentiel poétique et, moins rarement qu'on ne le croit, le poème n'est formulé que sous un certain contrôle de la pensée logique.

La vie plurielle, en 1965, comporte dix textes intéressants à divers titres. Il y a là, à côté d'« histoires » que nous n'appellerons peut-être pas nouvelles, une émouvante *Lettre à mon père mort* et un étonnant *Amour impossible*, deux pièces inclassables, encore que la seconde puisse passer pour un mini-roman.

Parlons de la *Lettre*, d'abord. Les rapports de Constant Burniaux avec son père avaient été ambigus, marqués d'une part par une conception étroite, plutôt typique de ce temps-là, de la disparité de condition entre un père, donc un adulte, et un fils, donc un enfant ou un adolescent, et déterminés, d'autre part, par la méfiance que le père nourrissait peut-être à l'égard de son fils et de sa vocation littéraire. Cette lettre est le récit d'une rêverie. Un jour de pluie, Constant Burniaux (qui a plus de septante ans) tente de raconter à son père défunt un séjour à Paris avec sa femme et sans son fils, dont il imagine toutefois la présence. Le moment est venu de remettre en question des relations qui n'ont pas été faciles. Mais cette tentative va échouer :

« Je vous raconte ces choses, mon père, pour que vous ne vous sentiez pas trop seul. Mais je me demande aussitôt si les morts sont vraiment seuls. Où êtes-vous ? Personne n'en sait rien ici. Parfois je suis sûr que vous êtes présent, dans un lieu que vous auriez pro-

fondément aimé, par exemple. Il est certain que si vous pouviez revenir, c'est là que vous reviendriez. Et même si vous ne pouviez pas revenir, l'idée seule que vous auriez pu vivre heureux dans un lieu, cette idée seule est une présence. Il m'arrive d'y croire avec force. C'est alors que vous êtes là, par votre volonté ancienne et par mon désir actuel. Vous êtes là comme Dieu est présent dans une prière, je le sens bien... Hélas ! aussitôt que je me recule loin de vous, il me semble que je me trompe. Tout me revient et mon désir fléchit. Le lien qui paraissait me lier à vous se fait lâche. La déception et la mélancolie que j'éprouve achèvent de nous séparer. »

Un amour impossible, l'autre texte important du recueil, est très différent, non seulement des autres mais aussi et surtout de tout ce qu'a écrit Constant Burniaux. C'est d'abord, je l'ai annoncé, un très court roman, ni nouvelle ni récit bref de l'espèce à laquelle nous sommes habitués. Ensuite, c'est l'histoire d'une inclination incestueuse, contée avec pudeur et délicatesse. Il est assez étrange que le narrateur ait imaginé un personnage adolescent épris de sa grande sœur, lui qui, ayant eu une jeune sœur, a rompu toute relation avec elle dès qu'il a quitté le cercle familial, et n'a jamais parlé d'elle. Y aurait-il, dans son rêve, comme la recherche d'une compensation parce que, devenu homme, il aurait regretté de n'avoir pas mieux aimé cette petite Carmen ?

*
* * *

Avec *D'humour et d'amour* l'écrivain nous livre de courts textes qui ne sont surtout pas des nouvelles, et à peine, deçà delà, des contes. Ce sont des pages de journal, du *Journal d'un homme sensible*, comme lui-même le dit en sous-titre.

Mais Burniaux appelle bien « nouvelles » les textes de *L'amour de vivre* qui sont toutefois récits plus que nouvelles, récits imprégnés de l'amour que leur auteur portait à la mer du Nord et à la Manche.

Le dernier ouvrage paru du vivant de Burniaux aura été *Kaloo, le village imaginé*, autre recueil aux accents flamands et, par moments, fantastiques.

Quand il est mort, en 1975, Constant Burniaux avait encore dans ses cartons trois manuscrits prêts à être édités. L'un a été publié, par la volonté de sa femme, Jeanne Taillieu, sous le titre de *La vertu d'opposition*. C'est un roman où l'on retrouve quantité d'épi-

sodes, à coup sûr vécus, dont se sont nourries tant d'œuvres antérieures. Il y a aussi deux ensembles de textes brefs demeurés inédits : *Le livre de mon père* et *Journal de la guerre 1940-1945*, qui réorganise, notamment selon la chronologie, des fragments ayant servi à alimenter des pages de livres déjà parus.

* * *

Certains diront sans doute, non sans quelque mauvaise foi, que les romans et récits de Constant Burniaux datent un peu, que leurs qualités d'écriture ne s'imposent plus, de nos jours, avec autant d'autorité que celles d'autres écrivains de la même époque. Et c'est vrai, par exemple, que la première guerre mondiale, qu'il a durement et longuement vécue, n'a pas inspiré à Constant Burniaux beaucoup de pages aussi denses, aussi saisissantes, que celles du *Feu* de Barbusse, des *Croix de bois* de Dorgelès ou d'*A l'ouest rien de nouveau* de Remarque. En fait, Burniaux n'a nullement voulu être un auteur d'avant-garde. Il déclarait volontiers qu'il s'était formé en la compagnie de Gustave Flaubert et Fiodor Dostoïevski. Mais sa gourmandise de lecteur et cette ouverture qu'il présentait, ainsi que je l'ai signalé, aux jeunes écrivains de tous pays, même les plus modernes, ont tout de même gardé son style d'un quelconque asservissement aux exemples de maîtres du siècle dernier. Et peut-être devons-nous retenir de ses livres, plutôt que les romans, la poésie (à mon avis cela ne peut se discuter) et les récits qui, pièces brèves cohérentes, homogènes, refermées sur elles-mêmes, sans grands développements narratifs, comme le sont celles des meilleurs nouvellistes, nous offrent plus que de simples et belles histoires.

La visite à la grand-mère

Lecture de monsieur Charles BERTIN
à la séance mensuelle du 8 mai 1944

Bien des poètes firent moins que vous
qui reçurent de petites couronnes.
Charles PLISNIER

Cette nuit, l'envie m'est venue d'aller dire bonjour à ma grand-mère. Ce n'est pas la première fois qu'elle me manque, mais je n'avais jamais éprouvé avec autant d'insistance le besoin de la revoir. Comme elle est morte depuis près d'un demi-siècle, j'ai pensé qu'il était préférable de me mettre en route tout de suite : j'avais déjà un pied hors du lit quand je me suis réveillé pour de bon.

Tout de même, je ne suis pas mécontent. Mon rêve de cette nuit m'a remis en mémoire un épisode de la geste de la petite dame que j'avais oublié : à l'instant où elle m'est apparue, elle se trouvait glorieusement perchée sur un tabouret entre les capucines du perron à encorbellement de sa maison de Bruges et elle sonnait de l'olifant en mon honneur. Je crois que j'avais dix ans ce jour-là : c'est la façon qu'elle avait choisie de saluer mon anniversaire.

Bien sûr, l'olifant magnifie un peu les choses, mais je suis sûr que la trompe d'occasion dans laquelle ma grand-mère soufflait à perdre haleine sans souci de troubler la tranquillité du quartier était revêtue d'une dignité au moins équivalente dans son esprit. En fait, l'instrument n'était qu'un de ces petits cornets de laiton à embouchure de cuivre que les garde-freins portaient autour du cou au temps de mon enfance et qu'ils utilisaient pour signaler les mouvements des rames en manœuvre. L'objet avait appartenu à mon grand-père et il l'avait conservé en souvenir de ses débuts modestes

à la Société des Chemins de Fer : j'étais souvent tombé dessus en fouinant dans les tiroirs de la cuisine.

Ainsi embouché par ma grand-mère dont les connaissances historiques étaient assez vagues, mais qui nourrissait une révérence infinie à l'égard des fastes du passé, le cornet de fer blanc se voyait promu par la circonstance au rang des trompettes de la Renommée : quelque chose comme la sonnerie du sacre des Rois, le cor de Roland victorieux, le buccin qui salue l'entrée de César. A choisir, je pencherais plutôt pour l'entrée de César... Car s'il s'agit bien, comme je le pense, de mon dixième anniversaire, nous sommes en 1929, l'année même où la version muette de Ben-Hur enflamme le public des cinémas de province : quelques semaines plus tôt, ma grand-mère m'avait accordé le privilège de l'accompagner au *Vieux Bruges*, la salle de la rue des Pierres, et le spectacle nous avait bouleversés tous les deux.

C'est donc très probablement dans le magasin d'accessoires de la Rome hollywoodienne qu'elle avait puisé l'inspiration de sa mise en scène, et j'imagine que la trompette, autant que le tabouret qu'elle avait extrait de la salle de bains, ne devaient représenter à ses yeux que les signes exemplaires du vaste décor sous-entendu de colonnades et de terrasses qui longeaient la Voie sacrée entre le Champ de Mars et le Capitole. Je suis même prêt à parier qu'elle n'avait pas hésité à mobiliser mentalement quelques cohortes pour aligner sur tout ce marbre la double haie des vexillaires chargés d'incliner leurs étendards sur mon passage.

Dans la scène à deux personnages qu'elle avait rêvé d'interpréter avec moi ce matin-là, elle m'avait naturellement réservé le rôle le plus glorieux, mais l'expérience démontrait que ma composition du triomphateur était un échec total : selon toute évidence, je ne possédais ni les moyens dramatiques de l'emploi, ni l'effronterie flegmatique nécessaire à son exercice.

La vérité était que j'étais mort de honte à la pensée des voisins, arrachés à leur petit déjeuner dominical, qui, par-dessus les haies séparant les jardinets du faubourg, ne perdaient rien du spectacle offert par par grand-mère juchée sur son podium improvisé entre les capucines du perron et parfaitement consciente de son pouvoir sur le public : droite comme un « i », tête levée, la trompette pointée vers le ciel, cambrant sa taille menue avec cette fierté qui paraît naturelle à ceux qui ont un compte particulier à régler avec l'uni-

vers, elle prenait ouvertement à témoin la population de Saint-André-lez-Bruges de la gloire que les dieux promettaient à son petit-fils. J'avais beau l'implorer d'abréger ma torture : les quelques « Grand-mère ! » suppliants que je parvenais à articuler d'une voix étranglée n'arrivaient pas jusqu'à elle, tandis que le petit cornet, auquel étaient venus se joindre au bout d'un moment deux ou trois coqs des environs stimulés par la concurrence, continuait à sonner son insupportable diane enrouée par-dessus les jardins.

Lorsque cette scène se déroula, mon grand-père était mort depuis plusieurs années.

Étrange alchimie de la mémoire... Tout ce qu'il me reste de lui, en dehors de la foisonnante chronique de ma grand-mère, c'est cette trompette dérisoire et le souvenir de la réponse qu'il fit à une de mes questions d'enfant.

Je revois un crépuscule d'été au jardin. Je trottine près de lui, au milieu des fraisiers et des roses. Je ne lui arrive pas à la taille :

— Pourquoi habites-tu Bruges, Grand-Père ?

Il s'arrête brusquement et me regarde comme si ma question méritait qu'on y réfléchisse. Ensuite, il s'accroupit pour que son visage se trouve à la hauteur du mien, et il me dit avec gravité, presque à l'oreille :

— Cela a été décidé en haut lieu.

En même temps, il me considère d'un air matois comme s'il voulait me faire entendre qu'il pourrait m'en révéler bien davantage s'il n'était tenu par le secret professionnel. Puis, il hoche la tête. Je hoche la tête moi aussi pour l'assurer de ma connivence. Je n'ose pas lui demander de me fournir quelques précisions sur ce *haut lieu* qui dispose ainsi de la vie des gens, mais je suis très impressionné.

En fait, j'avais en toute innocence posé la bonne question. Mes grands-parents, qui étaient nés dans les environs de Mons et ne connaissaient pas un mot de flamand, n'avaient nullement choisi de vivre à Bruges. Mais ils s'étaient trouvés embarqués dès leur mariage dans l'existence nomade que la Direction des Chemins de Fer de l'époque imposait à un certain nombre de ses agents. Le service des affectations ayant jugé bon d'ajouter le piment de la sur-

prise linguistique aux éléments traditionnels d'incertitude qui résultent des différences de climat, de relief et d'environnement, ils furent transbahutés, au cours de ces années mythologiques de la fin du siècle, de Welkenraedt à Philippeville, de Saint-Nicolas-Waes à Libramont. C'est ainsi qu'ils avaient vu naître leurs enfants aux quatre coins du pays.

Mon grand-père, qui avait été élevé dans le respect de la hiérarchie, s'accommodait sans trop de peine de cette vie de bohémiens qui exaspérait sa femme. Il est difficile de penser qu'il ait pris le moindre plaisir à cette cascade de déménagements, mais il faisait apparemment confiance à la sagesse de son employeur sans visage. En tout cas, il ne se posait pas de questions. Je serais assez porté à croire qu'il imaginait que pour organiser, en tenant compte de lois aussi rigoureuses que celles de la mécanique céleste, une répartition équilibrée de la main-d'œuvre sur le réseau national, il fallait qu'une sorte d'infatigable dieu obscur, abrité quelque part dans les entrailles de la machinerie administrative, assurât la bonne marche de toute une quincaillerie délicate, hérissée d'engrenages subtils et lestée des contrepoids opportuns, assez semblable en fait aux monstres mécaniques que Tinguely inventerait un jour. C'est sans doute ce qu'il appelait le *haut lieu*.

Cette crédulité agaçait fortement ma grand-mère qui ne voyait dans ce qu'elle appelait « *un brassage de loterie* » qu'une manifestation de l'arbitraire du pouvoir : *Il m'est arrivé de lui dire qu'il avait une mentalité d'esclave* », m'avoua-t-elle un jour. Et elle ajoutait en rougissant un peu : « *Ce sont les seules véritables querelles que nous ayons eues pendant toute notre vie* »...

Il y a dans l'*Intermezzo* de Giraudoux une scène superbe qui offre au Contrôleur des Poids et Mesures l'occasion d'exposer à Isabelle la complexité retorse et poétique des règles qui régissent le jeu des promotions dans l'Administration française : elle m'a toujours fait penser au destin de mes grands-parents.

Au moins, dans cette partie de jeu de l'oie que fut leur existence, l'ultime coup de dés fut heureux. Tout se passa comme si la Némésis administrative, prise de remords, s'était soudainement avisée de refaire ses comptes : en 1923, mon grand-père, classé « agent de haut mérite », fut propulsé dans la case marquée *Bruges* pour les quelques années qui le séparaient de la retraite.

Après tant de campements de fortune, de carrefours malencon-

treux, de bifurcations hasardeuses, c'était en fin de compte la halte rêvée. Avec l'enthousiasme de fiancés en quête de leur premier gîte, mes grands-parents se mirent à la recherche d'un logis.

On leur indiqua au cœur du faubourg de Saint-André, passé la porte Maréchale, une sorte de clos de verdure formé d'un groupe de quelques cottages entourés de leurs jardins. L'un de ceux-ci, qui se trouvait à louer, leur parut convenir en tous points : c'était enfin une vraie demeure, avec une ou deux pelouses, quelques arbres, et des fleurs. Il y avait même un lopin annexe où mon grand-père pourrait planter des salades et les regarder pousser.

Je ne suis jamais parvenu à savoir qui inspirait l'autre, mais d'emblée, une manière de complicité amoureuse s'installa entre le génie de la maison et la personnalité de ma grand-mère. Durant les sept années au cours desquelles j'ai passé là-bas la plus grande partie de mes vacances d'été, j'ai été le témoin privilégié de cette osmose. J'en fus aussi, au premier chef, le bénéficiaire. Comment le dire ? J'ai toujours éprouvé le sentiment que le bonheur de vivre s'enrichissait d'une stimulation insolite sous son toit. Si bien qu'après plus de soixante années, la maison et le jardin de Bruges demeurent auréolés dans ma mémoire d'une grâce d'élection particulière : celle des lieux où l'ajustement parfait des êtres et des choses nous ménage une connivence avec les puissances amicales de l'invisible.

L'enchantement commençait dès l'entrée du clos dans une rue voisine de la chaussée de Gistel : la grille ouvrait sur une allée bordée de haies assez hautes que jalonnaient une série d'ogives de verdure bâties sur un treillage dont l'armature avait disparu depuis longtemps sous la végétation. Au fil du temps, les ramures avaient tressé des passerelles de feuillage entre les arcades jusqu'à composer sur une vingtaine de mètres une charmille unique arrondie en berceau. Ce véritable tunnel de feuillée qui serpentait en flânant entre les jardins se divisait en plusieurs sentiers qui conduisaient aux maisons encore invisibles dans la masse des arbres : celle de mes grands-parents était la dernière.

Au cœur de l'été, ce modeste réseau de sentes figurait à mes yeux le labyrinthe du Minotaure. Mon plaisir était naturellement d'imaginer que j'aurais été capable de m'y perdre, et je m'étais appliqué à retenir que pour arriver chez nous il fallait, depuis la

grille, suivre l'allée principale sur une longueur de 67 pas, faire ensuite 32 pas dans le premier chemin qui s'ouvrait sur la gauche avant de s'engager dans un sentier vers la droite (26 pas) qui aboutissait au petit portillon à claire-voie dont la peinture vert pomme se fondait dans le feuillage.

J'ai passé bien des heures heureuses dans ce déambulatoire de verdure dont j'étais la plupart du temps l'hôte unique, si j'excepte le chat de nos plus proches voisins. Quand il faisait soleil, il y régnait, même au plus fort du jour, une pénombre dorée dont la paix claustrale me ravissait et m'inquiétait un peu. L'irréalité de la lumière poudreuse qui jouait à travers les feuilles, ce silence d'eau profonde où j'avais l'impression de me haler comme un plongeur, et jusqu'à la légère oppression que suscitait dans mon esprit la luxuriance d'une végétation qui paraissait capable de submerger toute autre vie que la sienne, contribuaient à me persuader qu'à quelques dizaines de mètres de la chaussée, le monde des hommes était aboli. Un de mes jeux favoris consistait d'ailleurs à me comporter en survivant : je m'étais ménagé à l'insu du chat une ou deux caches dans les buissons, et je négligeais rarement, en vue d'une disette éventuelle, de compléter l'ordinaire de mon goûter en grappillant quelques provisions supplémentaires à la cuisine.

Mais les instants de haute félicité que j'ai connus sous mes voutures de frondaison demeurent unis dans mon souvenir à ces journées de temps incertain que ma grand-mère appelait du *temps d'arc-en-ciel*, où le soleil continuait à briller entre les nuages au cœur même des averses de pluie tiède.

Dès mes premiers pas sous le couvert de l'allée, j'avais l'impression de dériver au fil d'un courant d'effluves émanant de la mosaïque des jardins qui m'entouraient. J'épelais tout un alphabet d'odeurs où le parfum des roses échauffées par le jour, suavement exalté par l'ondée, se mêlait à la senteur puissante de la terre mouillée.

Mais la véritable fête, c'était la lumière qui me la donnait : les jeux conjugués de la pluie et du soleil transformaient mon repaire de verdure en une manière de grotte océanique où tous les tons du vert, du jade au céladon, de l'émeraude à l'aigue-marine, rivalisaient dans une pénombre élyséenne criblée de rayons. La plus mince ramure baignait dans une mousse de lumière dorée qui paraissait puiser son éclat à quelque fabuleuse source intérieure. Je

ne me laissais pas de contempler à travers l'épaisseur du feuillage encore nappé de pluie, mais d'où montaient déjà les premières vapeurs, l'irisation des gouttes suspendues qui, durant un moment dont j'aurais souhaité prolonger les délices, continuaient l'une après l'autre à se détacher, comme à regret, de l'extrême pointe des feuilles vernissées.

Je ne savais pas encore que je découvrais dans cet avènement éphémère d'une œuvre de la nature une préfiguration du plaisir que je trouverais un jour dans les accomplissements de l'art des hommes.

Mon grand-père ne connut pas le bonheur de regarder longtemps pousser ses salades. Au printemps de 1925, il mourut brusquement d'une thrombose cérébrale, laissant sa femme dans une grande solitude.

Mes parents eurent l'intelligence de me conduire dare-dare à Saint-André. Quand on voulut me pousser dans les bras de la petite dame vêtue de noir, aux traits ravagés, qui nous accueillait sur le seuil, je me détournai violemment en demandant où était ma grand-mère. C'est la seule fois que je la vis pleurer.

Je passai mes vacances auprès d'elle. J'étais à l'époque son unique petit-enfant. Comme il est naturel, elle s'attacha farouchement à moi. De mon côté, j'ai le sentiment de lui avoir donné tout l'amour que le cœur d'un garçon de cinq ans était capable de contenir.

Dans une des images les plus anciennes que ma mémoire ait conservées d'elle, je me découvre entre ses bras. Mais à l'instant où elle va m'embrasser — nous sommes presque tête contre tête — je rejette la nuque en arrière pour suivre doucement de l'index, comme sur l'émail d'une porcelaine précieuse, le lacis des craquelures que les rides dessinent sur la peau de ses pommettes. Et je me rappelle m'être parfois demandé si, en lui tapotant la joue du bout de l'ongle, le visage de ma grand-mère se mettrait à chanter.

J'ai pourtant fort peu de souvenirs précis de ce premier long séjour à Saint-André. Quand je m'efforce d'évoquer quelque trace des événements de cet été-là, je ne retrouve qu'une sorte de brume dorée où flotte un bonheur aux contours indistincts. Il faut la

chance d'un rêve comme celui que j'ai fait cette nuit pour qu'une très vieille marée reflue, laissant à nu l'un ou l'autre trésor fascinant et dérisoire : le tintement de la clochette du portillon d'entrée annonçant l'apparition quotidienne du facteur au seuil de l'allée du jardin, la longue note flûtée que file la grive du soir à la pointe du bouleau, ma grand-mère assise devant moi dans le fauteuil à bascule en train de peloter la laine dont je maintiens l'écheveau bien tendu entre mes poignets écartés, ma course extasiée autour du grand mûrier de la pelouse bourdonnant d'une nuée de hannetons dans la lumière du crépuscule...

En fait, c'est sur ma mémoire inconsciente que ces semaines ont exercé leur empire le plus durable. C'est ainsi que le nom de Bruges a conservé dans mon esprit une connotation festive si intense qu'aujourd'hui encore je ne puis l'entendre prononcer sans un frisson de bonheur, comme si, par-dessus un gouffre de soixante-dix années, il avait le pouvoir de rendre la vie à cet univers de poésie et de liberté auquel le visage de ma grand-mère est si ardemment associé. Depuis ma petite enfance, je lui ai toujours attribué une dignité particulière dans l'aristocratie des mots qui, au-delà de l'étroite signification que leur prête le consentement général, enrichissent le tissu sensoriel du langage de tout un trésor de saveurs, de couleurs et de parfums : la seule magie de sa consonance suscite en moi le sentiment d'une complicité exultante entre l'idée de ville et celle de volupté, de velours et de vacances.

.....

Ma grand-mère ne possédait aucune culture littéraire. Soumise dès la naissance aux lois d'un milieu social qui considérait la lecture comme un luxe interdit aux femmes, mariée très jeune à un homme qui ne s'intéressait qu'à sa profession, bientôt chargée d'enfants, elle avait passé sa vie à sécher sur pied dans une grande faim d'évasion mentale entre les tyrannies de la marmaille et les urgences du pot-au-feu, pour se retrouver, la soixantaine venue, avec une voracité intacte, des loisirs inattendus, et tout aussi ignorante qu'à vingt ans.

Comme elle n'était pas femme à se résigner sans combattre, l'idée lui vint un matin qu'il n'était peut-être pas trop tard pour regagner une partie du temps perdu. Mais elle ne se décida pour

de bon qu'au lendemain de la mort de mon grand-père. Elle se mit alors à fréquenter avec assiduité la Bibliothèque communale. Au cours des premières semaines de son deuil, sa visite hebdomadaire à la place Jean Van Eyck fut même l'unique sortie qu'elle s'autorisât. Les promeneurs des après-midi de printemps occupés à rêver du côté de la Loge des Bourgeois et de l'ancien Tonlieu croisaient le vendredi vers la tombée du jour une petite dame serrant deux ou trois volumes sous le bras qui trottinait dans la direction de la rue des Pierres sans se rendre compte que sa toque de fourrure était comiquement posée de travers sur ses cheveux blancs. Il arrivait à certains de se détourner en l'apercevant à cause de cet air de grande solitude qu'ils lisaient sur son visage.

Ainsi qu'on pouvait l'espérer, le temps fit son œuvre dans l'esprit de ma grand-mère. Au fil des mois, la pratique des livres dans laquelle elle n'avait vu à l'origine que le symbole de sa libération et l'instrument d'une revanche sur le destin, finit par se muer en passion toute pure. Elle connut la surprise d'accueillir en elle, avec la violence des tentations majeures, le besoin de dévorer le monde des autres pour en faire sa substance. Mais comme elle ne disposait pas des instruments de mesure qu'une éducation élémentaire aurait pu lui apporter, elle ne parvint jamais à faire la distinction entre le meilleur et le pire : sa disponibilité permanente à l'égard de tous les dépassements de l'imaginaire l'amenait à absorber avec la même avidité Balzac et Paul Bourget, Zola et Marcel Prévost, Maupassant et Henry Bordeaux. Chaque lecture nouvelle lui ouvrait les portes d'un *ailleurs* fabuleux, étranger aux mesquineries de la vie quotidienne, où tout était signe et couleur, innocence et plaisir.

Il était inévitable qu'en me voyant plongé à toute heure du jour dans ces récits d'aventures qui avaient assez d'empire sur mon esprit pour que j'en oublie l'heure des repas, elle en arrivât à s'intéresser elle-même à mes lectures. C'était d'ailleurs tout à fait dans la ligne du plan qu'elle avait conçu à mon sujet.

Ce qu'elle n'avait sans doute pas prévu, c'est qu'elle se prendrait au jeu et qu'après avoir dévoré en deux ou trois semaines tout le lot de livres que j'avais apportés dans mes bagages, elle me presserait de l'accompagner à la Bibliothèque pour l'aider à en choisir d'autres.

En fait, nous possédions beaucoup de traits communs : comme

moi, elle prenait tout ce qu'elle lisait pour argent comptant et elle engageait son être entier dans l'entreprise de la lecture jusqu'à mener en compagnie de ses héros une existence parallèle à celle qui était la sienne au milieu des hommes. Cette aptitude à déserrer la réalité au profit des prodiges de la vie rêvée lui aurait sans doute valu un certain nombre de déboires dans la société locale, si elle n'avait possédé la maîtrise absolue d'un talent que je n'ai connu à personne d'autre : celui de s'absenter à volonté de la conversation sans que son interlocuteur s'en aperçût. Elle était tout à fait capable de faire excellente figure dans un salon et de prononcer à point nommé les paroles qui conviennent tout en se trouvant par la pensée à des milliers de kilomètres. Elle pouvait articuler d'une voix désabusée : « *Il est bien vrai, chère Madame qu'il n'y a plus de saisons* », pendant qu'elle galopait en esprit avec le dernier des Mohicans dans la vaste plaine de l'Hudson.

Je me souviens qu'elle m'a fait un jour l'aveu d'une *distraction* de ce genre en pouffant derrière sa petite main gantée, tandis que nous passions la porte Maréchale en revenant d'un de ces thés de veuves auxquels il arrivait qu'elle fût conviée à Saint-André. Je me revois en train d'en rire avec elle. Il est vrai qu'à beaucoup d'égards, nous avons le même âge.

Sans que nous l'eussions prémédité le moins du monde, notre vie en commun s'était organisée d'elle-même autour d'un certain nombre d'habitudes dont quelques-unes avaient acquis au long des années une sorte de dignité rituelle.

J'ai déjà évoqué ces instants privilégiés des fins d'après-midi où, rentrant du jardin après avoir longuement robinsonné dans les arbres, je retrouvais ma grand-mère et son tricot sur le perron : cette trêve d'une heure qu'elle s'accordait avant le dîner était un des seuls moments de pur loisir où nous avons l'occasion d'être ensemble. Comme je savais que cette halte était un des bonheurs de sa journée, je m'efforçais d'être à l'heure au rendez-vous. Mais pour être franc, c'était moins le souci de ne pas lui faire de peine qui occupait ma pensée que la curiosité du programme qu'elle allait me proposer ce soir-là. Car les bâtons rompus n'étaient pas son fort et elle n'abandonnait jamais au hasard le soin d'organiser notre conversation.

Chaque fois qu'elle se sentait en veine de confidences, elle

reprenait le cours de la chronique familiale dont elle avait commencé de dérouler le fil quelques semaines plus tôt. Mais il arrivait aussi qu'elle me suggérât une « récréation ». Son esprit lui soufflait quantité d'idées dont l'invention et la diversité m'étonnaient toujours : elle se plaisait par exemple à élaborer des *concours* fondés sur les souvenirs que nous avions gardés de nos lectures communes. Elle agençait le jeu avec assez d'adresse pour me permettre d'oublier que j'en étais l'unique participant. Si bien qu'à l'issue de l'épreuve, je trouvais parfaitement naturel que ma sagacité se trouvât récompensée par l'habituel berlingot de pâtes d'amandes destiné au lauréat.

Je présume que dans la pensée de ma grand-mère, ces séances faisaient partie du plan d'éducation qu'elle avait mitonné à mon sujet. Mais quelle qu'en ait été l'intention, il n'est pas douteux que la subtilité de leur inspiration en aurait remontré à bien des pédagogues : le tour à la fois plaisant et imprévisible des fabulations qu'elles mettaient en œuvre s'accordait à merveille avec ce goût de l'étude associé à la passion du jeu qui, en ce temps-là déjà, était une des particularités de ma nature.

Je n'ai pas gardé le souvenir de tous les sujets que nous avons abordés en ces circonstances. Mais il est une de ces séances au moins dont le plus petit détail est demeuré présent dans ma mémoire : celle où, pour les besoins du jeu qui m'était proposé, ma grand-mère m'apprit à utiliser le dictionnaire.

Le respect sans limites qu'elle nourrissait à l'égard de toutes les expressions de la culture s'étendait naturellement à ses instruments. L'autel réservé dans les maisons romaines au culte des dieux domestiques était figuré chez nous par l'étagère du salon où le *Nouveau Petit Larousse illustré* trônait à côté de *La France Pittoresque*, des *Fables* de La Fontaine, de *La Légende des Siècles*, et — Dieu sait pourquoi ! — de *La Harpe d'Armorique* d'Auguste Brizeux.

Le volume à la fleur de pissenlit semée au vent représentait pour ma grand-mère une manière d'oracle qui était censé avoir réponse à tout. Elle le consultait non seulement pour apaiser ses inquiétudes orthographiques lorsqu'elle entreprenait d'écrire à l'un de ses multiples correspondants, mais chaque fois que la vie lui posait un problème dont la solution ne se trouvait pas dans son livre de cuisine. Elle entretenait avec lui les rapports de déférence précautionneuse

qui unissent une dévote à son missel et elle savourait le texte de ses définitions comme autant de friandises.

En ce qui me concerne, je ne connaissais l'ouvrage que par le crédit dont il jouissait dans l'esprit de ma grand-mère : l'instituteur de mon village ne l'utilisait pas en classe et mes parents paraissaient le dédaigner au profit du dictionnaire en six volumes dont l'aspect monumental m'avait toujours découragé.

Une après-midi de juillet, pour les besoins d'un de ces *concours* dont j'ai parlé, le petit Larousse aboutit pour la première fois sur la table du perron.

J'avais mission de rechercher un tableau qui illustrât une des campagnes de l'Empire. Comme ma grand-mère avait maintes fois constaté que les exploits de l'épopée napoléonienne enflammaient mon imagination, elle n'avait évidemment pas choisi le sujet en toute innocence. Au hasard des pages, mon regard tomba sur le *1814* de Meissonier, qui m'était inconnu. Le choc fut considérable : le spectacle de la plaine enneigée où le vaincu de Borodino, la main posée sur l'estomac, chevauche mélancoliquement à la tête du cortège de ses maréchaux frigorifiés, sous l'œil de la piétaille masquée en flank-garde qui voit « pour la première fois l'aigle baisser la tête », me bouleversa si profondément qu'en dépit des efforts que je fis pour dissimuler mon émotion à ma grand-mère, je ne pus m'empêcher de verser quelques larmes.

Mon trouble l'enchantait si fort qu'elle céda dans l'instant à la tentation de faire défiler devant moi la série complète des seize « planches Beaux-Arts » du dictionnaire. Au cours de la demi-heure suivante, j'encaissai sans aucun ménagement *Les Funérailles d'Atala*, *L'Appel des dernières victimes de la Terreur*, *La Barque de Dante*, *L'Assassinat du duc de Guise*, *Les Pestiférés de Jaffa*, *Le Serment du Jeu de Paume*, *Le Radeau de la Méduse*, et quantité d'autres œuvres du même genre à forte connotation historico-sentimentale.

La charge émotionnelle dégagée par ce panoramique accéléré était assez intense pour mettre hors de soi un garçon de mon âge dont la curiosité ne connaissait pas de bornes, mais dont la culture historique et picturale était à peu près nulle. Lorsque ma grand-mère en arriva à la dernière planche (*Thomyris faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase de sang*), je me trouvais dans un état d'excitation difficile à décrire.

Car chaque tableau que me proposait ma grand-mère éveillait vingt questions dans mon esprit. Aucune, il faut le dire, ne concernait les peintres eux-mêmes, à l'égard de qui la qualité détestable des reproductions du petit Larousse m'incitait à demeurer sans opinion.

Ce qui motivait mon intérêt et mes questions, c'étaient les sujets traités : ils évoquaient la plupart du temps des personnages dont je n'avais jamais entendu le nom, mais dont l'aventure paraissait les situer hors du commun. Est-il besoin d'ajouter que mon désir d'en savoir davantage sur leur destin s'accroissait subtilement du fait que les titres dont les peintres avaient affublé leurs œuvres semblaient se draper à plaisir dans le mystère de leurs constituants lexicaux ?

Que pouvait bien signifier le mot « excommunication » ? Quel crime avait commis le roi Robert pour encourir une peine au nom aussi redoutable qui lui valait de se retrouver abandonné sur son énorme trône au fond d'une salle désertée, avec sa couronne sur la tête et une femme explorée dans les bras ?

J'aurais aimé recueillir un certain nombre de précisions sur les Thermopyles : il me tardait d'apprendre pourquoi cet étrange Léonidas, après avoir jugé bon de se mettre tout nu pour combattre, n'était pas parvenu à attirer l'attention de ses ennemis qui lui tournaient le dos en lançant des couronnes au hasard.

Je brûlais de savoir pourquoi les « énervés de Jumièges », prostrés au fond de cette barque dérivant au fil de l'eau, répondaient aussi mal à la conception que je me faisais d'un état où je voyais fréquemment ma mère.

Mais surtout, comme j'étais toujours prêt à m'attendrir sur l'infortune d'autrui, je me demandais quelle terreur pouvait paralyser à ce point les enfants d'Edouard sur leur lit à baldaquin et à courtines.

Hélas ! J'étais incapable de répondre à toutes ces questions. Le drame, c'est que ma grand-mère n'était pas mieux informée. La merveille, c'est qu'elle aurait donné comme moi quelques berlin-gots de pâte d'amandes pour apprendre ce que nous ignorions l'un et l'autre. Notre plaisir, notre fastueux, notre somptueux plaisir fut d'associer nos ignorances et notre curiosité pour découvrir ensemble les réponses qui nous manquaient.

Je revois le duo d'amoureux que nous formions durant ces quel-

ques heures qui ont compté dans ma vie. Thérèse-Augustine avait déniché une loupe dans le tiroir de sa commode et elle se tenait assise en équilibre précaire sur l'extrême bord de son fauteuil à bascule, analysant avec une attention bijoutière les plus minuscules détails d'un de ces petits rectangles noirâtres au tracé pâteux que le Larousse intitulait pompeusement « planches en similigravure ». Moi-même j'avais quitté mon banc dans l'excitation de la recherche : je regardais par-dessus l'épaule de ma grand-mère en me demandant quelle était la race du petit chien des enfants d'Edouard.

La grosse chaleur était maintenant tombée. L'après-midi déclinait doucement vers le crépuscule. C'était l'heure où la grive filait sa note la plus pure. On entendait des voix dans les jardins. Bientôt, la tiède flambée du soir consumerait les dernières abeilles.

Je crois que je n'ai plus jamais été aussi heureux.

[Ce texte est extrait du manuscrit de La visite à la grand-mère, le nouveau roman, à paraître, de Charles Bertin.]

De quelques mots voyageurs au long cours

Communication de M. Willy BAL
à la séance mensuelle du 11 juin 1994

Dans le *Voyage à l'île de France*, Bernardin de Saint-Pierre, parlant des dames de la bonne société, écrit : « Dès qu'il y a un bal, elles arrivent en foule, voiturées en palanquin. C'est une espèce de litière, enfilée d'un long bambou que quatre Noirs portent sur leurs épaules : quatre autres les suivent pour les relayer ».

L'intérêt de ce texte est de décrire l'objet, le mode de locomotion et d'attester la chose et le mot à l'île Maurice en 1768. A la Réunion, on ne trouve le mot qu'en 1833. Son histoire est assez bien connue des lexicologues. Je ne ferai que la rappeler brièvement. *Palanquin* apparaît en français en 1589 selon le dictionnaire de Bloch et von Wartburg, en 1610 seulement d'après le *Robert historique*. L'hypothèse couramment admise y voit un emprunt au portugais *palanquim*, attesté vers 1545, auquel on reconnaît une origine indienne, peut-être le telugu *pallaki*, apparenté lui-même au sanscrit *paryañka* ' lit, litière '. Cette explication ne soulève aucun problème phonétique — ou sémantique — et me semble confirmée par l'histoire de ce mode de locomotion. Toutefois, certains philologues, dont José Pedro Machado, auteur du *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, n'excluent pas que *palanquim* soit un dérivé de *palanque*, attesté dans cette même acception quelque dix ans plus tôt et qui pourrait être apparenté au latin vulgaire *palanca*, latin classique *palanga* — gros bâton servant à transporter de lourdes charges —, d'où notamment le français *palanche*.

Venons-en à deux synonymes ou quasi-synonymes moins connus de la lexicologie française.

Leconte de Lisle intitule l'un de ses *Poèmes barbares*, exacte-

ment le trente-quatrième du recueil, « Le manchy », composé vers 1858.

« Sous un nuage frais de claire mousseline
Tous les dimanches au matin,
Tu venais à la ville en manchy de rotin,
Par les rampes de la colline. »

Evocation d'une jeune créole, prématurément disparue, qui arrache au poète parnassien un de ses rares cris :

« O charmes de mes premiers rêves ! »

Robert Chaudenson, dans son monumental *Lexique du parler créole de la Réunion* (1974), signale le mot comme vieux et ajoute que la graphie la plus courante dans les documents anciens de l'île est *manchit*. Toutefois, les premières attestations, datant respectivement de 1817 et de 1833, fournissent la forme *manchil*. L'observation faite en 1817 précise que « les manchils, autre espèce de palanquin, sont beaucoup plus simples : ce n'est qu'un petit lit suspendu sous un tendelet mobile » et, confirmant le témoignage de Leconte de Lisle, ce texte note qu'« il n'est guère de femme blanche qui n'ait son manchil ».

Le *Glossary of Anglo-Indian Colloquial Words and Phrases* de Hobson-Jobson (édité par H. Yule et A.C. Burnell, 1903) cite en anglo-indien les formes *manjeel* (1811) et *muncheel* (plus rarement *munsheel*), dont nous avons plusieurs attestations à partir de 1819, toutes relatives à la côte de Malabar (Sud-Ouest de l'Inde). Ces formes sont rapprochées du concani *machîl* ou *mañchîl*, du tulu (langue dravidienne) *mâñchilu* ou du malaïal *mañjîl*, dont l'origine pourrait être le sanscrit *mañcha* signifiant 'lit, siège'.

D'autre part, dans l'Inde ci-devant portugaise, on désignait par *machila* ou *manchila* (variante graphique *manchilla*) une sorte de lit portable, fait de bois, avec le fond et les côtés en rotin, suspendu par des chaînes à une perche de bambou, couvert d'une espèce de petite tente protégeant de la pluie ou du soleil, le tout porté sur les épaules de quatre hommes.

Anglo-indien *muncheel*, luso-indien *manchila*, français réunionnais *manchil* désignant une même réalité sont évidemment tirés de la même source. Ajoutons-y les témoignages venus de l'Afrique du Sud-Est, où le mot est attesté dans des textes portugais sous diverses formes graphiques *maxila*, *maxilla*, *machila*, *machilla*. On

trouve aussi *machira*, qui ne pose aucun problème phonologique : la variation *l/r* est très fréquente dans les langues bantoues, qui ne possèdent généralement qu'un seul de ces deux phonèmes.

L'analogie référentielle avec le palanquin incline à penser à une origine indienne, appuyée sur les formes des langues indiennes citées plus haut. Cette hypothèse est très répandue ; elle avait notamment été acceptée par Mgr Rodolfo Dalgado, spécialiste de la lexicologie luso-orientale, dans son ouvrage de 1913, *Influência do Vocabulário Português em Línguas Asiáticas*. De la côte de Malabar, les Portugais auraient introduit le mot dans l'Afrique du Sud-Est et dans les îles de l'Océan Indien.

Mais voilà que la comparaison des datations met en difficulté l'hypothèse de l'origine indienne. Les formes anglo- ou luso-indiennes ne sont relevées qu'à partir du début du XIX^e siècle, alors que les formes africaines sont abondamment attestées deux siècles plus tôt, exactement à partir de 1609.

La chose se complique quand on réunit le corpus des attestations africaines du type MACHILA. A côté des formes qui désignent une espèce de palanquin, on en trouve qui désignent une grosse toile de coton. Ce sens est le plus ancien, attesté dès 1569, et est encore noté à l'époque contemporaine dans le district de Tete et dans le Zambèze inférieur, sous la forme *machira*. Celle-ci pourrait être le pluriel, avec le préfixe *ma-*, de *chira* 'grosse toile de fabrication indigène'.

Homonymie ou polysémie ? *Crux* des lexicologues. Une meilleure connaissance de la réalité désignée peut nous aider à voir clair. J'ai cité plus haut une description de la *machila* faite de bois et de rotin mais tous ces palanquins ne sont pas faits des mêmes matières. Voici une autre description, datée de 1808, se rapportant à Goa : « A machilla é uma especie de palanquim usado em Goa. He meramente um panno de lona suspenso de um bambú, que é levado á cabeça de quatro homens » [Une *machilla* est une espèce de palanquin employé à Goa. C'est simplement une pièce de toile suspendue à un bambou, qui est porté sur la tête de quatre hommes]. Un texte de 1885 apporte une confirmation, non sans quelque malice : « O sr. governador levava uma machila (cadeirinha) feita de lona forte, e andou socegado ; mas eu, infelizmente, não tinha senão uma machila em forma de rede. » [Monsieur le gouverneur avait une *machila* de forte toile, et voyagea confortablement ; mais

moi, malheureusement, je n'avais rien d'autre qu'une *machila* en forme de hamac].

Du sens le plus anciennement attesté du type MACHILA — grosse toile de fabrication indigène —, on a pu passer très aisément par métonymie, *pars pro toto*, au sens de ' palanquin fait d'une pièce de toile '.

Ainsi résolu le problème de la polysémie du mot africain, revenons à la question du sens dans lequel s'est fait le voyage de ce mot migrant. Les deux siècles de décalage entre les attestations africaines et les attestations indiennes ainsi que certains doutes sur le caractère indigène ou vernaculaire des formes indiennes invoquées comme étymons ont amené Rodolfo Dalgado à proposer pour le type MACHILA une migration à partir de l'Afrique du Sud-Est (Cfr. *Contribuições para a Lexicologia Luso-Oriental*, 1916, et *Glossário Luso-Asiático*, 1921). Cette thèse est défendue également par d'autres lusitanisants, dont Luis de Matos.

Quoi qu'il en soit de son origine, le mot est bien vivant à l'époque contemporaine en portugais de Mozambique, comme en témoigne une glose du romancier Rodrigues Júnior, dans *Muende* (Lourenço Marques, 1960) : « *machila* : transporte de que os indígenas se servem para levarem os brancos e as pessoas importantes do regulado ». [moyen de transport dont les indigènes se servent pour véhiculer les blancs et les personnes importantes de la chefferie].

Machila a d'ailleurs traversé le continent noir sur les pas des voyageurs et trafiquants portugais. C'est ainsi que l'ethnologue allemand Adolf Bastian, auteur de *Ein Besuch in San Salvador, der Hauptstadt des Königreichs Congo. Ein Beitrag zur Mythologie und Psychologie* (Bremen, 1859), a noté, à Luanda, dans les années 1850 : « Die Europäer lassen sich stets in Maschiles, die den indischen Palankinen ähnlich sind, tragen ». [Les Européens se font toujours porter dans des *Maschiles*, qui sont semblables aux palanquins indiens]. *Maschiles* est une transcription à l'allemande du pluriel de l'afro-portugais *machila*.

Enfin, j'ai aussi rencontré le mot dans un texte portugais de 1880, relatif à l'île de Saint-Thomas, dans le golfe de Guinée : « ...tomando a posição servil do negro carregador de maxilla... » [...prenant la position servile du noir porteur de *maxilla*...] (Nuno de Freitas Queriol, « As Missões Cathólicas em África », *Bol. Soc. Geo. Lisboa*, 2a Sér., 1 (1880), p. 25).

Une dernière remarque : le mot *manchil*, *manchy* ou *manchit* de la Réunion est du genre masculin alors que *machila* est féminin en portugais. Serait-ce un indice du fait qu'à la Réunion il aurait été amené plutôt par l'anglo-indien ? Ou bien ce changement ne serait pas significatif : il s'est opéré de même dans le mot suivant.

En Afrique centrale, le terme le plus courant pour désigner ce moyen de transport est *tipoy*, masculin en français, dont les variantes graphiques sont nombreuses, signe d'un emprunt oral (*tipoye*, *tipoie*, *tippoy*, *tippoï*, *tshipoy* avec une palatalisation qui fait penser au brésilien ou à certaines langues bantoues). Une dérivation a produit *tipoyeur* 'porteur de tipoy' employé notamment par P. Davis-ter dans *Ma Congolie en nœud papillon* (Luttre, 1954, p. 114). *L'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire* (sigle IFA, 1^{re} éd. 1983, 2^e éd. 1988) note *tipoy* au Zaïre et au Rwanda¹. Mais je l'ai rencontré aussi dans le *Voyage au Congo* d'André Gide (87^e éd., p. 90), texte sur lequel je reviendrai, et dans *Heures africaines* de James Vandrunen (Bruxelles, 1900, p. 217), où l'auteur évoque une scène qui se déroule au Gabon : « ...une Européenne en robe blanche [...] passe en hamac de transport, un tippoï, porté par deux noirs en longue chemise ».

Tipoy est emprunté au portugais *tipóia*, nom féminin, lui-même repris d'une langue amérindienne du Brésil (le tupi-guarani). On trouve ce mot à la fin du XVI^e siècle, désignant une sorte de filet ou un vêtement féminin (une pièce d'étoffe) dans lequel les mères

1. La notice du mot fournit les informations suivantes : 1^o Chaise à porteurs. « Le tipoye débouche du sentier. Bien qu'ils soient en nage, les porteurs se mettent au petit trot pour ménager à leur redoutable fardeau — et à eux-mêmes, les plus nobles porteurs — une entrée solennelle devant ces lourdauds de paysans ! » (G. Bolombo, *Kavwanga*, Namur, 1954, p. 15).

Syn. : chaise de poste.

Comp. : tipoy-cheval.

2^o Hamac en cordes ou en osier, fixé à un ou deux bambous, porté par une équipe de deux, quatre ou six porteurs qui se relaient.

Encycl. On s'en servait à l'ép. colon. pour transporter les notables et pour traverser les marais ou des passages difficiles. L'usage du hamac fut interdit pendant quelque temps, sous prétexte d'abus (cf. M. L. Bevel, *Le Dictionnaire colonial [Encyclopédie]*, Bruxelles, 3^e éd., 1955, p. 148). Utilisé aujourd'hui encore au Rwanda pour le transport des blessés.

Syn. : hamac.

Dér. : tipoyeur.

indiennes portent leurs jeunes enfants (Cfr G. Friederici, *Amerikanistisches Wörterbuch und Hilfsörterbuch für den Amerikanisten*, 2^e éd., Hamburg, 1960, pp. 611-612). Selon J. P. Machado, le sens de véhicule, moyen de transport, n'apparaît qu'en 1874. Date manifestement erronée, trop tardive. Mgr Rodolfo Dalgado fournit, de 1845, une attestation non équivoque de ce sens : « uma tipoya muito rica com cortinas de seda » [un tipoy très riche avec des rideaux de soie]. De même, vers 1850, Adolf Bastian, dans l'actuel Angola, observe des « Hängematte » [hamacs] de transport dits *Tipoya*. Un passage de l'*Historia de Angola* due à da Silva Corrêa (t. I, p. 83), dont la glose est particulièrement explicite, me permet de remonter la datation jusqu'à 1782 : « [A tipoya :] Hũa rede em q. võ sentadas, ou recostadas, coberta de um tejadilho, rodeada de cortinas » [Un hamac dans lequel elles [les dames] sont assises ou couchées, couvert, entouré de rideaux].

Revenant au français, retrouvons la description que fournit André Gide (*op. cit.*, note 1) : « Le *tipoy* est un fauteuil suspendu, non entre deux tiges de bambou, comme on pourrait le croire d'abord, mais entre deux palmes du gigantesque palmier-ban². Entre ces brancards se glissent les porteurs, deux à l'avant, deux à l'arrière. Reliés aux brancards, deux supports, un pour chaque couple de porteurs, pèsent sur l'épaule de ceux-ci assumant le poids de l'ensemble. [...] Au-dessus du fauteuil, des nattes posées sur des tiges arquées, forment toiture, c'est le *shimbeck*... »

Dans la citation portugaise précédente, il était aussi question d'une couverture (le *tejadilho*) de la *tipoya*. Ailleurs, à propos de la *machila* de l'Inde portugaise, les auteurs font état d'une *tenda* ou d'un *tendilhão* (sorte de tente), protégeant de la pluie ou du soleil. Dans la plus ancienne description du *manchil* réunionnais, d'après des notes datées de 1817, par A. Billiard dans son *Voyage aux colonies orientales* (Paris, 1822), il était question d'« un petit lit suspendu sous un tendelet mobile ».

2. Le palmier-ban, synonyme de palmier-raphia (Bénin, Côte-d'Ivoire, Togo selon l'IFA), désigne le *Raphia gigantea* et le *Raphia hookeri* en forêt, le *Raphia sudanica* en savane, c.-à-d. un palmier arborescent exploité pour le rachis de ses feuilles et pour sa sève, qui donne le vin de palme. Dans le contexte du récit d'André Gide, il s'agit probablement du *Raphia gigantea*.

Soit dit en passant, quoique attesté depuis 1611 (Cotgrave), le mot *tendelet* figure assez rarement dans les dictionnaires. C'est un emprunt fait à l'italien *tendaletto*, diminutif de *tendale* 'grande tente' et, comme terme de marine, 'marquise'. Or, dans ce même langage technique, *tendelet* désigne un abri, une sorte de tente montée à l'arrière d'une embarcation. Le passage d'un terme de marine à des usages de terre s'observe fréquemment dans les variétés d'Outre-mer du français, pour des raisons faciles à comprendre.

Le *tendelet* du tipoy congolais se dénomme donc *shimbeck* dans la notation d'André Gide. Ce mot, sous les graphies *chimbeck* et *chimbèque*, a été relevé, comme nom masculin, dans l'IFA exclusivement pour le Zaïre, dans le sens suivant : « habitation assez élémentaire servant de seconde résidence dans un lieu touristique, de gîte d'étape, de maison provisoire ou de logement pour le personnel domestique ». Il vient fréquemment sous la plume des écrivains coloniaux belges :

- James Vandrunen : « ...des huttes disloquées, des assemblages de paille et de bambous, des *chimbèques* entourés de claies mal façonnées... » (*Heures africaines*, Bruxelles, 1900, p. 247).
- Ekotongo (pseudonyme de Félicien Molle) : « Entre les bambous disjoints du *chimbeck*, il aperçoit les éclairs... » (*Peaux noires. Contes et croquis congolais*, Charleroi, sans date ni pagination). [L'auteur, qui a vécu chez les Bangala au début du siècle, emploie couramment ce mot sans le placer entre guillemets ni le gloser, comme il le fait pour d'autres mots bantous].
- G.-D. Périer : dans *Moukanda* (2^e éd., Bruxelles, 1924), on trouve, p. 47, la photographie d'une hutte avec la légende : « Chimbèque servant d'atelier de menuiserie ».
- H. De Langhe : « A mi-côte un *chimbèque* assez délabré, blanchi à la chaux » (*Contes de la Lukenye et du Kasai*, t. II, Léopoldville, 1947, p. 11).

Bref, ce mot était très répandu dans le français colonial du Congo belge, avec le sens général de hutte de construction primitive, sommaire. On voit aisément par quel procédé métonymique on a pu passer au sens de toiture élémentaire, faite de nattes posées sur des perches.

L'origine du mot fait ou a fait difficulté³. Pour Léo Bittremieux, auteur du *Mayombsch Idioticon* (Gent, 1922), le kiyoombe (variété occidentale du groupe kongo) *kimbeko* 'hutte, case' est un « basterwoord », provenant de *chimbeck* (p. 223), thèse qu'il confirme encore en 1927 dans *Deel III. Verbeteringen en Aanvullingen* (Brussel) : « ongewoon woord van vreemden oorsprong » (p. 854). C'est de L. Bittremieux que K.E. Laman, auteur du *Dictionnaire kikongo-français* (Bruxelles, 1936), a dû reprendre « *ki-mbeko* (Ouest), du fr. *chimbèque, case* », (p. 249 a). Mais le mot figurait déjà chez R. Butaye, *Kikongo-français, français-kikongo* (Roese-laere, 1909) : *kimbeko* 'chimbeck, case' (p. 71 a). On a donc cru longtemps à une origine européenne. Le français étant évidemment exclu, on a mené des recherches en portugais et en anglais, les deux langues qui, à date ancienne, ont exercé une influence sur cette région d'Afrique centrale. Elles n'ont donné aucun résultat. Il semble acquis que le transfert doit être inversé et que le bantou *kimbeko* est le point de départ du français colonial *chimbèque*. Une évolution phonétique identique (palatalisation de *k* devant *i*) s'est produite, par exemple, dans *kikwaánga* > *chikwangue* (pâte de manioc fermentée), *kimpéensi* (*kimpèenzi* selon Laman 257 b) > fr. *chimpanzé*. Si on veut remonter plus haut dans l'étymologie, on peut émettre l'hypothèse d'un rapport avec *bèko, mbèeko* du kikongo méridional, attesté chez Laman et déjà chez W. H. Bentley (*Appendix to the Dictionary and Grammar of the Kongo Language*, Londres, 1895) avec le sens de 'place réservée, sûre', d'où *kuna beko* 'secret, privé'.

D'autres dénominations encore ont cours en Afrique noire ou dans les îles de l'Océan Indien pour le palanquin ou des moyens de transport présentant quelque analogie.

Curieux engin et non moins curieuse composition lexicale que l'on trouve dans *tipoy-cheval* attesté par l'IFA au Zaïre et défini comme « variété de chaise à porteurs(...), bâton muni en son milieu d'une selle garnie d'étriers et destiné à être porté par deux hommes, sur l'épaule ». Ce composé est employé par H. De Langhe (*op. cit.*, p. 218) : « Le substitut grimpa dans sa cathèdre, Klau-

3. Je n'aurais pu rédiger ce passage de ma communication sans les informations qui m'ont été fournies par mon collègue et ami bantouisant, le R. P. Jan Dacleman s.j. Je tiens à l'en remercier bien vivement.

waerts escalada sa bique et De Noyette dut monter sur son tippoy-cheval, mais je doute fort qu'il fit galoper ses hommes, ce matin-là ». A en juger par le contexte, ce mode de locomotion ne devait guère être confortable ! Il me semble qu'il s'agit d'une sorte de calque par analogie du portugais *cavalo-de-pau* 'cheval de bois', dont le référent est identique.

Dans la même citation, on trouve le mot *cathèdre*, qui ne fait pas l'objet d'une entrée dans l'IFA. Il me semble pouvoir y reconnaître une adaptation du portugais *cadeirinha* 'chaise à porteurs', qui remonte d'ailleurs au même étymon gréco-latin.

D'autres termes encore :

- *chaise-hamac*, enregistré dans l'IFA en Côte-d'Ivoire, comme vieilli et défini en ces termes. « Moyen de transport des chefs traditionnels et des personnages importants », avec une citation tirée du quotidien ivoirien *Fraternité-Nation* du 16 février 1975 : « Sa dernière sortie, transporté dans une chaise-hamac, il [un roi] l'a faite en 1957. Depuis cette ultime marche triomphale, la chaise-hamac est reléguée au plafond d'une boutique ».
- *chaise de poste*, localisé au Zaïre par l'IFA et défini comme « chaise à porteurs ». Le mot est employé par H. De Langhe (*op. cit.*, p. 213) mais placé entre guillemets : « Le premier voyageait dans une originale « chaise de poste » que huit noirs déplaçaient à une cadence assez accélérée pour son poids mais en se relayant souvent... » [La scène se passe dans la plaine du Kasāï].
- *fauteuil*, décrit par R. Chaudenson (*op. cit.*, 1, pp. 171-172), qui, à la suite d'un malencontreux accident survenu en brousse, en a fait l'expérience personnelle vers 1970... Nous le citons largement ci-dessous ;

« Le transport des personnes s'effectuait encore récemment dans les « Hauts » de l'île [de la Réunion] en « chaise à porteur » [fôtèy] (...) Aujourd'hui ce mode de transport est encore en usage mais est réservé aux malades ou aux vieillards. Le « fauteuil » [fôtèy] est en fait une « sorte de petite chaise longue pliante » que l'on fixe sur deux longues barres de bois à l'aide de « cordes » (...) ou de « ligatures » (...) de feuilles d'« aloès » (...) que l'on a préalablement

« chauffées » (...) pour les rendre plus résistantes. Les barres de soutien sont en général prises dans « la hampe d'un aloès » (...). Le port s'effectue de deux façons :

1° A deux « porteurs » (...); les supports sont alors pourvus de « bretelles » [brikòl] que les porteurs se passent sur les épaules, en se mettant entre les supports, l'un devant le fauteuil, l'autre derrière. Il s'agit alors d'une « chaise à bretelles » [fôtèy brikòl].

2° Mais il existe aussi des « fauteuils » sans « bricoles » ; dans ce cas, les supports reposent directement sur les épaules des porteurs, il y a en général quatre porteurs, mais parfois deux seulement ».

— *filanzane*, nom masculin, mentionné sans exemple dans le *Grand Robert* (2^e éd.) comme datant de la fin du XIX^e siècle et tiré d'un parler malgache, sorte de chaise à porteurs. L'érudition et l'amabilité de mon cher confrère et ami Georges Sion me permettent de compléter cette notice par la citation d'un poème de Jules Supervielle, intitulé *Le Filanzane*, publié dans un recueil de 1922, *Débarcadères*, et repris dans un volume de 1956, *L'Escalier*. En voici des extraits :

« Je ne veux pas mourir avant
Que me portent en filanzane
Douze nègres dans la savane,
...
Mais où cueillir le filanzane,
Le nègre et les éléphants ? »

— *hamac*, attesté par l'IFA, dans le sens de chaise à porteurs, illustré par une citation de l'écrivain zaïrois Zamenga Batukezanga : « [...] Lubiku était un mundele-ndombe, un noir à la peau blanche. On le transportait en hamac partout où il allait » (*Sept frères et une sœur*, Kinshasa, 1974, p. 56). [Un mundele-ndombe est un Zaïrois qui se conduit comme un Blanc]. De *hamac* a été tiré *hamacaire* 'porteur de hamac', relevé par l'IFA en Côte-d'Ivoire, comme vieilli.

Notre randonnée en manchil, en tipoye ou en une autre variété de palanquin se termine. Elle a été longue, elle nous a menés par les pistes de l'Inde, des îles de l'Océan Indien, de l'Afrique noire. Le soir tombe vite sous les Tropiques. Nous aspirons à gagner le

gîte d'étape, où nous accueillera pour la détente, le rafraîchissement, une galerie ouverte, au toit en pente, accotée à la façade de toute construction de style dit colonial.

Si nous avons été véhiculés en tipoye, cette galerie se dénommera le plus souvent *véranda(h)*. C'est en effet, d'après l'IFA, le mot qu'on emploie couramment en français du Bénin, de Centre-Afrique, de Côte-d'Ivoire, du Sénégal, du Tchad, du Togo ; il se rencontre aussi au Zaïre. Le sens du français standard « galerie vitrée contre une maison, pouvant servir de petit salon » est rare en Afrique. C'est à sa particularisation sémantique que ce mot doit d'y être considéré comme un africanisme et de se trouver repris ici.

Je ne m'y attarderai pas si ce n'est pour rappeler que l'histoire des étymologies proposées pour ce mot et l'histoire du mot lui-même pourraient constituer à elles seules un voyage au long cours.

Les premiers étymologistes nous conduisaient en Orient : persan, sanscrit. Plus proche de nous, le grand lexicologue catalan Joan Corominas faisait un rapprochement prudent avec le celtique. Mais W. Meyer-Lübke, le prince des romanistes, regroupe le portugais *varanda* (fin du XV^e s., datation qui me semble tardive), le catalan *barana* (1082), l'occitan *baranda* (XII^e s.), l'espagnol *baranda* (vers 1460). Une famille polysémique dont le sème commun semble être celui de 'clôture' : rampe d'escalier, balustrade, garde-fou de balcon, clayonnage d'un parc à moutons, etc. D'où, par métonymie, en portugais, 'grand balcon, terrasse'. Cette famille peut se rattacher au latin *vara* 'poutre transversale, perche fourchue', du latin classique *varus* 'recourbé'. Soit dit en passant, *vara* est représenté en wallon par *wére* 'chevron' (de charpente). On ne doute plus que les formes qui apparaissent dans certaines langues indiennes, comme *varanda/waranda* attesté chez Vasco de Gama en 1498, ou le bengali *baranda* ainsi que l'anglo-indien *veranda(h)* (1711) sont d'origine romane et plus précisément portugaise. C'est aux Indes et en Extrême-Orient que le mot a pris le sens de galerie légère, souvent en bois, généralement ouverte, adossée à une maison.

Si le mot a été transporté en Orient par les caravelles de Vasco de Gama, il est parvenu au français par l'anglais. C'est, selon le *Robert historique*, en 1758 qu'il apparaît en français dans la traduction d'un ouvrage anglais, *Voyage aux Indes orientales*. Il ne s'y est répandu qu'au XIX^e siècle. Pierre Loti l'emploie dans le *Roman*

d'un Spahi (1881), Galliéni, dans son *Voyage au Soudan français* (1885).

Revenons à la ci-devant Ile Bourbon pour évoquer avec Leconte de Lisle :

« *Les grands-parents assis sous la varangue fraîche...* » (1862).

Citation que l'on peut joindre à celles qui ont été recueillies à l'entrée *varangue* dans le *Grand Robert* et son *Supplément*. D'abord celle de Baudelaire (*Poèmes en prose*, Spleen de Paris, 24 (1857) : « [...] au delà de la varangue, le tapage des oiseaux ivres de lumière [...] » (souvenir de l'Ile Bourbon).

Puis celle de Toulet (*La jeune Fille verte*, I) : « Elle (la maison) était flanquée, sur les deux façades, de galeries ouvertes, assez insolites si loin des Indes, où on les nomme varangues ».

Enfin, de Blaise Cendrars (*Rhum*, 1958) : « Dans la brousse, aussitôt qu'on s'éloigne des maisons des fonctionnaires, où les photophores grésillent sous les varangues, la chaleur est plus dense [...] ».

Selon R. Chaudenson (*op. cit.*), le mot est employé aussi dans les autres îles de l'Océan Indien : Maurice, Rodrigue, Seychelles, ainsi qu'à Madagascar.

La première attestation, sous la graphie *warangue*, est localisée en Inde et datée de 1736, d'après l'ouvrage de J. Vinson, *Les Français dans l'Inde*. A Bourbon, on trouve *varangue* en 1752. A Madagascar, on peut citer B. F. Legueval de Lacombe, dans son *Voyage à Madagascar et aux Iles Comores* (Paris, 1840) : « Je l'aperçus assis sous la varangue de sa case ». L'ancienneté du mot à Madagascar est attestée par l'étude de L.-F. Flutre « De l'apport de Madagascar au français d'Outre-Mer aux XVII^e et XVIII^e siècles » (in *Annales de l'Université de Madagascar*, t. 1, 1963, pp. 3-21). La définition qu'en donne ce philologue est très précise : « galerie légère qui règne sur toute la longueur de la façade d'une habitation et où l'on se tient ordinairement le soir pour respirer l'air frais » (p. 20).

Les étymologistes s'accordent pour voir dans *varangue* le résultat d'une évolution particulière du portugais *varanda*, sous l'attraction d'un terme familier à tous les gens de mer, *varangue* (1573 ; la forme primitive étant *varengue*, 1382). Désignant une pièce courbe ou fourchue placée sur la quille d'un navire, ce mot est

d'origine incertaine, probablement germanique comme beaucoup de termes de marine : l'ancien norrois a *wrong*, des formes apparentées sont attestées dans diverses langues germaniques⁴.

Aucun lien sémantique ne rattache les deux homonymes. L'intermédiaire formel entre l'étymon portugais et le français *varangue* 'véranda' a pu être engendré par une francisation directe du portugais, produisant normalement *varande*. Or cette forme a été recueillie à Nouméa, malheureusement sans datation. Elle est signalée par Patrick O'Reilly dans « Le français parlé en Nouvelle Calédonie... » (dans le *Journal de la Société des Océanistes*, IX, 9 décembre 1953). On peut conjecturer que telle francisation s'est produite très tôt. De *varande* à *varangue*, l'écart phonétique est réduit.

Mais, dans une partie de l'aire du tipoye, la galerie, la terrasse couverte porte aussi un autre nom, sans parenté avec le français commun, un nom particulièrement évocateur pour les anciens coloniaux et cher aux auteurs de littérature dite coloniale et à certains de leurs successeurs actuels, la *barza*. On trouve de ce mot une attestation très ancienne, dans une composition manuscrite d'Émile Banning (né à Liège en 1836), datée du 6 janvier 1856 et intitulée « La Traite » :

*« Sous l'antique figuier dont les bras éployés
Versaient sur la barza des ombrages sacrés,
Folâtraient des enfants, des chœurs de jeunes filles. »*

(Cité dans G.-D. Périer, *Petite Histoire des Lettres Coloniales de Belgique*, Bruxelles, 1942, p. 17.)

Citons seulement deux témoignages littéraires du XX^e siècle, que séparent presque soixante ans :

« Sous la barza, à l'heure méridienne, le thermomètre voisine aux environs de 40 degrés »,

chez Raoul-H. DUMONT, dans *Un colonial de quat'sous*
(Bruxelles, 1935, p. 117).

Le second :

4. L'hypothèse, avancée par P. Guiraud, d'une origine latine (*vara*, déjà alléguée pour *véranda*), passant par l'espagnol et de là arrivant au français, ne tient pas devant la datation : l'espagnol *varenga* date seulement de 1696 ; Corominas le considère comme un emprunt fait au français.

« Nous avons pris le café sur la barza où Philippe, une fois ses cadeaux déballés, a déployé la carte du Zaïre sur la table basse », chez France BASTIA, dans *L'Herbe naïve* (Paris - Louvain-la-Neuve, 1990, p. 17).

Une note infrapaginale explique *barza* : « terrasse couverte longeant la façade des maisons ».

L'IFA signale le mot au Burkina Faso, en Côte-d'Ivoire, au Rwanda, au Zaïre. J'y ajouterai le Burundi. La définition montre bien qu'il s'agit d'un apport colonial : « Terrasse couverte prolongeant le seuil des constructions non traditionnelles, magasins, boutiques, habitations particulières. Se dit parfois de l'auvent protégeant la terrasse ». Ainsi est justifiée l'alternance des prépositions *sous* et *sur*, que l'on a pu remarquer dans les citations littéraires : « on se tient *sous* la barza », « on reste *sur* la barza ».

Je pense avoir élucidé l'histoire du mot. Celui-ci, sous les formes *barza* ou *baraza*, est employé en swahili pour désigner notamment un lieu de réception, une salle d'audience ou de réunion, mais aussi un hangar, un pavillon, un kiosque, une véranda, un vestibule ou portique où l'on se réunit pour causer, traiter les affaires, juger, etc. Le swahili l'a emprunté sans modification sémantique à l'arabe de Mascate. Le mot est probablement apparenté ou emprunté à l'hindi *baroza* 'vestibule'⁵.

Le français colonial a repris *barza* au swahili et l'a répandu en direction de l'Ouest. Des langues bantoues occidentales, qui n'ont jamais eu de contact avec le swahili ni avec l'arabe, ont à leur tour emprunté ce mot au français colonial : c'est le cas du kikongo de la région de Kisantu qui emploie la forme *mbalasa*, adaptée à son phonétisme propre mais sans modification sémantique.

Assis dans les traditionnels fauteuils de rotin, autour de la table basse, qui meublent la barza, que pourrions-nous nous offrir comme rafraîchissements ? Sans doute le whisky-soda de 18 heu-

5. Cfr *A Standard Swahili-English Dictionary*, Oxford-London, 1939, s.v° *baraza* et Ch. Sacleux, *Dictionnaire swahili-français*, Paris, 1939-1941, s.v° *baraza*, *barza*. Ajoutons que le swahili a des verbes dérivés : *barizi* « donner ou tenir audience, tenir une assemblée, recevoir, etc. », *barizia* « s'entretenir à l'audience, être donnée ou tenue (à propos d'une audience) », *bariziana* « conférer ensemble à l'audience ». Ch. Sacleux, dans une traduction française, attribue le genre masculin à *barza*.

res, le classique des classiques, « incontournable » institution coloniale mais anglicisme absolument acné d'intérêt lexicologique. Nous opterons pour une corbeille de fruits, à manger frais ou à déguster en sorbet.

C'est que les fruits ne manquent pas sous ces latitudes. Relisons la description qu'Ekotongo (*op. cit.*), évoquant le début du siècle, nous donne d'une ville qui pourrait être la ci-devant Stanleyville : « [...] de larges avenues bordées d'arbres fruitiers : des manguiers aux têtes ombreuses, des citronniers, des orangers odorants, des papayers, des bananiers, des corossols ou « Cœur de bœuf », des goyaviers et, grimpant le long d'une palissandre, une liane barbadine offrait de délicieux maracoudjas ». Tableau édénique, auquel il ne manque que le serpent, sans doute lové dans le bananier !

A l'exception de *citron*, de filiation latine directe, tous les noms des fruits évoqués nous viennent d'Outre-Mer. Pour la plupart de ces voyageurs au long cours, l'origine et l'itinéraire sont bien connus des lexicologues. Aussi ne m'y attarderai-je pas. *Mangue* nous vient du tamoul par l'intermédiaire du portugais, *orange*, du persan par l'arabe qui l'a transmis à l'italien, *papaye*, d'une langue caraïbe par l'espagnol, *banane*, d'une langue bantoue de Guinée par le portugais, *goyave* (forme primitive *gouiave*, encore d'usage en martiniquais), de l'arawak, langue amérindienne des Caraïbes, par l'espagnol.

Restent la liane barbadine, dont le nom, le feuillage et la fleur m'enchantent autant que le fruit, et le corossol ou « cœur de bœuf ».

La barbadine, de son nom scientifique *Passiflora quadrangularis Linnei*, est une plante grimpante de la famille des Passifloracées à fruits comestibles. Quoique n'ayant pas d'entrée dans l'IFA, le mot est attesté au Congo, en Côte-d'Ivoire, au Zaïre. Il trouve sans doute son origine dans un toponyme : *Barbada*, la Barbade, une île des Antilles et doit être venu par l'espagnol : *barbadina* s'entend aujourd'hui au Pérou pour désigner cette passiflore ⁶.

André Gide, émerveillé, note en amont du Stanley Pool, sur la

6. *Barbadine* est connu aussi dans le français de l'Océan Pacifique (cf K. J. Hollyman, *Observatoire du français dans le Pacifique*, 7, 1993, p. 33). Attesté comme français antillais en 1816, d'après E. Rolland, *Flore populaire ou histoire naturelle des plantes dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore*, Paris, 1896-1914, ce mot est entré dans le français métropolitain en 1876 (cf H. Baillon, *Dictionnaire de botanique*, Paris, 1876-1892).

rive droite du fleuve : « Vu pour la première fois l'extraordinaire fruit des « barbadines » (passiflores) ».

Sous la plume de J.-M. Jadot, dans son livre *Sous les manguiers en fleurs* (p. 81) qui se réfère au Zaïre, on trouve « [les] verdure enlaçantes, étoilées de mauve des barbadines... ». On relève aussi le mot dans un texte de Constant De Deken, « Deux ans au Congo », reproduit par G.-D. Périer, dans *Moukanda* (p. 84).

Barbadine s'emploie aussi pour désigner le fruit, à côté de *maracouja*. Ce mot, avec ses variantes phonétiques et graphiques *maracoudja*, *marakoudja*, *marakudja*, qui témoignent d'un emprunt par voie orale, est repris dans l'IFA et localisé exclusivement au Zaïre. Une citation de H. De Langhe illustre cette entrée : « Sur la droite, un peu à l'écart, se détache une gloriette tapissée de marakoudja aux grosses courges à l'odeur sucrée, séjour de prédilection des coléoptères velus qui y creusent leurs galeries » (*op. cit.*, p. 95). Nous avons lu *maracoudjas* ci-dessus dans la citation d'Ekotongo. Un hapax : la forme *maracajou* dans le texte de Constant De Deken est manifestement fautive, peut-être due à l'attraction du mot *cajou*. Le mot du français du Zaïre tire son origine du portugais brésilien *maracujá*, qui désigne diverses espèces du genre passiflore aux fruits comestibles, lui-même emprunté au tupi et attesté depuis 1587, selon J. P. Machado.

Venons-en enfin au *corossol* ou *corosol*, dit aussi *cœur de bœuf*, comme le signalait Ekotongo dans le passage cité et avant lui J. Vandrunen dans *Heures africaines* (1900, p. 296).

Corossol est mentionné dans l'IFA pour le Bénin, la République Centre-africaine, la Côte-d'Ivoire, le Sénégal, le Togo, le Zaïre, et glosé *Anona muricata*. Son quasi-synonyme est relevé au Bénin, en République Centre-africaine, en Côte-d'Ivoire, au Rwanda, au Togo, au Zaïre, comme désignant le fruit de l'*Anona muricata* ou de l'*Anona reticulata*. Il est connu aussi dans la zone du Pacifique, où il dénomme l'*Anona muricata* (cfr K. J. Hollyman, dans *Observatoire du français dans le Pacifique*, 7, 1993, p. 56).

La famille des Anonacées comprend des plantes, des arbrisseaux et des arbres originaires des Antilles et d'Amérique centrale, que couvre le mot générique *anone* (variante graphique *annone*). Dans son excellent travail « Terminologie populaire et floristique ivoi-

rienne »⁷, Suzanne Lafage fournit la nomenclature des Anonacées d'Afrique noire : *Anona muricata* Linn. ou corossolier, *Anona squamosa* ou pommier-cannelle, *Anona reticulata* ou cœur de bœuf, *Anona purpurea* Moc. et Sess. ou atier ou tête de nègre, *Anona montana* Macfad ou corossolier-bâtard, *Anona cherimolia* Mill (chirimoya dans le *Grand Robert*) ou chérimolier, *Anona senegalensis* Pers ou anone du Sénégal ou encore anone sauvage. Ajoutons, d'après le *Grand Robert*, que l'*Anona reticulata* porte aussi le nom populaire de *cachiman*. Dans la zone du Pacifique, pour désigner l'*Anona squamosa* L., on emploie la forme *pommier-cannelle*, attestée depuis 1863, qui avait été précédée par *pommier de cannelle* (noté en 1817). Quant à *cœur de bœuf* (*Anona reticulata*), il est attesté en Nouvelle Calédonie en 1883. Sur ces deux points, cfr K. J. Hollyman, *op. cit.*, respectivement p. 122 et p. 56.

Le mot *anone*, attesté en 1740, nous est venu par l'espagnol *anón* (1556), qui pourrait avoir la même origine que le portugais *ananás*, venu du guarani *naná*. Toutefois, certains invoquent pour *anone* une source arawak. C'est notamment le cas de G. Friederici, *op. cit.*, p. 53, qui cite, d'après Las Casas, la forme *annona* (1552).

J'ai cité plus haut le français d'Afrique *atier* (ou *attier*), auquel est à joindre, comme nom du fruit, *ate* (ou *atte*). Ces deux mots sont très usités au Gabon mais rares en Côte-d'Ivoire (communication personnelle de Suzanne Lafage). Inconnus de la lexicologie française, ils proviennent du portugais : *ata* y est attesté en 1745 comme fruit très savoureux, *ateira* en 1782 comme fruit semblable à l'anone ; dérivé en *-eira*, il a sans doute aussi désigné l'arbre. Beaucoup de fruitiers sont formés en portugais par ce suffixe féminin (*figueira*, *nogueira*, *oliveira*, etc.) équivalent du suffixe masculin *-ier* du français (*figuier*, *noyer*, *olivier*, etc.). Quant à l'origine du portugais *ata*, on la trouverait dans le mot *ahate* d'une langue des Caraïbes.

Cachiman du *Grand Robert* ou *cachiment* selon R. Mauny⁸ est emprunté au portugais de même signification *cachimã*, qui est tiré de l'arawak. On trouve le pluriel *cachimens* dès 1640 chez le

7. En cours de publication dans le *Bulletin du Réseau des Observatoires du français contemporain en Afrique noire*, à partir du n° 7, 1987-1988.

8. Cfr *Glossaire des expressions et termes locaux employés dans l'Ouest-africain*, Dakar, 1952.

P. Bouton, à propos de la Martinique, *cachiment, cachimentier* chez Du Tertre en 1667. Des textes postérieurs fournissent diverses variantes orthographiques. Cfr G. Friederici, *op. cit.*, p. 111, et R. Arveiller, *Contribution à l'étude des termes de voyage en français (1505-1772)*, Paris, 1963, p. 109.

Chérimolier (aussi en Nouvelle Calédonie, 1883, d'après K. J. Hollyman, *op. cit.*, p. 51), se rencontre sous diverses formes : *chirimoya* (*Encyclopédie*, 1753 ; *Grand Robert*, Nouvelle Calédonie), *cheirimolia* (Nouvelle Calédonie), *chérimoya* (Guadeloupe), *chérimolie*, fém. (Bescherelle), *chérimole*, fém. (Larousse, 1960). Représenté aussi en anglais colonial et en espagnol d'Amérique centrale et méridionale, ce mot est tiré du quechua, langue amérindienne. Il est attesté au Guatemala dès 1629, au Pérou en 1653. Cfr G. Friederici, *op. cit.*, p. 180 et le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW), t. 20, p. 63b.

Corosol (variantes *corossol, corrossol, corassol*) désigne proprement l'*Anona muricata* Linn., l'arbre et le fruit, souvent confondue avec l'*Anona reticulata* Linn. Attesté en 1654 (*corosol*) chez Du Tertre dans son *Histoire générale des Isles de S. Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique et autres dans l'Amérique* (Paris, 1654) mais déjà en 1648 selon K. J. Hollyman, qui ne précise pas sa source. Le mot est en usage en Afrique, comme nous l'avons vu, mais aussi notamment à la Réunion, à Haïti, à la Martinique, à la Guadeloupe, en Nouvelle Calédonie. La lexicologie française le considère comme un mot créole, originaire de la zone des Caraïbes, et le rapproche souvent, dans ses tentatives étymologiques, du nom de l'île de Curaçao.

Rétablissons d'abord la réalité linguistique occultée par la graphie et la prononciation françaises : « Curaçao » est le mot portugais *coração* 'cœur'. Le rapport qui relie le toponyme et le terme botanique n'est pas de nature étymologique. Il consiste en un parallélisme métaphorique. La forme des deux réalités en cause a été comparée à celle d'un organe du corps humain ou animal. Procédé courant : nous avons rencontré plus haut l'anone *tête de nègre*, unité lexicale qui, chez nous, dénomme une variété de chou-rouge. Le phénomène est aussi patent dans *cœur de bœuf*, désignant proprement l'*Anona reticulata*, dont le fruit, nous dit Suzanne Lafage, rappelle la forme d'un cœur de bovin ; c'est la traduction littérale du portugais du Brésil *coração de boi*, dénommant la même réalité.

Celle-ci a donné lieu à d'autres comparaisons anatomiques, toujours avec des organes de forme plus ou moins ronde. *Mamón* de l'espagnol de Cuba, *mamè* du créole portugais du Cap-Vert évoquent la mamelle, le sein ; *riñón* de l'espagnol du Venezuela, moins poétique, le rognon. Nous arrivons au nœud du problème avec l'espagnol de Porto Rico qui appelle l'*Anona reticulata* *corazón*. De *corazón* à *corossil*, la transformation ne fait aucun problème pour le phonéticien, d'autant moins que, parmi les formes anciennes, une forme intermédiaire est attestée : *corossil*⁹.

L'histoire du mot se reconstitue aisément : au point de départ, l'emploi métaphorique de l'espagnol *corazón* dans la zone des Caraïbes, le passage au créole français de la même zone, puis à divers français d'Outre-Mer dans la mesure où cette réalité botanique se répand. Pour boucler la boucle, l'espagnol d'Europe emprunte *corossil* au français !

Changeons enfin de registre pour écouter la plainte du poète haïtien René Depestre dans *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien* (Paris, 1967).

« *O chant désolé de nos morts
Tu es mon destin mon Afrique
Mon sang versé mon cœur épique
Le pouls marin de ma parole
Mon bois d'ébène mon corossil
Le cri des arbres morts en moi.* »

L'intuition du poète aurait-elle rejoint les investigations laborieuses du lexicologue, elle qui lui fait trouver dans le corossil un symbole de la nostalgie qui remplit son cœur ?

9. La controverse étymologique ne date pas d'hier. L'hypothèse de l'étymologie toponymique (altération du nom de l'île de Curaçao) trouve un appui dans certains témoignages de l'époque, notamment de Du Tertre et de Labat (1724), témoignages qui pourraient relever de ce qu'on appelle l'étymologie populaire. L'hypothèse de l'origine métaphorique (forme du fruit) a déjà été émise par l'abbé Laverdière, éditeur des *Œuvres* de Champlain (1599) : on y trouve les graphies *coraçon* et *corason* et l'explication : « à cause qu'il [le fruit] est en forme de cœur ». G. Friederici (*op. cit.*, pp. 211-212) met en doute la forme du fruit et surtout l'usage de cette comparaison en espagnol. La documentation présentée ci-dessus permet de réfuter facilement les objections de G. Friederici.

Robert Vivier et la rencontre d'autrui

par Marcel THIRY

Tout au long de sa vie, Marcel Thiry a voué à l'œuvre de Robert Vivier et, plus particulièrement à sa poésie, une admiration intense qui avait valeur d'engagement. Ce sentiment lui a inspiré nombre de commentaires et d'évocations. Parmi ceux-ci l'Académie a notamment publié « Robert Vivier et le bonheur ».

Autour du même sujet et du même attachement, Marcel Thiry nous avait laissé un inédit que nous avons pris la liberté d'intituler : « Robert Vivier et la rencontre d'autrui ». Quelle meilleure occasion de le publier que celle de l'hommage rendu, le 6 mai 1994, à Liège à l'occasion du 100^e anniversaire de la naissance de Robert Vivier, sous les auspices conjugués du Grand Liège, de l'Université de Liège et de l'Académie ?

Qui a souvent écrit ou parlé de Robert Vivier ne saurait craindre certaines redites dans une nouvelle tentative d'explorer une œuvre poétique aussi vaste, laquelle ne représente qu'une part d'un ensemble où le roman, le récit et l'essai n'ont pas valeur moindre. Cette exploration ne fait que commencer avec les contemporains du poète. Une science et un sens profond du vers et du poème – peut-être les plus profonds qui soient aujourd'hui, et parmi les plus profonds qui aient été –, une sensibilité comme hérissée de tendresse, une pensée dont toute la simple grandeur est d'aimer gravement la vie et les hommes et qui n'a pu atteindre à cette grandeur que par une longue contemplation du monde, ma génération et même la suivante n'auront pu qu'aborder l'étude d'une richesse poétique aussi évoluée et circonvoluée, aussi profuse.

Robert Vivier est né en 1894 dans une commune joignant Liège,

qui s'appelle Chênée, et dont la chênnaie, s'il y en eut jamais une, a de long temps disparu. Son père, ingénieur dans une des usines de la banlieue, était bourguignon. Cette origine paternelle explique-t-elle que Robert Vivier ait su se défendre du style appliqué, souvent compliqué, qui caractérise de façon assez générale la littérature française des marches belgiques ?

Deux exemples, pris dans deux parties de l'important domaine de sa prose, montreront comment s'allient chez lui la loi de la pureté de la langue et l'art de sa simplicité — art de simplicité qui, bien loin de se limiter à l'écriture, élaborera d'ailleurs, nous le verrons, toute sa conception sociale, toute sa philosophie.

Vivier a puisé dans la petite histoire contemporaine de sa terre wallonne le sujet de son grand roman, *Délivrez-nous du mal*, large monographie d'un ouvrier guérisseur et prophète, le Père Antoine, et de la secte antoiniste. Non seulement il y échappe au souci dominant de cette couleur locale qui avait été, pendant une génération dans son pays, la ressource des conteurs régionalistes, mais il parvient à transposer la langue de ses personnages de façon qu'ils parlent un français pur, tout en laissant entendre comme à l'arrière-plan l'intonation d'un terroir, tantôt par un vouvoiement un peu insolite, tantôt par telle construction toute correcte, mais plus familière au pays liégeois, surtout par ce don de faire reconnaître ou deviner une fidèle ressemblance, épurée, au langage des simples. Et c'est d'ailleurs de la même habileté à concilier le respect de la langue avec la vérité de la vie qu'usera Vivier quand il fera parler les soldats de la première guerre : son réalisme, plus réel que celui de Barbusse, ne prête à ses personnages aucun vocabulaire spécial qui aurait proliféré dans les tranchées ; mais quelque chose d'intimement adapté à leurs habitudes d'expression les fait entendre au naturel, en même temps qu'une discrète purification — où l'on sent un grand respect pour eux — exhausse insensiblement leurs propos jusqu'au mode du français le plus simplement classique.

Cette guerre de 1914-1918 est le grand événement de la jeunesse de Vivier. Étudiant à l'université de Liège où il venait d'être reçu candidat en philosophie et lettres quand éclata le coup de tonnerre, il s'évade de la Belgique occupée, gagne la France par la Hollande et l'Angleterre, s'engage. Il va servir sur l'Yser pendant trois ans et demi comme fantassin, en déclinant, doucement obstiné, le moindre grade, ne voulant pas être distingué de ses camara-

des, les autres simples soldats, « simples soldats » : pour lui la locution se modifie et s'annoblit ; l'épithète devient substantif ; l'expression désigne les simples — et le peuple des simples lui est cher — qui ont été faits soldats.

Deux leçons demeureront de ces années, en plus de celles que donnent une longue misère et la longue proximité de la mort. C'est d'abord la connaissance fraternelle de ces gens « du peuple » dont il aura voulu rester, avec entêtement, le compagnon et l'égal. Ensuite il déduira de leur exemple la grande recette de vie. Si malheureux qu'ils soient, les hommes des tranchées, à peine installés dans la boue et dans le commerce quotidien avec le danger, font ce que font partout les hommes, ils s'ingénient à vivre. Ils créent des systèmes de protection de leur vie intérieure en même temps que leurs remparts militaires. « L'obstination de l'humain chez les humains, leur obscur désir et leur capacité de maintenir en eux les cheminements de toujours en les modelant suivant les rites changeants du sort, tels étaient les sacs de terre, les fascines et les bétons de cette fortification d'âme au relief infini et pourtant, comme les fortifications de campagne, indéfiniment résistante. » Les soldats se refont donc une société dans les débris de la société. Ils cohabitent, apprennent dans les nuits froides des abris le prix de leur chaleur mutuelle, causent, se querellent un peu pour dilater les poumons, s'entraident, « s'accroupissent côte à côte au fond de la tranchée pour polir et comparer des bagues d'alu ». Ils ont trouvé le moyen de faire servir à quelque chose de doucement pacifique, où l'idée de la femme fait son nid, le métal qui déchiquette et qui tue... Ainsi, ils purent faire de cette guerre, dans les intervalles de la fureur, quelque chose qui ressemblait à une espèce de paix : la paix est dans l'homme, dès qu'on ne l'en empêche pas absolument, il la transpire. Ils refirent, à ras de terre, une civilisation ; « puisque le chaos prenait ses habitudes, ils s'en reconstruisirent aussi ». Ils se recréèrent un certain bonheur, « un bonheur misérable si l'on veut, mais d'un grand prix cependant si l'on songe que celui-ci c'est nous seuls qui le faisons ».

Voilà le grand mot lâché, avec une prudence, une précaution extrême, mais enfin il est lâché : le mot bonheur. Le naturel devoir de bonheur..... l'Académie royale de littérature française, Robert Vivier, dans son discours de réception, mit tout son zèle, sa conviction, son talent et son plaisir à montrer que l'enseignement essen-

tiel de Maeterlinck est dans cet impératif : il faut être heureux, il faut vouloir le bonheur. Le naturel devoir de bonheur, c'est la leçon non seulement du chercheur d'oiseau bleu, mais aussi de tous ces drames de Maeterlinck qui ont tous cette communauté de sujet. C'est que, dans le noir, des êtres humains y luttent toujours vers une lumière. Et cette leçon, si Vivier la sait si bien et s'il s'explique si persuasivement — comme il explique tant de choses de la poésie dans ses essais — c'est parce que lui-même s'est élaboré peu à peu une morale voisine de celle-là, encore qu'il y ait dans sa proposition de nous partager le bonheur. Le naturel devoir claire espérance, et que les douves noires des mystères symbolistes autour des châteaux de grandeur et d'effroi n'existent pas chez lui, pour défendre les lieux modestes, accessibles et familiers d'un bonheur qui n'est bonheur que parce qu'il est simple.

Les lignes que j'ai citées plus haut, sur ce « bonheur misérable » des soldats, qui avait d'autant plus de prix qu'ils avaient su se le créer à eux-mêmes, contiennent en somme toute la philosophie, peu à peu dégagée de cette espérance humaine. Je les ai prises dans la préface que Vivier a mise à un recueil de six récits du front de l'Yser, *Avec les hommes*. Les hommes, en langage militaire, ce sont les non gradés. On voit quelle élévation Vivier confère aux sans-grades en s'emparant de ce petit fait de langage, de même que nous l'avons vu transmuter l'expression « simples soldats ».

Cet évangile d'un vouloir être heureux, obstinément et malgré tout, cette théorie du bonheur qui repousse invinciblement comme une herbe à travers les misères, du bonheur aussi naturel à l'homme que la paix. C'est la doctrine qui va cheminer de livre en livre et qui va conduire à travers romans et recueils jusqu'à la confirmation constante de la grande recette universelle : l'acceptation et l'amour de la vie — un amour comme résigné mais tendre. Car

Pourtant nous n'avons qu'elle, ou bien la mort.

Le chemin cependant aura été long pour parvenir à cette découverte de la bonne parole, celle qui persuade de consentir à la vie, pour elle-même et quelle qu'elle soit, celle qu'on entend se formuler dans ce vers qui provient d'un recueil du *Mezzo del camine*.

Oui, la voie montante vers cette foi voulue aura été longue, car les tout premiers vers relevaient du pessimisme absolu. Certains ont été ici pour la première fois réunis en volume. *Poussière qui*

s'envole, c'est le titre qu'ils portaient dans la petite revue des élèves des athénées (c'est-à-dire des lycées) belges, où ils parurent alors que Vivier venait de sortir de rhétorique en remportant un premier prix de dissertation française au concours général. Le rythme naturellement allongé dont ces alexandrins emplissent les strophes, c'est déjà un secret conquis, celui de faire de douze pieds un peu plus que la dimension de douze pieds, en imposant à la lecture une large lenteur. Ce secret-là, découvert à seize ou dix-sept ans, Vivier passera une vie à le perfectionner.

Si c'est dans l'atelier de Leconte de Lisle que l'écolier poète a pu apprendre cette majesté des proportions et du rythme en même temps qu'il essayait des pinceaux encore plus noirs que ceux du maître, la première plaquette appartient plutôt à un autre Parnasse, celui de Heredia. *Avant la vie* : un titre qui présageait curieusement l'importance que le mot « vie » et le tendre respect de la vie devaient prendre dans l'œuvre future. La recherche poétique de Vivier est faite de docilités successives, et c'est par ces expériences que son originalité va se former, d'une préférence à une autre, jusqu'à dégager son choix d'elle-même.

Vivier aura ainsi passé par plus d'une école quand, trois ans après son retour de la guerre, il publiera son premier recueil important : *La Route incertaine*. Les dates que portent les parties du livre disent long sur le drame qu'aura traversé sa jeunesse : 1913 ou 1914, les promesses de la première plaquette vont en fleurs, favorisées par une saison de nouvelles influences ; le vers libre apparaît pour la première fois parmi les mètres réguliers ; certaines de ces pièces portaient une date double : 1913-1919 ; elles font voir l'étudiant mûri par quatre années de guerre qui retrouve dans le tiroir de sa chambre les poèmes ébauchés à dix-huit ans, et qui les accomplit en collaboration avec l'adolescent qu'il fut. La partie centrale 1916, 1917, 1918, comporte seize pièces écrites au temps des tranchées ou après coup (certaines n'ont pas de millésime), mais directement inspirées par ce temps-là. Sur les pages d'avant et celles d'après la guerre — une dernière partie va jusqu'en 1921 —, c'est le Symbolisme qui met le plus souvent sa marque, ou plutôt tous les symbolismes, de Verhaeren, de Maeterlinck, mais surtout les longues laisses fabuleuses d'Henri de Régnier. Il y a aussi une pièce écrite à vingt ans, en 1914, *Le jardin des souvenirs*, d'un verlainisme incontestable et qui fut tout passager, car Vivier,

baudelairien fervent, ne veut pas assigner à Verlaine un rang plus haut que celui de « grand poète mineur ». Cependant écoutez : à un certain moment, à la chute d'un poème, on entend le futur accent du vrai Vivier : « tel qu'en lui-même » la note d'une sensualité réaliste où la tendresse et une amertume s'allient douloureusement. C'est à la fin d'une pièce où le Silence est personnifié, comme les abstractions le sont normalement dans le procédé symboliste. Et le poète a touché de sa bouche celle du Silence :

Elle a le goût mouillé des feuilles mortes.

Mais cette intonation authentique va se faire entendre encore beaucoup plus souvent dans les seize pièces sur la guerre. Encore faut-il noter : de même qu'il aura fallu plus de quarante ans pour que Vivier tire formellement de sa lointaine expérience des tranchées la confirmation de son idée maîtresse ; que l'homme est fait pour accommoder en bonheur la vie telle qu'elle est, de même il faudra très longtemps pour que la poésie de cette époque de boue et de mort trouve par lui son expression la plus poussée ; c'est dans le souvenir, et non sur le vif, qu'il traduira le mieux l'instant de guerre.

Car c'est une loi dont il développera le système dans une communication à l'Académie royale de littérature : l'acte poétique, pour s'accomplir, a besoin d'une distance dans le temps par rapport à l'événement qui lui a donné l'impulsion première ; il a besoin d'un relais pour que l'impression originelle de cet événement qui peut n'en avoir pas été particulièrement émue, qui peut l'avoir été trop fort, se transforme en poésie active. Il est classique que ce relais soit fourni par l'intervention du souvenir.

Le temps aura donc sa fonction dans la genèse du poème. En observant l'œuvre de Vivier nous pourrions même dire que dans ce cas particulier il pourra l'avoir jusqu'à trois fois : en premier lieu par le stade de latence entre heure de l'événement primaire et celle du relais, qui déclenchera la création écrite. En deuxième lieu, le temps entrera comme facteur dans l'élaboration formelle, normalement interrompue de pauses, de réflexions, de périodes de distraction parfois très longues pendant lesquelles la préoccupation de l'ouvrage ne se poursuivra pas moins et n'œuvrera pas moins, inconsciente ou à demi-consciente, avec la continue assistance de la durée humaine et de sa maturation qui ne fait pas de trêve.

Enfin, chez Vivier, il existe un troisième âge pour cette collaboration du poète et du temps. Cet âge vient après l'achèvement du poème ; souvent alors celui-ci sera mis pour longtemps à l'épreuve du tiroir obscur. Nombreuses sont, dans les livres de Vivier, les pièces que leur auteur — nonchalance ou système, mais plutôt système, ou du moins nonchalance à laquelle l'intelligence donne son accord — aura tenues en attente pendant de longues années avant de les publier. Est-ce un enseignement tiré des longues absences ou la guerre, de cette expérience des vers retrouvés et accomplis après la longue séparation, et qui portent les deux dates de 1913 et 1919 ? Il y a une partie des « pages anciennes » dans *Un cri du hasard* ; une note dans *Pour le sang et le murmure* indique que la plupart des vers qui s'y trouvent ont été écrits à l'époque d'*Au bord du temps*, presque vingt ans plus tôt, et que d'autres datent encore de plus loin. Pourquoi ce stage dans l'ombre parfois si long, avant que le poème soit produit au public ? Est-ce pour que le jugement de l'auteur sur son poème puisse s'assurer profondément par des scrutations et des retouches, par des visites au tiroir auxquelles il le soumettait de temps en temps ? Qu'est-ce que Vivier attend de ces oubliettes pour les chères créatures qu'il met à vieillir ? Un exercice et une épreuve de durée secrète avant cette candidature à la durée publique que sera l'édition ? En tout cas il en résulte des œuvres où toute imperfection est effacée par la patience du temps, des œuvres cent fois polissées et repolissées sur le métier des jours et des mois.

À l'intérieur même de ce premier livre — *La Route incertaine* —, on peut relever ce phénomène du relais par le souvenir, et d'une poésie plus intense qui en résulte. Nous avons la chance que presque toutes les pièces de cette série sur la guerre soient datées, ce qui permet l'expérience par la comparaison. La date manque toutefois à celle qui paraît une des plus évoluées, mais elle est écrite au présent, faible indice, à vrai dire très douteux, qu'elle aurait dû être écrite au front :

Quand l'aube met à nu nos Venises livides

(...)

Quand la pluie glisse entre la nuque et la vareuse...

(les substantifs français en *euse* sont souvent dérivés d'un verbe dont ils désignent l'agent : la foreuse, la goualeuse, la pleureuse.

Ainsi se suggère, après ce vers de Vivier, un verbe *vare*, qui n'existe pas, et qui désignerait la longue action de vivre vaguement en vaquant à des navigations errantes parmi le péril et les travaux absurdes, qui fut celle des fantassins dans leurs trous.)

Ce mot de *vareuse*, par son accent frissonnant comme par le réalisme étrangement poétique avec lequel il évoque un humble effet d'habillement militaire, fournit un exemple de cette transmutation dont Vivier sait affecter le lexique le plus simple. Mais cette espèce de lenteur qui s'arrête sur le sens d'un vocable et le laisse ainsi s'approfondir, cette élévation du mot prosaïque jusqu'à la poésie se manifestent de façon plus convaincante encore dans un poème intitulé *Pluie aux tranchées*, tableau de guerre signé en 1921, après que, grâce au temps écoulé, une relance de l'intime impression poétique a pu s'exercer par le souvenir :

*Au fond de la tranchée nous étions à genoux,
Du café toussotait, dans un bidon terni,
Sur un peu de feu bleu qui souffrait entre nous.*

Sans doute il n'y a pas là seulement cet affinement plus aigu de la sensation que procure à celle-ci l'éloignement de son objet dans le recul du temps, comme une autre lumière vient au paysage dans la perspective de la distance ; cette tendresse souffrante vers le peuple avec qui on était aux tranchées est favorisée par le populisme, qui va marquer tout un âge dans l'œuvre de Vivier : Vivier, né en bourgeoisie, très tôt professeur d'Université, et chez qui la guerre et le contact voulu et prolongé « avec les hommes » n'auront été que le révélateur d'un profond instinct naturel de solidarité sociale ou socialiste. Un peu plus tard, il écrira des romans et des récits populistes, d'un populisme bien à lui, dont il a proposé une significative version. Le roman populiste, d'après lui, est celui dont les personnages sont dirigés par leur vie et ne la dirigent pas. Pour la diriger, ils ont trop peu d'orgueil. Philosophie de soumission, de passivité ; physionomie morale qui convient à l'image d'un certain Vivier, dérobé aux honneurs, nonchalant devant l'événement quotidien favorable ou défavorable ; mais théorie qui donne à réfléchir sur les contrastes du caractère humain, à ceux qui ont vu Vivier en toute circonstance grave, empoigner avec une vive, intransigeante et inflexible énergie, la solution du devoir total, difficile et pur, à

ceux qui mesurent la hauteur de l'œuvre patiemment élaborée : une si vaste réalisation ne s'accomplit pas dans l'indolence...

Les héros de ses romans, eux, sont bien des soumis, des dominés qui se refusent à toute action sur leur destinée non par incapacité, non par mollesse, mais par une sorte d'innocence végétale. Il n'y a pas un méchant dans cette œuvre romanesque. Le mal même y est-il le mal, et la faute la faute ? Antonia, l'héroïne de *Folle qui s'ennuie*, ne commet l'adultère qu'une seule fois, comme sans le vouloir, possédée un instant par une force qui n'est pas d'elle-même, et il faut que le soir même elle l'avoue à son mari. Séparation parce que cela se fait, parce que cette sanction traditionnelle doit se subir elle aussi — et puis, le mari vient rechercher Antonia ; et, un peu plus tard, il ira rechercher son ami, le voisin, le complice. Complice de quoi ? d'avoir vécu la vie ; c'est une grande complicité dans laquelle nous sommes tous engagés tous les jours. La vie seule a raison, la vie est notre raison suffisante.

L'œuvre en vers, cependant, ne fera pas sans détours son achèvement vers l'époque où Vivier professera dans sa poésie aussi cette doctrine vitaliste confondue un instant pour lui avec une théorie littéraire du populisme. Des détours, ou bien des expériences exploratoires, comme nous en avons vu déjà se détacher successivement vers le Parnasse, vers le Symbolisme ; Vivier part à la découverte, vérifie et renouvelle l'enseignement d'anciennes écoles, et puis revient au point de départ où il a ses réserves d'eau douce, son originalité profonde, pour mettre le cap sur un autre point du vaste Univers poétique toujours inconnu. Pour moi, l'épisode du *Ménétrier* demeure quelque peu énigmatique. Par quelle méfiance pour les ressources du « beau vers » le poète s'est-il voulu ces rythmes courts, un peu sautillants, pour décrire de petits paysages vernissés comme des jouets suisses ? L'espèce d'impersonnalité de ces décors masque une évolution : *Le Ménétrier* est un intermède devant le rideau.

Le recueil suivant, *Déchirures*, publié en 1927, reprend des poèmes anciens de 1921 et 1922 et des pièces dont les dates vont jusqu'en 1926, d'un impressionnisme réaliste, parfois tenté par un lyrisme halluciné assez verhaerénien, parfois presque caricatural, des laideurs rencontrées (cet accent-là est très rare chez Vivier, dont on peut dire que sa clairvoyance aiguë ne s'exprime jamais cruellement) :

*Je vois un type en redingote,
Barbu de noir comme tous les jours
Son nez calcule et ses pieds trottent...*

Le livre passe à l'absolution de ces laideurs dans la sympathie universelle du populisme, dans l'amour fraternel de la vie humble :

*Il pleut doucement
La terre qu'on vient de retourner
Est grave et comme étonnée...
(...)
L'odeur de l'eau vient par bouffées,
En aveux soudains
Mêlés à l'odeur du café...
(...)
Tout peut vivre, ici. Tout est bon.
(...)
Nous allons lentement dîner
À la table de la cuisine...*

Ainsi, un choix définitif a été fait, au cours des cinq années que couvrent ces poèmes ; entre le croquis à l'encre mordante du type « en redingote » et au nez qui « calcule » et le chant du lent dîner à la cuisine, un parti a été pris décidément, celui d'aimer la vie comme elle est, et comme elle est pour le grand nombre. Je ne sais si quelqu'un a jamais fait observer au socialiste né qu'est Robert Vivier qu'en enchantant de ces ultimes prestiges la vie humble, en la racontant comme la seule vie de poésie, en nous induisant subtilement à sentir qu'elle est la vraie recette de vie, il peut passer pour fournir argument à un antisocialisme bien connu : « *Ne vous plaignez pas, les pauvres, votre vie est la bonne.* » Mais la réponse est si claire qu'elle s'exprimerait toute seule : Vivier a choisi de consoler ; il ne dit pas le mal, il enseigne à voir le bien que peuvent donner, si durs qu'ils soient, le monde et la vie. Je l'ai dit plus haut, dans ses romans, l'humanité n'est jamais mauvaise. Est-ce qu'il ignore donc que la méchanceté, cela existe ? Non, mais il la laisse en dehors de son attention ; c'est sa façon de la dédaigner, de l'abolir. L'avant-propos qu'il a mis à ses récits de l'Yser, tardivement publiés, se termine par ces lignes : *Et si on m'objectait qu'il n'y a pas beaucoup de tués dans ma guerre, je répondrais : « Que voulez-vous, ce qui nous intéressait, ce n'était pas la mort. »* De même, sauf en certaines pages de *Délivrez-nous du mal*, sa grande chronique d'Antoine le guérisseur, n'apparaîtront dans son popu-

lisme ni la cruauté de l'usine, ni les drames de la grève, ni la misère. Mais tout cela existe comme la mort à la guerre, et c'est sa tendresse elle-même pour les simples et pour les soldats qui en est pleine et qui en témoigne mieux que ne pourraient le faire des descriptions de fabriques d'enfer et des récits de tuerie.

Le populisme marquera moins profondément, moins longuement aussi l'œuvre en vers de Vivier que son œuvre en prose. Une pause de neuf années sépare *Déchirures* du recueil qui va paraître en 1936, *Au bord du temps* ; et c'est le seuil d'une période où les livres de poèmes se succéderont avec une régularité qui ne sera guère interrompue que par le silence rigoureusement voulu pendant les cinq ans de la deuxième guerre. Que s'est-il passé en ce *longum aevi spatium* ? Une sorte de lévitation. L'affection de Vivier pour le peuple de la rue et des trains n'a rien perdu de son intime chaleur ; mais ces paysages humains se sont un peu fondus dans l'universel parce que le poète les voit de plus haut. La recherche d'une essence du Temps, de la Terre, de la Vie l'a élevé jusqu'à des zones où son poème pourrait bien rencontrer l'abstrait, et ce serait un danger ; mais toujours l'image la plus concrète, la plus sentie, la plus simplement communicante vient au service de cette philosophique scrutation du monde :

*De l'autre côté des pensées
Circulent de prudents problèmes
Tends la main, tu peux caresser...
De douces louves se promènent
Ces douces louves, c'est toi-même.*

Ces douces louves, ou d'autres douces bêtes à fourrure, nous les retrouverons bien plus tard, tout au bout du long chemin exploiratoire de la poésie ; douces louves qui deviendront malicieusement des lapins devinés en demi-rêve au pied d'un lit d'insomnie. C'est elles peut-être, les douces louves, que Vivier aura nommées les premières dans sa tendresse pour l'animal. Signe de l'avènement prochain, dans cette poésie, d'un des trois règnes de la nature, règnes dont la prédominance me semble s'élever successivement. Il y aura l'âge du minéral : la montagne, la mer auront leur patiente et médiative célébration ; car celui qui trouve un accent irrésistible pour dire le mot « frères » quand il parle des hommes est un pèlerin passionné des lieux vides ; il y a en lui un grand besoin de déserts. Le règne végétal aura sa saison, florissante surtout dans

Pour le sang et le murmure, dans Tracé par l'oubli : tel Réveil en mai, tel Réveil en juin, tout le Cahier d'un printemps disent cette alliance avec les bois et avec la terre qui est aussi nécessaire à l'homme que l'amour des hommes.

Dors, ô belle Terre, dors...

Le règne animal, enfin, annoncé de si loin par les « douces louves » envahit, doucement comme elles, le familier fantastique du recueil intitulé *Des nuits et des jours*. L'insomnie y devient tout un pays qu'il s'agit d'apprivoiser en poésie, d'apprivoiser en l'aimant, comme on a aimé et apprivoisé la vie ; on l'accepte donc et on la découvre peuplée d'une faune énorme ou tendre, passages d'éléphants entre la fenêtre en marche et les séracs des draps, fourrures furtives de loups et d'ours menés par un berger de conte, et, malicieux intrus, le petit peuple des lapins serrés, gris dans du gris... Et la main de l'insomniaque, « *main qui voyage en ce buisson mystérieux* », s'en va

*Caresser le hasard, reconnaître une oreille
Dans le chaud cartilage ému qui tremble et veille,
Sentir sous une peau rouler des os très doux...*

Et c'est encore une recette tirée de l'amour de la vie, cet enchantement de l'ennui insomniaque par la réalisation imaginaire du contact animal.

J'ai peur d'avoir proposé trop systématiquement de voir une succession chronologique dans les préoccupations dominantes des trois règnes. La montagne et la mer, les bêtes et la forêt, comme la ville, les trains, la guerre font en réalité un environnement continu autour de l'énigme centrale, le secret de la vie des hommes ; seulement il arrive que sur une partie de ce décor le glissement du rayon d'éclairage s'arrête un moment avec une plus longue insistance. La présence de tous les thèmes n'en revient pas moins avec fidélité, comme par modulations émergentes, au long de tous les recueils ; même l'intimité domestique régnante au temps de la « saison » populiste, éclipsée ensuite pour une sollicitation plus universelle, reviendra servir, par une intonation de surprise devant le détail familier et fabuleux, l'apologue maeterlinckien d'un retour à la maison où « quelqu'un d'ami » attend dans l'ombre :

Non, ce n'est pas à nous ce chapeau sur la table.

De même qu'il serait faux de vouloir distinguer, dans la suite de cette pensée poétique, des périodes qui dépendraient d'une inspiration exclusive, de même on ne peut pas diviser l'évolution de cette technique du vers suivant des époques historiques bien tranchées. On peut bien apercevoir le vers libre, qui fut exercé dès *La Route incertaine*, gagner largement du terrain dans *Le Miracle enfermé* ; mais la règle est la diversité. Diversité qui ne perd rien quand peu à peu prévaut le retour au mètre régulier, car cette règle elle-même est sans cesse renouvelée et variée. Chaque poème et chaque vers s'inventent leur loi propre, même si la mesure de base est celle de l'alexandrin, d'ailleurs assouplie, ductile à toutes les intentions qui l'accommodent à l'impression à rendre ; et même dans ces périodes — notamment la dernière — où c'est l'alexandrin qui statistiquement l'emporte, le recours est fréquent à d'autres coupes paires ou impaires, quelquefois à un vers allongé jusqu'aux quatorze syllabes :

*Dans l'air d'avant le printemps, quand les neiges sont
Sans comprendre mon chemin je marchais dans mes pensées.*

Cette continuelle expérience technique, qui ne se satisfait jamais d'une formule une fois trouvée et ne veut couler l'idée poétique que dans un moule poétique aussi original qu'elle, a connu un épisode bien particulier. Un livre de Vivier est voué tout entier à la même forme fixe, celle du sonnet. Fixe ? Parmi les soixante-treize sonnets de *Chronos rêve*, il y en a relativement peu qui suivent exactement la distribution classique des strophes et des rimes. Il y en a d'élisabéthains, en trois quatrains avant le distique de la pointe ; il y en a de libertins, dérogeant pour les tercets à l'ordonnance traditionnelle des rimes ; il y en a beaucoup d'inventés, assouplissant le fameux corset jusqu'à créer des sonnets qui comportent tantôt trois tercets, tantôt un quinzième vers. Cette réinvention du rythme est adaptée à la réinvention des mythes à laquelle le poète s'est attaché tout le long de ce livre, qui occupe dans son œuvre une place si particulière. Exemple : ce que tisse Pénélope, ce sont les épisodes de l'Odysée, la grotte du Cyclope, Calypso, Nausicaa, et toujours entre ces escales la navigation recommencée sur la mer adverse. Tous les soirs, la fatigue et le doute interrompent la tâche, les doigts fatigués effrangent et défont l'histoire qui n'a pas abouti... Mais que le doute soit surmonté, que l'amour

triomphe de la lassitude, et l'art de la tisseuse en allant jusqu'au bout de l'imagerie entreprise accomplira le destin d'Ulysse : la tapisserie s'achèvera.

*Pour qu'un gabier puisse au matin t'apercevoir
Blanche sur ton Ithaque enfin tissée, ô Reine.*

Or, ce miracle est reproduit dans la forme du sonnet par une péripétie de rebondissement : c'est au quatorzième vers que s'élève le *sursum*, l'appel au sursaut qui triomphera de la défaite désespérée de tous nos soirs, et un troisième tercet — dont les deux derniers vers viennent d'être cités — développera l'image triomphale, au bout des peines du navigateur et de la tisseuse, du Retour.

La même ingéniosité renouvelle la signification d'une nombreuse série de mythes, en les parachevant de ce qui fut « tu par l'aède » (c'est le très beau titre d'une des parties de l'admirable livre) et en même temps elle élargit, pour figurer cette extension du sens, les ressources du sonnet parnassien, choisi comme l'instrument le plus apte que se soit donné la poésie française pour approcher la fable antique. Ce n'est pas seulement par cet extraordinaire assouplissement du sonnet modèle que se mesure la distance entre Vivier et Heredia qui fut parmi ses premiers maîtres ; une originalité plus profonde est dans l'accent humain, intime, réaliste, cordialement familier du poète pour ses fabuleuses créatures. Car ce sont bien des créatures à lui, ces personnages à qui il ajoute un caractère inoubliable, le « berger perplexe » devant les trois déesses du mont Ida, Latone éperdue cherchant d'île en île la pierre où accoucher, Schéhérazade (car Chronos ne rêve pas que la fable grecque), Schéhérazade qui « racontait, pathétique, décoiffée... ». Décoiffée : un détail d'impression, et c'est tout le secret de l'image vivante. Décoiffée, comme le devait l'être Antonia, l'héroïne de *Folle qui s'ennuie*, le soir où elle avoua sa faute... Sultanes et demi-déesses nous sont si proches, si contemporaines parce que coule en elle un sang de populisme ; l'histoire de Latone grosse d'Apollon est celle d'une fille-mère aux abois, en quête d'un garni pour y cacher sa gésine. Dans des alexandrins dont l'ample noblesse et la beauté sculpturale restent celle du Parnasse, alors même que l'harmonie en est drapée avec une nouvelle adresse apte à des plis plus tièdes et plus sinueux, cette mythologie nous est rendue consubstantielle par la simple magie familière de quelque mot. « Les genoux » c'est le

titre du sonnet liminaire ; les genoux, ceux de Chronos assis dans son altitude, immense falaise où le dieu soupèse, et puis dissout quelques hasardeuses figures, nos vies. Le nom des genoux est répété jusqu'à trois fois, et communique à l'apologue un accent humainement intime. Le mot d'anthropomorphisme est à faire s'enfuir toute poésie, mais c'est bien la forme humaine ici prêtée au temps et attestée par un tel réalisme corporel qui nous émeut. Le Temps, quelqu'un comme nous, plus grand seulement, avec des genoux que nous voyons dans la hauteur, et qui s'ennuie. Même le barbare Chronos serait-il un autrui possible, l'autrui dont nous verrons plus loin que Vivier est en quête.

S'étant adonné pendant des années à perfectionner les mécanismes intimes du sonnet et à proposer dans des sonnets ainsi évolués de nouveaux apologues jusqu'alors cachés dans les replis de la fable, Vivier s'est aperçu un jour – c'est lui qui me l'a confié – qu'il était si bien devenu le maître de cet art spécial que celui-ci, comme un esclave trop bien pénétré des vœux du maître, en était arrivé à le posséder ; les variations sur la coupe traditionnelle des deux quatrains et deux tercets s'offraient d'elles-mêmes, tout adaptées à des versions renouvelées de symboles anciens qui elles-mêmes se proposaient et tendaient à s'imposer spontanément en même temps que la forme adéquate à ce renouvellement. L'inventeur sentait le risque d'être tenté par les possibilités infinies de son invention. Le risque n'était certes pas celui des « *sonnets qui partent tout seuls comme des tabatières à musique* » dont parle Claudel, puisqu'au contraire il y avait, dans chaque cas, refus du mécanisme préfabriqué et invention d'une technique ; le danger que pressentait le poète, c'était celui d'un prolongement inutile de l'expérience une fois la démonstration faite et la conquête acquise, peut-être aussi celui d'une démesure, si dans son œuvre totale cette partie allait prendre une proportion trop vaste, peut-être encore celui de s'attarder dans une vie désormais défrayée, alors que la vie restait à explorer dans ses mystères quotidiens et innombrables, la chère vie universelle, actuelle et non plus légendaire, tiède de chaleur humaine et non plus marmoréenne, encore que dans les veines de ce marbre antique, la rénovation, l'actualisation des mythes eût fait passer la pulation humaine. Vivier s'arrête donc dans la carrière ouverte à ses sonnets nouveaux. Il décide de ne plus en écrire, il sacrifie ceux qu'il avait continué à écrire après la publication des

soixante-treize d'entre eux que comporte *Chronos rêve*. Tout au plus fera-t-il grâce à quelques-unes de ces créatures, en forme de sonnets à la Vivier, mais après qu'elles auront subi longtemps la fameuse épreuve du tiroir. Quelques-unes d'entre elles, tirées de leur retraite en 1966, éblouies du grand jour et tout éblouissantes, paraîtront alors dans *Un cri du hasard*, dont elles font un chapitre. *Sœur Anne, Petit Poucet, Barbe Bleue...* Mais aussi Ventine, une fée qui me semble bien être la fée originale du poète, que, du moins, je ne me souviens pas d'avoir rencontrée dans Perrault, ni dans Grimm, s'il en est là comme il me semble, ce serait la très morale conclusion de l'expédition au pays des fables : le poète ayant réinventé tant de mythes, se serait finalement inventé son mythe propre et familier :

*Je cours les nuits pour rejoindre Ventine
Et la saisir en ses robes d'oiseaux...*

Remarquons-le, ce ne sera que dans le fabuleux que Vivier pourra nous faire part ainsi d'une aventure de son moi. S'il dit *je* très souvent parmi ses impressions de citadin dans la rue, de voyageur en montagne ou au bord de la mer, ce *je* est toujours l'homme. L'intimisme de ce poète qui sait si bien apprivoiser dans ses vers les prosaïsmes domestiques ne nous aura rien livré de son intimité, et c'est une grande leçon, méditée avec humilité, je le sais, par au moins un autre poète. Je crois que c'est une règle sûre de la poésie – on peut la reconnaître, cette règle, tout en ayant failli à sa pratique – de ne jamais quitter l'universel, même dans le lyrisme, même dans l'anecdotique. Ne me dites de vous que ce qui est aussi de moi et de chacun, fût-ce une impression rare que vous avez rencontrée, mais que j'aurais pu et que tout autre aurait pu et a dû rencontrer, fût-ce une impression quotidienne qui a plus de chances de nous avoir été commune. « *Je* est un autre » ? Cette parole n'est qu'un exercice de violent dépaysement de soi. Écoutez celle, d'une fraternité si persuasive, de Vivier :

*Vous êtes ma légende et je suis la vôtre
Le merle de mon herbe en vous siffle et saute.*

Peu à peu aura progressé à travers toute l'œuvre cet effort pour sortir de son individu, non pas pour repousser celui-ci comme le fait Rimbaud d'un pied rageur, mais pour communiquer doucement, comme on fait en amour, « avec les hommes » (cela, c'était

l'expérience spéciale et capitale du temps de guerre), avec l'homme. Et après beaucoup de temps et d'approches qui, parfois, avaient l'air d'être des détours, la parole capitale s'énonce, en aveu un peu tremblant, dans un des poèmes de *Dans le secret du temps* (1972) :

J'aime autrui. Je voudrais le rencontrer un jour.

Le vers est au conditionnel : Autrui n'est pas trouvé encore, la rencontre d'Autrui demeure, à soixante-quinze ans, une espérance incertaine, mais admirablement tenace. Si le mot n'était occupé à jamais par une théorie économique et sociale, cette aspiration de Vivier à partager son âme avec autrui pourrait s'appeler un communisme ; il est vrai que cela pourrait aussi s'appeler un amour. La quête d'autrui, c'est, en dernière analyse, la forme suprême de cette quête de la vie dont la doctrine est depuis longtemps reconnue par le poète et par le romancier.

Une des nombreuses propositions que de, son côté, le critique Robert Vivier a développées sur la poésie est que celle-ci trouve son terrain le plus favorable dans les lieux communs : c'est là une application à peine paradoxale de son strict respect de l'universel. L'assertion, ainsi qu'il en est souvent chez lui, séduit par sa nouveauté comme par ce qu'elle dégage lentement d'irréfutable. Mais tous les lieux communs, toutes les préoccupations communes qui conviennent à la poésie ne se trouvent pas à la même altitude. Au plus haut sommet est la question du sens de la vie. C'est celle qui se pose à nous tous. Mais se tenir à cette question avec une espérance têtue, cerner ce problème central et l'investir sous toutes ses faces en déployant autour de lui les ingéniosités les plus sensibles, consacrer à cette espèce de siège, pendant toute une existence humaine, le plus subtil et le plus patient talent, c'est une action d'art et de foi en même temps, telle qu'elle ne peut être tentée que par les plus grands. Robert Vivier est le plus grand poète du plus haut lieu commun de nos préoccupations humaines.

Paul Spaak et l'Italie

par Robert VAN NUFFEL

La renommée indiscutée de Paul-Henri, homme politique et académicien, les succès remarquables et peut-être éphémères de Charles, cinéaste, qui fut l'hôte de l'Académie, le 11 décembre 1962, ont occulté le prénom de Paul Spaak. Seul le cadet, Claude, malgré le scandale que provoqua la création sur la scène du Parc, le 29 avril 1937, de *l'Auberge des apparences*¹ se satisfît d'œuvrer à l'ombre de son père, dont il sollicitait volontiers les avis et dont il servit pieusement la mémoire.

Pourtant, lorsque l'Arrêté Royal du 19 août 1920 fonda l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises et nomma ses premiers membres, l'auteur de *Kaatje* figurait sur la liste ; aux côtés d'Iwan Gilkin, directeur, il assumait les fonctions de secrétaire du bureau provisoire. Il ne fut pas un membre assidu. Un des biographes nous dit : « Il s'éloigna des milieux littéraires et travailla inlassablement² ». Par la suite, il demanda à Van Zype de pouvoir présenter sa démission. Le secrétaire perpétuel lui répondit que, nommé par le Roi, il ne pouvait faire une requête qui serait une offense à la Personne royale. Le poète, tenace, écrit : « Il faudra cependant que j'y repense et trouve une occasion de renoncer officiellement à mon immortalité³ ».

Quand, dans sa première pièce, il fait évoquer Jean par son père, celui-ci le présente :

*Souviens-toi de son mépris
Pour les réceptions comme des carnivals (A.I.)*

1. Cf. Honoré LEJEUNE, *Bruxelles-Théâtre*, 1937.

2. José MIRVAL, *Le littérateur belge Paul Spaak*, Bruxelles, Libbrecht, 1938, p. 56.

3. *Journal*, Cahier V, 1929, avril, p. 21.

C'est bien le poète lui-même qui s'est confessé dans ces vers. Son *Journal*, tardif — il sera commencé en juin 1928 — nous le montre plutôt misanthrope et, surtout, effroyablement mysogine.

Faut-il, dès lors, s'étonner si la postérité a tendance à le négliger ? D'ailleurs le dédain du monde n'est peut-être pas seul à expliquer la désaffection pour une œuvre, pourtant belle en soi. Spaak soutient obstinément qu'une œuvre théâtrale doit s'écrire en vers ; lui même opte pour l'alexandrin, rarement pour l'octosyllabe (*Kaatje*, A. III, *Camille*). Le public contemporain, habitué à un style tranchant, plus abrupt, ne cherche pas, à la scène, la poésie dans les vers, il la trouve plus aisément dans la prose : qu'il me suffise d'évoquer *Il pleut dans ma maison* de Paul Willems.

Les biographes⁴ ne se sont guère souciés d'établir une chronologie ni de suivre l'écrivain dans ses nombreuses pérégrinations. J'ai dû, pour expliquer certaine évolution, essayer de combler cette lacune. Le journal inédit, que j'ai déjà cité, nous est d'un grand secours et certaines « notices » nous fournissent d'heureux compléments. Je m'en tiendrai, pour ma part, à l'établissement de l'itinéraire italien de notre poète : cela importe seul pour mon propos. Je noterai toutefois que Paul Spaak épousa, il y a un siècle, le 23 juillet 1894, Marie Janson, fille du célèbre tribun radical.

Nous savons par la publication des *Voyages vers mon pays*⁵ que les versions versifiées des déplacements étaient antérieures à 1907. Ce volume évoque d'abord des « voyages » à Londres, Bayreuth, Chantilly, Vitry, en Arles, avant de se lancer sur les routes d'Italie. D'entrée de jeu, la « Sehnsucht » de la péninsule souligne le désir de dépaysement, puisque :

*L'air qu'on respire au départ
Enivre !
Il faut partir ! Suis-moi, je pars,
Vers n'importe où, vers quelque part !
Partir c'est vivre !*

Pourtant, et le titre du livre nous le dit, tout comme Du Bellay, il pense :

4. José MIRVAL, *op. cit.* ; Gustave VAN ZYPE, *Galerie des Portraits*, ARLLF, t. IV, 1972, pp. 119-146 ; André ROUSSEAU, *Biographie Nationale*, tome XXXVIII, Supplément, t. X (fasc. 2), 1974, coll. 735-744.

5. Bruges, Herbert, 1907.

Heureux qui, comme Ulysse a fait un long voyage...

Si le poète, en dernière analyse, veut revenir vers son pays, il n'en est pas moins conscient que

*Dans ce jardin flamand, sous vos roses trémières
Vous riez au soleil qui fait luire les pommes
— Moi, j'ai du mal à penser que cette même lumière
Caresse en ce moment la campagne de Rome (p. 13)*

Il n'est guère malaisé de suivre l'aède sur les routes, vers Rome. Un poème, pourtant, m'intriguait : pourquoi *Les dieux* précédaient-ils l'hymne *L'Italie* (pp. 44-46). L'épigraphe devait m'apporter la réponse : Ospedaletti (pp. 42-43). En 1893, Paul Janson, accompagné d'une de ses filles, avait accompli un long parcours à travers la péninsule, l'achevant en voiture, par San Remo, à Vintimille. Janson, nous dit son panégyriste, « ne se doutait point, en passant par Ospedaletti, qu'il y a là, à flanc de coteau, une maison de curé qui, un jour, sera la sienne⁶ ». Le tribun avait chanté aux siens le los de l'hôtel où il avait séjourné. Le même biographe nous révèle qu'en avril 1898, Marie Spaak, son mari et Madeleine Janson, se rendant à Venise et se souvenant de ce que leur père leur avait décrit, s'arrêtèrent au même hôtel⁷. Il me semble que je puisse, sans souci d'une erreur possible, fixer la date de *Les dieux* vers 1898.

Ce long poème, péan à rebours, n'est que la proclamation résolue de l'athéisme essentiel de Paul Spaak

*Et comme il est mystérieux
Et plus grave et plus pathétique
Et plus beau que le monde antique
Ce monde que je sais sans dieux ! (p. 43)*

6. Léon DELANGE-JANSON, *Paul Janson, 1840-1913. Sa vie généreuse. Son époque*. Bruxelles, Editions du Centre Paul Hymans, 1964, I, p. 522.

7. *Id.* II, p. 234 : (avril 1904) « Le ménage Spaak vint passer à Ospedaletti une quinzaine de jours ». Notons, par souci d'exactitude, que ce n'est pas à Ospedaletti même, mais dans un bourg proche, Col di Rodi, que Janson acquit une maison qui n'était pas « de curé », mais la propriété de la commune, à laquelle un prêtre, ancien directeur de collège, qui l'avait construite pour y continuer ses recherches de botanique et ne l'occupait jamais, l'avait donnée. Elle fut mise aux enchères en juin 1898 et acquise par Janson qui la baptisa, en l'honneur de sa fille, « Villa Chiara ».

Ce n'est que quatre ans plus tard, à en croire le *Journal*, qu'il entreprend, enfin, le périple souhaité. Nous pouvons aisément le suivre à la trace, parfois déconcertante. L'itinéraire paraît avoir été proposé par Janson pour sa première partie, par Lamartine pour l'autre.

C'est par les Dolomites que Spaak s'engage donc dans ce pays rêvé. Bien vite, il est pénétré de l'envoûtement du paysage :

*... j'aspire le ciel onctueux et je sens
Que quelque chose que je ne puis définir
Mais dont mon cœur défaille et qu'appellent mes sens
Quelque chose que j'ai aimé, va survenir* (p. 45)

Notons le « ciel onctueux », motif premier sur lequel se joueront de nombreuses variations.

Vérone est la première étape d'un long voyage : déjà s'annonce la multiplicité des thèmes qui dicteront les poèmes : paysage, atmosphère, histoire ; la lumière surtout :

*Le ciel immobile et sombre
Tellement il est pur et bleu
Recouvre le rutilant décor
D'un paysage de velours* (p. 47)

Cette ville radieuse aux « grand murs écarlates » est aussi l'arène de combats féroces. Foin des Montecchi et des Capulets, de Roméo et de Juliette. L'histoire a fixé le destin de la famille Della Scala, devenue Scaliger. La cathédrale conserve l'imposant mausolée du « deuxième des Mâtins »⁸ : on sait que ce deuxième du nom s'épuisa dans de longues luttes sanglantes⁹. Le poète nous détaille les panneaux du tombeau où le sculpteur anonyme a représenté ce colosse

*Droit et raide comme sa lance...
tandis que
Cet autre, le meilleur
Pourtant de ces chiens batailleurs
... rit d'un rire scélérat* (Les Scaligers, p. 49).

8. Mastin I (1254-Vérone, 18 août 1371) contribua à faire la paix entre les Scaliger et les Buonaccolsi ; Mastin II (1308-2 juin 1351), mena une lutte féroce contre les Visconti et les Gonzague d'où il sortit vaincu. On rappellera qu'au siècle précédent, Canon Grande della Scala avait donné asile à Dante exilé.

9. Le mausolée des deux Mastini se trouve dans la cathédrale.

On voit, d'emblée, poindre sous le poète un historien, qui s'attarde aux événements sanglants, voire de moindre importance.

Notons, sans préoccupation d'ordre, que Spaak néglige Vicence et ses admirables architectures palladiennes ; il ne nous dit rien de Padoue, Ferrare et Bologne ; on peut comprendre que les communications, aujourd'hui encore difficiles, l'aient tenu éloigné des splendeurs de Mantoue.

Revenons un instant en arrière pour apprécier le souvenir de multiples et longs séjours à Venise. C'est une fois encore le monument évocateur d'un destin tragique qui le retient tout d'abord : *Bragadin* nous narre, dans un poème d'une longueur inaccoutumée, le calvaire de Marcantonio Bragadin (21 avril 1523-17 août 1570) qui défendit la gloire de Venise dans Famagouste¹⁰, mais la ville tomba sous les assauts furieux de Mustapha Kemal Pacha. A son défenseur, le sultan avait envoyé, comme preuve de sa supériorité, la tête de Nicoló Dandolo. Bragadin dut se rendre et son vainqueur se réjouit d'un spectacle atroce :

... un supplice anodin
Et banal dont aucun souvenir ne demeure (p. 53)

Le poète s'attarde avec complaisance sur les détails de ce supplice. Il s'incline devant le tombeau, où

... à peine quelques mots sur le marbre
rappellent l'héroïsme de Marcantonio.
Ce récit macabre ne fait pas oublier
... la Venise de romance
... puérile et banale
La nuit, la lune et le silence
Et la musique du Grand Canal (Venise, p. 56)

Le buste¹¹ en bronze d'un inconnu, coulé par Riccio, l'amènera à évoquer l'existence houleuse de ce personnage

10. On me permettra de rappeler que les démêlés de la Sérénissime avec Chypre ont été évoqués dans une pièce que je considère, pour ma part, comme une des meilleures de Félicien Marceau : *Catarina*, qui fut créée à Paris, au théâtre de l'Atelier, en octobre 1954 et publiée dans les *Oeuvres libres*, décembre 1954, pp. 239-298.

11. Le buste se trouve au Musée Correr. Il est l'œuvre d'André Briosco, dit Riccio, que l'on a parfois confondu avec Rizzi.

*Sans même que l'on connaisse
Le nom dont il se nommait (p. 60)*

A Murano, détour obligé, il n'a pas un regard pour les ateliers des superbes verriers : ce qu'il est venu chercher dans cette île, c'est le repos de l'esprit, après le bouillonnement de la ville :

*L'œuvre d'art altière
Ou profonde
Ne vaut pas cet oubli du monde
Dans le silence et la lumière (De Venise à Murano, p. 60).*

Notons le retour du leitmotiv (la lumière), qui est le fil conducteur de ces hymnes à la beauté.

Le parcours se fait ensuite capricieux : nous voilà à Pise. Au Campo Santo (pp. 61-62), où rien ne trouble la paix des morts, le poète nous affirme que :

*...quelque bonne (sic) soit l'heure
la mort est encore meilleure.*

Halte brève, sans doute, puisque on ne nous parle ni des fresques aujourd'hui endommagées, ni de la Tour et des monuments curieusement magnifiques qui l'encerclent.

Nous retraversons les Apennins pour nous arrêter à Ravenne ; je n'oserais approuver les choix topographiques de l'écrivain : il avoue d'ailleurs avoir quelque confusion dans la distribution des rôles. Spaak nous parle des deux baptistères (le « catholique » et l'« arien »), mais il ne nous dit rien de San Vitale : sans doute parce que, me semble-t-il, c'est là qu'il a cru voir les fresques rutilantes de Sant'Appolinare Nuovo, avec son

*... harmonieux cortège de figures calmes
où vont les saintes et les saints, vêtus de robes souples
(Ravenne, p. 83)*

dominé par Théodora,

*majestueuse et raide impératrice
Dont la marche est hautaine et le geste sévère
(L'impératrice, p. 84)*

Repassons une fois de plus la montagne et, négligeant Bologne, nous débarquons à Florence, à l'atmosphère « aimable et pure et diaphane » dont l'impression spontanée éclate

Et c'est Florence, c'est Florence (p. 65)

Spaak est, d'entrée de jeu, enthousiaste, pour le calme du soir, et surtout la *lumière* tendre, unie et cristalline (idem). Mais la ville du Lys requiert des haltes fréquentes devant des monuments éloquents. Si le poète ne nous dit rien du Baptistère et de sa « Porte du Paradis »¹², ni du Duomo avec son émouvante *Pietà* de Michel-Ange, qu'il admire tant, au pied du « Campanile di Giotto »¹³, il regrette

*Cœurs fatigués, âmes séniles
Nous n'avons plus la fermeté
D'idéal et de volonté
Qui fit jaillir le campanile* (Le Campanile, p. 67)

Il apprécie l'élan de son ascension de marbre rose, sans doute parce qu'il va vers la *lumière*.

Téléscopant les faits historiques¹⁴, il fait se rencontrer « ce pauvre moine en robe brune » (François d'Assise) et « ce grand moine blanc » (Savonarole)¹⁵ et

*... la limpidité du soir idéalise
Le baiser de ces deux grands rêves de l'Eglise*
(La Rencontre, p. 69)

le premier apporterait peut-être

*... la fin du mal, des haines, des rancunes
et le doux accord des amours fraternelles*

Spaak reviendra sur Savonarole dans le poème où il vante « la plus belle chaire qu'on puisse voir », celle de Santa Croce. C'est à cette tribune que, prêchant le carême, Giovanni di Puglia (« un franciscain venu des Pouilles »), prononçant contre le réformateur des mœurs le réquisitoire qui le disait hérétique, schismatique et faux

12. Ghiberti a sculpté deux des portes du Baptistère. La porte Est est appelée « Porte du Paradis ».

13. On appelle ainsi en général le campanile, commencé par Giotto, continué par A. Pisano puis F. Talenti. Giotto di Bondone (1261-1337) fut aussi le peintre admirable dont on a dit qu'il était l'« initiateur de la peinture moderne ». Spaak ne s'est apparemment pas arrêté à Padoue, où il aurait vu les admirables fresques de la « Capella degli Scrovegni », récemment restaurée.

14. François d'Assise naquit en 1182 (ou 1181) et mourut le 3 octobre 1226 ; il fut canonisé le 16 septembre 1228.

15. Girolamo Savonarole, né à Ferrare, le 21 septembre 1452, exécuté le 28 mai 1498.

prophète, déchaîna la passion de cette « canaille qui grouille » et lui fit entendre

*... qu'il faut retrancher de l'Eglise
ce pourceau de Savonarole* (La Chaire, p. 75)

Je ne m'arrêterai pas sur les circonstances ignobles qui valurent au grand moine blanc d'être brûlé, après un procès inique, sur la place de la Seigneurie, le 29 mai 1498. Un diptyque précédent avait chanté le los du couvent de Saint-Marc (dont Savonarole avait été le prieur) où une fois encore, le poète rêve de voir se rapprocher « le moine formidable et le moine angélique ». Spaak ne paraît pas se souvenir que cette réconciliation était impossible, pour des raisons chronologiques, que j'ai déjà indiquées, mais surtout pour la guerre farouche que se livraient alors franciscains et dominicains.

Le couvent de Saint-Marc avait été décoré par un autre moine angélique (ne l'appelle-t-on pas Fra Angelico ?) ¹⁶. Le poète ne semble pas avoir eu un regard pour la (trop ?) célèbre Annonciation ; il s'attarde devant la Crucifixion et les grandes figures de l'ordre de Saint-Dominique qui se succèdent dans les lunules du cloître, ainsi que devant « les prophètes sacrés mêlés aux patriarches ». Il a saisi le sens missionnaire de ces fresques.

*Point d'éponge de fiel et pas de coup de lance
Il n' y a que de la clarté et du silence*

(Au couvent de Saint-Marc, p. 72)

L'écrivain apprécie la douceur du pinceau du Beato Giovanni da Fiesole ; s'il entame le second volet de son diptyque par des adverbess qui résument son admiration pour le moine angélique (« doucement, tendrement, religieusement »), il n'en révèle pas moins son admiration pour la puissance. Dans la sacristie de San Lorenzo, il s'enthousiasme pour les tombeaux où chaque personnage fait montre d'« une austère puissance à sa force alliée ». Un seul quatrain résume le caractère de ces six statues :

*La nuit dort ; Julien se redresse et surveille,
Le jour fait un effort immense,
Le crépuscule rêve et l'aube se réveille,*

16. Guido ou Guidolino di Pietra ; en religion, Fra Giovanni da Fiesole, dit « il beato » et plus souvent Fra Angelico, né à Vecchio di Magello en 1387, mort à Rome le 13 mars 1455.

Laurent s'incline et pense (Les tombeaux, p. 70)

J'aurai l'occasion de revenir sur cette admiration pour le sculpteur du *David*. Avant de quitter Florence, il convoque les personnages du *Décameron*, qu'il fera vivre dans sa pièce *La dixième journée* : les jeunes filles bavardent dans la nef de Santa Maria Novella, où

Une lumière d'Orient
Traverse les hautes verrières (Le *décameron*, p. 76)

Rejoignons le voyageur dans

Cette vieille ville rouge
Sous la lumière qui la baigne (Sienne, p. 76)

Sienne, qu'il voit en

... un midi torride
D'une lumière fauve et crue (Id.)

La maison de Sainte Catherine émeut en lui une âme qui s'évade

Ses yeux sont éblouis par de telles lumières
(Sainte Catherine de Sienne, p. 79)

et l'athée convaincu de confesser

Mon cœur s'est envolé vers Jésus, comme un ange (Id.)

Etrange métamorphose dont l'élan est, une fois encore, donné par le décor.

Au départ de Florence (si on excepte le détour par Sienne), le trajet est balisé par Lamartine : j'y reviendrai. Pérouse réveille des sentiments intimes : son amour. Mais le paysage, ce doux paysage de l'Ombrie, l'enchanté avec sa *lumière*, que l'on ne retrouve pas ailleurs :

la lumière qui meurt pendant une heure de tendresse.

C'est dans cette ville perchée sur la colline (que cintre la Rocca paolina¹⁷), d'une sérénité étrange, dans le crépuscule qui s'éteint, que Spaak rédige son *Épitaphe* (p. 80) ; je la rappellerai plus loin. Il poursuit sa route, lentement, vers la ville éternelle et s'arrête dans un petit village, Ponte San Giovanni, où il goûte « la *lumière* fleurie ». Il a traversé « le vieux pont, si vieux et si las de son

17. Giosè CARDUCCI, *Il Canto dell'Amore*, in *Giambi ed Epodi*.

âge¹⁸ » qui donne son nom au lieu et l'a porté sur l'autre rive. Un petit tableau de genre : les lavandières qui lavent leur linge dans la lumière et

*Si souvent nous avons regardé ce tableau
De grands arbres penchés sur leur ombre, dans l'eau
Et le vernis luisant et frais de la lumière*

(A Ponte San Giovanni, p. 83)

Mais ce n'est pas elle seule qui fait vibrer son âme, parce que cette eau lente et pâle, c'est le Tibre. Le voici donc au bord de ce fleuve, qui annonce déjà Rome.

Pénétrant dans la ville par la Via Tiberina, il s'empresse de rejoindre les forums, qui n'avaient pas, à l'époque, été dégagés de tout ce qui les couvrait : terres, déchets de toutes sortes, voire bâtisses. Ce n'est qu'en 1911 que le grand archéologue Corrado Ricci¹⁹ en conçut le dégagement : les travaux furent entrepris en 1924 et conduisirent à la création de la Via dell'Impero, devenue depuis la Via dei Fori imperiali : elle sépare, en effet, le « forum romain » du « forum Trajan » où l'on avait engagé des travaux dès le début du XIX^e siècle. Il s'extasie devant la Colonne (pp. 84-85).

*... fine brève
Fuselée et blanche
Qu'un chapiteau d'acanthé frange*

Ce « fut de pierre blanche » est le symbole de « la splendeur formidable d'un monde » conquis sur tant de peuples par des « brigands batailleurs » qui portèrent les aigles romaines vers tous les horizons. J'avoue être perplexe : je n'ai pas la certitude que ce soit la colonne trajane, qui est dorique et n'a pas de feuilles d'acanthé ; pourtant, le contexte évoque l'empereur qui conquiert la Dacie et on nous dit que l'on est pas loin du

*... Palatin (où)
Un beau pin s'incline*

S'agirait-il de la Colonna di Foa, voisine du Marché Trajan, érigée en 608 par Boniface IV ?

18. A 7 km au sud-est de Pérouse.

19. Corrado Ricci (Ravenne 18 avril 1869-Rome 5 juin 1934). Savant archéologue de goût très sûr. Restaurateur de la zone des forums.

Les ruines du forum, celles du Colysée inspirent un sentiment d'orgueil que le poète éprouve pour lui-même

*Mon nom sera chanté, par les ondes sonores
Et j'ai vécu, moi l'être des quelques instants
L'infini de l'espace et l'infini du temps (L'orgueil, p. 86)*

A la Place du Peuple, il ne perçoit ni le temps qui passe, ni la foule des touristes²⁰ ; il plonge dans un passé lointain pour voir le faste qui se déploya jadis pour accompagner le départ de Lucrece Borgia²¹ s'en allant à Ferrare rejoindre son époux, Alphonse d'Este ; il la voit dans sa parure éclatante, entourée de sa Cour, ce cortège

*... fier et honteux d'emporter
Sur sa pompe, à la fois comique et triomphale
La bénédiction paternelle et papale (Place du peuple, p. 88)*

Je ne m'attarderai pas avec le poète devant ce buste²² dont on nous dit que

sa volonté s'exalte à dominer les hommes... (Le buste, p. 90)

Cette volonté de puissance, nous la retrouvons à la Chapelle Sixtine. La force qui sourd de ces personnages est « la puissance unique de l'idée » (*Les ignudi*, p. 92). Le peintre de la Voûte et de l'effrayant *Jugement dernier* impressionnera toujours l'écrivain, père tout proche de la douce *Kaatje*. J'y reviendrai.

Cette première plongée dans le monde italien se clôt par un hymne à la *lumière*, cette lumière à laquelle il aspire douloureusement dans le « jardin flamand ». Il affirme que

*... le forum vibre dans la lumière
Tout y est mort pourtant !
...
... la lumière seule est vivante !*

20. Spaak n'appréciait guère le tourisme de masse : « Autocars emportant 50 personnes à travers pays et villes. Toute l'Italie en quinze jours. C'est bien l'image de la culture actuelle : une vue collective, rapide et superficielle de tout ». *Journal*, cahier V, p. 45, 1929.

21. Lucrece Borgia, duchesse de Ferrare (Rome 18 avril 1480-Ferrare, 24 juin 1519). Elle avait épousé Alphonse d'Este, par procuration, le 30 décembre 1501. Le départ dont il est question est celui qui la conduisait dans son duché où le mariage public eut lieu en grande pompe le 6 juin 1501.

22. Vraisemblablement celui de Cléopâtre

car le Colisée, la basilique de Maxence, la maison des Vestales, tout cela est mort. Mais en une « aurore de septembre », il voit sur

... le Palatin
Le soleil qui commence à baigner de sa vie
pour un beau jour encore la maison de Livie !

La lumière qui le hante vraiment est l'incipit d'un poème d'amour que l'écrivain avait négligé lors de la composition de son recueil : à l'heure où la lumière est douce et presque éteinte, son aimée lui dira quelques strophes de Dante²³ qui, dans ses « rimes croisées », a imaginé les propos de Virgile à Sordello mantouan. Elle dira :

... le baiser qui tremble aux lèvres de Françoise

La piété filiale de Claude nous a conservé les pièces inédites en publiant ces *Poèmes*²⁴. Ils sont plus intimistes que ceux de *Voyages vers mon pays*. *Vois* (pp. 24-25) est un hommage au lac de Garde ; *Galerie Borghèse* (pp. 28-29) est un chant d'amour inspiré par la — scandaleusement célèbre alors — Pauline Borghèse (Bonaparte) de Canova²⁵ qui

... est trop belle
pour jamais être trop nue²⁶

Et c'est par un nouvel éloge de la beauté d'une jeune Florentine, aperçue à Santa Maria Novella, que se clôt l'ensemble lyrique des souvenirs italiens.

Mon propos n'est point de juger de la valeur artistique de cette production, toujours soignée, de forme classique, modulée dans une scansion facile, trop peut-être ; je voudrais simplement la considérer comme un témoignage, l'aveu de sentiments, tantôt intimes, tantôt d'admiration pour un pays que l'on découvre patiemment et

23. S'agissant de la Divine Comédie (rimes croisées triples), il faudrait plutôt dire tercets. Le texte n'était pas inédit. Il avait été donné intégralement dans la *Dixième journée* (*Plaidoyer de Philostrate*), cf. infra.

24. *Poèmes* 1898-1921, Bruxelles, Editions Purnal, [1937]. Le colophon indique « Achevé d'imprimer le 8 mai 1937, premier anniversaire de la mort du poète ».

25. Antonio Canova (Possignano, Province de Trévise-Venise, 13 octobre 1757-10 septembre 1822). Sa ville natale, où l'on peut voir le « tempietto canoviano » avait décrété 1992 année canovienne.

26. Notons qu'il dira de Rome qu'elle fut la « première grande société anonyme » (cf. *Journal, cahier V*, p. 48 (mai 1929)).

dont on a creusé l'histoire : qu'on se souvienne de Bragadin, de Mastin Scaliger, de Savonarole, et d'autres encore. Mais je voudrais aussi considérer ces poèmes comme une sorte de préparation, des « Vorarbeiten » diraient les philologues, pour son œuvre dramatique qui, dès l'abord, puisera sa matière dans le domaine italien. *Kaatje*²⁷ nous résume les options de son auteur : j'ai dit que malgré ses enthousiasmes latins, il fait sienne la devise flamande « Oost west, thuis best ».

Jean, jeune peintre hollandais, quitte, vers 1610, sa petite ville « dont les moulins tournent non loin de Gorcum »²⁸, la tête pleine de souvenirs promis, car il va découvrir

*... un jardin parsemé de palais
... l'essor ailé des campaniles et des tours
Des monuments bâtis dans les temps fabuleux
Et comme un dais sur tout cela, l'infini bleu
Du ciel (A.I.)*

A *Kaatje*, sa cousine, orpheline recueillie par ses parents, qui s'inquiète des dangers qu'il va courir, il répond qu'il quitte

*... nos pays de brouillard
Leur sol sans imprévu, leurs horizons sans joie
Le morne clair-obscur où les couleurs se noient,*

pour aller découvrir l'orgueil de Rome et la volupté de Venise. Il part donc, à cheval, pour un voyage de deux ans. Après avoir rencontré à Dordrecht son ami Cornélus et obtenu, à Anvers, l'argent nécessaire d'Isaac Salomon, il suit la route qui le conduit à Rome où il se loge dans la maison de commerçants ; traversant leur magasin, il rencontrait, chaque jour, la fille aînée, Pomona. Il travaille à son art, envoie aux siens un carnet de croquis ; il écrit de nombreuses lettres et *Kaatje*, les lisant, décrit son itinéraire : Milan, Ferrare, Crémone, Rome. Rien de décisif pourtant ne s'est produit jusqu'au jour où, revenant d'une chaude et longue promenade hors

27. Créée au théâtre du Parc, le 8 janvier 1908, elle fut aussitôt éditée, dans une typographie soignée, par Lamartin.

28. Je n'ai pu déterminer avec exactitude le nom de la petite ville hollandaise située entre Meuse et Rhin. L'indication que ses moulins tournent non loin de Gorcum pourrait faire penser à Kinderdijk, sur le Lek, dont les moulins sont, encore aujourd'hui, célèbres (cf. « moulins de Kinderdijk »). Elle n'est éloignée que de six kilomètres de Dordrecht, où Jean doit retrouver Cornélus.

les murs, il tombe malade (peut-être puis-je suggérer le nom de pneumonie ?). Gravement atteint, il doit s'aliter et Pomona le soigne :

*Méprisant le danger du mal qu'elle bravait
elle ne quitta pas une heure son chevet. (A. II)*

On peut deviner la suite. Il faut pourtant rentrer au pays et emmener celle qui est devenue la maîtresse.

Au deuxième acte, la famille s'impatiente d'une longue attente ; Kaatje est même allée sur la route, pour voir arriver Jean qu'elle croit seul. Mais le peintre se présente tard sur le seuil, qu'il ne franchit pas, de la demeure : honteux, il hésite à confesser que quelqu'un l'accompagne. On les fait entrer et le père commente, froidement :

*... qu'il agisse à sa guise
Ces gueux d'Italiens, pardieu, l'ont dégourdi,*

après que Jean ait plaidé sa cause. Celui-ci offre de partir, mais le père le retient.

*... crois-tu donc
Qu'on ne t'aime pas jusqu'au pardon ?*

Le jeune couple s'installe donc dans la maison familiale. Et Jean reprend ses pinceaux, tâchant de peindre un « festin des Dieux », où, selon Pomona, « on ne respire aucune joie aisée et fière ». L'artiste prend la défense de son tableau, que sa mère trouve très beau, et la jeune fille en conclut qu'elle n'a plus qu'à se taire. C'est la rupture, car Pomona n'a pu s'accoutumer aux ciels gris de Hollande ; elle a senti qu'elle restait, somme toute, l'intruse. Un jour, elle rencontre des marchands ambulants florentins ; elle s'enfuit avec eux, non sans avoir rappelé à son amant leurs amours romaines, « baignées par la lumière ».

Las, dépossédé, Jean décide de fermer la chambre dans laquelle il a œuvré. Pourtant, il se décide à aimer son paysage avec ses tulipes d'or qui ont bravé l'hiver. Et puis, il y a Kaatje, qui peu à peu se dévoile, au lent travail de sa dentelle. Son enthousiasme éclate dans la tirade que je considère, quant à moi, comme la meilleure de la pièce. Elle déclare que ce qui l'occupe, c'est son petit art à elle :

*Il ne faut rien qu'un peu de fil
Mais les mains le nouent
Si vite et si gaiement qu'on dirait qu'elles jouent
Du clavecin...*

...

Il ne faut rien qu'un peu de fil et des épingles (A.III)

et lentement, elle amène celui qu'elle aime à comprendre que :

Ils aiment leur azur, aimons nos ciels brumeux

et Jean, écoutant sa cousine vanter

*... ce vaste horizon de Hollande
Avec son fleuve lent, ses moulins dans les branches,*

retrouve lentement l'inspiration dans l'amour du sol natal et la pièce s'achève par la déclaration de Kaatje, « lentement avec le sourire » : « il est sauvé ! ».

La pièce connut un franc et durable succès. Pourtant, un critique vint jeter une ombre sur cette réussite. Spaak l'apprit par la suite et le récit de sa réaction mérite d'être rapporté : « Un journaliste, dont j'ai oublié le nom, m'a accusé jadis d'avoir emprunté le sujet de *Kaatje* à une nouvelle de Caroline Gravière, dont j'ai oublié le titre et, qu'à l'heure actuelle, je n'ai pas lue. Il citait des ressemblances assez curieuses entre les deux données. Je fus témoin d'une rencontre bien plus étrange. J'avais écrit un poème qui devait figurer dans mes *Voyages vers mon pays*. Il terminait par ce vers : « le regret de la mer où chantent les sirènes ». Me rendant à Paris, j'emporte pour le lire dans le train, le dernier numéro paru du *Mercur de France*, et j'y trouve un poème inédit d'Henri de Régner, terminé par ce vers : « le regret de la mer où chantent les sirènes ». Méfions-nous des accusations de plagiat !²⁹ »

J'ai voulu en avoir le cœur net. J'observe, tout d'abord, que le sujet est dans l'air et je reviendrai sur la *Route d'émeraude*. L'article incriminé a été publié, peu après la représentation de la pièce, dans la *Revue littéraire*³⁰. L'auteur tâche à prouver que Caroline

29. *Journal, Cahier V*, p. 6 (mars 1929).

30. Franz MASQUIN, C. Gravière et Paul Spaak, in *La Revue littéraire*, 1908, 6-7, juin-juillet, pp. 196-203.

Gravière a fourni à Spaak le canevas de sa pièce³¹, reconnaissant pourtant qu'il y a quelques différences à noter : elles sont, en effet, notables. Regardons-y de plus près.

Avant son départ, Jean vit avec ses parents, bourgeois, et Kaatje, qu'ils ont recueillie, est une jeune fille toute simple, peu cultivée : ne demande-t-elle pas : « Jupiter, quel est ce héros ? ». Horace Falès est *orphelin* ; il vit chez sa tante, veuve, à côté de sa cousine Madeleine. Madame Viard est une personne de la haute bourgeoisie qui, outre son appartement en ville, possède une résidence à Forest ; sa nièce est une « musicienne très instruite ». D'où Masoin tient-il que Spaak « a dû faire de Kaatje une jeune fille très forte en matière artistique »³² ?

Falès part pour Rome, déjà reconnu : la vente d'un tableau pour 10000 francs (1878 !) lui donne les moyens d'entreprendre le voyage dont il rêve : tous ses grands prédécesseurs l'on fait ! Il est accompagné d'un ami, De Witte.

Jean est malade, d'un mal imprévisible ; mais il a déjà produit quand Pomona le soigne. Falès s'imprègne de la grandeur des maîtres italiens ; il perd toute originalité : ses tableaux ne sont que des copies inconscientes de ses modèles. S'en rendant compte, il est envahi par un spleen lourd à porter, que De Witte tentera, en vain, d'évacuer. Pendant son séjour italien, il n'a rien fait de neuf, au contraire de Jean : il jette sa palette et ses pinceaux dans le Tibre. Rentré au logis, il se retrouvera en voyant la beauté de Madeleine. Il se met à la peindre et ils tombent alors dans les bras l'un de l'autre. On le voit, les ressemblances sont minces, les discordances nombreuses.

C'est aussi le cas avec *La Route d'émeraude* d'Eugène Demolder, roman touffu, paru bien avant celui de Caroline Gravière³³ ; j'en reparlerai.

En 1932, à l'occasion de la réédition de la pièce (elle avait été reprise par la Compagnie du Théâtre du Parc au cours de la saison 1931-1932), Spaak fit, dans son journal, que j'ai déjà cité, des

31. Caroline GRAVIÈRE, *Réalisme*, in *La Revue de Belgique*, XXI, 1878, 15 nov. pp. 256-279, 15 déc. pp. 379-394. Je remercie Mademoiselle Michaux, doctorande à l'U.L.B., qui m'a fourni de précieux renseignements.

32. GRAVIÈRE, *op. cit.* p. 254

33. Paris, Mercure de France, 1899.

remarques qui ne sont pas dépourvues d'humour : « Lorsque je travaillais, dans *Kaatje*, à la scène où Pomona déclare à Jean qu'elle veut quitter la Hollande, triste et vilaine, j'écrivis, par blague, ces deux vers :

*C'est un pays chagrin, lugubre, empoisonné ;
Et votre grand Rembrandt, lui-même, n'est pas né !³⁴*

Se serait-on aperçu de la blague ? »

On se souvient que Victor Buffin avait tiré, de cette œuvre, sur un livret de Henri Cain, un opéra. Il fut représenté en deux versions différentes, à la Monnaie : le 22 février 1913, en 3 actes et le 4 novembre 1921, en 4 actes « pour mieux coller à l'original ». Cette transposition n'eut qu'un succès d'estime : Ernest Closson dira qu'ayant reçu les conseils de Léon Jongen, le compositeur nous avait donné « un opéra agréable »³⁵. Le poète n'était guère satisfait du livret : « Quand j'eus la faiblesse de laisser cet imbécile d'Henri Cain « tirer un livret » de *Kaatje*, il inséra dans la dernière scène ce vers admirable, que je fis sauter :

On peut faire un chef-d'œuvre en peignant sa maman. »

Le roman de Demolder, auquel j'ai fait allusion, présente lui aussi de notables différences avec *Kaatje*. Son héros, Kobus Barent, fils de meunier, quitte aussi ses parents, pour aller se perfectionner ; mais il reste en Hollande, précisément à Haarlem, auprès de Frantz Krul ; dans cet atelier, il tombe amoureux d'un modèle peu farouche, Siska, avec laquelle il vivra une liaison houleuse. Espagnole, elle rencontre aussi des itinérants méridionaux : elle partira avec eux, après une scène sanglante. Kobus retournera vers les siens et épousera une jeune fille de la haute bourgeoisie qui s'est éprise de lui.

Jean Richepin fut émoustillé par le succès théâtral de *Kaatje*. Il tira du roman de notre compatriote un drame en 5 actes et en vers, qui fut présenté sur la scène du Vaudeville parisien le 4 mars 1919 et publié dans *L'Illustration théâtrale*³⁶. Henri de Régnier fit observer que le poète avait travaillé « très librement ». Ce com-

34. *Cahier cité, loc.cit.*

35. Ernest CLOSSON, in *Histoire de la musique en Belgique*, p. 276.

36. Jean RICHEPIN, *La route d'émeraude, Drame en cinq actes en vers, d'après le roman d'Eugène Demolder*, in *L'Illustration théâtrale*, n° 114, 10 mars 1919.

mentateur n'a-t-il pas vu que, conservant en partie la trame de Demolder, Richepin se souvenait de la pièce de Spaak ? Dès la première scène, il fait paraître Lisbeth, cousine de Kobus. D'autre part, à la fin de l'œuvre, Balthasar, père de Kobus, meurt, fier de la rédemption de son fils.

Je veux relever aussi que Max Hautier, le futur chef d'orchestre Max Alexys, fit de *La Route d'émeraude* un livret sur lequel Auguste de Boeck composa une musique, dont François Rasse a pu dire que « l'auteur témoigne d'une qualité intense et presque unique dans notre littérature théâtrale ³⁷. »

Le 8 octobre 1908, l'année même de *Kaatje*, le théâtre de l'Oeuvre présentait une nouvelle pièce « italienne » de Spaak : la *Madone* ³⁸. L'action se déroule en 1400, en Ombrie : le lieu nous est indiqué avec une précision approximative « au flanc de la colline où l'on découvre la nappe tranquille du lac Trasimène puis, sur l'autre rive, par delà Castiglione del Lago, un vaste horizon de plaine ». Sur cette colline se dresse un couvent franciscain. Au lever de rideau, Fra Benedetto, en chaire, horrifie les fidèles en évoquant le péché de luxure et les tortures qui attendent ceux qui le commettent ³⁹. Il invite ses ouailles à prier (« rogabimus ») la Vierge et celles-ci récitent en chœur le *Je vous salue Marie*. Descendu de son perchoir et ayant fait ses oraisons au pied de l'autel, il apostrophe et retient Orsola, dont le père a été chargé de restaurer la statue de la Vierge. Le travail est terminé et le moine célèbre avec ferveur le prochain retour de l'image, énumérant les miracles récents qu'elle a accomplis : petit à petit, il dira qu'il espère qu'elle le délivrera d'un mal qui le torture et il avoue :

*... je ne cesse
De te le dire ! Tout le dit et le crie
Ma terreur, mes remords brûlants, ma chair meurtrie
Et ma joie effrayante à me perdre moi-même
Je t'aime. Et tu sais bien, n'est-ce pas, que je t'aime ?*

37. François RASSE, *Notice sur Auguste De Boeck (né à Merchtem le 9 mars 1865, y décédé le 9 octobre 1937)*, in *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, t. CIX, 1943, p. 50.

38. Lamertin, 1908.

39. On ne peut s'empêcher de penser au témoignage de Rodenbach, Van Lerberghe et Maeterlinck.

La jeune fille se défend vigoureusement. Elle annonce que son père renverra le jour même la statue et fait promettre à son interlocuteur qu'il viendra à minuit prier la Vierge pour qu'elle le délivre de son mal. A l'heure dite, Fra Benedetto se rend à la chapelle où il croit avoir retrouvé la sainte effigie ; mais c'est Orsola qui a pris sa place. S'engage alors un long — trop long — monologue dans lequel le moine est exhorté par « l'image » à lutter. A la fin pourtant, le jeune fille tombe dans les bras du religieux en délire, bravant tout châtement, elle dit :

« Ah ! Prenez-moi plutôt. Me voilà.
Mais c'est moi ! Moi ! Ce n'est que moi, c'est Orsola.

On ne peut pas apprécier outre mesure ce poème dramatique dont, il faut le dire, la chute tombe à plat. Mais n'est-ce pas voulu ? L'œuvrette se veut, en fait, une condamnation de la dépravation des moines⁴⁰, la dérision des superstitions des gens des campagnes. Connaissant les options philosophiques de l'auteur on ne peut voir dans la *Madone*⁴¹ qu'une satire de la crédulité des paysans et une exaltation de leur sensualité.

En ce même mois d'octobre (le 28), le Parc accueillait une autre comédie : *La dixième journée*⁴². Spaak va faire revivre, dans un badinage fort bien conduit, les personnages qu'il nous avait présentés dans son *Décameron*. Ce sont les dix jeunes florentins qui, fuyant la peste qui ravageait Florence en 1348, se retirèrent sur les monts fiésolans. Il a pris dans l'introduction de la *Troisième journée* du chef-d'œuvre de Boccace⁴³ les personnages et le cadre de leur « exil ».

J'avoue ne pas comprendre le titre de cette comédie. Le *Décameron* se compose de dix journées, au cours desquelles chaque protagoniste doit, à tour de rôle, conter une histoire ; la reine fraîchement élue a décidé que « il soit libre à chacun de parler (« ragio-

40. Ici aussi on se souvient d'un grand prédécesseur : le Lemonnier de *L'Hystérique*.

41. Le rôle d'Orsola me paraît être celui de *La Sacristine*, à rebours.

42. Publiée en même temps que la précédente chez Lamertin, 1913.

43. *Décameron, troisième journée, introduction*, 6-9 (édition Vittore BRANCA, Milan, Mondadori, 1976).

nare ») de ce qui lui convient le mieux »⁴⁴. Des thèmes seront imposés (sauf pour la première et la neuvième journée).

Point n'est besoin, ce me semble, de faire le rapprochement avec les cent *Cantiche* de la *Divine Comédie*, que Boccace commenta publiquement en 1374. D'autre part, il commença son œuvre à 35 ans, « nel mezzo del cammin della nostra vita », au moment même où la peste régnait à Florence. J'ajouterai que dans le texte de la pièce, les amours de Dante et de Béatrice sont maintes fois évoquées pour expliquer la différence de comportement de Pamphile et de Philostrate :

*Pamphile : Faisant de vous ma sœur et mon inspiratrice,
Mieux que tous les sonnets de Dante à Béatrice...*

Philostrate :

Oui ! Pamphile a lu Dante

Je vois ça : la dixième sphère ! Le plein ciel ! L'amour divin !

Toute la pièce, au fond, se résume dans ces vers :

Fiametta dit :

*Vous connaissez Elise et vous savez comment
Elle avait résolu de vivre sans amant*

Ses compagnes vont essayer d'enflammer à nouveau le cœur de la réticente. Elles la mettent en présence de Pamphile qui lui déploie le charme de son amour spirituel. Philostrate survient : il s'en tient au « carpe diem » et aux amours plus charnelles, même si elles sont passagères.

On peut ne pas aimer toutes les répliques de cette comédie et déplorer un mauvais calembour ; Pamphile avait promis de faire des vers et de les accompagner

D'un arpège de luth ou d'un soupir de viole...

mais à la fin de la pièce, Dionéo constate que Philostrate a « un air de viol ».

La dernière œuvre d'inspiration italienne de Spaak est *Camille*, une fois encore acte unique, qui fut représenté, en lever de rideau, le 27 octobre 1913, à *Le Bonheur* d'Alfred Quinon. Je m'arrêterai un peu sur ce marivaudage parce qu'il nous fournit de précieuses indications sur la façon de voyager de l'écrivain. Ne dit-il pas, dans

44. *Id.*, p.46.

son *Journal*, « l'homme s'habitue si vite au lit de son auberge qu'il n'avance qu'à petits pas ». Le sujet est, cette fois, emprunté au chapitre XV du Livre III de *Mémoires inédits* de Lamartine⁴⁵, dont le poète cite, en épigraphe, quelques lignes : elles se terminent pas ces mots : « on verra pourquoi je dis « paraissait être le fils ». J'observe qu'il se souvient aussi du chapitre I du livre IV : « à cause des brigands qui rendaient la nuit périlleuse »⁴⁶. Dans sa descente vers Rome, l'écrivain va suivre la route de son inspirateur.

Le sujet est mince : la roue d'une voiture de poste s'étant cassée, quatre voyageurs — le chanteur Giambatista Zenale, son « fils », la danseuse Léonilda, alors assez renommée, Aymond de Vigneux —, se réfugient dans une méchante auberge du bord de route, où ils devront passer la nuit « près de la route qui mène à Narni ». Le décor est planté avec précision : j'y reviendrai. On constate qu'aux trois personnages de Lamartine est venue s'ajouter une quatrième : Léonilda sera le pivot de ce nouveau marivaudage. Notons que chez le modèle, le « jeune français charmant » est salué par ses compagnons comme un « duc » de Virieu, chez Spaak, il s'appelle « de Vigneux ».

L'action est simple : au lever et en attendant le départ, ce jeune homme fait à Léonilda une cour galante. La danseuse l'invite à l'accompagner dans « sa berline à deux places » ; elle exagère hypocritement le souci de sa dignité et termine leur dialogue par un douteux « frère et sœur »⁴⁷.

Elle s'éloigne et parait Camille. Aymond se lance dans une joute oratoire avec la « jeune fille ». Il regrette d'avoir été trop vite amoureux et va écrire à « son amie » un mot pour lui dire son « repentir cordial ». Mais Camille, qui a laissé ses habits de garçon, pour revêtir ses « habits de fille », revient, après quelques instants. Devant la surprise de son interlocuteur, elle lui dit :

*Allez-vous donc cesser d'être mon camarade
Si vous ne dormez plus, la nuit, sur mon épaule ?*

45. Alphonse de Lamartine, *Mémoires inédits*, Paris, Hachette, 1870.

46. IDEM, p. 175.

47. IDEM, p. 139. « Que Taglia Vino paraissait connaître car il l'appelait Monsieur le Duc et lui rendait toute espèce de service ». Notons que les quatre personnages de la pièce ne se connaissent que « depuis le voyage ».

En fait, son déguisement n'avait d'autre but que de la protéger « contre les grossières façons de certains voyageurs et des brigands ».

Léonilda est congédiée par de Vigneux, sous le prétexte qu'il veut voir « un aqueduc romain moins caduc que celui de Bergame », Camille trouve que c'est là un coup de génie. On devine aisément la suite.

Mais Zenale et sa *fille* ont la bonne fortune de trouver une calèche « dans laquelle il n'y a plus que deux places ». Notre jeune Français reste seul, un peu désemparé et à l'aubergiste qui vient lui proposer d'aller voir l'aqueduc, il crie :

Laissez-moi donc tranquille avec votre aqueduc !

J'ai dit qu'il était regrettable qu'aucun biographe de Spaak n'ait tâché à nous donner une chronologie ni un aperçu des déplacements. La lecture des œuvres nous permet d'y voir un peu plus clair. On sait ce qu'on pouvait tirer des poèmes. Les pièces de théâtre permettent d'en savoir un peu plus long. Je ne m'arrêterai pas à Padoue et à Bergame, évoqués dans *Camille*. Mais cette dernière pièce et la *Madone* nous font mieux nous rendre compte de ce que le poète a visité longuement l'Ombrie et combien il l'a appréciée.

Déjà la plantation du décor de la *Madone* nous situe le lieu de l'action : « Au flanc d'une colline d'où l'on découvre la nappe tranquille et pâle du lac Trasimène, et par delà les maisons et la citadelle de Castiglione del Lago, un vaste horizon de plaines, le petit village ». Le chemin qui le traverse conduit au couvent des Franciscains. On peut, sans grand risque de se tromper, en se reportant à 1902, situer l'endroit à une vingtaine de kilomètres de Pérouse : le promontoire de Monte del Lago (aujourd'hui siège de la station hydrologique de l'Université de Florence). Non loin, sur la colline, se dresse le couvent Saint François.

Quittant Pérouse pour Rome, Spaak s'arrête, je l'ai déjà mentionné, à Ponte San Giovanni, longue bourgade située près de « l'Ipogeo dei Volumni al Tevere », où l'on accède par deux ponts sur le Tibre, dont un ancien en « dos d'âne ». Nous savons que l'action de *Camille* se déploie auprès de la route de Narni, où l'on conserve le « pont d'Auguste » ; mais cette dernière ville n'est distante de Terni que d'une dizaine de kilomètres. N'est-ce pas à

Narni que l'on découvre le fameux aqueduc ? On peut donc observer que l'auteur a parcouru l'Italie par « petites étapes ».

Je voudrais un instant m'arrêter à un tournant de la carrière de Spaak. A la mort de Maurice Kufferath (8 décembre 1919), il fut appelé à assumer, avec le chef d'orchestre Corneil de Thoran et le chanteur Van Glabbeke, la direction du Théâtre de la Monnaie, tout en conservant ses fonctions de professeur de littérature française à la faculté des Sciences Sociales de l'Université coloniale d'Anvers. Il allait, dès lors, se consacrer presque entièrement à la traduction ou à l'adaptation de livrets d'opéra. Le premier italien qui retint son attention fut le *Turandot* de Puccini ; peut-être à la faveur de circonstances exceptionnelles que je voudrais rappeler, en rendant à César ce qui lui revient.

En 1920, sans doute ébloui par le succès d'*Aida*, Puccini éprouve le besoin de composer un opéra qui l'éloignerait des mièvreries de la *Bohème* et de *Madame Butterfly* : il voulait « tenter autre vie ». Il se mit à la recherche d'un sujet oriental (l'Orient l'avait déjà séduit dans *Madame Butterfly*) : il s'arrêta à *Turandot* dont Gozzi avait, après tant d'autres, conté l'histoire. Il s'adressa à Renato Simoni et à Giuseppe Adami qui ne prirent pas le texte même du Vénitien, mais la traduction italienne par Maffei de l'adaptation de Schiller. Comme à l'accoutumée, le compositeur se montra exigeant et le travail des librettistes ne progressa que lentement, et Puccini ne composait qu'avec peine cette œuvre toute nouvelle ; pourtant, Arturo Toscanini le pressait ; directeur du Théâtre alla Scala, il aurait voulu la monter au printemps 1924.

Mais en 1924 précisément, on découvre que le musicien est atteint d'un cancer de la gorge. Il consulte, à Florence, les professeurs Toti e Torrigiani qui lui conseillent un traitement au radium : deux villes européennes seules pouvaient lui procurer les soins qu'il réclamait : Berlin et Bruxelles. Il choisit notre pays qu'il connaissait déjà et où le spécialiste compétent avait fait ses études à Bologne et parlait parfaitement l'italien. Les biographes, les critiques et les journalistes ont répété à l'envi ⁴⁸ qu'il s'agissait du professeur Ledoux ; mais le radio-

48. MASCO CARNER, *Puccini*. Traduit de l'anglais par Catherine Ludet, Paris, Lattès, 1983, pp. 303-305 ; ANDRÉ GAUTHIER, *Une composition difficile, Puccini, Turandot*, in *L'Avant-Scène*, mai-juin 1981, p. 12 ; NINO SALVANESCHI, *Le Soir*, 13 novembre 1924.

logue était le docteur Félix Sluys, qui opérait dans une clinique où Ledoux exerçait l'oto-rhino-laryngologie.

Avant de partir ; il va une dernière fois se concerter avec Toscanini, qui l'encourage à terminer ce qui est beaucoup plus qu'une ébauche (octobre 1924). Il se met en route le 4 novembre et arrive le 5, mourant, à l'avenue de la Couronne, où il s'éteignit le 29. Il avait apporté dans ses bagages la partition inachevée. Nino Salvaneschi qui lui fit visite écrit ce que le maestro lui aurait dit : « à Bruxelles, je suis chez moi ; j'y attends patiemment le moment de reprendre mes activités »⁴⁹.

Il restait à composer le final dont, le 13 juillet, il avait écrit à Simoni : « Il faudrait tomber sur le bon final. Faites-le comme dans *Parzival*, une sorte de Saint-Graal chinois ». Les archives de la Scala conservent « le dernier feuillet qu'il a tracé » où, dans un suprême effort il met une flèche avec cette indication « poi Tristano ». On le voit, tout comme Verdi, il était sensible à la musique de Wagner.

Toscanini entendait bien que l'œuvre fut représentée : il chargea Alfano⁵⁰ d'achever le final dont le compositeur avait dit : « il faut que ce soit un grand duo » ; tâche bien difficile, on en convient.

Turandot fut donné à la Scala le 25 avril 1926. A la première, le chef déposa son bâton après le suicide de Liu, là où se terminait l'original. Pour la première et la dernière fois de sa carrière, il s'adressa au public : « Ici s'achève l'opéra du maestro. Il en était là quand il est mort : la mort a été plus forte que l'art »⁵¹ et le rideau s'abaissa lentement. Le lendemain, il reprit l'opéra avec le final d'Alfano dont il avait coupé une partie : c'est peut-être ce choix qui fit dire aux critiques que le duo rendait un son d'inachevé⁵².

49. Franco ALFANO, *Naples*, 8 mars 1876, San Remo 27 octobre 1959.

50. Robert AUBANIAC, « SO IL TUO NOME...ARBITRA SONO » OU LE PROBLÈME DE LA DERNIÈRE SCÈNE, IN *L'Avant-Scène*, cit. pp. 86-90. Le texte complet de l'original a été retrouvé par Alan Siegwericht et donné au Théâtre Barbican de Londres, le 3 novembre 1982. J'en ai entendu un excellent enregistrement, mais j'avoue ne pas y avoir trouvé la couleur wagnérienne annoncée par Puccini.

51. Il avait séjourné au 249 de la rue Royale dans un immeuble qui appartient à la Province de Brabant et où le « salon de musique » a été conservé.

52. Dans *La vita di Puccini* (Milan 1925). Arnaldo Fraccaroli rapporte que Puccini aurait déclaré : « Mon opéra sera donné inachevé, quelqu'un montera alors sur

Je me suis arrêté longuement sur ce récit : c'est que je crois que Spaak y fut sensible. Sans désespérer, il entreprit l'adaptation du livret, la soumit aux éditions Ricordi, propriétaire des opéras de Puccini ; le siège parisien la mit immédiatement à l'impression ; elle avait paru lors de la création de l'œuvre, le 17 décembre 1926, soit un peu plus de neuf mois après la création mondiale en italien et près de deux ans avant Paris (Opéra, direction Philippe Gaubert). Notons aussi que le livret de Spaak fut le seul en usage sur les scènes de langue française, jusqu'au jour où l'on se résolut à donner les opéras dans leur texte original⁵³. Je n'ai pas à juger de la valeur de cette adaptation : je sais trop les contraintes que la partition musicale impose au poète-traducteur.

Le directeur de la Monnaie donnerait encore d'autres versions françaises d'opéras italiens : le 23 mars 1923, *Débora et Jaele* de Pizetti⁵⁴ ; le 10 janvier 1932, *Les Précieuses ridicules* de Lattuada⁵⁵ ; le 15 mars 1933, *L'Elixir d'amour* de Donizetti⁵⁶ et le 27 novembre de la même année *La farce amoureuse* de Zandonai⁵⁷. Notons que tous ces compositeurs étaient contemporains, d'une quinzaine d'années plus jeunes que Puccini, sauf Donizetti⁵⁸.

Alors qu'il continuait inlassablement son travail d'adaptateur,

scène et dira au public : A cet endroit le compositeur s'est éteint ». J'avoue rester sceptique.

53. Les traductions, quels que soient les mérites de leur auteur, sont souvent décevantes : il me suffit de citer un seul exemple : le texte français du dernier vers de l'air du graal dans le *Lohengrin* de Wagner : « Et Lohengrin son chevalier c'est moi ».

54. Ildebrando Pizetti, né à Parme, le 20 septembre 1880, décédé à Rome le 13 février 1968. *Debora et Jaele* fut créé à la Scala, le 15 décembre 1922. Notons que ce compositeur donna, en 1916, des leçons d'harmonie et de contrepoint à notre compatriote Kochnitzky.

55. Felice Lattuada, né à Quelle de Morimonso, le 5 février 1882, mort à Milan, le 2 novembre 1962. Le *Preziose ridicole* furent créées aux Arènes de Vérone ; point n'est besoin de souligner que le librettiste Rossato s'est inspiré de Molière.

56. Gaetano Donizetti, né à Bergame le 29 novembre 1797, y décédé le 8 mars 1845. *Elissire d'Amore*, Milan, Scala, 12 mai 1932.

57. Riccardo Zandonai, né à Sacco di Rovereto, le 30 mai 1883, mort à Pesaro le 5 juin 1944. *La Farsa amorosa*, d'après Alarcon, fut créée à l'Opéra de Rome en 1923.

58. Puccini était né à Lucques le 23 décembre 1858.

Spaak recueillait le fruit de ses expériences dans son *Journal*⁵⁹ resté inédit. Dès 1938, Claude en avait préparé un choix⁶⁰ qu'il aurait intitulé : « Journal d'un homme raisonnable ». En 1950, il me disait que la discrétion lui interdisait de livrer ces pages au public.

J'ai eu la bonne fortune de voir ces textes dans leur intégralité : ils se sont arrêtés à la veille de la mort de leur auteur. Je les ai dépouillés, pour y chercher la confirmation de ce que les œuvres m'avaient fait découvrir.

C'est à l'été 1932 que Spaak reprend le chemin de l'Italie : il y a retrouvé « d'anciennes impressions, vieilles de tente ans » (Cahier XI, p. 51, septembre 1932). « Bien des choses cependant n'ont plus parlé de la même voix que jadis. Charme et prix de « la première fois. Combien d'œuvres ne perdent-elles pas une partie de leur attrait ? La révélation d'une beauté l'embellit ; connue elle ne peut plus compter pour plaire que sur ses qualités réelles » (id.).

A l'époque, il n'était pas très tendre pour les Italiens : En juillet 1928, il nous confiait ses « Sentiments synthétisés » : « J'aime les Français ; je déteste les Allemands ; je considère les Anglais ; je méprise les Italiens. Quant aux Américains, nous verrons ce qu'il faut en penser dans mille ans » *Journal*, Cahier I, p. 25).

L'antienne « Italie, oui, mais sans les Italiens », combien de fois l'ai-je entendue ? On ne peut oublier que la Péninsule était régie, à l'époque, par le fascisme, que Spaak avait en horreur. En 1931, le régime traversait une période assez houleuse⁶¹.

Mais quelle est son attitude à l'endroit du pays lui-même ? Il est déçu par Venise : « (Elle) n'est plus belle que par morceaux ; elle perd de plus en plus son harmonie d'ensemble. Pour une ville moderne, elle est trop négligée, décrépite, délabrée ; pour une ville ancienne, il s'y trouve trop de publicité, trop d'électricité, trop de

59. Quinze cahiers cartonnés bruns, 20,5 x 14 cm, Archives et Musée et la Littérature, section théâtre.

60. Le volume est annoncé dans le recueil *Poèmes*, cit. et dans l'essai de Mirval, cit. Les pages et les différentes pensées ont été numérotées.

61. Cf. Vittorio Emanuele GIUNTELLA, *Alcune riflessioni sopra la crisi tra la Santa Sede e il regime nel 1931*, in *L'Eglise et l'Etat*. Mélanges dédiés à la mémoire de Monseigneur Simon, Bruxelles, 1974, pp. 239-313.

badauds étrangers... Ils en font une foire ; au lido, une ville de bains, passe encore que les autres y pénètrent ; mais, ignominie sans pareille, on lui a bâti, comme porte d'entrée, un garage colossal du plus hideux cubisme d'après-guerre ! Oh, procuraties. » (Cahier XI, p. 52).

Cela ne l'empêche pas pourtant « d'aimer mieux la saleté de Venise que la propreté de la Suisse où tout semble épousseté pour la venue des clients » (Id. p. 53).

Un rien le fait rêver de Rome : « Poésie. J'ai, sur mon bureau, comme presse-papier, un grossier morceau de fer à cheval que j'ai ramassé à Rome, sur la place Saint-Pierre... Il me fait plus rêver que Taine et que Stendhal » (id. p. 30, septembre 1932).

Quant aux artistes, j'ai déjà dit qu'il aimait Michel-Ange pour sa puissance. En juin 1928, il notait « Michel-Ange, sculpteur de la force, de l'énergie, du mouvement, dit-on. Et pourtant toutes ses grandes statues sont l'image même du repos, presque toutes assises ou couchées, même endormies » (juin 1928, Cahier I, p. 00).

Ailleurs, il notera : « Michel-Ange, peintre du mouvement et sculpteur du repos » (Cahier VII, mai 1931, p. 84). J'ai observé que, à la Chapelle Sixtine, il avait surtout admiré les figures où le peintre avait exprimé la force tranquille.

Le poète, à l'âme sensible, et que ceux qui l'ont connu ont jugé calme et serein, admirait la puissance : les Ignudi, les Tombeaux et la Tétralogie.

Nous n'en saurons pas davantage sur ses impressions et ses souvenirs. A Pérouse, il avait composé son

Épithaphe

Si je meurs là-bas, dans mon pays du Nord

On peut écrire sur ma tombe : il chérit

Le travail entêté, l'étude, l'effort

Et la tension ardente de l'Esprit.

Mais si je meurs ici, qu'on grave : il aimait

La lumière fine et la couleur légère

Et ce fut la beauté seule qui charma

*Son âme passagère*⁶²

62. *Voyages vers mon pays*, p. 82.

La lumière qu'il a tant chantée. Lorsque le 8 mai 1936, vers 19 h, « le jour que l'abattit le sort ⁶³, sur le seuil de sa demeure, le ciel était couvert, sans précipitations. Peut-être son Esprit, avant de s'évanouir, eut-il encore la force de penser à Goethe :

« *mehr Licht* » !

Je tiens à exprimer mes remerciements à toutes les personnes qui m'ont aidé dans mes recherches : Michel Hainaut, Chef de Cabinet de l'Echevin des Beaux-Arts d'Ixelles, le docteur Charles Sluys, les collaborateurs du Musée de la littérature : Mesdames Martine Gilson et Anne-Laure Vignaux, Monsieur Jean Danhaive et, « last but not least », l'érudit et toujours disponible Jacques Demmermann.

63. Si je me suis permis de pasticher Verhaeren, c'est qu'une solide amitié liait l'auteur de *Camille* au poète de *Toute la Flandre*. Lors de la 50^e représentation de *Kaatje* (Parc, 1913), le dernier fit une causerie d'une très haute tenue sur la pièce : elle fut reprise dans les éditions postérieures de l'œuvre. Spaak a laissé un triptyque : *Verhaeren, I, II, III*, publié posthume dans les *Poèmes* (pp. 45-54).

La treizième édition du *Bon usage*

A l'occasion de la sortie de presse de la treizième édition du *Bon usage* de Grevisse, qui a été entièrement revue et enrichie par notre Confrère, M. André Goosse, une séance de présentation de l'ouvrage a été organisée dans l'auditorium du Palais des Académies conjointement par notre Compagnie et par les Éditions De Boeck-Duculot.

On lira ci-après les allocutions qui y ont été prononcées.

Allocution de Monsieur Jean TORDEUR

Secrétaire perpétuel

Dans le « Rapport au Roi » qu'il soumettait en 1920 au roi Albert pour lui proposer la création d'une Académie formée de deux sections siégeant ensemble, celle des littéraires, celle des philologues, le ministre Jules Destrée commentait cette intention comme suit : « Le sens total d'une langue ne se révèle qu'en fonction de son incessante transformation. Aux côtés de ceux qui l'emploient avec autorité et l'enrichissent parfois doivent se trouver ceux qui en étudient le perpétuel mouvement ».

Quelques mois plus tard, dans le discours d'installation de notre Compagnie, à qui il recommandait de « garder la méfiance de l'esprit académique et de l'art officiel », il donnait à son argument initial un développement imagé, comme pour en faire percevoir mieux le bien-fondé : « Une langue est comme un fleuve. L'une et l'autre ont une unité, mais c'est une unité changeante, en constant mouvement. De même que, chaque jour, une partie des eaux du fleuve s'évapore et se perd, de même que, par contre, des sources

naturelles et des affluents viennent à tout instant varier la continuité du flot, de même une langue vivante s'appauvrit et s'enrichit à la fois chaque jour »... C'était bien dire, dans un temps où cela se disait peu, que la sauvegarde et l'illustration du français, si elles passaient par l'observance des règles, devaient se renforcer dans l'écoute des parlers et dans les évolutions de l'écriture.

Nos prédécesseurs partageaient ce sentiment peu conformiste puisque, le 4 juin 1921, élisant les quatre premiers membres étrangers de l'Académie, ils n'hésitaient pas à appeler auprès d'eux, aux côtés des littéraires — Anna de Noailles, Gabriele d'Annunzio et le romancier suisse Benjamin Vallotton — le grammairien français dont les propositions audacieuses ébranlaient alors notre édifice grammatical et syntaxique, Ferdinand Brunot.

Celui-ci, reçu dans ce Palais par Maurice Wilmette le 7 octobre 1922, allait prodiguer à l'Académie naissante ses encouragements les plus vifs à s'engager dans la voie ouverte par son fondateur.

Observant, dans un raccourci superbe, que « notre langue est celle qui, de toutes les langues humaines, a le plus changé, c'est-à-dire le plus vraiment vécu », Ferdinand Brunot prenait argument de cette vitalité pour l'appeler à se manifester face aux changements majeurs de l'après-guerre. Permettez-moi de citer deux passages marquants de cet appel... « Le problème de la bonne langue », disait-il, « ne peut se poser aujourd'hui comme jadis. D'abord, il y a maintenant une question des langues techniques, urgente et impérieuse... La marée des termes savants et spéciaux monte irrésistiblement... Est-il sage, au lieu d'étudier les besoins réels en ce domaine et les moyens de les satisfaire, de ne rien faire pour distinguer l'audace de l'abus ? » C'était annoncer l'urgence des recherches en néologie. « D'autre part », ajoutait-il, « la composition de la nation qui pense, qui lit, qui écrit a changé du tout au tout dans le cours de la guerre. Des romanciers qui ont eu des millions de lecteurs ont accepté la langue populaire ou même l'argot »

Aussi en appelait-il à la linguistique qui, je le cite, « *étant une science, ne peut avoir de dégoût à l'égard des réalités nouvelles. Il est de son devoir de montrer qu'à traiter le français en langue morte, on s'expose à le faire mourir. Nous ne voulons pas pour le français une survie dans une forme hiératique, comme a été celle du latin. C'est au reste, suivant moi, à la seule condition de recon-*

naître franchement le présent qu'on peut espérer maintenir ce qui doit être maintenu ».

Certes, il est infiniment improbable que le jeune professeur qu'était alors Maurice Grevisse ait jamais eu connaissance des discours de Jules Destrée et de Ferdinand Brunot. Il n'est que plus émouvant, me semble-t-il, que les observations qu'il accumulait spontanément, en solitaire, par vocation, dans l'exercice absorbant de son professorat, l'aient conduit à des conclusions que, sur plus d'un point, le ministre et le glorieux auteur de *La pensée et la langue* n'eussent pu désavouer. De l'un aux autres, une même reconnaissance des faits au regard des méfaits de la théorie, un semblable culte de la raison au détriment de celui de l'autorité, enfin, l'approfondissement persévérant et révélateur de l'usage, ce dernier étant évidemment celui du meilleur emploi. En un mot, dès son origine l'immense et probe entreprise de Grevisse se fonde tout entière sur la confiance mise par lui, comme par Destrée et par Brunot, dans la langue vivante.

Je ne voudrais pour rien au monde que l'on voie dans ce rapprochement qui s'impose, me semble-t-il, entre des hommes si différents, une sorte de récupération académique de Maurice Grevisse. D'abord, ce n'est vraiment pas notre coutume. Ensuite, s'il est vrai que le sincère et compréhensible désir de l'Académie fut de le compter parmi ses membres les plus éminents, il est tout aussi vrai qu'elle avait envers lui trop d'admiration et de respect pour ne pas accepter son refus, et même pour l'en estimer plus. Nous savions tous que son cabinet de travail était le lieu de sa vie et de son accomplissement et que toute manifestation publique lui était intrinsèquement étrangère. Son droit naturel était de ne pas être des nôtres ; notre tendance spontanée fut et demeure d'être des siens.

Toutefois, comme devait le dire avec sa sincérité et sa chaleur coutumières Georges Sion, « en élisant André Goosse en 1976, nous avons tous eu la joyeuse impression que nous rattrapions Grevisse par genre interposé. Et, lorsque mourut le père du *Bon Usage*, nous sûmes qu'il était littéralement continué, gardé présent aux yeux de tous, par celui qu'il avait lui-même reconnu comme son successeur ».

De l'insigne mérite d'André Goosse dans cette continuité, du renouvellement à la fois fidèle et fondamental qu'il sut lui assurer, mon confrère Marc Wilmet vous parlera mieux que moi. Aussi

mon privilège est-il d'exprimer à André Goosse notre amitié sans faille et l'admiration que nous vouons à son incommensurable science. Elle nous paraît franchir de nouvelles limites chaque fois que nous l'interrogeons ou qu'il veut bien nous en faire bénéficier dans ses passionnantes communications, avec ce naturel de bon aloi, ce détachement apparent, cet humour furtif, cette bonne grâce qui nous le rendent cher parce qu'ils sont les attraits de sa modestie. Celle-ci ne nous fait pas oublier l'étendue des responsabilités qu'il assume au sein de la Francophonie ; dans les commissions de néologie, à la présidence du Conseil international de la langue française, à la vice-présidence du Conseil communautaire de la langue, enfin, à Paris, au Conseil supérieur de la langue française auprès du Premier Ministre. Telles sont les cautions d'extrême compétence et de pondération qu'il ne cesse d'apporter au *Bon Usage*, au fronton duquel son nom est désormais inséparable de celui de Maurice Grevisse.

Faut-il donc souligner que l'Académie est heureuse d'accueillir dans ses murs la sortie de la 13^e édition de cet ouvrage, d'y souhaiter la bienvenue à une assemblée aussi qualifiée que la vôtre, d'y faire l'éloge justifié du dynamisme d'un éditeur comme de l'impeccable travail typographique d'un imprimeur qui sont, l'un et l'autre, l'honneur de leur profession, de se réjouir, enfin, du fait que l'entrée de Duculot dans le Groupe d'édition De Boeck, dont le rayonnement s'affirme de plus en plus, est le gage de la valorisation continue de notre patrimoine linguistique et grammatical, c'est-à-dire, en définitive, de la langue française.

Allocution de M. Éric Tomas

Ministre de la Culture de la Communauté française

Je suis heureux de pouvoir saluer aujourd'hui la sortie de presse de la treizième édition du *Bon usage*, due au professeur André Goosse, gendre du grand grammairien que fut Maurice Grevisse. Les ouvrages de Maurice Grevisse, soigneusement publiés par les Éditions Duculot, ont connu une renommée internationale, dans les pays francophones bien sûr, mais aussi dans des pays non francophones, où ils servent de références à des travaux universitaires.

Outre *Le bon usage*, il convient de citer l'important *Précis de Grammaire française*, les *Nouveaux exercices de français*, les *Cours de dictées françaises* et les *Cours d'analyse grammaticale*.

Tous ces ouvrages de Maurice Grevisse, dont l'œuvre est prolongée par André Goosse, montrent à quel point ont été poussées en Belgique les recherches philologiques sur les règles du français. Les grammairiens belges de langue française font ainsi autorité à travers le monde, et ce n'est pas pour rien que M. André Goosse est actuellement président du Conseil international de la langue française.

Les rééditions du *Bon usage*, vendu à plus d'un million d'exemplaires, prouvent que l'école belge a été particulièrement féconde et rigoureuse dans ce domaine.

Les innovations principales de cette treizième édition consistent notamment dans le rajeunissement des exemples des auteurs cités ainsi que dans la diversification des domaines abordés. Un sort particulier est réservé aux particularismes régionaux. Des faits nouveaux ont aussi eu un retentissement sur l'évolution de la langue française. Ces modifications ont été prises en compte par la treizième édition du *Bon usage* qui a aussi fait valoir les droits de la « nouvelle orthographe ». Cette nouvelle édition s'est enfin montrée soucieuse d'aller puiser dans d'importants ouvrages tels que le

Trésor de la langue française. Enfin, de nombreuses additions font voir à quel point une remise à jour était nécessaire.

Je crois pouvoir dire que ce sont des ouvrages comme ceux-ci qui contribuent, pour une très large part, au rayonnement de la culture francophone de Belgique à l'étranger, en particulier outre-Quévrain.

Paradoxalement, l'excentricité géographique du français de Belgique a rendu plus aigu le souci de la rigueur dans la mise au point des règles dont cette langue fait usage.

Renforcer la promotion et la diffusion des Lettres françaises de Belgique est une priorité majeure de ma politique littéraire. Grâce au travail fondamental des puristes de la langue française qui sont honorés aujourd'hui, et grâce à l'intelligente audace de maisons d'édition comme les Éditions Duculot, je pense qu'il est légitime de dire que ce sont aussi nos romanciers, nos poètes, nos dramaturges, nos essayistes, qui connaissent un succès très enviable à l'étranger.

Mon souhait est que l'œuvre philologique qui est ici fêtée se poursuive avec la même ardeur.

Allocution de M. Marc Wilmet

Professeur à l'Université de Bruxelles,
membre de l'Académie

LETTRE (OUVERTE OU FERMÉE) À ANDRÉ GOOSSE

Quel plus beau cadeau de Noël ?

Un courrier des éditions Duculot vient de sortir de sa hotte et de déposer dans ma boîte, ce 24 décembre, la treizième édition du *Bon usage*, fleurant bon l'encre fraîche, agrémentée d'une aimable dédicace de l'auteur. Je lisais à ce moment précis — on peut me croire, je n'en fais pas une habitude — l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, à la page du célèbre « O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable ! où retentit tout à coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle : MADAME se meurt ! MADAME est morte ! », me colletant une fois de plus avec l'interdiction du passé composé sous la voix pronominale : « MADAME *s'est morte* », impossible, alors que l'apparent synonyme « MADAME *a agonisé* » reste licite (talent d'écriture à part). Mais c'est moins la défunte duchesse d'Orléans anéantie par un verre de chicorée glacée qu'évoqua d'abord pour moi ce fort volume à jaquette verte, que l'exorde du *Sermon sur la mort* : « Entre toutes les passions de l'esprit humain, l'une des plus violentes, c'est le désir de savoir... »

Quand on y songe, la grammaire scolaire constitue *stricto sensu* l'« exception culturelle » des pays de langue et de culture françaises. Née en 1786 des œuvres du « bon Lhomond », « régente de sixième » au collège cardinal Lemoine (responsable, parallèlement, du *De viris illustribus* et d'une *Doctrinae chrétienne*) ; recueillant à gauche les spéculations philosophiques issues de Platon, d'Aristote, des *modistes* médiévaux et des *Messieurs* de Port-Royal, à droite les règles de conduite inaugurées par les *anomalistes* de Cratès de

Mallos face aux *analogistes* d'Aristarque, et qu'avait portées à un rare degré de subtilité le très aristocrate Claude Favre de Vaugelas (1647), elle se met dès le XIX^e siècle au service exclusif de l'école publique obligatoire, qui sacralise désormais l'apprentissage de l'orthographe.

D'autres ont suffisamment instruit le procès des odieux petits manuels abêtissants de nos classes (ils n'ont hélas pas complètement disparu). Les instituteurs d'antan enseignaient circulairement, impavides et impunément que l'article *défini...* définit ou détermine (mais dans par exemple « Qu'est-ce l'homme ? *Un* animal raisonnable », *le* s'interroge et *un* hasarde la solution), que le *démonstratif...* montre ou démontre (mais « Où est passée *cette* satanée pantoufle ? »), que le *possessif...* marque la possession (mais « Oui, *mon* général » ?) et que le *qualificatif...* qualifie (mais « la semaine *passée* » équivaut à « la semaine *dernière* » — adjectif censé « ordinal », lui, et si d'aventure « mon sport *favori* » vous était inconnu ?).

Et voilà, pour retourner en le trahissant (pardon) à Bossuet, qu'allait retentir en 1936, venue des marches de la France, de Gembloux exactement, une étonnante nouvelle : un certain Maurice Grevisse réussissait à concilier la foi aveugle des brandisseurs de férule et la réflexion personnelle, à marier les prescriptions autoritaires et l'esprit de tolérance. La grammaire cessait de grimacer.

On connaît le succès de l'entreprise : de 1936 à 1980, onze éditions. Le nom propre *Grevisse* mutait tout doucement en nom commun (tel *Donat* jadis et *Vaugelas* lui-même). Or la vérité oblige à dire que le plan de l'ouvrage perdait au fur et à mesure des remaniements ses lignes de force, multipliait à la faveur d'une typographie acrobatique les excursions comme autant de pustules sur le corps originel. Le vieil artisan se tenait certes de son mieux à l'écoute de la linguistique, mais il perdait pied. Voyez-le se débattre — je le note avec tendresse, sans la moindre ombre de moquerie : « L'adjectif non qualificatif sert à introduire dans le discours le nom auquel il est joint... » (§ 850) ; puis en petits caractères, les remords : « En réalité, l'article est aussi un adjectif non qualificatif. C'est parce que la nomenclature traditionnelle le distingue de l'adjectif dans la liste des parties du discours que nous en avons fait l'objet d'un chapitre spécial » ; et encore (§ 886) : « En réalité, les adjectifs numéraux ordinaux sont *qualificatifs* et ne servent jamais

à introduire le nom. Mais comme ils s'apparentent étroitement, par leur origine et par leur forme, aux adjectifs numéraux cardinaux, il a paru commode de les placer ici. »

Commode ? La tranquillité d'âme, le confort du grammairien devaient-ils toujours primer les exigences de la science (donc, en l'occurrence, d'une grammaire jouant cartes sur table à l'égal de n'importe quelle discipline, explicitant ses démarches, prête à se remettre en question, offrant le flanc aux critiques) ?

Placide, André Goosse a relevé le gant. Ce ne fut pas chose aisée. Il lui fallait recouper carrément l'habit au lieu de le retoucher une enième fois (il se serait exposé sinon à la satire de Fernand Raynaud). Attention, pourtant, à ne pas désarçonner le public des « amateurs de beau langage », ceux qui consultent *Le bon usage* au coup par coup, à la façon d'un dictionnaire, point trop soucieux de cohérence interne ni externe.

Pari tenu, pari gagné. La douzième édition refondue replace le livre vénérable et désuet dans le flux de la recherche vivante. Goosse ou « la révolution tranquille ». En voulez-vous un témoignage ?

Le bon usage (1980¹¹), § 1337.

Le verbe est un mot qui exprime, soit l'action faite ou subie par le sujet, soit l'existence ou l'état du sujet, soit l'union de l'attribut au sujet.

Grevisse opérait par énumération : verbe = mot d'action + mot d'état + mot d'union. Inutile d'objecter que les noms seraient tout aussi capables de traduire un procès : *le galop du cheval* comme *le cheval galope* (action), *l'inclinaison de l'arbre* comme *l'arbre penche* (état)..., il ne l'ignore nullement : « ... le verbe est susceptible de conjugaison (ce qui le distingue de certains *noms*, exprimant eux aussi l'action...) » (*ibid.*).

A six ans d'intervalle, l'accessoire *susceptible de conjugaison* devient l'essentiel. On est passé du sémantisme flou au formalisme net.

Le bon usage (1986¹²), § 737.

Le verbe est un mot qui se conjugue, c'est-à-dire qui varie en mode, en temps, en voix, en personne et en nombre. (Au participe, il varie parfois en genre.)

Et la nouvelle édition, me demanderez-vous enfin ?

Le travail consciencieux d'amendation s'est poursuivi, souterrain, affleurant presque à chaque page. J'ai commencé à dresser un inventaire (je vous l'épargne, rassurez-vous). Le chapitre consacré à la phrase, en tout cas, a été revisité de fond en comble. Ces corrections grandes ou petites, traditionnelles délices des spécialistes, ménageront, à leur insu, le plaisir des profanes, non que *Le bon usage* s'assimile à une auberge espagnole, plutôt à un somptueux supermarché alternant les denrées courantes et les produits de luxe.

Souhaitons aux utilisateurs de fructueuses emplettes.

Qui me révélera néanmoins pourquoi le pronominal *se mourir* ne se conjugue jamais au passé composé ?

Remerciement de M. André GOOSSE

Mes remerciements iront d'abord, comme il convient, aux orateurs qui m'ont précédé. Je mentirais si je prétendais ne pas avoir pris plaisir à les entendre, hélas ! pas seulement pour la qualité de la forme, — même si je fais la part de l'amitié chez Jean Tordeur et Marc Wilmet.

Je l'ai dit à une autre occasion, je ne crois guère aux mérites personnels. Si je me suis intéressé aux livres, à la littérature, je le dois à l'atmosphère familiale. En m'occupant de grammaire, je n'ai fait que m'abandonner à une passion ; or on m'a appris qu'il fallait y résister pour acquérir des mérites.

Cette passion, ce vice impuni, remonte à l'adolescence, comme il est naturel. Nous fêtons en quelque sorte, avec un léger retard, ses cinquante ans. Le virus m'a été transmis par un jésuite, le père Deharveng, dont j'ai découvert avec enthousiasme les *Corrigeons-nous !* dans la classe de *poésie*, comme on disait. Malgré le titre, l'ouvrage ne ressortissait pas au style gendarme des *Ne dites pas..., mais dites...* traditionnels. Il montrait que la langue n'est pas figée, que bien des tours figurant dans les listes noires que les puristes se passent de génération en génération sont en fait entrés dans l'usage des écrivains les plus châtiés. La grande leçon : avant de juger, observer. Ce que Deharveng faisait pour des cas particuliers, Grevisse le systématisera pour l'ensemble de la grammaire.

Moi qui avais choisi la philologie romane par amour de la littérature, j'ai décidé de la suivre par intérêt pour la langue. C'est alors que j'ai inscrit mes premières observations dans les marges de Deharveng. L'offensive von Rundstedt fera disparaître ce volume, avec beaucoup d'autres choses. Un seul exemple m'est resté dans la mémoire : « Il dormit *jusque* Paris d'un sommeil profond. » Il est tiré d'un roman de Simenon que je lisais en 1944 dans une loggia

qui dominait un carrefour de Houffalize et d'où j'étais chargé de faire le relevé des convois allemands qui passaient devant moi, heureusement par intermittences.

Ma seconde série de remerciements ira aux organisateurs de cette séance : l'Académie, qui nous reçoit avec le faste de ses ors et de ses velours, les Éditions De Boeck, qui ont recueilli avec chaleur *Le bon usage* privé de logis, — et ensuite aux nombreuses personnes présentes : confrères de l'Académie et de divers conseils ou commissions ; collègues de l'Université et des divers degrés d'enseignement, entre lesquels je ne fais aucune distinction, car un bon instituteur est aussi utile à la société qu'un professeur de faculté ; anciens étudiants ; amis personnels et amis de la langue française, cette formule vous englobant tous, y compris les membres de ma famille, à qui j'adresse un salut particulier.

Tant de gens sérieux réunis dans ce lieu voué à la science, aux arts, à la littérature, dans ce *palais*, pour la nouvelle édition d'un ouvrage, fût-ce la treizième ! On me permettra de dire, en toute objectivité, que l'évènement n'est pas banal. Il s'agit, à chaque fois, il est vrai, de versions recomposées et soigneusement revues, et non d'un tirage baptisé édition. D'autre part, les Belges francophones ont quelque raison de se réjouir qu'un ouvrage écrit par un Wallon soit accueilli comme essentiel au-delà de nos frontières, dans toute la Francophonie, notamment chez nos voisins du sud, qui n'étaient pas préparés naturellement à prendre en Belgique des leçons de français.

On me demande souvent pourquoi la Belgique, qu'on dit terre de poètes, est aussi — n'est-ce pas antinomique ? — terre de grammairiens. On pourrait alléguer notre bon sens et notre réalisme, qui expliquent sans doute le nombre et la qualité des travaux de nos dialectologues. La solidité de la formation philologique donne aussi à nos linguistes des traits particuliers, Marc Wilmet ne me contredira pas. Mais il y a autre chose. Le Français, surtout le Parisien, se considère comme un propriétaire naturel : ce qu'il sait ou croit savoir de sa langue, il l'identifie à *la* langue elle-même. Le Belge est moins assuré, et, s'il est grammairien, il se sent obligé de vérifier, d'observer avant de prendre parti. Il découvre ainsi que telle construction tenue pour propre à la Belgique (par exemple, *Ça je sais*) par des linguistes de France est bel et bien utilisée dans le français familier de partout.

Oublier les absents serait injuste. Ce sont les lecteurs nombreux et anonymes du *Bon usage* qui font que nous en sommes aujourd'hui à la treizième édition. Certains, non anonymes, ont contribué à faire de la treizième édition ce qu'elle est. Les auteurs de comptes rendus ont émis leurs critiques et leurs souhaits, parfois difficiles à satisfaire. La rédaction de plus d'un chapitre a été soumise à mes étudiants de Louvain ; leurs remarques, questions et objections ont été utiles, mais un exposé oral à lui seul est un banc d'essai impitoyable pour les formules approximatives ou peu claires ou trop catégoriques. Des lecteurs m'ont écrit, de différents pays, pour poser des questions, pour faire des suggestions, pour m'envoyer des exemples. Un grammairien, habitué à être consulté plutôt que lu, ne peut ressentir la déception d'un romancier apprenant que son lecteur a fermé le livre après trente pages. Quel plaisir, dès lors, d'apprendre que certains ont lu les 1800 pages de la douzième édition d'un bout à l'autre ! Quatre d'entre eux ont bien voulu me faire part de tout ce qu'ils ont observé chemin faisant : un Avignonnais érudit, un correcteur professionnel parisien, une jeune femme d'Argenteuil et un trappiste flamand. Ce dernier a consacré neuf mois à ce qu'il appelle, non une pénitence, mais une « fructueuse gestation mentale ».

Il y a aussi les vrais absents, ceux qui auraient été bien en peine de s'excuser. Cela ne veut pas dire qu'ils ne soient pas présents dans notre mémoire et notre cœur. En tout premier lieu, Maurice Grevisse, qui a bien voulu me désigner comme son dauphin et dont j'ai suivi la démarche, en rajeunissant la documentation et l'information proprement linguistique ; Marie-Thérèse Grevisse, ma première femme, qui a accompagné, avec une attention compréhensive et vigilante, la préparation de la douzième édition, pour laquelle cette lectrice infatigable m'a procuré de nombreux exemples ; mes maîtres de Louvain, en particulier Omer Jodogne et Joseph Hanse, qui nous a quittés voici un an.

Enfin, il y a les Éditions Duculot, feu les Éditions Duculot, même si le nom subsiste. Que le nouvel éditeur me permette de rappeler les liens familiaux et personnels qui avaient été noués depuis 1936, et même avant, puisqu'il faudrait tenir compte de la date où Jules Duculot, le père Duculot, a accepté de courir un risque devant lequel des maisons ayant plus large pignon sur rue avaient renâclé. Que de souvenirs ! Les lieux changent de la pre-

mière édition à la douzième, mais toujours à Gembloux : à l'atelier vieillot de la rue Pierquin, tout imprégné de l'odeur d'encre, succède le bâtiment fonctionnel de la rue de la Posterie, dans le parc industriel ; le trop bel immeuble de l'avenue de Lauzelle à Louvain-la-Neuve ne verra pas la sortie de la treizième. Les générations se succèdent, dans les familles et dans la maison : j'évoquerai au moins, parmi les vivants, ceux avec qui j'ai particulièrement collaboré, l'aimable Georges David, avocat et diplomate, Jean Flament, le technicien expert et consciencieux, France Bastia, attachée de presse experte et en même temps une des plus anciennes amies du couple Goosse-Grevisse, Nathalie Dubois et son entregent, les imprimeurs de Gembloux, sans oublier la voix souriante d'une téléphoniste. Souvenirs parfois pénibles, comme les vingt mille exemplaires de la douzième édition que des cambrioleurs médiocres ont fait partir en fumée.

Revenons à l'avenir. Celui du *Bon usage* paraît fermement assuré sous l'impulsion compétente, efficace de Christian De Boeck et de sa jeune équipe. Et celui de la langue française, objet principal de cette rencontre, objet de notre attention et de notre attachement ? Pour certaines personnes, c'est un objet d'inquiétude. Elles se lamentent : le français est en crise, l'anglais le dénature, les jeunes sont d'une ignorance crasse, l'orthographe n'est plus ce qu'elle était dans ma jeunesse, etc. « Aujourd'hui que la langue commence à se corrompre, et qu'on s'étudie à parler un jargon ridicule » : cette phrase n'est pas de Maurice Druon, mais de Voltaire. Plus vigoureux encore, le poète Viennet en 1855, dans une épître à Boileau :

*C'en est fait, Despréaux, le mauvais goût l'emporte,
La langue de ton siècle est une langue morte ;
Et, si pour le malheur des nouveaux Chapelains
Pluton te renvoyait au séjour des humains,
De vingt jargons divers le mélange bizarre
Te ferait de stupeur regagner le Tartare.*

Viennet dénonce l'obscurité des philosophes, « les substantifs sifflants des Saxons et des Scots », c'est-à-dire les emprunts à l'anglais, « le mauvais goût » des littérateurs, des hommes politiques, des artisans même. La crise du français, l'ignorance, celle des jeunes en particulier, sont des récriminations qu'on entend à toutes les époques. Il n'y a pas eu d'âge d'or où, de Marseille à Liège, de

La Rochelle à Genève, la majorité s'exprimait comme Voltaire ou Chateaubriand et mettait l'orthographe comme... Comme qui ? Pierre Larousse observait en 1874, dans l'article *orthographe* de son dictionnaire : « Nous passons une grande partie de notre vie à apprendre à écrire en français, et les plus instruits et les plus intelligents d'entre nous n'y parviennent qu'imparfaitement. »

Au contraire, on peut soutenir qu'il y a un progrès. Consultez un recueil de *Wallonismes* du siècle dernier, vous verrez que pas mal d'emplois alors critiqués ont depuis disparu de l'usage. Cela vaut aussi pour la Bourgogne ou le Limousin. Le français est devenu la langue de tous. Des chercheurs ont comparé, à partir de données objectives, l'orthographe des jeunes en 1873 et en 1987 : on observe peut-être un certain rétrécissement de l'élite, mais aussi la quasi-disparition des ignorants intégraux et un progrès de la moyenne générale, léger chez les garçons, énorme chez les filles. Plus près de nous, Raymond Queneau avait prévu le triomphe d'un *néo-français* où le registre soigné serait évincé par l'oral tenu pour relâché ; il a reconnu plus tard que le pronostic ne s'est pas réalisé ; au contraire, et il attribuait le redressement à la télévision, que d'aucuns accusent d'être un des agents de la décadence. Les anglicismes résultent certes d'une mode agaçante, mais ils ne contaminent pas le français en profondeur.

Ne pas noircir la réalité par des comparaisons sans fondement, soit. Cela ne veut pas dire que l'on considère que tout est parfait. La scolarisation est généralisée, mais une partie des gens retombent ensuite dans un quasi-analphabétisme. Beaucoup de jeunes ont peu d'orthographe et, surtout, les échecs à l'université, notamment dans les sciences exactes, sont souvent dus à une incapacité de comprendre et de restituer correctement la matière enseignée, moins par ignorance de la science en question ou de sa terminologie que par ignorance du français général, notamment des liens logiques impliqués par le sens des mots, des conjonctions et des adverbes en particulier. Il y a là une tâche de première nécessité pour les enseignants du secondaire et du primaire. Sans doute est-il exaltant d'éveiller l'enfant à la poésie, voire d'éveiller le poète qui sommeille peut-être en lui. Il paraît tout aussi essentiel de faire en sorte que ce futur poète, comme le futur ingénieur ou le futur médecin etc., jouent pleinement leur rôle dans la société, ce qui passe nécessairement par une bonne connaissance de la langue maternelle, par

une communication efficace, orale et écrite, qui ne s'acquiert pas sans effort, mais qui ne peut se nourrir d'un purisme étroit et passéiste. Le meilleur français d'aujourd'hui...

Tel est le *but* que *poursuivent* les auteurs du *Bon usage*. J'emploie à dessein une expression critiquée par les puristes logiciens : *poursuivre un but* impliquerait, disent-ils, que celui-ci n'est pas immobile. Justement, il n'est pas immobile : la langue évolue, d'une part, et puis l'observateur constate des faits qui lui avaient échappé, ou bien une documentation nouvelle lui fait voir autrement ce qu'il avait déjà décrit. Au risque de vous décevoir, je vous signale que la glane en vue de la quatorzième édition a déjà commencé.

Chronique

Séance publique

Le 22 février 1994, l'Académie a consacré une séance publique à la réception de M. Robert Frickx, qui a succédé à M. Joseph Hanse, et à celle de M. Jacques Crickillon, qui occupe le fauteuil de Marcel Lobet.

Accueillant Robert Frickx, M. Raymond Trousson a rappelé que, élu au titre philologique, le nouvel élu aurait pu l'être aussi à titre littéraire puisqu'il est l'auteur de plusieurs recueils de poésies, de romans et de recueils de nouvelles. Mais son œuvre critique, qui lui a valu d'enseigner l'histoire de nos Lettres au XIX^e et au XX^e siècles à la section néerlandophone de l'Université libre de Bruxelles n'est pas moins abondante, vouée qu'elle est à des études sur Rimbaud, René Ghil, Nerval, Lautréamont, Ionesco et, tout récemment, à Franz Hellens dans la première grande monographie consacrée à celui-ci. Sans oublier son ouvrage publié dans la Collection « Que sais-je ? » : « Littérature belge d'expression française » ainsi que les quatre volumes du « Dictionnaire des Lettres françaises de Belgique ».

M. Robert Frickx évoque la haute figure de son grand prédécesseur, M. Joseph Hanse. Il fait l'éloge du merveilleux outil de travail qu'est le *Dictionnaire des difficultés du français moderne* sans cesse remis sur le métier par son infatigable auteur. Retraçant la vie et la carrière de Joseph Hanse, « pédagogue respecté, chercheur méticuleux, polémiste redoutable », il souligne les immenses mérites de l'historien de nos Lettres. Et de rappeler sa lecture capitale du chef-d'œuvre de Charles De Coster, sa remarquable édition des *Poésies complètes* de Maeterlinck, celle des *Légendes flamandes*, celle de l'édition critique des œuvres de Verhaeren, enfin la réédition de ses principaux articles sous le titre *Naissance d'une littérature*.

Ouvrant la deuxième partie de la séance, M. Jacques-Gérard Linze prononça l'éloge de M. Jacques Crickillon. Après avoir, notamment, rappelé les voyages sous des cieux lointains accomplis dans sa jeunesse par le nouvel élu, l'influence qu'ils ont exercés sur son œuvre ainsi que la part primordiale qu'assume la femme du poète dans l'inspiration poétique de celui-ci, Jacques-Gérard Linze allait commenter l'éloquence, la densité, la beauté

sonore, la puissance visuelle des recueils successifs de Jacques Crickillon, qui coulent comme un fleuve ou qui brillent comme les sommets de ces glaciers dont les solitudes n'ont plus de secrets pour lui. Sans oublier, naturellement, cette part « lyrique, tragique, épique » de l'œuvre qui s'exprime dans les romans et les récits-poèmes de Jacques Crickillon, une partie de l'œuvre que Jacques-Gérard Linze situe « entre les dérives d'une folle liberté et les contraintes d'une âpre exigence esthétique et technique ».

Clôurant magistralement cette série de discours, Jacques Crickillon sut mettre en évidence, avec beaucoup de conviction le caractère puissamment spirituel de l'œuvre de Marcel Lobet, un homme brûlant de découvrir les œuvres et leurs auteurs, dans une quête constante d'absolu. Si l'exercice du journaliste — à travers la critique littéraire, cinématographique, chorégraphique —, a maintenu Marcel Lobet dans une curiosité constante de l'homme au monde aujourd'hui, toute son œuvre, par contre, vise à identifier les sources d'un enracinement fécond dans le spirituel. Lecteur infatigable, héritier de la culture la plus large, spécialiste du monde arabe, Lobet ne cessera de célébrer le « jardin fermé », l'*hortus conclusus* où se nourrit ce que Crickillon appelle, dans un puissant raccourci, « la quête en soi du plus que soi », lieu de recueillement et de concentration face à la perte généralisée des valeurs.

Le samedi 18 juin 1994, l'Académie a tenu une brillante séance publique au cours de laquelle M. Roland Beyen a été reçu à la succession de M. Pierre Ruelle par M. Raymond Trousson. A son tour, M^{me} Françoise Mallet-Joris, qui succède à sa mère, la baronne Suzanne Lilar, s'est vue accueillir, au nom de l'Académie, par M. Georges Sion, Secrétaire perpétuel honoraire.

Dès l'abord, M. Raymond Trousson met en évidence la gageure tenue par le nouvel élu qui, né et grandissant en milieu flamand, commence à pratiquer le français à 20 ans et poursuit, dès lors, une carrière universitaire exceptionnellement brillante. La même énergie le conduira à devenir, en peu d'années, le meilleur connaisseur, au niveau belge et international, de l'œuvre et de la vie de Michel de Ghelderode, mettant ainsi au jour, avec une scrupuleuse exigence de rigueur, tout ce qui, à l'écart des faux-semblants, permet de cerner au plus près la vérité de l'auteur de *Magie rouge*. De *La hantise du masque* à la *Comédie des apparences* et de la monumentale *Bibliographie de Michel de Ghelderode* aux épais volumes de sa *Correspondance*, on voit ainsi s'éclairer comme jamais auparavant les secrets d'une des œuvres les plus surprenantes qui soient.

Pour sa part, M. Roland Beyen allait, d'entrée de jeu, mettre très simplement en lumière les surprises de la succession dont il est le bénéficiaire. Il allait tracer un frémissant portrait de son prédécesseur, « homme de

science admirable, homme de chair charmant, modeste, timide, franc, courageux, généreux et même passionné sous des apparences de froideurs, infiniment moins monolithiques que je ne l'avais imaginé ». Donnant toute leur part à l'œuvre, au caractère de Pierre Ruelle, le nouvel élu sut évoquer avec autant de franchise que de mesure, tout en s'en démarquant, les opinions politiques et le combat francophone de son prédécesseur.

La deuxième moitié de cette séance publique était, elle aussi, très attendue. Dans son discours d'accueil, M. Georges Sion a évoqué d'abord tout ce que le souvenir de Suzanne Lilar éveillait chez la plupart des auditeurs, et particulièrement en lui-même, son amitié pour l'auteur d'*Une Enfance gantoise* ayant été entre eux un lien pendant de longues années. Il souligna aussi un autre lien avec celle qu'il recevait : l'Académie Goncourt, dans laquelle M^{me} Mallet-Joris est entrée en 1970 comme Française — elle a, en effet, la double nationalité — tandis que lui-même y a été appelé comme correspondant belge en 1973. Il tient d'ailleurs à saluer publiquement la présence de MM. Hervé Bazin, président, François Nourissier, secrétaire, Emmanuel Roblès et Michel Tournier, membres de cette Académie. Le public les applaudit chaleureusement.

Abordant l'œuvre de la nouvelle académicienne, Georges Sion en souligna aussitôt la richesse et la diversité. Depuis *Le Rempart des béguines* en effet, où la romancière était encore proche de sa ville natale d'Anvers, Paris et le monde ont tenu une grande place dans sa création, mais le plus frappant de cette création est peut-être une passion de l'autonomie, qui fait qu'à aucun moment, Françoise Mallet-Joris n'a cédé à la facilité de se répéter. Ce refus de la complaisance à soi-même, vingt romans en ont été, au fil du temps, les signes merveilleusement féconds. Ils portent les marques d'une exigence et d'une créativité remarquables.

Dans son discours, M^{me} Mallet-Joris évoqua sa mère avec une ferveur et un tact admirables, montrant à la fois l'intime proximité qui avait marqué leurs existences et l'autonomie qui va donner tout son prix à son étude. Elle analyse les premières œuvres, qui semblaient orienter Suzanne Lilar vers le théâtre, mais dans la troisième et dernière pièce, *Le Roi lépreux*, elle décèle déjà les signes d'une réflexion qui nourrira *Le Journal de l'Analogiste*, qui sera un livre majeur de 1954. Elle relève que l'auteur provoque le lecteur à l'intrépide brisure du réel, mais qu'elle se prend aussi à cette expérience apte à susciter l'étincelle de la métamorphose.

Puis viendront, dans cette évocation de Suzanne Lilar, une analyse de *La Confession anonyme*, du *Malentendu du Deuxième Sexe*, et bien sûr du *Couple*, fruit admirable d'une expérience et d'une méditation. Enfin, on le devine, *Une Enfance gantoise* permet de revenir au plus intime de la personnalité à qui elle succède et dont elle termine l'éloge avec une ferveur et une discrétion qui émeuvent profondément ses auditeurs.

Séances mensuelles

Autour des concepts de « littérature » et de « régionalisme » notre confrère, M. Lucien Guissard souligne que l'intérêt d'une réflexion sur la régionalité en littérature tient essentiellement à l'attitude des écrivains en la matière et à leur parti-pris de vérisme ou de fiction : « l'école de Brève » : les uns induisent leurs lecteurs à s'identifier à des héros locaux, les autres — Giono, Faulkner — élargissent l'ouvrage régional d'un récit aux dimensions de l'universel (séance du 8 janvier 1994).

Le conte linguistique *Antepost*, dont M. Marc Wilmet a donné lecture à ses confrères, est issu d'un défi qu'il s'est porté : celui de rendre accessible et même plaisante, au travers d'une fiction, la théorie (qu'il professe), de « l'antéposition et de la postposition de l'épithète ». Il met très plaisamment en scène le peuple des mots agité par un conflit qui divise les adjectifs. Selon les tours les mieux éprouvés de la fable, on a ici recours, pour dénouer le conflit, aux intervenants apparemment patentés — les grammairiens d'abord, les linguistes ensuite, dont les noms imaginaires s'inspirent de manière transparente de personnages connus.

Pour différents que soient l'un de l'autre le théâtre de Maeterlinck et celui d'Ionesco, notre confrère, M. Robert Frickx, ne s'en attache pas moins à souligner les points de croisement assez frappants entre leurs œuvres : même univers dramatique, même angoisse métaphysique, même omniprésence de la mort, un identique recours à l'onirisme, aux « signes », aux présages, aux effets scéniques, aux machineries, une manière — en un mot — d'accentuer la déréalisation du propos (séance du 12 mars 1994).

On oublie trop souvent, observe M. Jacques-Gérard Linze, que l'excellent romancier que fut Constant Burniaux fut également un conteur attachant. Il a manifesté une vraie inclination à la nouvelle dans son livre : « Sensations et souvenirs de la guerre 14-18 ». Par la suite, il a publié treize autres recueils et il s'est attaché à définir dans une communication « la poésie de la nouvelle ». On retrouve dans ses contes le ton et l'allure de la nouvelle anglo-saxonne (séance du 9 avril 1994).

Les vacances qu'il a vécues dans sa petite enfance chez ses grands-parents, aux portes de Bruges, ont inspiré notre confrère Charles Bertin, un récit intitulé : « La visite à la Grand-mère ». C'est un univers modeste, mais paré de toutes les irradiations d'une mémoire magique, qui se donne à découvrir outre la relation de tendresse et d'émerveillement qui attache l'un à l'autre, une femme âgée et un enfant. (séance du 7 mai 1994).

D'où nous sont venus les mots *véranda*, *palanquin*, *corossol*, dont nous usons sans en connaître l'origine ? Ce sont « des mots voyageurs au long cours » dont notre savant confrère Willy Bal, a entretenu l'Académie, retraçant à grands traits l'itinéraire de vocables qui ont pénétré la langue française dans le cours d'une longue migration, souvent intercontinentale. Par le biais de ces exemples sont abordés, notamment, le caractère migrateur du lexique, le rôle véhiculaire des langues des navigateurs. (séance du 11 juin 1994).

Divers

Récemment traduite en langue roumaine par M^{me} Paola Bentz-Fauci, *Don Juan*, la pièce de Charles Bertin, a été représentée au cours du mois de mai au festival de Cluj-Napoca, en Roumanie.

Georges-Henri Dumont a présidé à Assouan, la réunion du Comité international de l'UNESCO pour la construction du musée de la Nubie. Le 23 mars, participant, à l'Association des Écrivains Belges, au Colloque sur Camille Lemonnier, il y a présenté une communication intitulée : *Camille Lemonnier, homme de convictions*. Le texte de cette communication a été publié, en juin 1994, dans *Francophonie vivante*. Il a signé la préface et les notes de la réédition d'*Une vie d'écrivain* de Camille Lemonnier, édité par l'Académie.

André Goosse a participé, en Belgique, en France et en Suisse, à diverses séances, conférences, émissions, etc. liées à la sortie de la treizième édition du *Bon Usage* et du recueil collectif *Belgicisms*. Il a fait une conférence intitulée : « Pour une francophonie vivante » à la réunion européenne des Clubs Richelieu (Tournai). Il a participé au débat sur la féminisation des noms de professions, notamment par un article intitulé : *Féminisation : raison garder* (Libre Belgique, 9 mars 1994). Il a assisté à l'installation, par le Premier Ministre Édouard Balladur, du nouveau Conseil supérieur de la langue française à l'hôtel Matignon. Enfin, il a présidé plusieurs réunions du Conseil international de la langue française.

Jacques-Gérard Linze a publié, en janvier, un article dans le recueil *Regards Belges sur Marguerite Yourcenar* ; en mars, une nouvelle, *Dust*, dans *La Libre Belgique* et un article de critique musicale : *Rendons justice à Paul Whiteman*, dans *La Revue Générale*. Il a participé au colloque-festival de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, à une rencontre-débat au Théâtre-Poème sur Marguerite Yourcenar ainsi qu'à diverses Foires et Rencontres en Belgique et à l'étranger.

Roland Mortier a participé à Los Angeles à un colloque sur le vitalisme dans la pensée européenne (janvier 94) : il y a fait un exposé sur *Diderot*

et le vitalisme. En février il a fait une conférence sur Joachim de Bellay aux « Midis de la Poésie ». Il a introduit, le 17 mars, la journée du Centenaire de l'Institut des Hautes Études de Belgique par des *Réflexions sur un Centenaire*. Il a participé en mai à une série d'émissions télévisées et radiodiffusées organisées à Genève par la Radio-TV Suisse romande, à l'occasion du Tricentenaire de la naissance de Voltaire. Le 9 juin, il a inauguré la journée d'études des dix-huitiémistes espagnols, à l'Université de Salamanque et à la Fondation « Duques de Soria », par un exposé intitulé *Multiplés 18^e siècle*.

Au cours de la même période, il a publié divers articles : « Les États-généraux de l'opinion européenne » (dans « le Groupe de Coppet et l'Europe ») ; « Obstacles et médiations dans les rapports culturels » (dans « Problèmes de traduisibilité des cultures », Kyoto) ; « Voltaire européen » (Revue des 2 Mondes) ; « Un témoignage anglais sur Maupassant et Zola » (Schnittpunkte, Bonn) ; « Le prince de Ligne et les minorités » (Nouv. Annales du Prince de Ligne, VIII).

Georges Sion a participé, comme chaque année, aux travaux du jury du Prix littéraire de la Fondation Prince Pierre de Monaco. Les réunions ont eu lieu successivement à Paris et à Monaco. Il a également siégé, à Paris, dans le jury du Prix littéraire de l'Association des Écrivains de langue française (ADELF). Enfin, il a donné plusieurs conférences en Belgique.

Georges Thinès a prononcé, en janvier, une conférence devant la Société de Psychanalyse de Bruxelles, sur : « La phénoménologie d'Erwin Strauss ». En mars, il a parlé de l'œuvre de Fernando Pessoa au Centre Culturel de Jodoigne. Il a été interviewé par Luc Beyer, à la radio, dans le cadre de l'émission « Rencontre ». Il a participé les 4, 5, 6 et 7 mai, au colloque « Lire l'espace » organisé par la Faculté de Lettres et de philosophie de l'Université de Dijon. Il y a fait un exposé sur « La description des géographies imaginaires : Butler, Thomas Hardy, Jefferies, Tolkien ». C'est le 27 mai que notre Confrère a reçu le Prix de poésie de la Fondation Robert Goffin pour son recueil manuscrit intitulé *Gémonies* (Éditions de L'arbre à paroles). Il a en outre donné plusieurs conférences.

Jean Tordeur a représenté l'Académie à la séance de commémoration de la première sortie du « Dictionnaire de l'Académie française », organisée sous la Coupole.

Raymond Trousson a donné, comme professeur invité à l'Université de Bologne, des leçons sur les Lettres françaises de Belgique et des conférences sur Voltaire, Rousseau et le XVIII^e siècle. Il a également parlé de De Coster, Lemonnier et Voltaire, à l'Université de Cluj (Roumanie). Il a prononcé diverses conférences en Belgique, en France et en Italie.

Enfin, il a publié : « Voltaire et les droits de l'homme » (Bruxelles, Espaces de libertés, 1994) ; une édition critique de « Lettres à Élisabeth » de

Charles De Coster (Bruxelles, Labor, 1994) et assuré la co-direction d'un « Dictionnaire de Voltaire » (Bruxelles, Espaces de liberté — Paris, Hachette, 1994).

Marc Wilmet a publié un livre intitulé : *Antepost. Conte linguistique* (Éditions des Éperonniers, Bruxelles) et plusieurs articles scientifiques : « La famille de Beauzée : l'exemple du verbe », dans *Florilegium Historiographiae Linguistica* ; « Littérature, linguistique », rencontre avec Marc Wilmet et Robert Frickx..., ainsi que des articles de vulgarisation ou de circonstance : « Sommes-nous français ou francophones ? », « Avenir de la linguistique française » ; « Faut-il tout féminiser, y compris le ridicule ? » Il a fait plusieurs communications, leçons et conférences en Belgique et à l'étranger : Séminaire de dix heures à l'Université de Santiago de Compostela. Il a participé à des conférences-débats : sur Joseph Hanse ; sur Georges Brassens et l'anarchie ; Georges Brassens, un homme « pour toutes les saisons » ; sur la féminisation des noms de métier, sur l'avenir du français ; Georges Brassens probe et libertaire. A prononcé l'allocution de bienvenue au colloque : « Le sionisme et l'héritage européen ».

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

Anthologie

Poésie francophone de Belgique

- Tome III (1903-1926) in-8° de 475 pages 1.200,—
Tome IV (1928-1962) in-8° de 303 pages 900,—
Les tomes I et II (1804-1884) et (1885-1900), publiés par les Éditions Traces respectivement en 1985 et 1987, sont également en vente à l'Académie, au prix de 700 F le volume.

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,—
À paraître : Années 1970-90, par Jacques Detemmerman.
- 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 Pouillart, 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, 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, George Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille.

Tome III : Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christofer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency.

Tome IV : Mario Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiermet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Vallotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge.

Tome V : Marthe Bibesco, Roger Bodart, Constant Burniaux, Lucien Christophe, Herman Closson, Fernand Desonay, Mircea Eliade, Marie Gevers, Robert Guiette, Adrien Jans, Géo Liebrecht, 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 poétique 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. — <i>Michel de Ghelderode ou la hantise du masque.</i> Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971. Réimp. 1972 et 1980.	900,—
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach.</i> 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942.	450,—
BRAET Herman. — <i>L'accueil fait au Symbolisme en Belgique, 1885-1900.</i> 1 vol. in-8° de 203 p. — 1967.	500,—
BUCHOLE Rosa. — <i>L'Évolution poétique de Robert Desnos.</i> 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956.	500,—
CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie.</i> 1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952.	500,—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique, (1815-1850). II. Vers un Romantisme national.</i> 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948.	900,—
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastoralle (1594).</i> 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959.	260,—
CHÂTELAIN Françoise. — <i>Une revue catholique au tournant du siècle : « Durendal ». 1894-1919.</i> 1 vol. in-8° de 90 p. — 1983.	300,—
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps.</i> 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960.	500,—
<i>Pour le centenaire de COLETTE, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne,</i> 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard ...	350,—
DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites).</i> 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955.	350,—
DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis.</i> 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952.	500,—
DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desquey- roux.</i> 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963.	500,—
DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer.</i> 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957.	800,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre.</i> 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965.	700,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève.</i> 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965.	700,—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène.</i> 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959	700,—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décem- bre 1851 en Belgique.</i> 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938	450,—
DUBOIS Jacques. — <i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle.</i> 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963.	600,—
FRICKX Robert. — <i>Franz Hellens ou Le temps dépassé.</i> 1 vol. in 8° de 450 p. — 1992.	1.250,—
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix.</i> 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,—
- 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,—
- LEMAIRE Jacques. — *Les visions de la vie de Cour dans la littérature française de la fin du Moyen-Âge*, 1 vol. in-8° de 579 p. — 0000 1500,—
- 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°, 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. — <i>Le « Cimetière marin » de Paul Valéry</i> (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975.	650,—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933.	600,—
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954.	600,—
RUBES Jan : <i>Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché</i> (Essai d'analyse sémantique) 1 vol. in-8° de 91 p. — 1984.	400,—
SANVIC Romain. — <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure. Le Roi Lear. La Tempête</i> . Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p., — 1967.	450,—
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962.	700,—
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960	400,—
SKENAZI Cynthia. — <i>Marie Gevers et la nature</i> , 1 vol. in-8° de 260 p. — 1983.	600,—
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966.	400,—
TERRASSE Jean. — <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or</i> . 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970.	800,—
THIRY Claude. — <i>Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon</i> . 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980.	400,—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943.	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,—
VISAGES DE VOLTAIRE. — <i>Texte de René Pomeau, Haydn Mason, Roland Mortier et Raymond Trousson</i> . 1 vol. in-8° de 63 p. — 0000	300,—
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression, 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. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933. 800,—
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII^e Siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e* (manuscrits 815 et 2769 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1942 500,—
- POHL Jacques. — *Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlars français de Belgique*. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962 600,—
- RENCHON Hector. — *Études de syntaxe descriptive*. Tome I : *La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1967. Réimpression, 1969. 600,—
- Tome II : *La syntaxe de l'interrogation*. 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression, 1969 660,—
- RUELLE Pierre. — *Le vocabulaire professionnel du houilleur borain*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953. Réédition, 1981. 460,—

III. Bibliographie

- BEYEN Roland. — *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. 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 SANDE (†), sous la direction de Jacques DETEMMERMAN. 1 vol. in-8° de 270 p. — 1988 900,—
- BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt. Extrait du tome 3 de la Bibliographie des Écrivains français de Belgique, 1 br. in-8° de 36 p. — 1968. 150,—
- CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958 350,—

- « 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,—
- « LA WALLONIE ». — *Table générale des matières* (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961. 250,—

IV. Œuvres

- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939. 400,—
- CHAINAYE Hector. — *L'Âme des choses*. Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935. 400,—
- DE REUL Xavier. — *Le Roman d'un géologue*. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 400,—
- DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 p. — 1936. 400,—
- GIRAUD Albert. — *Critique littéraire*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951. 500,—
- HEUSY Paul. — *Un coin de la vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. — 1942 400,—
- LECOCQ Albert. — *Œuvre poétique*. Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p. 700,—
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14×20 de 116 p. — 1943 . 300,—
- PICARD Edmond. — *L'Amiral*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939. 300,—
- PIRMEZ Octave. — *Jours de solitude*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 p. — 1932. 600,—
- REIDER Paul. — *Mademoiselle Vallantin*. Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959. 450,—
- ROBIN Eugène. — *Impressions littéraires*. (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957. 450,—
- VANDRUNEN James. — *En pays wallon*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935. 450,—

V. Collections de poche

Histoire littéraire

- THIRY Marcel. — *Passage à Kiew*. Roman. Préface de Dominique HALLIN-BERTIN. 1 vol. 18 × 11,5 de 184 p. — 1990. 385,—
- TROUSSON Raymond. — *L'Affaire De Coster-Van Sprang*. Dossier — 1 vol. 18 × 11,5 de 165 p. — 1990. 385,—

HELLENS Franz. — <i>Bass-Bassina-Boulou</i> . Préface de Robert FRICKX. 1 vol. 18 × 11,5 de 274 p. — 1992	385,—
DELBART Anne-Rosine. — <i>Charles Bertin, une œuvre de haute soli- tude</i> . 1 vol. 18 × 11,5 de 304 p.	385,—
NIZET Henry. — <i>Les Bèotiens</i> . (1885) (Réédition, préface de Raymond TROUSSON) 1 vol. 18 × 11,5 de 301 p.	385,—
PLISNIER Charles. — <i>Figures détruites</i> . Préface de Charles Bertin. 1 vol. 18 × 11,5 de 327 p.	385,—
DE BOCK Paul-Aloïse. — <i>Le Sucre filé</i> . Préface de Jacques De Decker. 1 vol. 18 × 11,5 de 245 p.	385,—
HEUSY Paul. — <i>Gens des rues</i> . Préface et notes de Paul Delsemme. 1 vol. 18 × 11,5 de 254 p.	385,—
LEMONNIER Camille. — <i>Une vie d'écrivain</i> . Préface et note de Georges- Henri Dumont. 1 vol. 18 × 11,5 de 298 p.	385,—

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	385,—
SOUMAGNE Henry. — <i>L'Autre Messie, Madame Marie</i> . Préface de Georges SION. 1 vol. 18 × 11,5 de 256 p. — 1990	385,—
HELLENS Franz. — <i>Notes prises d'une lucarne</i> . — <i>Petit théâtre aux chandelles</i> . Préface de Robert FRICKX. 1 vol. 18 × 11,5 de 304 p. ...	385,—
KAMMANS Louis-Philippe. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Alain BOS- QUET. Préface de Jeanine MOULIN. 1 vol. 18 × 11,5 de 184 p., 1992	385,—
VAN LERBERGHE Charles. — <i>Pan, Les Fleureurs</i> (Première réédition, préface de Robert VAN NUFFEL, introduction de Georges SION. 1 vol. 18 × 11,5 de 168 p., 1992	385,—

De nombreux textes publiés dans le *Bulletin* depuis 1992 peuvent être obtenus en tirés à part au prix de 100 F. Les deux *Tables des Matières* (1922-1970 et 1971-1990) des textes contenus dans les Bulletins peuvent être obtenues chacune au prix de 150 F à verser au n° 000-1311848-20 du Patrimoine de l'Académie-Bruxelles.

CCP