

**TOME LXXVII**

**N<sup>os</sup> 1-2**

**Année 1999**

**BULLETIN**

**DE**

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

**Séances publiques**

Roland MORTIER - Paul DELSEMME  
Charles BERTIN - Alain BOSQUET DE THORAN  
Marc WILMET - Daniel DROIXHE  
Jacques DE DECKER - Hubert NYSSSEN  
André GOOSSE - Jean TORDEUR

**Communications**

Jacques CRICKILLON - Marc WILMET  
Georges-Henri DUMONT - André GOOSSE  
Simon LEYS - Roland MORTIER

**Étude**

Paul GORCEIX



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

BULLETIN

DE

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

1999

**TOME LXXVII**

**N<sup>os</sup> 1-2**

**Année 1999**

**BULLETIN**

**DE**

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



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

## Sommaire

<b>Ceux qui nous quittent</b>	
<b>Jacques Monfrin</b> par M. André Goosse . . . . .	5
<b>Séance publique du 23 janvier 1999</b>	
<b>Réception de MM. Paul Delsemme et Alain Bosquet de Thoran</b>	
Discours de M. Roland Mortier . . . . .	9
Discours de M. Paul Delsemme . . . . .	18
Discours de M. Charles Bertin . . . . .	29
Discours de M. Alain Bosquet de Thoran . . . . .	42
<b>Séance publique du 5 juin 1999</b>	
<b>Réception de MM. Daniel Droixhe et Hubert Nyssen</b>	
Discours de M. Marc Wilmet . . . . .	57
Discours de M. Daniel Droixhe . . . . .	67
Discours de M. Jacques De Decker . . . . .	79
Discours de M. Hubert Nyssen . . . . .	89
<b>Séance publique du 3 mars 1999</b>	
<b>Les prix de l'Académie en 1998</b>	
Discours de M. André Goosse . . . . .	103
<b>Les publications de l'Académie en 1999</b>	
Discours de M. Jean Tordeur . . . . .	114
<b>Communications</b>	
<b>Raconter vrai, fabuler juste. Réflexion sur le paradoxe         du réalisme romanesque</b>	
Communication de M. Jacques Crickillon à la séance mensuelle du 9 janvier 1999 . . . . .	125
<b>Les poètes de Georges Brassens</b>	
Communication de M. Marc Wilmet à la séance mensuelle du 13 février 1999 . . . . .	143
<b>La biographie, lien entre les sciences historiques et la littérature</b>	
Communication de M. Georges-Henri Dumont à la séance mensuelle du 13 mars 1999 . . . . .	159
<b>Comment peut-on être grammairien ?</b>	
Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle du 10 avril 1999 . . . . .	167
<b>L'Imitation de notre seigneur Don Quichotte. Cervantès et         quelques-uns de ses critiques modernes</b>	
Communication de M. Simon Leys à la séance mensuelle du 8 mai 1999 . . . . .	179
<b>L'Enfant de Bruges et les écrivains</b>	
Communication de M. Roland Mortier à la séance mensuelle du 12 juin 1999 . . . . .	195
<b>Étude</b>	
<b>Georges Rodenbach : esthétique symboliste et quête d'identité</b> par M. Paul Gorceix . . . . .	205
<b>Chronique</b>	
Élections . . . . .	213
Séances publiques . . . . .	213
Séances mensuelles . . . . .	214
Publications récentes de l'Académie . . . . .	214
Activités des membres . . . . .	215
<b>Ouvrages publiés par l'Académie . . . . .</b>	<b>217</b>

# CEUX QUI NOUS QUITTENT

## Jacques Monfrin

---

*par M. André GOOSSE*

Notre confrère Jacques Monfrin nous a quittés il y a quatre semaines, le vendredi 11 décembre. Nous avons appris son décès trop tard pour être représentés aux funérailles, alors que lui, nous ne l'oublions pas, s'était dérangé pour assister à l'honneur funèbre rendu à notre confrère Pierre Ruelle. Il est vrai que les funérailles de Jacques Monfrin ont eu lieu le 15 décembre à Lailly-en-Val, dans le Loiret, dans l'intimité familiale. Il n'aimait pas les mondanités, il l'a montré jusqu'au bout.

Il ne tenait pas pour telle son appartenance à notre Académie, où nous l'avions élu en 1981 en remplacement de l'Italien Italo Siciliano et où nous l'avons rencontré quelques fois, et pas seulement le jour où son ami Pierre Ruelle l'accueillit officiellement. À peine plus d'un an avant sa mort, il nous avait fait, sur ma demande, le plaisir de nous entretenir du chroniqueur Jean de Joinville, dont il avait publié récemment une édition particulièrement bienvenue. Je me rappelle avec précision la soirée plaisante que nous avons passée ensuite en sa compagnie dans un restaurant de la rue de Rollebeek.

Il était né à Decazeville, dans l'Aveyron, le 22 novembre 1924. Après ses études secondaires au lycée de Rodez, il est venu à Paris à l'École des chartes, d'où il sortit archiviste-paléographe, formation complétée à l'École pratique des hautes études, deux établissements d'enseignement et de recherche sans équivalents chez nous. Ce chartiste, comme on appelle les diplômés de l'École des chartes,

a consacré quasi toute son activité au Moyen Âge. Il illustre parfaitement le sens que l'on donne en France à *philologue*, ainsi que cette exigence méthodologique, parfois, sinon décriée, du moins dédaignée, qui est le recours aux textes, et dans leur forme la plus authentique possible.

Il les illustrera dans ses activités professionnelles d'abord : bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, puis professeur à l'École des chartes, en même temps qu'à la Sorbonne, puis à l'École des hautes études.

Son enseignement portait aussi bien sur le latin que sur le français, double spécialisation rare et précieuse, vu les relations étroites qui existaient au Moyen Âge entre la littérature en latin et la littérature en français. C'est donc en pleine connaissance de cause que Jacques Monfrin a étudié les sources latines des œuvres françaises (mais aussi les sources arabes de la *Divine Comédie*), les traductions des auteurs latins, classiques ou médiévaux, les étapes de l'humanisme, qui s'amorce dès le XIV<sup>e</sup> siècle. Ses éditions critiques sont une autre manifestation de cette compétence originale : Monfrin a publié des textes importants, comme l'*Historia calamitatum*, où Abélard a raconté ses malheurs, intellectuels et sentimentaux, et la *Vie de saint Louis*, de Joinville, dont la spontanéité quasi naïve avait notamment séduit Charles Péguy.

Il serait fastidieux de donner des précisions sur les publications, nombreuses et diverses, de Jacques Monfrin. Je dirai seulement qu'il ne trouvait pas indigne de sa compétence de fournir aux spécialistes des instruments bibliographiques, ainsi que des inventaires de bibliothèques. Dans le même ordre d'idée, ses élèves gardent le souvenir d'un maître accessible et généreux.

Les qualités d'animateur et d'organisateur de Jacques Monfrin ont été reconnues par ses pairs. Il fut directeur de l'École des chartes pendant douze ans, vice-président de l'Union académique internationale, qui est une fédération internationale des académies des sciences humaines (la dernière fois que je l'ai rencontré, c'était à ce titre, dans la salle du trône de notre palais, à quelques pas de nos bureaux), directeur de la section romane de l'Institut de recherche et d'histoire des textes. Il dirigea les deux plus importants organes de la philologie française médiévale, fondés l'un en 1872, l'autre en 1875 : la revue *Romania* et la Société des anciens textes français. C'est aussi sous son égide qu'a paru le recueil des plus anciens

actes en langue vulgaire, dans lequel notre confrère Pierre Ruelle a assumé le volume consacré au Hainaut.

Si la modestie de Jacques Monfrin lui faisait décliner les honneurs qu'il jugeait trop voyants, comme de recevoir un recueil de *Mélanges*, il n'a pas refusé de faire partie de notre Académie, ce dont nous sommes fiers, puis – après nous – de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1983 et de l'Académie romaine dei Lincei en 1987.

Nous garderons le souvenir de ce confrère érudit et efficace, posé et délicat.

# SÉANCE PUBLIQUE DU 23 JANVIER 1999

## Réception de M. Paul DELSEMME

---

*Discours de M. Roland MORTIER*

Monsieur,

Voici venu le moment de jeter un long regard sur une vie, la vôtre, et sur une amitié, la nôtre. C'est au cours de l'automne de 1940 que nos chemins se sont croisés pour la première fois dans les couloirs de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université libre de Bruxelles et dans les salles de cours de ce qui s'appelait encore la section de philologie romane.

Vous étiez assez largement mon aîné, tout en étant inscrit en candidature alors que j'entrais de mon côté en licence... Je vous disais alors, comme aujourd'hui, *Monsieur*, non seulement parce que vous veniez, chargé d'expérience, de ce que nous appelions « le monde extérieur », mais aussi parce que vous arriviez à l'Université lesté d'un savoir exceptionnel et d'un projet de recherche aussi précis qu'original. Votre curiosité se portait déjà vers l'époque symboliste et vers ses rapports avec notre pays, domaine où vous allez exceller.

Votre entrée tardive en faculté tenait à des raisons personnelles étroitement liées aux circonstances de votre jeunesse et à la perte de votre père, décédé à l'hôpital militaire de Bruxelles. Dès la fin de vos études secondaires, devenu soutien de veuve, vous entrez en qualité d'employé temporaire au bureau de la population de Schaerbeek, votre commune natale. Rien, dans ces débuts, ne semble vous destiner à des études universitaires et à une carrière d'enseignant.



Mais peut-être faut-il aller plus avant dans votre « pedigree », pour parler comme Simenon, afin de mieux comprendre vos racines et l'orientation de votre destin personnel. Du côté paternel, vous descendez d'une lignée wallonne, et plus précisément liégeoise, puisque votre arrière-grand-père, Jean Delsemme, serrurier de profession, appartenait à une famille établie à Jupille depuis au moins deux siècles. Son fils cadet, votre grand-père, entra dans l'administration des postes et quitta la province de Liège sans esprit de retour pour s'installer dans la capitale. Itinéraire typique d'un fonctionnaire de l'époque. Votre père, traumatisé par une belle-mère acrimonieuse, s'engagea dans l'armée à seize ans pour échapper à un milieu dépourvu d'affection et fit ensuite carrière à l'administration communale de Schaerbeek au service des travaux. Il s'était spécialisé dans la confection des plans et devient ainsi conducteur de travaux. Marié en 1910, mobilisé en 1914, il fut rapidement fait prisonnier lors de la retraite de l'armée belge. Une affection pulmonaire décelée lors d'une inspection de la Croix-Rouge internationale lui valut d'être interné en Suisse en 1916. La guerre terminée, il voulut se rapprocher de ce pays qu'il avait aimé. C'est ainsi que vous vous retrouverez, en 1919, âgé de six ans à peine, à l'école communale de Pontarlier, en Jura français, et chaleureusement accueilli en tant que « petit Belge ».

L'épisode jurassien de votre vie sera bref et vous allez vous retrouver, dès 1920, dans la section préparatoire de l'école moyenne C, boulevard Clovis, proche de votre domicile schaarbeekoïse. Votre vie semble liée à votre lieu de naissance, puisque vous y ferez la première partie de votre carrière et que vous y résidez aujourd'hui encore, comme sous le signe d'une inaltérable fidélité. Votre cursus scolaire aura été celui d'un élève à la fois doué et travailleur, conscient de la situation précaire de sa mère, elle aussi Schaarbeekoïse. On peut dire que vous avez été élevé par des femmes, qu'il s'agisse de votre grand-mère, de votre mère ou de votre tante, qui mourra centenaire. D'une certaine manière, par vos origines mi-wallonnes, mi-bruxelloises, vous êtes un pur produit de ce qui s'appellera peut-être demain la Communauté francophone Wallonie-Bruxelles. De plus, votre beau nom wallon rappelle que vos ancêtres furent, en leur temps, des tailleurs, ou plutôt des polis-seurs de pierres.

Reste qu'à la veille de la guerre, vous êtes toujours commis de direction à la Maison communale. Pourtant vos études, vos curiosités, vos goûts ne sont pas satisfaits par cette profession. Votre

diplôme, décerné par l'Athénée communal de Schaerbeek, entérinait des études commerciales. Vous le complétez en novembre 1940 au Jury d'homologation, qui vous déclare admissible à l'examen de candidature en philosophie et lettres. Et c'est ainsi que vous vous retrouvez en première année de philologie romane, en parallèle avec vos activités professionnelles. Bel exemple de courage, de volonté de dépassement, et surtout témoignage d'une irrépissible vocation. Vous fréquentez assidûment libraires et brocanteurs ; vous rencontrez dans ce milieu de singulières personnalités à mi-chemin entre le négoce et la littérature ; vous vous constituez une bibliothèque qui nourrira à la fois votre culture, vos recherches, et bientôt votre enseignement, car, dès la fin de vos ultimes examens, que vous passez à l'U.L.B. sur des matières que vous aviez préparées pour le Jury central par suite de la fermeture de votre *Alma Mater* par l'autorité militaire allemande, vous êtes entré en fonction à l'Athénée communal de Schaerbeek comme surveillant-éducateur d'abord, puis comme professeur à partir de 1946. Vous y enseignerez le français et la littérature française de 1946 à 1964, soit pendant dix-huit ans : certains de nos confrères et plusieurs personnes ici présentes gardent de votre enseignement un merveilleux souvenir. Pour beaucoup, vous avez été, selon l'expression de Jacques De Decker, l'éveilleur au livre, à l'art d'écrire, à la richesse de la culture.

Je voudrais, à cette occasion, dépasser un instant votre personne pour dire la grandeur, souvent méconnue, du rôle du professeur de français. Il est, au sein de notre société, à la fois un éveilleur et un mainteneur. Il ouvre des horizons, il initie à la beauté formelle, il fait découvrir un monde enchanté au-delà des contingences quotidiennes, mais il est aussi le gardien d'un trésor dont quelques parcelles resteront dans la mémoire et résonneront dans les moments décisifs de la vie. Modèle de rigueur dans l'expression de la pensée, il inculque le besoin d'une langue qui échappe au laisser-aller et aux à-peu-près. Il fait participer ses disciples à une richesse séculaire, celle d'une littérature et d'une culture, à ce patrimoine superbement exalté par Vercors dans *Le silence de la mer*.

Ce métier, vous ne le quitterez jamais, puisque votre entrée à l'Université, en qualité de professeur, en 1964, n'en sera que le prolongement et l'approfondissement. Votre goût du livre trouvera, lui aussi, à se satisfaire, puisque notre *Alma Mater* vous a confié, outre des enseignements, la charge de bibliothécaire en chef de l'institution. L'admirable, dans ce mouvement ascensionnel aux horaires chargés, c'est que vous n'avez jamais cessé, depuis l'adolescence,

de lire avidement et bientôt d'écrire. Votre production remplit aujourd'hui un rayon de bibliothèque. Elle a débuté par un choix des meilleures pages de George Garnir dans une collection de *La Renaissance du Livre* conçue et dirigée par notre maître commun Gustave Charlier, qui fut une des illustrations de notre compagnie. Votre première publication originale sera, en 1958, la version définitive de votre mémoire de licence, *Un théoricien du symbolisme : Charles Morice*, publiée à Paris chez Nizet.

Mesdames, Messieurs,

Le choix décisif opéré par Paul Delsemme ne devait rien au hasard. Charles Morice avait vécu à Bruxelles au cours des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle et il avait tissé des liens personnels avec les milieux littéraires de la capitale belge. Ce critique intelligent et novateur jouissait alors d'une réputation considérable, acquise d'abord dans les groupes d'avant-garde révolutionnaire et anticléricale. Après avoir critiqué *L'Art poétique* de Verlaine, il était devenu son ami, son exégète et son panégyriste. Par le canal des cénacles et des petites revues, si importants les uns et les autres dans l'histoire complexe de ce qu'il est convenu d'appeler le symbolisme, il était entré dans l'orbite de Mallarmé et — ce qui peut surprendre — dans celle de François Coppée, certes plus conventionnel, mais ouvert et généreux à l'égard des jeunes écrivains.

La notoriété viendra à Morice en 1885 par le biais de sa collaboration à la *Revue contemporaine* qui le situe d'emblée parmi les vedettes du jour : Paul Adam, Maurice Barrès, Jean Moréas, unis par une commune aversion envers le Parnasse et un classicisme attardé. La modernité va trouver en Charles Morice son théoricien et son apologiste dans un ouvrage retentissant paru en 1889, *La littérature de tout à l'heure*. Détail significatif : la jeune littérature flamande va s'inspirer de ce titre et de ce programme quand elle intitulera son organe littéraire *Van nu en straks*, qui en est presque l'exact équivalent.

Des problèmes matériels vont bientôt contraindre le jeune Morice (il était né en 1860) à se fixer à Bruxelles. Le moment était propice : l'activité des revues, des cercles artistiques, de certains éditeurs, de quelques mécènes avait fait de la vieille ville provinciale un berceau de « l'art nouveau » où les expositions des XX attireraient les artistes refusés dans les salons conservateurs parisiens. Les conférences littéraires y suscitaient un vif intérêt et c'est en grande partie par ce

moyen que Morice parvint à subsister. C'est un peu en reconnaissance de cet accueil qu'il publia en 1899 un livre sur *L'esprit belge*, dont on peut regretter qu'il soit resté nettement à la surface du sujet. Mais surtout, c'est à Bruxelles que prit corps un projet déjà ancien entre Morice et Paul Gauguin, la réécriture des textes « bruts » fournis par le peintre au critique littéraire. Le résultat est connu : *Noa-Noa* parut en 1901, deux ans avant la mort de Gauguin, et fut très vite à l'origine d'une brouille. Le peintre jugeait les textes trop « littéraires » et trop « civilisés ». Il n'avait pas tort, mais il est probable que sans l'initiative de Morice *Noa-Noa* n'aurait jamais vu le jour. Le livre de Paul Delsemme jette de singulières clartés sur cette ténébreuse affaire, liée au prestige grandissant du mirage tahitien. Dans un autre ordre d'idées, il révèle que Morice fut un des créateurs de l'Université nouvelle, issue des conflits idéologiques et politiques qui agitaient le Conseil de l'U.L.B. Il enseigna la littérature et l'esthétique dans cette institution libre, où il fréquenta les célèbres frères Reclus ainsi que divers intellectuels de gauche de l'époque.

Jules Renard appelait Morice « le portier du symbolisme ». Il semble, en effet, avoir été à un moment précis le porte-parole d'une génération avide de nouveauté plutôt qu'un véritable théoricien, comme Albert Mockel le sera chez nous. Sur un point essentiel, l'admission du vers libre, Morice n'a jamais caché son désaccord et il attribuait perfidement cette fâcheuse innovation aux symbolistes étrangers.

En se tournant, dans sa thèse de doctorat, vers une autre figure, majeure celle-là, de la même période, Paul Delsemme changeait aussi de registre. Il entrait de façon éclatante dans le domaine de la littérature comparée en prenant la mesure de cette figure centrale du cosmopolitisme littéraire que fut Teodor de Wyzewa. Ce fils d'un médecin polonais émigré dans le nord de la France, tout en se sentant profondément français, gardait de ses origines slaves une ouverture exceptionnelle aux littératures étrangères et manifestait des curiosités assez rares dans la France d'avant 1914. Ardent admirateur de Wagner, il collaborait à la *Revue wagnérienne* ainsi qu'à la prestigieuse *Revue contemporaine*. Son œuvre de création — les *Contes chrétiens* et l'autobiographique *Valbert* (où l'on retiendra cependant le touchant épisode de la rencontre avec Jane Avril) — est marquée par le spiritualisme un peu vague et par l'anti-intellectualisme qui caractérisent le tournant du siècle. Elle manque à la fois de force et d'originalité. Aussi Wyzewa va-t-il bientôt s'orien-

ter vers la critique : il produira plus d'un millier d'articles, dont une partie seulement a été reprise dans les recueils *Nos Maîtres* et *Les écrivains étrangers*. Les autres seraient tombés dans l'oubli si Paul Delsemme ne les avait pas répertoriés, analysés et réintégrés dans l'ensemble d'une œuvre aussi copieuse que disparate. Les deux axes de cette énorme production sont, d'une part, le symbolisme — dont il fut, selon Paul Delsemme, l'éminence grise — et, d'autre part, les lettres étrangères, les deux se recoupant avec ses curiosités musicales. Faut-il rappeler qu'il reste l'auteur d'une des premières grandes monographies sur Mozart ? La partie la plus durable de cette immense activité est probablement celle qu'il consacra aux lettres étrangères à une époque où le souvenir de la défaite de 1870 continuait à entretenir en France un nationalisme sourcilleux : aussi Charles Maurras fut-il le plus irréductible et le plus haineux de ses ennemis. Wyzewa fut un des révélateurs de Nietzsche, qu'il tenait bizarrement pour un génie slave plutôt que germanique. Un des premiers, il s'intéressa à la littérature néerlandaise, mais ses investigations les plus fructueuses portaient sur les littératures polonaise et russe. En dépit de graves malentendus, liés à ses options philosophiques et sociales, et qui lui ont fait sous-estimer Dostoïevsky et Tchekov, Wyzewa reste, au même titre qu'Eugène-Melchior de Vogüé, un des découvreurs de cette prodigieuse entrée dans la littérature européenne. L'admirable, dans cette étude, c'est que l'exégète ne cache ni les faiblesses, ni les défauts de son personnage et qu'il garde à son égard la sérénité de l'observateur sans préjugé. Avec le livre sur Morice et celui sur Wyzewa, Delsemme s'imposait comme un des meilleurs connaisseurs de la littérature « fin de siècle ».

Cette orientation n'a pourtant rien d'exclusif. D'autres sujets retiennent son attention, et en particulier les écrivains belges de langue française. Je l'ai dit, sa première publication, en 1956, était déjà une anthologie des « meilleures pages » de George Garnir. D'autres rééditions suivront, dans la même veine : celle de *Gens des rues*, du Verviétois Paul Heusy, et dans une autre tonalité celle de *Gueulerouge, roman naturaliste de mœurs ouvrières*, de Marius Renard, conçu comme un correctif et une réponse aux conclusions trop optimistes de *Germinal*.

À propos de notre littérature autour de 1900, j'aimerais mettre l'accent sur un article repris avec bien d'autres dans le recueil publié en 1995 sous le titre un peu long *Les grands courants de la littérature européenne et les écrivains belges de langue française*, mais dont la

longueur reflète fidèlement la diversité des lectures et des analyses du critique. Il s'agit d'une étude sur le style dit « coruscant » de plusieurs écrivains belges de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, époque où Gide lui-même, de son propre aveu, écrivait « en belge ». Ce style visait à étonner par la recherche du néologisme ou du périmé, par le goût du rare ou de l'excessif, et parfois par les distorsions syntaxiques, les verbes substantivés et les phrases disloquées. Lemonnier, Verhaeren et Elskamp en offrent des exemples significatifs. Encore faudrait-il, comme le fait Paul Delsemme, relativiser ce phénomène, qui fut loin d'être spécifiquement belge, d'abord parce qu'il n'est qu'une variante de l'« écriture artiste » prônée et pratiquée par les frères Goncourt ; ensuite parce qu'il devait beaucoup à Léon Cladel, écrivain oublié de nos jours, mais qu'on portait aux nues à l'époque, comme en témoigne le bronze impressionnant créé par le sculpteur Van der Stappen en l'honneur de l'auteur d'*Ompdrailles*, monument qui intrigue parfois les promeneurs qui s'aventurent dans ce coin de paix qu'est le rond-point de l'avenue Louise dominant les étangs d'Ixelles ; enfin et surtout, ce style a ses équivalents dans la plupart des littératures européennes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de l'Angleterre et de l'Allemagne jusqu'à la Russie. Paul Delsemme en offre une analyse aussi riche que pénétrante qui s'achève sur le constat de ce qu'il appelle « une sursanguinité » singulière qui contraste radicalement avec les langueurs et les morosités de l'époque décadente.

L'étude consacrée au style « coruscant » est d'ailleurs suivie d'une autre sur la fortune littéraire de Cladel en Belgique. Venu de son Quercy natal, Cladel avait choisi le métier hasardeux d'écrivain et avait connu la misère et le doute. Son premier livre, *Les martyrs ridicules* (1861) — entendez par là les écrivains — en portait témoignage et se voulait l'antidote des *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger. L'ouvrage fut découvert par cet extraordinaire éclaircur que fut Poulet-Malassis et il parut avec une préface qui n'avait rien de banal, puisqu'elle était signée Charles Baudelaire. Ce même Baudelaire allait infuser à Cladel les affres du style et faire de lui un autre « bourreau de soi-même ». Cladel allait devenir le poète de la vie des humbles, des paysans de son Quercy natal, mais en utilisant une langue fortement travaillée par une recherche poussée parfois jusqu'à l'excès, dans un souci de perfection tendu jusqu'à l'impossible. Zola condamnait ce qu'il appelait cruellement « une duperie », et qui n'était après tout qu'un choix esthétique défendable en principe. Cladel en paya le prix en échouant dans son désir d'atteindre les couches populaires et paysannes. C'est par l'in-

termédiaire de Paul Heusy, relayé par Camille Lemonnier et Félicien Rops, que Cladel trouva des adeptes en Belgique, avant d'y trouver un éditeur pour ses œuvres condamnées en France : il s'agit d'Henry Kistemaekers, dont le rôle culturel et littéraire a largement dépassé la Belgique, comme l'ont montré René Fayt et Colette Baudet. On comprend mieux, dans de telles conditions, l'extraordinaire ferveur dont a joui en Belgique le chantre du Quercy et le défenseur des misérables. En 1909 encore, le jeune romancier Pierre Broodcoorens — encore une figure reléguée dans l'oubli — le situait au même niveau que Flaubert, Barbey d'Aurevilly ou les Goncourt. Après avoir lu l'étude de Paul Delsemme, on ne peut que souscrire à son jugement final : « Nous aurions tort de considérer l'engouement de nos ancêtres pour Cladel comme une aberration collective. Ses œuvres majeures justifiaient sans nul doute la faveur dont elles jouirent... leur fraîcheur est intacte. Elles mériteraient... de retrouver l'audience qu'elles ont perdue. »

Le lecteur de ce recueil y trouvera d'autres études tout aussi révélatrices du talent et de la compétence de l'historien littéraire : une synthèse du message doctrinal du symbolisme, une admirable mise au point du rayonnement et du prestige de l'étonnante revue, à la fois cosmopolite et socialiste, somptueuse et anarchisante, que fut, entre 1884 et 1897, la publication dirigée et financée par Fernand Brouez sous le titre *La Société nouvelle*. Dans le large éventail qui nous est ainsi offert, on ne sait où s'arrêter dans un itinéraire qui va du naturalisme au symbolisme, du théâtre d'Ibsen et d'Oscar Wilde au théâtre documentaire de Peter Weiss, de Lemonnier à Max Elskamp, puis à Charles Plisnier.

Cette aisance est celle d'un virtuose, mais elle n'épuise ni sa compétence, ni ses centres d'intérêt. Expert en matière de théâtre et de spectacle, il donne en 1983 une étude qui fait autorité sur *L'œuvre dramatique, sa structure et sa représentation*, à côté de nombreuses contributions plus spécialisées. Bibliothécaire en chef de l'U.L.B., il se meut à l'aise dans les problèmes de bibliothéconomie, de documentation et de bibliographie. On ne peut ressentir devant un tel bilan, — que j'ai dû schématiser, et donc forcément trahir — que l'admiration et le respect. Sans proclamations fracassantes, sans concessions aux délires interprétatifs et aux séductions de la mode et des jargons, Paul Delsemme a édifié, patiemment, obstinément, une œuvre considérable. Il pourrait dire, comme Horace : « J'ai élevé un monument », mais pareil langage ne siérait ni à son caractère, ni à ses motivations profondes.

Qu'il me soit donc permis d'abandonner le solennel *Monsieur* et de lui dire, plus simplement, plus directement :

Mon cher Paul,

De tout cet exposé se dégage irrésistiblement une conclusion qui s'est imposée à nous comme une évidence. Par tes travaux, par tes publications, par ton intime connaissance de l'histoire de nos lettres et, tout récemment encore, de l'histoire de cette histoire, tu manquais à notre compagnie. Peut-être étais-tu trop discret, trop modeste, trop absorbé par ton métier et par ta passion du livre. Il nous incombait de réparer ce retard. C'est chose faite aujourd'hui et c'est avec une immense joie et une profonde sympathie que nous accueillons en toi, non pas un nouveau venu, mais un ami de toujours.



*Discours de M. Paul DELSEMME*

Monsieur,

Chargé de me souhaiter publiquement la bienvenue au sein de l'Académie, vous avez tenu à parler tout d'abord de notre amitié. Vous n'auriez pu choisir un exorde susceptible de me toucher davantage. Une amitié telle que la nôtre, indéfectible depuis plus d'un demi-siècle, est d'une espèce peu commune. Pour ma part, je lui dois énormément. En des circonstances cruciales, elle vous a inspiré des initiatives qui ont marqué ma carrière et qui, par voie de conséquences successives, me valent aujourd'hui l'honneur d'être ici.

Vous venez de relater ma tardive accession à l'enseignement supérieur en des termes qui laissent entendre que mon effort pour sortir de l'ornière suscita d'emblée votre sympathie. C'était dans la première année de l'occupation allemande. Plus tard, devenu l'héritier des cours du professeur Gustave Charlier, votre maître, membre prestigieux de l'Académie, il vous a été agréable de voir en moi l'un de ses disciples et de me traiter comme tel. Cette sorte de parenté renforcé, je crois, le mouvement de votre amitié initiale.

Monsieur, il est de mon devoir, en ce jour, de déclarer la dette que j'ai contractée à l'égard de Gustave Charlier. Ce n'est pas à vous, son fils spirituel, qu'il faut apprendre quel trésor de bonté se cachait sous ses apparences intimidantes. Je lui sais gré infiniment de s'être intéressé dès le début à mes conditions de travail et d'avoir continué à m'aider de ses conseils lorsque, incarcéré à diverses reprises après la fermeture de l'Université libre de Bruxelles et inscrit sur une liste

d'otages, il vivait sous la menace du pire. Pour moi, comme pour vous, il demeure une présence tutélaire.

En nous appelant Monsieur, nous avons sacrifié à une tradition académique qui me paraît d'autant plus acceptable que votre péroraison a montré qu'il est possible et facile de s'en affranchir.

Mesdames, Messieurs,

Historien de la littérature française, il m'échoit d'évoquer un maître de la dialectologie wallonne, auteur d'une œuvre imposante par son volume, vertigineuse par sa richesse, exemplaire par sa rigueur. Nous ne nous sommes jamais rencontrés. Son visage ne m'est connu que par une photographie impressionnante : le regard sévère, les lèvres pincées semblent me mettre en garde contre les méprises auxquelles m'expose mon ignorance du domaine où je m'aventure.

Louis Remacle naquit le 30 septembre 1910 dans le canton de Stavelot, au hameau de Neuville du village de La Gleize, une commune devenue, grâce à lui, un lieu de référence pour les dialectologues du monde entier. Comme le patois de ce coin de l'Ardenne liégeoise se trouve au cœur de son œuvre et au départ des multiples recherches qu'il a menées en diverses directions, il a estimé qu'il devait préciser, selon les règles de l'objectivité scientifique, la place de ce parler dans sa vie et dans sa formation. Ce qu'il en dit dans les premières pages de sa *Syntaxe du parler wallon de La Gleize*, en 1952, montre que, rejetant toute fioriture, il livre l'information biographique sur le mode rigoureusement neutre d'un expérimentateur de laboratoire. On apprend que le patois de Neuville-La Gleize était la langue de sa mère, Marie Blaise, née à Neuville en 1883, et qu'il le parla exclusivement jusqu'à son entrée à l'école primaire de Francorchamps. Alors seulement il commença de s'exprimer en français ; mais le gleizois resta la langue dont il usait avec ses proches.

Immergé totalement jusqu'à l'âge de six ans dans le patois familial et continuant à le pratiquer ensuite dans des conditions très favorables, Louis Remacle considérait lui-même qu'il disposait là d'un fonds que peu de philologues ont la chance de posséder. Une chance qui, toutefois, ne le dispensait pas d'écarter de son français l'influence du patois. Il a raconté que la remarque d'un de ses professeurs de l'Athénée de Stavelot, en 1926, l'avait amené à éliminer

pour toujours, mais en français seulement, le *r* roulé qu'il tenait de sa mère. Jean Lechanteur, dont l'article « In memoriam Louis Remacle », publié dans le *Bulletin de la Commission royale de Toponymie et Dialectologie* (LXX, 1998), m'a appris beaucoup sur l'homme et sur son œuvre, pense que « le trait mérite d'être relevé ; il est révélateur à la fois de la volonté, de la maîtrise du langage et du souci de ne pas détonner, de se conformer, dans la vie ordinaire, aux usages jugés dominants ».

Ce souci de la conformité lui inspira, en marge de ses grands travaux, un remarquable manuel pédagogique, *Orthophonie française. Conseils aux Wallons* (1948, seconde édition en 1963), qui demeure l'inventaire le plus complet des particularités phonétiques du français parlé en Wallonie, une bonne douzaine de traits dus au substrat dialectal. À l'origine de cet ouvrage, une constatation assortie d'un rappel à l'ordre : « Malgré l'importance évidente d'une prononciation correcte, déclare Remacle, les Belges francophones et notamment les Wallons articulent souvent très mal le français. Nous proclamons que le français est notre langue, et nous le parlons sans doute. Mais nous le parlons avec la plus grande lourdeur, et s'en plainte qui voudra ! »

La prononciation lui tenait à cœur. Il y reviendra dans un livre longuement mûri, publié en 1994, *Orthoépïe*, terme par lequel il désignait la phonétique normative et qu'il préférait alors au mot *orthophonie*, réservé au traitement des troubles de la parole. Dans *Orthoépïe, Essai de contrôle de trois dictionnaires de prononciation française*, il ne s'agit plus d'aider les francophones de Wallonie à prendre pour modèle la prononciation parisienne, mais d'examiner à un niveau hautement technique deux questions : l'une concerne le degré de précision et d'exactitude qu'on peut, qu'on doit exiger de la notation phonétique, en particulier quand elle indique la durée des voyelles ; l'autre met en discussion la référence à la prononciation des Parisiens cultivés, c'est-à-dire la norme parisienne, pas du tout uniforme, offrant avec une égale fréquence des usages différents, usages aussi recommandables les uns et les autres si l'on consulte le modèle phonétique d'une manière souple, relativisante.

En 1928, au terme de ses humanités gréco-latines, accomplies brillamment, Louis Remacle s'inscrit à l'Université de Liège, dans la section de philologie romane. On peut imaginer que, ayant écrit à l'âge de quatorze ans son premier poème wallon, il s'était

orienté vers les études romanes par goût de la littérature plutôt que par intérêt pour la philologie. Quoi qu'il en fût, un hasard allait le mettre sur la voie où il se forgerait un destin en réalisant une œuvre incomparable. En octobre 1930, au moment où il accédait à la classe de doctorat, Élisée Legros lui conseilla de suivre le cours à option « Étude philologique des dialectes wallons » créé en 1920 par le ministre Jules Destrée et que donnait Jean Haust. Âgé alors de 62 ans, membre de l'Académie dès sa fondation, Jean Haust avait l'autorité d'un maître de la lexicologie, de la recherche étymologique et de l'enquête dialectale ; c'était en outre, comme le rappelait récemment André Goosse, « un merveilleux éveilleur ». C'est à lui que Remacle demanda un sujet de thèse. Il lui fut proposé d'étudier son patois... Le branle était donné à la prodigieuse machine humaine qui produirait, entre 1933 et 1997, 21 livres et 166 articles, non compris les comptes rendus et les notes de chronique.

Diplômé en 1932 docteur en philosophie et lettres, c'est en mars 1935 seulement qu'il obtiendra un poste d'enseignant, à l'Athénée de Seraing. Pendant cette période transitoire, il remplit ses obligations militaires (quatorze mois de service), il publie dans le *Bulletin du dictionnaire wallon* le premier de ses longs articles, un *Glossaire de La Gleize* (1933), dont il donnera en 1980 une version nouvelle, considérablement augmentée, et surtout il remanie, il enrichit sa thèse de doctorat pour en faire le livre que notre Académie couronnera et éditera en 1937.

*Le Parler de La Gleize* (358 pages), le premier livre d'un chercheur qui, au moment de la publication, n'avait pas tout à fait 27 ans, étonne encore par l'ampleur de sa documentation, l'originalité de son approche des sujets et l'acuité de ses commentaires. L'ouvrage, qui comporte quatre parties — une introduction grammaticale, un tableau ethnographique et dialectologique de la vie agricole à La Gleize, un relevé anthroponymique et un glossaire toponymique — renouvelait de fond en comble la dialectologie descriptive.

Associant diachronie et synchronie, Remacle complète la description du gleizois moderne par tout ce que les documents d'archives, depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle, révèlent de son état ancien, confrontation qui permet non seulement de jalonner l'histoire des mots, mais aussi d'exhumer, au fil de cette histoire, les pratiques abandonnées, les usages oubliés, les conceptions abolies.

La deuxième partie, dédiée à la vie agricole, est à mes yeux la plus

attachante. Comme Wartburg, qui recommandait de ranger les vocables d'une localité ou d'un secteur d'activité d'après les idées et les notions, Remacle répartit ses matériaux lexicaux entre plusieurs dizaines de rubriques, subdivisions de huit grands chapitres : la région, la ferme (la ferme ancienne et la ferme moderne), l'élevage, les cultures, les prairies, les bois et la fagne, la pêche et la chasse, les travaux domestiques. Ce sont de passionnantes leçons de choses, c'est l'enseignement de l'homme d'un terroir qui était aussi un homme de la terre. Souvent le passé resurgit. Par exemple, Remacle rappelle qu'il y avait autrefois dans chaque hameau un troupeau commun et un berger, généralement un infirme, un bossu, *on p'tit léd cwèr*, que chaque ménage devait entretenir, ainsi que le chien, un certain nombre de jours chaque année, proportionnellement au nombre des moutons appartenant au ménage. Le troupeau restait au pâturage du matin au soir. De retour au village, le berger sifflait et chaque propriétaire se précipitait pour *sévrier lès bèrbis*, pour les trier, opération qui aurait été quasi impossible si les bêtes n'avaient pas été marquées : *on markéve lès moutons avou du l' tûle* (avec une « tuile », une craie rouge).

Œuvre de jeunesse, *Le Parler de La Gleize* est une œuvre-clé. Remacle y manifeste avec force sa personnalité scientifique et, sous la forme d'ébauches poussées, y annonce la plupart des sujets qu'il approfondira. En 1944, au lendemain de la Libération, il publie *Les Variations de l'h secondaire en Ardenne liégeoise*, un livre de 437 pages qui aurait été sa thèse d'agrégation de l'enseignement supérieur s'il n'était pas devenu en 1939, au départ de Haust, le titulaire du cours de *Philologie wallonne* à l'Université de Liège, tout en continuant d'exercer le métier de professeur d'athénée. Le dialecte liégeois possède deux sortes d'h : l'h germanique, dit primaire, qui apparaît par exemple dans le mot *hâye* (français haie), correspondant à \*haga du francique ; et l'h appelé secondaire parce qu'il résulte de l'évolution de phonèmes et de groupes de phonèmes (latins ou germaniques), par exemple *coxa*, *musca*, *bassiare*, francique \*skura, aboutissant à *cohe* (branche), *mohe* (mouche), *bahî* (baisser), *heûre* (grange). Remacle s'est attaché à résoudre le problème de phonétique évolutive que pose ce h secondaire et dont personne avant lui n'avait affronté la complexité. Étudiant ce phonème typique sous tous ses aspects et à toutes les époques, le comparant à des faits analogues situés dans le Nord-Est de la Gaule romane et aussi dans le domaine ibérique (Espagne, Catalogne, Roussillon), l'auteur fait apparaître la dimension insoupçonnée d'un sujet qui, à première vue, pouvait sembler d'un intérêt limité.

Paru en 1948, *Le Problème de l'ancien wallon* est le troisième livre majeur de Remacle. Quel est le problème ? Les premières œuvres littéraires écrites en dialecte liégeois datent du début du XVII<sup>e</sup> siècle et attestent que ce dialecte possédait alors déjà les principaux traits phonétiques et morphologiques qui le particularisent encore au XX<sup>e</sup> siècle. Mais avant 1600, quelle était, d'une part, la situation du wallon par rapport aux dialectes voisins et par rapport au français et quelle était, d'autre part, la position des documents écrits en Wallonie à l'égard du parler populaire ?

Ce problème important, longtemps négligé par les médiévistes, curieux surtout de la date et du lieu des textes, fut abordé de face pour la première fois par le dialectologue Jules Feller, membre de notre Académie dès 1920 et créateur de « l'orthographe Feller », l'ingénieux système graphique appliqué aux patois wallons. En 1931, dans un grand article du *Bulletin de la Commission royale de Toponymie et Dialectologie*, il démontra que les auteurs médiévaux de Wallonie avaient assurément l'intention d'écrire en français, mais qu'ils mélangeaient fortuitement du wallon à ce français dont ils avaient une connaissance lacunaire. Par quelques exemples, Feller suggérait les enseignements que l'on pouvait dégager de la langue composite issue de cet alliage. À Remacle revient le mérite d'avoir confirmé, approfondi et systématisé la thèse de Feller. En 1939, dans les *Mélanges offerts à Jean Haust*, il en vérifia la justesse par l'examen d'actes rédigés à Stavelot vers 1400, et, cette expérience, il la refit sur une charte liégeoise de 1236 dans *Le Problème de l'ancien wallon*. Mais l'analyse de ce spécimen de la *scripta* — c'est le nom que Remacle donne à la langue des textes écrits en pays wallon avant 1600 — est précédée ici d'une longue étude qui en constitue le socle ; intitulée « la segmentation dialectale de la Belgique romane au moyen âge », elle forme avec ses trois sections (vocalisme, consonantisme, morphologie) « une petite grammaire historique du wallon », selon l'expression même de Remacle. Reprochant à ses devanciers d'avoir confondu « plus ou moins » la *scripta* avec le dialecte oral et par conséquent d'avoir souvent pris pour un trait du dialecte réel ce qui n'était qu'une graphie de la *scripta*, il adopte une méthode qui, à l'inverse de la leur, part des patois modernes pour vérifier si les particularités qui les distinguent les distinguaient déjà au moyen âge.

Considéré d'emblée comme un ouvrage fondamental, *Le Problème de l'ancien wallon* connut un grand retentissement. De la première partie, Remacle livra en 1992 une révision peaufinée, sous le titre

prévisible *La Différenciation dialectale en Belgique romane avant 1600*. Elle passa presque inaperçue ; on s'en étonne.

Plus intéressée par les mots et par les formes que par la phrase, la dialectologie wallonne avait délaissé la syntaxe. Remacle entreprit de combler ce déficit : déjà dans *Le Parler de La Gleize*, il réservait une trentaine de pages aux tournures de la phrase en gleizois et en wallon. Cette première exploitation d'un domaine grammatical laissé en friche préfigurait sa monumentale *Syntaxe du parler wallon de La Gleize*, publiée entre 1952 et 1960, trois volumes totalisant 1129 pages, le quatrième de ses grands ouvrages, le quatrième à faire date.

L'exceptionnelle valeur scientifique de cet énorme inventaire tient en grande partie au fait que Remacle cueillit l'essentiel de sa documentation syntaxique sur les lèvres de gens parlant le wallon. Tout en appréciant l'apport des textes dialectaux anciens et modernes, il estimait qu'ils trahissent fatalement la spontanéité de la phrase orale, car on n'écrit jamais comme on parle ; et il ne faisait pas confiance à l'enquête par questionnaire, une méthode qui risque trop d'amener des réponses influencées par la structure française de la phrase à traduire. Pendant des années, il fut à l'écoute, obstinément et partout, à la maison et dans le village, en voyage et en ville, à Liège et à Seraing, notant bouts de phrase et phrases entières, petits récits et fragments de dialogue, enregistrant sur disque, en 1947, des descriptions et des narrations improvisées par sa mère.

Le titre, *Syntaxe du parler wallon de La Gleize*, est trompeur. Collectés à La Gleize, mais ailleurs aussi, les phénomènes décrits et commentés par Remacle ne sont pas spécifiquement gleizois ou ardennais : beaucoup s'observent bien au-delà du Nord-Est wallon. L'ouvrage illumine la syntaxe wallonne tout entière ; il en révèle d'autant mieux l'expressivité, l'inventivité, la souplesse, la délicatesse, le pouvoir de suggestion. L'interlocuteur ardennais de Remacle utilise familièrement le subjonctif imparfait et il applique la concordance des temps comme Bossuet. André Goosse s'en émerveille, déclarant « combien est dénué de fondement le préjugé selon lequel le wallon est un parler rudimentaire et anarchique, tout juste bon pour les paysans ignares ».

Il eût été surprenant que Remacle s'éternisât à l'Athénée de Seraing, encore qu'il s'y plût beaucoup. Titulaire déjà d'un cours à l'Université de Liège, il fut encouragé à en postuler d'autres, suc-

cessivement *Phonétique et orthophonie françaises, Latin vulgaire, Grammaire comparée des langues romanes*. Nommé chargé de cours première catégorie en 1946, il quitte l'enseignement secondaire. Deux ans plus tard, il est promu professeur ordinaire. En 1953, il se voit confier partiellement les *Exercices de philologie française*, qui proviennent de la succession de Servais Étienne et qui, en réalité, sont des cours d'analyse de textes littéraires français. Bien que ce type d'approche se distingue foncièrement de la recherche linguistique, sa spécialité et sa passion, il s'y adonne, il s'y dépense sans compter, créant les célèbres *Cahiers d'analyse textuelle* et inculquant à ses élèves une méthode de lecture qui les impressionne par sa rigueur austère.

On ne manqua pas de rendre hommage à ses travaux. Élu à l'Académie pour succéder à Jean Haust, il fut accueilli le 19 mars 1949 par Maurice Delbouille, l'éminent médiéviste, son ancien professeur à l'Université. En 1955, il reçut le prix Francqui, le plus prestigieux des prix scientifiques.

Depuis la mort de Jean Haust, en 1946, il assumait la responsabilité de l'*Atlas linguistique de la Wallonie*, conçu et mis en chantier par son maître dès 1924. Devenu la cheville ouvrière de cette gigantesque entreprise, c'est lui, de toute évidence, qui fixa les modalités pratiques de la publication et qui régla la répartition de la matière entre les thèmes et les notions : par exemple, le tome I (1953) et le tome II (1969), dont il se chargea, sont consacrés respectivement aux aspects phonétiques et aux aspects morphologiques de la langue.

Il n'avait jamais cessé d'exploiter les archives, qu'il fût en quête d'informations anthroponymiques, toponymiques, lexicales ou grammaticales. Après la publication du troisième tome de sa *Syntaxe*, c'est un objectif à long terme qui l'amena au dépôt des Archives de l'État de Liège, le projet de contribuer au dictionnaire de l'ancien wallon dont on rêvait depuis Charles Grandgagnage. Voilà pourquoi, dans sa bibliographie, figurent trois volumes de *Documents lexicaux*, parus entre 1967 et 1977, le fruit du dépouillement d'archives judiciaires et notariales couvrant plusieurs siècles, une récolte d'environ 7000 mots.

En bon disciple de Haust, il s'est constamment intéressé à l'étymologie. Son livre *Les Noms du porte-seaux en Belgique romane* (1968) — un petit chef-d'œuvre — est centré sur l'origine du terme liégeois *hârkê*. Publiée en 1984, son étude d'un phénomène



phonétique, *La Différenciation des géménées* mm, nn en mb, nd, a pour point de départ trois problèmes étymologiques. Son dernier livre, sorti en 1997, celui dont il n'eut pas le temps de corriger les ultimes épreuves, *Étymologie et phonétique wallonnes*, est un recueil d'articles, dont vingt (sur vingt-deux) traitent d'étymologie.

Louis Remacle est mort le 10 mai 1997, six mois après son épouse, la compagne pleine de sollicitude, connue en littérature sous le nom de Madeleine Peuvrate, son nom de jeune fille.

Héritier de Jean Haust, Remacle s'imposait depuis longtemps comme le successeur le plus marquant et le plus fécond des fondateurs de la brillante école liégeoise de dialectologie wallonne. Les orfèvres en la matière admiraient — et ils n'ont pas fini d'admirer — les qualités exemplaires de son œuvre : l'étendue et la richesse de la documentation, inédite en grande partie, la finesse des analyses, la logique des enchaînements, la limpidité de l'écriture et, surtout, l'examen systématique de chaque objet d'étude sous tous ses aspects et dans toutes ses extensions.

On dit que l'homme était d'un abord sévère, que le professeur pouvait être cassant, qu'il pratiquait volontiers une ironie désarçonnante. Mais ceux qui sont entrés dans son intimité ont reçu les témoignages de son dévouement, de sa gentillesse, de sa générosité ; ils ont entendu son rire, ils ont perçu ses angoisses. Ceux-là, sans aucun doute, ont touché la vérité que dissimulaient les apparences, une vérité que dévoile discrètement le poète Louis Remacle, auteur d'une œuvre dialectale, de petit volume, de grande sensibilité, toute frémissante des questions, des doutes, des appréhensions, des anxiétés qui montent des profondeurs du moi.

En guise de conclusion, je vous propose de découvrir un coin de la vie secrète d'un philologue au cœur poétique ; je vous lis un poème du recueil *Â tchêstê d' pouûssîre* (Au château de poussière, 1946), dans l'adaptation française de Madeleine Peuvrate :

### Voyage

J'étais tout près, tout près de vous.  
Vous restiez sans parler ni rire ;  
vous saviez si bien où j'étais  
que vous gardiez les yeux fermés.

Mais la terre, au-delà des toits,  
m'offrait ses fleurs et son ciel bleu.  
Tout doucement dans le printemps,  
je suis parti sans vous le dire.  
Et quand vos yeux se sont ouverts,  
vous ne m'avez pas reconnu :  
j'étais allé si loin, si loin,  
que ma joie n'avait pu me suivre.

.....  
dj'èsteû èvôye si lon, si lon,  
ku m' bouneûr nu m'aveût nin sù...

## Réception de M. Alain BOSQUET DE THORAN

---

*Discours de M. Charles BERTIN*

Je ne vous étonnerai sans doute pas, Monsieur, si je vous avoue qu'à l'instant de saluer votre entrée dans notre compagnie, je me trouve partagé entre deux sentiments d'apparence contradictoire : le plaisir de vous souhaiter une bienvenue pleinement justifiée par votre talent et par votre œuvre, et la mélancolie qui me monte au cœur en songeant que cette bienvenue trouve son occasion dans un des deuils les plus douloureux qui aient assombri nos Lettres.

Je sais bien qu'il est dans la vocation de toute Académie de cultiver ses lauriers sur des tombes. Pour le dire avec plus de simplicité — comme je sais que vous avez du goût pour le sport, ma comparaison ne vous offusquera pas —, une institution comme la nôtre fonctionne, en ce qui concerne au moins le renouvellement de sa composition, à la manière de ces courses de relais qu'on dispute sur la cendrée des stades, où le témoin se transmet incessamment d'une main à l'autre. La seule différence, c'est que chez nous, il n'y a pas de ligne d'arrivée, ni de vainqueur : l'épreuve est permanente. J'en accepte la règle et ne conteste pas qu'il y a de la noblesse et même un côté assez stimulant dans cette pratique qui fait de nous les modestes maillons d'une chaîne infinie.

Mais vous succédez à Paul Willems et je me console mal qu'il ne soit plus des nôtres. Rassurez-vous ! Je n'ai pas l'intention d'empêcher sur le discours que vous prononcerez dans quelques minutes

pour célébrer sa mémoire. Mais comment oublier que nous avons été, lui et moi, durant une longue suite d'années, compagnons de route en poésie et frères en toutes choses essentielles ? Comment pourrais-je ne pas adresser un ultime salut de connivence affectueuse à cet homme qui avait reçu des dieux le pouvoir d'appriivoiser les mystères et qui s'était créé par la vertu d'une lente appropriation amoureuse un domaine si singulier et si personnel dans le royaume de la feinte et de la féerie que, lorsque nous nous y aventurons à sa suite, en spectateurs ou en lecteurs, nous ne cessons d'avoir le sourire aux lèvres et les larmes aux yeux ?

C'est d'une œuvre profondément originale que Paul Willems a enrichi le patrimoine littéraire français. Il est significatif et il est beau que ce Flamand, un des derniers de son espèce, je le crains, ait jugé, comme sa mère Marie Gevers, qu'il n'y avait nulle contradiction entre l'enracinement et l'ouverture au monde, entre la fidélité charnelle à une terre et l'adhésion à la patrie mentale de la langue française.

Désormais, l'auteur de *La chronique du cygne*, accueilli enfin dans ce pays secret de la mémoire où les créateurs regagnent le bonheur perdu, se voit réuni pour toujours au cortège des personnages chers à notre imagination et à notre cœur à qui il a donné la vie. Il a retrouvé le petit peuple de ses créatures aux noms improbables et enchantés : Monsieur Nuche et Madame Pic, Don Vasouille et Pacottin, Astrophe et Paysage, Tourne et Cérémonie Duvent. Il les a rejoints dans cette patrie de son esprit où la musique est à trous, où les méduses ont des muselières, où les domestiques s'appellent Agréable et les mannequins Fenêtre, et où les maisons de la ville à voile allument leurs croisées le soir pour se regarder dans l'eau.

Monsieur, il y a plus d'un point commun entre l'univers de Paul Willems et le vôtre. Sans même évoquer les liens d'un lointain cousinage du côté des arrière-grands-parents que Marie Gevers vous rappelle dans une de ses lettres, vos deux familles sont unies par une parenté d'exigence culturelle et de sensibilité artistique qui vaut bien celle du sang. Chez les Bosquet et chez les Thoran, comme du côté de Missembourg, c'est à la musique, à la littérature et à l'art que, de façon toute naturelle, et de génération en génération, chacun se trouve redevable de ses bonheurs essentiels. Ce don d'écoute et de disponibilité à tous les plaisirs de l'humanisme se transmet par droit de naissance. Mais on n'a pas trop de toute la vie pour s'efforcer d'en être digne.

En ce qui vous concerne, Monsieur, si votre grand-mère ne vous apprend pas à lire dans *Télémaque*, comme l'avait fait celle de Paul, c'est sous la bénédiction de toutes les fées de la couleur et de la musique que vous vous éveillez à la vie. Car votre mère pratique la peinture. Votre père, Jean Bosquet, personnage multiple et infiniment séduisant, est un homme dont la constante curiosité fascine ses amis : polytechnicien, professeur à l'U.L.B., passionné de mathématiques et de Jean-Sébastien Bach, amoureux du chant grégorien et des poèmes de Maurice Scève, il mène de front quantité de travaux dans lesquels la science et l'art ont souvent partie liée — notamment sur l'électroacoustique et le tempérament musical dont il est un spécialiste internationalement reconnu. De surcroît, il est excellent organiste, et sa bibliothèque, selon vos propres dires, était somptueuse. C'est au milieu de ses livres que vous épêlez, dès l'adolescence, vos premières joies poétiques et romanesques : Proust, Valéry, Apollinaire.

Et la génération précédente n'est guère moins prodigue en talents. Vos deux grands-pères étaient tous deux musiciens : Émile Bosquet fut un pianiste de renommée européenne : premier lauréat à vingt-deux ans du concours Rubinstein, ami d'Eugène Ysaye, de Ferruccio Busoni, de César Cui, c'est lui qui assura la création en Belgique du 3<sup>e</sup> *Concerto* de Rachmaninov et des *Valses nobles et sentimentales* de Ravel. Quant à votre grand-père maternel, son nom est bien connu de tous les amoureux de l'opéra : chef d'orchestre, il fut durant de nombreuses années directeur du Théâtre de la Monnaie. Je l'ai rencontré à plusieurs reprises dans les dernières années de sa vie, alors que sa concession se débattait déjà dans de graves difficultés financières. Je revois son visage acéré, sa haute silhouette d'aristocrate égaré dans le siècle, contraint de discuter gros sous avec les syndicats pour sauver la vie de son théâtre. C'était un gentilhomme d'une espèce devenue rare.

Vous n'êtes pas très disert sur le sujet, mais je doute que vous ayez été un écolier fort appliqué. Les études ne vous tentent guère, et vous fuyez quelque peu l'école, « comme fait le mauvais enfant » du poème de Villon. En fait, dès l'adolescence, toutes vos pensées sont tournées vers l'écriture. Et, déjà, vous tentez de donner forme et couleur à vos songes. Mais les contraintes de l'existence matérielle ne se laissent pas si aisément oublier. Par bonheur, c'est de façon plutôt plaisante qu'elles s'imposent à vous. Un destin d'agréable rencontre vous permet d'entrer en qualité de secrétaire de rédaction au journal *Les Beaux-Arts* que dirige Lionel Giraud-

Mangin au premier étage du palais, non loin de la petite galerie d'exposition. Vous y succédez à mon ami Serge Young, qui y exerçait jusqu'alors les fonctions de rédacteur en chef. Comme vous n'avez pas encore tout à fait vingt ans, on ne vous accorde pas le titre, mais vous saisissez l'occasion qui est belle, car le poste est un observatoire parfait de notre petit monde des Arts et des Lettres, et c'est un banc d'épreuve idéal pour vos forces neuves.

On a un peu oublié aujourd'hui – et c'est tout à fait injuste – le rôle considérable qu'a joué dans notre vie intellectuelle, au cours du quart de siècle qui a suivi la guerre, le journal *Les Beaux-Arts*. J'ose dire que, dans sa fonction spécifique, il n'a pas été remplacé. C'était un hebdomadaire à vocation purement culturelle, qui n'était pas seulement le moniteur des manifestations organisées dans l'enceinte du palais des Beaux-Arts, mais qui se tenait en permanence aux écoutes du monde de l'esprit. La qualité de ses collaborateurs belges, mais aussi étrangers, parmi lesquels je relève au hasard de ma mémoire, des noms aussi prestigieux que ceux d'Élie Faure, de Bernard Shaw, de Stephen Spender, de Mauriac, était remarquable, et ses grands numéros spéciaux, dont j'ai conservé la collection, étaient des merveilles. Pardonnez-moi, Mesdames, Messieurs, mais comme l'aurait dit Marcel Thiry, cela, fallait que je l'écrivisse...

C'est au cours de votre « stage » au journal que vous publiez, à vingt et un ans, sous le nom d'Alain de Thoran, votre premier recueil de vers, que vous intitulez *Terre habitable*. C'est une mince, fort mince plaquette, éditée comme il se doit à très peu d'exemplaires et imprimée, selon la formule que l'usage a consacrée, « aux dépens de l'auteur », — ce qui permet aux mauvaises langues d'ajouter aussitôt : « et du lecteur ». Le sarcasme est un peu facile, mais, dans le cas présent, il n'est pas totalement anormal, c'est même un signe de santé — vous êtes encore pourri de littérature et vous vous enivrez de mots. Ici et là, pourtant, parmi les poèmes d'amour qui composent *Terre habitable*, il y a l'une ou l'autre charmante réussite. Lorsque vous évoquez, par exemple, « les grandes fleurs patientes perdues dans tes yeux », mystérieusement le courant passe : il suffit de lui apprendre à passer plus souvent. Vous y arriverez un jour.

Ce n'est pas encore tout à fait chose acquise trois ans plus tard quand les Éditions des Artistes publient votre deuxième recueil, *L'invitation chimérique*. Cette fois, vous avez un véritable éditeur, pour autant qu'on appelle ainsi ce délicieux personnage lunaire et

farfelu — aussi peu homme d'affaires que peut le rêver un auteur de poésie — qui s'appelle Georges Houyoux. Ne vous méprenez pas ! C'est un salut que je lui adresse. Un certain nombre de poètes de ce pays, et non des moindres, lui doivent d'avoir entendu le son de leur propre voix : Ernest Delève, Roger Bodart, Liliane Wouters, Théodore Koenig, Victor Misrahi, et j'en oublie... Non seulement vous avez un éditeur, mais vos vers vous valent des compliments de Gaston Bachelard, et Robert Guiette honore votre livre d'un « avant-dire » dans lequel il ne parle malheureusement pas du tout de vos poèmes.

Dans le domaine poétique que vous arpentez au cours de toutes ces années comme si quelque timidité vous retenait encore de franchir le seuil du royaume de la prose, j'avoue que mes préférences vont à un autre recueil, devenu lui aussi introuvable aujourd'hui, que vous avez intitulé *Petit guide pour la visite d'un château*. Il ne compte que quelques pages, mais elles sont significatives, car elles ménagent au cœur de ce qui n'est pas encore votre œuvre, mais va le devenir, une manière de « passage à gué » entre la poésie et la prose, une transition à la fois dans la forme et dans l'esprit. Ces textes appartiennent à cette littérature d'effusion que l'on rangeait jadis, au temps où les genres étaient bien définis, dans la catégorie des poèmes en prose. Ce qui me paraît particulièrement intéressant, c'est que dans ces quelques pages qui résonnent comme un prélude, on voit apparaître pour la première fois le thème du château qui va devenir prégnant désormais dans ce que vous écrirez :

*J'ai rêvé, dites-vous, d'un château tout en terrasses et en phosphorescences, en toits d'oiseaux batailleurs, un château de fenêtres et de miroirs, et d'odeurs de forêts profondes, un château de saccage et d'incendie, merveilleusement habitable.*

On croirait une préfiguration de la demeure qui prête son décor au *Songe de Constantin* ou de celle que parcourent inlassablement, captifs de sortilèges indéchiffrables, les personnages de cet autre récit que vous avez appelé *Le Musée*.

Ce que vous ignorez encore, au moment où vous publiez ce *Petit guide pour la visite d'un château*, c'est que vous vous trouvez au bord d'un silence de onze années. Entre trente et quarante ans, vous ne publiez rien. Sans doute votre vie professionnelle est-elle devenue plus astreignante : vous faites désormais carrière dans la publicité. Mais il y a aussi le tribut payé à la paresse, et celui qu'on doit au

rêve. Ils se révéleront tous deux féconds, puisque c'est à la faveur de ce temps de silence que s'articulent progressivement en vous, avec la patience des formations coralliennes, le thème, la structure et les développements de votre livre majeur qui emprunte son titre à une fresque de Piero della Francesca, *Le songe de Constantin*.

Disons-le tout de suite ! Dès sa publication, ce récit m'est apparu comme une œuvre que l'avenir situerait dans les premiers rangs de notre littérature française en Belgique. C'est en 1973, alors qu'il n'en est encore qu'au début de son parcours d'éditeur que Jacques Antoine – encore un homme à l'égard de qui un certain nombre d'entre nous conservent à jamais une dette – la découvre et la publie dans l'enthousiasme. Bien sûr, le petit volume ne bat pas les records de vente. À l'exemple d'un certain nombre d'ouvrages de haute valeur, *Le songe de Constantin* ne s'adresse qu'aux « happy few » qui recherchent dans la création artistique une réponse aux questions fondamentales. Mais sa publication vous vaut le salut chaleureux de Pieyre de Mandiargues et un article dithyrambique d'Alain Jouffroy, qui, sur six colonnes dans *Opus international*, écrit du *Songe de Constantin* que *rien ne peut lui être comparé, sauf ce livre futur que l'on porte en soi et que l'on n'écrira peut-être jamais*.

Récit mystérieux, dont l'inspiration se situe à mi-chemin entre l'univers de Borgès et celui de Julien Gracq, constamment écrit à mots couverts, fondé sur l'orchestration subtile de la vision métaphorique d'une fin du monde, organisant au fil des événements qui s'y déroulent toute une série de mises en abyme, sa lecture nous introduit, comme l'écrit Alain Jouffroy, *dans un espace libéré de la chronologie où tous les temps deviennent contemporains*, celui de l'empereur Constantin comme celui du narrateur qui est situé quelque part dans notre futur, celui du créateur de l'Académie des Jeux comme celui de la bataille d'Austerlitz dont nous vivons la reconstitution au cours de manœuvres militaires dans les dernières pages de l'œuvre.

Ce qui m'a le plus vivement séduit dans votre livre, qui, à son niveau de crédibilité le plus élémentaire, pourrait n'avoir d'autre propos que d'évoquer les vacances forcées d'une armée en retraite et de son état-major dans un château abandonné, c'est précisément cette incessante vibration temporelle qui bouscule sans ménagement les enjeux du récit, rend illusoire toute frontière entre la réalité et la fiction et dépayse le lecteur qui se retrouve transporté comme par magie au cœur de l'univers de la pure représentation.



Au cours de cette même année 1973, pour vous délasser sans doute de l'effort d'intense concentration créatrice qu'avait représenté l'écriture du *Songe de Constantin*, et aussi parce que la poésie demeure votre mode d'expression le plus naturel et le plus spontané, vous publiez chez Jacques Antoine un livre de poèmes qui s'appelle *Navisence*. C'est le nom d'un torrent des montagnes de Suisse avec lequel vous entretenez un dialogue nourri d'interrogations et de perplexité :

Je sais que mes pauvres mots aussi  
Conduisent à la solitude.  
Écrire, longue chasse crépusculaire  
Où la vérité toujours se dérobe...

Vous allez consacrer les trois années suivantes à cette *longue chasse crépusculaire* en vous plongeant dans la composition du plus singulier de vos livres, *Le Musée*, que Jacques Antoine publie en 1976. Récit chatoyant et baroque, plus énigmatique encore que *Le songe de Constantin*, son personnage central est un château situé dans un bourg imaginaire de l'Italie du Sud, qui ressemble à s'y méprendre à la célèbre forteresse octogonale de Castel del Monte construite par Frédéric de Hohenstaufen au cœur des Pouilles. Selon la donnée de votre récit, le château a été prétendument transformé en un musée d'instruments de chronométrie et d'optique et c'est la visite de ce musée par un groupe de touristes réunis par le hasard que l'œuvre nous raconte. Cette visite se fait sous la conduite d'un enfant qui affirme en être le gardien, et le moins que l'on puisse dire est qu'elle conduit ses participants de surprise en surprise : de la salle des masques au cabinet des textes, du salon des miroirs à la galerie des bijoux, de la salle de la sphère de cristal à la chambre des nourritures, ils parcourent dans un dépaysement absolu un univers clos où l'illusion est reine, où le mirage fait la loi, où les trompe-l'œil orientent si magiquement leurs esprits qu'ils se découvrent en proie à des pulsions inconnues devant une image totalement bouleversée d'eux-mêmes. Le guide-enfant a brusquement disparu, les visiteurs errent indéfiniment de salle en salle, de reflet en reflet, jusqu'à l'instant où, l'épreuve apparemment terminée, le voile des mirages se déchire et les rend à la lumière du jour.

Livre fascinant, *Le Musée* est une œuvre moins chargée sans doute du poids de questions essentielles que *Le songe de Constantin*, elle est certainement d'une inspiration plus gratuite, mais elle se fonde sur une remarquable virtuosité d'écriture : l'extrême précision poé-

tique qui colore la description des différentes salles du musée est tout à fait saisissante.

Comme vous semblez avoir pris goût à l'alternance entre la prose et la poésie, dans le souci probablement de vous divertir de l'une par l'autre, votre publication suivante, chez Jacques Antoine, est un recueil de poèmes : *Petite contribution à un art poétique, ainsi qu'à l'éclaircissement de la condition de poète, suivie de quelques poèmes antérieurs*. D'emblée, la longueur même de votre titre et l'esprit dans lequel vous l'avez conçu avertissent le lecteur qu'en dépit de la gravité éventuelle des sujets traités, les poèmes qu'il contient ne veulent pas se prendre trop au sérieux.

Il y a pourtant, dans cet ensemble très divers, à côté de quelques fantaisies qui jouent plaisamment de l'assonance et de la contre-assonance, plusieurs textes plus graves, dédiés à quelques amours qui aimantent votre vie : votre femme, la poésie, l'opéra, et une petite maison que vous possédez en Toscane :

Maison qui n'as vu naître personne parmi nous,  
Nous sommes venus à toi en cherchant notre terre  
Et du premier regard nous t'avons reconnue...

En 1986, dix ans après *Le Musée*, Jacques Antoine publie un livre de vous qui, pour une fois, n'est ni un récit ni un recueil de poèmes. Il porte un bien joli titre : *Traité du reflet*. L'affrontement concerté des deux termes, qui institue le principe d'un dialogue entre le propos d'un ouvrage didactique et la subtilité impondérable de l'image d'une image est d'un effet tout à fait rafraîchissant pour l'esprit. Les lecteurs du *Musée* savaient déjà que le jeu des reflets et les perspectives infinies que leur bon usage ouvrent à l'imagination figuraient au nombre de vos préoccupations : la description de la salle des miroirs du château de Lucera et l'évocation de la multiplicité des leurres que les relations croisées de la lumière y engendrent est un des morceaux de bravoure de votre récit. C'est d'ailleurs un trait qui s'ajoute aux affinités qui vous lient à Paul Willems. Il était lui aussi docteur en ce domaine : rappelons-nous le vieux Bulle dont le filet en était rempli les jours où la pêche était bonne. Souvenons-nous de la quête de Josty à travers la ville à voile de son enfance.

Votre traité passe en revue avec beaucoup de poésie et de sérieux (je vous prie d'excuser le pléonasme) le rôle et les variations du reflet à travers l'histoire de l'art et celle de la musique, où il trouve dans

les miroitements des trilles, les motifs répétés en écho, la cascade étincelante des vocalises quelques-unes de ses plus séduisantes formes d'expression. En poésie même, l'image ne fonde-t-elle pas une partie de son pouvoir sur le principe du reflet ?

C'est encore à une manière de promenade que votre livre suivant nous convie. Promenade elle aussi intérieure, promenade en forme de méditation, que vous intitulez *Deux personnages sur un chemin de ronde* et qui vous est inspirée par un des chefs-d'œuvre de la peinture, le *Saint Luc dessinant la Vierge* de Roger de la Pasture. Vous vous souvenez sûrement, Mesdames et Messieurs, du tableau de Bruges où l'on voit le saint dans sa longue robe rouge, mi-debout, mi-agenouillé, dans la position extrêmement inconmode d'une sorte de génuflexion suspendue, en train de peindre la Vierge sans la regarder, les yeux dans le vague, comme s'il la dessinait par cœur. Pour accroître la difficulté, il le fait à main levée, sur une feuille dépourvue de tout support, c'est-à-dire dans des conditions idéales pour manquer son entreprise. Nous savons aujourd'hui qu'il ne l'a pas manquée, mais il faut bien que les miracles servent à quelque chose. Près de lui, la Vierge, en somptueux manteau bordé d'or, donne le sein à un nourrisson squelettique qui, à l'image de nombre de ses semblables dans l'histoire de la peinture, ressemble moins à un bébé qu'à un vieillard flétri par l'interminable spectacle des misères humaines. Mais, si j'ose dire, l'important n'est pas là. L'important pour vous, Monsieur, réside dans l'attitude des deux personnages, un homme, une femme, que nous apercevons à l'extérieur, entre les colonnes du balcon. Nous ne connaissons jamais leur visage, puisqu'ils ne manifestent aucun intérêt pour le chef-d'œuvre que Luc est en train de composer à la faveur du miracle que vous savez, et qu'ils nous tournent le dos. Qui sont-ils ? Il est admis qu'il s'agit d'Anne et de Joachim, les parents de la Vierge. Que font-ils ? Ils sont debout face au parapet d'un chemin de ronde et ils contemplent le paysage qui se déroule à leurs pieds, un de ces paysages avec fleuve, montagnes, arbres, maisons et même personnages, comme les peintres de l'époque aimaient en décorer le fond de leurs tableaux. Ici, ce qu'ils regardent, c'est la ville de Bruges idéalisée par de la Pasture, c'est le fleuve et ce méandre lointain où la voile d'un navire va peut-être apparaître.

Tel est, Monsieur, le point de départ, au sens propre comme au sens figuré, de votre méditation sur les chemins de ronde. Elle vous conduit et nous conduit, avec les hésitations, les pauses et les repentirs de toute flânerie intelligente, de la grande muraille de Chine au

tour de France des compagnons et à celui des coureurs cyclistes. Elle nous mène des chemins de l'amitié (Goethe et Schiller sur les remparts d'Iéna, Beethoven et Schindler sur ceux de Vienne) jusqu'à ceux de la fureur et de la haine (vous ne citez pas le Gordel, que vous auriez pu évoquer, mais la ronde autour des remparts de Troie du cadavre d'Hector traîné par les chevaux d'Achille). Enfin, après nous avoir rappelé que le cloître est l'envers même du chemin de ronde en ce qu'il refuse tout regard vers le monde extérieur, vous nous proposez pour l'agrément de notre mémoire un aimable recensement de ces lieux consacrés par l'histoire des hommes : Aigues-Mortes, Brouages, Sienne, Lucques, Langres, Semur-en-Auxois, Carcassonne, Avila, et j'en oublie. Je me permettrai tout de même, Monsieur, d'en ajouter un à votre collection, mais c'est à titre posthume, puisque la sottise de notre siècle l'a détruit : je pense aux boulevards de Mons qui, dans ma jeunesse, déployaient encore, sur le tracé des anciens remparts, le quadruple anneau de feuillage de leurs arbres magnifiques. Charles Plisnier a écrit un jour qu'il *fallait une heure pour en faire le tour, juste la longueur d'un rêve*. Aujourd'hui, pour honorer les dieux de l'automobile, cette ceinture de tendresse a fait place à un horrible nœud coulant de béton et de ciment qui étrangle la ville.

Après le double et long détour par la réflexion philosophique que les deux livres dont nous venons de parler ont imposé à votre esprit, vous revenez en 1992 à la littérature de pure fiction en publiant chez Michel Bourdain, aux Éditions du Talus d'approche, un recueil de nouvelles intitulé *La petite place à côté du théâtre*. Cette œuvre vous vaut cette année-là le prix Rossel. Signalons en passant que Michel Bourdain vous fera l'amitié un peu plus tard de rééditer *Le songe de Constantin*, devenu introuvable en librairie.

Ces cinq récits — ce sont plutôt des récits que des nouvelles — ont des sujets extrêmement différents, mais ils puisent leur inspiration dans un terreau identique : le questionnement angoissé du temps sous la menace — je vous cite — « de cet astre central, rayonnant et noir qu'est la mort ».

Ce qui les rassemble aussi par-delà cette obsession majeure, c'est qu'en toute occasion, vous vous y attachez à débusquer, au cœur de l'univers visible qui est en apparence votre décor, les éléments d'une surréalité qui fait surgir tout à coup l'incompréhensible dans le cours de l'ordinaire. Si bien qu'au fil des événements, votre lecteur se laisse gagner malgré lui par le sentiment que, derrière l'é-

corce des choses, palpité un autre monde qui échappe à notre pouvoir et même à notre compréhension.

Dernier point commun aux récits qui composent *La petite place à côté du théâtre* : le dialogue que vous y instituez de façon naturelle entre les diverses formes d'expression de l'art. Un des plaisirs les plus subtils que dispense votre œuvre est le libre jeu qu'y joue la symbolique et le plain-pied constant qu'elle organise entre l'écriture, la sculpture, l'architecture et la musique. C'est la musique qui tient de loin le premier rôle : elle règne sans rivale dans trois récits sur cinq. Mais avons-nous le droit de nous en étonner ? Elle retrouve ici la place souveraine qu'elle a toujours occupée dans votre vie...

Nous voici maintenant arrivés au seuil de votre livre le plus récent, qui date de deux ans à peine. Vous l'avez publié également aux Éditions du Talus d'approche et vous l'avez appelé *Portrait de l'amateur*.

Pour qui vous connaît un peu, le titre apparaît d'emblée sans mystère. Il suffit de parcourir quelques lignes pour vous retrouver dans le personnage de votre modèle. Autoportrait donc... C'est un art qui peut se prévaloir de fastueuses lettres de noblesse dans l'histoire de la peinture, mais il est loin d'être sans périls : l'entreprise soumet celui qui s'y livre aux tentations contradictoires de la vanité et de l'excès de modestie. S'il met quelque complaisance dans ses dires, on l'accusera de se vanter. S'il contrôle trop étroitement sa confiance, il manquera son propos.

Vous avez incontestablement réussi votre entreprise et j'ai goûté beaucoup de plaisir à vous lire. Sans énoncer jamais de références trop précises aux événements réels de votre vie vécue, votre livre module une manière d'autobiographie intellectuelle qui propose subtilement un parcours exemplaire à votre vie rêvée.

Vous campez autour de votre narrateur tout un cercle d'amis, qui, je l'imagine, présente quelque ressemblance avec celui que vous fréquentez dans la vie, — un groupe aimable de gens très divers et très semblables à la fois, disposant de larges loisirs, intelligents, sensibles, cultivés, artistes ou aimant les artistes, plutôt snobs, mais charmants, qui pratiquent la dérision comme un art, qui se plaisent, selon les meilleures traditions de l'humour, à dissenter avec gravité

des choses légères et avec légèreté des choses graves, qui ne manqueraient pour rien au monde le dernier Woody Allen, et qui font leur « jogging » quotidien autour du lac du bois de la Cambre. On court beaucoup dans votre livre, mais on devise plus encore. En somme, une certaine bourgeoisie intellectuelle plutôt bien rentée — il est difficile d'être un bon amateur si l'on n'a pas un sou — fondamentalement uccloise, du genre qu'on désigne avec une ironie sans méchanceté, sous le nom de « Bruxelles 18 », extrêmement proche au fond de ce qu'a dû être, dans les années 20, le milieu où évoluait Odilon-Jean Périer. J'ai souvent pensé, devant les joutes verbales que vous évoquez, à cette admirable pièce, qui s'appelle *Les Indifférents*, la seule qu'il ait écrite, et qui fit un triomphe, voici plus de vingt ans, au *Rideau de Bruxelles*. Il y a de nombreuses affinités entre ses personnages et ceux qui peuplent les soirées de votre livre, mais vos amis n'ont ni leur insolence, ni leur férocité.

Et c'est ainsi, Monsieur, que vous me fournissez vous-même l'occasion de terminer mon discours par où, sans doute, j'aurais dû le commencer : par votre portrait. Je me suis, par exemple, quelquefois demandé, en le composant, comment je pourrais faire entendre, sans être désobligeant, que je vous soupçonnais d'être un peu paresseux. Et voilà que vous le proclamez vous-même : « *L'amateur, écrivez-vous, remet volontiers son travail au lendemain.* » Et ceci, qui est délicieux : « *L'amateur prend surtout des notes.* » Cette simplicité exempte des détours de la ruse et du faux-semblant est une des qualités que j'aime en vous : rares sont les écrivains qui sont capables d'écrire de temps à autre un très beau livre sans se prendre en permanence trop au sérieux. Je vous cite une fois encore : « *Le principe de base de l'amateur est le plaisir.* » Et plus loin, « *l'amateur est parcimonieux de ses certitudes* ».

Vous l'ai-je déjà confié, Monsieur ? J'ai su, bien avant de vous rencontrer, que vous étiez un homme selon mon cœur. Je l'ai su, en découvrant il y a vingt-cinq ans dans *Le songe de Constantin* que vous aviez eu l'idée brillante de conférer droit de cité romanesque à une Académie des Jeux appelée à symboliser dans une société idéale la fusion harmonieuse de toutes les formes de la pensée, de la science et de l'art. Cette pensée est au cœur de mes rêves depuis longtemps : je regretterai toujours de ne pas lui avoir donné forme avant vous.

Depuis lors, nous sommes devenus concitoyens. Nous habitons la même commune à difficultés de la périphérie bruxelloise que les

hasards de la géographie et de l'Histoire ont située à la frontière de deux cultures. Et, sans doute, le fait de subir ensemble les mêmes tracasseries puérides d'un pouvoir de tutelle affligé d'un complexe d'infériorité débilisant qu'il tente de dissimuler sous le masque de l'arrogance a-t-il créé entre nous une naturelle fraternité de comportement. Mais j'espère avoir montré dans ce discours que bien d'autres liens plus subtils nous unissent, et qu'entre les genêts de votre avenue et les érables de la mienne, il y a autre chose qu'une simple connivence florale ou bocagère.

Vous voici donc désormais des nôtres. Soyez le bienvenu !

*Discours de M. Alain BOSQUET DE THORAN*

Chers Consœurs et Confrères,

L'honneur que je ressens à me trouver à cette tribune est double. En premier lieu, parce qu'en me jugeant digne de siéger parmi vous, vous me permettez de participer à des travaux qui comprennent l'attribution de prix et de bourses de soutien ou d'aide à l'édition à nombre de passionnés de l'écriture. Marie Gevers, dans son discours de réception à l'Académie en décembre 1938, à ce même siège, soulignait déjà l'importance de cette tâche. En second lieu, succéder à son fils Paul Willems est un honneur teinté pour moi de plus d'une émotion. En effet, à la filiation littéraire et personnelle s'ajoute une filiation familiale qui, même si elle est lointaine, resserre encore les mailles du réseau affectif qui me relie à lui. Et l'honneur et l'émotion, c'est, encore et surtout, de recevoir l'accueil chaleureux de Charles Bertin en votre nom, parlant d'ouvrages dont certains durent précisément beaucoup à votre soutien.

Mesdames et Messieurs,

Évoquer le souvenir de Paul Willems, c'est pour moi une suite de retrouvailles, souvent frappées par un phénomène auquel je suis particulièrement sensible : celui du hasard objectif.

Cher aux surréalistes, ce type de découverte, sous les dehors apparemment fortuits d'une rencontre, y introduit une troublante, et parfois saisissante, relation de causalité avec un événement antérieur ou postérieur, au-delà de la banale coïncidence. Cette « vertu



magique de la rencontre », comme dit André Breton, je n'ai cessé d'en redécouvrir les surprises et les bonheurs, sur les traces de mon lointain mais familier cousin, jusqu'au goût du ramassage attentif, au long de plages battues par le vent, de ces minuscules épaves, « bouts de bois blanchis par le sel, signes venus d'un monde rêvé », disait-il.

D'abord, cher Charles Bertin, permettez-moi d'évoquer les circonstances dans lesquelles, pour la première fois, j'ai entendu votre voix. C'était à la radio, le lundi 26 mai 1952 : vous étiez interviewé par Jacques Stehman, à un entracte de la finale du concours Reine Élisabeth de piano. Vous aviez la pudeur de ne pas parler de votre pièce *Christophe Colomb*, dont Jacques Stehman écrivait précisément l'argument musical, qui se montait alors au Théâtre national et allait recevoir quelques mois plus tard le prix Italia, pour sa version radiophonique.

Vous aviez par contre le très juste toupet, en ce lieu et cette circonstance, de parler d'un événement que sans le savoir je venais de partager avec vous l'après-midi même sur les gradins du Léopold Club : la finale européenne de la coupe Davis, où le virtuose Philippe Washer remporta le point décisif face à l'Italie. Le soir même, nous écoutions ensemble, vous dans la salle et moi à la radio, un autre virtuose inspiré, Léon Fleisher, qui allait brillamment remporter une tout autre finale. Mon grand-père Émile Bosquet était membre du jury, et Paul Willems alors secrétaire général du Palais, devait être présent au même concert, sans doute en léger retrait de la reine Élisabeth, et probablement flanqué d'une première esquisse de Louis Papelin-Bouture, personnage que nous retrouverons plus tard.

Ainsi se révélaient entre nous des goûts et intérêts communs où la littérature allait bientôt s'imposer avec ses irremplaçables complicités, par exemple lorsque nous étions réunis aux cocktails de la Jeune Parque, chez Jacques Antoine, qui fut notre éditeur à tous trois.

\*

\*\*

C'est dans ce Palais des Beaux-Arts, que j'allais très bientôt fréquenter quotidiennement en tant que secrétaire de rédaction de son

journal, que je rencontrai pour la première fois Paul Willems, et fus d'emblée séduit par son sourire légendaire. Et c'est dans les locaux du journal que je nouai une autre précieuse amitié avec Georges Sion, qui en tenait la critique dramatique, et qui fut un artisan et le témoin amical et attentif de la carrière théâtrale de Paul Willems dont Claude Étienne, toujours dans les mêmes lieux, allait être l'initiateur.

C'était en 1953, j'avais 20 ans, et étais de 20 ans son cadet. J'étais naturellement attiré par son urbanité, sa gentillesse, et une forme de douceur teintée de retenue qui était une marque d'attention pour son interlocuteur, et caractérisait son charisme. J'ignorais, et lui aussi, que nous étions lointains cousins. En fait, j'ignorais alors qu'il était le fils de Marie Gevers, qui correspondait régulièrement avec ma grand-mère paternelle en l'appelant cousine, et à qui j'envoyai timidement mes premiers poèmes. Notre ancêtre commun était un certain Jacques Best, qui vécut à Anvers à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Or quelle ne fut pas ma surprise de trouver un colonel Best dès la première page de la *Chronique du Cygne*, roman que Paul Willems publia en 1949. Personnage épisodique au demeurant et seul militaire, parfaitement incongru, dans nos familles respectives. Mais il est d'autres rencontres qui, au fil de son œuvre et de ce qu'elle contient de sa vie, font que souvent j'ai eu la surprise heureuse de mettre mes pas dans les traces des siens. Au propre même, puisque habitant Anvers jusqu'à l'âge de sept ans, soit à la veille de la guerre, je fréquentai quelques mois la même école que lui à une génération de distance. Ensuite par l'attachement presque atavique que j'ai gardé pour cette ville-fleuve magique et théâtrale. Mes pas cependant s'arrêtent prudemment au rivage de son fleuve, alors que Paul Willems, dans le bas Escaut, bien en aval de la ville, y plongeait carrément, savourant un plaisir intense à le traverser à la nage. Dans une eau limoneuse mais non encore polluée qui, comme il le confiait à Anne-Marie La Fère dans une interview radiophonique, « était alors une eau merveilleuse et douce à la peau ». Je ne crois pas me tromper en disant qu'il est le seul académicien à avoir été repéré, tel un phoque rêveur, se laissant voluptueusement porter par le flot ou le jusant d'une rive à l'autre.

Il ne se contentait pas d'y nager. Bricoleur habile, il avait fabriqué un canoë qui avait d'autres ambitions que de sillonner l'étang familial et légendaire de Missembourg. En effet, avec ce frêle esquif, comme on ne dit plus mais qui en était vraiment un, il descendait

tout l'Escaut, doublait Breskens tel le cap de Bonne-Espérance, et allait dormir sur la plage de Bredene. C'est ainsi qu'il découvrit Ostende, avec son ancien Casino et ses villas 1900, toutes sommées de girouettes dorées indiquant son cher vent d'ouest, le plus beau de tous les vents.

Mais c'est au lendemain de la guerre qu'il eut la révélation de l'extraordinaire décor de fausses vagues peint par les Allemands sur les façades et les rampes murées de la digue, camouflage fantastique et naïf. C'était là un reflet gigantesque, un immense miroir de la mer, digne de figurer parmi les chefs-d'œuvre du patrimoine mondial, si on avait eu l'idée, heureuse mais difficilement imaginable, j'en conviens, de le conserver tel quel. Avec, bien entendu, ma consœur Liliane Wouters, habitante du lieu, comme gardienne et conservatrice... Passé par les filtres de la récréation, ce miroir est heureusement devenu un immortel spectacle de notre théâtre.

Remontons l'Escaut, dont le flot toujours régulier est la basse continue de son œuvre. Dès les premières lignes de *Tout est réel ici*, son premier roman publié en 1941, dont le titre est la plus belle profession de foi d'un poète, et qui jette sur son œuvre une infinie ombre portée, plus intense encore qu'un reflet, il écrivait :

« ... Je me rendis sur la digue de l'Escaut... Je m'étendis dans l'herbe, les yeux fixés vers le coude du fleuve, souhaitant reconnaître dans chaque barquette la forme doublement ailée du "Fameux Findor". Mais comme rien ne venait, mon regard erra sur la rive opposée. La ligne de la digue partait de l'horizon, glissait vers la gauche sans rencontrer d'autres obstacles que les embarcadères qui coupaient de taches noires le vert violet de l'herbe, s'arrêtait un instant à la « maison de la digue » dont on voyait les fenêtres les plus élevées surveillant le fleuve comme des yeux de chats, continuait enfin vers Anvers et se perdait dans un fouillis de grues et de fumées. »

Arrêtons-nous à présent à cette page du *Pays noyé*, sa dernière œuvre publiée, en 1990, et qui culmine à hauteur des *Falaises de marbre* de Jünger :

« Herk et Liou arrivent au banc de sable du *Phoque blanc*, qui, croit-on, se situe dans le bas Escaut à la hauteur des bancs de Valkenisse au large de Paal et du pays noyé de Saeftingen... Là, il n'y a pas de frontières entre le ciel et l'eau. On ne sait d'où vient la

lumière car elle est partout. Ici et là, à marée basse, émerge une plage de sable, îlot plat étrangement flottant, ou plutôt suspendu entre lumières et reflets. Monde sans repères, sans appui, où tout est miroir, où tout à chaque instant change et s'efface. »

Entre ces deux textes, c'est une parabole de cinquante ans de vision et d'écriture qui parcourt son orbe, prenant tout entier en miroir son œuvre et sa vie.

Je note encore cet autre passage éclairant de *Tout est réel ici* : « Quelque temps après, la jeune fille se maria : elle croyait aimer un homme qui avait je ne sais quoi d'aérien dans les gestes. Il jouait bien au tennis, et quand elle le regardait dans les yeux, son regard fuyait comme les vagues. Ses yeux ! Si semblables à la mer. On y voyait les reflets du ciel, un horizon s'y perdait et les paillettes d'or qu'on y distinguait étaient le reflet de la lumière dans l'eau. »

Ces citations me conduisent à faire trois remarques. La première en forme de digression. Ce joueur de tennis – peut-être était-il aussi au Léopold Club –, cet homme qui avait quelque chose d'aérien dans les gestes, et dont les yeux étaient le reflet de la mer pailletée d'or, attire irrésistiblement une réflexion de style cinématographique du genre : toute ressemblance avec une personne ayant vraiment existé serait pure coïncidence...

Rien n'est plus tentant que de glisser une touche d'autoportrait dans une première œuvre, comme les peintres de la Renaissance se représentaient dans des personnages secondaires mais révélateurs, sur le côté du tableau. Sportif, amateur mais accompli, il jouait au tennis des jours durant avec son cousin Pierre Gevers, sur le terrain du jardin de Missembourg. Avec lui, il descendit à vélo jusqu'à Marseille, rendant visite au passage à Jean Giono à Manosque. Sans vélo ni frêle esquif, il gravit aussi la Jungfrau, à quelque 4200 mètres d'altitude, d'où, soit dit en passant, on découvre l'un des plus beaux panoramas des Alpes sur le massif du mont Blanc...

Et cet homme aux gestes aériens, c'est encore le merveilleux patineur qui traçait sur la glace toutes les branches élancées d'un sapin de Noël, sous les yeux encore éblouis aujourd'hui d'Elza Willems.

La deuxième remarque est d'ordre stylistique : c'est l'usage régulier qu'il fait de la conjonction de comparaison *comme*, dont Paul

Émond, dans sa préface à la réédition de *Tout est réel ici*, souligne pertinemment que son usage « suscite le jeu de miroitement et de correspondances que l'on rencontre à d'autres niveaux ». Fenêtres « comme des yeux de chats », « regard qui fuyait comme les vagues », mais aussi « les mouettes glissaient le long de l'eau, entre les cils du jour, comme de doux yeux de femmes », « l'eau est froide comme un couteau », « il y avait un soleil léger comme du vin », « vif comme une phalène en sursis » jusqu'à la célèbre réplique de Bulle qui pêche des reflets sur l'Escaut dans *Il pleut dans ma maison* : « Voilà le reflet du nuage qui approche comme une carpe centenaire. » Dans *La Ville à voiles*, Dile dit à Anne-Marie : « quelle jolie main », et Anne-Marie répond : « Elle ressemble à l'autre main comme mon visage à son reflet. »

Cette association de *comme* et du reflet montre combien cette conjonction tient dans l'image un rôle de miroir, d'où naît, et qui permet le reflet, dont la récurrence, sous mille et une formes, parcourt toute l'œuvre de Paul Willems. Comme miroitent les vaguelettes incessantes de l'Escaut, étrangement pareilles à celles du Grand Canal de Venise dans les tableaux de Canaletto, jusqu'à une sorte d'obsession elle-même multiplicatrice, dans une infinie résonance de fifres et de cymbales dans le vent léger.

Troisième remarque : la présence, dans sa prose – ainsi dénommée pour la distinguer de son écriture théâtrale – de mots soudain soulignés de l'italique. Cet artifice typographique, dont il partage l'usage révélateur et les fascinations avec Julien Gracq, qui accentue le mot auquel il s'applique, n'agit-il pas aussi comme une sorte de miroir grossissant, qui ajoute au mot son propre reflet, lui conférant une épaisseur, un relief qui le distinguent des mots qui l'entourent ?

\*

\*\*

Les reflets, l'eau de l'étang de Missembourg et de l'Escaut, la vase de l'étang et le limon du fleuve, dans lesquels il aime sentir ses pieds s'enfoncer, le vent d'ouest : nous sommes dans un monde fluide, à la limite de l'immatériel, dans lequel on baigne sans jamais pouvoir le saisir, l'appréhender. Les femmes même en sont une représentation à peine charnelle, comme les filles d'eau du *Pays noyé* :

« Parfois un homme qui s'était endormi seul se réveillait ému par un bien-être extraordinaire. Une fille-d'eau s'était glissée dans son lit et de ses caresses avait exalté les rêves du dormeur. »

Dans *Il pleut dans ma maison*, elles sont « de l'or tiède », ou « couchées comme le paradis entre les draps », « la chaleur, le moëlleux, ce sont les femmes », et Thomas dit de Toune : « j'ai envie de la mettre entre ma chemise et ma poitrine ». Elles sont fées, sirènes d'eau douce, cygnes, anges. Ou alors Ève, la primordiale, la seule digne d'être touchée, car elle est source de vie et de création. Ainsi dans *L'Herbe qui tremble*, publié en 1942 : « ...Il s'approcha d'Ève et la regarda. Elle avait des épaules rondes sur lesquelles se reflétait le feu. Elle avait une bouche et des yeux brillants. Son ventre luisait doucement aux lueurs du feu. Adam toucha Ève. Et c'est alors qu'un homme désira créer pour la première fois. »

Mais la femme est aussi associée à un autre élément dont la fascination parcourt son œuvre : la neige, quintessence, symbole le plus pur de l'immatériel. Ainsi, dans *Tout est réel ici* : « Une jeune femme, très belle, fuyait comme moi... Elle se retourna, ses yeux me firent des signes comme les mouettes. Je m'élançai et, lorsque j'arrivai dehors, je vis une chose merveilleuse : la neige... Mais je courais en poursuivant la femme ; c'était elle, c'était elle qu'il me fallait ! Tantôt, je voyais sa forme entre les flocons, tantôt je la perdais de vue, car elle ressemblait à la neige... Mon corps s'enfonça dans la neige. Lorsque je me relevai, ma trace seule me regardait... Je ne pouvais voir plus loin que mon empreinte : c'était mon corps, je le regardais comme on voit un masque par l'intérieur. Lui, plus loin que la neige, atteignait peut-être la femme. Je sais maintenant que la mort a cette forme : c'est un miroir dans lequel on s'enfonce. »

Et encore ce texte, quasi proustien, dans *L'Arrière-pays*, recueil de ses conférences à la chaire de poétique de l'université de Louvain, et qui forment son testament littéraire, texte où la neige est associée au silence, qui en est comme son contre-sujet : « Mais la sensation la plus exquise est d'être réveillé au milieu de la nuit par le silence. Un silence étrange. On a l'impression que ce silence-là, on le touche de la pulpe des doigts... On devine qu'un grand ange, l'ange gardien du vent, s'est posé dans un arbre, immobile, silencieux pour ne pas perturber le miracle inouï qui s'accomplit. On ouvre les yeux. Tiens ! Quelle est cette lumière diffuse ? Est-ce la lumière du silence ? Et alors un élan de joie vous réveille tout à fait. Je sais ce

qui s'est passé avant d'avoir nommé l'événement. Le mot avec un léger retard. Il est devenu inutile car je sais déjà ce qui est arrivé. Tous mes sens en sont alertés. Je murmure en souriant : « Il neige. » Je cite enfin le quatrain de décembre de sa seule œuvre en poésie, rare et précieuse : *Douze couplets et un poème pour les treize mois de l'année* :

Cristal, étoile sur ma manche  
Pour qui est ce flocon charmant  
Il neige depuis si longtemps  
Que mon vieux cœur en est tout blanc

Ces vers sont d'autant plus émouvants que Paul Willems s'est éteint à la veille de décembre, il y a un peu plus d'un an.

Dans son univers qui porte le dédoublement comme la marque de l'équilibre primordial, la neige est l'inverse du reflet, et même plus, puisqu'elle l'abolit de sa blancheur, l'étouffe de son opacité. Elle est, en quelque sorte, comme un cinquième élément égalisateur, peut-être l'image infinie du temps, à laquelle aucune œuvre n'échappe.

À Missembourg, la neige était prétexte à fêtes et illuminations. Paul allumait avec ses enfants des photophores improvisés dans le jardin, qui en multipliait la féerie dès la nuit tombée. J'en parlais avec Elza il y a quelques semaines, et nous déplorions qu'il ne neigeât plus comme naguère. Alors que récemment je cherchais dans son œuvre « la neige et le silence tombant à petits flocons », il neigea enfin, souvenez-vous. Ce n'était pas qu'un miracle inouï, mais une fois de plus une manifestation fine et silencieuse du hasard objectif.

\*

\*\*

Missembourg : on ne naît et ne grandit pas impunément au bord d'un étang. Un étang devenu célèbre dans notre littérature, comme le soulignait Georges Sion, en recevant Paul Willems ici même, en 1976.

« Toutes les personnes qui ont vécu au bord d'un étang sont profondément marquées », disait Paul à Anne-Marie La Fère. « Comme si nous avions en abîme une sorte de reflet de nous-mêmes, un écho de notre voix, une réponse mystérieuse qui vient de

l'étang. Les heures que j'ai passées au bord de l'eau, à rêver ou à pêcher ! C'est un enseignement infiniment plus précieux que l'école ou l'université. »

L'école précisément, jusqu'à ses douze ans, c'est sa grand-mère, à la maison, qui en est l'enseignante, et le *Télémaque* le manuel, lu, relu et analysé.

Ainsi, cette anecdote qui est bien plus que cela, puisqu'elle nous dévoile une clé de son œuvre, en particulier de son écriture théâtrale. Il raconte, dans *L'Arrière-pays* : « Je me souviens d'un merveilleux, inattendu et délicieux événement. Un matin après la dictée tirée du *Télémaque*, comme nous avons commencé l'analyse grammaticale du texte cité, ma grand-mère me dit :

– Un printemps éternel bordait l'île de Calypso : «Bordait ?» Quelle personne, quel temps ?

Et comme je ne répondais pas, elle élève la voix :

– Bordait ! Quel temps ?

Et moi qui regardais par la fenêtre, je réponds :

– Si beau !

Alors, ma grand-mère émue dit ravie :

– Vite ! Au jardin ! »

Oui, cette sorte d'ellipse au carré, extraordinaire, m'apparaît comme un mot de passe magique de sa vision, de sa fabulation du monde. En fait ne s'agirait-il pas d'une variante, ou plus exactement d'un reflet de cette figure de rhétorique qui, manifestement, nous a fascinés tous deux, à des décennies de distance et à propos d'exemples différents, et porte le nom d'anacoluthie, faisant penser à quelque ordre biscornu de chapiteau antique ? « Retournement de construction avec changement du sujet du verbe », dit Paul Willems lui-même, lors d'une séance académique.

Toujours est-il qu'il filait au jardin...



Au jardin, il y a un fé. C'est Jef, le jardinier. Un fé : enfin, une masculinisation ! Un enchanteur, merveilleux pendant paternel de l'exquise image de femme et de mère qu'est une fée. Jef ou Loewie, qui lui inculquait les ficelles du braconnage, la capture des grives, en particulier. Mais surtout, ce fé n'est-il pas le père de Paul, précisément, qui, sur le parcours variable mais initiatique qui menait aux limites du jardin, où il faisait des aquarelles de la campagne d'alors, orchestrait sa découverte de la nature ? Au jardin, c'était là le contrepoint, le complément chatoyant de l'enseignement de sa grand-mère.

Le fé, je le retrouve aussi dans le tout premier personnage de son théâtre, l'astronome, qui ouvre la première scène du *Bon vin de Monsieur Nuche*. « D'ici, de cette place publique de la ville haute, je vois se déployer la collection d'étoiles la plus complète qui soit au monde. Elles ressemblent à des milliers de coquillages brillants, jetés sur une plage de sable noir, par une vague plus grande que l'océan Atlantique. » Voilà, dès les premiers mots, pour ouvrir emblématiquement son théâtre, une superbe image de renversement, le ciel reflet de la terre, et inversement, comme dans un tableau du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich, au sujet duquel, une fois encore, je partage avec lui une admiration qui joint nos univers.

Il en disait : « C'est peut-être Friedrich qui montre de la façon la plus claire et la plus forte ce qu'est la véritable approche romantique du monde, à la fois ce regard d'une extraordinaire précision et cette appréhension du secret des choses, sans qu'on puisse savoir en quoi cette précision est à même de communiquer ce secret. »

Cette interrogation fondamentale n'est-elle pas aussi au creuset de son œuvre ?

L'indication de mise en scène des deuxième et troisième actes de *Warna* est pratiquement la description d'une œuvre de Friedrich : « ... Tout le tableau est suggéré par des décors gothiques en ruines... des colonnes aux arcs brisés, des murs partiellement écroulés, hautes ruines calcinées par un incendie récent, façade percée de fenêtres à travers lesquelles on voit le ciel... Côté cour : masse sombre des sapins, un tronc ou un rocher servira de siège. Côté jardin, masse sombre de sapins, il y a un rocher ou une pierre qui servira de siège. »

À nouveau, dans ce subtil écart descriptif, voici une fausse symétrie, mère du reflet, différence créatrice au sein de la ressemblance. Mais surtout, dans ce théâtre, dans ce lieu soudain délimité entre cour et jardin, en contrepoint renversé des grands espaces de l'univers de sa prose, se révèle et se dessine un pré carré : celui de la maison, du lieu défini qui, de la cave au grenier, divise l'espace scénique en tableaux, en actes, en scènes. Du château des neiges de *Warna* à l'appartement des *Miroirs d'Ostende*, de la maison de Milie d'*Off et la lune* à la maison des marais de son ultime pièce, *Elle disait dormir pour mourir*, de la cabane de Phébus sur la *Plage aux Anguilles* à la maison des maisons, qui est comme le Missembourg de son théâtre, où il pleut dans une douce folie.

Oui, écrire pour le théâtre, c'est aussi se réfugier, comme pour mieux circonscrire son discours, dans un lieu fermé. C'est également un espace fini du temps, à la mécanique implacable, où il n'y a plus d'échappatoire à la rêverie portée par une prose de roman ou de nouvelle dont la découverte par le lecteur peut être distendue, voire interrompue, remise à plus tard.

La scène est là, avec ses trois coups, ses personnages de chair et de parole sonnante. Alors l'évasion renouvelée devant le réel, cette ruse pour encore filer au jardin, se réfugie et s'éclate dans le texte même, la langue et le langage, jusqu'aux noms de ses personnages, étrangement d'ici ou d'ailleurs. Je le cite encore : « Le théâtre délivre le langage des prisons de l'écriture. Les mots de la pièce, scellés comme de petits gisants aux pages du livre, retrouvent liberté et vie. Aussitôt les voilà mobiles, infidèles, insaisissables, délicieux ou effrayants. Pour un rien, ils changent de signification, mentent, pleurent ou disent la vérité. » « Les mots en question, les mots en charpie », dit Jean Tordeur, dans la préface de *Elle disait dormir pour mourir* – effrayant titre reflet. « Détournés de leur sens, et vrais. Pris dans leur acception commune et faux. »

– Quel temps ? Si beau !

La majeure partie de son théâtre ne s'accomplit-elle pas dans ce jeu qui opère à la fois sur le langage et sur les situations, et qui donne à sa poétique à la fois son volume et son écho, son goût et sa saveur ? Sa prose baignée d'intemporel bascule dans le théâtre avec cris et fracas. Au jardin !

Son invention langagière est constante, dont *La Ville à voiles* est en particulier un florilège, avec les argentines, les pistoias et graphimorphes, le cachemoumou, cette laine pour châte, et ces luffelines de Turquie, et le vrai tissu de marmelotte, la brassempoutre, muse-lière pour méduse, et des verbes comme floutiner, humifier, printaneler, roseler et tuliper, enfin les grands Basilouffles mangeurs de vent... Il arrive qu'on se retrouve entre Henri Michaux et Jean Tardieu, grands voisins en poésie. Et il y a aussi des méfiances merveilleuses vis-à-vis du langage, comme l'exprime Thomas, jaloux de Toune, dans *Il pleut dans ma maison* : « Elle emploie des mots qui signifient autre chose que ce qu'ils signifient », ce qui est bien le plus bel aveu qu'on puisse obtenir d'un poète.

Dans un texte de *L'Arrière-pays*, il a cette remarque fondamentale : « ... le langage du théâtre n'est pas et ne peut être le langage de la vie. ... La force du théâtre n'est pas d'imiter, mais de créer une autre réalité plus forte que celle de la vie quotidienne... Il crée le mythe sans lequel nous ne pourrions vivre. »

Ce mythe, Paul Willems l'a magnifié, comme aucun autre de nos auteurs, par une suite d'illuminations qui ne sont pas près de s'éteindre. Elles brillent dans le temps, de scène en scène, comme des photophores sur la neige, aux éclats tour à tour joyeux ou tendres, fascinants, troublants, ou limpides.

\*

\*\*

Ces illuminations, elles parcourent aussi sa vie publique de directeur du Palais des Beaux-Arts, dont il fut le plus grand des patrons. Il ne se contente pas d'administrer cette maison complexe aux treize sociétés affiliées.

Il parcourt lui-même le monde, en particulier la Russie et la Chine, pour en ramener spectacles et expositions. Ce seront entre autres les éblouissements des ballets Beriochka, de l'Opéra et du Cirque de Pékin, les expositions Trésors de l'Art chinois et des statues du cortège funéraire du fondateur de l'empire chinois, Chin Shih Huang Tsi, que Paul alla pratiquement exhumer là-bas dès qu'il eut connaissance de cette extraordinaire découverte.

En 1969, il crée le festival Europalia, qui contribua dès alors large-

ment à l'ouverture des frontières culturelles européennes. Il a le sens du spectacle et particulièrement de la fête, aussi bien à Missembourg, en famille et entre amis, qu'au niveau du pays tout entier, quand par exemple, avec son compère et autre spécialiste ès fêtes Maurice Huisman, il imaginait les réjouissances commémoratives de l'anniversaire des vingt-cinq ans de règne du roi Baudouin.

Toute son œuvre, publique et privée, porte à la fois le reflet de l'esprit découvreur, du directeur aventurier parcourant le monde réel, et celui de l'aventurier de l'intérieur, qui sans cesse, dans son écriture, prend les mesures de son propre monde, secret et révélé. Et l'équilibre exaltant de cette œuvre et de cette vie tient dans la fusion frémissante de leurs frontières communes.

Il existe un témoin exceptionnel de cette double vie : c'est Louis Papelin-Bouture, dont Paul Willems narre la visite, ou plutôt l'apparition, au Palais des Beaux-Arts. L'épisode se passe lors d'une soirée de gala. « Un soir, j'ai eu l'honneur de m'incliner devant S. M. l'Empereur du Japon, qui m'a semblé d'une timidité encore plus terrifiante que tous les rois que j'avais rencontrés jusqu'alors. C'était ma propre timidité qui se reflétait sur son visage impassible. J'ai eu l'impression qu'il me disait :

– Glou, glou, glou.

À quoi j'ai répondu :

– Agu, agu, agu.

J'étais sur le point de paniquer et de formuler une réponse plus aimable, comme "How do you do", quand, dans un coin, j'ai reconnu la haute silhouette de Louis Papelin-Bouture. Les mains dans les poches de son veston de tweed, lui qui était si réservé d'ordinaire, et avait le plus doux sourire du monde, se tordait de rire en me voyant. Je souris. L'empereur parut content. Entraîné par suite, il gagna la loge royale et Louis Papelin-Bouture disparut derrière un rideau. Je me promis de le voir chez moi le lendemain. Vous imaginez aisément, comme moi, que ces retrouvailles se passèrent devant un miroir doublement malicieux. »

\*

\*\*

Dernière image de l'Escaut. J'ai pris place dans un poste de pilotage, en amont de la Plage aux Anguilles, là où l'Escaut quitte Anvers, en tournant vers la gauche. Au vieil embarcadère, un voilier dégingué est amarré. À n'en pas douter, c'est le fameux Findor : « le bateau à voile », dit-il, « sur lequel je navigue depuis l'âge de cinq ans, et qui est à la disposition de mes amis ».

De mon observatoire, je vois un cortège qui s'approche, comme dans un film de Fellini, intarissable et gesticulant. Le cortège que déjà vous évoquiez, Charles Bertin, sur la tombe de Paul Willems, le 2 décembre 1997, « de ces créatures chères à notre imagination et à notre cœur », disiez-vous. Ils sont tous là : Maman Suzanne et le Père, Françoise, Jacques et Pierre, des couples comme sortant d'une noce, les Nuche, les Roi, les Doré, puis Martin et Isabelle, le marchand de sable, Toune et Thomas, Bulle déjà au-dessus du bastingage avec son filet, Germaine et Madeleine, Oscar le charcutier et Maria, Don Vasouille et Pacottin, l'Astronome qui brandit un sextant, Monsieur Posse et Lucotte, Vélicouseur et Halamissa, Rose-Diane, Josty, Feroe, Agréable et son mannequin, Monsieur Bax et madame Tchiwitz, Monsieur Boule et ses filles Minou et Mariette, un bigame, Korr et Xury, Madeleine et Walter, Adam et Ève, le Bon Dieu, le Soleil et la Lune – mais il a mis tout l'univers en scène, ce diable d'homme-là –, le chat Astrophe suivi de son ombre, puis l'ombre de Bella, Vincent, Fenêtre, la baronne Dentille et la comtesse Warna, Eugène et Madame K, le colonel Best bien sûr et quelques soldats, des vagabonds qui se fauillent, des loustics du port...

Je n'ai pas vu Guldentop, le fantôme de Missembourg ; sans doute était-il déjà à bord, en parfait passager clandestin. Louis Papelin-Bouture monte le dernier, de son pas preste, une toque de fourrure sur la tête.

Puis, soudain, toutes les sirènes des navires du port se mettent à mugir et à chanter, comme ces grandes orgues dont tu imaginais le chant énorme, infini, qui « couvrirait tout Anvers et se répandrait plus loin encore ».

Voilà Phébus, le ramasseur d'épaves, qui sort de sa tanière de la plage et vient larguer les amarres. Le Fameux Findor se met à descendre le fleuve, tirant des bords, car le grand vent d'ouest s'est levé pour ce dernier voyage.

Salut, Paul, vieux frère de la côte, immortel capitaine, voguant vers ton univers sans frontières.

# SÉANCE PUBLIQUE DU 5 JUIN 1999

## Réception de M. Daniel DROIXHE

---

*Discours de M. Marc WILMET*

Chères consœurs et chers confrères,

Nos actes nous suivent, dit-on. Ceux des philologues, grammairiens, linguistes, historiens de la linguistique ou de la littérature – les petits cailloux régulièrement semés dont ils jalonnent leur *cur-sus* de savant : livres graves, articles austères... – auraient même vocation à les pousser parfois, d'une Université l'autre, vers les sommets académiques.

En notre bonne compagnie, l'amitié, la sympathie réelle n'excluent pas un certain décorum. La familiarité fleurit côté jardin. Côté cour, on se sert volontiers du « Monsieur ». Voilà pourquoi, inversant le rituel de ces vieux films hollywoodiens des années cinquante soumis à une censure tatillonne (rappelez-vous, Mesdames, Messieurs, la caméra s'éteint sur le long baiser de l'héroïne défaillante ; au matin, un lit défait entr'aperçu, deux oreillers rapprochés suggèraient à nos imaginations adolescentes le franchissement d'une étape décisive, confirmé par le brusque passage au tutoiement – parenthèse, je me suis toujours demandé de quelle tonalité de *you* le doublage tirait l'autorisation d'un *tu*), mon cher Daniel, en ce samedi chaleureux, sous ces lambris métaphoriques, permets-moi, l'espace d'une demi-heure, de te dire « vous ».

\*

\*\*

Vous n'avez, Monsieur, en dépit de vos multiples facettes, rien d'une jolie dame à l'automne de sa beauté. Je puis donc sans offusquer la délicatesse révéler que vous êtes né à Herstal le 26 avril 1946, une date qui fait de vous, si je ne m'abuse, le benjamin de l'Académie. Est-ce un signe du destin, la vie vous prit rue Nicolas Defrecheux (le poète du renouveau dialectal wallon au XIX<sup>e</sup> siècle : vous lui consacrez bien plus tard une brochure). Vous êtes Liégeois. Liégeois vous êtes. Vous l'êtes de toute votre âme, de toutes vos forces, par toutes vos fibres. Liégeois de souche et de haute lignée, puisque vous comptez parmi vos ancêtres, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, des houilleurs, des limeurs, des tourneurs... ; un armurier, mais à la Fabrique nationale, la F.N. (le métier, précisait André Goosse en vous recevant à la Société de Langue et Littérature wallonnes, vaut à Herstal « droit de bourgeoisie ») ; un fondeur, mais à la Fonderie des canons de Saint-Léonard, que Napoléon en personne avait établie sous l'Empire aux portes de la ville. Liégeois de patronyme-toponyme — Droixhe —, avec la fière graphie *xh*, double lettre de noblesse (je renchéris, le Secrétaire perpétuel me le pardonne, sur votre bourgeoisie) contre laquelle vos pareils n'échangeraient aucun tortil de baron.

De toutes ces mains à marteau, à cisaille, à épée et à revolver (ni à faucille ni à charrue), votre main à plume gardera quelque chose.

En attendant, vous apprenez le wallon de la bouche de votre grand-mère maternelle et vous entamez vos classes à l'école communale de Herstal. Bon élève, évidemment.

Savez-vous que j'aurais presque pu vous croiser à cette époque ? Mes parents, pigeons voyageurs, mère bruxelloise et père carolo, avaient fixé pour un temps leur barque professionnelle à quelques encablures de la région des mines et des hauts-fourneaux, sur le versant verdoyant de la Meuse et du canal Albert, colorié au printemps de tous les arbres fruitiers que les stratégies de l'Europe agricole n'avaient pas encore déracinés. Je fréquentais l'athénée de Visé, escorté chaque matin de deux camarades qui s'illustreraient en des secteurs assez différents, l'un sous le pseudonyme médiocrement littéraire de « Tonton Tapis », l'autre, qui, lui, dès l'entrée de la ville bifurquait à gauche vers le collège ennemi (les nuages de la guerre scolaire s'amoncelaient à l'horizon), un garçon taciturne nommé Detrez, préparant Conrad. Notre troupe grossissait en route d'un paquet d'élèves venus de Mouland ou des Fourons, que nous appelions plaisamment (pensions-nous) « les Flaminds », et qui en



retour nous assaisonnaient d'insultes bien romanes. Les politiciens gagneraient quelquefois à fréquenter les cours de récréation.

Pour aller de mon logis de Haccourt à Herstal, il eût fallu, m'objecterez-vous, franchir la redoutable côte d'Oupeye, au sommet de laquelle vous nichez maintenant. Bah ! une sinécure pour le cycliste affûté que j'étais (à tel point, mais j'aurai l'air de me vanter, je donne pourtant ma parole à tous les chroniqueurs tentés par ce pan de ma biographie, et d'abord à celui ou à celle qui me succédera en ces lieux, aussi tard que possible, *festina lente*, qu'un beau jour j'ai ramené dans le peloton, lors d'une étape du défunt Tour de Belgique, Brik Schotte, dit « le dernier des Flandriens », victime d'une crevaison – et quoi de plus normal, au fond, que la sorcière frappe au « pays des macrales » ?). Mais je m'égare. Les occasions perdues ne se rattrapent plus. Nous étions voués à nous rencontrer une trentaine d'années après, mousquetaires démontés, à l'Université de Bruxelles.

Vous continuiez votre petit bonhomme de chemin, suscitant çà et là des étonnements, par exemple lorsque à douze ans vous complétez un questionnaire en regard du mot *femme* : « ange ou démon ». D'où teniez-vous cette précoce assurance ? Vous commencez aussi à dessiner et remportez des prix à un, puis deux, puis trois concours. À l'athénée de Herstal, promu « directeur artistique » du journal *Le Trait d'union*, vous y insérez des croquis à la manière de Daumier dont vous aviez trouvé les modèles dans une histoire de la caricature signée Philippe Roberts-Jones. Plusieurs de vos dessins paraîtront, excusez du peu, dans *Hara-Kiri*. Entré à l'Université de Liège, vous agrémentez le bulletin des futurs médocastres, *Le Carabin*, en images de jeunes filles dénudées – l'anatomie a bon dos – alternant avec les silhouettes moins aguichantes des gloires un tantinet compassées de la section de philologie romane. Quel Nostradamus aurait prophétisé que vous mettriez à l'Académie de langue et de littérature françaises vos pas dans les traces de Maurice Delbouille, Maurice Piron, Louis Remacle ?

D'ailleurs, vous échouez en première candidature (il vient un moment et un degré de réussite où ce genre de révélations contribuent à la réputation de l'ex-refusé plus qu'elles ne la ternissent). Vous n'aviez pas brillé à l'examen écrit d'analyse textuelle, coupable, injure suprême aux mânes de Servais Étienne, d'avoir glosé un extrait des *Caractères* en y mêlant des considérations historiques. (Détail savoureux : une des correctrices était Claudine

Gothot-Mersch, notre actuelle Directrice, qui a eu le bon goût de ne pas s'en souvenir.) L'épreuve de psychologie, doit-on vraiment s'en étonner, vous assena le coup de grâce. Ainsi s'annonçaient vos préférences et vos réticences. N'empêche, on a beau plaisanter aujourd'hui, vous fûtes littéralement malade de l'accident, et votre famille persuadée de l'arrêt définitif de votre carrière universitaire. Vous reprenez néanmoins le collier en octobre 1965, troquez résolument encre de Chine et plume ballon pour une guitare. C'est une autre histoire. J'en toucherai un mot tout à l'heure.

Daniel dans la fosse aux lions et aux lionnes de l'Université liégeoise... Il faut vous avoir entendu parler, un soir de détente (vous vous livrez rarement), le verre à la main (ceci expliquant cela), de l'époque étrangement anachronique d'avant Mai 68 pour apprécier votre art consommé de la pointe sèche. J'ai pris des notes, vous les avez mises en forme. En espérant que vous composerez à loisir vos mémoires, j'en extrais anticipativement quelques tableaux, contenu et style certifiés, le croqueur pointant le nez face aux croqués.

Des profs que nous avions alors, P. était un de ceux qui attiraient le moins. Ses cours le montraient terne et presque administratif. Il me fit entendre par la suite les vertus de l'épreuve de Grisélidis. En décourageant les élèves peu perspicaces, on réserve du temps pour les autres, qui dépassent les apparences. Pas d'énergie à dissiper.

(Mesdames, Messieurs, prenez-y garde, cet heureux temps n'est plus, « tout a changé de face ». Les étudiants n'avaient pas inventé l'« avis pédagogique » banalisant et nul ministre tant soit peu démagogue ne songeait à soumettre les professeurs – pardon, les « enseignants » – à un autre critère d'aptitude que l'excellence en leur spécialité.)

M<sup>me</sup> L., qui gardait les traces d'une grande beauté, se montrait peu. Ses exposés occasionnels étaient d'un joli décousu ; mais je compris vite qu'il y avait là une invitation à la méthode, à défaut de discours méthodique. Mettre de l'ordre dans une conversation-promenade est instructif. Je reste attaché à cette pédagogie de la randonnée (pratiquée sans excès, bien sûr).

On voit le ton, louis-quatorzième ; un brin de La Bruyère (« R. exigeait, fort poliment, qu'on lui restitue à la lettre une matière correspondant au livre ou à l'article qu'il rédigeait cette année-là. C'était un grand savant, publiant au métronome et n'aimant pas le dérangement »), un zeste de Saint-Simon (« M., issu du peuple, croyait s'élever à l'élite par l'aigreur et le dénigrement. W. était le souffredouleur de la section. H. s'en moquait ouvertement. Érudite de réputation, il n'en faisait rien éprouver »).

Au total, c'est toujours le portrait du portraitiste qui se projette en ombre chinoise. Une dernière preuve ?

Élisée Legros, carré dans son obstination ardennaise, *ome tot-oute* que j'ai peu connu, (...) paraissait à l'écart. Prématurément vieilli, à moitié aveugle, le cheveu long, l'allure négligée, Legros aurait eu tout pour me plaire. Mon ami Pisvin, aujourd'hui préfet d'athénée dans le Hainaut, a travaillé sous sa direction ; il m'a raconté leurs entretiens, quand l'élève préféré de Jean Haust, dans son cabinet, renversait piles de livres et vieux papiers à la recherche de la fiche perdue. Gossiaux l'aimait aussi. Il tenait de lui le récit de rencontres légendaires avec Wartburg...

La trinité Haust, Remacle, Legros sous l'égide du Pantocrator Walther von Wartburg..., l'A.L.W. « Atlas linguistique de la Wallonie » et le F.E.W. « Französisches etymologisches Wörterbuch » réunis, le boulevard dialectologique vous semblait ouvert. Deux maîtres infléchiront la ligne : Maurice Piron, rapatrié de Gand, venait de republier l'article *Étymologie* de l'*Encyclopédie* ; et surtout Pol-Pierre Gossiaux, assistant frais émoulu au service d'André Vandegans, dirige en 67-68 et 68-69 un séminaire autour de « l'idée de bonheur au XVIII<sup>e</sup> siècle » et de « la théorie du signe à l'âge classique ». Vous découvrez coup sur coup Michel Foucault et le structuralisme, sollicitez et recevez une bourse afin de préparer à Paris votre mémoire sur *L'arbitraire du signe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (incidemment vous prenez le temps de figurer dans un film, pas n'importe lequel il est vrai : *Le Cerveau*). Vous décrochez dans la foulée, comme par inadvertance, la plus grande distinction ; bénéficiez en 1970 du mandat d'aspirant du Fonds national de la recherche scientifique ; attaquez votre thèse, que vous soutenez dès 1974, malgré l'interruption obligée du service militaire, vos cheveux plutôt longs, en effet, et un irrésistible penchant à entonner le premier couplet de *l'Internationale* quand vous œuvriez à la propreté des latrines vous y valant d'acquérir une expérience utile dans les activités de nettoyage, jusqu'à ce que, de guerre lasse (c'est le cas de le dire), on vous affecte à la décoration du mess en raison de vos dons artistiques opportunément reconvoqués : la caserne de la Chartreuse s'orne désormais grâce à vous d'une fresque représentant sur plusieurs mètres les chaumières et les hôtels juxtaposés du centre de Liège au grand siècle.

La thèse, intitulée *La linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800)*, sous-titrée *Rationalisme et révolutions positivistes*, un fort volume de 455 pages, sort à Genève, chez Droz, en 1978. Elle porte

d'emblée votre jeune gloire au-delà des murailles, des clochers et des faubourgs de la Cité ardente.

« L'appel de l'histoire »... Par-delà vos intentions affichées, il m'a toujours semblé que le titre – gaullien – pouvait se comprendre de deux façons.

D'une part, la linguistique attendait bel et bien ses historiens. En France et dans les pays de culture française particulièrement, là où le succès d'une grammaire scolaire empirique, focalisée sur l'orthographe d'« accord », construite de bric et de broc, avait dénaturé l'effort séculaire des Grecs, des Latins, des médiévaux et de la grammaire générale, de rares pionniers tentaient de remonter la pente : un Jean Stéfanini prenant appui sur la diathèse, un Jean-Claude Chevalier suivant le difficile accouchement de la « notion de complément », un André Joly sillonnant le réseau serré de correspondances entre James Harris, Gustave Guillaume et la « linguistique cartésienne » de Noam Chomsky... Votre livre participe de ce renouveau – mieux, il l'organise –, qui suscitera la création d'une Société d'histoire et d'épistémologie des sciences du langage (vous en êtes l'un des initiateurs) et déclenche un mouvement international parmi les plus féconds de la recherche contemporaine en sciences humaines.

Votre objectif personnel était autrement pointu. Vous vous dressez en faux contre l'image d'Épinal d'une linguistique préscientifique (en gros, de l'Antiquité aux idéologues de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle) à laquelle succéderaient les réalisations proprement scientifiques, celles – entendons : scientifiques ou positivistes –, de la grammaire comparée et de la grammaire historique. Non. L'historicisme s'amorce au sein de la philosophie sensualiste de Condillac. Le comparatisme plonge ses racines dans le terreau des dictionnaires polyglottes et les discussions sur l'origine divine ou sociale du langage. Vous éclairez les spéculations de Rousseau (« l'enfance de la parole »), de Diderot (« le langage des signes » et ses prolongements esthétiques)... ; réhabilitez Ménage-Vadius, mal en point au sortir des griffes de Molière (le pionnier de la phonétique, Cordemoy, n'avait pas davantage eu l'heur de séduire le *Bourgeois gentilhomme* ni son père) ; donnez le président de Brosses pour un ancêtre de Saussure et de la systématique ; débusquez des continuités de Thurot à Beauzée, de Thiébault à Court de Gébelin...

La démonstration s'effectue en trois étapes : 1<sup>o</sup> langage et origine, 2<sup>o</sup> langage et raison, 3<sup>o</sup> langage et société, mais les lignes de force

que vous retracez ne sauraient occulter non plus les chemins de traverse, les fausses pistes et les culs-de-sac guettant toute discipline en voie d'élaboration. Vous écrivez des pages admirables d'érudition et de lucidité sur la permanence et le changement, sur l'arbitraire du signe (une notion complexe, qui amalgame la convention et la contrainte, à quoi j'ajouterais la contingence et la congruence) et sur l'ordre prétendument « naturel » de la phrase française – la fameuse séquence S-V-O « sujet, verbe, complément », en butte aux assauts souterrains de l'affectivité (le chemin des écoliers serpentant au milieu des jardins de Le Nôtre).

Reprenons brièvement, Monsieur, le fil de votre vie. Les grands maîtres de l'Université blanchis sous le harnais, bien au chaud, bien en place et bien en cour, repus d'honneurs et encensés, n'apprécient pas nécessairement que le succès d'un béjaune leur force la main de l'extérieur (j'aurais dû parler à l'imparfait, car il va de soi, n'est-ce pas, que ces mœurs n'ont plus cours). Si un tel bonheur vous échoit, le plus sûr et le plus rapide sera de tenter fortune à l'étranger. Ou alors de prendre patience en accentuant la traditionnelle modestie du chercheur jusqu'à la grisaille.

La terre liégeoise vous collait trop aux souliers pour que vous ayez pu envisager de gaieté de cœur la première solution. Quant à la seconde, de mauvais esprits prétendent que les anciens sujets des princes-évêques n'ont jamais péché par excès d'humilité ou de charité chrétiennes. Pourquoi déroger, vous seul, à cette règle ? Je ne suis pas sûr, toutefois, qu'en proclamant à la cantonade que (je cite) vous préféreriez « avoir votre nom sur des livres plutôt que celui de votre père sur une porte » vous ne vous soyez fait que des amis. Ai-je dit que vous aviez à l'occasion un caractère difficile (l'adjectif présuppose au moins le substantif, je vous l'accorde), ombrageux, suspicieux, têtu, la dent dure, la rancune tenace, une mémoire d'éléphant et garez, marquises, vos porcelaines ? Au demeurant, fidèle, généreux, tendre (oui), sensible, réservé, timide même, le meilleur fils, le meilleur père et le meilleur époux du monde.

Quoi qu'il en soit, vous devenez au sortir du F.N.R.S. conservateur-adjoint du Musée de la vie wallonne, triant, classant, grattant des monceaux de fiches et vous retrouvant Sisyphe après vous être rêvé Prométhée !

Votre *alma mater* ne trouve à vous confier que le cours de littérature wallonne. Entretemps, Liège étant dépourvue de dix-huitième,

vous aviez pris contact avec Roland Mortier. En son groupe d'études, vous rencontrez Hervé Hasquin, et c'est lui, défricheur, déjà, du rapprochement Wallonie-Bruxelles, qui vous attire à l'U.L.B., investi de la double tâche de perpétuer vaille que vaille (le public n'est pas toujours réceptif, hélas !) l'enseignement de la dialectologie wallonne, en jachère depuis le départ d'Albert Henry, et d'implanter solidement l'histoire de la langue française et de la pensée linguistique.

Vos travaux emprunteront dorénavant les deux voies royales. Devenu chercheur qualifié du F.N.R.S. (de 1981 à 1986, moment où le professorat réussit à vous capter, à vous captiver et à vous capturer), vous courez le monde (je n'ai pas insinué « le si petit monde ») des congrès et des colloques, traitant d'égal à égal les plus grands : le bouillant et amical Charles Porset, l'irascible mais accueillant Hans Aarsleff, Robert Darnton, la « coqueluche de Princeton » (sic) et notre confrère (décidément, vous ne vous sentirez pas ici en terre inconnue !). Les sollicitations affluent – de France, d'Italie, d'Allemagne, de Hongrie, de Pologne, des Pays-Bas, d'Angleterre, des États-Unis... – ainsi que les témoignages de reconnaissance : professeur invité à l'Université de Bochum, professeur à l'École pratique des hautes études et professeur à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Vous êtes élu à Ferrare membre du Comité international des *Renaissance linguistics archive* ; à Oxford, membre de la Commission bibliographique pour l'édition des œuvres de l'abbé Raynal ; à Leyde, éditeur scientifique de la collection *Harmonia linguarum*. Vous organisez des rencontres en Sorbonne (avec la Française Chantal Grell et l'Américain Anthony Grafton), présidez des tables rondes, rédigez quantité de synthèses (pour les volumes collectifs *Prospettive di storia della linguistica*, Rome 1988 ; *Theorien vom Ursprung der Sprache*, Berlin 1989 ; *Speculum historiographiae linguisticae*, Munster 1898 ; *Leibniz, Humboldt and the origins of comparativisme*, Amsterdam 1990...) : au premier rang, le vaste panorama *Französich – Externe Sprachgeschichte* que vous ont commandé les auteurs du monumental *Lexikon der romanistischen Linguistik* (Tübingen 1990). Vous rééditez en l'assortissant de notes et de commentaires la *Grammaire philosophique* de Dieudonné Thiébauld. Vous vous répandez dans les revues les plus diverses : versant international, *Le Français moderne*, *Lingua*, *Studies on Voltaire*, *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle...* ; versant local, la *Revue du Nord*, les *Dialectes de Wallonie*, la *Vie wallonne*, l'*Annuaire d'histoire liégeoise*, le *Bulletin de la Société royale « Le Vieux Liège »*, etc.

Si vous aviez joué jadis dans *La folie des grandeurs* en plus du *Cerveau*, on ne vous épargnerait pas un « j'en passe, et des meilleurs ».

Je m'en voudrais cependant d'omettre sans un salut furtif le précieux recueil de monographies : *De l'origine du langage aux langues du monde* (1987) ou, dans un tout autre domaine, le somptueux *Livres d'images, images du livre : l'illustration du livre de 1501 à 1831 dans les Collections de l'Université de Liège* (1998). Cette oscillation permanente de l'universel au particulier qui est votre marque de fabrique sous-tend l'examen – probe autant que profond – des dyssymétries de traitement qu'ont réservées de *facto* sinon *de jure* la République française et l'Empire aux « idiomes » flamands et aux « patois » wallons. Ou la vaste entreprise que vous lancez d'une étude des contrefaçons liégeoises et maestrichtoises d'Helvétius, de Mirabeau, de Beaumarchais... Je vois l'expression peut-être la plus symbolique de ce syncrétisme dans la publication en disque compact des textes et chansons de la révolution liégeoise : *Catrè-vint-nouf*. Et je n'ai pas été surpris de vous y entendre entonner durant trois minutes cinq secondes montre en main, joignant somme toute la parole à la geste, le numéro 4 de ces vingt pièces exhumées : *Ci còp-là, l'mézàre s'implit...*

Car nous ne sommes pas au bout de nos découvertes, Mesdames, Messieurs. Souvenez-vous que nous avons laissé en 1965 Daniel Droixhe aux prises avec une guitare. Eh ! bien, il s'adonne au rock'n roll et au blues en compagnie de ses beaux-frères ; il court les festivals de Bilzen, Yvoir, Comblain-au-Pont... ; il joue à Liège-en-Neuvive, à Robermont, anime les réveillons au pied du pont des Arches... ; en 1988, il enregistre, dans sa cuisine en guise de studio, deux ou trois morceaux et se voit *illico* sélectionné pour le concours du Chicago Blues Festival de Bagnex, où il se produit devant trois mille personnes (les rencontres d'épistémologie de la linguistique ne déplacent pas à l'ordinaire de pareilles foules). La suite est sur Internet. Levons un coin de la toile sur le site *Elmore D.* (allusion, paraît-il – je confesse volontiers mon incompetence – à Elmore James, et l'initiale... transparente) : « À tous ceux qui considèrent que le blues est une musique monotone, dépressive et sans surprise, Daniel Droixhe (alias Elmore D.) saura assurément remettre les idées en place. Voilà un type qui débarque dans votre quotidien morose avec sa voix tonitruante, son slide énergique, sa bonne humeur et qui vous ferait sauter un cul-de-jatte ! »

Je doute, Monsieur, que vous ayez souvent l'occasion d'exercer ici ce talent. Le bœuf – mais sait-on jamais ? les Académies évoluent – vous l'aurez sur la langue. Tout de même, lequel de nos confrères, moi compris, en vous offrant un fauteuil, aurait imaginé que pour loger tous ces Daniel Droixhe, il serait bien besoin (j'exploite un incontournable de la sémantique componentielle) d'un canapé, d'un divan, d'une méridienne ou d'une ottomane ?

Encore vous demanderons-nous, ce fauteuil, de le partager un instant avec nos souvenirs. Il n'y a pas si longtemps que Raymond Trousson accueillait à votre siège Robert Frickx. C'était notre ami. Nous l'appelions affectueusement « le petit Robert ». Lui aussi avait son double. J'ai connu Robert Montal en 1955 par des chansons fragiles et mélancoliques qui faisaient les belles soirées des cabarets littéraires : *La mer a tes mains... J'ai traversé tant de semaines... Quand l'avril viendra...* Ces poèmes de jeunesse, il en a incorporé quelques-uns à la trame d'un roman désenchanté de la maturité, *Tous feux éteints*. Leur mélodie me flotte périodiquement en mémoire.

Quand l'avril viendra,  
J'aurai dix-sept ans,  
Deux yeux et dix doigts  
Pour coudre le vent  
Au chagrin du monde.

Quand tu dormiras,  
Las' d'être méchant',  
J'aurai mes deux bras  
Pour bercer longtemps  
Ta grâce d'aronde.

Et nul ne saura  
Pourquoi le printemps  
Perdra ses lilas  
Au gré nonchalant  
De l'eau vagabonde.

Les lilas sont coupés ; pour toi, Daniel, les lauriers. N'irons-nous plus au bois ? Qu'importe, pourvu que, guitare classique ou guitare électrique en tête, la musique continue !



*Discours de M. Daniel DROIXHE*

L'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique m'a fait le grand honneur de m'élire au siège occupé en son sein par Robert Frickx, disparu en 1998. Je l'en remercie vivement, avec le sentiment que je dois une partie de ce privilège à ma qualité de Liégeois et d'ancien élève de Maurice Piron. C'est bien sûr à mes parents et à ma femme que je pense d'abord, en ce moment un peu solennel. J'y associe ceux qui m'enseignèrent ou qui m'encouragèrent à Liège : Rita Lejeune, André Vandegans, Pierre-Pol Gossiaux, alors jeune assistant.

Je n'oublie certes pas non plus l'accueil que j'ai trouvé à l'Université libre de Bruxelles, à un moment décisif. Un opéra-comique wallon du XVIII<sup>e</sup> siècle évoque l'enrôlement des sujets de la principauté dans les armées de Louis XV en route vers la Hollande et dit : *On Lîdjwès qui s'ègadje va bin disqu'à Tilleû* – « Un Liégeois qui s'engage va tout au plus jusqu'à Tilleur » – au-delà, ce serait déjà expédition ou voyage ethnographique. On imagine facilement le stress du provincial engagé par une université-capitale. J'ai pourtant gardé le meilleur souvenir de cette époque déjà lointaine. Le Groupe d'études du XVIII<sup>e</sup> siècle de Roland Mortier et Hervé Hasquin m'ouvrait alors ses réunions internationales, sa documentation, ses excursions même – *utile dulci*. Il reste un modèle pour les jeunes équipes, comme celle que Nadine Vanwelkenhuyzen et moi-même animons à Bruxelles et à Liège, comme on dit « avec les moyens du bord », depuis dix ans. Je veux évoquer aussi le souvenir de Pierre Ruelle, rude et chaleureux, dont on me confia en partie les enseignements, sans doute parce que nous partagions l'exotisme d'un accent régional difficilement imi-

table sur les bords de la Senne. Enfin, je salue ici la présence de Madame Frickx et de ses enfants.

Je n'ai pas connu Robert Frickx, professeur émérite de la Vrije Universiteit Brussel, élu à l'Académie en 1993 et disparu cinq ans plus tard. Je ne l'ai jamais rencontré. Je n'ai pas participé aux entreprises collectives qui firent de lui un des spécialistes les plus reconnus de la littérature française de Belgique. Je songe au volumineux *Dictionnaire des œuvres* paru chez Duculot à partir de 1988, entreprise qu'il dirigea comme il anima la Société d'étude des lettres françaises de Belgique. Faut-il l'avouer ? En parcourant la synthèse qu'il consacra à la *Littérature belge d'expression française*, écrite en collaboration avec Constant Burniaux et parue dans la collection « Que sais-je ? », je mesure à quel point j'ai boudé un grand nombre d'auteurs dont il traite et dont, manifestement, il faisait son quotidien et ses délices. Même rappel à l'humilité en découvrant les divers ouvrages qu'il a dirigés en compagnie de Michel Joiret ou de Jean-Marie Klinkenberg.

Lui succédant en tant que philologue, je suis aujourd'hui prié, me dit-on, de l'évoquer sous cet aspect professionnel. Mais on me dit aussi que Robert Frickx n'était pas moins attaché à sa production proprement littéraire et je suppose qu'il eût aimé qu'on entremêle ici les deux volets de son activité, surtout en ce qui concerne les dernières années. Comme l'écrit la quatrième de couverture de son recueil de nouvelles intitulé, presque symboliquement, *Sortie des artistes*, paru en 1996, il poursuit en effet pendant « trente ans, sous les noms de Robert Frickx et de Robert Montal, une double carrière de chercheur et d'écrivain ». Ce qui étonne, c'est qu'il recoure également au pseudonyme pour ses travaux d'histoire littéraire, comme pour son *Gérard de Nerval* et son *Lautréamont*.

Le déguisement n'exclut du reste pas la coquetterie que voici. On sait que Robert Frickx a été l'animateur principal, à partir de 1967, du *Groupe du roman*. Celui-ci eut notamment l'idée de composer un roman collectif sans trame prédéfinie, l'un des membres du groupe commençant le récit, lequel était poursuivi par un autre, et ainsi de suite. Le principe n'était pas neuf. Il avait été mis en œuvre par des habitués de la table de l'éditeur Julliard, sous le titre de *Roman des douze*. Indépendamment de ce modèle, *Patchwork* parut en 1979, chaque contributeur gardant l'anonymat. On peut penser que le chapitre écrit par Frickx se dénonce dans plusieurs références, à peine cryptées, aux travaux de celui-ci (à moins qu'il

s'agisse d'une ruse inamicale d'un des membres de la joyeuse troupe). D'autres contributions sont plus opaques, même si on croit bien reconnaître la main de Thomas Owen dans celle qui – lassée peut-être des personnages engendrés par l'entreprise – décide à mi-roman d'en finir avec certains d'entre eux, par des modes d'exécution aussi sulfureux qu'athlétiques. L'un des personnages sera étranglé avec un « beau sac blanc, translucide, qui portait la marque d'un café moulu, emballé sous pression et gardant indéfiniment son arôme ».

Ajouterait-on aux contradictions de l'anonymat celle que paraît ouvrir la confiance d'un des personnages de *Sortie des artistes*. « J'ai toujours eu horreur des masques, des bals costumés, des travestissements. Ma mère, parfois, m'obligeait à me déguiser en fille. »

Robert Frickx, pour reprendre une formule cartésienne, s'avance donc décidément masqué. L'aller-retour entre les textes critiques et la création permet-il de le connaître ou de l'imaginer un peu plus intimement ? Son premier ouvrage d'histoire littéraire pourrait à cet égard faire figure de portail symbolique ou de programme, éminemment économique, quand on est résolu à ramener une personnalité à un nombre limité de caractères matriciels. Frickx n'avait pas trente ans quand il publia en 1954 un portrait de Rimbaud que devaient reproduire, dans le Paris en roue libre de 1968, les prestigieux *Classiques du XX<sup>e</sup> siècle*. Il s'agissait de démythifier une œuvre considérée pour une bonne part comme « fabriquée, astucieuse ». Dépouillée de ses oripeaux légendaires, elle était censée se replacer à son véritable niveau : celui d'une extraordinaire performance technique, en partie parodique. Le projet, au moins, était salutaire par son application à dissiper le mystère d'une illumination poétique quasi surnaturelle. On sait quel rôle venait de jouer Émilie Noulet dans la mise au jour de certaines sources de Rimbaud – tout ce matériel venu de Jules Verne, du *Tour du monde*, etc. (Faut-il, par parenthèse, que les élucidations d'Émilie Noulet aient impressionné un collègue comme Maurice Piron, pour que celui-ci, incarnant alors *ex officio* la méthode liégeoise d'analyse textuelle, c'est-à-dire la lecture exclusivement interne de l'œuvre, leur ait fait écho dans ses cours, s'il m'est permis de rappeler ce souvenir académique.)

Toutes les formes d'exaltation mystique, de récupération, d'instrumentalisation philosophique de Rimbaud se trouvaient contestées : le racolage chrétien de Claudel ou Mauriac, la canonisation surréa-

liste et circonstancielle de Breton, l'adoption existentialiste et marxiste, qui voyait dans la fin de la *Saison en enfer* la résignation à l'humble quotidien après la faillite du « grand dérèglement de tous les sens ». Le décapage, on le voit, est radical. Aussi bien fallait-il imposer sa voix dans le concert des recherches belges d'après-guerre sur le voyant « aux semelles de vent ». La vadrouille avec Verlaine occupait l'ami Robert Goffin, qui expliquait par des péripéties trop connues le beau poème *Bruxelles*. On rivalisait d'érudition nationale dans la *Grive* ardennaise, dans le *Thyrse*, et la philologie même y trouvait parfois son compte. L'énigmatique expression *fesses des rosiers*, dans le poème sur Bruxelles, était rendue au parler des Ardennes pour désigner selon Charles Bruneau « une baguette flexible, souvent de coudrier, servant à renforcer ou réparer une haie vive ». Il est vrai que l'information n'apporte pas grand-chose à la sympathie poétique.

De sympathie, précisément, il n'en est guère question, dans le rapport de Frickx à Rimbaud. On dénonce en celui-ci la petite gouape opportuniste et sournoise qui « n'aima, semble-t-il, profondément personne », « pas même Verlaine ». Méfiance, mise à distance d'un double trop fraternel ? Désir de liquidation d'une enfance ? S'il fallait imaginer ce que fut celle de Frickx, on en trouverait les éléments les plus convaincants dans *Une mesure pour rien*, paru en 1994, peut-être son meilleur roman. Celui-ci dresse le portrait d'un garçonnet solitaire et un peu fragile, jouissant déjà profondément des couleurs et des odeurs du monde, mais qui a « toujours détesté l'école ». À l'âge de seize ans – celui de Frickx en 1940 – il se trouve jeté sur les routes de l'exode par la guerre, comme celle de 1870 avait ouvert toutes grandes à Rimbaud les voies buissonnières d'une liberté inconnue. Dans le bagage des images emportées : « l'école, les copains, les seins de Marie-Claire, un livre de Giono, une chanson de Trenet ». En route, avec allégresse, le jeune homme fait le compte de ses désirs et l'exercice de leurs possibles. L'épreuve du feu est d'abord celle du corps. De son poids et de ses pouvoirs. De sa gourmandise. Je cite un passage caractéristique.

*Couché sur le dos, la nuque sur ta valise, tu t'amuses un instant à piéger le soleil dans tes paupières mi-closes (...). Tu passes une main distraite sous ton aisselle humide, tu renifles tes doigts poissés ; un désir vague et sans objet fourmille dans tes membres. Tu te retournes sur le ventre, tu poses la bouche au creux de ton bras nu, tu respires l'odeur fauve et poivrée de ta peau, et ta langue, précieusement, en récolte la saveur épicée. Puis, tu fermes les yeux, tu tournes dans la musique du jour, bras et jambes écartés, le sexe durci planté comme un axe au cœur de ton sommeil profond.*

Cette jouissance du contact charnel, cette sensualité cherchera d'aventure – je veux dire quand son exercice devient aventureux – une légitimation dans quelque utopie d'avant la chute. Le conférencier psychanalyste de *Tous feux éteints* disserte à l'intention des patients du bloc 4.

*Il faut renouer avec le paganisme de nos pères, chasser de notre cerveau les notions de faute et de remords, apprendre à vivre détaché, serein, retrouver l'harmonie des temps antiques, l'aisance de nos gestes et de notre démarche. Bref, le Credo in unam... de Rimbaud. « Facile à dire », grogne le François, « mais, pour moi, accepter son corps, c'est la prison, le rejeter, c'est l'hosto ; pas d'autre issue à mon problème, dans notre belle civilisation judéo-chrétienne où la justice veille au respect des bonnes mœurs (qu'est-ce qui distingue les bonnes des mauvaises ?). Il faudrait retourner deux mille ans en arrière. »*

On aimerait suivre le voyageur Jean-Paul de *Tous feux éteints* sur les chemins de France, où le guette, comme dans les forêts magiques du moyen âge, l'un ou l'autre sortilège initiatique. Revenons au critique et à l'historien. Chez un tempérament ayant le goût du charnel et de la communion avec la matière, de surcroît sévère pour la grandiloquence « fabriquée » et les mirages de la mystique, le projet de consacrer sa thèse de doctorat à l'œuvre de René Ghil peut surprendre. Il fallait du courage pour affronter les formulations para- ou pseudo-hégéliennes, abstruses et souvent confuses (on en convient aujourd'hui), du grand-prêtre de l'« Amativité », cette force qui devait mener le monde et l'humanité, par la grâce de l'évolutionnisme (Monsieur Goosse : un ou deux *n* ?), des « énormités du Rien encore » à l'apothéose et à l'extase.

L'ouvrage sur *René Ghil, du symbolisme à la poésie cosmique* parut en 1962. Nul doute que Frickx fut orienté vers le sujet par la parution des idées de Ghil dans la revue bruxelloise la *Basoché*, avant leur développement dans le *Traité du verbe*. Les considérations relatives à « l'audition colorée » se lisent avec l'intérêt que peut susciter la question byzantine de la « poésie des sonorités ». Les références à Guiraud, Grammont et Jespersen paraissent tout étonnées de la grandiose orchestration à laquelle elles participent. Le son *ô*, le *oi* sont donc « rouges » comme la « série grave des Sax » et expriment « la domination, la gloire, l'instinct de prévaloir ». Le *é*, le *ê* se pincent comme les guitares et violons dans les *pizzicati* pour évoquer « l'instinct de vénérer », tantôt « passivité », tantôt « deuil », etc. C'est le cas de dire : à chacun sa musique.

Frickx publia en 1965 sa *Vie tragique de Gérard de Nerval*. L'ouvrage, qui, comme l'indique le titre, se veut simple biographie, annonce surtout la conjonction entre critique et création. Frickx trouve non seulement chez Nerval ce « goût inné du merveilleux » qui va le porter vers le fantastique, mais le modèle de tempérament tourmenté que vont incarner tant de ses personnages. Le ressort de ceux-ci est posé : l'impossibilité, pour certains êtres, « de faire le départ entre le vrai et le faux, le vécu et l'imaginaire<sup>1</sup> ». Frickx reprend à son compte l'insistance sur la présence hallucinatoire du *double* chez Nerval. De longues citations de caractère clinique dissertent sur le « travail imaginatif du songeur », où « une partie du moi observe l'autre », comme dans « certains état nerveux spéciaux » où se produit une « dissociation de la personnalité ». L'historien de la littérature a mis la blouse blanche. On peut dire qu'elle ne quittera plus le praticien du roman et de la nouvelle.

Je ne voudrais pas, pour ma part, abandonner ce sympathique petit livre sans dire – au moins à l'intention des étudiants qui sont ici et qui complèteront ainsi leurs notes de cours – qu'il m'a fait découvrir une œuvre de Nerval que j'ignorais. Intitulée *L'Académie ou les membres introuvables*, cette comédie de 1826 a la réputation (en fait erronée, comme nous l'apprend l'édition de la Pléiade par Jean Guillaume et Claude Pichois) d'avoir pour origine la rancune de Nerval après sa participation à un concours de l'Académie française, qui demandait un *Discours sur l'histoire de la langue et de la littérature françaises depuis le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1610*<sup>2</sup>. Les premières lignes mettent en scène le fameux philologue Raynouard, secrétaire perpétuel, donnant sa démission parce qu'aucun candidat ne s'est présenté pour occuper le dernier

<sup>1</sup> Ceci dit, c'est aussi l'imaginaire de Frickx qui, souvent, se dessine dans les trous du récit, à travers des points d'interrogation privilégiés. On discute beaucoup la question de savoir si oui ou non l'amour de Nerval pour Jenny Colon était « sincère », si elle « fut réellement sa maîtresse », si les *Lettres à Aurélia* reflètent dès lors les étapes de la liaison ou si elles « furent rédigées après coup ». On s'inquiète fort de la nature des relations entre le poète et Marie Pleyel. Au reste, la signalisation linguistique fait obligeamment la part au souci de vérité. La reconstitution abonde en marques d'incertitudes : « sans doute », « probablement », « tout porte à penser »...

<sup>2</sup> Frickx se fonde sur un ouvrage d'A. Marie (*Gérard de Nerval, le poète et l'homme*, Paris, Hachette, 1955). Le prix pour le concours ne fut attribué qu'en 1828. Nerval ne pouvait donc vouloir se venger de la décision. Son manuscrit ne fut pas enregistré. Sans doute a-t-il pensé concourir, avant de renoncer (Nerval, *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et Cl. Pichois, Bibl. de la Pléiade, 1989, I, 1521).

siège vacant. Le célèbre théoricien de « l'occitan langue-mère » et adversaire de Diez, notre grand-père à tous, annonce sa retraite à Passy en empruntant à la *Métromanie* d'Alexis Piron un distique sensiblement déformé : « Cette maison pourtant me semblait un bon gîte, / J'aurais voulu ne pas en décamper si vite. »

En 1973, Robert Frickx publiait un *Lautréamont* dans les « Classiques du XXe siècle ». On est d'autant plus fondé à présenter rapidement ce petit ouvrage qu'on y retrouve exactement le projet critique appliqué naguère à Rimbaud : même refus pour ainsi dire hyper-rationaliste d'une « divinisation » présentant les *Chants de Maldoror* « comme un phénomène inexplicable » ; même dénonciation d'une certaine « enflure » verbale, « forme de jactance et de prétention assez fréquente chez les adolescents originaux que leur déséquilibre psychologique transforme pour quelque temps en inadaptés ... ». Dans la foulée, l'appréciation prend le contre-pied de celle de Marcelin Pleynet, pour qui les *Chants* visent d'abord à dynamiter le langage.

En même temps, Frickx subit évidemment l'attraction qu'inspire le mythe de l'adolescent névrosé. Il adhère sans réserve aux suppositions de Blanchot, pour qui l'œuvre de Lautréamont résonne d'un événement « sournois, solitaire et secret, qui a lié pour toujours à l'idée d'amitié celle d'agression<sup>3</sup> ». Frickx énonce aussi l'hypothèse de Bachelard selon laquelle se manifesterait ici un *complexe du scalp*, « forme métaphorique du complexe de castration<sup>4</sup> ». Le conflit avec le père est également souligné, comme la « quête du double fraternel ». N'allons pas plus loin et, par un saut dans le temps, parcourons le gros livre que Frickx consacre à Franz Hellens et que publiera l'Académie en 1992, en même temps que deux ouvrages d'Hellens avec préface, *Bass-Bassina-Boulou* et *Notes prises d'une lucarne. Petit théâtre aux chandelles*.

Que retient-il pour l'essentiel de son sujet, sinon ce qu'il cherche lui-même – et ce que nous trouvons – dans ses œuvres romanesques ? D'une part, Hellens lui-même évoque la tension d'une nature tiraillée entre « la sensualité de Loyola et la dure, la désespérante rigueur de Calvin ». Frickx y ajoute l'attirance d'un érotisme mêlant « le désir à la honte, la curiosité au mépris », la « nostalgie

---

<sup>3</sup> M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éd. de Minuit, 1949, 160 (cité par Frickx, 36).

<sup>4</sup> G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, 62 (*ibid.*, 30).

du jardin d'Éden et de l'unité primordiale ». Les alternances du sentiment peuvent aussi prendre la forme de la voltige idéologique. On est un peu surpris de voir Hellens qualifié de « vieux gauchiste » égaré par l'« anti-conformisme » ou la « naïveté » après ce que Frickx nous dit, dans des chapitres d'une impressionnante pondération, de sa « haine de la démocratie », de son antisémitisme, de sa conception de la femme, et d'une façon générale de la mise en cause de la dégénérescence de l'Occident<sup>5</sup>. On notera par ailleurs que Hellens accueille dans le *Disque vert* le premier article sur le jazz et publie le *Jazz-band* de Goffin. Céline, lui, poussait la cohérence perverse jusqu'à dénigrer dans le jazz une musique négro-judéo-saxonne, dont l'envahissement est déploré dans *Guignol's band*<sup>6</sup>.

Si Frickx se tient évidemment à l'écart de ces « égarements », ses personnages n'en montrent pas moins un certain cousinage avec ceux de Hellens, tels qu'il les caractérise : natures anxieuses jusqu'à l'atonie, qui « gravitent aux confins de la folie et ne trouvent d'apaisement que dans la mort », déviants qui, parfois, « atteignent une abomination telle qu'ils en deviennent monstrueux ». Dans *La métamorphose*, une des nouvelles de Frickx qui ouvrent le recueil *La courte paille*, de 1974, une petite fille découvre chez elle-même la douteuse « petite flamme jaune » qu'allume l'œil de son oncle quand elle le surprend dans son bureau, sous la forme d'un « poulpe énorme », dans une « écœurante odeur de marée ». Une autre nouvelle du même recueil développe l'idée de la rechute chez une malade mentale supposée guérie. Tenant à l'intention de son médecin le journal de sa nouvelle vie, elle tâche de masquer le retour de l'hystérie amoureuse, en un combat pitoyable et effrayant. Ainsi se dessine une galerie de personnalités inachevées ou ambiguës, circulant en rondes quasi pénitencières sous la réprobation d'un « œil énorme », « semblable à celui qu'on trouvait, enfermé dans un triangle, sur certains cendriers de mes vacances flamandes, la fixité inhumaine du regard soulignée par la mention "God Ziet U", "Dieu vous voit" ».

Cet œil est d'abord, sans nul doute, celui de Georges Bataille, objet symbolique de la castration qu'imposerait la soumission au père. C'est aussi celui dont parle l'*Œdipe roi* de Pasolini, quand Jocaste

<sup>5</sup> Qui est à considérer – citons Hellens – « comme une propriété, comme un bien qu'il faut mettre sous clé, un être fait pour la domesticité, et qui n'atteint à la perfection que dans cette situation subalterne ».

<sup>6</sup> H. Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1998, 120 sv.



veut apaiser son fils en le persuadant qu'il n'a littéralement rien à voir dans la mort de son père. De fait, le problème de l'œdipe et plus particulièrement sa version lacanienne paraissent alimenter bien des pages de Frickx, qui portent sur la reconnaissance de soi et sur l'affirmation de cet autre singulier que le premier regard discerne avec angoisse au fond du miroir. La nouvelle intitulée *La consultation* met en scène un garçon de cinq ans et un psychanalyste, sur le mode du réalisme burlesque, c'est-à-dire en insinuant l'idée d'une impossible objectivation de l'inconscient, voire d'un impossible dépassement du fantasme.

– *Alors, fit le médecin, quel est ton problème ?*

– *Ce n'est pas facile à expliquer. Disons que je vis avec mes parents une relation conflictuelle assez pénible. (...)*

– *Tu peux me donner des exemples ?*

– *En fait, déclara l'enfant, c'est à cause de mon œdipe.*

*Un vol de mouettes rasa l'épaule du psy, sans le tirer de sa torpeur. La mer déferlait sur le rivage dans un silence total.*

– *Voyons, voyons ! fit-il sans conviction. Je suis sûr que tu ne sais même pas ce que c'est qu'un œdipe !*

*Corentin ne se démonta pas :*

– *Un œdipe, c'est l'envie de sauter sa mère.*

– *Et, demanda le médecin, tu as envie de sauter ta mère ?*

– *Oui, dit Corentin.*

– *Mais, s'écria Maillard à la venvole, tu es beaucoup trop petit !*

*L'enfant soupira, croisa les mains sur sa poitrine.*

– *Je sais, c'est ce que tout le monde me dit. Seulement, plus tard, je ne suis pas certain d'avoir encore le même désir<sup>7</sup>.*

On sait comment l'irrésolution de l'œdipe a produit en littérature nombre de figures de dissolution de l'identité, avec la prolifération des fameux « doubles ». Ici, un narrateur adulte revisite la maison familiale et retrouve au grenier son alter ego enfantin, enfermé en

---

<sup>7</sup> L'échange donne lieu à une scène typique de contre-transfert où l'analyste est gagné par le fantasme. « Il se trouvait dans une énorme baignoire, avec la mère de Corentin, la bouche plaquée comme une ventouse sur l'aréole d'un sein piriforme. » Il se pourrait que cette imagination de la baignoire se souvienne d'une des plus célèbres cures de Freud, celle du petit Hans. Plus largement, une allusion finale à l'érotisme anal fait ici naître un soupçon. Jusqu'à quel point Frickx n'est-il pas tributaire de son information psychanalytique ? Comment empêcher que celle-ci ne brouille par surexposition ce qu'un lecteur ordinaire peut espérer atteindre par la littérature, c'est-à-dire l'expression authentique d'une personnalité ? L'interférence entre conscient et inconscient, observateur et observé, avait affecté l'expérience des *Vases communicants* de Breton, sanctionnée par Freud lui-même. L'exploitation de fantasmes et d'interdits, comme la tentation de l'inceste dans *La métamorphose*, parue en 1974 dans le recueil intitulé *La courte paille*, ne relève-t-elle pas d'un savant catalogue, toujours quelque peu artificiel ?

punition d'une faute qu'il ne peut ou ne veut pas désigner. Dans *Arrêt sur image*, un écrivain qui doit faire l'objet d'une émission de télévision manque tellement de présence, de vérité, au yeux des réalisateurs, qu'un artiste de variété (anversois de surcroît), d'abord chargé d'un simple doublage, finit par prendre sa place. L'écrivain découvre la substitution lors de la diffusion du sujet : « On m'avait escamoté, gommé comme un mauvais croquis, éradiqué de ma propre histoire... » Dans *L'amour de l'art*, un peintre médiocre avoue comment il a fait carrière en empruntant, à l'insu de tous, la manière d'un confrère méconnu. Le personnage de *L'imposture* croit échapper, mais en vain, à cette médiocrité en s'appropriant le manuscrit oublié d'un grand auteur. Bref, partout règne une hantise de la « petiteesse » que Frickx baptise du *Complexe de Nessus*. L'écrivain d'*Arrêt sur image* s'imaginait plus convaincant, plus brillant, différent. « Mais je n'étais pas *tout autre*, j'étais moi, petitement, lamentablement moi... »

Le désenchantement de l'écrivain finit ainsi par composer une humanité frileuse, à la fois dolente et docile, dont les rêves ne cessent de se « cogner douloureusement à ceux des autres », mais qui acceptent leur destin parce qu'ils n'ont que trop éprouvé la force des conventions et des codes de la société. Frickx évoque lui-même les personnages de Peter Sellers ou de Woody Allen, au cinéma. Humanité exigeante, pourtant, et parfois cruelle dans ses aspirations simultanées à l'expérimentation des interdits et à la quiétude, matérielle et morale. Les vertiges et les pantoufles. Frickx, qui a dirigé un ouvrage sur le paysage dans la littérature belge (publié en 1994), sait trop bien à quel point le cadre peut être à l'unisson des personnages auxquels il sert de toile de fond. Les siens ressemblent beaucoup à ses décors de campagne paisible ou de quartiers résidentiels sans histoire, où sommeillent de douillets mais irritables démons.

Son écriture s'accorde à cette autre dualité. Il en définit lui-même le modèle, en quelque sorte, à propos du style du manuscrit volé, dans *L'imposture* : « un mélange de lyrisme et de dérision, de pudeur et de violence ; une manière feutrée d'appréhender les êtres et les choses, et puis, brusquement, de braquer sur eux une lumière froide et cruelle ». Cette violence emprunte volontiers la voie de l'expression familière, parfois à la frontière d'une certaine grossièreté. L'effet ou l'intention de provocation n'en serait pas si sensible sans une très professionnelle maîtrise du français, balançant entre précision et préciosité, goût du mot technique et virtuosité lexicale. On se fatiguerait à relever les imparfaits du subjonctif, les emprunts

les plus crus au langage parlé. À côté de cela, Frickx emploie *quérir* pour *chercher*, *négoce* pour *commerce*, *équanimité*, *ocellé*, *obsidial*, *girandoles*, *castramétation*... Innocents contrastes ? Chacun appréciera différemment cet encanaillement de l'écriture, qui fait apparaître en Frickx « l'alliance du moine et du voyou », pour reprendre une formule appliquée à Poulenc.

Frickx participe évidemment de la littérature de son siècle par l'exploration de nos ambiguïtés, par l'aveu de notre commune part obscure, dans laquelle sexe et blessures de l'éros jouent un rôle essentiel. Comme dans l'*Œdipe* de Gide, le mythe et le fantasme invitent le lecteur à « se mettre en quête de sa véritable identité<sup>8</sup> ». Sartre dirait : à déjouer les ruses de l'aveuglement et de la mauvaise foi, qui font plus souvent les salauds que ne le fait la méchanceté naturelle de l'homme. Mais la conscience critique connaît aussi ses limites. Le ton reste chez Robert Frickx celui d'une amertume légère et passagère. Loin d'elle l'ambition tragique de réformation totale, totalitaire, du moi et du monde. Son *Œdipe* n'est pas celui mis en scène dans la *Machination* d'Henry Bauchau, où l'on n'aperçoit pas d'autre champ d'affirmation de soi, d'autre horizon d'accomplissement viril que la guerre – je cite : son « honneur », son « style », sa « règle », ses camps. « Dans la guerre », dit *Œdipe* à sa mère, « je sais ce que je fais, où je suis. Près de toi, je l'ignore. » Aussi faut-il, pour devenir homme, se montrer « dur », « brutal », « insupportablement courageux ». Le courage revêt chez Frickx une autre forme, accordée à un autre ordre souhaitable du monde, où seraient reconciliés les droits de la faiblesse et les exigences de l'égoïsme vital, du « goût de vivre et se gaspiller ».

Michel Foucault a écrit que l'une des révolutions intellectuelles du XX<sup>e</sup> siècle résidait dans la découverte de la « fragilité du sujet ». On sait comment il a inlassablement identifié les formes diverses prises par un idéal de « dureté », de « pureté » : enfermement du fou, du marginal, du gay ; redressement, individuel ou collectif, par le travail ; défense et purification de la race ou de la nation, que nous voyons aujourd'hui à l'œuvre dans toute sa brutalité. On peut apprécier que Robert Frickx ait, dans ses romans et nouvelles, dépeint avec indulgence et générosité ce monde de la déviance, de l'impur et du fragile, que toute société d'ordre rêve d'expulser de son corps supposé « sain ». Sujet, dit Foucault, « dont il est difficile de parler et sans lequel nous ne pouvons pas parler ». Robert Frickx

<sup>8</sup> J. Claude, *André Gide et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1992, II, 125 sv.

a pratiqué à son corps défendant la reconnaissance parfois douloureuse de ces choses « dont il est difficile de parler ». C'est cet homme-là qui m'a touché et dont je voulais vous entretenir.

On pourrait en rester là. Un codicille anecdotique, une brouille qu'on dissimulerait au plus bas de la dernière note de bas de page me sont réclamés par ma femme et quelques amis. On m'avait dit que Robert Frickx, auteur de chansons à usage des caves existentialistes (qu'on m'excuse de ne pas en avoir parlé), ne pouvait qu'agiter la corde sensible chez un descendant des zazous. Je n'ai pas toujours reconnu dans *Patchwork*, le roman collectif, la sympathie attendue envers « la catégorie des *hippies* ». Le texte précise : « des *hippies*, pour ne pas dire des voyous ». Il est vrai que l'un de ceux-ci paraît trouver grâce parce qu'il chante, je cite, « comme Jimmy Hendrix ». Il n'en faut pas plus parfois, malgré toutes les différences, pour que s'invente un sentiment de fraternité.

## Réception de M. Hubert NYSSSEN

---

*Discours de M. Jacques DE DECKER*

Monsieur,

Cette apostrophe a quelque chose, nous le savons, de désuet et même de déplacé dans une assemblée d'écrivains, qui le plus souvent ne s'interpellent ni ne s'écrivent en se donnant du « monsieur ». Et cependant, dans votre cas, l'expression me paraît s'imposer. J'ai passé quelques semaines à tenter d'en savoir plus sur vous, et ce que j'ai cru devoir déceler me fait vous appeler « monsieur » parce que vous en êtes un, tout simplement. Un grand monsieur, à qui l'on a envie de tirer son chapeau, si l'on en portait encore. Un homme, dont la cohérence, la détermination, le courage forcent le respect. Votre modestie dût-elle en souffrir, votre parcours est exemplaire, même si je doute qu'on puisse un jour l'égaliser. Vos près de trois quarts de siècle de voyage sur la terre sont une sorte d'épopée personnelle, où l'invention, l'ambition, le refus des idées reçues, le pouvoir de les éradiquer, le goût des idées inédites et la force de les imposer se manifestent continûment. Vous êtes de la trempe des pionniers et des aventuriers, mais aussi des fondateurs et des organisateurs. Vous êtes béliet, vous foncez, mais à la différence du taureau, si je puis me permettre cette incursion dans une pseudoscience qui apparemment nous amuse autant l'un que l'autre, vous ne vous écrasez pas le museau sur l'obstacle, vous savez négocier avec lui. L'originalité, la volonté vont de pair, chez vous, avec l'habileté et la patience. Excusez ce portrait qualitatif, d'entrée de jeu. Il reflète ce qui vient à l'esprit de quiconque vous examine d'un peu près. Et en même temps, ai-je envie de dire, il ne révèle rien d'es-

sentiel. Du moins en l'occurrence, je veux dire ici, en cette académie qui vous a élu, vous en tant qu'écrivain.

Mesdames et messieurs,

L'homme que vous avez devant vous est un inconnu illustre. Sa face publique a dissimulé aux yeux du monde sa face secrète, qui est pourtant la principale, celle qui n'a cessé de l'aimer, qui lui a toujours tant importé qu'il ne l'a jamais trop exhibée, qu'il s'y est longuement préparé, a organisé sa vie autour d'elle, a construit son espace en fonction d'elle. Cette voie-là, c'est celle de l'écriture. Une voie qu'il a suivie inlassablement, une voix qu'il a écoutée dès ses plus jeunes années, mais qu'il a d'abord cadastrée en cartographe-né qu'il est, avant de s'y lancer vraiment, une voix à laquelle il a prêté soigneusement l'oreille chez les autres avant de lancer son propre cri. Une voie, surtout, qu'il a ouverte à d'innombrables consœurs et confrères venus des quatre coins du monde, auxquels il a permis de trouver un public. C'est cela, son côté conquistador dont je parlais tout à l'heure : il a défriché pour le lecteur français des territoires ignorés, des *terrae incognitae* où les autres se sont engouffrés depuis. De tout cela, je vous en dirai plus dans quelques instants, mais en répétant que ce n'est pas ce qui nous importe d'abord.

Ce qui compte, c'est une œuvre de poète et de prosateur qui s'est épanouie à l'ombre de ces activités qui en auraient absorbé d'autres totalement. Et une œuvre au plein sens du terme, qui ne donne pas l'impression d'avoir été écrite négligemment, dans des moments perdus, mais construite pierre à pierre, et dont l'organisation frappe par sa cohésion. Elle n'est pas terminée, tant s'en faut, mais on en voit déjà les grandes constantes et les noyaux inspirateurs. Elle est composée dans le souci de former un ensemble, et de permettre des emboîtements, parce qu'elle correspond à quelques hantises, à de grands thèmes fondateurs, maintes fois revisités, comme pour mieux formuler leurs énigmes et leurs questions lancinantes. Ces lignes de force, je les ai repérées parce que j'ai lu ou relu vos livres d'un souffle, comme ce genre d'exercice le réclame, et je puis donc dire de visu qu'ils se disposent, selon une métaphore qui vous est familière, en arborescence. L'arbre de votre œuvre existe, je l'ai contemplé, il a ses racines, son tronc, ses branches et ses fruits, il est solide, feuillu et odorant, il vous survivra, ce qui est la fonction et la noblesse des arbres. J'irai jusqu'à dire qu'il ne se déploiera vraiment que lorsque vous ne l'encombrierez plus. Ce n'est pas que

je le souhaite, je disais cela seulement pour vous rassurer sur le sort de vos plantations...

L'intérêt que je porte à vos livres me dissuaderait presque de parler de votre vie. Mais elle est si romanesque par elle-même que j'aurais scrupule à priver l'auditoire de son récit. Vous êtes né à Boendael, faubourg de Bruxelles comme Megara l'est de Carthage, en 1925, le 11 avril très exactement, ce qui a son importance, parce qu'à quatre jours près, vous auriez pu naître treize ans après le naufrage du Titanic. Pour avoir une fille née un 15 avril, et qui a vu le film de Cameron plus souvent qu'à son tour, je sais combien cet anniversaire peut compter pour certains béliers, qui voient dans cette catastrophe un gigantesque signe du destin : plusieurs de vos romans, *La mer traversée*, *Des arbres dans la tête* et *Le bonheur de l'imposture* surtout, en témoignent. Votre mère est frappée par cette coïncidence, elle qui voit dans ce naufrage la conséquence de la hâte, de la démesure et de l'avidité des hommes, trois défauts que vous combattrez sans cesse, et dont les contraires, la patience, l'équilibre et la probité, expliquent nombre de vos choix, fussent-ils les plus risqués. Cette mère apparaît le plus souvent dans vos livres sous le nom d'Adrienne, et elle vous inspire les sentiments les plus mélangés, dont je laisse l'analyse à des paysagistes futurs, puisque c'est ainsi que vous nommez les psys. Votre éducation, vous la devez surtout à des grands-parents paternels : lui est un ingénieur très engagé à gauche, ruiné par une invention qui n'a pas eu le succès escompté, elle est Tourangelle, lectrice enragée, conteuse pleine de verve, qui vous abreuve de Cervantès et de Dickens. Vous lui rendez si souvent hommage, notamment dans votre *Éloge de la lecture*, qu'il faut la tenir pour votre grande initiatrice, votre première « petite mère », comme vous appelez, dans un superbe cycle de poèmes, une théorie de femmes qui vous ont à chaque fois remis au monde. Elle n'est pas la tragique, « la folle éventrée dont l'amour, un soir de rafle, m'a filé entre les doigts », elle n'est pas la pieuse, celle qui vous a fait « cocu de Dieu », elle n'est pas la truculente Jeanne, ni la féline Sonia, que vous énumérez en un inventaire qui est comme une autobiographie de la gratitude amoureuse, elle est celle qui a posé les bases de ce qui deviendrait votre quête vitale.

En fait d'initiateurs, vous en aurez bientôt deux autres, deux instituteurs qui exercent leur art dans une école communale forestoise. L'un est plasticien, Charles Hoffman, l'autre est écrivain, Albert Ayguesparse, que nous chérissons tous ici, et qui vous aurait certai-

nement accueilli dans cette maison s'il avait pu parfaire son siècle traversé. Tous les deux vous reconnaissent des aptitudes dans leurs arts respectifs. C'est Ayguesparse qui l'emportera, et ne cessera de vous encourager, notamment en vous faisant débiter, comme tant d'autres, dans *Marginales* et en vous faisant rencontrer Charles Plisnier. Un autre représentant du corps enseignant jouera un rôle décisif dans votre apprentissage de la vie. C'est une femme, elle est jeune, belle, savante et passionnée. Elle vous bouleverse. La guerre fait rage, qui vous a permis de découvrir le Midi durant l'exode, et de sentir confusément que ce pays-là vous était plus destiné que celui où vous êtes né. L'enseignante en question est dans la résistance. Elle vous met à contribution. C'est l'amour qui vous mobilise, tout autant que la lutte antifasciste à laquelle votre grand-père, qui accueillit des réfugiés espagnols, vous a gagné. Un soir, vous êtes postés à Boitsfort, sur un talus de chemin de fer, pour observer le passage d'un convoi. Des Allemands l'arrêtent. Elle mourra écartelée dans un camp nazi. Il n'y a pas de déclenchement de l'écriture sans un séisme intérieur qui creuse un cratère dans l'être que seule la littérature peut combler. Le romancier Nyssen est né de cet arrachement premier, d'une union inaccomplie que la mort exclut à tout jamais. C'est là que l'arbre prend racine, et c'est en le nommant que vous deviendrez romancier, ce sera *Le nom de l'arbre*, votre premier roman, qui ne paraîtra, insistons-y, que trente ans après l'événement. La maturation, chez vous, n'est pas un vain mot.

Au sortir de la guerre, vous commencez des études à l'ULB, dont vous claquez la porte en raison d'une querelle avec un professeur, vous adhérez au parti communiste, dont vous vous trouvez exclu parce que vos camarades n'apprécient pas que vous reconnaissiez du talent à Hemingway. Ce sont les années des premiers métiers, du premier mariage, avec Inga Christians, mère de votre fille Françoise, qui héritera de votre passion d'éditeur. Vous écrivez, vous ne montrez rien. Gorki et Ayguesparse vous ont convaincu qu'il faut avoir vécu pour écrire. Cette période, vous la raconterez dans votre troisième roman, *Des arbres dans la tête*, avec une dose certaine d'ironie, et le sentiment, vu à distance, que vous n'en étiez toujours qu'au stade du dégrossissement. Une profession s'impose à vous, avant que vous ne vous y imposiez, c'est la publicité. Vous y excellez au point que vous créez bientôt votre propre agence. L'entrepreneur en vous s'est éveillé, et il ne détellera plus désormais. Sans croire, comme on le dit volontiers dans ce milieu, que « les publicitaires sont les écrivains de ce siècle », vous vous diversifiez bientôt en ouvrant un théâtre, doublé d'une salle d'exposition,



où vos dons de découvreur de talents ont de quoi s'aguerrir. Des chanteurs, comme Barbara, des comédiens, comme Guy Lesire, des artistes, comme Fontana, des musiciens, comme Tamas Vasari, feront leurs armes dans cette manière de centre culturel privé situé avenue Molière à Bruxelles. Vous, de votre côté, faites les vôtres sur le plan de la littérature. Vous tenez une chronique littéraire dans la revue *Synthèses*, où vous accueillez aussi de nouvelles plumes : vous publierez la première nouvelle de Pierre Mertens, *La leçon particulière*, et je vous en suis reconnaissant, parce que cette lecture a produit en moi un des chocs littéraires décisifs de ma vie, et une rencontre qui ne l'est pas moins. Et vous interrogez, en vue d'entretiens pour la radio belge, quelques auteurs sur leur conception de l'écriture.

Ces rencontres sont importantes, certaines seront déterminantes. Non seulement vous faites parler Duras ou Nourissier, et ces conversations restent très révélatrices aujourd'hui, mais vous y soumettez à la question deux hommes qui ont beaucoup compté dans votre cheminement : Max-Pol Fouchet et Yves Berger. Le premier est un peu oublié : n'éprouvent un attachement nostalgique pour lui que ceux, de moins en moins nombreux, qui se souviennent de ses fabuleux monologues face à la caméra dans *Lectures pour tous*, l'émission de Desgraupes et Dumayet qui a, avant *Apostrophes*, inauguré les noces ambiguës entre littérature et télévision. Fouchet va être un de vos accoucheurs, en témoigne la préface qu'il écrira à votre ensemble poétique *La mémoire sous les mots*. Berger, ce Provençal qui rêve du Sud américain comme vous êtes un homme du Nord aimanté par le sud de la France, va vous éditer. Le livre où vous rassemblez ces entretiens, qui parut il y a trente ans, *Les voies de l'écriture*, s'achève sur une conclusion, un code de conduite de l'écrivain, que vous rédigez avec la ferveur d'un néophyte, mais qui éclaire, sans nul doute, ce que vous allez faire désormais. « On ne saurait être écrivain si, dans l'écriture, l'on ne s'accepte soi-même sans fards, sans filtre, sans omissions et, s'il le faut, contre soi », y dites-vous, ainsi que : « Engager les autres pour se préserver soi-même confine à l'imposture ». Ces principes, on va les retrouver lorsque paraîtront quelques années plus tard vos premiers livres à part entière. Mais on sent aussi dans ce recueil votre goût du contact avec les écrivains, dont vous ne vous départirez jamais, qui vous inspire maintenant encore cette curiosité de rencontrer des débutants que vous comptez éditer aussi bien que votre commerce avec les grands auteurs qui sont devenus vos familiers : bien des pages des trois volumes de *L'éditeur et son double* témoignent de ce goût

du dialogue, l'une des modalités de cet *Entretien infini* tel que Blanchot définit la littérature.

L'année de parution des *Voies de l'écriture*, 1969, se situe à l'épicentre d'une période capitale pour vous : de grandes mutations, dont vous êtes d'ailleurs l'instigateur, indiquent que vos choix sont faits. Vous venez de rencontrer Christine Le Bœuf, la petite-fille d'Henry Le Bœuf, qui fit tant pour que le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles existe qu'on a donné son nom à la salle de concert où, il y a quelques jours encore, se vivaient les soirées enfiévrées du Reine Élisabeth. Vous lui proposez toutes les bascules à la fois : changement d'activité, de pays, bientôt de nationalité. Non seulement elle acquiesce, mais vous appuie. Et vous faites l'acquisition, non loin d'Arles, d'un mas où vous vivez toujours, et où naîtront non seulement vos deux enfants, mais les éditions Actes Sud. Je ne veux pas m'attarder sur cette dernière aventure, parce qu'elle est la face la plus visible de votre situation sociale. Pour résumer ce que cette entreprise représente, quelqu'un a dit un jour qu'il y avait deux grandes initiatives de ce type, en France, au XX<sup>e</sup> siècle, c'était Gallimard à Paris et Actes Sud hors de Paris. Il y a du vrai dans ce rapprochement. Mettre sur pied et faire prospérer un centre éditorial de cette importance en province (plus de trois mille livres édités en vingt ans, près de cent personnes employées actuellement) est un incroyable défi. Réunir le catalogue extraordinairement cosmopolite de cette maison, faire d'Arles, où elle devra bientôt s'installer en un nouveau centre culturel privé qui est l'épanouissement de ce que vous aviez réalisé à Bruxelles, une sorte de capitale internationale de la traduction littéraire, cela tient du prodige. Vous faites fi du scepticisme, de la tiédeur, voire de l'hostilité ambiants. Sans hâte, avec mesure, et sans âpreté au gain rapidement récolté, vous évitez les écueils, j'allais dire les icebergs, et vous faites de votre chaloupe qui était au départ un atelier de cartographie, d'où sa toujours étrange appellation, un paquebot de l'édition française et européenne, dont vous veillerez à ce qu'il reste toujours à hauteur d'homme, de cet honnête homme d'aujourd'hui dont vous enrichissez la bibliothèque comme personne.

Je viens de faire, en un paragraphe, quelques grands bonds dans le temps : votre installation au Paradou, c'est en 1968, la fondation d'Actes Sud, c'est dix ans plus tard, et les chiffres qui en donnent la mesure actuelle, vous les avez communiqués l'an dernier, à l'occasion de ses vingt ans d'activité. Ces trente années-là sont aussi, et, je le répète, c'est ce qui nous importe avant tout, celles où se déploie

votre œuvre. Vous écrivez depuis toujours, mais il vous faut cette transplantation pour donner une forme que vous estimez communicable à votre vocation première. Une rencontre vous y aide, que vous faites en 1970. Albert Cohen a été frappé par la qualité de votre recension de *Belle du Seigneur*, dans *Synthèses*, et demande à vous voir. Vous allez devenir son confident, bientôt son exégète. Un petit livre admirable va en résulter : votre *Lecture d'Albert Cohen*, dont vous voulez qu'il se garde autant des « indiscretions biographiques » que des « arabesques de l'érudition », travers que je tente à mon tour d'esquiver dans ces propos. Vous y dites, à propos de l'œuvre de Cohen prise dans son ensemble : « Au premier regard, l'ordonnance du monumental est insaisissable sous la profusion, l'effervescence s'oppose à l'immobilité. (...) Pour retrouver le dessein, la thématique, la structure, il est nécessaire de témoigner de cette forme d'amour, la patience. Alors seulement s'impose le caractère répétitif d'une construction sans cesse reprise, amplifiée, comme si l'auteur (l'architecte ?) avait décidé de ne composer qu'un seul livre, de plus en plus vaste. »

Quand on aborde votre œuvre à vous, et qu'on tente de l'embrasser toute, c'est l'impression qu'elle laisse. Elle m'apparaît, je l'ai suggéré déjà, sous l'apparence d'un arbre. Je dirais que l'on y distingue les romans des racines, ceux du tronc et des branches, et ceux des fruits. Dix romans s'échelonnant sur quinze ans, qui sont chacun une aventure, qui ont à chaque fois leur manière propre de négocier entre le vécu et l'imaginaire, le réel et le fantasme, la réflexion et la fantaisie, l'émotion et l'humour. C'est Alain Bosquet qui l'a dit, le même grand Alain Bosquet à qui vous succédez aujourd'hui et qui vous a maintes fois sondé de sa lucidité au laser : il y a de l'Érasme, du Breughel et du Descartes en vous. Le premier pour la place que vous faites à la folie, et qui ira même grandissante, le deuxième pour le cours libre que vous laissez à la sensualité et avant tout au sexe qui est votre façon de pénétrer le monde, ce monde qui est souvent une femme, et le troisième pour la souveraine intelligence organisatrice de tout cela.

Premier livre des racines, traitant de la parentèle : le foisonnant *Le nom de l'arbre*, qui paraît la même année que le *magnum opus* de Hugo Claus et qui aurait pu s'appeler, lui aussi, *Le chagrin des Belges*. Vous y parlez de ce pays avec une clairvoyance et une sévérité telles que l'on comprend que vous ayez ressenti de façon si impérative le besoin de le fuir. Claude Bonnefoy pressentira bien que vous y donnez « une image très fidèle de la société belge entre

1930 et 1960, avec ses contradictions idéologiques, ses ombres, sa lente mutation ». Plusieurs fils parcourent la trame romanesque de ce livre très émancipé dans sa construction. Vous y prenez un premier nom d'emprunt, Louis Quien (Louis Qui ? ou francisation de Louis Kind, l'enfant ?) et vous faites vivre par ce truchement des années à la côte belge auprès d'un grand-père bourgmestre, francophone et franc-maçon qui ne survivra pas à la normalisation flamande sous l'occupation, mais aussi la tragique liaison virtuelle avec Juliette Lesquin, où l'on reconnaît l'enseignante dont le supplice vous a marqué à jamais. C'est un roman fondateur, que vous dédiez à Pierre Mertens, l'ami qui, quoique plus jeune, vous a précédé de quelques années dans l'arène littéraire. On y sent l'immédiate maîtrise de l'écrivain qui a préparé son entrée, ce que la critique ne manque pas de signaler. Dans la richesse de la langue se perçoit l'expérience du poète, que vous êtes déjà, puisqu'en cette même année 1973, vous publiez, chez le même éditeur, Grasset, un choix de poèmes sous le titre *La mémoire sous les mots*.

Vos deux romans suivants complètent la thématique du premier. *La mer traversée* place le narrateur, un autre double qui s'appelle Jean cette fois, sous les feux croisés des hantises des auteurs de ses jours : Adrienne est obsédée par le Titanic, son époux par la destruction de Bruxelles sur laquelle les promoteurs lâchent, selon son expression, « les blindés de Froidecœur ». Le démolisseur bruxellois devient ainsi, par votre entremise, un mythe littéraire. Livre étrange par son dispositif, il est essentiellement composé de l'écho de lettres que reçoit son narrateur, un sociologue en mission dans le Maghreb, ce même territoire que vous aurez beaucoup exploré vous-même avant de trouver votre port d'attache. *Des arbres dans la tête* est, de cette trilogie du souvenir, le volet le plus transparent : vos biographes futurs y puiseront nombre d'informations obliques, indirectes, mais très éclairantes sur vos années d'errance et de formation, sur vos refus et sur vos promesses, sur cette grand-mère tourangelle surtout qui vous dit : « Dès que tu seras majeur, mon petit, quitte cette ville obscure, va vers le Sud sans te retourner, et, pour l'amour de ta chère grand-mère, entre dans Avignon où tu t'établiras... » *Se non e vero...*

Cette triade accomplie, vous abordez aux rives de l'imaginaire pur : c'est la période du tronc et des branches. Elle est composée à mes yeux de deux romans étrangement symétriques, ou l'on voit l'idée fixe à l'œuvre, et de votre livre le plus foisonnant, le plus diaboliquement agencé, le plus libéré aussi. *Éléonore à Dresde* trouve dans

*Les ruines de Rome* sa réflexion, comme l'a suggéré subtilement Bertrand Py, c'est-à-dire à la fois son reflet et son approfondissement. Dans les deux cas un homme est de plus en plus fasciné par une comédienne ; dans les deux cas, cette comédienne est immergée dans un rôle qui la confronte à un cataclysme : le bombardement de Dresde d'une part, celui d'Hiroshima de l'autre ; dans les deux cas elles vivent ces désastres par le biais d'œuvres d'art, un film ici, une pièce de théâtre là ; dans les deux cas l'action se trouve resserrée dans le temps, un jour d'une part, une série limitée de représentations de l'autre ; dans les deux cas les femmes sont fermées sur les drames qu'elles incarnent... Devant tant de correspondances, on ne peut que conclure que l'on se trouve devant « la » pierre d'achoppement, le scandale qui fonde votre univers mental, et qui fait de vous un fils de la guerre, c'est-à-dire de cette folie collective où les puissances de vie, contenues dans les femmes, sont livrées aux forces aveugles de la mort.

Entre ces deux livres symétriques, vous en composez un autre, le plus baroque d'entre tous, celui où vous vous débondez le plus, *Les rois borgnes*. Jean-Claude Pirotte, en préfaçant *Le nom de l'arbre*, l'avait comparé à un jeu de patience, faisant allusion au beau roman de Louis Guilloux, et signalant que ce même jeu se nomme en Belgique « par optimisme métonymique une "réussite" ». *Les rois borgnes* est, dans les deux sens, une réussite. Une douzaine de personnages s'y entrecroisent dans une sarabande tragi-comique, drolatique surtout. Dans un entretien que vous m'accordez lors de sa parution, en 1985, vous me confiez : « C'est là ce que ce livre m'a apporté de neuf : il m'a permis de faire entendre, pour la première fois, un rire éclatant, celui du diable... » Alain Bosquet, encore lui, a vu la dimension philosophique de cette sotie, sorte de *Faux-Monnayeurs* aux abords de notre fin de siècle : « Notre dynamique est devenue notre mythe, nous somme de nous bousculer et non pas de ressasser nos torts ou nos raisons », écrit-il. Avec ce livre, vous sortez de l'ère des déchirements pour, passant par le sarcasme, aborder aux rives de la sérénité, crispée d'abord, puis de plus en plus détendue.

Viennent alors les fruits, ceux que vous offrez au cours de cette dernière décennie. Vous atteignez l'âge où d'autres prennent leur retraite. Vous, vous prenez simplement du champ. Vous savez qu'Actes Sud est dans de bonnes mains, vous y avez fidérisé notamment deux des écrivains les plus importants de leur époque, l'Américain Paul Auster et la Russe Nina Berberova. De toutes ces

aventures éditoriales, vous nous livrez le récit au jour le jour dans ces livres sans équivalents que sont les trois volumes de *L'éditeur et son double*. Et le romancier, chez vous, s'autorise le divertissement pur. C'est le cas de votre unique polar, *Les belles infidèles*, incursion joueuse dans un genre où vous mettez plein de saveur et d'humour, ou de cette farce macabre qu'est *La femme du botaniste*, où un écrivain chargé d'ans, au moment d'y passer, charge un de ces clowns dévastateurs qui sont vos doubles sans foi ni loi, de séduire la femme qu'il convoite.

Mais la gravité vous envahit derechef dans vos deux plus récents romans. Dans *L'Italienne au rucher*, on retrouve, comme le dit Bosquet, toujours lui, votre « goût du baroque, de l'insolite, mais au fond de la simple complexité humaine ». À ce livre où un fils retrouve les carnets, scellés dans une ruche, dans lesquels son père apiculteur conte son ultime passion, vous apportez quelques années plus tard, une fois encore, la symétrie, *Le bonheur de l'imposture*, où un fils cherche dans les livres de celle qui l'a abandonné les secrets d'une mère insaisissable. On retrouve le roman des origines de vos débuts, mais serti dans une forme qui en fait avant tout un accomplissement artistique.

Ce cheminement qui est le vôtre est loin d'être à son terme. Mais quel beau parcours ! Il vous a ramené dans cette ville que votre grand-mère tourangelle jugeait obscure. Peut-être se serait-elle néanmoins réjouie aujourd'hui que votre œuvre et votre personnalité y fussent mises en lumière. Nous, en tout cas, sommes heureux d'avoir refait de vous un Bruxellois, fût-il intermittent.

Bienvenue, monsieur.

## *Discours de M. Hubert NYSSSEN*

Monsieur,

Si je n'avais en mémoire les mots de La Rochefoucauld – « Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois » –, je vous le demanderais : le personnage que vous venez d'accueillir avec une si grande bienveillance et tant de sollicitude, est-ce bien moi, en êtes-vous sûr ? En tout cas, je vous remercie de n'avoir pas oublié, dans vos paroles de bienvenue, le souvenir d'Albert Ayguesparse, car sans lui je ne serais pas ce que je suis, et ne serais donc pas ici. D'ailleurs, mon cher Jacques, nous avons cela en commun, Albert Ayguesparse fut notre maître et devint notre ami. D'Alain Bosquet aussi, et j'y viens...

Mesdames, Messieurs,

Quand ils m'élurent pour succéder à Alain Bosquet dans cette académie où l'on ne porte ni l'uniforme, ni le bicorne, ni l'épée – ni l'épée, j'insiste, et vous allez voir pourquoi –, mes futurs confrères ne pouvaient soupçonner qu'ils m'amèneraient ainsi à rappeler le souvenir du seul homme qu'il me soit jamais arrivé de provoquer en duel.

L'affaire remonte à septembre 1991. Alain Bosquet, que je connaissais de longue date – je l'avais rencontré vingt ans plus tôt chez Max-Pol Fouchet, avec lequel il siégeait au jury du prix Renaudot –, avait alors écrit pour *Le Figaro* un article consacré au roman de Paul Auster – *La musique du hasard* – dont j'étais l'éditeur (puisque

c'est là mon second métier). C'était un article élogieux, à la fin duquel il avait néanmoins greffé quelques lignes pour le moins déplaisantes à l'égard de la traductrice... Traductrice dont il ignorait qu'elle fût mon épouse, car elle signait, comme il est juste, de son nom de naissance, Christine Le Bœuf (un nom qui n'est pas ici inconnu). Et, pour se justifier devant certaines personnes qui l'avaient aussitôt interrogé sur ce coup de lancette qu'elles prenaient pour un coup tordu, Alain Bosquet avait invoqué, avec cette redoutable candeur dont il jouait en maître, la nécessité de tempérer par une note acrimonieuse tout le bien qu'il avait dit de l'auteur et de son livre, ajoutant que, s'il avait su qui en était la traductrice, il se serait abstenu d'ajouter à son article des lignes simplement destinées, dans son esprit, à mettre une sourdine à trop d'éclat.

Des affaires de cette sorte, à Paris, vous savez cela, on les colporte, on les amplifie, on appelle, on téléphone, et je fus promptement informé. Or, en 1969, au cours d'un entretien paru dans la revue *Marginales*, et alors qu'il se disait sur le point (je le cite) « d'engueuler une romancière » afin de retrouver « un peu de joie de vivre », Alain Bosquet s'était réclamé de Michel de Ghelderode pour prétendre (je le cite encore) que « la cruauté, ça stimule ». Et je m'en souvenais ! Du coup, la moutarde me monta au nez. Ainsi, me disais-je, ma traductrice d'épouse, dont le travail a été scruté, vérifié, qualifié par des experts qui ne sont pas à ma solde, est la victime d'un sacrifice expiatoire par un chroniqueur bifront, amateur de cruauté de surcroît... Ma double responsabilité, d'éditeur et de mari (et je ne vous dirai pas laquelle l'emportait sur l'autre), me fit dès lors réagir avec colère, et j'appelai Alain Bosquet afin de lui demander réparation, non par un erratum ou par un repentir, mais par un duel pour lequel, selon un usage maintes fois rappelé dans les feuilletons télévisés, je lui laissais le choix des armes. Après un silence qui témoignait de sa surprise, de sa réflexion ou de son embarras, Alain Bosquet, redevenu le Russe Anatole Bisk, me dit que pour l'arme, c'était tout choisi... ce serait la vodka. La réponse, je ne vous le cache pas, me... désarma.

Cher Alain, où que vous soyez, au ciel ou dans vos livres, ou encore dans le désert que doivent traverser, au risque de s'y perdre, la plupart des disparus, rappelez-vous... l'arme ne fut pas la vodka, mais le champagne, un soir au Fouquet's, et la victime en ce duel ne fut pas l'un de nous, mais un sac de malentendus que nous nous évertuâmes à éventrer pour tenter de nous prouver notre bonne intelligence. Votre ami Cioran, qui s'était peut-être trouvé en pareille pos-



ture avec vous, en avait ainsi jugé : « Une fois qu'il les a maltraitées, disait-il, (Alain Bosquet) *pardonne* (...), et ne comprend pas pourquoi (ses victimes) lui portent rancune. Ses outrances et ses injustices n'ont donc aucune gravité, aucune signification *objective*. » Dont acte...

Lorsque j'ai demandé à Madame Norma Bosquet (elle est parmi nous présente et je la salue avec le tendre respect que j'ai pour elle) si elle ne prendrait pas ombrage du rappel de cette affaire, elle eut une réponse qui reflète, me semble-t-il, la complicité dans le couple qu'elle formait avec Alain : « Il aurait adoré ça ! » me dit-elle...

Merci, Madame.

Mesdames, Messieurs, chères consœurs, chers confrères,

Maintenant que ma mémoire est délestée de cet épisode, je viens avec un certain soulagement à la vie et à l'œuvre de mon prédécesseur, un homme dont le visage, à partir d'une certaine époque, sitôt entrevu, invitait le zoologiste littéraire à classer l'animal parmi les Achard, les Ionesco, les Billetdoux, les Fallet, les Fouchet, les Sabatier, les Chabrol, les Babel (Odessite de naissance comme Alain), les Jean Rostand et quelques autres corpulents à lunettes qui ont ou qui avaient en commun des yeux omnivores, des lèvres gourmandes, le pif sensuel et un besoin d'accomplissement aussi impossible à rassasier que le besoin de consolation dans l'inoubliable testament de Stig Dagerman.

Mais le devoir qui m'échoit d'évoquer l'œuvre d'Alain Bosquet, et par l'œuvre son caractère, ne va pas sans risque, un risque rappelé par un avertissement reçu comme une mornifle au détour d'un des poèmes que je relisais pour me préparer à la tâche :

*Pourtant, un philosophe de province  
écrivra sur mon œuvre une thèse touffue,  
indigeste et très sottée...*

Une thèse ? Dieu m'en garde, et Alain qui parfois se prenait pour Lui ! Mes propos ne feront même pas un mémoire, tout juste un excursus en exergue duquel j'inscrirais volontiers, pour l'opportune vérité qu'elle énonce, la phrase d'Albert Camus : « L'homme est ainsi, cher monsieur, il a deux faces : il ne peut pas aimer sans s'aimer. »

Mais, si bref que soit mon propos, le risque demeure... Et, pour m'en préserver, peut-être aurais-je dû interroger la mémoire de mes confrères et invoquer les mânes des académiciens disparus afin d'apprendre d'eux si, d'Anna de Noailles à Alain Bosquet, en passant par Colette, Jean Cocteau et Jean Cassou, qui l'un après l'autre furent appelés au fauteuil où j'ai le privilège d'être invité à m'asseoir à mon tour – mais prenons garde aux mots (« le mot est le soutien-gorge de la chose », disait Bosquet) : *fauteuil* est ici une métaphore, mieux, une catachrèse, car, j'ai pu le constater, nos pose-culs académiques ne sont point fauteuils au sens propre, ce sont, proprement, chaises droites, anonymes et sans accoudoirs... – donc, disais-je, j'aurais peut-être dû interroger la mémoire de mes confrères et invoquer les mânes de nos disparus afin de savoir s'ils avaient repéré, courant de l'un à l'autre de mes prédécesseurs, un fil rouge pareil à celui que l'on trouve, à des fins d'identification en cas de naufrage, dans le moindre cordage des vaisseaux de la marine britannique, fil rouge qui eût à leurs yeux révélé quelque disposition commune à ces membres dits étrangers (dont je suis désormais malgré mes origines), et qui aurait déterminé ce qu'on pourrait appeler une logique du choix, propre à me guider dans mes propos.

En vérité, la question était de pure forme. Il ne faut être, en effet, ni grand clerc ni devin ni marin ni chasseur de trésor pour voir qu'un fil rouge existe, et qu'il se nomme poésie... Mais pas la poésie au sens strict, non, celle du sens large, j'ai envie de dire « poésie du grand large », celle qui est fécondée par l'humaine incomplétude, enrichie par l'angoisse ontologique, prompte à lancer l'anathème et à porter la révolte, celle qui, dès lors, ne s'inscrit pas seulement dans les strophes des poèmes, mais aussi dans la pensée, celle qui s'infiltré dans l'essai et illumine la fiction. En d'autres termes, ce fil rouge serait celui du tempérament poétique. Voici d'ailleurs, choisis parmi d'autres, quelques indices glanés chez les intéressés...

« Je voudrais épuisier sur moi l'éternité », disait Anna de Noailles. « Découvrir qu'il n'y a pas de désert : c'est assez pour que je triomphe de ce qui m'assiège », écrivait Colette. « Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur », proposait Jean Cocteau. Quant à Jean Cassou, Alain Bosquet, le citant ici dans son discours du 14 mars 1987, rappelait que, pour cet écrivain, « la poésie est une révélation de l'homme perpétuellement refigurée par les chocs où elle se heurte. » Et Bosquet lui-même ? demanderez-vous. Eh bien, le bonhomme Bosquet n'est en reste ni dans la

révolte, ni dans l'angoisse, ni dans l'incomplétude : « Je suis », écrit-il à la fin de sa vie, « un spécialiste des abîmes. »

Les abîmes, nous allons y faire un tour...

Mesdames, Messieurs, chères consœurs, chers confrères,

L'usage et sa nécessité veulent qu'une remémoration comme celle-ci ménage une traversée de la biographie. Et sur ce point, je me suis interrogé... Suffisait-il de rappeler que, dans *Marginales*, en 1969, Alain Bosquet déclarait ce qu'il ressasserait par la suite dans une œuvre qui pourtant ne cesserait de le démentir : « Ma biographie ne présente pas la moindre importance » ? Et en rester là ?

C'est alors que je m'en suis souvenu : en 1988, Jérôme Garcin avait eu l'idée, inspirée par Michel Tournier, d'éditer un *dictionnaire* de la littérature française contemporaine composé de notices biographiques rédigées par les auteurs eux-mêmes. Et comme l'écrivait Garcin dans sa préface, « plusieurs écrivains (avaient) transformé la notice du Larousse idéal en épitaphe définitive ». Ainsi Georges Borgeaud (qui, par la règle alphabétique, précède juste Bosquet dans le *dictionnaire*) écrivant, avec dix années d'avance : « Les Lettres viennent de perdre un auteur sans histoire.... » Ou encore Françoise Sagan (qu'Alain Bosquet ne tenait pas en haute estime) rédigeant avec esprit la plus brève oraison du volume : « Sa disparition, après une vie et une œuvre également agréables et bâclées, ne fut un scandale que pour elle-même. » Alain Bosquet, lui, n'avait pas cette résignation, il ne se contenta pas de quelques lignes pour son futur tombeau, il fit quatre pages pour son cénotaphe... Preuve qu'il ne tenait pas son parcours pour aussi insignifiant qu'il l'avait prétendu.

« Tragédie, absurde, ironie, fable. Je résume ainsi les humeurs de mon existence », commence-t-il par écrire. Puis il prend son élan, et que nous dit-il ? Qu'il est né en 1919, à Odessa, mais n'a pas connu sa ville natale parce que ses parents, ruinés par la révolution russe, avaient décidé de s'installer en Belgique, où ils avaient quelques-unes de leurs racines, qu'il avait été « un petit élève tranquille, assidu et bourgeois », que « toutes les désillusions » s'étaient déversées sur sa tête en juin 1940, qu'il avait « connu la famine, la clandestinité, les faux passeports, les coups de main, l'aventure », qu'il avait débarqué à New York une semaine après Pearl Harbour,

que « les caprices de la petite histoire (l'avaient) fait secrétaire de rédaction du premier journal gaulliste, *La Voix de France* », qu'il avait « côtoyé Maurice Maeterlinck, Jules Romains, Hermann Broch, Thomas Mann, Marc Chagall, Piet Mondrian », qu'André Breton avait publié ses premiers écrits, « tandis que Roger Caillois, poussé par Jules Supervielle, faisait de même en Argentine », qu'à Londres, au quartier général d'Eisenhower, il avait participé à la préparation du débarquement, qu'il avait débarqué en Normandie avec les premières troupes, qu'en Allemagne il avait « vu l'enfer », qu'il était allé à Paris, en 1951, pour achever ses études à la Sorbonne, qu'il avait alors décidé de se « consacrer à la littérature pour dompter (ses) désespoirs », précisant qu'il considérait « la prose comme un perpétuel règlement de comptes avec (son) temps », et qu'il irait « au-devant de l'absolu littéraire : la poésie ».

Voilà donc, pour l'essentiel, ce qu'il voulait que l'on refît dans l'avenir. Et que sait-on de plus ? Eh bien, qu'Alain Bosquet fut successivement citoyen belge, américain puis français, qu'il pratiquait quatre langues, que c'est à New York qu'il décida de franciser Anatole Bisk en Alain Bosquet, qu'il écrivit plus de cinquante livres et des milliers d'articles, qu'il fut traduit en de nombreuses langues et, en particulier, en anglais par Samuel Beckett et Lawrence Durrell, qu'il a reçu de multiples prix littéraires, qu'il a contribué à en attribuer comme membre de jurys (tels le Renaudot en France, et ici le Rossel), qu'il a collaboré à *Combat*, au *Monde*, aux *Nouvelles littéraires*, au *Quotidien de Paris*, au *Figaro*, à la *NRF*, au *Magazine littéraire*, et à bien d'autres publications, qu'il a créé l'Académie européenne de poésie, qu'il est l'auteur de plusieurs anthologies. Et, bien entendu, mais je l'ai dit, qu'il fut ici même élu comme membre étranger le 14 juin 1986. À quoi il faut ajouter la publication, en 1999, de deux livres posthumes (*Le verbe est un navire* et *Un départ*), lui qui s'était écrié, quatre ans plus tôt : « Pas d'œuvres posthumes ! Les cadavres ne doivent rien publier. »

On risquerait donc de rester sans voix devant ce tumulte existentiel si l'on ne prêtait l'oreille aux retournements, aux ricanements, à l'ironie qui, sur ce sujet, montant du cœur même de l'œuvre basilicale, attestent qu'Alain Bosquet écrivit, selon ses propres mots, pour se « débarrasser » de lui-même.

Basilicale... il faut que je m'explique. Basilicale, car, à la vérité, chacun de ses livres se manifeste comme un chapitre de l'immense autobiographie dont il fut à la fois l'auteur et le héros. Lui-même

l'insinue dans un poème : « De qui suis-je le personnage ? » demande-t-il. Au fronton de ce monumental ouvrage en forme de basilique byzantine, avec hémicycle, nef et absides, notre homme, cherchant l'accord entre les choses de sa vie et les mots pour les dire, aurait pu inscrire l'avertissement que l'on trouve, avec variantes, dans plusieurs de ses ouvrages : « Je suis ce que j'écris et non ce que je suis. » Un avertissement qui fait écho à celui par lequel Bernard Pingaud, après un entretien avec Brice Parain, résumait la pensée de cet inoubliable philosophe du langage : « Puisque les mots ne disent pas ce que je suis, j'essayerai d'être ce que je dis... » Cette inquiétude ontologique, qui tourne parfois à l'ivresse identitaire, et cherche ses reflets dans les miroirs du langage, est l'obsession la plus présente dans l'œuvre d'Alain Bosquet. D'ailleurs, si nous devions l'oublier, Alain, par une bourrade langagière, se chargerait de nous la rappeler. « On n'écrit pas ce qu'on est, dit-il, on devient ce qu'on écrit. » Ou encore : « Le passé n'a jamais eu lieu puisqu'il nous faut sans cesse le réinventer. »

Mais je reviens à la métaphore qui m'a fait comparer son œuvre à une basilique, car aucune autre image, je crois, ne m'eût permis de mieux rendre compte à la fois de la diversité de ses composantes et de la compacité de son agrégat. Maintenant que cette œuvre s'est achevée avec le dernier livre paru sous un titre sans détour – *Un départ* –, non seulement on peut du dehors en considérer l'ampleur, et au-dedans découvrir tour à tour l'hémicycle romanesque, la nef poétique, les absides consacrées aux aphorismes, les diverticules de la polygraphie, mais on peut aussi y trabouler par les traverses qu'ont tracées, allant sans cesse d'un genre à l'autre, les obsessions, les hantises, les défis, les paradoxes de notre poseur de mots, de notre assembleur de phrases, de notre « boulonneur » de formules.

Pour qui a lu d'Alain Bosquet plus d'un livre, il est visible que ces récurrences, âpres et tumultueuses, constituent la quintessence de l'œuvre, qu'elles lui donnent ses tonalités, qu'elles répandent ses odeurs, lui font les lumières et les ombres, et qu'elles se révèlent en fin de compte plus significatives que les genres qui leur ont servi de litière. C'est pourquoi je passerai d'abord par les genres ou, si l'on préfère ainsi l'entendre, par les formes, avant d'aller aux récurrences. Et, bien entendu, ce ne sera pas sans me souvenir que les formes produisent du sens, ce que Brecht disait admirablement quand il faisait observer que « la forme, c'est le fond qui remonte »...

Alain Bosquet, pour l'essentiel, a pratiqué trois genres. La fiction, et en particulier le roman, partie de son œuvre qui lui a valu le plus grand nombre de lecteurs ; la poésie – « j'habite entre deux poèmes », disait-il – à laquelle il eût souhaité qu'un tel sort fût dévolu ; et les aphorismes, genre où, avec la conscience provocatrice d'un préraphaélite, il est allé à contre-courant de la mode littéraire.

Le roman d'abord. Il y en a près d'une trentaine, parus en quelque quarante années, depuis *La grande éclipse* publié en 1952... Mais prenons garde, une fois encore, de ne pas nous enfermer sur les chausse-trapes d'Alain Bosquet... Ce ne sont pas tous des romans au sens usuel du terme : certains sont appelés « récits » et d'autres sont publiés sans dénomination du genre, sauf dans les catalogues bibliographiques établis avant la mort de l'auteur et donc contrôlés par lui. Qu'Alain Bosquet ait approuvé, par exemple, le classement, dans la catégorie « romans », de deux volumes de souvenirs sur ses relations avec d'illustres personnages de son temps, d'Aragon à Supervielle en passant par Borges, Michaux, Paulhan, Sartre, Malraux, Beckett ou encore Marlène Dietrich, qu'il ait donc toléré (ou plus sûrement voulu) cet amalgame entre mémoires, essais et romans, alors qu'il se montre très strict sur la désignation et l'identité des poèmes et des aphorismes, en dit long sur ce qu'il définit avec sa coutumière effronterie, dès lors qu'il s'agit de lui-même, quand il écrit : « Je ne peux me supporter que si je me rends imaginaire à mes yeux. » L'ironie du sort veut que, sur la couverture du dernier de ses livres, *Un départ*, l'une des plus singulières confessions de son œuvre, publiée un an après sa mort, « à la fois journal et bilan » comme le reconnaît le prière d'insérer, apparaisse le mot « roman », qui jamais ne fut aussi inadéquat...

Ces livres, ainsi regroupés, sont alimentés, certes par l'imagination quand il y va de la fiction, mais surtout et toujours par une introspection dont les apparences dissimulent à peine la nature dévastatrice. Ils forment, ces livres, ce que Jacqueline Piatier, dans un article du *Monde* paru à la mort de l'écrivain, appelait à bon droit « un massif autobiographique ». *Le métier d'otage*, publié en 1988, en donne un exemple. « J'en viens, écrit-il dans ce roman, à établir un étrange compromis entre les coupables douceurs de la mémoire et les tourments de l'incertitude. » De toute évidence, Alain Bosquet, si ardent à défendre des romanciers dont la lecture l'avait emporté, se méfiait pour lui-même du genre romanesque. « Je prétends ne pas être romancier, disait-il en 1969. C'est un genre mineur

(...) si j'écris des romans, c'est parce que l'exercice de l'écriture m'est indispensable. Je ne veux pas mettre toutes mes humeurs dans mes poèmes... » Et il n'avait pas changé d'avis quand il composait, vingt ans plus tard, cette fable minimaliste : « J'ai écrit un roman. Mon poème me l'a reproché : – C'est avec ça que tu me trompes ? » Bien entendu, gardons-nous de tomber dans le piège qu'Alain Bosquet feint de se tendre, et sachons faire la part de cette crainte d'être un mal-aimé, une crainte qui n'est jamais loin, quelle que soit la page qu'on est en train de lire.

Mesdames, Messieurs, chères consœurs, chers confrères,

Ce fut la poésie, la grande affaire, la grande ambition et le grand amour d'Alain Bosquet, et je suis enclin à penser que, s'il y a justice dans la postérité, celle-ci lui donnera tort pour le pessimisme qu'il manifeste quand il s'écrie : « On enterrera ma poésie en pleine prose, cette fosse commune », et raison quand il déclare : « Je connais mes limites, mes poèmes eux les ignorent », car c'est là, en poésie, qu'il donne la meilleure part de son talent. Et pour s'en persuader il n'est que de s'embarquer avec lui dans ce grand navire à quoi l'on peut comparer les poésies complètes (1945-1994) qui, Dieu merci, ont encore paru de son vivant, donc pour son plaisir et sa consolation, sous un titre que bien des poètes doivent lui envier : *Je ne suis pas un poète d'eau douce*.

Ce livre de 800 pages, que l'irréductible railleur me présentait, dans sa dédicace, comme « 962 grammes d'exercices », offre aux lecteurs qui montent à son bord l'occasion d'une croisière imprévisible où ils auront mille occasions de vérifier trois propositions que le poète lui-même désigne, à savoir que « le poème est affaire de désir », qu'il est « l'impalpable un court instant palpé », et qu'il est aussi « un complot contre le réel ». Trois mots – désir, impalpable et complot – dont je vous dirais qu'Alain a fait sa philosophie si je ne me rappelais à l'instant sa mise en garde (mais à tant nous mettre en garde, Alain, nous finissons par l'être...) : « Le philosophe n'apporte aucune vérité, mais il la cuisine. » Eh bien, cuisinons si c'est cuisiner de dire que la poésie d'Alain Bosquet vibre de désirs satisfaits ou contrariés, de vœux flamboyants ou ensevelis, d'envies célébrées ou refoulées, qui nous en apprennent plus sur lui et son surmoi que toutes les biographies ; cuisinons si c'est cuisiner de dire, comme il le dit lui-même, que chez lui, « avant d'être elle-même, la pensée est poème » ; cuisinons si c'est cuisiner de dire avec René Char que « les mots qui vont surgir savent de nous ce que

nous ignorons d'eux », et que telle est l'essence du complot fomenté par le langage contre le réel.

Dans l'inclassable poésie d'Alain Bosquet – un archipel où l'on va des élégies aux lamentations, des quatre testaments aux sonnets *pour une fin de siècle* et aux *stances retrouvées* –, il reste à souligner une prédilection pour la fable et la parabole, et un goût irrépressible pour l'allégorie et la sentence. Ce qui permet de passer au troisième genre, l'aphorisme, et de rappeler ainsi l'existence, entre ses écrits, de passerelles comparables à celles qui relient entre elles les *Prisons imaginaires* de Jean-Baptiste Piranèse...

« Pendant plusieurs années, jour après jour », écrit Alain Bosquet à propos de ses aphorismes, « je me suis astreint à ce genre littéraire, qu'il serait injuste de tenir pour subalterne. L'aphorisme est nu, sans l'appui d'un personnage, d'un chant, d'un quelconque appareil. On l'accepte ou on le refuse, tout net. »

*Sans l'appui d'un personnage*, cela reste à voir... Lorsque, dans ses deux livres d'aphorismes (et dans ou entre les lignes des autres ouvrages), il soupçonne, apostrophe, joue, dénonce, moque ou récuse (verbes qu'aussi bien j'aurais pu employer dans leur forme réfléchie car souvent il *se* soupçonne, *s'*apostrophe, *se* joue, *se* dénonce, *se* moque ou *se* récuse...), Bosquet est tellement Bosquet qu'à tous les coups, et quoi qu'il prétende, on se trouve confronté à un *personnage*, le sien, avec sa verve, sa malignité, son alacrité, sa grogne, ses intuitions et ses dépits, signes d'identité qui auraient pu figurer sur chacun de ses multiples passeports. « D'autres se reconnaissent dans mes livres, dit-il. Moi pas. » Ou aussi : « Je rêvais que j'étais moi : un cauchemar. » Ou encore : « Quel drôle de bonhomme tu fais ! Tu as passé ta vie à tromper tout le monde et maintenant, enfin seul, tu hésites à te trahir toi-même... »

Ces aphorismes, je l'ai dit, ne sont pas circonscrits à leurs recueils. On les trouve dans les interstices de tous les livres d'Alain Bosquet... « J'oppose un refus impitoyable à tout ce que je suis », écrit-il, par exemple, dans *Le métier d'otage*. « Mon corps est, lui aussi, un livre qu'il faut lire... », lit-on dans son *Premier testament*, un poème qui fit date. Ah, je vous le dis, ce n'est sans doute pas l'un des moindres exploits d'Alain Bosquet d'avoir sans cesse défié, avec tant de zèle et d'assiduité, le talleyrandien principe selon lequel « tout ce qui est excessif est insignifiant ». Car sans doute est-ce par la profusion même et par, dirai-je, sa geysérienne abon-



dance qu'Alain Bosquet se tire de la posture où l'auraient mis une exploitation un peu moins exaltée de la poésie et un usage un peu plus modéré de la prose. À force, son débordant égotisme en écriture se fait crâneur, il en impose, et nous donne la jouissance du foisonnement quand, à moindre faconde, l'ennui ou l'agacement se fussent peut-être manifestés.

Ainsi vient le moment de dire que les récurrences, en ces lieux que je viens de traverser, page par page ont constitué une physionomie, de la même manière que fruits et fleurs ordonnent les « portraits composés » d'Arcimboldo. À la différence que fruits et fleurs sont ici sentiments, élans et compulsions d'un homme hanté, harcelé par lui-même, d'un homme qui disait avoir « peur de se connaître », et ajoutait : « Je ne supporte pas d'être moi : je m'invente. »

Cette physionomie que je nommais à l'instant, et qui serait en quelque sorte l'allégorie du personnage, dévoile un caractère dans lequel, derrière les inquiétudes (« Ce que j'ai me pèse, dit-il. Ce que je suis m'écrase »), se manifeste un solide appétit d'être et d'avoir. Pourquoi ai-je ici pensé soudain à Fénelon, apôtre du « pur amour », alors qu'Alain Bosquet était un irréligieux n'hésitant pas à écrire que Dieu n'existe pas puisqu'il lui fallait tous les jours le réinventer, alors que cet acrobate de l'auto-dérision se définissait comme un « Platon revu par Attila » ? Oui, pourquoi ? Je vous le donne en mille... À cause de Saint-Simon que j'aime assez fréquenter.

« Fénelon, écrit Saint-Simon, était un homme de qualité qui n'avait rien, et qui, se sentant beaucoup d'esprit, et de cette sorte d'esprit insinuant et enchanteur, avec beaucoup de talent, de grâces et du savoir, avait aussi beaucoup d'ambition. » Trois fois *beaucoup*, c'est beaucoup... Et ça colle assez bien avec le portrait qu'Alain Bosquet fait et refait de lui-même. Oui, Alain Bosquet, autre spécimen « d'esprit insinuant et enchanteur », dont l'ambition sans cesse renouvelée s'est manifestée à tous les vents et dans trois registres – l'amour, l'absolu, la mort...

L'amour ? Tout au long de sa vie, Alain Bosquet aime, il s'aime jusque dans la détestation, il aime sans retenue l'enfant qu'il demeure même quand il l'excommunie, les femmes même quand il les renvoie (« l'amour n'est plus que la ciguë »), les amis même quand il s'en éloigne, les livres même quand il entreprend de s'en débarrasser. En voyageant dans son œuvre, on comprend que

lorsque ce séducteur gourmand, toujours entre deux chaises, celle de Casanova et celle de don Juan, ne dévore pas, il harcèle, cajole, séduit, enjôle ; mais on comprend aussi qu'à l'instant où, par les mots, il recrée ses plaisirs, il prend des distances, il s'écarte, s'élève, juge, blâme. « Je plains les gens sans amour, dit-il, je plains davantage les gens sans haine. »

Son besoin d'absolu n'est pas moins flagrant. « Je suis dans Dieu ce qui s'interroge sur Dieu », écrit-il ; mais sitôt qu'il soupçonne qu'on le prendra au sérieux, il s'écrie que « toute vérité, dès qu'on l'exprime, devient douteuse », et n'hésite pas, une autre fois, à prétendre que « l'absolu (...) est un eczéma », renvoyant ainsi la philosophie au cabinet médical après lui avoir assigné la cuisine...

Quant à la mort, il se prépare au rendez-vous pendant des années, il ressasse des souvenirs aussi irréductibles que ceux des camps de concentration qu'il a découverts avec l'armée américaine, ou de la bombe atomique (« Je suis un enfant d'Hiroshima », dira-t-il à plusieurs reprises), ou encore, stylite au sommet de sa tour de papier, il remâche des pensées d'anachorète sans illusions sur la vie. La mort lui a inspiré des pages d'autant plus nombreuses et plus amères qu'il voyait sa fin venir, en particulier dans son livre posthume, *Un départ*. Les images de la mort qui, depuis longtemps l'assiégeaient, maintenant l'investissent. Pour s'en défendre, il fait appel à sa plus fidèle alliée, l'ironie, et il ricane... « L'angoisse devant la mort ? Bien sûr, avec un remède provisoire : la perfection verbale. »

L'exercice de la dérision chez Alain Bosquet, avec sa part d'humour noir – « le mensonge, d'être bien écrit, devient vérité », nous glisse-t-il à l'oreille – n'a pas manqué de me rappeler l'usage qu'en faisait un autre écrivain que j'eus la chance de fréquenter pendant de longues années, Albert Cohen. Le père de Solal, lui aussi passionné d'absolu, fasciné par la possession, cédait à la dérision avec l'ivresse de ceux qui savent le ton qu'elle est capable de donner à l'écriture. Parlant de Dieu, Albert Cohen fait dire à l'un de ses personnages : « Je ne lui pardonnerai jamais de ne pas exister. » Alain Bosquet, lui, clame, comme en écho : « Dieu existe puisque tous les jours je l'invente »...

Et par cette piste on tombe très naturellement sur la question de la judaïcité, qu'on ne saurait passer sous silence et à laquelle Bosquet se réfère, en particulier dans sa *Lettre à mon père qui aurait eu cent*

ans, quand il fait dire à celui-ci : « Demi-Juif qui a épousé une demi-Juive et qui, de surcroît, ne se veut pas conscient de sa judaïcité : voilà ma fiche signalétique. Elle est suspecte comme la tienne. » Cette judaïcité n'aurait pas, dans l'œuvre de Bosquet, une part qui méritât de s'attarder si elle ne livrait sans doute la clef d'un grand nombre de ses attitudes. Avec la dérision et l'humour juifs, on entend se moquer de soi avant que l'antisémite ne s'en charge. Quand Bosquet écrit : « Je me gobe parfois ; je me vomis toujours », ne montre-t-il pas le souci qu'il a de s'attaquer avant de l'être, et ainsi de dérober la cible à l'adversaire ?

Mesdames, Messieurs, chères consœurs, chers confrères,

Au moment de conclure, je cède à une dernière et tout autre comparaison... Après avoir traduit *Moby Dick*, et à la demande pressante de Gaston Gallimard, Jean Giono avait écrit une préface intitulée *Pour saluer Melville*, dans laquelle on peut lire deux phrases au caractère prophétique : « L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite. » Sous cet éclairage, me suis-je dit, Bosquet a quelque ressemblance avec Achab. Et me suis fortifié dans cette impression par le commentaire que, selon Giono, Melville aurait fait à son ami Hawthorne : « Je pense à quelqu'un qui verrait dieu (...) aussi clairement que la baleine blanche au-dessus des eaux et qui, justement, le voyant en toute sa gloire, le connaissant en tous ses mystères, sachant jusqu'où peuvent aller les délires de sa force, mais n'oubliant pas – jamais – les blessures dont ce dieu le déchire, se précipiterait quand même sur lui et lancerait le harpon. » Aussitôt, j'ai entendu Bosquet gronder : « C'est bien son tour : désespéré, Dieu s'agenouille devant moi. »

Achab poursuivant *Moby Dick*... N'était-ce pas la même pensée qu'avait en tête Lawrence Durrell quand, de la poésie d'Alain Bosquet, il disait : « À chaque nouveau groupe de poèmes il semble accroître son empire sur le mystérieux univers intérieur qu'il poursuit » ? Ou Roger Caillois déclarant : « Rarement sur la passerelle, mais volontiers quelque part dans la mâture, l'œil ouvert, surveillant le large ou les étoiles... » ? Oui, c'est bien d'un avatar d'Achab cherchant le monstrueux objet désigné par Giono qu'il s'agit, un avatar auquel Alain Bosquet s'identifie par ces deux alexandrins :

*Je m'aventure au bout de mon pauvre langage.  
Je me trompe, j'invente, et c'est mon seul bonheur...*

Dans l'un de ses livres d'aphorismes, Alain Bosquet nous a lancé un défi : « Crucifiez-moi sur votre mémoire ! » Non, non, non, cher Alain, pas de crucifixion, nous ne vous ferons ni cette blessure, ni cette injure, ni ce plaisir ! Et si, par un nouveau recours aux guillemets (qui finissent par garnir l'étoffe de mon discours avec ce que les passementiers appellent ici des « floches », et ailleurs des « glands »), si donc, Alain, une dernière fois j'emprunte vos mots, ce sera pour vous souhaiter, au-delà de la mort, « une interminable naissance ».

# SÉANCE PUBLIQUE DU 3 MARS 1999

## Les prix de l'Académie en 1998

---

*Discours de M. André GOOSSE*

Nous sommes réunis ce soir pour honorer publiquement des écrivains à qui l'Académie royale de langue et de littérature françaises vient d'accorder des prix en 1998. Avant de parler d'eux, j'obéirai à un double devoir de reconnaissance.

En premier lieu envers les membres des jurys : tous les académiciens y participent, parfois même en faisant des suggestions à leurs consœurs ou confrères des autres jurys. On me permettra de dire que Liliane Wouters se montre particulièrement attentive à déceler les jeunes talents.

Je remercierai spécialement les rapporteurs de chaque jury. Grâce à leur argumentation, l'ensemble de l'Académie a ratifié des propositions qui, d'ailleurs, avaient chaque fois la force de l'unanimité. Qu'ils ne soient pas surpris de retrouver dans mon propre exposé une bonne part, même littérale, de leurs rapports. Mais vous n'entendrez pas mes guillemets. Ces emprunts sont inévitables quand l'œuvre couronnée n'existe qu'en manuscrit et ne m'est donc pas accessible. Ils sont souhaitables aussi pour le reste, car un grammairien ne peut se parer du titre de critique littéraire.

Le second devoir de reconnaissance concerne les personnes dont le nom se trouve dans l'intitulé même du prix. Ce nom, Mesdames et Messieurs les lauréats, presque toujours ne vous disait rien avant

que le prix ne vous fût attribué. Je suis sûr que vous êtes d'autant plus curieux de connaître ce parrain inconnu.

Les prix que distribue l'Académie ne résulte pas de sa générosité spontanée. Certes, l'Académie n'a pas à se plaindre de la sollicitude des pouvoirs publics, mais les subventions qu'elle reçoit sont absorbées par son fonctionnement, par l'organisation des séances publiques auxquelles un public nombreux nous fait l'honneur de s'intéresser, et par les publications dont mon prédécesseur et ami Jean Tordeur vient de vous présenter les plus récentes.

Nos prix sont alimentés par des fondations, dons ou legs, dues à des particuliers : les uns ont voulu de cette façon sauver d'un oubli peut-être injuste le souvenir d'écrivains de leur famille ; d'autres ont été seulement des amateurs passionnés de littérature et ont souhaité en quelque sorte perpétuer cette passion après leur mort.

L'Académie décerne vingt-six prix (bientôt vingt-sept), dont neuf seulement ont été attribués l'an dernier. Ne croyez pas que certains jurys aient constaté une situation de pénurie. Ce serait plutôt le contraire : notre littérature de langue française se porte bien, au moins quant à la production ; des éditeurs actifs et les encouragements des pouvoirs publics y contribuent sans doute, mais cela serait peine perdue si les auteurs de talent faisaient défaut. Il faut d'ailleurs constater que, pour quelques prix, les conditions demandées par les donateurs peuvent mettre les jurys dans l'embarras. Ce ne fut pas le cas en 1998, heureusement. Seule la périodicité variable des attributions est en cause : en effet, de nos vingt-six prix, trois sont annuels ; s'y ajoutaient en 1998 cinq prix biennaux et un quinquennal.

Nos prix sont variés à d'autres points de vue. Pour certains, l'âge du destinataire est précisé, l'âge maximum s'entend. Une des récompenses annuelles doit aller à un poète de moins de vingt-cinq ans. Pour l'Académie, c'est à la fois précieux et dangereux. Il est important qu'une institution à laquelle la tradition appliquerait volontiers l'épithète, sans doute ironique plus que respectueuse, de vénérable, soit ouverte à la littérature des jeunes. Mais ces talents en bouton peuvent, pour toutes sortes de raisons, ne pas s'épanouir. À refaire l'historique du palmarès, nous n'avons pas à rougir de la perspicacité de nos prédécesseurs. D'autres prix, sans donner de précision sur l'âge minimum, sont plutôt des couronnements de carrière, ce qui présente moins de risques.

Beaucoup de nos prix vont, explicitement ou implicitement, à des auteurs belges. Mais, par la volonté de notre fondateur, le ministre Jules Destrée, pionnier sur ce point comme sur d'autres, notre Académie est, de naissance, ouverte sur la francophonie dans le recrutement de ses membres. Nous avons eu parmi nous des philologues scandinaves, australiens, etc., des écrivains de nationalité italienne, roumaine, américaine, etc., même un Chinois. Je ne parle pas des Suisses, des Canadiens, surtout des Français, que nos statuts nous commandent de résister à la tentation de privilégier. Heureusement, le règlement de certains prix va aussi dans le sens de la francophonie, j'aurai l'occasion de le montrer tout à l'heure.

L'ensemble de nos prix couvre tous les genres, soit que, pour certains d'eux, le choix soit largement ouvert, en alternance explicite ou au choix des jurys, tandis que, pour d'autres, il est précisé qu'ils doivent être accordés à un poète, ou à un narrateur, ou à un homme de théâtre. Quelques donateurs ont souhaité des critères supplémentaires, ce qui, j'y ai fait allusion, peut rendre plus difficile le choix d'un lauréat.

L'appartenance à une esthétique particulière est l'exigence la moins fréquemment mise en avant, et mes prédécesseurs ont souvent réussi à convaincre les donateurs d'élargir leurs vues, ce qui était plus difficile pour les dispositions testamentaires. Pour les précisions qu'on a dû accepter, on essaie de leur donner l'extension la plus vaste.

Les académiciens, j'en suis sûr, gardent toujours à l'esprit les recommandations de leur fondateur, parlant des élections (les prix n'existaient pas encore) : « Il vous faudra garder la méfiance de l'esprit académique et de l'art officiel. À ceux qui viendront vers vous, 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 de leur nature de ne pas être "conformes". » Remarquez que Destrée, homme politique socialiste, mettait en garde contre l'art officiel autant que contre l'esprit académique ; ce n'est pas à l'Académie seulement qu'existerait la tentation de favoriser l'esthétique reçue. L'Académie a essayé d'être fidèle à cette ligne de conduite, et je crois qu'elle y a souvent réussi. Il n'est pourtant pas commode de distinguer ce qui est moderne sans être une mode fugitive, ce qui est libéré sans être jeu gratuit, ce qui apparaît classique sans être périmé. Vous ne manquerez pas d'être frappés

comme moi par la prédominance des auteurs de moins de quarante ans dans la cuvée de cette année.

Enfin, l'âge des prix eux-mêmes est variable. Quelques-uns sont plus vieux que l'Académie, parce qu'il y a eu un transfert, notre Académie paraissant mieux adaptée ; c'est le raisonnement qu'à dû faire notre sœur aînée plus que bicentenaire, l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, jugeant sans doute que les thèmes étaient davantage de notre ressort, ainsi qu'un mécène particulier. Les autres dons et legs nous sont venus peu à peu, les premiers ayant été attribués en 1924 et nous fêterons leur soixante-quinzième anniversaire avec les lauréats qui seront choisis au cours de cette année-ci.

Pour les prix les plus anciens, la dépréciation de la monnaie aurait dû avoir pour résultat que la rente dont nous avons la disposition serait maigrichonne et que la récompense accordée serait un honneur quasi platonique. Heureusement, le Fonds national de la littérature nous a aidés à adapter les montants de façon raisonnable. Mais il y a des disparités : les possibilités et/ou la générosité des donateurs ne sont pas identiques.

Mesdames et Messieurs les lauréats, qui êtes ici d'abord à ma gauche, puis à ma droite, selon l'ordre de ma présentation, qui commence par les plus proches de moi, voici venu le moment de la distribution des prix. Rappelez-vous vos émotions juvéniles, papa et maman rosissant de plaisir et de fierté, si du moins vous leur avez donné cette satisfaction. Sinon, votre récit de la cérémonie d'aujourd'hui les consolera peut-être. Il n'y a pas de suspens véritable, puisqu'il n'y a ici que les têtes couronnées de laurier. Enfin, j'espère que ma présentation paraîtra moins aride qu'un palmarès purement énumératif.

Avant de commencer, j'ajouterai une dernière précision générale. Ceci n'est pas le résultat d'un concours ; aucun d'entre vous n'a posé sa candidature, cela vous aurait même sans doute desservis. Les académiciens ont l'initiative du choix, ce qui a notamment l'avantage que les lauriers sont offerts à des auteurs qui peut-être n'auraient pas eu la hardiesse ni même l'idée de les briguer.

Trois prix se distinguent parce qu'ils imposent une limite d'âge : moins de vingt-cinq ans, moins de trente-cinq, moins de quarante.



En outre, ils sont destinés à la poésie, chaque fois pour les deux premiers, en alternance avec d'autres genres pour le troisième.

Le premier est attribué chaque année depuis 1974, en souvenir de Georges Lockem, sur qui les dossiers de l'Académie révèle peu de choses : né à Anvers, mort à Tervueren en 1970, il a laissé des legs à diverses œuvres pieuses et à notre Académie en vue d'un prix portant son nom. J'ai dit tout à l'heure combien la jeunesse des lauréats rend aléatoire le choix du jury ; or, à parcourir la liste, on y retrouve beaucoup d'auteurs dont les publications ultérieures ont assis la renommée : Yves Namur, Eugène Savitzkaya, Philippe Mathy, Jacques Cels, Karel Logist, notamment. On souhaite le même avenir à **Olivier Coyette**, qui atteindra les vingt-cinq ans seulement en l'an 2000. C'est un manuscrit qui a retenu l'attention du jury, et il porte un titre que le rapporteur (c'est une *rapporteuse*, mais ce féminin rencontre de la résistance) déclare « à revoir ». En tout cas, il est difficile à prononcer : *Chiizuo ku dasai*. L'auteur, qui est aussi homme de théâtre, selon le rapport, « écrit des textes brefs dont la fermeté surprend heureusement chez un poète de cet âge ». Spécimens :

Que rien ne demeure  
 quand vous tournerez les pages  
 ne laissez rien derrière vous  
 ensablez le savoir  
 décorez-lui le cou  
 il faut à tout prix émacier  
 les chevaliers au long feu  
 .....  
 il faut dénuder l'arc-en-ciel  
 blanchir les poutres  
 dégoutter l'onde où l'on se noie  
 il faut des langues véhémentes  
 pour allumer les étincelles

**Hubert Antoine** est de peu son aîné, puisqu'il est né en 1971 ; il est encore éloigné du maximum de trente-cinq ans qu'a fixé la donatrice, mère d'Émile Polak, en souvenir de ce poète sensible mort à vingt-six ans, dont elle a publié aussi un recueil posthume intitulé par une amère ironie *Vers la vie*. Hubert Antoine a déjà reçu de l'Académie l'année d'avant le prix Nicole Houssa, « pour un poète de moins de trente ans ». Pas plus qu'alors nous n'aurons le plaisir de le voir, car il travaille au Mexique. C'est le manuscrit de *La terre retournée* qui a été couronné, mais le livre sera bientôt accessible parce qu'il est en cours de publication aux Éditions du Cormier,

qu'anime un autre lauréat, Fernand Verhesen. Le rapport loue la densité et la clarté de ce jeune auteur, qui, « avec une grande économie de mots », mais sans sécheresse, et avec un recours fréquent à la métaphore, « nous fait partager ses émotions, ses réflexions, sa méditation ».

Le palmarès du prix Polak est tout à fait impressionnant ; il a couronné notamment cinq futurs académiciens : Roger Bodart, Jean Tordeur, Liliane Wouters, Philippe Jones, Jacques-Gérard Linze. Je ne cite pas les autres, qui pourraient y voir une promesse d'élection.

Parmi les moins de quarante ans, le jury du prix Franz De Wever a saisi juste à temps **Denys-Louis Colaux**, qui atteindra la limite au cours de cette année-ci. Son poème *Le galop de l'hippocampe* (publié aux Éperonniers) a retenu l'attention du jury, notamment pour la richesse de la langue, « qui se joue de tous les registres, de tous les niveaux, qui s'engendre elle-même de ses jeux de mots sérieux ». Mais ce prix n'est donné à la poésie qu'une fois sur trois ; les deux autres, il cède la place à un essai ou à un recueil de nouvelles. Le prix a été fondé en souvenir d'un musicologue et critique.

Sans être beaucoup lu, Sander Pierron a du moins une place dans les histoires de la littérature belge, pour son œuvre abondante et pour ses relations avec des écrivains importants. C'est sa veuve qui nous a légué de quoi instituer un prix destiné à un roman ou à un recueil de nouvelles. Le jury a proposé de l'attribuer cette fois à **Amélie Nothomb**, pour son dernier livre, *Mercur*, publié à Paris, chez Albin Michel. Comme le dit le rapporteur, qui est aussi une académicienne, la renommée d'Amélie Nothomb n'avait pas besoin de cette publicité supplémentaire. Mais il aurait été injuste, voire inconvenant, que nous tirions argument d'une gloire un peu fracassante et fortement répercutée par les médias français pour nous dispenser de reconnaître comme une des nôtres cet écrivain hors du commun, à la fois par la régularité de sa gestation littéraire et par l'originalité de ses thèmes. Sous une forme qui privilégie le dialogue, le roman, qui oscille entre réalisme et fantastique, montre une technique raffinée ; mais ce n'est pas virtuosité pure ni imagination gratuite : une réflexion philosophique se perçoit par-delà les apparences.

Le prix Félix Denayer est le legs d'un artiste peintre ; il laisse le plus vaste choix au jury : « soit pour une œuvre en particulier, soit pour l'ensemble de l'œuvre ». C'est la seconde possibilité qu'a

choisie le jury en mettant en avant le nom de **Marie Denis**, à qui nous devons un ensemble, non pas abondant, mais divers, avec, comme caractères communs, la grâce du style et la délicatesse d'âme.

Les Éditions Quorum ont rassemblé sous le titre *La rose des vents* un choix de chroniques parues dans *La revue nouvelle*. Ceux qui lisent cette revue régulièrement apprécient tout particulièrement le vent d'air frais que Marie Denis fait souffler parmi des articles où domine l'austérité du fond et/ou de la forme. Non qu'elle ne défende pas les mêmes idées, mais elle le fait avec son cœur et d'une plume légère. Le ton est familier, et l'auteur ne recule pas devant des tours qui effarouchent les puristes. (Autrement dit : le grammairien prend des notes.) À travers la chronique de la vie quotidienne, des petits bonheurs et des grandes tristesses, se dégage une leçon de tolérance, d'ouverture à autrui, quelles que soient les différences, bref une leçon d'humanité.

Une maison d'édition peu connue (Mols à Grâce-Hollogne) a réédité l'an dernier *Célébration des grands-mères*. (Décidément, les grands-mères se portent bien dans notre littérature.) Marie Denis en célèbre deux, Grand-mère et Bonne-maman, très différentes l'une de l'autre, physiquement, psychologiquement, socialement, une Wallonne et une Flamande, l'une « bleu ardoise » et l'autre « couleur d'eau-forte », refuges alternés puisque les parents eux-mêmes se sont en quelque sorte évanouis, « quelque chose comme des amoureux de cirque, l'un retirant la chaise quand l'autre voulait s'asseoir ».

*Retour des choses* réunit deux brefs romans, *Reine au jardin* et *L'odeur du père*, ce dernier prix Rossel 1967 (sur manuscrit, je pense). Ici encore, les mêmes mots viennent à l'esprit : sensibilité, humanité.

Cette petite dame à la voix si douce a été une féministe déclarée, active, auteur du *Petit livre rouge des femmes*, qui fit quelque bruit naguère. Naturellement, ce n'est pas à ce titre qu'elle a été proposée aux suffrages de l'Académie.

Un prix concerne le théâtre, et il me tient à cœur cette année pour deux raisons personnelles. La première concerne l'initiatrice, une amie très chère que nous avons perdue l'an dernier. Elle avait fondé

le prix pour réaliser le souhait de son premier mari, qui, sous le nom d'André Praga, s'était fait connaître comme auteur de théâtre. La seconde raison est que le nom retenu est celui d'un de mes anciens étudiants, **Jean-Pierre Dopagne**. Sa première pièce, *L'enseigneur*, a eu un grand succès et a été couronné par d'autres jurys. C'est une image cruelle de la condition des enseignants aujourd'hui. L'efficacité à la scène va de pair avec des qualités formelles que l'on savoure à la lecture. *Un ami fidèle*, qui a été retenu pour le prix Praga, montre la même habileté, la même virtuosité. Le monologue dramatique est un genre exigeant, à la fois pour l'auteur et pour l'acteur. Poète de vocation, forcé à gagner sa vie comme chauffeur de taxi, Eugène n'a pas renoncé à ses amours de jadis : c'est en poète qu'il vit son amitié avec le clochard Victor et à deux ils partent en guerre, avec de pauvres moyens et une totale fantaisie, contre les injustices de l'époque. La pièce mêle subtilement la gravité et la drôlerie, donne l'impression de la spontanéité et de l'improvisation, mais c'est une improvisation habilement machinée.

Le prix Emmanuel Vossaert résulte d'un legs destiné à rappeler la mémoire de celui qui fut surtout un journaliste. L'affectation est assez vague : « un ouvrage en prose ou en vers, et plus spécialement un essai de caractère littéraire ». La tradition s'est établie de choisir presque toujours un essai, non sans raison, car ce genre n'est pas spécialement avantagé dans les récompenses distribuées par l'Académie. C'est ainsi que Charles Moeller, Pol Vandromme, Léo Moulin, etc. peuvent apparaître au palmarès. Cette année, nous couronnons un jeune romaniste faisant partie de l'équipe namuroise que le père Jean Guillaume a suscitée autour de Nerval. **Michel Brix** a publié à Paris chez Klincksieck une étude intitulée *Les déesses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*. Au cours d'une promenade à Ermenonville, Nerval a remarqué « le temple de marbre d'une déesse absente, – qui doit être la Vérité ». Autant que la nostalgie de la mère, elle aussi absente, c'est le scepticisme omniprésent, la perpétuelle mise en question de la notion même de vérité qui sous-tend la thématique nervalienne. À l'idée stéréotypée d'un « doux » Gérard, Michel Brix oppose celle d'un Nerval grimaçant et révolté en profondeur. Cette image nouvelle est fondée sur une lecture complète de l'œuvre, enfin rassemblée dans la nouvelle édition de la Pléiade. Sans rejeter tout acquis de la critique structuraliste, l'auteur revient avec brio à une méthode qui met en relation l'œuvre et ses origines, la biographie et le contexte culturel.

Revenons à la poésie avec le prix Albert Mockel, fondé par la veuve d'un écrivain qui a marqué l'histoire de nos lettres, qui a correspondu avec les plus grands écrivains de son temps, Gide, par exemple, qui a dessiné le portrait de Mockel dans *Si le grain ne meurt*. Sans parler du fait que Mockel est de ceux grâce à qui la Wallonie a pris conscience d'elle-même, il faut rappeler son importance dans le mouvement symboliste, moins par son œuvre poétique que par ses écrits critiques et le rayonnement de sa revue *La Wallonie*.

Le prix qui porte le nom de Grand prix de poésie Albert Mockel doit son emphase exceptionnelle à des traits particuliers : il est quinquennal ; il est mieux doté que la plupart ; il couronne un poète pour l'ensemble de son œuvre ; celui-ci est alternativement un académicien et un non-académicien. Je n'ai pas dit encore que l'Académie a décidé de ne pas accorder ses prix à ses membres, à l'exception de celui-ci et du prix de philologie Albert Counson. C'est ainsi que se sont succédé Armand Bernier, Marcel Thiry, Paul Neuhuys, Robert Guiette, Lucienne Desnoues, Robert Vivier, Anne-Marie Kegels, Albert Ayguesparse, André Schmitz et aujourd'hui **Fernand Verhesen**.

Sans doute le jury a-t-il pensé avant tout à l'œuvre poétique de Fernand Verhesen, abondante et exigeante à la fois et qui témoigne « d'une rare alliance de la sensibilité et de l'intelligence ». Mais notre confrère a bien mérité de la poésie à divers autres titres : on lui doit des écrits théoriques rassemblés dans *Propositions*, titre modeste d'un gros volume de réflexions profondes et originales sur la poésie, les problèmes de la traduction de la poésie ayant aussi beaucoup retenu son attention ; on lui doit d'avoir créé une maison d'édition, le Cormier, ouverte avant tout aux poètes (plus de cent vingt titres !), et qui unit au choix judicieux des textes un souci artistique de la présentation du livre, régal donc pour l'œil, voire pour la main, comme pour l'esprit ; on lui doit d'avoir fait pénétrer dans le monde francophone la poésie espagnole et hispano-américaine, à la fois comme traducteur, commentateur et éditeur. Je dois bien ajouter un *et cetera* faute de pouvoir énumérer les revues et les organismes fondés et animés par ce confrère si actif et, en outre, si délicat.

Il me reste un dernier prix à présenter, un dernier *grand prix*, le Grand prix de littérature française hors de France (fondation Nessim Habif). Il y a plus de trente-cinq ans, l'Académie apprenait

avec étonnement qu'elle allait recevoir un legs de 125 000 francs suisses « à charge de créer un prix récompensant un écrivain dont les œuvres en langue française sont dignes de la littérature française », prix qui « ne peut être attribué à un écrivain de nationalité française ou issus de parents français ».

L'histoire a son mystère. Le mécène était un Israélite né à Istanbul, qui avait réalisé en Suisse une grande fortune par l'exploitation d'un procédé chimique dont il était l'inventeur et qui laissait d'importantes libéralités à diverses institutions de Genève, d'Israël, de France et de Belgique, la nôtre en particulier. Quel rapport entretenait Nessim Habif avec la littérature ? avec la francophonie ? Pourquoi a-t-il choisi comme légataire notre Académie ? à cause de notre ouverture sur la francophonie ? mais comment en a-t-il eu connaissance ? Les voies de la Providence sont insondables. Contentons-nous de nous réjouir hautement que notre Académie ait été ainsi confirmée et reconnue dans sa vocation francophone (sur laquelle je ne me lasserai pas d'insister).

Quand le prix a été attribué pour la première fois, les membres belges du jury voulaient exclure un lauréat belge, mais les membres français (car le jury comptait alors des membres français) trouvaient que Franz Hellens était supérieur aux candidats proposés qui venaient d'autres pays francophones. Depuis lors, parmi les quatorze lauréats, il y a eu trois autres Belges (les académiciens s'étant volontairement exclus) : Georges Poulet, Albert Dasnoy et Marcel Moreau ; quatre Suisses ; Jacques Chenevière, Jean Starobinski, Philippe Jaccottet et Georges Haldas ; trois Canadiennes : Anne Hébert, Marie-Claire Blais et, honorée aujourd'hui, **Nancy Huston** ; une Libanaise : Andrée Chédid ; un Haïtien : René Depestre ; une Luxembourgeoise, Anise Koltz. La variété des talents va de pair avec la dispersion géographique.

L'élue de cette année a souri, et pas seulement de plaisir, en lisant l'intitulé de son prix : comme elle me l'a écrit en nous remerciant, « l'expression *hors de France* est quelque peu problématique s'agissant d'un auteur [elle n'a pas dit *une auteure* à la québécoise] n'ayant jamais travaillé qu'à l'intérieur de l'Hexagone ». En effet, Nancy Huston, née en 1953 à Calgary au Canada anglais, est venue, après ses études aux États-Unis, s'installer à vingt ans en France ; elle a épousé Tzvetan Todorov, dont on connaît la place dans la vie intellectuelle française et dont je salue la présence parmi nos auditeurs. Comme le dit le rapporteur, Nancy Huston « s'est donnée

corps et âme à la culture française », tant comme enseignante que comme écrivain.

C'est ce dernier titre qui nous importe ici : elle est l'auteur d'une vingtaine de livres, se partageant entre romans, nouvelles, essais et, paraît-il, bientôt poésie. Trouver des traits permanents est difficile. Parmi les thèmes, la place de la femme dans la société : le titre même *À l'amour comme à la guerre* fait allusion à la répartition traditionnelle des rôles entre les sexes, mais pas pour s'en accommoder. Pour le ton, un réalisme qui par moments peut passer pour de la cruauté, mais comment guérir les plaies sans les dénuder ? Cruauté sans doute, mais compassion.

J'isolerais rapidement un roman et un essai. Le roman est le dernier-né, aux Éditions Actes Sud, *L'empreinte de l'ange*, dont le succès a été grand, une librairie bruxelloise me le confirmait ces jours-ci. L'histoire se déroule sur fond d'histoire, celle que nous avons connue, l'insurrection hongroise et la guerre d'Algérie avec ses atrocités réciproques ; à l'avant-plan, un amour imprévu, à l'issue douloureuse, la mort d'un enfant.

Parmi les essais, le *Tombeau de Romain Gary* s'efforce de percer le secret d'une personnalité comblée de dons et d'honneurs, mais fragile et autodestructrice ; il n'est pas commun d'avoir réussi à se dédoubler à un tel point, même en littérature.

Mais aucun être n'est simple. C'est une lapalissade sans doute, mais elle nourrit la littérature, pour notre plaisir et pour notre méditation. Telle est, Mesdames, Messieurs, l'objet profond de cette séance, dont les publications et les prix de l'Académie ne sont en fin de compte qu'un heureux et, j'espère, fécond prétexte.

## Les publications de l'Académie en 1999

---

*Discours de M. Jean TORDEUR*

À raison de quatre nouveaux titres par an, nos deux collections de livres de poche comptent aujourd'hui vingt-quatre volumes. Une fois encore, la nouvelle cuvée a de quoi séduire les amateurs puisqu'elle réunit le *Théâtre* de Suzanne Lilar, une importante anthologie de la poésie de Robert Vivier, deux œuvres de jeunesse de Ghelderode et, enfin, un livre aussi passionnant que savoureux que notre confrère Raymond Trousson a intitulé : *Petite histoire de l'Académie*.

### **Suzanne Lilar : *Théâtre*.**

En rééditant aujourd'hui les trois pièces qui constituent le versant théâtral de l'œuvre de Suzanne Lilar : *Le Burlador*, *Tous les chemins mènent au ciel*, *Le Roi lépreux*, nous entendons assurer la mémoire indispensable de ce qui constitue, à l'évidence, le porche et le soutènement de toute son œuvre. Comme l'écrit sa fille, notre consœur Françoise Mallet-Joris, dans l'émouvant et intime *Portrait* qu'elle a accepté de tracer de sa mère, « son théâtre fut la forme première par laquelle elle atteignit le public ». « Il a », ajoute-t-elle, « cette force et parfois, cette ingéniosité des premières œuvres. » Et, pour sa part, Colette Nys-Masure, qui préface notre réédition et à qui l'on doit un pénétrant essai sur Suzanne Lilar paru chez Labor, ne manque pas de rappeler que le sens et la passion de la représentation aura habité la jeune Suzanne dès l'enfance, grâce à ce petit théâtre, doté de coulisses, que lui avait agencé son grand-père, tan-



dis que sa grand-mère, installée au bas de l'escalier qui y conduisait, était assignée à l'écouter jouer *Le Cid*.

Observant que les trois pièces de Suzanne Lilar sont écrites et jouées, avec un grand succès, entre 1946 et 1951, Colette Nys-Masure constate qu'elles s'insèrent toutes les trois dans un décor historique bien défini – *Le Burlador* et la chronique sévillane du XIV<sup>e</sup> siècle, *Tous les chemins mènent au ciel* dans le même siècle, au béguinage de Gand, lorsque la chevalerie française attaque le pouvoir d'Artevelde, enfin *Le Roi lépreux* et l'histoire des Croisades. C'est-à-dire que, aux antipodes du nouveau courant, celui de l'absurde, inauguré en 1950 par *La cantatrice chauve* d'Ionesco, suivi trois ans plus tard par *En attendant Godot*, de Beckett, le théâtre de Lilar arbore impavement ses couleurs, qui sont et resteront celles de l'Être. Très opportunément, Colette Nys-Masure nous rappelle que toute l'œuvre future de Suzanne Lilar – ses essais magistraux tels *Journal de l'Analogiste*, *Le Couple*, autant que *La Confession anonyme* – est déjà inscrite dans ces trois pièces et, plus particulièrement, dans la première des trois : *Le Burlador*, qui, dans le cadre d'une pièce classique en trois actes, définit le dessein majeur et subversif de toute l'œuvre lilarienne tel que l'a superbement décrit Julien Gracq : « Comment concilier le goût des extrêmes égarements du corps et de l'âme avec le souci humain du contrôle et de la clairvoyance qui est aussi un souci de maîtrise ? » *Maîtrise*, c'est bien le mot qui vient à l'esprit lorsque l'on évoque l'œuvre de Suzanne Lilar. Après les précédents commentateurs de celle-ci, Colette Nys-Masure acquiert désormais parmi eux une place de choix par l'acuité d'un commentaire dont je n'ai pu que faire deviner la richesse.

### *Les Poèmes choisis de Robert Vivier*

Il y a dix ans que Robert Vivier a cessé d'écrire, parce que très simplement, ayant atteint sa nonante-cinquième année, il a cessé de vivre. Étrange destin sans histoire, à deux guerres près, que la vie de cet homme grave au bon sourire, romancier, essayiste, chroniqueur, membre de notre Académie, mais par-dessus tout poète. Natif de Chênée, Bruxellois d'élection tant que le requit à Liège une carrière universitaire de trente-trois ans (prolongée de trois ans en Sorbonne), c'est à Paris qu'il fit retraite – retraite en poésie. Plus exactement aux portes de Paris, à La Celle-Saint-Cloud, domaine

Saint-François d'Assise, clos des Bouvreuils : c'est tout dire... Poète il avait été dès les bancs de l'école. Poète il sera jusqu'au bout. Des dix-huit recueils qu'il nous laisse, le premier (1913), s'intitule *Avant la vie* ; le dernier (1987), *Au clair de vie*. Neuf ont été composés après la septantaine, étonnante floraison du grand âge. Poésie d'une vie.

À ceux qui l'ont connu, amis ou étudiants, l'homme a laissé un prégnant souvenir : d'intelligence souveraine, de modestie ; de discrétion attentive, de distraction mémorable ; de bonté. En témoignage ce portrait à facettes qui ouvre notre volume, et pour lequel une dizaine d'anciens étudiants, de collègues et d'amis, tous lecteurs passionnés, ont conjugué leur fidélité.

L'homme et l'œuvre ne se démentent pas. Grâce aux vacances, à l'entraînement d'un fils aventureux, le professeur avait connu la bénédiction des voyages. Attentif aux êtres et au monde, méditatif devant tout ce qui vit, le poète est un marcheur qui écoute et qui regarde, et recueille en son for les dons ambigus des nuits et des jours. Ce distrait ignorant des horaires est d'autant plus conscient du temps qui passe. Il le voit comme la condition même de la vie, menace d'oubli, obscur ennemi dont il importe de tirer sagesse. La poésie d'une vie aussi longue ne peut être qu'un parcours, mais qui s'assure à chaque pas. Il lui a fallu se débarrasser d'abord d'un lyrisme d'école, à quoi la guerre aida cruellement, perdre toute naïveté pour sauvegarder, de l'âme, la candeur. Peu à peu dégagée des lourdeurs de la difficulté d'être, des mirages du bonheur, de l'ennui d'un quotidien désabusé, elle est devenue une parole limpide, dépouillée, forte d'une culture qui ne l'alourdit jamais, apprivoise les êtres et les choses, supprime en eux la parole indistincte. Une fantaisie souriante se joue des pièges de l'angoisse comme de l'insomnie. Le savait-on encore qu'une poésie qui ne fait pas de mystères pouvait n'avoir de secret que sa profondeur ? Rien de véritablement abstrait dans ce regard compréhensif, qui se fait pensée ; rien d'intime, qui ne nous soit commun. Rien trop grand, ni trop menu, pour qui s'adonne à tout saisir ; rien trop fugitif, pour qui s'emploie à éterniser l'instant. L'âge peut rétrécir le monde, entraver le voyageur ; l'attention ne faiblira pas. Poésie d'une vie, poésie de la vie. Si l'appréhension des forces qui nous mènent s'y pénètre sourdement d'infini, Dieu récusé n'est nommé çà et là qu'avec une familière courtoisie : le poète fait sienne d'autant plus aisément la Fable des mythes et des légendes, parce qu'elle n'est qu'humaine et que l'homme poète peut l'enrichir. Envahi de songeries, solitaire

comme tout poète devant l'humble tâche, il n'en est pas moins solidaire de l'homme. Car c'est à l'homme qu'il s'agissait pour lui de parler de l'homme, et en homme, pour dire la fascination de la vie.

Maurice Delcroix a composé une préface qui occupe désormais une place de référence dans le commentaire de la poésie de Vivier. De surcroît, il a établi la chronologie du poète et de son œuvre ainsi qu'une précieuse bibliographie sélective. Grâce lui en soient rendues.

**Michel de Ghelderode : *La Halte catholique, L'Homme sous l'uniforme.***

Il était naturel, pour notre Compagnie, de se joindre aux hommages qui ont marqué le centenaire de la naissance de Michel de Ghelderode. Cette intention s'est réalisée de deux manières : voici quelques mois, par une séance publique particulièrement mémorable, au cours de laquelle notre confrère Roland Beyen commenta, avec quelle verve passionnée, l'attitude du célèbre dramaturge à l'égard des critiques théâtraux ; aujourd'hui, en ouvrant notre collection de poche à deux recueils de contes ghelderodiens trop peu connus alors qu'ils annoncent d'une manière évidente le futur et fougueux écrivain... Il s'agit, réunis en un seul volume, de *La Halte catholique* et de *L'Homme sous l'uniforme*, publiés respectivement en 1922 et 1923, dont les trente contes, quinze par volume, furent écrits par le jeune écrivain entre sa vingtième et sa vingt-troisième année. Cette réédition est précédée d'une remarquable préface que Madame Jacqueline Blancart-Cassou, professeur émérite à l'Université de Paris XIII et spécialiste de l'œuvre de Ghelderode, a bien voulu nous accorder.

Si ces deux recueils, nous dit la préfacière, sont proches par la date de parution, on ne peut qu'être frappé par le caractère composite du premier et par la grande homogénéité du second. *La Halte catholique* réunit en effet des récits de tons très différents, dont le sentiment qui les inspire oscille entre l'espoir et le désespoir. Un sentiment qui suscite en lui un appel nostalgique vers Dieu, ou, plutôt, vers la figure compatissante du Fils. Si l'on trouve dans ce premier ouvrage des influences de Franz Hellens, de Georges Eekhoud et des paysages hostiles de Laermans, on y rencontre aussi, avec jubilation, trois contes qui diffèrent profondément des autres par leur

tour joyeux, leurs personnages d'imagerie, simples et naïfs, et par l'univers merveilleux dans lequel ils se déroulent. Il s'agit de *L'Ommegang*, emprunté au folklore local, du *Poème de Marie* et des *Authentiques tentations de saint Antoine* qui viennent soit des Évangiles soit des peintres flamands. Avec ces trois récits merveilleux, il semble que le bonheur ait existé dans ce monde et, plus précisément, dans l'ancienne Flandre : une Flandre dont la nostalgie habitera le théâtre de Ghelderode dans les années trente.

Publié un an seulement après *La Halte catholique*, on pourrait se demander si *L'Homme sous l'uniforme* est bien du même auteur. Loin des recours au surnaturel qui abondent dans le premier et qui lui donnent sa couleur d'ensemble, on se trouve ici plongé dans la mémoire encore toute vive du cataclysme de la Grande guerre. Aussi ce recueil relève tout entier du réalisme subjectif. Soldat captif de sa vocation militaire, le jeune Ghelderode, en hypersensible qu'il est, se sent aussi timide qu'affamé d'affection. Le recours au surnaturel n'est plus ici de mise, tout comme toute velléité de révolte. Affamé d'affection, sinon d'amour, mais désespérément timide, c'est à l'amour maternel qu'il dédie un de ses plus beaux contes intitulé *Comme nous sommes tous*. Enfin, à la différence des thèmes de *La Halte catholique*, qui avaient des prolongements dans l'œuvre à venir, tel n'est aucunement le cas des sujets réunis dans *L'Homme sous l'uniforme*, dont le plus vif intérêt demeure cet éclairage très vif qu'il apporte sur la personnalité du jeune écrivain.

### **Raymond Trousson : *Petite histoire de l'Académie***

Bien que le quatrième ouvrage s'intitule *Petite histoire de l'Académie*, il est impossible d'en rendre compte congrûment en quelques minutes, tant il est riche d'information. Raymond Trousson est, en effet, un chercheur aussi minutieux qu'inlassable dont l'œil, pailleté d'ironie, ne se laisse jamais prendre au faux-semblant. On perçoit cela dès l'épigraphe du livre qui nous transporte au théâtre de l'hôtel de Bourgogne avant que Cyrano y pénètre, et tandis qu'un bourgeois, prononçant avec une déférence admirative le nom des membres de la toute neuve Académie française, prononce simplement ces mots avec un grand sourire d'admiration : « tous ces noms dont pas un ne mourra, que c'est beau !... » On n'annonce pas mieux la couleur.

En 1897, alors que se saborde la revue *La jeune Belgique*, qui s'est donné pour objet la reconnaissance de nos lettres et qui a su créer dans notre pays un véritable climat littéraire, c'est en 1897 que la jeune revue catholique *Durendal* s'inquiète de ne trouver à l'Académie que « de rares littérateurs » tout juste tolérés alors que ni Verhaeren ni Maeterlinck ni aucun des autres « Jeune Belgique » ne s'y trouve. Comment, me direz-vous, il y avait donc une Académie ? Eh oui ! Fondée par Marie-Thérèse en 1772, elle comportait une section de « lettres et sciences morales et politiques », qui, malgré cette enseigne, donnait la priorité à la philologie, à l'histoire nationale et qui comportait quelques auteurs dits « de lettres », plus souvent historiens et érudits qu'artistes.

*Durendal*, en suggérant une raisonnable réforme, pose en fait la grande question : doit-on accorder aux lettres nationales une reconnaissance officielle ? Dès ce moment, la question va préoccuper les milieux intellectuels et politiques – et ceci d'autant plus qu'une Académie flamande de littérature existe depuis 1886. La question est désormais sur la place publique. En 1899, la revue *Durendal* publie les réponses des « littérateurs » invités à se prononcer sur l'opportunité de la création, au sein de l'Académie royale, d'une classe ou d'une section de littérature. Plusieurs d'entre elles font valoir que l'État encourage les peintres, les sculpteurs, les musiciens, les architectes..., mais que Charles De Coster, le héros de *La jeune Belgique*, est mort dans la misère. L'État devrait, à tout le moins, annualiser les prix quinquennaux, accorder des subsides aux écrivains sous la forme d'aide à la publication ou en leur assurant des fonctions d'enseignant. L'idée est lancée d'une Fédération des gens de lettres. Le 17 novembre 1902 voit la création de l'Association des écrivains belges. On débat une fois de plus de la question à la Chambre, sans résultat. On propose de juxtaposer une vraie Classe des Lettres à celle qui porte toujours ce titre. Puis un espoir se fait jour. Le 75<sup>e</sup> anniversaire de l'indépendance approchant, le gouvernement a prévu la publication d'un somptueux ouvrage, intitulé *Notre Pays*. Les écrivains sont conviés à y prêter leur plume. On assure que toutes les opinions seront représentées. Mais la politique s'en mêle. Le quotidien libéral *Le petit bleu* déclenche une campagne, assure que des textes ont été censurés, que des écrivains socialistes n'ont pas été approchés. C'est un gros éditeur clérical qui assurerait la publication et devrait en tirer des bénéfices plantureux... alors que l'on offre des honoraires de misère aux pauvres littérateurs, *pauvres moutons tantôt tondu, tantôt battus*. Bref, le projet a du plomb dans l'aile. Les désiste-

ments se multiplient. Pour la première fois dans l'histoire des lettres, écrit Raymond Trousson, les poètes se croisaient les bras et faisaient la grève sur le tas : témoignage d'une prise de conscience collective, d'une volonté d'action, d'un nouvel état d'esprit. Un peu plus tard, Louis Delattre, conteur régionaliste et médecin de prison, suggère de confier l'enseignement de la littérature aux seuls littérateurs, qui iront donner des conférences dans les écoles, des cours du soir. Cette suggestion rencontre une réelle écoute parmi les écrivains. Aussi Delattre adresse-t-il à l'Association des écrivains belges un questionnaire relatif à sa suggestion. Pour la première fois, il est demandé aux écrivains s'ils sont favorables à la création d'une Académie de littérature française réservée aux écrivains à l'instar de l'Académie flamande.

Mais je m'aperçois qu'à suivre les événements comme je le fais, j'excède de beaucoup le temps qui m'est imparti. Sachez donc que, les quatre ans de guerre aidant, il fallut attendre l'année 1919 pour que le sujet revienne à l'ordre du jour, le ministre des Arts et des Sciences étant alors Jules Destrée, un des tout premiers anciens jeunes combattants de *La jeune Belgique*. C'est lui qui, enfin, prononça les quelques mots auxquels ne s'était risqué aucun de ses prédécesseurs : *Je ferai en sorte que la situation ne se prolonge pas*. Jules Destrée prépara son « Rapport au Roi » et l'arrêté royal portant fondation d'une Académie de langue et de littérature françaises sortit au *Moniteur* des samedi et dimanche 4 et 5 septembre 1920.

Je suis très loin, je le sais – et l'auteur qui est à cette tribune le sait encore mieux que moi –, je suis très loin d'avoir pu vous faire deviner combien l'on prend d'intérêt et de plaisir à lire Raymond Trousson, qui nous fait littéralement visiter une époque et entendre les réflexions souvent savoureuses des acteurs de cette pièce en plusieurs tableaux : tout cela dans ce style alerte et brillant qui lui est propre. Jamais, en tout cas, ce qu'il faut connaître sur le sujet n'aura été éclairé comme dans ces pages. Je vous souhaite vivement de les découvrir.

### **François Godfroid : *Aspects inconnus et méconnus de la contre-façon en Belgique***

Voici un an, presque jour pour jour, je vous annonçais pour décembre dernier la publication d'un volume qui ferait date dans

son domaine et qui, au-delà de ce dernier, serait susceptible d'intéresser un nombre public. Cet ouvrage est intitulé *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*. Si nous sommes à même seulement aujourd'hui d'honorer notre annonce d'alors, c'est parce que cet ouvrage de 925 pages, nanti d'un index de quelque mille entrées, est, à la fois, le plus lourd que nous ayons jamais publié – il pèse un kilo et demi et son dos est haut de 5 centimètres – mais aussi parce que la fabrication de ce géant nous a placés, l'auteur, l'éditeur et l'imprimeur, devant des problèmes inattendus dont la solution a pris beaucoup de temps. Je n'en suis que plus aise d'adresser nos remerciements les plus chaleureux à tous ceux qui ont affronté avec compétence et, surtout, avec patience ce qui demeurera, j'en suis sûr, dans leur mémoire comme dans la mienne, un exploit que seuls peuvent apprécier à son juste prix ceux et celles qui en ont connu les coulisses : au premier chef, naturellement, l'auteur et sa valeureuse épouse, qui a, au prix de quelle patience ! encodé l'index ; l'imprimeur Chauveheid et le savoir-faire de ses services, au premier rang desquels celui de M. Daniel Daix, qui s'est montré apte à résoudre les problèmes les plus ardues ; enfin M. Jacques Detemmerman, qui ne nous refuse jamais son aide précieuse.

C'est à Ixelles, dans la librairie de son grand-père maternel, Marc Disy, que François Godfroid a commencé à se passionner pour le monde fascinant du livre. Cet intérêt dévorant ne l'a jamais quitté. Il a été attisé par ses parents, qui étaient des bibliophiles avertis. Ils l'ont aidé à se former par lui-même aux études bibliographiques. C'est en abordant celles-ci qu'il a constaté à quel point l'étude de la contrefaçon belge était négligée. Il décida donc de l'entreprendre et de s'y consacrer exclusivement. Il s'est mis alors à rassembler une collection de catalogues, de prospectus, de livres et d'autres documents qui ne se trouvent dans aucune bibliothèque. L'ensemble de cette documentation, absolument unique, et ses propres connaissances en la matière, qu'il n'a cessé d'affiner, lui ont permis d'aborder un ensemble de sujets jamais traités auparavant. Faut-il dire que l'Académie est heureuse de lui avoir suggéré, voici six ans, de rassembler cette documentation aussi exceptionnelle qu'ineestimable ?

Le premier mérite de François Godfroid est de mettre les choses au point quant à la signification abusive qui est généralement attribuée au mot *contrefaçon*, que l'on tient pour une pratique frauduleuse. En fait, cette activité, qui a prospéré en Europe et en Amérique pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, devait son essor au principe,

alors universellement admis, inscrit dans des textes légaux, selon lesquels « tout ouvrage original publié dans un État tombe aussitôt dans le domaine public des autres États » où il peut être dès lors réimprimé, traduit, arrangé, tronqué, complété, adapté, plagié librement, c'est-à-dire sans l'autorisation des auteurs ou des ayants cause.

Dans le royaume des Pays-Bas, formé aussi de la Belgique et du Grand-Duché de Luxembourg, cette activité, nous apprend l'auteur, « fut favorisée par Guillaume I<sup>er</sup>, qui, confondant la liberté de la presse avec celle de la contrefaçon, voyait en celle-ci l'une des branches maîtresses de l'industrie de son royaume. Il lui permit donc de se développer au maximum sans s'apercevoir du danger qu'elle représentait pour son pouvoir en propageant et en popularisant la langue et la culture françaises qu'il haïssait et surtout des idées allant du libéralisme le plus pur à l'ultramontanisme le plus dur, idées autour desquelles les Belges allaient progressivement s'unir pour conquérir, en 1830, leur liberté. Les ultramontains furent parmi les plus actifs à combattre le Roi par la réimpression. L'un d'eux, Robiano de Borsbeek, crée en 1821 la *Société catholique de la Belgique* destinée à réimprimer et répandre les « bons » livres en français.

Après la révolution belge, la « contrefaçon » marqua un certain essoufflement, puis reprit son envol. C'est alors que, à l'instar des autres branches de l'industrie, elle devient le fait de sociétés puissantes qui se fondent sur la base d'un capital important : de deux à quatre millions de francs de l'époque ! Elles réimpriment tout ce que l'étranger, particulièrement la France, produit de plus remarquable dans les domaines littéraire, artistique, scientifique, religieux. Elles se livrent une concurrence de tous les instants, appâtant les clients par des prospectus publicitaires qui rendraient des points à nos *toutes-boîtes* contemporains !

Le livre est divisé en vingt chapitres, qui traitent notamment du théâtre et du roman français, de la presse française, de la fameuse *Société catholique*, de la réimpression d'œuvres en anglais, en italien, en allemand, des ouvrages militaires, de la rubrique « histoire et mémoire », du droit, de la médecine et des sciences, des traductions, des éditions étrangères imprimées en Belgique, de la contrefaçon de l'illustration, enfin des ouvrages belges inspirés de livres étrangers. Chacun de ces chapitres aide à comprendre, comme l'occasion ne s'en offrit jamais jusqu'ici, les curiosités des lecteurs



belges, les influences qu'ils subissent, les modes qu'ils épousent, les audaces auxquelles ils s'ouvrent, de même que les livres et revues qu'ils lisent, les chansons qu'ils chantent, les opéras auxquels ils courent ou encore le code des bonnes manières dont les usages sont décrits en détail dans les ouvrages spécialisés édités à Paris et réunis ici sous l'appellation générale de *Titres mondains*.

Quant à nous, nous sommes heureux d'avoir pris l'initiative de cette révélation et d'avoir ainsi fait connaître le travail, proprement fabuleux, d'un homme seul qui, avec une incomparable énergie et une véritable passion, a su enrichir nos connaissances dans un domaine demeuré à la fois suspect et méconnu. Je suis heureux de lui exprimer nos chaleureuses félicitations.

**Michèle Goslar : *Yourcenar, biographie*.**

Enfin, je ne saurais terminer cet exposé sans dire combien l'Académie a été heureuse de s'associer aux Éditions Racine pour la publication de l'important essai que Michèle Goslar a consacré à Marguerite Yourcenar. Cette co-édition allait, pour nous, de soi dès lors que ce grand auteur, né à Bruxelles en 1903, avait été membre de notre Compagnie de 1970 à 1987. Nous avions dès lors vocation à favoriser l'édition d'une étude poursuivie dans notre Communauté et qui apporte sur la vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar des informations précieuses, nouvelles, qui sont le fruit des dix années de recherche que Michèle Goslar a vouées à son sujet après avoir pris la décision de renoncer, pour ce faire, à sa fonction d'enseignante. Elle a mis fin à celle-ci quelques mois à peine après la mort de Marguerite Yourcenar : comme si la disparition de celle-ci lui avait fait commandement de se livrer sans limites à l'investigation qu'elle avait largement entamée. Et, bien sûr, alors qu'elle avait engrangé déjà de si nombreuses et précieuses informations, le volume de celles-ci impliquait la fondation de ce *Centre d'études Yourcenar* qu'elle a créé, et qui sert désormais de base opératoire à toutes les initiatives que Michèle Goslar suscite, tels ces précieux colloques qui réunissent des spécialistes et, par là même, favorisent la continuité des recherches.

Comme l'a excellemment écrit Michel Grodent dans le *Mensuel littéraire et poétique* du Théâtre-Poème, Michèle Goslar a voué une par-

tie de ses investigations « à découvrir Marguerite de Crayencour derrière Marguerite Yourcenar » depuis sa naissance à Bruxelles, la mort de sa mère, décès qui suscite ou ouvre la voie à sa relation fondamentale à son père, ses années d'adolescence puis, celles des « engrangements », enfin ses grandes rencontres, souvent amoureuses, d'hommes et de femmes qui ont tenu un rôle essentiel dans l'inspiration de son œuvre. Riche d'une information dont la masse et la précision sont stupéfiantes, Michèle Goslar tient véritablement son lecteur en haleine et ce dernier éprouve, page après page, le désir de relire cette œuvre somptueuse sous la surface de laquelle tant d'expériences humaines et tant de passions demeuraient à découvrir.

# COMMUNICATIONS

## **Raconter vrai, fabuler juste Réflexion sur le paradoxe du réalisme romanesque**

---

*Communication de M. Jacques CRICKILLON  
à la séance mensuelle du 9 janvier 1999*

Histoire vraie ou histoire imaginée ? Le roman moderne – mais sans doute le phénomène lui est-il bien antérieur, vieux comme l’humanité parleuse –, tel qu’il se spécifie du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, se trouve sans cesse confronté à ce dilemme : raconter vrai ou fabuler (c’est-à-dire, selon l’entendement commun, raconter faux).

Cette alternative apparemment logique et incontournable, la lecture de hasard de la quatrième de couverture d’un roman frais publié me la re-présente tout à coup dans son évidence et sa candeur. Je lis au sujet dudit roman (honorable d’ailleurs) : « Voici que nous est racontée une histoire vraie, nourrie, émouvante, prenante. Une saga aussi vraie que la vie. (...) L’héroïne, vous ne l’oublierez jamais parce qu’elle est toute l’humanité, et tout notre siècle. »

Héroïne inoubliable parce que si réelle qu’elle est, à elle seule, toute l’humanité. Mais sais-je ce que c’est que l’humanité ? Dois-je, lecteur, m’identifier à l’aspect positif ou à l’aspect négatif, ou aux deux, de cette humanité ? Et, dans ce dernier cas, me voilà bien mal barré pour tenter d’aboutir à une identification cohérente de moi-même au sein de « l’humanité ». Quant à « notre siècle », donné comme synonyme interpellant de « toute l’humanité », il en rétrécit au contraire singulièrement le champ. Notre siècle est-il celui des

Congolais, des Chinois, des Noirs américains... ? Les Patagonais estiment-ils avoir un siècle à eux ? et qui serait en même temps à tous ? Parlant de « notre siècle », on désigne une conceptualisation convenue, arbitraire, on ramène le chaos événementiel de la planète perçu sur cent années à une vision nombrilique abusivement organisée et orientée.

Et dès lors, revenant à cette quatrième de couverture au fond si courante, d'une formulation toute banalisée, me frappe le « une saga aussi vraie que la vie ». La « saga », c'est le roman ; ce roman serait aussi vrai que la vie. La vérité apparaît donc comme la qualité suprême (on n'a jamais vu une quatrième de couverture qui dirait du mal du bouquin qu'elle propose à la lecture, ce serait, de l'auteur et de l'éditeur, un auto-coup-de-couteau-dans-le-dos, méthode suicidaire plutôt tarabiscotée !), et la garante de cette vérité, c'est la vie.

De quelle vie parle-t-on ? Au niveau biologique sans doute pourrait-on s'entendre. Mais il s'agit de la vie humaine au sens où l'on dit « ma vie », « J'ai beaucoup souffert dans ma vie », « Il n'a pas eu de chance dans la vie ». Qu'est-ce que cette vie donnée comme une entité certaine, une entité qui serait à la fois individuelle et collective, une donnée aussi (quand on soupire bien grégairement : « C'est la vie »), et donc fatale et que cependant chacun réclame comme son lot (« Voilà ma triste vie ») et sa propriété, son identité, voire son œuvre (« Ne vous mêlez pas de ma vie », « Laissons-le faire sa vie ») ? Chercher la vérité, c'est peut-être la spécificité de l'humain. Affirmer que cette vérité est détenue par « la vie » est vide de sens, mais témoigne en outre d'une contradiction profondément éclairante.

Aucun roman n'est vrai (au sens d'histoire vécue), mais tout roman se veut réel, c'est-à-dire fort comme la vie, et donc vrai, et plus fort qu'elle. Je sais, il y a le conte de fées. Paradoxalement, le conte de fées se veut réaliste. Sinon, pourquoi des générations de marmots ont-ils tremblé en entendant du fond de leur lit approcher les pas de l'ogre ? N'ont pas l'âge de raison, les lardons ! c'est dire qu'ils ne savent démêler la réalité de la fiction, le vrai du faux. Le conte de fées serait donc aux enfants ce que sont chez Platon les ombres sur les murs de la caverne. Nous, les grands, qui étions plongés dans la confusion, donc dans l'erreur, désormais nous savons ! Pourquoi donc alors notre culture occidentale voue-t-elle un véritable culte à l'enfant ? L'enfant étant assimilé à l'état de nature dont rêvait

Rousseau. Toujours est-il que *Le Petit Poucet*, c'est de la fiction tout à fait fantaisiste, et qu'en accédant à l'âge adulte on s'en rend compte ; il ne reste alors qu'à sourire d'attendrissement. Dire que l'enfant que j'étais avait peur de l'ogre ! Chacun sait que ça n'existe pas, l'ogre. On se demande d'ailleurs pourquoi un certain Perrault a inventé cette abominable histoire d'ogre. Quitte à faire dans la fantaisie, la féerie, il pouvait mettre en scène un éléphant claveciniste ou une citrouille arachnéide. Pourquoi l'ogre ? Une terrible « actualité » belge donne la réponse : parce que l'ogre existe et depuis toujours. Certes, l'ogre, chez Perrault, est un géant, et ça n'existe pas, les géants. Le gigantisme est ici le signifiant de l'horreur. La fiction apparaît dès lors comme une mise en évidence du réel, et son universalisation. Le roman de Dutroux ne sera jamais qu'un fait divers du XX<sup>e</sup> siècle occidental. L'ogre de Perrault est de tous les temps et de tous les espaces. En quoi la fiction me concerne d'autant plus qu'elle met en scène la vérité sous le masque. La vraie vérité qui ne saurait se percevoir que masquée ? Parce que le masque serait à jamais pour nous son identité ?

Revenons à nos bestiaux ! Romans. Le troupeau en est immense et l'on a cru, peut-être à raison, qu'il allait quelque part. Certainement, il va où nous allons. Le romancier se doit de savoir où il va avant de tenter d'y aller et cependant ne sera grand que dans la mesure où il se perdra. Car il importe de s'embarquer sur la bonne voie, comme à la gare, de passer par la bonne porte, comme à l'aéroport. On ne va pas quelque part n'importe comment. C'est pourquoi le début d'un roman est toujours capital pour l'orientation, et aussi pour la structure, de tout le récit à venir. Un choix semble devoir s'imposer d'emblée, entre l'imaginaire et le réalisme. Il y a là, du moins en apparence, deux démarches opposées. Deux positionnements de départ : le « ceci est une histoire vraie », de Flaubert ou de Conrad et le « ceci est une fabulation » de Melville ou de Le Clézio.

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, manifeste est l'obsession de faire vrai, de faire vécu — mais bien avant déjà, songeons aux *Contes de Canterbury* de Chaucer, au *Decameron* de Boccace, à cet encadrement (pèlerinage ou retraite collective) qui doit authentifier les récits — et je me dis que le « réalisme est une exigence de la classe bourgeoise accédant au pouvoir » ; et j'en trouve la preuve dans le Japon du XII<sup>e</sup> siècle, dans le *Konjaku monogatari*, surnommé par les érudits le « Décameron nippon » ; succédant au courtois *Dit du Gengi*, il coïncide avec la montée au pouvoir de la bourgeoisie ; et dès lors, comme chez nous aujourd'hui encore, est considéré comme réel,

donc vrai, le bourgeois, armé de sa raison volontiers confondue avec le bon sens.

Pour faire vrai, plusieurs procédés fort ingénieux. Le roman épistolaire, qui connut un tel succès et nous paraît aujourd'hui désuet (pour des raisons d'évolutions technologiques en matière de communication), adoptait une structure narrative difficile, pouvant verser dans la confusion ou conduire à l'ennui, pour faire vrai. Le succès d'œuvres comme *Les Liaisons dangereuses* et *La Nouvelle Héloïse* montre que le public marchait, que l'argument de vérité placé en incipit attirait et soutenait la lecture. De l'illusionnisme romanesque ! Alors que la Merteuil, Valmont, la Présidente, et les autres, sortent tous de son imagination, Laclos s'offre le luxe, par une préface du rédacteur suivie d'une préface de l'éditeur, non seulement de prétendre qu'il n'y est pour rien, mais encore de désavouer cette publication, en tous cas de s'interroger quant à sa nécessité. Ce avec un énorme clin d'œil ironique. Et ça marche ! Encore aujourd'hui ! Une étudiante, après avoir dévoré *Les liaisons*, m'a parlé de Valmont comme si, venant de le rencontrer, elle avait, malgré la conscience d'une terrible menace, succombé à son charme.

Si le procédé réaliste du roman par lettres s'est presque perdu (quoique demeure le roman de correspondance à sens unique, et même le roman comme unique lettre sans réponse), celui du récit d'un récit est toujours en usage. L'abbé Prévôt rencontre dans une auberge un homme encore jeune, l'air très accablé, qui lui raconte sa vie, et cette vie est à la fois si terrible et si exemplaire (de ce qu'il ne faut pas faire !) que le bon abbé estime de son devoir de rapporter le récit de ce « chevalier des Grioux » au public afin que chacun puisse tirer la leçon qui s'impose (à savoir : jeunes gens de bonne famille, méfiez-vous des jolies filles qui vous détourneraient du bon chemin ! celui de la vie sans histoire). Prévôt ne se veut qu'un relais. Le média. *Manon Lescaut*, ce n'est pas sa vie, encore moins un fruit de son imagination, c'est l'histoire de la vie d'un homme rencontré par hasard dans un lieu public. *Manon Lescaut* n'est donc pas un roman, c'est une information. Qui mettrait en doute ce que raconte chaque soir le/la speaker(ine) du JT ? Et je retrouve encore la fatale obsession de la « logique réaliste » dans un récit du *Konjaku*. L'auteur nippon, anonyme, a raconté une triste histoire d'amour. Ce qui s'est passé ne saurait être connu que de la femme. Or, l'auteur conclut que « par la suite, la femme ne confia jamais cette histoire à personne ». Point final. Et puis non. Quelque chose cloche ! Il a prétendu n'être que le rapporteur de très vieilles his-

toires. Mais, si la femme s'est tue, il devient un fabulateur. Dès lors, il ajoute : « Cette histoire aurait-elle été malgré tout racontée par l'épouse du Gouverneur quand elle était vieille ? De génération en génération, elle s'est transmise jusqu'à nous. Et ainsi dit-on qu'il a été rapporté. »

Le procédé du romancier-rapporteur est toujours très utilisé. Parce qu'il est simple. Parce qu'il est efficace. Songeons qu'il repose sur le dédoublement du « je ». Quand le narrateur dit « je », on a déjà tendance à croire qu'il raconte la vérité, c'est-à-dire ce qu'il a vécu. Mais quand c'est un tiers – hors du couple auteur-lecteur – qui dit « je », aucun doute qu'on ne soit en présence d'un récit vrai, d'une histoire réellement vécue.

En outre, le procédé du romancier-rapporteur offre une possibilité énorme de mise à distance, laquelle renforce la crédibilité. À titre d'exemple, *Les particules élémentaires* (Flammarion, 1998) de Michel Houellebeck se présente non comme un roman, ce qu'il est bien évidemment, mais comme le rapport (et l'hommage) d'un « répliqué » du milieu du XXI<sup>e</sup> siècle sur la race humaine éteinte à la suite de la création aux alentours de 2030 d'une espèce supérieure. Ce type de mise à distance se retrouve aussi exemplairement dans *L'Histoire du troisième millénaire*, de Brian Stableford et David Langford, publié chez Aubier en 1986. Chez Houellebeck, la fiction se déguise en rapport, chez Stableford et Langford en étude historique. Or la fiction est du futur mental : le rapport, le procès-verbal, le livre d'histoire abordent dans leur démarche à des espaces antérieurs ; la parole y est donc fondée sur le vécu, alors que dans la fiction, c'est le langage même qui crée le vécu, et qui seul le constitue.

L'immense romancier Joseph Conrad, que révèle enfin tel qu'en lui-même la réédition intégrale en une même traduction entreprise par les éditions *Autrement*, use systématiquement du procédé du récit-rapporté. Ainsi, au début de *Au cœur des ténèbres* (qui inspira le film *Apocalypse Now* de Coppola), un narrateur qui s'avoue tout en se dissimulant dans le « nous » raconte qu'il était avec d'autres à bord d'un bateau ancré sur la Tamise lorsque l'un d'eux, Marlowe, prit la parole pour raconter comment il avait retrouvé, dans la jungle congolaise, le mystérieux et terrible Monsieur Kurtz. Or, le roman est inspiré à Conrad par une désastreuse mission qu'il effectua au Congo en 1890 et dont il revint rongé par la malaria. Le personnage de Kurtz lui fait horreur, mais il y a beaucoup de Conrad dans

Kurtz. Aussi ne dit-il jamais « je », et le « nous » s'efface-t-il très vite sous la voix de Marlowe, le personnage, et c'est ce personnage de fiction qui fait vrai, c'est par lui que l'on croit à Kurtz.

On sait que la première phrase d'un roman – à la rigueur les premières phrases – porte en elle le positionnement de tout le récit. Ainsi, la narration à la première personne restreint le champ d'investigation à ce qui peut être perçu par le narrateur-personnage. Si *Le Père Goriot* est raconté par Rastignac, plus question de nous dire ce que mijote Vautrin ou ce que fait Madame de Nucingen au même instant à l'autre bout de Paris. De plus, le « je » doit rester en vie, puisque fatalement il raconte à posteriori. Cependant, ces obligations, qui découlent de l'élémentaire logique, se peuvent contourner. Ainsi, le narrateur du *Horla* se suicide à la fin du récit, récit *post mortem* grâce à l'usage du journal intime. Remarquons au passage l'entourloupe du journal intime, un truc pour faire vrai. Ce n'est pas Maupassant qui raconte, c'est la pauvre victime du Horla, et l'existence du Horla paraît d'autant plus crédible que le narrateur s'est donné la mort pour échapper à son emprise. Le récit fantastique éprouve donc le besoin de faire ressentir ses rencontres fantomatiques comme réelles. La plupart des fantastiqueurs ont utilisé, aux fins de faire vrai, le truc du « vieux grimoire » : le livre secret, le texte terrible émanant de l'Au-Delà et qui par sa découverte de hasard atteste la réalité du surnaturel. Lovecraft, « le prophète de Providence », donna même réalité au livre légendaire dont il avait imaginé l'existence, *Le Necronomicon*, ce « livre des morts », qui atteste l'existence, et le retour imminent, des Grands Anciens et de l'épouvantable Chtulhu.

La première phrase du roman peut aussi indiquer plus ou moins clairement dans quel espace romanesque l'auteur ambitionne d'emporter son lecteur. Le réel ou l'imaginaire. Le compte rendu ou la fiction. Le cas le plus évident, le plus clairement, volontairement, signalétique, est celui du « il était une fois... » qui introduit au conte de fées. Cependant, ce type de démarrage peut être volontairement fallacieux et introduire à un récit ancré dans une « actualité » brûlante. « Il y avait en Westphalie, dans le château de M. le baron de Thunder-ten-Tronckh, un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces. »

*Candide* se présente comme un conte, une histoire imaginée, une « sotie », dira Gide. Or, est-on bien dans le non-vrai, le non-vécu ? Le tremblement de terre de Lisbonne a eu lieu. Et les horreurs de la



colonisation, et celles de l'esclavage, et celles des guerres absurdes ensanglantant l'Europe, et celles du fanatisme religieux. Et Cunégonde vieillit ! Voilà donc un cas où le « il était une fois » introduit au cœur du vécu le plus dérangent. Mais Voltaire nous dit que c'est un roman, plutôt un conte, en somme que c'est plus vrai que vrai, vrai pour toujours. Et on imagine bien les errances de Candide en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle.

Il est des débuts de roman moins typés mais éclairants quant au positionnement de l'auteur par rapport au réalisme, au vécu-vrai. Comparons les deux chefs-d'œuvre de Gustave Flaubert, *Salammbô* et *Madame Bovary*. La première phrase de *Salammbô* — je dirais, comme pour un opéra, « l'ouverture » — est dans toutes les mémoires : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. »

Trois courts syntagmes juxtaposés contenant chacun un nom propre à forte coloration exotique. Et remarquons que « Carthage » ajoute à l'effet de transportement spatial un aspect temporel vertigineux en réveillant dans la mémoire culturelle les barbares guerres puniques.

« C'était ». Quoi, c'était ? « Ce » : le roman qui va suivre. Car tout le récit, tout l'événementiel de *Salammbô* est contenu dans le banquet au palais d'Hamilcar. Le roman a donc déjà été composé, le récit est *récit de ce qui a déjà eu lieu*, donc il est vrai. Et il est roman, réel fictionné, réel fabulé, vrai pour toujours car vrai à chaque lecture.

Jouons :

« C'était à Schaerbeek, faubourg de Bruxelles, dans les locaux de l'Athénée communal. Nous étions à l'étude lorsque le proviseur entra suivi d'un nouveau... »

*Salammbô* et *Madame Bovary*, deux espaces contigus. Les deux débuts se correspondent parfaitement. Et pourtant on est dans des espaces si étrangers l'un à l'autre qu'on les croirait d'auteurs différents. Étrangers ? Matho, c'est Emma ; les Carthaginois, c'est les bourgeois matérialistes et hypocrites du XIX<sup>e</sup> siècle ; Matho comme Emma sont habités d'une passion qui les consumera. Flaubert change de planète, mais c'est toujours sa planète.

« Nous étions à l'étude. » Bizarre, ce « nous ». Premier mot du roman, il ne resurgira plus. Une erreur de Flaubert ? Impensable. « Nous », c'est le romancier et son lecteur, n'importe lequel, tous ses lecteurs dans leur commune solitude de lecture. « Nous étions à l'étude. » Entendre « nous étions en train d'étudier la vie, de nous y préparer, de la rêver » ? Et voilà « le nouveau », celui par qui la fiction arrive. Car, sans Charles, pas d'existence malheureuse d'Emma telle qu'elle nous sera contée, pas de tromperies, de dettes, de double vie, pas de suicide. Pourquoi le roman rapporte-t-il d'abord l'enfance, la jeunesse, le premier mariage de Charles ? Et pourquoi se termine-t-il sur Charles, sa passion *post mortem* et sa disparition secrète comme un coup de gomme ? Parce que, hors Charles, rien ! pas de roman ! Flaubert parle d'abord de Charles parce qu'il est le futur (n'est-ce pas ainsi que l'on nomme en province le fiancé ?) d'Emma. Le « nous étions » marque ici la contemporanéité de l'auteur et du lecteur ; il induit un réalisme vécu ; apparemment, car vu son effacement total, ce « nous étions » fonctionne comme le « c'était » de *Salammô*. Pour le « nous », le roman se situe dans le futur ; or il va être entièrement narré au passé. Ce qui donne un sentiment d'immobilisation du temps, de temps cyclique. Et dans l'écartèlement de la narration au passé et du « nous » à découvrir, *Madame Bovary* se lit au présent, un présent clôturé, comme l'est la vie d'Emma, comme Flaubert éprouvait la sienne. Par « nous étions », Flaubert dit que tout est vécu, donc vrai, dans l'espace, quel qu'il soit, où transpose le roman ; que la fabulation *Madame Bovary* est plus vraie que le fait divers qui l'a inspirée. Le compte rendu d'un fait divers ne commence pas par « c'était » ou par « nous étions », mais on lira plutôt dans le canard, alias le baveux : « La nuit dernière, un groupe d'hommes armés s'est introduit dans l'entrepôt de Viagra et c<sup>ie</sup>... » Sauf si le fait divers, sous l'effet de l'éloignement et de la non-résolution, est devenu roman : « Rappelez-vous ! C'était le 22 novembre 1963 à Dallas. » L'assassinat de Lincoln ne fut jamais qu'un tragique fait divers. Celui de Kennedy est devenu pour chacun un roman à énigme non résolu, un ciné-roman sur un coup d'état réussi et à jamais masqué par Oliver Stone, le roman du Grand Complot à la disposition de chacun.

Si le « nous étions » de Flaubert fonctionne comme une illusion totalitaire du vécu-vrai, Melville s'engageant dans ce qui, un certain temps de lecture, apparaîtra comme un récit de chasse à la baleine vécue, une sorte de compte rendu d'une vraie chasse (mais que serait une fausse chasse ? *La chasse au Snark* n'est-elle pas une

chasse ?), tant la description du bateau, des instruments, du rôle des marins, est précise, méticuleuse, chargée d'un lexique spécifique, Melville double son début vécu-vrai par un aveu d'imaginaire.

« Je m'appelle Ismaël. Mettons. »

Le deuxième syntagme présente l'affirmation du premier comme une hypothèse. Or, c'est l'identité du narrateur qui est ainsi réduite à une supposition. Ou plutôt élargie. Ismaël, ce n'est pas un certain, tout particulier Ismaël, mais n'importe qui, le lecteur, l'humain en quête de sa baleine blanche. Le « Mettons » de Melville ouvre l'espace romanesque à la liberté du sens, lui permet de devenir mythologie. Ce qui fonde la valeur universelle du mythe, c'est l'indécision. Le fameux « La Marquise sortit à cinq heures » qui fera ricaner les « Nouveaux Romanciers » des années 1960 cesse d'être grotesque parce que d'une précision insane si on lui ajoute le « Mettons » de Melville. Ce que les concocteurs de romans standards auxquels Robbe-Grillet ou Butor s'attaqueront auraient intérêt à reconnaître, c'est que la préférence de Marie Chantal Dupondelux pour Gancia plutôt que Martini ne saurait concerner le lecteur. Que « l'actuel », dans son incontournable palpabilité, dans son indéniable présence, assoit un réel appelé à brève échéance à cesser d'être. Que la détermination, véhicule de l'illusion, doit transporter dans le hors-temps sous peine de s'anéantir en sa formulation même. Voilà qui joue d'un siècle à l'autre et en tous lieux. Le superbe romancier américain Cormac Mc Carthy ouvre son chef-d'œuvre, *Méridien de sang* (Gallimard, 1988), par un *Here is the child* que va suivre, *d'où va naître*, un western crépusculaire à la fois hyperréaliste et tout halluciné. « Voici l'enfant » : le personnage du « gamin » certes, mais surtout l'enfant de l'imagination du romancier, sa vision au sens indien du terme, le roman lui-même.

À ces aspects de la structure romanesque qui peuvent paraître purement formalistes, affaire donc d'exégètes byzantins, et qui cependant véhiculent un sens essentiel, en vérité le positionnement même de l'auteur-lecteur en présence du monde, le « Nouveau Roman » accordera à partir des années soixante une importance capitale. Au point, dans la dérive *Tel quel*, de faire de la structure l'unique sujet du roman donc, une forme romanesque vide de sens véhiculaire de tous les sens que l'on voudra. Considérer cependant comme formalistes, au sens étroit, péjoratif, des auteurs comme Robbe-Grillet, Claude Simon ou Le Clézio serait simpliste. Dans la lettre au lecteur qui ouvre *Le Procès verbal* (1963), Le Clézio déclare : « J'ai

deux ambitions secrètes. L'une d'elles est d'écrire un jour un roman tel que, si le héros y mourait au dernier chapitre, ou à la rigueur était atteint de la maladie de Parkinson, je sois accablé sous un flot de lettres anonymes et ordurières. »

Et Le Clézio de poursuivre en se référant au génie de Conan Doyle, qui fait si bien croire à son personnage que l'on peut visiter à Baker street l'appartement de Holmes et de Watson. C'est cependant une illusion de réalisme que Le Clézio rêve d'atteindre : « À mon sens, écrire et communiquer, c'est être capable de faire croire n'importe quoi à n'importe qui. » Le but poursuivi, le roman rêvé, ce n'est nullement la reproduction la plus fidèle du réel, mais la substitution de la fiction au réel, parce qu'elle est plus réellement ressentie. On a reproché au « Nouveau Roman » son formalisme desséché et gratuit, d'être une espèce d'art pour l'art à l'usage des intellos, des snobs et des exégètes universitaires. C'est juste si l'on songe à l'immédiate dérive, le « nouveau Nouveau Roman ». C'est injuste – et j'invite à la relecture des œuvres – si l'on pense à Robbe-Grillet, à Saraute, à Claude Simon, à Le Clézio, à Louis-René des Forêts, à Claude Ollier... Me replongeant dans *Les Gommès* de Robbe-Grillet, je suis frappé du jugement simpliste que je gardais comme involontairement sur ce roman, qui n'est pas désincarné mais au contraire palpitant de vie, et ce dès la première page ; et ainsi du *Voyeur*, et du *Procès-verbal* de Le Clézio, ou de *Une histoire illisible* de Claude Ollier. Le « Nouveau Roman » ne s'est pas créé contre le réalisme, mais contre le réalisme abusif, limitatif, celui qui se défend d'être une illusion, qui refuse de s'admettre comme fiction.

Un paradoxe d'un roman à la Robbe-Grillet réside dans la place faite aux objets. Quoi de plus réel qu'une chaise, qu'un mur, qu'une tasse ? La présence écrasante des objets standards dans l'espace romanesque de Robbe-Grillet impose le réel le plus banalisé comme une fiction : c'est dire que le fameux « quartier de tomate à la vérité sans défaut » devient, de par la précision méticuleuse avec laquelle il est décrit, un « objet en soi », mis en conscience, imposé comme soudaine fracture dans le paysage aveuglé du quotidien, et dès lors tout sauf un quartier de tomate, autre chose, de jamais vu, de jamais vu comme ça, ce qui se lit bien à la fin du passage évoqué lorsque le romancier se permet une imprécision, une seule, qui est un clin d'œil : ceci n'est pas un quartier de tomate. Au passage, un autre paradoxe, voulu, de la construction « nouveau roman » : l'usage de la focalisation externe pressentie comme seule vraisem-

blable (en opposition à la focalisation zéro de type balzacien). Or la focalisation externe ne permet plus de dépasser le niveau des apparences. Systématisée, elle nous dit que tout n'est qu'apparence, et donc que le réel (ce qu'on perçoit) est illusion. Ne dire d'un personnage que ce que mes sens peuvent en percevoir, c'est m'interdire de vivre en lui, ou de vivre avec lui. Sous prétexte de logique de la vraisemblance, c'est repousser la vie, mais c'est aussi souligner que le vrai est au-delà du « réel », que la vie est au-delà de l'apparence qu'on en perçoit.

Et restreindre le Nouveau Roman à la systématisation de la focalisation externe relève de la caricature. Il suffit de retourner aux *Gommes* ou au *Procès-verbal* pour apercevoir que Robbe-Grillet et Le Clézio conjuguent focalisation externe et focalisation zéro et focalisation interne s'authentifiant du monologue intérieur. Donc, romancier omniscient mais refusant l'insignifiance. Tout, jusqu'à une gomme, est signe à décoder, ou potentiellement cryptable et donc décodable. Le début des *Gommes* et l'épilogue sont égaux et symétriques, encadrant, comme une fenêtre un instant ouverte, un récit où toutes les focalisations sont convoquées, récit qui n'est pas raconté, qui reste à raconter, comme si une histoire était un fruit – fruit tant qu'on ne l'a pas mangé, qu'on le perçoit comme fruit mangeable. Dès lors, c'est la forme qui parle, mais pas seulement, mais avec (on y met des formes !) ; et le Nouveau Roman est une réaction contre la « démocratisation » du récit. Dans *Le Procès-verbal*, Le Clézio fait dire à Adam, son paranoïaque héroïque, à propos du roman courant qui lui est contemporain : « Bon Dieu, que tout ça est faux ! ça pue la fausse poésie, le souvenir, l'enfance, la psychanalyse, les vertes années ou l'histoire du christianisme. On fait des romans à deux sous, avec des trucs de masturbation, de pédérastie, de comportements sexuels en Mélanésie, quand ce n'est pas les poèmes d'Ossian (...) Nous n'avons plus grand-chose de simple, nous sommes des cafards, des demi-portions. De vieilles loques. On dirait que nous sommes nés sous la plume d'un écrivain des années trente. »

Le comble du paradoxe, c'est entendre un représentant du Nouveau Roman réclamer la réalité, le vrai (c'est-à-dire la vie), la simplicité, et cracher sur la culture (« ça me colle au dos comme un manteau mouillé »). La contradiction n'est qu'apparente. Vouloir la vie dans le roman, c'est vouloir faire du roman la vraie vie, celle qui vaudrait la peine d'être vécue – d'être lue –, la vraie vie jusqu'à l'indicible.

Renversement ! Les genres les plus vivants, les plus dynamiques, sont maintenant les « para-littératures » : fantastique, science-fiction, aventure. À l'exception du *polar*, qui semble dépérir. Mais justement il est, lui, soumis au réalisme quotidien, à la banalisation, au nivellement. Deux issues : le *serial-killer-thriller* (James Ellroy, Thomas Harris...) et le policier historique (ainsi, *Le Prince des Ténèbres* du Japonais Nagao Seio).

Tous les procédés réalistes (récit rapporté, carnet intime, lettres, livre de bord...) ont été utilisés par la science-fiction. En déduire que la science-fiction est vécue et donc vraie ? ou qu'elle est vraie et donc vécue ? Vécue par la lecture, certes, lorsque la transportation est réussie.

N'arrive-t-il pas qu'on s'écrie : « La réalité dépasse la fiction ! » lorsque le réel devient exceptionnel, donc digne d'être narré ? Et l'exceptionnel – de roman ou de vie, c'est la même chose – est toujours exemplaire. Auschwitz est exemplaire. La Gare centrale ou un G.B. ne le sont pas. Quoique... Exceptionnel, Auschwitz ? Pas plus qu'un abattoir. Pas plus qu'un élevage de volaille en batterie. C'est Heidegger qui, dès 1949, dans une conférence à Brême, établit tout benoîtement l'équivalence entre « la fabrication de cadavres dans les chambres à gaz » et l'agriculture comme « industrie alimentaire motorisée ». Banalisation qui s'est étendue au génocide rwandais comme aux massacres des Khmers rouges. Banalisation à la fois imposée et acceptée par confort. *La liste de Schindler* n'est pas le roman de la Shoa ; c'en est même le contraire, la doublure déroutante. Donc, Auschwitz, mauvais exemple ! On ne peut faire du roman avec Auschwitz, et, peut-être alors, Auschwitz vécu fabulé vraiment, plus de roman du tout, et Adorno l'a déjà dit, plus écrire rien. Le château d'If, oui ! Quoique... Dan Simmons l'a fait. Dan Simmons fait commencer son superbe roman *L'Échiquier du Mal* dans un baraquement d'Auschwitz. Hallucinant. Et vrai-vécu relancé en vécu-vrai par l'art visionnaire, voire prophétique, du romancier grand fabulateur.

Un Delhaize devient exemplaire le temps d'une tuerie, le temps que se raconte et se questionne la tuerie : roman, éphémère roman, qui existe le temps du questionnement. Le *job* du romancier consiste à créer un espace du perpétuel questionnement. Avec de l'exceptionnel flamboyant, comme *Méridien de sang*, ce prodigieux western fantasmatique de l'Américain Cormac Mc Carthy, chanson de geste dont Dieu se serait retiré et qui ne se peut donc ni terminer ni justi-

fier, ou avec du quotidien gris, comme *Madame Bovary*, dont on ne saurait achever la lecture, parce que sans cesse demeure à questionner Emma, l'identité véritable d'Emma, la nôtre.

Dans le récit oral – de bureau, de trottoir, de palier – le « Vous ne devinez jamais ce qui est arrivé ! » est un ressort majeur du romanesque, le capteur de l'écoute. Moteur essentiel du récit d'aventure. Et même si l'aventure est vécue, un récit d'aventure est nécessairement un roman, car qu'est-ce que vivre une aventure sinon participer à un roman !

Il n'y a de roman que de l'exceptionnel.

Imaginons le roman d'un Salavin qui serait content de lui, c'est-à-dire de sa médiocrité, c'est-à-dire qui serait comme le plus grand nombre, lequel fait la norme ! Médiocrité ? J'entends par là arrêt sur pensée. Sclérose mentale. Cerveau standardisé. Quel ressort pourrait bien faire s'ébranler la lecture du Salavin content, donc immobile ? À tout récit, il faut une problématique, et, pour qu'il y ait problématique, il faut la faille, l'accident, l'obstacle, bref, ce qui creuse le manque, ce manque qui alors aspire l'être, le lance ou le fait s'élancer. Le manque est donc toujours exceptionnel. Si je manque d'essence, je tombe en panne, c'est rare, exceptionnel, une aventure. Le fonctionnaire – prenons l'employé de la Poste, pour situer le niveau aventureux de la fonction – qui un matin se réveille triste sans raison raisonnable se trouve en état d'exception. Il va au bureau et se reconforte de la perspective de regarder un feuilleton télé ? Le voilà perdu pour la littérature. Pour la vie aussi, peut-être, pour ce qu'on nomme à l'aube et au crépuscule de la vie « ma vie ». Le même ne va pas au bureau mais s'embarque à Anvers comme soutier à bord d'un rafiote panaméen. Voilà un roman, une potentialité romanesque. Le même demeure dans sa routine et sombre lentement dans le cauchemar éveillé de la neurasthénie. Voilà un roman. Rien d'exceptionnel, une déprime ? Que si ! Mon mal intérieur n'est qu'à moi, mon « intranquillité » m'est le radeau de la Méduse. Pour celui qui l'éprouve, quoi de plus terriblement exceptionnel que la dépression dite nerveuse ? Pour celui qui meurt, quoi de plus épouvantablement unique que la mort ? Et dès lors, le roman du malaise de monsieur ou madame Tout le monde. On peut faire du grand roman avec ça. Avec une petite bourgeoise de province pas très maligne, une certaine Emma Bovary. Avec de la

banalité absolue comme un déménagement tout simple ; Jean Cayrol l'a fait. Avec un bavard solitaire : Louis-René des Forêts. Avec quelqu'un qui s'arrête au soleil : Le Clézio.

Encore faut-il que la banalité même devienne exceptionnelle, à la fois par le regard et par l'écriture. Banalité devenue exceptionnelle par sa conceptualisation. Quoi de plus banal que la mort ? Perken, à la fin de *La Voie royale* de Malraux dit : « La mort n'existe pas, il y a moi qui vais mourir. »

Un Edmond Dantès qui n'est pas trahi et condamné injustement ne devient pas le comte de Monte-Cristo mais un officier de marine à la retraite.

Il n'est de réalité que du langage.

As-tu bien vérifié, lecteur, si la reconstitution du Paris du XV<sup>e</sup> siècle au début de *Notre-Dame de Paris* est exacte ? Et l'argot du bague dans *Les Misérables*, authentique ou une invention de Hugo ?

Ce qui importe, c'est le sentiment de réalité. Et ce sentiment même est une fabulation. Mon impression de réalisme est une adhésion à l'imaginaire.

Tout roman met, le temps de sa lecture au minimum, son lecteur entre parenthèses. Il est une différence entre distraction et transportation. Nuance qui peut devenir abyssale. Le roman, en tous les cas, provoque l'évasion de soi. Mais il ne nous fait pas à tous coups exister ailleurs. Une enquête d'Hercule Poirot aura beau me passionner pendant deux bonnes heures, je ne suis pas partie prenante. Si j'en oublie ma vie d'ici, je n'en existe pas pour autant ailleurs. Le problème à résoudre est en effet hors de toute vie. Il est de l'ordre des mathématiques. S'il accapare l'attention de mon intellect, il n'engage nullement ma personne. Le roman ici fonctionne comme un jeu. Il en va tout autrement de *Madame Bovary* ou de *Salammbô*, de *Jude l'Obscur* ou de *Méridien de sang*. Distrain certes, au sens où mon « ici-maintenant » est mis entre parenthèses le temps de la lecture et par à-coups bien au-delà au sein même du retour. Mais si mon « ici-maintenant » est occulté, il n'en est rien de mon vouloir être toujours, lequel, du fait d'une transportation à plus ou moins



longue portée, s'éprouve exalté. Autrement dit, le roman me sort de ma gangue, me fait exister à neuf, de zéro, me consume et me métamorphose selon l'image préférentielle de moi-même que j'y découvre. On sort du polar à énigme enthousiasmé par le tour de passe-passe. Et d'applaudir, sans plus : Bravo, l'artiste ! On ne revient pas inchangé d'une transportation romanesque. Si *Dix petits nègres* m'accompagne comme référence de tour de force, *Madame Bovary* m'est un incessant, un perpétuel questionnement quant à Emma en moi. Quant à *Salammbô* ou *Méridien de Sang*, il me demeure comme paysage de l'âme, partie hallucinée, vie parallèle.

Le temps de la lecture, si Proust retrouve son « Temps perdu », il évacue le nôtre, il substitue son passé à notre présent et sa mémoire, ou le don qu'il se fait d'une mémoire, devient la nôtre.

Le « baiser du soir ». L'attente du roman. « Longtemps je me suis couché de bonne heure » : j'ai longtemps attendu l'accomplissement en moi du roman que l'on va lire, que j'ai écrit, qui s'écrit à nouveau à chaque lecture : longtemps je me suis positionné en disponibilité romanesque, dans cette veille entre éveil et sommeil, veille entre deux absences à soi, où soi, ouvert et immobile, devient l'espace du rassemblement. Le « baiser du soir » est le déclencheur de *La Recherche du Temps perdu* parce qu'il se pouvait chaque soir qu'il fût refusé. Et ainsi n'est-ce pas tant le baiser lui-même qui inspire mais son manque potentiel, et donc l'angoisse générée par cette quotidienne vespérale problématique, « maman viendra-t-elle ce soir ? », problématique qui, s'enchaînant de la satisfaction ponctuelle à l'attente qui l'a précédée et qui déjà lui succède parce que le manque du baiser est contenu dans le baiser, cesse de se focaliser sur le soir mais envahit tout le jour et tous les jours de toute une vie, et je ressens profondément les milliers de pages de *La Recherche* comme une manœuvre d'enveloppement, au sens de tactique militaire, de cette angoisse née de l'expectative d'un bonheur livré à l'instant, bonheur volatil de son immédiateté, bonheur empoisonné d'être livré au temps.

Y aurait-il eu *La Recherche* si le père du narrateur n'avait pas mis obstacle au rituel ? Et ainsi que « tout Combray est sorti de ma tasse de thé », toute *La Recherche* serait sortie de l'attente du baiser de Maman, de la fiction de l'attente du baiser de Maman, fiction dont la fonction initiale eût été de figurer, pour l'exorciser, le manque premier, terrible, à jamais non identifiable.

Et le romancier lui-même d'entretenir la confusion entre vrai-vécu et vrai-fabulé. Ainsi du dernier roman en date de l'Américain Russell Banks, *Pourfendeur de nuages*, inspiré par la figure historique de l'abolitionniste Jim Brown. Dans une note liminaire, Banks déclare : « Ce livre est une œuvre d'imagination. Ces personnages et ces incidents ont beau ressembler à des personnages réels et à des événements connus, ils restent produits par l'imagination de l'auteur. Par conséquent, ce livre devrait être lu uniquement comme une œuvre de fiction et non comme une version ou une interprétation de l'histoire. » Ainsi Banks se soucie-t-il fort que son œuvre soit considérée comme fictive dans le même temps où beaucoup prétendent tirer la valeur de leur ouvrage d'une transcription fidèle de la réalité. Mais comble du paradoxe, alors que Banks se revendique fabulateur, il adopte pour son roman la structure d'une lettre-témoignage, sorte de biographie de mémoire. Le romancier affirme fiction un récit qu'il déguise en lettre, ce bon vieux procédé du vécu-vrai. Et dès lors, le vécu-vrai et le fabulé-vrai inextricablement se mêlent et se confondent en cela qui peut se dire roman.

Il y a lieu, revenons-y, de distinguer le réalisme de la vraisemblance. Et le « réel » du vrai. De considérer que le réalisme – la reproduction, avec des mots ou avec des images, du réel – ne saurait, en art, être une fin en soi. Du fait du développement des techniques de communication, lié au processus de démocratisation de la pensée (et ce dernier me semble tout à fait dépendant de l'instrument médiatique), cette fin de siècle croit volontiers que l'information donne le sens, alors que faute d'être organisée par un esprit démiurgique elle plonge au contraire dans le chaos. On confond volontiers actualité et vérité alors que tout change selon l'angle de vue ou la forme de l'énonciation. Ainsi « la manifestation a rassemblé cent mille personnes » peut s'entendre comme un succès ou comme un échec. (Cent mille ! Beaucoup ou peu ? Voilà qui est relatif !) Et y avait-il cent mille personnes ? Certes, non ! La probabilité d'un chiffre rond est en effet très faible. Dès lors, cent mille est une approximation, ou plutôt une image qui dira « beaucoup » ou « peu ». Détail sans importance ? Que l'on songe que la fatale accumulation de ces « arrondissements » conduit à faire de toute actualité une fiction. Et cela naturellement. Comme lorsque je dis : « J'ai fait une file de deux heures sur l'autoroute ». L'orientation volontaire de cette « fiction réaliste » ne constitue que l'exploitation à des fins manipulatoires de sa nature fictive. Et j'en concluerais que l'on vit dans le roman. Ne dira-t-on pas : « Ils vivent un véritable roman d'amour » ? C'est dire que la vie s'est faite roman,

que ce roman est « véritable », que l'amour ne vaut que s'il est roman. Or un roman d'amour « vécu » est-il nécessairement fait d'une succession d'événements exceptionnels ? Ne tient-il pas plutôt – son aspect « roman vécu », exceptionnel, merveilleux palpitant – au langage de l'amour, langage au sens large, au signifiant de l'amour, signifiant d'un signifié inconnu, d'un mystère ? Car que dis-je en disant : « Je vous aime » ? À quelle réalité ce « Je vous aime » renvoie-t-il ? Si le mari du récit *La saucisse* de Durrenmatt tue sa femme et en fait une saucisse, n'est-ce pas pour pouvoir *réaliser* son amour en mangeant la saucisse aimée ? L'amour est une fiction. Le grand amour – sans doute le rêve le plus répandu – est le rêve d'une fiction devenue réalité, mais non ! d'une fiction s'étant substituée à la réalité et qui transporte hors de soi dans une union à trois, moi-toi-l'amour, aussi mystérieuse et nécessaire que la Sainte Trinité. Et ainsi dirais-je de l'amour-roman ce que Henry James dit de la beauté littéraire : « La beauté vient de l'expression ; l'expression est une création qui *fait* le réel, mais seulement dans la mesure où celui-ci *est*, au suprême degré, expression. »

On n'échappe pas au roman et il n'est pas de roman sans le réel. Nous ne vivons jamais que des bribes du roman que nous intitulerions *notre* vie. Et si selon Mallarmé le poète est toujours le raté de ses rêves, le romancier est toujours le demeuré de ses fables.

## Les poètes de Georges Brassens

---

*Communication de M. Marc WILMET  
à la séance mensuelle du 13 février 1999*

Il y a un certain paradoxe, pour moi, linguiste, à parler de poésie et de poètes devant une assemblée qui compte tant de bons poètes et d'excellents connaisseurs en matière de poésie. Mon excuse est la suivante : j'aurais craint de vous lasser avec mes préoccupations quotidiennes de grammairien pédestre, qui portent en ce moment sur des sujets – passionnants, certes, mais, j'en ai peur, de l'avis des spécialistes seulement : tels la « possession inaliénable » (l'article au lieu de l'adjectif possessif : *avoir mal à LA jambe, LE feu AUX joues, LA larme à L'œil, la goutte AU nez, L'estomac dans LES talons, etc., etc., vis-à-vis de mettre SA tête à couper, ne plus avoir toute SA tête, prendre SES jambes à SON cou, etc.* ; puis, renversement de situation, *L'hôtel a fermé. SES volets sont restés clos* ou *LES volets sont restés clos vis-à-vis de Marie a dormi profondément. SES yeux sont encore rouges, non ??LES yeux sont encore rouges*) ou encore les « référents évolutifs » (le renvoi à un objet postulé constant à travers ses métamorphoses ; par exemple, les recettes de cuisine : « Prenez deux œufs, cassez-les, versez-les dans un bol, assaisonnez-les, battez-les et cuisez-les en omelette, servez-les sur une assiette, etc. » – que reste-t-il à l'arrivée du produit de départ ?).

Peut-être me pardonneriez-vous après ce préambule d'être revenu à d'anciennes amours (un petit livre consacré naguère à Brassens), non sans une élémentaire prudence, puisque je me garderai bien

d'évoquer « Georges Brassens poète », mais, laissant à d'autres le débat de fond (qu'est-ce qu'un poète *digne de ce nom* ?), « les poètes de Georges Brassens <sup>1</sup> ».

\*

\*\*

En février 1940 – notez la date, plutôt mal choisie, au beau milieu de ce qu'on appellera bientôt la « drôle de guerre » –, un jeune homme nommé Georges-Charles Brassens « monte », comme on dit, de son Languedoc natal, de sa bonne ville de Sète, à Paris, officiellement pour y trouver du travail. Trente-six années plus tard, la chanson des *Ricochets* évoquera sur le mode discret ce paisible débarquement, voué selon toutes les probabilités statistiques à demeurer obscur, enfoui dans les mémoires familiales.

J'avais dix-huit ans  
Tout juste et quittant  
Ma ville natale,  
Un beau jour, ô gué  
Je vins débarquer dans la capitale.  
J'entrai pas aux cris  
D'« À nous deux Paris »  
En Ile-de-France.  
Que ton Rastignac  
N'ait cure, ô Balzac !  
De ma concurrence.

Immédiatement après, en demi-teinte, l'aveu.

Gens en place, dormez  
Sans vous alarmer,  
Rien ne vous menace.  
Ce n'est qu'un jeun' sot  
Qui monte à l'assaut  
Du p'tit Montparnasse.  
On s'étonn'ra pas  
Si mes premiers pas  
Tout droit me menèrent

---

<sup>1</sup> Plusieurs des éléments reproduits dans ce texte proviennent de *Georges Brassens libertaire. La chanterelle et le bourdon* (Bruxelles, Les Éperonniers, 1991) ainsi que de l'article « Georges Brassens : de la chronique à la poésie » (dans *Lingua, poesia, interpretazioni*, M. Conenna éd., Fasano, Schena, 1998, pp. 27-39). Les citations seront faites d'après le recueil *Georges Brassens. Poèmes & chansons*, Paris, Éditions musicales 57, 1973 [1989].

Au pont Mirabeau  
 Pour un coup d'chapeau  
 À l'Apollinaire.

« Montparnasse » en un mot, « mont Parnasse » en deux mots : le vrai motif, l'appel irrésistible était donc celui de la littérature.

Dans ses bagages, un maigre viatique. Georges-Charles est le fils d'une Napolitaine émigrée, Elvira Dagrosa, restée veuve en premières noces d'un humble tonnelier tué à la guerre (la *grande guerre*, « Moi, mon colon, cell' que j' préfère,/C'est la guerr' de quatorz'-dix-huit »), et d'un ouvrier maçon, Jean-Louis Brassens, colosse taciturne, esprit fort, aussi anticlérical que la mère était fervente catholique. Des études secondaires au lycée de Sète. Ni cancre ni prodige, il a la chance d'y rencontrer un jeune professeur de lettres féru de poésie moderne – entendez « postromantique » –, Alphonse Bonnafé (qui préfacera un jour la première édition des chansons dans la collection des « Poètes d'aujourd'hui », chez Seghers). La carrière scolaire s'interrompt prématurément. À dix-sept ans, Brassens est renvoyé pour de menus larcins commis en bande. Rien de grave : « Pour offrir aux filles des fleurs,/Sans vergogne,/Nous nous fimes un peu voleurs », mais « Les sycophantes du pays,/(...) Aux gendarmes nous ont trahis,/Et l'on vit quatre bacheliers,/(...) Qu'on emmène les mains lié's,/Les mains lié's. »

À Paris, Brassens se retrouve manœuvre aux usines Renault de Boulogne-Billancourt. Surtout, il lit, non, il dévore, fouille inlassablement sur les quais les boîtes des bouquinistes, fréquente les bibliothèques municipales ; compulse des manuels de versification, des traités de stylistique et des grammaires ; bref, complète sur le tas, en autodidacte, sa formation de bachelier. Il finit en 1942 par publier, à compte d'auteur bien entendu, une plaquette de vers – plutôt, soyons francs, d'assez médiocres bouts rimés –, intitulée *À la venvole*. Un échantillon suffira (plus marqué de la philosophie paternelle que de la foi maternelle).

Le clergé vit au détriment  
 Du peuple qu'il vole et qu'il gruge ;  
 Et que finalement  
 Il juge

La suite est connue, ressassée par les biographes-hagiographes : le S.T.O. 'service du travail obligatoire' en Allemagne, à Basdorf

exactement, près de Berlin. Le retour en congé, la clandestinité chez Jeanne, 9, impasse Florimont. Une longue période de vaches maigres à la Libération et au-delà. Brassens est pendant quelques mois le *factotum* d'un hebdomadaire anar, *Le Libertaire* : rédacteur, typographe, correcteur au marbre, colmateur de trous sous des signatures de fantaisie, vendeur à la criée...

En 1947, seconde démarche littéraire, avec un récit, *La lune écoute aux portes*, publié sous une fausse jaquette de la N.R.F. – sans que Gallimard s'émeuve. Ce texte deviendra le roman surréaliste *La tour des miracles*, révélé en 1953, après la percée du chanteur. Troisième et ultime tentative de littérature traditionnelle : une pièce de théâtre versifiée, *Les amoureux qui écrivent sur l'eau* (1954). Puis, jusqu'à sa mort en octobre 1981, la chanson, sur toute la ligne.

Le succès aurait-il à la réflexion emprisonné l'aspirant écrivain dans un genre réputé mineur ? Hypothèse inverse, l'œuvre en prose ne constituerait-elle avec les ballons d'essai poétiques qu'un brouillon des chansons de la maturité ?

L'examen des poèmes que Brassens a mis en musique fournit un embryon de réponse.

\*

\*\*

Auparavant, du point de vue de Sirius, constatons la fortune publique en ligne brisée de Brassens.

J'ai raconté ailleurs quand et comment je l'ai entendu pour la première fois. C'était en 1953, mais je m'en souviens comme d'hier et, qu'on veuille bien me croire, il ne s'agit nullement d'une reconstitution anachronique. Un dimanche... Ma mère dressait la table. La radio débitait son lot habituel de rengaines et de sornettes : *Toi, ma petite folie* (Line Renaud), ou *Quand je me vaporise avec mon vaporisateur* (Maurice Chevalier). Tout à coup, *La mauvaise réputation*. Une voix grave, bien timbrée, qui martelle les syllabes. Pas de roucoulades, pas de fioritures. Des propos inouïs (au sens étymologique : jamais entendus sur les ondes) : « Au village, sans prétention, / J'ai mauvaise réputation (...). / La musique qui marche au pas, / Cela ne me regarde pas (...). / Je ne fais pourtant de tort à per-

sonne,/En suivant les chemins qui ne mènent pas à Rome ;/Mais les  
brav's gens n'aiment pas que/L'on suive une autre route qu'eux... »

Vint la révélation progressive d'autres fruits défendus, bannis des  
radios et des *juke-boxes* bien-pensants : *Le gorille*, *La ronde des  
jurons*, *Le mauvais sujet repent*, *Je suis un voyou*, *La mauvaise  
herbe*, *Putain de toi...*, qu'avec un camarade aussi mordu que moi,  
« brossant » tel cours de français ou de mathématiques, hélas !, je  
savourais dans un petit café accueillant du port de Bruxelles, un de  
ces bistrots, eût dit Villon, où des demoiselles peu habillées montrent  
« tetins pour avoir plus largement d'hôtes », nous très sages au  
demeurant, attablés devant un Bovril, écoutant et réécoutant les  
disques 45 tours qu'un astucieux commerçant avait réunis parce qu'il  
les jugeait propres, qui sait, à enflammer l'imagination de la clientèle.

Cette renommée de pornographe, Brassens l'assumera, heureux  
d'ajouter un complément au titre de Restif de la Bretonne : « J' suis  
l'pornographe,/Du phonographe,/Le polisson/De la chanson. »

Mais le vent tourne vite. Le marginal couvert d'opprobre se mue  
insensiblement en troubadour officiel de la France. Ses chansons  
sont enseignées et apprises à l'école (pas toutes, n'exagérons rien),  
entonnées en chœur dans les patronages. En 1967, l'Académie  
française lui décerne son grand prix de poésie et les auditeurs  
d'Europe 1 le plébiscitent sous la Coupole, après de Gaulle, mais  
devant Simone de Beauvoir<sup>2</sup>. Des écrivains installés lui rendent  
hommage : Giono, Mac Orlan, Clavel, Norge...

Quelques voix discordantes s'élèvent bien çà et là. Robert Poulet  
l'accuse d'avilir par des chansonnettes (prière de faire sonner le suf-  
fixe) la poésie, la grande, munie d'un P majuscule, celle qui se lit  
ou à la rigueur s'écoute, mais qui ne se fredonne surtout pas. Alain  
Bosquet proteste contre l'attribution du grand prix de poésie (lui-  
même le recevra l'année d'après), écoutez en quels termes<sup>3</sup> :

L'Académie française vient de se couvrir de ridicule en décernant son grand  
prix de poésie à Georges Brassens. C'est là non seulement une décision ahu-  
rissante, mais un coup très dur porté au prestige même du lyrisme, tel qu'il ne

---

<sup>2</sup> Quelques académiciens – Marcel Pagnol, Marcel Achard... – l'ont d'ailleurs  
pressenti. En vain. « Vous me voyez avec une épée et un bicorne ? », confiait-il  
entre amis. Pour ne pas désobliger ses partisans, il avait pris l'habitude de  
répondre : « Tenez d'abord ! » Ce qui lui laissait du temps...

<sup>3</sup> Dans *Combat*, 10 juin 1967, p. 20.



cesse de se détériorer en France aux yeux du grand public. (...) Le rôle de l'Académie est de réveiller les consciences, de guider la foule, d'élever le niveau des sensibilités. Qu'elle ait voulu protester contre un certain lyrisme cérébral, soit. Elle aurait pu, à supposer qu'elle ait voulu récompenser un poète abordable, choisir Queneau ou Prévert. Mais Brassens ? Allons, j'ai rêvé. Je devrais me calmer. Je sais bien que puisqu'il n'y a plus de poètes quai Conti, on va élire, dans le proche avenir, Jouve, Aragon, Char, Emmanuel, Guillevic, La Tour du Pin, n'est-ce pas ? On n'y attend que leur bon vouloir. Ne me dites pas que je me trompe et que le prochain académicien s'appelle Fernandel. Lui aussi, il chante...

À cette époque, il est néanmoins de meilleur ton de louer Brassens écrivain, tout en dénigrant obstinément le musicien : quatre accords, une ligne mélodique plate, monotonie, monochromie, des *boum-boum* répétitifs scandant les phrases...

Et puis, une fois encore, virage à 180 degrés du discours. L'*Anthologie de la chanson* de Brunswig, Calvet et Klein attache le grelot : « Brassens introduit dans ses chansons une poésie réelle, *mais* (je souligne, M. W.) une poésie de type classique, un peu rétro, celle qui plaît aux professeurs de lettres. » Plus récemment, *Le Monde* du 22 mai 1997 entonnait la nouvelle aria branchée et stigmatisait, après la « niaiserie de base [du] goût bourgeois, la stupidité plus élevée [du] goût petit-bourgeois éclairé ».

À son propos on s'est souvent contenté de stéréotypes, dans le genre « bon poète et musicien médiocre ». [Or] sa poésie est conventionnelle, héritée de certains poètes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En revanche, Georges Brassens est un vrai trousseur de mélodies, il sut trouver les harmonies d'une époque, son rythme, jouant sur le swing, et imposant sa propre scansion à la langue française. (...) Ce que vérifient ses mises en musique de poètes.

Nous y revoilà, à pied d'œuvre.

\*

\*\*

Brassens a effectivement mis de la musique sur une petite trentaine de poèmes. Ses auteurs, dans l'ordre chronologique des disques : Paul Fort, Villon, Aragon, Hugo, Verlaine, Francis Jammes, Jean Richepin, Théodore de Banville, à nouveau Paul Fort, Corneille (et Tristan Bernard), Richepin encore, Lamartine ; un anonyme, n'eût été Brassens, Antoine Pol ; Aristide Bruant, Musset, Nadaud. Toutes les époques, du moyen âge au vingtième siècle. Une grande diversité. Des poètes populaires (dans tous les sens du terme :

gouaille ou naïveté), des classiques, romantiques, symbolistes, parnassiens...

Regardons cela d'un peu plus près.

J'épingle d'abord une curiosité : *Carcassonne*, de Gustave Nadaud. Brassens reprendra à son compte, sur le même air, la thématique et quasiment l'anecdote, paillardise en sus.

Nadaud :

Je me fais vieux, j'ai soixante ans,  
J'ai travaillé toute ma vie  
Sans avoir, durant tout ce temps,  
Pu satisfaire mon envie.  
Je vois bien qu'il n'est ici-bas  
De bonheur complet pour personne.  
Mon vœu ne s'accomplira pas :  
Je n'ai jamais vu Carcassonne.

Brassens :

Voir le nombril d' la femm' d'un flic  
N'est certain'ment pas un spectacle  
Qui, du point d' vu' de l'esthétiqu',  
Puiss' vous élever au pinacle...  
Il y eut pourtant, dans l' vieux Paris,  
Un honnête homme sans malice  
Brûlant d' contempler le nombril  
D' la femm' d'un agent de police...

Bien malin qui attribuera la palme au modèle ou à l'imitateur...

Nul ne s'étonnera de la présence de Villon dans ce florilège. On s'est plu en effet à souligner des analogies biographiques (à vrai dire, assez superficielles) entre le pauvre écolier parisien du XV<sup>e</sup> siècle et le croque-notes bohème du XX<sup>e</sup>. Brassens alimente la fiction dans la chanson *Le moyenâgeux*.

Je suis né, même pas bâtard,  
Avec cinq siècles de retard. (...)  
Ah ! que n'ai-je vécu, bon sang !  
Entre quatorze et quinze cent.  
J'aurais retrouvé mes copains  
Au *Trou de la pomme de pin*,  
Tous les beaux parleurs de jargon,

Tous les promis de Montfaucon,  
 Les plus illustres seigneuries  
 Du royaum' de truanderie.  
 Après une franche repue,  
 J'eusse aimé, toute honte bue,  
 Aller courir le cotillon  
 Sur les pas de François Villon,  
 Troussant la gueuse et la forçant  
 Au cimetière des Innocents (...).  
 J'eusse aimé le corps féminin  
 Des nonnettes et des nonnains (...).  
 À la fin, les anges du guet  
 M'auraient conduit sur le gibet. (...)  
 Hélas ! tout ça, c'est des chansons.  
 Il faut se faire une raison. (...)  
 Je mourrai pas à Montfaucon,  
 Mais dans un lit, comme un vrai con (...).  
 Ma dernière parole soit  
 Quelques vers de Maître François,  
 Et que j'emporte entre les dents  
 Un flocon des neiges d'antan...

Comme Villon aussi, Brassens a rédigé successivement deux testaments, le petit (« Je serai triste comme un saule/Quand le Dieu qui partout me suit/Me dira, la main sur l'épaule :/“Va-t'en voir là-haut si j'y suis” ») et le grand (« La camarade, qui ne m'a jamais pardonné/D'avoir semé des fleurs dans les trous de son nez,/Me poursuit d'un zèle imbécile./Alors, cerné de près par les enterrements,/J'ai cru bon de remettre à jour mon testament,/De me payer un codicille »).

L'impression générale est moins la terreur qu'engendre chez l'homme du moyen âge finissant la danse macabre (« Et meure Paris ou Elayne,/Quicunques meurt meurt a douleur/Telle qu'il pert vent et alaine,/Son fiel se criesve sur son cueur... ») qu'une parfaite sérénité. *Le testament* : « J'ai quitté la vi' sans rancune,/J'aurai plus jamais mal aux dents :/ Me v'là dans la fosse commune,/La fosse commune du temps. » Et *La supplique pour être enterré à la plage de Sète* : « Pauvres rois, pharaons ! Pauvre Napoléon !/Pauvres grands disparus gisant au Panthéon !/Pauvres cendres de conséquence !/Vous envierez un peu l'éternel estivant,/Qui fait du pédalo sur la vague en rêvant,/Qui passe sa mort en vacances... »

C'est la mélancolique *Ballade des dames du temps jadis* que Brassens a choisi d'illustrer musicalement, non la *Ballade des pendus*, trop grimaçante peut-être ; il lui préfère sur le même sujet l'im-

peccable et glacé Théodore de Banville.

Prince, il est un bois que décore  
Un tas de pendus enfouis  
Dans le doux feuillage sonore.  
C'est le verger du roi Louis !

En revanche, je ne serais pas étonné si les *Pensées des morts* d'Alphonse de Lamartine servaient à rattraper, sous le masque d'un autrui moins pudique, l'ostentatoire dérision de l'appareil funéraire par lequel nous apprivoisons notre peur de mourir (« Elles sont révolu's,/Elles ont fait leur temps,/Les belles pom pom pom, pom, pom, pom-pes funèbres »), même contrebalancée, déjà, par la détresse en ombre chinoise du monôme des *Quat'z'arts*.

Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut :  
J'étais le plus proch' parent du défunt. Bravo !  
Adieu ! les faux tibias, les crânes de carton...  
Plus de marche funèbre au son des mirlitons !  
Au grand bal des quat'z'arts nous n'irons plus danser,  
Les vrais enterrements viennent de commencer.

Mais Georges Brassens, pour qui, il l'a fait dire à son *Modeste*, « mettre en plein soleil son cœur ou son cul, c'est pareil », n'aurait jamais pu, en tout cas voulu, écrire :

C'est alors que ma paupière  
Vous vit pâlir et mourir,  
Tendres fruits qu'à la lumière  
Dieu n'a pas laissés mûrir !  
Quoique jeune sur la terre,  
Je suis déjà solitaire  
Parmi ceux de ma saison,  
Et quand je dis en moi-même :  
« Où sont ceux que ton cœur aime ? »  
Je regarde le gazon.

À la perte tragique d'un enfant, d'un frère, d'une sœur, il substitue le thème moins porteur mais plus douloureusement commun du deuil des parents.

Celui qui a fait cette chanson  
A voulu dire à sa façon,  
Que la perte des vieux est parfois  
perte sèche, blague à part.  
Avec l'âge c'est bien normal,

Les plaies du cœur guérissent mal.  
Souventesfois même, salut  
Elles ne se referment plus.

Le temps me manque pour passer en revue l'ensemble. Glissons donc sur Paul Fort (le « prince des poètes », dont Brassens se fera après la mort l'interprète diseur – non chanteur – de proses tirées de *Mes mémoires*, en vue d'assurer quelques revenus à la veuve). Aussi sur les deux poèmes de Victor Hugo : *Gastibelza*, *l'homme à la carabine* et *La légende de la nonne*, que l'adaptateur ne craint pas (sacrilège ?) d'abréger et parfois de retoucher. Mais, au total, Hugo, qui n'appréciait pas qu'on habillât ses écrits de musique, n'a pas selon moi à se plaindre du traitement, brillant.

Je n'insisterai pas non plus sur les poèmes de Richepin, *Philistins* et *Oiseaux de passage*, deux satires aux accents juvéniles de la médiocrité bourgeoise.

Philistins, épiciers,  
Tandis que vous caressiez  
Vos femmes,  
En songeant aux petits  
Que vos grossiers appétits  
Engendrent,  
Vous pensiez : « Ils seront,  
Menton rasé, ventre rond,  
Notaires »,  
Mais pour bien vous punir,  
Un jour vous voyez venir  
Sur terre  
Des enfants non voulus  
Qui deviennent chevelus  
Poètes.

Regardez-les, vieux coq, jeune oie édifiante !  
Rien de vous ne pourra monter aussi haut qu'eux.  
Et le peu qui viendra d'eux à vous, c'est leur fiente.  
Les bourgeois sont troublés de voir passer les gueux.

Par contre, permettez-moi de m'arrêter un instant au poème *Colombine* de Verlaine (« L'implacable enfant,/Preste et relevant/Ses jupes,/La rose au chapeau,/Conduit son troupeau/De dupes »), car il inaugure sous la plume de Brassens une galerie de Suzon, de Lisette, de Margot, de Marinette..., images-avatars de la jeune fille, insaisissable, évanescence, éternelle fugitive.

Deux ou trois exemples :

Si les fleurs, le long des routes,  
S' mettaient à marcher,  
C'est à la Margot sans doute  
Qu'elles feraient penser (...).  
J'ai perdu la tramontane en perdant Margot. (*Je suis un voyou*, 1954.)

Quand j'ai couru, tout chose, au rendez-vous de  
Marinette,  
La belle disait : « J' t'adore ! » à un sal' typ' qui l'em-  
brassait. (*Marinette*, 1956.)

Au second rendez-vous, y' avait parfois personne,  
Elle avait fait faux bond, la petite amazone.  
(*Les amours d'antan*, 1956.)

Ell' me fit faux-bond  
Pour un vieux barbon,  
La petite ingrate,  
Un Crésus vivant,  
Détail aggravant,  
Sur la rive droite (*Les ricochets*, 1976.)

Etc. (La Marquise des *Stances* de Corneille revisitées par Tristan Bernard : « Marquise, si mon visage/A quelques traits un peu vieux,/Souvenez-vous qu'à mon âge/Vous ne vaudrez guère mieux... », etc., avait, elle, montré plus de résistance : « Peut-être que je serai vieille,/Répond Marquise, cependant/ J'ai vingt-six ans, mon vieux Corneille,/Et je t'emmerde en attendant. »)

Le drame, notons-le, est gommé : « Mais l'on ne courait pas se pendre pour autant » (*Les amours d'antan*) ; « ...mon/Gros point du côté du poumon/Quand amoureuse elle tomba/D'un vrai marquis de Carabas » (*Histoire de faussaire*). Ou délayé dans l'hyperbole (*Les ricochets*) :

J'en pleurai pas mal.  
Le flux lacrymal  
Me fit la quinzaine.  
Au viaduc d'Auteuil  
Paraît qu'à vue d'œil  
Grossissait la Seine.  
Et si, Pont d' l'Alma,  
J'ai pas noyé ma  
Détresse ineffable,  
C'est qu' l'eau coulant sous  
Les pieds du zouzou

Était imbuvable.  
Et qu' j' avais acquis  
Cette conviction qui  
Du reste me navre  
Que mort ou vivant  
Ce n'est pas souvent  
Qu'on arrive au havre.

Encore une fois, Brassens ira demander à un autre la permission de forcer un peu sur la détresse, en l'occurrence à Louis Aragon (le poème *Il n'y a pas d'amour heureux*).

Le choix aurait de quoi surprendre. À l'époque du *Libertaire*, Brassens, qui a recueilli de la bouche des anciens les récits de la guerre d'Espagne, vomit les communistes et leurs chantres, même si le « parti des fusillés » a su conquérir avec près de 30% des suffrages et 800 000 adhérents le premier rang à l'Assemblée nationale. D'où cet article daté du 18 octobre 1946 et titré *Aragon a-t-il cambriolé l'église de Bon-Secours ?*

Des individus s'aperçoivent que dans une église dorment, inutiles, des valeurs susceptibles de leur accorder le pouvoir d'achat qui leur fait défaut.

Ils s'en emparent. C'est normal, c'est légitime. Il faudrait être détraqué pour trouver à redire à cela<sup>4</sup>.

Mais où l'affaire se corse, c'est lorsque des policiers amateurs (...) s'avisent d'établir une corrélation entre ce « vol » et celui commis en 1927 par le poète Louis Aragon au préjudice de l'église de Melun et de signaler ce dernier à l'attention des enquêteurs.

Grossière, fâcheuse méprise à la vérité.

Aragon est absolument incapable d'accomplir aujourd'hui un acte aussi noble, aussi grand. Entièrement soumis à la force capitaliste, il ne voudrait pour rien au monde la frustrer du moindre centime. (...) Aragon n'a pas besoin de voler pour se procurer des subsides. Il lui suffit de se baisser aux pieds de ses maîtres. C'est plus facile et moins dangereux.

Et ceci, du 4 octobre 1946, *Inconvénients et avantages de l'automne*.

Les poètes staliniens vont taquiner les braves muses qui pourtant ne leur ont rien fait.

Éluard, Aragon et consorts demanderont au bon papa Staline l'autorisation de chanter la chute des feuilles...

---

<sup>4</sup> Se rappeler ici les théoriciens de l'anarchie : Proud'hon (« La propriété, c'est le vol ») ou Kropotkine (« Prenez ce qu'il vous faut »).

Staline, si généreux, la leur accordera et nous en supporterons les horribles conséquences.

Alors, témoignage de bonne confraternité poétique au-delà des cliques politiques ? Brassens, au moins, retranchera du poème d'Aragon le syntagme « l'amour de la patrie ». Fallait-il attendre un autre comportement de celui qui écrivait dans *Le Libertaire* du 8 novembre 1946 (le « saint Jean Bouche d'or » fustigé est Maurice Schumann, le Déroulède de la B.B.C.) :

Quatre longues années durant, cet indécrottable pouilleux (...) détermina par ses paroles un grand nombre de braves types à s'opposer à la brute fasciste et à se résoudre à périr. Non pour l'idée de liberté, ce qui eût été magnifique, mais pour l'orbe idée de patrie (...). Quatre longues années durant, confortablement installée dans un fauteuil de l'émetteur de Londres, cette créature fétide, de connivence avec la mort, sema des tombes à tous vents et fut la cause que des malheureux rendirent l'âme en célébrant cette putain de « Marseillaise ».

L'ajustement ultérieur de la mélodie d'*Il n'y a pas d'amour heureux* à une série de sizains des *Clairières dans le Ciel* du pieux Francis Jammes, que le musicien rebaptise de son propre chef *La prière*, nous place du coup devant une double énigme. Brassens encourt la critique qu'il décochait naguère à Raymond Asso, son premier modèle, le chansonnier du *Petit coquelicot* et de *Mon légionnaire*, mais aussi du *Fanion de la Légion* (« chose dangereuse à ne pas faire », note-t-il en sa chronique du 12 juin 1947) et de *C'est l'histoire de Jésus* (commentaire *ibid.* : « petite tache disparaissant bien vite au milieu de tout le reste ») !

Tout le monde connaît l'argument de *La prière*. Une litanie de désastres (un petit garçon qui agonise auprès de sa mère, un oiseau blessé qui s'abat, une « vierge vendue » qu'on a « déshabillée », etc.), coupée par des *Je vous salue Marie* d'acceptation fataliste. Or Brassens refusait *de toute son âme et de toutes ses forces* cette attitude. La preuve dans *Le Libertaire* du 27 septembre 1946, p. 2 :

...les zéloteurs de la religion catholique sont bien obligés d'imputer à leur fétiche tout puissant, Jésus-Christ, la conception et la réalisation des sangui-naires mises en scène que sont les guerres mondiales.

Obligés de lui reconnaître une intervention personnelle dans les catastrophes ferroviaires et autres fariboles qui ne constituent pour lui que les plus inoffensifs et dilettantiques passe-temps.

Contraints enfin de l'inculper de complicité bienveillante dans la corruption, la vénalité et la pourriture des individus et des temps.



Propos excessifs d'un « jeune homme en colère » ? Mais il n'ira jamais sur ce point à Canossa. La *Ballade des gens qui sont nés quelque part* défie le Créateur putatif : « Que la vi' serait belle en toutes circonstances/Si Vous n'aviez tiré du néant ces jobards,/Preuve, peut-être bien, de Votre inexistence... » Et dans une chanson posthume : « Dieu, s'il existe, il exagère ! »

Ajoutez pour corser l'affaire que Brassens appréciait peu certains vers de Jammes, notamment « son aile tout à coup s'ensanglante et descend » (« ça signifie quoi », s'ouvrirait-il à des familiers, « une aile qui descend ? »). Mystère, mystère donc, sauf à postuler un hommage délibéré à la foi maternelle (sa « ballade pour prier Notre-Dame » à lui : « En ceste foy je vueil vivre et mourir ») ou encore – mais j'ai conscience que le propos choquera – une amère dérision, encore accentuée par le côté dérisoire, justement, saint-sulpicien ou au maximum franciscain, des médiocres compensations au mal universel : « la mère apprenant que son fils est guéri », soit, mais « l'oiseau rappelant l'oiseau tombé du nid », « l'herbe qui a soif et recueille l'ondée » ou « le mendiant retrouvant sa monnaie » (convenait-il vraiment qu'il y eût des mendiants) ?

En revanche, j'espère ramener une certaine unanimité en évoquant pour conclure *Les passantes* d'Antoine Pol. On sait que Georges Brassens avait trouvé le recueil de cet inconnu sur les quais, durant la guerre ; qu'il en avait aimé un et un seul poème ; qu'il avait entrepris de le chanter, non sans l'avoir raccourci drastiquement, et chargé à cet effet son fidèle « Gibraltar » (Pierre Onteniente) de s'enquérir de l'auteur, retrouvé, un coup de chance, le jour où Antoine Pol écrit lui-même son admiration à Brassens ; correspondance avec le très vieux monsieur (plus de 90 ans) incapable de se déplacer ; son accord, évidemment, sa joie, son émotion, mais il mourra avant d'avoir pu s'entendre en quelque sorte immortalisé.

Je veux dédier ce poème  
 À toutes les femmes qu'on aime  
 Pendant quelques instants secrets,  
 À celles qu'on connaît à peine,  
 Qu'un destin différent entraîne  
 Et qu'on ne retrouve jamais.  
 À celle qu'on voit apparaître  
 Une seconde, à la fenêtre,  
 Et qui, preste, s'évanouit,  
 Mais dont la svelte silhouette

Est si gracieuse et fluette  
Qu'on en demeure épanoui.  
À la compagne de voyage  
Dont les yeux, charmant paysage,  
Font paraître court le chemin ;  
Qu'on est seul peut-être à comprendre,  
Et qu'on laisse pourtant descendre  
Sans avoir effleuré sa main.

C'est du Brassens. Les femmes qu'on aurait pu aimer, qui entrent un instant dans votre vie et s'effacent pour toujours... Le thème, déjà, du *Parapluie* : une frimousse à qui l'on offre un abri, le cheminement de conserve au son des gouttes, mais...

...bêtement, même en orage,  
Les routes vont vers des pays ;  
Bientôt le sien fit un barrage  
À l'horizon de ma folie !  
Il a fallu qu'elle me quitte,  
Après m'avoir dit grand merci,  
Et je l'ai vu', toute petite,  
Partir gaiement vers mon oubli...  
Un p'tit coin d' parapluie,  
Contre un coin d' paradis,  
Elle avait quelque chos' d'un ange,  
Un p'tit coin d' paradis,  
Contre un coin d' parapluie,  
Je n' perdais pas au chang', pardi !

On est loin, n'en déplaise à feu notre confrère Alain Bosquet, de la chanson homonyme de Fernandel (composée, la coïncidence est drôle, par un certain Louis Bousquet) : « Elle est partie pour toujours,/Oubliant son parapluie,/Mais emportant pour la vie/Mon cœur et mon amour./Jusqu'à la fin des jours,/En pensant à la chérie,/Je garde et garderai toujours/Son parapluie. »

Les poètes que Georges Brassens à illustrés n'ont pas, eux non plus, perdu au change. Après tout, la poésie *lyrique* n'était-elle pas, à l'origine, chantée ou psalmodiée, colportée par les troubadours, trouvères et autres jongleurs ?

J'ajouterai pour ma part – ça n'engage personne – qu'en débarrassant plusieurs chansons de Brassens de leur enveloppe musicale, on dégage *ipso facto* le diamant taillé des poèmes (avec les raffinements de la métrique, les audaces du rythme, de la césure et de la rime), comme, dans la complainte de la pauvre Hélène que les trois

capitaines auraient appelée « vilaine », les sabots crottés d'Hélène, le jupon mité d'Hélène et le cœur d'Hélène recèlent des trésors pour qui s'y attarde.

Moi j'ai pris la peine  
De m'y arrêter,  
Dans le cœur d'Hélène,  
Moi qui ne suis pas capitaine,  
Et j'ai vu ma peine  
Bien récompensée...

Libre à chacun de tenter l'expérience, sans préjugés ni *a priori*.

Qui me dira, d'ailleurs, où commence et où finit la poésie ? Ma langue *aux chats*<sup>5</sup>...

---

<sup>5</sup> Allusion, on s'en serait douté, au poème de Baudelaire et au savant décryptage des deux quatrains par Roman Jakobson, également responsable d'une définition de la « fonction poétique » par la projection du « principe d'équivalence » de l'axe du paradigme sur l'axe du syntagme.

## La biographie, lien entre les sciences historiques et la littérature

---

*Communication de M. Georges-Henri DUMONT  
à la séance mensuelle du 13 mars 1999*

Au commencement était le récit. Et le récit était histoire chez Hérodote, mais il était aussi rhétorique chez Thucydide. Chez l'un et chez l'autre, le souci de l'effet littéraire l'emportait sur celui de l'exactitude de la narration. Thucydide truffait d'ailleurs de discours fictifs son histoire de la guerre du Péloponnèse qu'il voulait impérissable, *ktêma es aiei*.

Les historiens romains s'inspirèrent largement du modèle grec. Tite-Live, tout comme Thucydide, farcissait ses récits de discours, de toute évidence imaginés pour révéler la psychologie des personnages évoqués. De la même manière mais avec plus de génie, Tacite voulut en quelque sorte « penser » les empereurs du premier siècle, pénétrer leur mentalité. Il fut, à juste titre, qualifié de « plus grand peintre de l'Antiquité ».

Tous ces historiens appartiennent évidemment à l'histoire des littératures grecque et latine. Pourquoi ? Parce que leurs efforts d'élucidation et d'interprétation des événements n'entravent jamais le déroulement du récit, y compris ce qu'Aristote appelle la mise en intrigue.

On peut en dire autant de nos chroniqueurs du moyen âge. Les qualités littéraires de Villehardouin, Joinville et Froissart n'ont rien de

commun avec les compilations des annalistes de leur temps. Leurs œuvres intéressent les philologues autant que les historiens. Quant à Commynes, il les dépasse tous : il annonce la Renaissance.

Pour abrégé, je dirai que jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire fait incontestablement partie du domaine de la littérature. Elle a évolué sous l'influence des humanistes italiens comme Lorenzo Valda, des hollandistes, qui, avec Papebroch, affinèrent une doctrine de la critique historique, et de Jean Mabillon, le père de la diplomatique. Ces auteurs que l'on appelait les *antiquaires* n'avaient nulle prétention littéraire, mais les historiens, qui eux en avaient, firent leur miel de leurs travaux. Ils s'appuyèrent sur les recherches de l'érudition et de la critique pour réaliser leurs synthèses. Un nom s'impose ici, en dehors de la littérature française, celui d'Edward Gibbon, dont l'*Histoire du déclin et de la chute de l'empire romain*, publiée entre 1776 et 1788, apparaît encore aujourd'hui comme un chef-d'œuvre. Mais il faut également citer Voltaire, son *Histoire de Charles XII* et son *Siècle de Louis XIV*, Augustin Thierry et surtout Michelet, qui a présenté son *Histoire de la Révolution française* comme « un poème épique dont le peuple français est le héros ».

Les historiens ne pardonnent pas à Michelet son lyrisme excessif, son nationalisme étroit, sa méconnaissance crasse du moyen âge. Avec raison. Les littéraires se montrent plus indulgents, voire enthousiasmés par le style de ce romantique. Anniversaire oblige !

Quoi qu'il en soit, après Michelet, Fustel de Coulanges et Taine – il nous a laissé d'admirables portraits de Danton et de Napoléon – une situation de divorce se crée entre la littérature et l'histoire. Celle-ci devient technicienne et monopole des universitaires. D'abord sous les coups de boutoir positivistes de la *Neue historische Schule* de Léopold von Ranke dont les répercussions se font sentir chez les Français et les Belges. Qu'on songe à Halphen, Sagnac, Seignobos, Pirenne. Ensuite, d'une manière décisive, sous l'influence rayonnante de l'école française des *Annales*, animée par Lucien Febvre et Marc Bloch, illustrée notamment par Fernand Braudel dans *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. C'est l'éclipse du récit, entraînée par celle de l'histoire événementielle. Minimisant l'histoire politique, diplomatique, militaire ou ecclésiastique qui mettait à l'avant-plan l'individu et l'événement, la nouvelle histoire privilégie le « fait social total » dans toutes ses dimensions humaines, économiques, sociales, politiques, culturelles, spirituelles. Comme l'a noté Paul

Ricoeur dans *Temps et récit*, « à la notion d'événement, conçu comme saut temporel, ils opposent celle de *temps social* dont les catégories majeures – conjoncture, structure, tendance, cycle, croissance, crise, etc. – sont imputées à l'économie, à la démographie et à la sociologie<sup>1</sup> ». Qu'on le reconnaisse ou non, Karl Marx est passé par là...

Dans le sillage de cette conception anti-événement surgit le concept de « longue durée », de l'histoire « lentement rythmée » chère à Fernand Braudel, qui, dans la préface de ses *Écrits sur l'Histoire*, déclare : « Méfions-nous de cette histoire brûlante encore, telle que les contemporains l'ont sentie, décrite, vécue, au rythme de leur vie, brève comme la nôtre<sup>2</sup>. » Mais, en même temps, il admet qu'on ne saurait oublier « le jeu multiple de la vie, tous ses mouvements, toutes ses durées, toutes ses ruptures, toutes ses variations<sup>3</sup> ». Ce qui atténue sa prise de position.

Pratiquement tous les tenants de l'école des *Annales* se sont ralliés au concept de longue durée. Certains comme Pierre Chaunu n'ont pas hésité à y introduire l'histoire quantitative, l'histoire sérielle qui repose sur la constitution de séries homogènes de faits répétables, éventuellement accessibles au traitement par ordinateur. D'où son prolongement dans l'histoire des prix d'Ernest Labrousse, la démographie historique, l'histoire des mentalités. Jacques Le Goff, dans son ouvrage clé, *Pour un autre Moyen Âge. Travail et culture en Occident*, propose une anthropologie historique de l'Occident pré-industriel, mais, ce faisant, il transforme en quasi-événements des mutations lentes. Quant à l'histoire des mentalités à la manière de Georges Duby et celle des rapports avec la mort, analysés par Philippe Ariès, elles s'inscrivent, à la fois, dans la longue durée et dans l'histoire sérielle.

Il faut admettre que l'école des *Annales* a renouvelé de fond en comble les méthodes de travail de l'historien, faisant souvent de celui-ci un spécialiste écrivant pour d'autres spécialistes. Dans ce qui veut être science ou ensemble de sciences, guère de place pour l'art. D'autant moins de place que l'orientation nouvelle tend à exclure la biographie, qui est récit par excellence et se développe nécessairement dans la brève durée. Aussi a-t-elle été longtemps

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. I, Paris, 1983, p. 147.

<sup>2</sup> Fernand Braudel, *Écrits sur l'Histoire*, Paris, 1969, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 75.

abandonnée à des amateurs plus ou moins talentueux ou aux derniers fidèles de l'histoire événementielle. Mais, depuis quelques années déjà, une impressionnante mutation s'est opérée dans l'esprit des historiens. Se sont-ils inquiétés de la fausse image du passé que certains vulgarisateurs-amateurs répandaient dans le public ? Ont-ils pris conscience de leur rôle dans la société au-delà de celui qu'ils tiennent au sein des universités ou à la tête des dépôts d'archives ? Toujours est-il que, grâce à eux, on assiste à un retour en force de la biographie, du récit et de l'événementiel. Ce qui doit permettre de renouer le lien entre l'histoire et la littérature.

Parmi les dizaines d'auteurs de biographies se distinguent des figures de proue de l'école des *Annales*, notamment Jacques Le Goff, qui nous a donné un fascinant *Saint-Louis*, Pierre Chaunu, auteur d'un *Charles Quint* et notre regretté compatriote Léon Halkin, qui a fait revivre la figure d'Érasme. Il serait fastidieux de citer tous les grands universitaires qui ont récemment publié des biographies. Me contentant de regarder le dos des livres de ma bibliothèque, je pointerai le *François-Joseph* de J.-P. Bled, le *Louis XIV* de François Bluche, les *Catherine de Médicis*, *Laurent le Magnifique* et *Philippe II* d'Ivan Cloulas, le *Cromwell* de Bernard Cottret, le *Clemenceau* de Jean-Baptiste Duroselle, le *Philippe le Bel* de Jean Favier, le *Marc-Aurèle* de Pierre Grimal, le *Marco Polo* de Jean Heers, le *Poincaré* de Pierre Miquel, les *Jeanne d'Arc* et *Richard Cœur de Lion* de Régine Pernoud, l'*Émile Francqui* de Liane Ranieri, le *Louis XII* et le *Guillaume le Taciturne* de Bernard Quilliet.

L'historien est donc redevenu un écrivain s'adressant à un public qui attend de lui un récit d'événements s'enchaînant et mis en intrigue par un encodage argumenté de faits réels, interprétés.

Tout compte fait, la structure de la biographie ne se distingue de celle du roman que par le fait – assurément essentiel – que les événements rapportés par le récit sont imposés par les documents et non pas issus de l'imagination. L'histoire, a péremptoirement affirmé Paul Veyne, n'est « rien que récit véridique<sup>4</sup> ».

En fait l'historien retrace – le mot est significatif – les choses du passé, mais, ce faisant, il tente de se les figurer comme s'il les avait

---

<sup>4</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, 1971.

vues. Il y a là un entrecroisement, périlleux mais réel, avec l'imagination littéraire. Notons, en passant, que bien souvent le romancier ne se prive pas de mêler des personnages historiques et des événements que l'on peut aisément dater aux personnages fictifs et aux événements qu'il a inventés. Deux exemples belges : Marguerite Yourcenar dans *L'œuvre au noir* ou Pierre Mertens dans *Une paix royale*.

La narration du biographe et celle du romancier ont en commun la mise en intrigue du récit. Toutefois celle du biographe doit se conformer aux lois d'enchaînement auxquelles échappe le romancier. Dans le récit de fiction toutes les distorsions sont permises et le temps peut être dédoublé entre le temps mis à raconter et le temps des choses racontées. Une voie que l'historien ne peut à aucun prix emprunter.

Bien sûr, l'historien, qu'il soit biographe ou non, affronte davantage que le romancier deux questions qui prennent la forme du pourquoi et du comment. Et c'est précisément à cette occasion qu'il doit désormais intégrer dans son récit l'analyse des réalités d'ordre collectif, telles les forces sociales, les structures économiques, les pulsions culturelles et religieuses, les mentalités, voire le climat. Les préoccupations majeures de l'école des *Annales* demeurent donc très présentes.

Ajoutons-y l'explication psychologique des personnages étudiés et, dans certains cas, le recours à la psychanalyse pour déceler les complexes auxquels nul homme, nulle femme n'échappent. Mais, s'il s'avère que la psychanalyse offre souvent un apport, sinon un prétexte, à la littérature, son application à la biographie demeure très limitée. Le non-dit ne laisse pas de trace écrite et la reconstitution d'une fiche médicale apparaît comme une tâche impossible. Il serait vain de rechercher dans la psychologie des profondeurs l'interprétation de la personnalité d'Alexandre le Grand, par exemple. Toutefois, comme l'a observé Léon Halkin, « la psychologie de l'angoisse et des scrupules éclaire le cas de Philippe II<sup>5</sup> ».

Parce qu'il obéit principalement à son imagination, le romancier n'éprouve aucune peine à assurer la continuité du récit. Ce n'est pas toujours le cas de l'historien. Faute de documents sur certains épi-

<sup>5</sup> Léon-E. Halkin, *Initiation à la critique historique*, Cahier des Annales 6, Paris, 1973, p. 125.



sodes de la vie de son personnage, il se trouve contraint soit de déclarer forfait, soit d'émettre une hypothèse. Et quand il présente celle-ci – comme telle évidemment – il lui faut alourdir quelque peu son style en recourant à des expressions comme « tout porte à croire que », « on peut supposer que », « il semble bien que », « sans doute », « peut-être »...

Et puis se pose le problème du vocabulaire. Il ne peut choisir les mots pour leur seule beauté intrinsèque, leur résonance séduisante, leur attirante étrangeté. Ils doivent, en effet, correspondre aussi fidèlement que possible à la réalité qu'il s'agit d'exprimer, même s'ils manquent parfois d'originalité et confinent à la banalité. Mais cela n'exclut pas ceux qui, par leur pouvoir de suggestion, font image et donnent de l'éclat au style des meilleures biographies.

Autre contrainte : le souci de ce qu'on appelle l'objectivité, qui implique inévitablement non seulement l'imputation causale mais aussi l'imputation éthique. L'imputation causale détermine la sélection des événements jugés les plus signifiants et l'élimination ou la mise en sourdine des autres. L'imputation éthique, plus encore que la sélection des événements dans la mise en intrigue du récit, réduit l'objectivité à l'état de simple recherche loyale de la vérité.

« Puisque, selon les questions que nous lui posons, écrit Raymond Aron, le devenir prend une apparence autre, les visions du passé doivent être aussi diverses que les intentions des hommes<sup>6</sup>. » Si cela est vrai et se ramène à porter des jugements, la part de la personnalité de l'auteur, du pays et du temps où il écrit n'est pas négligeable. Il se trouve sur l'arête du présent. Il n'est pas indifférent qu'un biographe de Louis XIV ou de Napoléon soit français, anglais ou allemand, qu'un biographe de Charles Quint ou de Philippe II soit catholique, protestant ou agnostique<sup>7</sup>.

En dépit de la loyauté dans la recherche de la réalité objective du

<sup>6</sup> Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, 1938, p. 317.

<sup>7</sup> À propos de l'interprétation du texte littéraire, Jean Starobinski a insisté sur la nécessité de marquer de la distance. « L'objet de mon attention n'est pas en moi ; il me fait face et mon meilleur intérêt n'est pas de me l'approprier sous l'aspect que lui prête mon désir mais de lui laisser affirmer toutes ses propriétés, toutes ses déterminations particulières. » *Mutatis mutandis*, cela vaut aussi pour le biographe, tenté de penser l'histoire au présent, voire au futur. Jean Starobinski, *La littérature. Le texte et l'interprète*, dans *Faire l'histoire*, t. II, *Nouvelles approches*, Paris, 1974.

passé s'interfère la réalité subjective de la pensée active de l'historien. Et c'est, me semble-t-il, cette réalité subjective, en même temps que le rythme du récit et la mise en intrigue de la biographie qui contribue à créer le lien entre l'histoire et la littérature. Quand des romanciers s'aventurent dans l'écriture de biographies – certains avec grand talent comme notre consœur Françoise Mallet-Joris –, nul ne conteste le caractère littéraire de leur œuvre. Pourquoi, dès lors, s'obstine-t-on à refuser l'appartenance au domaine littéraire aux biographes qui sont historiens de formation et de profession ?

Je ne voudrais pas terminer ces propos sans vous demander de ne pas les considérer comme une justification de ma présence parmi vous...

## Comment peut-on être grammairien ?

---

*Communication de M. André GOOSSE  
à la séance mensuelle du 10 avril 1999*

Chères consœurs, chers confrères, excusez-moi d'accaparer la parole et, qui pis est, pour un exposé sans pudeur.

D'une part, un secrétaire perpétuel est parfois contraint de se désigner autoritairement pour la communication mensuelle. Aucun autre membre n'était disponible parmi ceux qui répondent à un appel au pied levé.

D'autre part, le temps manquait pour un sujet vraiment sérieux, mais j'avais sous la main l'amorce d'une communication pour une réunion qui n'a pas eu lieu. Je l'ai achevée en l'adaptant à la circonstance nouvelle, en accentuant encore le côté personnel par facilité, puisque c'est le sujet qu'on a l'illusion de connaître le mieux, tout haïssable qu'il est ou qu'il soit.

Cet itinéraire d'un grammairien ne se donne pas comme un modèle à suivre ; d'ailleurs chaque être humain est différent et on se fatiguerait en vain à chercher à copier autrui. Mon texte essaie de répondre à des questions que l'on me pose parfois, ce qui ferait croire qu'elles ne sont pas tout à fait dépourvues d'intérêt.

\*

\*\*

On ne naît pas grammairien, on le devient, plus ou moins tôt, sous des influences diverses. Grevisse, en quelque sorte sur commande, comme vous le verrez. Pour moi, assez tôt et sans commande. Il serait prétentieux de parler de vocation.

Habitant Houffalize, j'étais interne au collège de Stavelot, en classe de *poésie*, selon une dénomination devenue désuète, ou en seconde, mais cela aussi est désuet, car les réformateurs, pour montrer combien leur réforme est fondamentale, ont renversé l'ordre des années, en cinquième faut-il donc dire pour être compris des jeunes générations. Dès l'école primaire, j'avais été un bon élève de français, mais j'étais devenu un moins bon élève tout court, car, malgré un maximum que j'avais eu à l'examen d'algèbre deux ans plus tôt, j'avais commencé à négliger les branches qui m'intéressaient moins, les mathématiques et les sciences. J'avais décidé depuis plusieurs années déjà de faire plus tard la philologie romane, par intérêt pour la littérature, la littérature belge notamment, intérêt que je ne devais pas à mes maîtres et qui s'explique sans doute par le fait que mon père m'a fait baigner tôt dans une atmosphère dont la poussière des livres était une composante indispensable. Quelques années auparavant (puisque, alors comme maintenant, on cesse de parler de grammaire au moment où les élèves seraient vraiment capables de réfléchir sur la langue qu'ils emploient), j'avais eu un autre maximum en grammaire justement, mais je n'ai pas le souvenir d'avoir, dans les années suivantes, donné une place particulière à la langue dans mes intérêts. J'avais pourtant spontanément acheté, à la librairie du collège, malgré un papier de guerre hésitant entre le gris et le beige, le *Précis de grammaire française*, d'un certain Maurice Grevisse dont j'avais entendu dire du bien, je ne sais par qui, précis qui avait supplanté dans les classes inférieures de mon collège la grammaire qui régnait jusqu'alors, celle de Lapaille. Ce Grevisse-là ne m'avait pas marqué. En revanche, dans une liste de livres d'occasion que commandait un condisciple qui se faisait passer pour un abbé (parce que le libraire accordait une réduction particulière aux ecclésiastiques), j'avais choisi un livre intitulé *Corrigeons-nous !* signé J. Deharveng, nom suivi des initiales S. J., donc un jésuite. Et voilà pourquoi je suis devenu grammairien, pourquoi la langue a supplanté la littérature dans ma motivation de futur romaniste.

Qu'avait donc de séduisant ce jésuite que ses citations révèlent lecteur assidu de *L'action française* ? Il montrait que des juges auto-proclamés, de l'Académie française notamment, à qui l'on accordait un crédit aveugle se prétendaient gardiens de la langue en

critiquant des évolutions lexicales, sémantiques et syntaxiques intégrées en fait à l'usage de tous, y compris des écrivains réputés, académiciens même, en fin de compte que ces juges prônaient une langue qui n'existait plus ou, dans plus d'un cas, qui n'avait jamais existé, comme la distinction de *second* et de *deuxième*.

C'est alors, en utilisant de façon peu respectueuse les marges mêmes de Deharveng, que j'ai commencé à relever dans mes lectures des attestations de mots, de sens, de constructions. L'exemplaire fut une des victimes de l'offensive von Rundstedt – il y en eut bien d'autres, et de plus dramatiques, dans mon entourage même. En 1945, un de mes premiers achats a été celui de *Corrigeons-nous !* Et je n'ai plus jamais cessé de noter des faits de langue au cours de mes lectures diverses. Comme le docteur Knock ne se regardait pas dans le miroir sans émettre un diagnostic, il m'arrive de prendre des notes dans ce que j'ai écrit moi-même.

Mon ami Marc Wilmet a peu de sympathie pour Deharveng. Brillant théoricien jetant un regard aigu et aiguisé sur tout ce qu'on a écrit au sujet des catégories grammaticales et du fonctionnement de la langue, il trouve peu d'intérêt aux remarques portant sur des faits particuliers. Il n'est de vraie science que du général, mais, sauf erreur, Deharveng ne prétend jamais mettre au rang de la science ses petites recherches attentives. Un jardinier n'est pas un botaniste, encore moins un phytobiologiste. Il est pourtant injuste d'assimiler Deharveng aux auteurs de *Ne dites pas..., mais dites...* Deharveng ne se contente pas de sèches nomenclatures en deux colonnes que l'on trouve dans ces ouvrages, comme la brochure pour laquelle Omer Englebert (qui, dans mon enfance, était curé dans un village proche de Houffalize, comme son modèle l'abbé Pecquet) avait obtenu la collaboration du Français André Thérive. Même dans la synthèse sous-titrée *Aide-mémoire et additions*, a fortiori dans les six volumes qui rassemblent les chroniques parues dans un périodique destiné aux jeunes (vous avez bien entendu : aux jeunes !), Deharveng discute et critique les jugements sommaires, notamment de certains auteurs de *Ne dites pas..., mais dites...* ; il explique, en tenant compte du passé, en utilisant à l'occasion des linguistes comme Nyrop ou Brunot, et surtout il démontre, en se fondant sur d'importants dossiers, auxquels contribuaient ses élèves de Saint-Michel, récompensés quand ils apportaient un bel exemple (avec référence précise, s'il vous plaît, exigence conforme aux règles scientifiques). Notre confrère Thomas Owen en fut, je crois, et peut-être nous rappellera-t-il un de ses souvenirs. Le titre impératif

*Corrigeons-nous!* (avec point d'exclamation) ferait croire à une sorte de moraliste intransigeant (ce qu'on n'attend pas normalement d'un jésuite), à une sorte de gendarme – et Deharveng joue parfois ce rôle, notamment à l'égard des belgicisms ; je ne trouve d'ailleurs pas, quand je savoure la belle prose de Marc Wilmet, que ce rôle soit toujours malfaisant.

Pour conclure ce point, Deharveng donne une double leçon, encore utile à la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Quant à la méthode : la nécessité de l'observation, le refus de l'apriori, du *magister dixit*, le libre examen grammatical en quelque sorte. Quant au résultat : que la vérité absolue, intemporelle n'existe pas, que la logique ne règne pas en maîtresse, que l'erreur d'hier peut être la vérité d'aujourd'hui, que la langue est perpétuellement en mouvement.

Les puristes ne sont pas toujours parmi les grammairiens du dimanche. *La grammaire aujourd'hui* d'Arrivé, Gadet et Galmiche (1986) présente de manière rigide la répartition entre le pronom *en* et le possessif (« J'en vois les défauts » et « Je vois ses défauts »), reprenant ce que Ferdinand Brunot considérait comme « une des règles les plus vaines et les plus fausses ». Des linguistes d'aujourd'hui, surtout parmi ceux qui sont attentifs à la notion de grammaticalité, effacent difficilement de leur inconscient les blâmes qu'ils ont entendus dès l'école primaire dans la bouche de leurs maîtres.

\*

\*\*

L'opinion que l'usage est le maître des langues n'est pas propre à Deharveng ; elle existait avant lui et elle subsiste après lui, dans la pratique surtout chez les Belges.

On comprendra qu'en achetant à vingt ans en première candidature, en 1946, la troisième édition du *Bon usage* – sur lequel Deharveng n'a pas été sans influence, Grevisse me l'a dit –, je me trouvais en pays de connaissance : le livre appliquait d'une manière systématique les principes que je viens de présenter.

Grevisse n'était pas un révolutionnaire de tempérament, d'une manière générale. Permettez-moi de divulguer un épisode familial : sa fille Marie-Thérèse a dû ronger son frein pendant une année, avant d'obtenir, grâce au plaidoyer du père Van Ooteghem, profes-

seur de latin aux Facultés Notre-Dame de la Paix à Namur (encore un jésuite), la permission de s'inscrire à l'Université de Louvain : ce n'était pas là la place des jeunes filles. Le fait qu'elle m'y ait rencontré a confirmé pendant un certain temps aux yeux de ses parents combien leurs craintes étaient justifiées ; l'avis du chanoine Groult les a empêchés de retirer leur fille de l'université, alors que Grevisse me reprochait de faire des « solécismes » en conduite, le mot étant employé « en situation » puisqu'il était opposé explicitement – hommage tout de même – à mes connaissances grammaticales. Et pourtant nous étions, je vous le jure, des amoureux bien sages !

Revenons au *Bon usage*. Respectueux en principe de l'ordre établi, Grevisse avait ajouté au titre de la première édition : « en concordance avec la 8<sup>e</sup> édition [qui venait de s'achever] du Dictionnaire de l'Académie française » ; il supprimera ce patronage dès la deuxième édition, l'observation des faits l'ayant amené dans plus d'un cas à un constat de *discordance* avec l'Académie. C'est donc un révolutionnaire malgré lui. Un peu comme Bernanos, envoyé en Espagne par un journal de droite, a pris parti contre les évêques soutenant Franco.

L'apport ne se borne pas à cette mise en cause de bien des jugements normatifs : *Le bon usage* fournissait un cadre théorique qui, en 1936, était plus à la page que par exemple la terminologie grammaticale que le ministère belge venait tout juste de publier. Cet aspect était présenté avec une clarté parfaite, favorisée encore par une typographie remarquable.

Je rappelle la genèse de la publication pour ceux qui ne connaîtraient pas encore cette histoire instructive. Un collègue de Grevisse, à l'École des cadets, avait publié avec succès des manuels de mathématiques chez l'éditeur Wesmaël-Charlier de Namur. C'est le premier intercesseur : il recommanda Maurice Grevisse pour le rajeunissement d'une grammaire scolaire que l'éditeur avait depuis longtemps dans son fonds. Voilà ce qui justifie la formule de tout à l'heure : Grevisse est devenu grammairien sur commande, sa thèse de doctorat en philologie classique sur la langue d'Horace dans les Odes et les Épodes (1925) étant une sorte de préliminaire. Il se met donc à l'ouvrage, mais le rajeunissement devient refonte et le manuel devient traité. Une grammaire scolaire de sept cents pages, c'est impubliable, et Wesmaël-Charlier refuse le manuscrit. Grevisse le propose à deux autres éditeurs, Casterman à Tournai, l'Édition universelle à Bruxelles (l'éditeur de Deharveng !) : même refus. Je

passer sur les péripéties ultérieures, qui aboutissent à l'heureux dénouement : grâce à l'entremise, deuxième intercesseur (j'en omet d'autres), de notre confrère Fernand Desonay, alors jeune professeur à l'Université de Liège, un bon imprimeur de petite ville, éditeur à l'occasion, Jules Duculot, accepte de courir le risque, et *Le bon usage* paraît à Gembloux en 1936.

Le succès ne tarde pas – les trois mille exemplaires sont épuisés en deux ans –, mais il n'est pas conforme aux attentes de Grevisse, qui persistait à croire qu'il avait écrit un manuel pour l'enseignement secondaire. Wesmaël-Charlier avait raison : le public scolaire n'a pas marché. Jules Duculot a compris le premier qu'il y avait un autre public, auquel Grevisse n'avait pas pensé : celui des professeurs, des avocats, des ecclésiastiques, des écrivains, qui ont été contents de mettre sur leur table de travail, à côté du dictionnaire, non pas une grammaire scolaire avec les rudiments, mais un traité clair, bien organisé, qui répondait avec précision et largeur de vues aux questions qu'ils se posaient quand ils devaient écrire. C'est dans la presse quotidienne que paraissent les premiers comptes rendus ; en outre, des compliments plus experts : ceux de Joseph Hanse dans la revue *Les études classiques*. Après la guerre, le 8 février 1947, un article retentissant d'André Gide dans le supplément littéraire du *Figaro* lance Grevisse en France. Gide s'était gardé de préciser que l'auteur était belge, pensant à juste titre que les Français n'étaient pas prêts à prendre en Belgique leurs leçons de français. Aujourd'hui cette crainte a disparu. Plutôt que des écrivains, je citerai Georges Brassens, ce qui ne déplaira pas à Marc Wilmet.

Révolutionnaire malgré lui, Grevisse serait-il aussi un linguiste malgré lui ? Il ne pensait pas non plus avoir écrit un ouvrage de linguistique. La bibliographie, établie (si mes souvenirs sont exacts) avec la collaboration de Maurice Delbouille, n'apparaîtra que dans la deuxième édition. La première n'a été envoyée à aucune revue spécialisée, ni à aucun linguiste, sauf, avec la prudente recommandation d'un intermédiaire, à Ferdinand Brunot, lequel remercie avec des compliments assez vagues et en tirant un peu la couverture à soi. C'est seulement la deuxième édition (1939) qui est envoyée à la revue *Le français moderne*, où Jacques Damourette publie le premier compte rendu de linguiste, tout à fait favorable. Viendront après la guerre le *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, les revues allemandes, etc. (en partie avec ma collaboration). Un public manqué, deux de trouvés, quoique imprévus, le dernier assurant au *Bon usage* une diffusion vraiment internationale. Dans les univer-



sités du monde entier, il n'est pas de séminaire de français où ne se trouve un Grevisse.

Le dernier public est aussi le plus critique : il reproche volontiers à Grevisse des insuffisances du point de vue linguistique auquel il ne pensait pas. Il faut néanmoins l'utiliser. D'une part, pour exposer une théorie neuve, il est bon de l'opposer à Grevisse, qui donne à ce que l'on appelle la grammaire traditionnelle son expression la plus représentative, notamment parce que la plus claire et la plus répandue. D'autre part, l'énorme documentation présentée dans le livre en fait un *corpus* incomparable, utile indépendamment des considérations générales ou théoriques que le linguiste veut exposer.

Un malentendu parmi ceux qui ne sont pas vraiment familiers avec l'ouvrage : sur la foi du titre ou simplement parce que grammaire traditionnelle signifierait nécessairement grammaire normative étroite. Grevisse, en recourant dans certaines interviews à la métaphore biblique des brebis et des boucs, donnait parfois lui-même le change. En fait, brebis ou boucs, les auteurs allégués (plus de cinq cents) sont si nombreux et si variés que la description englobe les divers niveaux ou registres de langue, même l'oral, quoique la documentation soit exclusivement écrite. En ajoutant sans cesse d'une édition à l'autre de nouveaux exemples, Grevisse suit l'évolution et ses jugements normatifs s'adaptent en conséquence. Les écrivains le sentent comme un libérateur et non comme un juge enfermé dans un code préétabli.

\*

\*\*

Une double coïncidence, une année perdue entre le secondaire et l'université pour des raisons toutes différentes, auxquelles il a été fait allusion ci-dessus, a eu pour conséquence que Marie-Thérèse Grevisse et moi nous nous sommes trouvés à Louvain dans la même année, non pas sur le même banc, car, à cette époque préhistorique, les premiers rangs des auditoires à Louvain étaient d'abord réservés aux religieuses, puis aux jeunes filles (les religieuses n'appartenant pas pour nous à la catégorie des jeunes filles) ; les garçons ne venaient qu'ensuite, sans place particulière pour les abbés. J'ai demandé à Marie-Thérèse de poser des questions à son père, parfois même elle lui a transmis des objections. Nous avons ensuite élargi nos sujets de conversation et je suis devenu le gendre de Grevisse, puis son auditeur non muet et enfin son dauphin.

À Louvain, en candidature, j'ai découvert, sans participer à l'angoisse de mes camarades, la phonétique historique et la morphologie. Soucieux de remonter le plus haut possible, j'ai consacré mon mémoire de licence et ma thèse de doctorat à un chroniqueur liégeois du XIV<sup>e</sup> siècle, ce qui me forçait aussi à approfondir l'étude du dialecte, tout cela sous la houlette d'un maître exigeant, Omer Jodogne. J'avais même l'intention de choisir comme cours à option la grammaire comparée des langues indo-européennes d'Albert Carnoy. Omer Jodogne m'en a dissuadé. Ce cours, destiné aux étudiants de philologie classique, était sûrement hors de ma portée. Il était même inaccessible à ces derniers. Aussi la tricherie était-elle d'application générale. On raconte qu'une religieuse avait demandé à sa supérieure la permission de faire comme les autres, et l'histoire ajoute que la supérieure avait répondu avec résignation : « Si tout le monde le fait... », ce qui suppose une conception morale discutable. En licence, la syntaxe vue par Joseph Hanse, qui n'était pas encore l'auteur du *Dictionnaire des difficultés*, un an sur la négation, un an sur l'accord du participe passé, rentrait tout à fait dans mes cordes. Les notes prises au cours étaient complétées avant la fin de l'année par toutes sortes d'additions personnelles. Je me permettais souvent d'intervenir, ce que Hanse acceptait volontiers, sauf qu'un jour, excédé, il mit fin à la discussion par un « D'ailleurs, vous n'avez pas le sens de la langue », dont je ne lui ai pas gardé rancune, pour la simple raison que je ne l'ai pas cru. Je noterai que, dans toutes ces matières, la linguistique générale, la linguistique pure avait peu de place. J'ai lu Saussure, Bally et d'autres sans y avoir été encouragé. Le résultat est que le grammairien n'a pas fait place au linguiste. Je revendique seulement le premier titre.

\*

\*\*

Successeur désigné par Maurice Grevisse, notamment dans une émission que Bernard Pivot est venu enregistrer avenue Brugmann, j'ai eu l'occasion d'être mis à l'épreuve quand Grevisse m'a demandé de rédiger une version plus moderne de son *Précis de grammaire française*, parue l'année même de la mort de mon beau-père. La *Nouvelle grammaire française* a eu un certain succès, mais l'éditeur continue à réimprimer le *Précis*, qui satisfait mieux ceux qui, élèves ou professeurs, l'ont eu comme manuel. L'apprentissage de la grammaire se fait sur des esprits pour ainsi dire vierges, qui reçoivent cette initiation et sa reprise d'année en année comme des évidences, comme les réponses d'un catéchisme. Celui qui a appris

que le conditionnel est un mode ne peut accepter la contestation de cette vérité. Le bon élève qui a appris comment s'accorde le participe passé des verbes pronominaux, a été persuadé, convaincu que ce *être-là* n'est pas *être*, mais que ce *être-là* est *avoir* ; sans vouloir vous offenser, je suis sûr que les anciens bons élèves qui m'écoutent acceptent docilement ce tour de passe-passe, ignorant d'ailleurs que jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ce *être-là* était bel et bien un *être*, et que les usagers accordaient, sans couper les cheveux en quatre, sans état d'âme, le participe avec le sujet : « Nous nous sommes *rendus* [d-u-s] tant de preuves d'amour », c'est dans Corneille ; j'aurais pu citer le grammairien Vaugelas lui-même et bien d'autres. Tout cela est estompé parce que nous lisons les classiques dans notre orthographe, et non dans la leur. Autre tour de passe-passe, auquel la plupart des linguistes actuels contribuent. Je constate que je suis un des rares à considérer comme illogique de traiter Malherbe autrement que Montaigne, auteurs que peu d'années séparent pourtant.

En dauphin conscient de sa destinée, mais aussi en grammairien ayant, d'une part, constitué sa propre documentation (à laquelle Grevisse recourait assez souvent), ayant réfléchi, d'autre part, de façon plus théorique, à ce que devait être une description comme celle du *Bon usage* cinquante ans après la première édition, je me suis peu à peu convaincu que mon rôle de successeur impliquait une refonte de l'ouvrage pour faire disparaître des défauts qui me semblaient manifestes et que des spécialistes n'avaient pas manqué de relever.

En même temps, il ne fallait pas oublier que les linguistes ne constituent pas le seul public et il ne fallait pas écarter les autres lecteurs en ne répondant plus aux questions qu'ils se posent – à mon avis légitimement – ou rebuter ce public-là par une rédaction accessible seulement aux initiés. La terminologie traditionnelle, dont on a dit beaucoup de mal, serait sauvegardée le plus possible, mais les définitions devaient avoir une rigueur nouvelle pour que chacune des catégories soit adaptée à l'ensemble des mots qu'elle recouvre, et seulement à ceux-là. Il était inacceptable, par exemple, que le verbe soit défini par des caractères qui conviennent aussi à des noms ou à des adjectifs, ou encore que, l'adverbe étant défini comme « mot invariable que l'on joint à un verbe, à un adjectif ou à un autre adverbe pour en modifier le sens », on introduise sous une telle étiquette un mot comme *oui*, qui n'est jamais joint à un verbe, adjectif ou adverbe pour en modifier le sens. Il ne s'agissait pas d'être à la mode, quoique, il ne faut pas se leurrer, nous soyons nécessaire-

ment influencés par les idées de notre temps : plus d'une *évidence* de 1999 sera traitée de naïveté dans cinquante ans.

Le souci de cohérence, tel que je l'ai présenté il y a un instant, la force de ce que je croyais être la réalité des faits, cela m'a en quelque sorte contraint à beaucoup de changements, dans les définitions, dans le plan général, dans la place occupée par les faits particuliers ; cela m'a contraint même, quoique rarement, à innover, au risque, sur ces points-là, de convaincre plus difficilement. L'avantage de la *Nouvelle grammaire française*, c'est que les dimensions modestes du livre ont permis de dominer la matière d'une manière globale et d'éviter des contradictions ou disparates, moins faciles à percevoir quand on fait une nouvelle rédaction impliquant des milliers de détails, ce qui est le cas du *Bon usage*.

Quand j'ai envoyé la dernière édition du livre à Alain Bosquet, il m'a écrit une lettre où il ajoutait à ses compliments des reproches portant sur le choix des références : Votre équipe, disait-il en substance, cite trop peu les poètes, ainsi que X parmi les prosateurs, mais Z trop souvent (je tais les noms, car il s'agit d'auteurs vivants), a fortiori de simples journalistes. Je lui ai répondu qu'il n'y a pas d'équipe et que, par conséquent, les dépouillements doivent beaucoup au hasard et, quand il s'agit d'une question neuve, aux lectures du moment. *Le bon usage*, tel que je le conçois, ne se confond pas avec une anthologie, mais ambitionne de décrire la langue dans sa totalité, en caractérisant chaque fait selon son usage réel : langue commune, langue littéraire, langue écrite, langue parlée, langue familière, archaïsme, néologisme, régionalisme, vulgarisme, fréquence ou rareté, etc. Les seuls exemples littéraires ne suffisent pas. Pour la vitalité de *quelque* au sens d'*environ* (« quelque vingt ans »), le témoignage du chroniqueur financier du *Monde* importe plus que celui d'André Gide ; pour la survivance de *partant* au sens de « par conséquent », l'usage qu'en fait un linguiste plus que celui d'un académicien. Pour le genre de *télécabine*, les rédacteurs des *Guides verts* Michelin sont des experts. Pour la localisation de *s'il vous plaît* lorsqu'il s'agit de présenter quelque chose, une phrase entendue dans la bouche d'un serveur d'auberge de Châtillon-sur-Chalarone a son prix.

Cette présentation a pour conséquence de rendre rare l'emploi du mot *faute*. Il n'est guère adéquat que pour des accidents de morphologie, comme *des chevaux* ou *vous disez*. « Ce n'est pas français » est une formule absurde quand elle est utilisée autrement

que pour des faits transposés de sa propre langue par un étranger. Le maître d'hôtel du Gaulois me demandait la semaine dernière si *doubler une classe* est une faute. Je ne pouvais que lui répondre : c'est un usage ancien devenu régional. La prononciation [poro] est historiquement meilleure que [pwaro], pour laquelle un accident régional (mais la région est au centre de la France) a réussi à s'imposer dans l'orthographe commune *poireau*. Où est la faute ? Où serait la faute dans *septante* ? Mais la femme de notre collègue Jacques Pohl s'est vu refuser un chèque en Bretagne parce qu'elle avait écrit ce mot. « J'ai une *cloche* au pied » fait rire beaucoup de Français. Si l'on veut éviter de faire rire, de se singulariser, de ne pas être compris (c'est plus important), il faut apprendre à choisir parmi les moyens qu'offre la langue celui qui est adapté aux circonstances, aux lieux, au type de communication, etc. Il y a donc, pour exprimer une seule chose, plusieurs bons usages possibles. Malgré le singulier du titre, c'est à cela que voudrait servir *Le bon usage*.

## L'Imitation de notre seigneur Don Quichotte : Cervantès et quelques-uns de ses critiques modernes.

---

*Communication de M. Simon LEYS  
à la séance mensuelle du 8 mai 1999.*

Quand, dans une discussion, on traite quelqu'un de *Don Quichotte*, c'est toujours avec une intention insultante – ce qui m'étonne. En réalité, il me semble que l'on ne saurait imaginer de plus beau compliment.

À voir la façon dont beaucoup de gens invoquent le nom de Don Quichotte, on pourrait croire qu'ils n'ont pas lu le livre. Et d'ailleurs c'est souvent le cas. Il serait amusant de faire une petite enquête à ce sujet : qui a lu *Don Quichotte* ? Les résultats seraient sans doute assez surprenants, mais la question risquerait aussi d'embarrasser pas mal de monde, car beaucoup d'hommes éduqués ont cette curieuse notion qu'il existerait un certain nombre de livres qu'il *faut* avoir lus, et il leur paraîtrait donc honteux de devoir admettre qu'ils ont manqué à cette obligation culturelle. Je vous avoue que je ne partage pas cette vue. Il me semble que l'on ne devrait lire que pour le plaisir.

Mais, bien sûr, je ne parle ici que de littérature pure, et non de la littérature scientifique que les universitaires et les membres des professions libérales sont naturellement tenus de maîtriser pour s'acquitter avec compétence de leurs devoirs professionnels. Il est tout normal, par exemple, que vous attendiez de votre médecin qu'il ait

étudié divers traités d'anatomie et de pathologie, mais il serait sans doute abusif d'exiger de lui qu'il ait également lu les nouvelles complètes de Tchekhov. (Quoique, quand on y songe, s'il me fallait choisir entre deux docteurs dont les qualifications médicales seraient par ailleurs égales, je croie bien que je me ferais plutôt à celui qui lit Tchekhov.)

Les critiques littéraires jouent un rôle utile (sur lequel je reviendrai dans un moment), mais il me semble qu'une partie de la critique contemporaine (et je pense en particulier à une certaine école de théoriciens universitaires) souffre d'une assez redoutable infirmité. À les lire, on soupçonnerait parfois que ces gens, au fond, n'aiment pas vraiment la littérature. On dirait que la lecture ne leur donne aucun bonheur ; ou, s'ils se mettaient à prendre du plaisir à la lecture d'un livre, ils l'accuseraient aussitôt de frivolité. Car, à leurs yeux, rien de ce qui est *amusant* ne saurait être important. Mais là, ils commettent une lourde erreur ; en effet, quand une chose n'est pas amusante, cela ne veut pas nécessairement dire qu'elle est *sérieuse* ; cela veut seulement dire qu'elle est *ennuyeuse*.

Mais, sans que nous nous en rendions compte, pareille attitude vient parfois influencer sur notre propre vision de la littérature. C'est ainsi qu'il nous arrive souvent de perdre de vue que, jusqu'à une époque assez récente, un grand nombre de chefs-d'œuvre furent conçus avant tout comme des divertissements populaires. Depuis Rabelais, Shakespeare, Molière, jusqu'aux géants du XIX<sup>e</sup> siècle, Balzac, Hugo, Dumas, Dickens, Thackeray, le premier souci d'une majorité de grands créateurs ne fut pas tant d'obtenir l'approbation d'une coterie de connaisseurs (ce qui, malgré tout, est relativement aisé), que de toucher le commun des lecteurs, de les faire rire et de les faire pleurer (ce qui est beaucoup plus difficile).

Pour nous, aujourd'hui, la notion même de « classique » éveille en général un écho solennel. Mais quand on approche *Don Quichotte* – dont on peut bien dire qu'il est *le* classique par excellence – il ne faudrait quand même pas oublier qu'à l'origine il fut écrit dans un but assez platement pratique : il s'agissait avant tout de divertir le plus large public possible, afin de rapporter beaucoup d'argent à l'auteur, qui en avait cruellement besoin. De plus, la personne historique de Cervantès correspond assez mal à l'image que nous nous faisons habituellement de ces génies inspirés qui écrivent des ouvrages immortels. Inutile de rappeler ici le peu qu'on sait de sa vie : mercenaire et invalide de guerre, capturé par des pirates musul-

mans, il fut vendu comme esclave en Afrique du Nord, où il passa de longues années en captivité ; lorsqu'il réussit enfin à regagner l'Espagne, ce fut pour y tomber aussitôt dans une noire pauvreté. Il se retrouva plusieurs fois en prison ; son existence ne fut qu'une harassante lutte pour survivre. Il tenta à plusieurs reprises – mais sans grand succès – de s'imposer par sa plume : il fabriqua successivement diverses pièces de théâtre et des romans pastoraux ; la plupart de ces ouvrages ont disparu, et le peu qui en reste n'a rien de bien remarquable.

Et ce n'est qu'au terme d'une carrière jalonnée d'échecs, à l'âge de cinquante-huit ans, avec la publication de *Don Quichotte*, qu'il parvient enfin à décrocher la timbale : le livre remporte aussitôt un énorme succès et devient même un best-seller international. Là-dessus, Cervantès a encore juste le temps d'achever la seconde partie de son chef-d'œuvre, et il meurt un an après cette dernière publication.

Maintenant, considérons donc un peu ce paradoxe : *Don Quichotte* est tenu à juste titre comme une création inoubliable de la littérature universelle. Et pourtant, à l'origine, ce fut aussi – très littéralement – un ouvrage alimentaire, concocté par un écrivassier laborieux, arrivé à l'extrême bout de son rouleau. Il y a plus étrange encore : Cervantès avait conçu et développé tout son ouvrage comme une machine de guerre exclusivement dirigée contre une cible qui nous paraît aujourd'hui dérisoirement dénuée d'importance et d'intérêt : l'objectif premier de l'auteur, en effet, avait été de dénoncer et pourfendre un genre littéraire bien particulier, qui avait un temps connu la vogue : la littérature chevaleresque. Et ce fut cette bizarre polémique, parfaitement oiseuse d'ailleurs, qui constitua pour Cervantès *la* grande cause digne de mobiliser le meilleur de son intelligence et de son énergie ; la poursuite obsessionnelle de cette querelle – singulièrement vaine et futile – sous-tend d'un bout à l'autre la structure même de son chef-d'œuvre.

Cette structure est du reste fort simple : la prémisse de l'ouvrage nous est livrée dès les premières pages du chapitre 1, et les mille pages qui suivent ne sont guère que l'application à des situations diverses de cette donnée de départ – soit quelque cent vingt variations sur un même thème : Don Quichotte, un gentilhomme campagnard, pauvre et oisif (ce qui est toujours une dangereuse combinaison pour un individu imaginaire), se prend de passion pour la littérature chevaleresque : ses lectures finissent par lui « dessécher



le cerveau », et il décide d’embrasser lui-même la carrière de chevalier errant. Mais le problème, évidemment, est que les chevaliers errants relèvent d’un autre âge, depuis longtemps révolu. Dans l’impitoyable monde moderne, sa quête obstinée d’honneur et de gloire est tout simplement un grotesque anachronisme. Ce conflit entre sa haute vision et une réalité triviale conduit à une série de mésaventures risibles et lamentables, dans lesquelles il se retrouve la plupart du temps victime de farces cruelles ou de mystifications compliquées. Tout à la fin cependant, il se réveille de ce songe héroïque et s’aperçoit que ce qu’il avait si longtemps poursuivi avec tant d’enthousiasme et de courage n’avait été qu’une absurde illusion. Cette découverte constitue son ultime défaite : il en a le cœur brisé, et – littéralement – il meurt de chagrin.

La mort de Don Quichotte au dernier chapitre représente le sommet du livre. Il serait difficile, même au lecteur le plus insensible, de lire ces pages sans être ému aux larmes. Et pourtant, même à ce moment crucial, Cervantès ne parvient pas à renoncer à sa malencontreuse obsession : une fois encore, il revient à la charge et trouve le moyen de dénoncer quelques obscurs romans de chevalerie, dont nul lecteur n’a cure. À cet instant précis, l’intrusion de cette polémique éculée est particulièrement intempestive – mais il faut dire que Cervantès a souvent la perverse habitude de ruiner ses meilleurs effets ; c’est du reste un trait qui n’a pas manqué d’exaspérer bon nombre de lecteurs et de critiques (j’y reviendrai dans un moment). Ce que je voudrais faire remarquer ici, c’est qu’il est quand même curieux qu’un chef-d’œuvre dont le rayonnement est devenu universel – transcendant toutes les barrières de langue et de culture, d’espace et de temps – ait réussi à s’édifier à l’origine sur la base d’une querelle littéraire aussi ridicule et insipide.

Ceci soulève un problème fondamental. Il y a près d’un demi-siècle, au cours d’une interview, Hemingway provoqua un assez vif remous critique ; à un journaliste qui l’interrogeait sur « le message » de son œuvre, il répondit avec beaucoup de bon sens : « Il n’y a pas de messages dans mes romans. Quand je veux envoyer un message, je vais au bureau de poste. »

Cette réplique scandalisa certains critiques : quoi ? il n’y aurait donc pas de messages dans les grandes œuvres de la littérature universelle ? Pas de message dans *La Divine comédie* ? Pas de message dans *Paradise Lost* ? et bien sûr, pas de message dans *Don Quichotte* ?

Naturellement, beaucoup de poètes et de romanciers croient qu'ils ont des messages à communiquer, et, la plupart du temps, ils sont passionnément convaincus de leur portée décisive. Mais, en fait, bien souvent ces messages n'ont nullement l'importance que leur attribuent leurs auteurs ; quelquefois même, ils s'avèrent erronés, voire stupides – sinon carrément néfastes. Et fréquemment, après un temps, ils perdent simplement toute pertinence, tandis que les ouvrages eux-mêmes, s'ils ont une authentique valeur littéraire, acquièrent une vie autonome et révèlent progressivement leur signification dont l'auteur lui-même n'avait guère eu conscience. Aujourd'hui, les plus fervents lecteurs de Dante ne se préoccupent pas nécessairement de théologie médiévale, et pratiquement aucun des admirateurs modernes de *Don Quichotte* n'accorde la moindre attention à ces romans de chevalerie que Cervantès avait attaqués avec une aussi féroce passion.

En fait, c'est dans cet intervalle entre l'intention consciente de l'auteur (laquelle, en fin de compte, peut n'avoir valeur que de prétexte) et la signification profonde de son ouvrage que le critique peut trouver le seul terrain légitime sur lequel exercer son métier. Chesterton a bien exprimé cela dans une de ses introductions aux romans de Dickens :

*La fonction d'un critique (à supposer qu'il en ait vraiment une) est de s'occuper de cette part inconsciente de l'esprit de l'auteur, que seul le critique peut exprimer – et non de la part consciente de l'esprit de l'auteur, que l'auteur lui-même peut exprimer. Ou bien le critique ne sert à rien (ce qui est fort possible après tout) ou bien son travail ne peut consister qu'en ceci : révéler au sujet d'un auteur des vérités qui auraient fait sauter ce dernier au plafond.*

Dans la mesure où un livre réussit vraiment à être une œuvre d'art – une authentique création animée d'une vie propre –, il y a peu de chance que son auteur ait eu un plein contrôle et une claire compréhension de ce qu'il écrivait. D. H. Lawrence, qui avait une exceptionnelle sensibilité critique, a résumé cette situation dans un propos que j'ai déjà cité plusieurs fois, mais qu'on ne devrait jamais se lasser d'invoquer :

*Ne faites aucune confiance à l'artiste. Faites confiance à son œuvre. La vraie fonction d'un critique est de sauver l'œuvre des mains de son créateur.*

Ce besoin de « sauver l'œuvre des mains de son créateur » s'est manifesté avec une vigueur particulière chez les critiques de *Don Quichotte*. En fait, certains de ces critiques ont adopté une attitude

étonnante : on dirait que, *plus ils aiment Don Quichotte, plus Cervantès leur devient antipathique*. À première vue, ce paradoxe peut paraître tiré par les cheveux ; en réalité, il n'est nullement dépourvu de logique.

Jusqu'au début de notre siècle, quand des comédiens ambulants allaient jouer des mélodrames dans les villages devant un naïf public campagnard, il arrivait souvent que l'acteur qui avait incarné le rôle du traître dût être protégé après la représentation : les durs du cru, en effet, venaient l'attendre à la sortie des coulisses pour le rosser, et venger ainsi tous les noirs forfaits qu'il avait perpétrés en scène de façon si redoutablement convaincante. De même, c'est précisément parce que Don Quichotte est tellement vivant et réel pour eux que certains lecteurs ne peuvent pardonner à Cervantès d'avoir traité son noble héros de manière aussi grossière et impitoyable.

La littérature populaire contemporaine pourrait nous fournir un autre exemple : dans un roman d'épouvante de Stephen King, *Misery* – dont il a été tiré un film horriblement drôle –, un romancier célèbre tombe par accident aux mains d'une lectrice enthousiaste ; celle-ci, qui est une psychopathe, le garde en captivité : dans le dernier livre de l'écrivain en question, elle avait été bouleversée par la mort de son héroïne favorite – mais, maintenant que l'auteur se trouve en son pouvoir, elle entreprend de le soumettre à d'atroces tortures pour l'obliger à récrire la fin de son roman.

Les quatre critiques modernes de Cervantès dont je voudrais brièvement présenter ici les vues sont eux-mêmes des écrivains originaux, ainsi que des esprits raffinés. En principe, ils ne sauraient donc pas avoir grand-chose de commun avec la harpie délirante du scénario de Stephen King, ni avec les rustres de village qui rouaient de coups les traîtres de mélodrame à la sortie du théâtre. Et pourtant, comme nous allons le voir, les premiers avec toute leur subtilité d'esthètes et les seconds dans leur fureur naïve réagissent d'une manière fondamentalement semblable, car leur réaction témoigne de la vertu efficace d'une même magie : *la réalité de la fiction*.

Le premier de mes critiques est Vladimir Nabokov. Au début des années cinquante, durant une visite à l'Université Harvard, Nabokov donna une série de six causeries sur *Don Quichotte*. En préparant ces causeries, il s'était basé tout d'abord sur le souvenir émerveillé qu'il avait gardé du livre, lu dans son adolescence. Mais il éprouva bientôt

le besoin de revenir directement au texte – et cette fois il fut horrifié par la cruauté du récit de Cervantès. Comme le décrivit un de ses biographes<sup>1</sup> : « Nabokov détestait la grasse hilarité que Cervantès cherche à provoquer chez ses lecteurs en leur narrant les déboires de son héros ; et il compara à plusieurs reprises la prétendue “drôlerie” du livre avec les humiliations et la crucifixion du Christ, avec l’Inquisition espagnole, et avec la tauromachie moderne. »

En fait, il prenait tellement plaisir à fulminer contre Cervantès devant son vaste public d’étudiants, qu’il finit par indisposer divers collègues au sein de la Faculté des Lettres, et on lui notifia un solennel avertissement : « Harvard ne partage pas ces vues. » Quelques années plus tard, quand il postula une chaire à Harvard, sa candidature fut rejetée – ce dont il se trouva fort morfondu. Bien sûr, d’autres facteurs étaient également venus peser dans la balance, mais il est certain que ses commentaires hétérodoxes sur *Don Quichotte* ne furent pas étrangers à cet échec.

Nabokov avait toujours éprouvé un malin plaisir à prendre le contre-pied des idées reçues, mais, sur le sujet de *Don Quichotte*, ce goût du paradoxe l’amena à formuler une observation originale et importante : contrairement à ce que croient la plupart des lecteurs, le récit de Cervantès n’est pas un monotone tissu de désastres. Après avoir attentivement examiné la succession des épisodes, Nabokov put démontrer que la conclusion de chaque aventure n’était nullement prévisible, et il compila même un petit tableau des victoires et défaites de Don Quichotte, sur le modèle des scores d’un tournoi de tennis, dont l’issue demeure incertaine jusqu’au dernier moment : « 6-3, 3-6, 6-4, 5-7. Mais le cinquième set ne sera jamais joué : match annulé pour cause de décès. »

Mais la façon barbare dont Cervantès traite son héros inspirait une telle horreur à Nabokov qu’il finit par rayer le livre du programme de son cours de littérature étrangère à l’Université Cornell : il n’avait plus le cœur à s’attarder sur ce sujet. Il faut remarquer toutefois que sa virulente hostilité pour l’auteur du livre allait de pair avec une fervente admiration pour son personnage, auquel il rendit finalement cet hommage :

---

<sup>1</sup> Voir Brian Boyd, *Vladimir Nabokov : The American Years* (Princeton University Press 1991), pp. 213-214. Les causeries de Nabokov reçurent une publication posthume, sous le titre *Lectures on Don Quixote* (Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1983).

Il y a déjà trois cent cinquante ans que Don Quichotte chevauche à travers les jungles et les toundras de la pensée humaine – et il n'a fait que gagner en vitalité et en stature. Nous ne rions plus de lui. Il a pris la pitié pour blason, et la beauté pour bannière. Il demeure le champion de toutes les causes nobles, désespérées, pures, désintéressées et courageuses.

Le second commentateur que je voudrais évoquer est Henry de Montherlant. Comme tout le monde sait, Montherlant connaissait bien l'Espagne. Il a abordé le sujet de *Don Quichotte* à plusieurs reprises dans ses *Carnets* et il a écrit une introduction pour une réédition de l'ouvrage en livre de poche<sup>2</sup>. Il dit avoir lu et relu *Don Quichotte* quatre fois au cours de sa vie, dont une fois au moins dans le texte original. Mais il confesse, lui aussi, un malaise grandissant devant la sauvagerie du traitement que Cervantès fait subir à son personnage. Il estime en outre que l'histoire traîne en longueur et qu'elle comporte un trop grand nombre de plaisanteries cruelles et de mauvais goût – mais n'est-ce pas là précisément une assez bonne définition de la vie elle-même ? Une fois encore, les plus sévères accusations que l'on puisse adresser à Cervantès se ramènent toujours à ce pouvoir unique et troublant qu'a son livre de rivaliser avec la réalité même.

Mais ce que Montherlant trouvait de plus inacceptable, et ne pouvait pardonner à Cervantès, c'est que, à aucun moment de son récit, l'auteur n'a un mot de compassion pour son héros, ni un mot de reproche à l'endroit des brutes qui, sans trêve, se moquent de lui et le persécutent. Cette indignation, fort semblable à celle de Nabokov, reflète encore une fois une attitude qui commence à nous devenir familière. Ce qui irrite les critiques de Cervantès, c'est précisément ce qui fait la force de son art : le secret qui permet à son œuvre de se confondre avec la vie. Flaubert (qui vouait d'ailleurs un culte à *Don Quichotte*) a dit que l'écrivain devait être dans son œuvre comme Dieu dans la création : il a tout créé, mais nulle part on ne le voit ni ne l'entend. Il est partout, mais demeure invisible et silencieux ; on le croirait absent et indifférent. Et nous maudissons ce silence et cette indifférence qui nous semblent une preuve de sa cruauté.

Cependant, si l'auteur devait intervenir dans son récit, si, au lieu de laisser les faits et les actions parler pour eux-mêmes, il devait nous adresser directement la parole, le charme serait aussitôt rompu,

<sup>2</sup> Ce texte a été reproduit ensuite dans son recueil posthume *Essais critiques*, Gallimard, Paris, 1995.

nous redeviendrions soudain conscients que ceci n'est pas la vie, ce n'est pas la réalité – ce n'est qu'un conte. Quand nous reprochons à Cervantès son absence de pitié et la férocité de ses mystifications, nous oublions que c'est la vigueur même de notre indignation qui atteste la force convaincante de son monde et de ses personnages.

Cette absolue réalité de Don Quichotte devint un article de foi pour le plus puissant et le plus original de tous ses commentateurs modernes : mon troisième critique, Miguel de Unamuno. Génie multiforme – universitaire, philosophe, romancier, essayiste, poète ; Basque, Espagnol, Européen, humaniste universel –, Unamuno a écrit un prodigieux commentaire, chapitre par chapitre, du roman de Cervantès, *La vie de Don Quichotte et de Sancho Pança* (1905). Cette monumentale paraphrase de *Don Quichotte* est imaginative, paradoxale et profonde – et elle est aussi très drôle.

La thèse que développe Unamuno sur plus de quatre cents pages, avec un sérieux imperturbable, est qu'il faut de toute urgence délivrer Don Quichotte des mains maladroites de Cervantès. Don Quichotte est notre guide, il est inspiré, il est sublime, il est vrai. Tandis que Cervantès n'est qu'une ombre falote : privé du soutien de Don Quichotte, il existe à peine ; réduit à l'indigence de ses propres ressources morales et intellectuelles, il s'est montré incapable de produire aucune œuvre de poids. Comment aurait-il jamais pu apprécier le génie de son héros ? Sur Don Quichotte, il a toujours adopté le point de vue du monde – il a pris le parti de l'ennemi. Et aussi Unamuno s'est-il assigné pour tâche de rétablir la vérité et de justifier la validité de la vision de Don Quichotte, contre la fausse sagesse des gens d'esprit, contre la vulgarité des butors, contre l'astuce bornée des plaisantins – et surtout, contre la compréhension limitée de Cervantès lui-même.

Pour apprécier pleinement l'essai d'Unamuno, il faut le replacer dans le contexte de sa vie spirituelle, qui fut passionnée et tragique. Unamuno était un catholique pour qui la Foi demeura toujours la question centrale : ne pas croire est inconcevable – et croire est impossible.

Cette contradiction dramatique est bien résumée dans un de ses poèmes :

... *Je souffre à vos dépens,*

*Ô Dieu non existant, car si vous existiez  
Moi aussi, j'existerais vraiment<sup>3</sup>.*

En d'autres mots : Dieu n'existe pas, et la meilleure preuve en est que – comme vous pouvez tous le constater – moi non plus je n'existe pas. Ainsi, chez Unamuno, chaque aveu d'incrédulité devient une paradoxale profession de Foi. Dans sa philosophie, la Foi finit par créer ce qu'elle contemple – non pas comme une auto-suggestion subjective et évanescence, mais bien comme une réalité objective et solide, susceptible d'être transmise et partagée.

Car, en fin de compte, ce sont tous les Sancho Pança de ce monde qui vont se porter garants de cette réalité. Le Sancho charnel et terre à terre qui a si longtemps suivi Don Quichotte, – qui l'a suivi avec scepticisme, avec perplexité, avec appréhension, l'a aussi suivi avec fidélité. Sancho ne croyait pas en ce que croyait son maître, mais il croyait en son maître. Tout d'abord, il avait été mû par la cupidité ; finalement il se trouva mû par l'amour. Et, même dans les pires tribulations, il continua à suivre Don Quichotte, parce qu'il en était venu à aimer l'idée qui inspirait ce dernier. Et, quand Don Quichotte se retrouva sur son lit de mort, tristement guéri de sa splendide illusion, finalement dépouillé de son rêve, Sancho découvrit qu'il avait hérité de la Foi de son maître : il l'avait acquise simplement comme on attrape une maladie, par contagion – la contagion de l'amour et de la fidélité.

Parce qu'il a converti Sancho, Don Quichotte ne pourra jamais mourir.

Aussi, dans la folie de Don Quichotte, Unamuno déchiffre-t-il une parfaite illustration des pouvoirs et de la sagesse de la Foi. Don Quichotte cherchait à conquérir une gloire immortelle, il voulait illustrer son nom pour tous les siècles à venir. À cette fin, il emprunta le chemin apparemment le plus impraticable et le plus absurde : il suivit la voie d'un chevalier errant, dans un monde où la chevalerie avait disparu depuis longtemps. En conséquence, tous les beaux esprits et les plaisantins délurés s'esclaffèrent au spectacle de sa lubie. Mais, dans cette longue lutte qui opposa au monde le che-

<sup>3</sup> ... Sufro yo a tu costa,  
Dios no existente, pues si Tú existieras  
Existiría yo también de veras  
(*Rosario de sonetos líricos*).

valier solitaire et son fidèle écuyer, qui donc souffrait d'aveuglement ? De quel côté, en définitive, régnait l'illusion ? Le monde qui s'était moqué d'eux est retourné en poussière, tandis que Don Quichotte et Sancho vivent à jamais.

Finalement, la sagesse de Don Quichotte s'est donc trouvée justifiée. Telle est la leçon développée de la façon la plus convaincante par le dernier de mes critiques, Mark Van Doren, une très haute figure de la vie littéraire et intellectuelle américaine, dans un essai intitulé *Le métier de Don Quichotte* (1958)<sup>4</sup>. Ce texte admirable, reproduisant une série de trois conférences prononcées à l'Université Columbia, est encore presque inconnu en Europe.

Van Doren décrit très justement *Don Quichotte* comme un livre d'une « mystérieuse simplicité » : « La preuve de sa simplicité, c'est qu'on peut le résumer en quelques phrases. La preuve de son mystère, c'est qu'on peut en discuter à l'infini. Et, effectivement, il a été discuté comme nulle autre histoire jamais ne l'a été. Car il se passe quelque chose d'étrange avec les lecteurs de ce livre : ils ne lisent pas le même livre... On serait tenté de dire que rien au monde n'a jamais fait l'objet d'un plus grand nombre de théories contradictoires. Et pourtant il survit à tous ces commentaires, comme seul peut le faire un chef-d'œuvre authentiquement doué de vie. »

Van Doren commence son essai par un paragraphe dont l'élégance limpide est typique de son style ; il mérite d'être cité en entier :

Un gentilhomme d'une cinquantaine d'années, qui n'avait rien à faire, s'inventa un beau jour un métier. Les gens de son entourage, dans sa maisonnée et dans son village, étaient d'avis qu'il n'était pas nécessaire d'adopter une initiative aussi extrême. Il avait une terre, il aimait la chasse ; il avait là, disaient-ils, suffisamment de quoi s'occuper, et il aurait bien pu se contenter des tâches banales que lui imposait la vie de tous les jours. Mais le gentilhomme en question n'était pas satisfait. Et quand il entreprit sérieusement de s'engager dans une existence tout à fait différente, les siens tout d'abord, puis les voisins pensèrent tous qu'il était devenu excentrique, voire même fou. Trois fois, il se mit en route. La première fois, il revint de son propre gré ; la seconde et la troisième, il fut ramené chez lui par des gens du village qui s'étaient mis à sa poursuite. Il revint chaque fois dans un état d'épuisement complet, car le métier qu'il s'était choisi était lourd et ardu. Peu après son troisième retour, il

---

<sup>4</sup> *Don Quixote's Profession* ; édition originale, Columbia University Press, 1958 ; reproduit dans : Mark Van Doren, *The Happy Critic*, Hill and Wang, New York, 1961.



s'alita, fit son testament, confessa ses péchés, reconnut que son entreprise avait été une erreur, et mourut.

La thèse principale de Van Doren est que, nonobstant ce que Cervantès a pu lui-même penser là-dessus, Don Quichotte n'était nullement fou. Simplement, les mystifications dont il faisait constamment l'objet lui donnèrent l'impression trompeuse que son entreprise était vraiment réalisable ; et cette illusoire perspective de succès prolongea artificiellement sa carrière. Mais, à n'importe quel moment, il aurait parfaitement pu renoncer à son aventure et tranquillement rentrer chez lui ; tandis qu'un fou véritable est prisonnier de sa folie et ne dispose jamais d'un pareil choix.

Le métier que s'était choisi Don Quichotte était celui de chevalier errant. Il n'a jamais eu l'illusion qu'il *était* un chevalier errant ; non, il a résolu d'en *devenir* un. Don Quichotte ne prétend pas qu'il est quelqu'un d'autre, comme font les enfants dans leurs jeux ; il n'assume pas une fausse identité comme font les imposteurs ; il n'essaie nullement d'incarner un personnage fictif à la façon d'un acteur de théâtre. Et il n'adopte cette profession de chevalier errant qu'après mûre réflexion : c'est le résultat d'un choix délibéré. Après avoir considéré diverses autres options, il décida finalement que la carrière d'un chevalier errant serait la plus satisfaisante pour lui, intellectuellement et moralement.

Mais comment devient-on un chevalier errant ? se demande Van Doren. En se comportant comme un chevalier ; ce qui, à l'inverse d'une comédie ou d'une imposture, s'avère une tâche héroïque. Don Quichotte s'efforce de copier des modèles illustres ; cette imitation qu'il pratique est aussi la forme d'apprentissage la plus approfondie et la plus efficace – c'est la vraie méthode d'accès au savoir, la clé d'une compréhension vivante. Quand un individu agit exactement comme un grand homme, quelle différence y a-t-il encore entre lui et un grand homme ? On se comporte comme un poète quand on écrit des poèmes. Pour se comporter comme un homme d'État, il faut sonder la nature du bien commun et de la justice. C'est en étudiant que l'on se comporte comme un étudiant. Pour agir en chevalier, il faut penser et sentir comme un chevalier.

Si Don Quichotte avait simplement été fou, ou s'il avait joué la comédie, nul ne se souviendrait de lui, observe Van Doren : « Si aujourd'hui encore, nous continuons à parler de lui, c'est parce que

nous avons le sentiment qu'en fin de compte, il est vraiment devenu un chevalier. »

« L'homme est un animal qui se façonne des images de lui-même, et puis finit par ressembler à l'une d'elles. » Iris Murdoch a formulé cette remarque dans un contexte différent, mais elle identifie très précisément un trait fondamental de la nature humaine. C'est ce trait qu'a incarné *Don Quichotte* de la façon la plus mémorable – et c'est cela qui donne au roman de Cervantès sa portée universelle.

À la différence de Don Quichotte, toutefois, la plupart du temps nous n'avons guère la possibilité de choisir nous-mêmes les personnages qu'il nous va falloir incarner. Ce sont les circonstances de la vie qui se chargent de la distribution des rôles ; ces rôles nous sont imposés de l'extérieur, on nous dicte nos répliques, on nous souffle nos mouvements de scène. Roberto Rossellini en a donné une illustration frappante dans un des derniers films de sa carrière, *Le Général Della Rovere* (1959). Un escroc à la petite semaine, en Italie à la fin de la Seconde Guerre mondiale, est arrêté par la Gestapo et forcé de se faire passer pour un prestigieux chef de Résistance, le général Della Rovere, afin de soutirer les secrets de certains prisonniers politiques. Mais l'imposteur joue son rôle de façon si convaincante que les autres prisonniers finissent par le prendre pour leur guide et modèle. Ainsi, il est progressivement amené à vivre au-dessus de lui-même, pour correspondre à l'image qu'a créée leur attente. Finalement, il refuse de tromper leur confiance ; on le met devant un peloton d'exécution, et il meurt en héros. Il est vraiment devenu le général Della Rovere.

En ce qui nous concerne, la vie nous offre rarement d'aussi dramatiques scénarios. D'habitude, les rôles qu'il nous faut jouer sont plus humbles et ordinaires – ce qui ne veut pas dire qu'ils sont moins héroïques. Pour nous aussi, nos compagnons de captivité ont des exigences extravagantes et peuvent nous forcer à incarner des personnages dont l'envergure dépasse largement nos capacités naturelles. Ainsi, nos parents attendent de nous que nous soyons des fils et des filles, nos enfants attendent de nous que nous soyons des pères et des mères, nos conjoints attendent de nous que nous soyons des maris et des femmes – et aucun de ces rôles n'est léger ni facile. Ils sont tous lourds de risques et de défis, d'épreuves, d'angoisses, d'humiliations, de victoires et de défaites.

À l'interrogation fondamentale de l'homme : pourquoi Dieu ne

nous parle-t-il jamais directement ? pourquoi ne pouvons-nous jamais voir son visage ? C. S. Lewis a donné une réponse saisissante : comment Dieu pourrait-il nous parler face à face, *tant que nous n'avons pas de face ?*

Quand nous faisons notre première entrée sur la scène de la vie, c'est comme si on nous avait seulement donné des masques correspondant à nos rôles respectifs. Si nous jouons bien notre personnage, ce masque finit par devenir notre vrai visage. Et c'est ainsi que Don Quichotte devient un chevalier, le médiocre escroc de Rossellini devient le général Della Rovere – et chacun de nous peut enfin devenir qui il devait être.

Le fameux multi-billionnaire américain Ted Turner a tenu il y a quelques années un propos remarquable. Il a déclaré qu'il n'aimait pas la religion chrétienne, car, dit-il, « C'est une religion des perdants ». Comme c'est vrai ! On ne saurait mieux la définir.

Des expressions telles que *quichottesque* ou *faire le Don Quichotte* (comme je l'ai indiqué en commençant) sont passées dans la langue courante pour décrire des attitudes ou des comportements absurde-ment naïfs et idéalistes, ridiculement dénués de sens pratique – voués à l'échec. Que ces expressions soient toujours utilisées dans un sens péjoratif indique non seulement que nous avons cessé de lire Cervantès, ou de comprendre son personnage, mais, plus fondamentalement, il révèle que notre culture est partie à la dérive, et s'est coupée de ses racines spirituelles.

Ne nous y trompons pas : malgré (ou avec) toutes ses farces grossières, son réalisme cynique, son langage parfois grivois et scatologique, le chef-d'œuvre de Cervantès est ancré dans le christianisme, et plus spécifiquement dans le catholicisme espagnol, avec sa vigoureuse aspiration mystique. Sur ce sujet, Unamuno a observé que ni Jean de la Croix, ou Thérèse d'Avila, ou Ignace de Loyola ne rejetaient la raison, ni ne mettaient le savoir scientifique en question ; ce qui les avait poussés dans la voie mystique, c'était cette perception qu'ils avaient, d'un intolérable écart entre l'énormité de leur désir et la petitesse de la réalité. Dans sa quête d'une gloire immortelle, Don Quichotte a subi d'innombrables revers. Comme il refusait obstinément d'ajuster « l'énormité de son désir » à « la petitesse de la réalité », il était voué à un perpétuel échec. Seule une culture fondée sur une « religion de perdants » pouvait produire un pareil héros.

Cependant nous devrions aussi nous souvenir de ceci (si je puis ainsi paraphraser Bernard Shaw) : les gens qui réussissent sont ceux qui savent s'adapter à la réalité. En revanche, ceux qui persistent à vouloir élargir la réalité aux dimensions de leur rêve échouent. Et c'est pourquoi tout progrès humain est dû en définitive aux gens qui échouent.

## L'Enfant de Bruges et les écrivains

---

*Communication de M. Roland MORTIER  
à la séance mensuelle du 12 juin 1999*

*Au cours des premiers mois de l'année 1875, le monde artistique et littéraire belge était en grand émoi. Un critique et historien d'art bien connu, membre de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale, soutenait avoir découvert l'œuvre d'un enfant prodige mort le 12 août 1873 à l'âge de dix ans et onze mois. Il s'était fait son panégyriste et son prophète et avait, dans son enthousiasme, suscité l'organisation d'une exposition de ses œuvres au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. L'événement fit grand bruit, dans la presse et dans l'opinion. Seules quelques rares voix osèrent, tout en reconnaissant la qualité des œuvres exposées, émettre quelques doutes sur leur attribution.*

Jetons donc un regard sur les premiers échos dans les journaux de l'époque. *La Belgique* du 15 février 1875 ne cache pas sa stupeur admirative : « Une exposition de tableaux prodiges est ouverte, on le sait, à ce moment, au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Elle se compose d'une centaine de petits panneaux, couvrant ensemble une superficie de quelques mètres carrés et formant une incomparable collection de paysages, peints dans tous les styles et réalisant l'idéal des maîtres les plus divers. C'est l'œuvre du jeune Van de Kerckhove, mort grand artiste à onze ans à peine ! C'est sa précocité qui, dit-on, l'a tué. Il est devenu un grand peintre, un peintre merveilleux, sans jamais avoir eu des leçons de peinture.

Des personnes qui ont connu le jeune Van de Kerckhove, dit un correspondant, prétendent qu'il était hydrocéphale et qu'on n'a jamais pu lui apprendre à lire, ni à écrire. Après sa mort, on découvrit que ce pauvre enfant avait en lui l'étoffe d'un grand peintre. Sans avoir jamais reçu les moindres notions de l'art, il a produit des chefs-d'œuvre que les plus grands artistes ne désavoueraient certes pas. Ce peintre prodige est parvenu à représenter sur de petits morceaux de bois, à l'aide d'un vieux couteau à palette, des images étonnantes de vérité, de couleur et de poésie. La stupéfaction que l'on éprouve en visitant cette galerie est impossible à décrire ; la curiosité du public, des artistes surtout, était vivement excitée. On s'attendait à quelque chose d'extraordinaire, après tout le bruit qui avait été fait, mais, en somme, à l'œuvre d'un enfant. Or, dit le correspondant dont nous parlons plus haut, il y a quelque chose qui manque absolument dans ces peintures : c'est la trace d'une main novice. On y trouve, outre le sentiment, toutes les finesses d'un vieux praticien, toutes les roueries du métier. » Le journaliste n'hésite pas à parler de « cet enfant de génie » qui aurait eu « l'intuition de toutes les merveilles de l'univers ! » et il ajoute : « Il paraît qu'un banquier de Bruxelles a offert 50.000 francs de la collection. À ce prix, il l'aurait pour rien. » Aussi l'offre a-t-elle été repoussée. Détail intéressant : « Le petit Van de Kerckhove était le fils d'un marchand de grains de Bruges, peintre lui-même à ses moments perdus, mais les tableaux qu'on a vus de lui dans diverses expositions excluent toute idée de collaboration aux chefs-d'œuvre de l'enfant. » Il conclut donc son article en s'écriant : « Mystère ! Voilà ce qui rend le mieux l'impression produite par cette exhibition sans précédent. »

*L'Écho de Bruxelles* du 7 février se montrait tout aussi admiratif. Il parlait d' « un miraculeux phénomène », de tableaux « pleins de poésie, d'invention, de sentiment et dans lesquels un pinceau sûr de lui semble être au service d'une intelligence hors ligne ». Il ajoutait cependant une note très nettement restrictive : « C'est plus que de l'étonnement qu'on éprouve, on se sent pris d'une sorte de vertige. Nous avouons que c'est trop fort pour que nous puissions y croire. L'œuvre est grande, M. Siret est son prophète – et autour de lui viennent se ranger des critiques d'art. Tout cela ne parvient pas à nous convaincre, justement parce que l'œuvre est trop grande. Si nous avons tort, nos hésitations augmentent l'éloge qu'on peut faire de cet enfant enlevé trop tôt à la gloire, et que nous n'hésitons à acclamer que parce qu'il nous semble trop grand. »

La presse était d'accord dans son émerveillement admiratif, mais

divisée quant à l'authenticité de l'œuvre d'un enfant génial. C'est bien ainsi que l'académicien Adolphe Siret l'avait qualifié dans un article retentissant qui fut à l'origine de la controverse passionnée autour de « l'enfant de Bruges ». Sous le titre *Frédéric Van de Kerckhove, paysagiste mort à l'âge de dix ans et onze mois le 12 août 1873. Sa vie et ses œuvres*, ce long texte parut dans le *Journal des Beaux-Arts* du 15 septembre 1874. Siret allait s'imposer comme le défenseur le plus intransigeant du jeune prodige de la peinture dont il se considérait, à juste titre, comme le découvreur.

À première vue, rien ne qualifiait ce consciencieux écrivain dans le rôle d'expert. Né en 1818 à Beaumont, il était entré en littérature en 1838 avec un recueil de poèmes, *Les Genêts*, et un poème dramatique *Le dernier jour du Christ*, l'un et l'autre dans la mouvance romantique de l'époque. Siret vivait alors à Gand, où son père était conservateur des hypothèques, et il prenait une part active à la vie intellectuelle intense qui ne cessera de marquer cette ville pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Il collabora au *Messenger de Gand*, où il donna des nouvelles, et se signala par la création de drames historiques (sur Philippe II et sur Anne Boleyn) ainsi que d'une comédie. Comme beaucoup de nos auteurs, il menait de pair une activité littéraire et une carrière administrative qui s'acheva à Saint-Nicolas-Waas dans la fonction de commissaire d'arrondissement. Il prit sa retraite à Anvers, où il mourut en 1888.

*Le Dictionnaire des écrivains belges et Catalogue de leurs publications (1830-1880)* (t. III, 1897) lui attribue 104 entrées, dont certaines sont des rééditions, des traductions flamandes et de brèves notices. Doué d'une grande facilité d'écriture, ce polygraphe avait multiplié d'abord les poèmes patriotiques et les récits historiques. Son mariage avec la nièce du peintre Cels l'introduisit dans le milieu des peintres et des expositions. Dès 1848, il publiait un *Dictionnaire des peintres*, curieusement conçu dans l'ordre chronologique, avant de passer à l'ordre alphabétique dans la réédition augmentée de 1862-66 et dans celle de 1884. Il avait créé surtout, en 1859, le *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* qu'il dirigea jusqu'à sa mort. Il essaya, sans grand succès, d'y attirer la jeune génération littéraire et il devint plus tard une des têtes de turc de *La jeune Belgique* et de *L'Art moderne*. L'homme n'était pas rancunier puisque son dernier article fut un compte rendu très élogieux de *La Belgique* de Lemonnier.

Ses liens avec le monde des artistes l'avaient mis en rapport avec un

peintre amateur brugeois, Jean Van de Kerckhove, né à Thielt et qui devait mourir en 1881. Lui-même peintre de genre et de paysages, il montra à Siret les « tableautins » peints par son fils, atteint d'un étrange mal congénital qui devait l'enlever très tôt. L'enfant aurait peint depuis l'âge de sept ans, sur un fond de boîtes de cigares, de minuscules compositions de paysages dans un style sentimental. Son père se bornait, disait-il, à y ajouter parfois une silhouette d'enfant comme un repère.

L'exposition de Bruxelles fit sensation et elle eut le même succès à Anvers et à Gand, puis à Paris, en 1877. L'enthousiasme provoqué par cette révélation fit rapidement monter la réputation de « l'enfant de Bruges » en même temps que la cote de ses petits tableaux en Belgique et en France. Certains évoquaient Pascal, Mozart ou d'autres enfants prodiges. D'autres se sentaient embarrassés par l'âge de l'enfant, par le délabrement de sa santé, par sa technique très évoluée, et surtout par l'existence d'un père paysagiste tenu pour un aimable amateur. La presse de l'époque, dans les deux langues nationales, donna un large écho à la polémique qui embrasa bientôt les milieux intellectuels, car le débat dépassa très largement le cercle des artistes. D'une certaine manière, la controverse contribua au rayonnement de la critique d'art en Belgique en associant un large public au problème qu'elle posait, non seulement en termes techniques, mais au plan de la morale et du sentiment.

« Jusque-là, » – écrit Camille Lemonnier dans *Une vie d'écrivain* (chap. XIV, éd. G.-H. Dumont, p. 150), mais sans faire la moindre allusion à *l'enfant de Bruges* – et au tumulte qui l'accompagna, « l'art ne comptait, Jean Rousseau mis à part, qu'une assez médiocre critique. Les articles étaient des palmarès : des journalistes s'employaient à la critique comme à la politique, aux faits divers et au reste. » Or ce même Jean Rousseau (1829-1891) fut le plus incisif et le plus résolu des critiques de la thèse de l'enfant prodige.

D'autres personnalités très connues intervinrent dans le débat, tant et si bien que Siret, toujours aussi sûr de la bonne foi du père de l'enfant, décida de frapper un grand coup en rassemblant la copieuse bibliographie du sujet dans un ouvrage de 416 pages portant le titre *L'Enfant de Bruges. Renseignements biographiques, documents, articles de journaux, lettres, procès-verbaux, etc., réunis et annotés par Adolphe Siret,...* *Ouvrage accompagné de 4 autotypies, 10 eaux-fortes et 4 gravures sur bois...* (Bruxelles, Office de



Publicité, Paris, A. Lévy, et Louvain, Peeters, 1876). Il devait le compléter en 1877, chez le même Lévy, par un in-folio de quinze pages intitulé *Cent eaux-fortes gravées par Jean V.d.K. d'après les tableaux de Frédéric V.d.K.* Il laissait ainsi à la postérité – et il faut l'en remercier – le dossier complet et objectif de l'affaire.

Or ce dossier contient des textes d'un grand intérêt et d'une grande valeur littéraire, émanant de personnalités intellectuelles de haut niveau, et qui semblent n'avoir pas été repris ailleurs.

Un des articles les plus curieux est signé Carl Buls, car c'est ce prénom qui servait au futur bourgmestre de Bruxelles et défenseur de son patrimoine lorsqu'il écrivait de la critique d'art. Sa longue analyse a paru dans la *Revue de Belgique* de février 1875 sous le titre *La Question Van de Kerckhove*. Buls croit reconnaître l'appartenance de l'enfant peintre à la grande famille germanique des paysagistes et découvre dans son œuvre la traditionnelle attirance flamande pour la peinture d'après nature. Il a rencontré le père de l'artiste, dont la sincérité l'a bouleversé et convaincu. L'enfant prodige est comparé à Corot, à Courbet, à Daubigny, mais également à Breughel ou à Van Goyen. Buls va jusqu'à distinguer des périodes dans sa production, avec une préférence pour les travaux de 1873, « où se trouvent de vrais chefs-d'œuvre » qu'il analyse en détail et avec respect. Une importante partie de son compte rendu traite d'ailleurs de « l'individualité de la facture », qu'il attribue à « une certaine tristesse que cause toujours (la naissance) d'un phénomène contre nature ». La sincérité de l'artiste lui semble évidente et c'est dans le souci de pérenniser son œuvre qu'il souhaite la voir reconnue au terme d'une enquête rigoureuse qui assurera « à l'antique cité de Bruges la gloire de compter un artiste de plus dans sa Walhalla ».

Le plus beau, le plus émouvant de ces articles est sans conteste celui qui parut, sous le titre *Un peintre de dix ans. Fritz Van de Kerckhove*, dans les numéros du 15 février et de 1<sup>er</sup> mars 1875 de la revue *L'Art universel* que Camille Lemonnier venait de créer deux ans plus tôt. La qualité de ce texte n'a rien de surprenant lorsqu'on découvre en finale la signature de Lemonnier lui-même. Le ton est donné dès le début ; c'est celui de l'émotion devant le mystère du génie prédestiné : « On est frappé tout à la fois d'étonnement et de douleur devant l'émotionnant spectacle de cet enfant s'essayant avec une naïveté qui se mêle d'audace aux jeux sacrés de l'art ; et l'esprit demeure confondu de l'exemple de cette précocité qui se

lance d'une manière instinctive et presque inconsciente à travers les recherches de la plus bizarre des créations. Un mystère, que rien n'explique d'abord, si ce n'est la secrète et implacable vocation qui marque au front les prédestinés, s'impose aux investigations curieuses de l'analyse ; et l'on se sent, sans pouvoir la définir, devant une force de la nature. »

Lemonnier connaît les « tableautins irritants » du père de Fritz, qu'il est un des seuls critiques à apprécier pour « sa verve mordante et inégale » et pour ses « silhouettes à la Callot », mais qui n'a pas su trouver la maturité et la force nécessaires pour développer ses qualités innées. Il reconnaît dans l'œuvre de Fritz des similitudes avec celle de son père, entre autres dans le coup de pinceau « mince comme une griffe d'aiguille », au point qu'ils semblent parfois peindre « avec l'extrémité de l'ongle ou la pointe d'un clou plutôt qu'avec le poil toujours un peu épaté du pinceau ».

Il espère que l'œuvre de « ce météore si tôt évanoui de notre ciel ne s'en ira pas avec le son d'un violon comme l'âme d'un Milanollo ; sa trace lui survivra et si l'État obtient de la famille, pour ses collections quelques œuvres de ce précoce et malheureux enfant, son nom ira s'inscrire au panthéon des jeunes martyrs, pour l'attendrissement et l'admiration de ceux qui le connaîtront et s'étonneront de le voir si grand et si misérable ».

Lemonnier n'est pourtant pas de ceux qui mettraient le petit Fritz au niveau d'un Corot ou d'autres maîtres. « Ici, écrit-il, commence l'erreur, et j'allais dire le fanatisme qu'engendre chez les hommes la méditation sur les choses anormales... C'était, en regard des vols hautains de ces grands esprits trempés d'étude et de réflexion, la chrysalide brillante déjà des promesses de la vie, mais confusément endormie encore, malgré la jeune palpitation de ses ailes. » Le critique manifeste un goût très marqué pour le jeu des couleurs dans l'art de l'enfant : « Quand il tient une couleur, il la délaie, la noie, la mêle, jusqu'à ce que son œil soit caressé, et de ce jeu sort une gamme d'une richesse parfois extrême, mais qui manque ordinairement des relations exactes des tons entre eux. On sent un cerveau enflammé sur les facettes duquel les images s'attachent avec des miroitements prismatiques et comme un kaléidoscope dont le hasard fait chatoyer et étinceler les mouvantes combinaisons. Un long ruissellement de lumières brillantes ou tendres l'enveloppe dans les fluides d'une atmosphère particulière et rejaillit jusque dans les yeux, qu'il prédispose à tout voir sous un jour par moments

paradisique. Il y a, en effet, dans l'œuvre de l'enfant, des douceurs de coloration qui atteignent aux frémissements les plus légers de l'éther : et quelques-uns de ses ciels, satineux et tout chauds de caresses, ondulent à travers des espaces argentins que le vent paraît avoir lavés. C'est à ce point que commence pour le contemplateur de ces difficiles énigmes un trouble dont il a peine à se départir. Que des étalages violents et heurtés, que même des harmonies sonores et puissantes soient sorties de ce pinceau, on l'admet plus facilement : mais la délicatesse du coloris ne vient que d'un long apprentissage et c'est le comble de d'art d'obtenir la suavité par les raffinements de la lumière et les décompositions de tons. Or, l'extrême finesse est précisément la note la plus extraordinaire du jeune Fritz : il est, en un mot, un coloriste de la plus belle trempe. Là, du reste, n'est pas le seul étonnement de l'esprit devant ce génie rudimentaire... »

En effet, cet enfant qui n'a jamais voyagé devine, comme un mirage lointain, l'image de contrées qu'il n'a pu voir. « Quelles affinités mystérieuses, quels secrets et profonds accords reliaient au Midi torride, aux mers de l'Archipel... aux paysages incendiés du Caire... sa vision clairvoyante ?... Son imagination était comme ces ponts de lianes qui servent à franchir les torrents dans les terres de l'Inde, et sont jetés, avec leurs balancements flexibles, d'une cime à une autre. »

Dans sa ferveur, Lemonnier en venait même à pardonner au père de l'enfant les petites silhouettes dont il avait décoré ses minuscules panneaux. « Un père seul pouvait consommer, dans sa tendresse, le sacrilège sacré de peindre sur l'œuvre de son fils : celui-là a mêlé à la funèbre guirlande des népenthès éclos sous les pieds de son Fritz les immortelles cueillies dans son propre jardin. »

Le sujet semble avoir plongé le critique dans une véritable ivresse lyrique. La conjonction du mystère, de la maladie et du génie précoce explique en partie le ton extatique du commentateur. On ne le retrouvera plus dans l'article qu'il donnera l'année suivante dans la revue française *Le Magasin pittoresque* d'août 1876. Si sa conviction n'a pas varié (« on a douté d'abord... puis on s'est rendu à l'évidence... à l'heure présente, on sait bien que c'est la petite main de l'enfant qui a fait tout »), la tonalité a changé. Le style est devenu à la fois narratif et sobre, comme si l'écrivain était revenu de son exaltation initiale. Dans ses souvenirs tardifs, Lemonnier ne reviendra plus sur le thème de l'enfant peintre.

La lecture de l'article dithyrambique de février-mars 1875 incita Octave Pirmez à écrire une lettre à Siret, qui la publia dans son *Journal des Beaux-Arts* du 13 mars 1875. Le châtelain d'Acoz y dit partager l'admiration du public. À la visite de l'exposition, l'impression a dépassé son attente. Elle a confirmé les sentiments exprimés par Siret et par Lemonnier dans leurs études : aussi estime-t-il qu'il serait prétentieux d'y revenir. Il s'en tiendra à l'évocation de ce qu'il appelle « ce phénomène spirituel » : le génie enfant. Pour lui, le petit Van de Kerckhove est en peinture ce que Pascal était en mathématiques ou Mozart en musique. Quant au phénomène, il lui paraît plus plausible chez l'enfant que chez l'adolescent : « Il est plus pur, plus près de Dieu, la voix de la nature n'ayant pas encore étouffé celle de l'esprit infini ; il est plus consciencieux, l'opinion publique ne le préoccupant point. »

Pirmez s'insurge contre les sceptiques qui jugent le génie enfant d'après leur propre organisation : « N'étant pas pénétrés de la puissance de l'idéal, ils ne voudront pas attribuer à un être entrant dans la vie ce talent transcendant. À quelques-uns, peu favorisés du côté de l'âme... il déplaira de voir l'esprit éternel venir jouer un aussi grand rôle ici-bas. Leur critique découle de leur philosophie même. » Certaines personnes croyaient déceler dans l'œuvre du jeune peintre « une monotonie qui laisse en l'âme une impression attristante ». Il leur rétorque, parlant du génie enfant : « C'est du fond de son âme vierge, parcelle de Dieu plus ou moins altérée, et comme à travers un voile transparent qui a la teinte de sa propre nature, qu'il contemple la création et la reproduit dans sa vague étendue. La monotonie, la tristesse de ses œuvres montrent l'individualité du génie précoce et la grandeur de la pensée qui l'inspirait. Tout objet majestueux attriste, et il n'est pas de sentiment profond que n'accompagne la mélancolie. » La tonalité générale de l'article et de sa conclusion reflète bien le spiritualisme romantique de l'écrivain des *Jours de solitude* (1869).

Sans partager l'idéalisme philosophique de Pirmez, le journaliste libéral Max Sulzberger (1830-1901) communiait dans la même ferveur et avec d'autant plus d'autorité qu'il n'était venu à la plume qu'après une formation d'artiste peintre reçue en Allemagne. Son feuilleton du 17 février dans *L'étoile belge* débute sur un ton qu'on pourrait croire sceptique, mais qui se veut objectif. En fait, sa visite à l'exposition l'a plongé dans l'ébahissement, car il a cru y retrouver, « avec une fidélité qui tient du sortilège, la manière, le coloris et jusqu'au sentiment personnel des maîtres du paysage moderne

français », en particulier du grand Corot, mais aussi de Rousseau, de Troyon et de Courbet.

L'œuvre atteste « une incomparable sûreté de main » et il serait absurde de l'attribuer au père de l'enfant, car « partout où la brosse paternelle a passé, elle a gâté l'effet au lieu de le corriger ». Sulzberger parle d'une « facture magistrale ». Sa conviction n'est cependant pas absolue : il juge simplement possible « qu'un enfant souffreteux, maladif, grandi dans un climat artistique et concentrant toutes ses facultés sur ce seul point ait pu... produire tous ces tableautins ». Qu'on ne parle pas de génie, comme l'ont fait certains critiques : « Si Frédéric eût vécu,... jamais il n'eût franchi les limites étroites qu'il a choisies par intuition... Dès qu'il veut agrandir le cadre, son adresse et son aplomb l'abandonnent... La raison en est facile à saisir : il n'a vu la nature que par les yeux des maîtres anciens et modernes. Là est le secret de sa force relative, mais aussi de son irréparable faiblesse... C'est l'art japonais ou chinois. Ne lui demandez pas plus de note personnelle qu'à l'oiseau qui contrefait tous les autres chanteurs du bois, sans avoir un chant à lui. » Le critique parle même de pastiche, mais de pastiche réalisé par instinct. Il comprend le désarroi des peintres, surtout des jeunes, quand ils voient « l'idéal qu'ils poursuivent incessamment, réalisé, dépassé par un enfant inconscient ». Il conclut à leur intention : « Qu'ils se hâtent de profiter de cette leçon... Elle leur dit que le véritable art exige autre chose que de l'adresse et de l'habileté de main ; que rendre dextrement une impression, et donner l'avant-goût ou la saveur ne suffit pas. Il faut viser plus haut, frapper plus fort. » Comme l'a dit Confucius, « Je déteste l'ivraie de peur qu'elle perde les récoltes, je déteste les hommes habiles, de peur qu'ils ne confondent l'équité ».

De toutes les interprétations, celle de Max Sulzberger est sans doute la plus subtile, la plus nuancée, sans qu'on puisse juger aujourd'hui de sa validité. Elle n'entama pas le scepticisme radical du journaliste et historien Louis Hymans (1829-1884), le père de l'homme d'État. Il écrivit à Siret, le 17 mars 1875, une brève mise au point qui parut dans *L'écho du Parlement* du surlendemain : « J'ai en ma possession un petit tableau absolument identique à ceux qui ont été exposés au Cercle artistique de Bruxelles. Même « panneautin », même encadrement, même facture, en un mot identité absolue avec les « tableautins » du pauvre Fritz. Et ce « panneautin », acheté chez un marchand, porte la signature du père de Fritz (J.V.D.K.). »

À l'initiative de Jean Rousseau, adversaire irréductible de la thèse de l'enfant prodige, une enquête fut ouverte dans l'intention de clôturer le débat définitivement. Ses conclusions ne satisfirent personne. Mais le doute avait été jeté et il ruina petit à petit la confiance des experts. L'œuvre de l'enfant de Bruges a disparu des collections de nos musées et son nom n'apparaît dans les dictionnaires des peintres que pour y rappeler le tumulte qu'elle avait provoqué.

L'affaire de « l'enfant de Bruges » n'est plus, aujourd'hui, qu'un épisode historique, une curiosité anecdotique. Elle vaut encore, à nos yeux, par la qualité des analyses qu'elle a suscitées et par l'engagement passionné de quelques-uns de nos meilleurs écrivains de l'époque. On peut d'ailleurs se demander si elle n'a pas contribué, dans une certaine mesure, en mobilisant à la fois les artistes, les écrivains, les intellectuels et un large public, à préparer la voie au renouveau littéraire et culturel des années 80<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Au cours de la discussion qui a suivi cette communication, M. Roland Beyen a révélé que, plus près de nous, Michel de Ghelderode avait consacré deux articles (en 1943 et en 1949) à cette ténébreuse affaire. Nous nous proposons d'y revenir ultérieurement.

# ÉTUDE

## Georges Rodenbach : esthétique symboliste et quête d'identité\*

---

Texte de M. Paul GORCEIX

Peu d'écrivains ont été identifiés à leur œuvre autant que Georges Rodenbach, disparu dans cette « terrible année 98 », comme Stéphane Mallarmé, Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Lewis Carroll et d'autres. Son nom est définitivement lié à son roman *Bruges-la-Morte*, qui, publié en feuillets dans *Le Figaro* de février 1892, devint vite un vrai best-seller. Au point d'ailleurs de déclencher une vogue touristique dans le public parisien stimulé par les images d'un Nord exotique, dont l'auteur de *Bruges-la-Morte* avait suggéré le rêve avec une maîtrise, mais aussi avec une stratégie consommée dans ses romans, comme *Le Carillonneur* (1897) et le recueil de contes *Le Musée des Béguines*. Force est de constater que les œuvres de ce Tournaisien qu'était Rodenbach, admirateur passionné de Bruges, ont toutes, depuis *La Jeunesse blanche* jusqu'au *Miroir du ciel natal*, la cité de Bruges comme décor. Il lui revient d'avoir intronisé la ville dans l'imagerie française d'une Belgique septentrionale – idéale et mystique. Près de dix ans auparavant, Émile Verhaeren, dans *Les Flamandes* et *Les Moines*, avait forgé le stéréotype d'une Flandre sensuelle et mys-

---

\* Cet article reprend, dans son esprit, la communication présentée le 11 décembre 1998 lors de la journée d'étude : « Cette cruelle année 1898... » organisée par M<sup>me</sup> le professeur Mireille Dottin-Orsini à Bordeaux III. Les communications de ce colloque ne faisant pas l'objet d'une publication, nous remercions l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique d'avoir accepté de publier cette réflexion à propos de George Rodenbach, mort à la fin de l'année 1898.

tique. Rodenbach et Verhaeren avaient œuvré, l'un et l'autre, il est vrai, dans le sillage de la stratégie, prônée par le baudelairien, fondateur de *La Jeune Belgique*, Iwan Gilkin. Constatant l'absence de littérature nationale, ce dernier avait exhorté les écrivains de Belgique à fonder une littérature par référence à la tradition picturale flamande, « sensualiste et mystique ». Un stéréotype qui devait avoir la vie dure !

Avec *Bruges-la-Morte*, on a affaire à l'exemple de la valorisation culturelle d'une cité, voire d'un pays par sa littérature. Il est remarquable d'ailleurs que la peinture soit associée ici à une telle mise en valeur littéraire, à travers les tableaux de Le Sidaner et la célèbre aquarelle de Levy-Dhurmer représentant le long visage pâle de Rodenbach sur le décor brumeux, tremblé de canaux, d'églises et de demeures gothiques. La magie perdure. De nos jours, Bruges est restée la cité mythique par excellence. À preuve : le guide *Le Routard* signale le roman de Rodenbach comme le premier livre que le touriste doit avoir lu avant de se rendre en Belgique !

Pourtant, la médaille a son revers. Le succès du roman construit sur l'image d'une cité décadente a suscité, on le sait, de véhémentes protestations de la part de nombreux Brugeois, qui refusaient d'être identifiés à ce qu'ils considéraient comme le déclin de leur ville. Ce double aspect de la réception du roman retient l'attention. Car, au-delà de son intérêt « imagologique » et social, se pose une question de poétique. Cette image renvoie au processus d'esthétisation appliqué systématiquement par Rodenbach jusqu'à satiété à toute sa production – poèmes, contes, romans et drames confondus. Il semble difficile de reprocher aux Brugeois, fiers de leur cité enrichie par le commerce depuis l'époque de la Hanse, de ne pas avoir compris que le projet réalisé par Rodenbach dans *Bruges-la-Morte* ou dans *Le Carillonneur* – une œuvre supérieure à *Bruges-la-Morte* – correspondait à l'idée de construire « l'identité de Bruges », précisément sur l'image d'une ville déchue. Cela, dans le contexte de l'époque, en réponse à la nostalgie du retour à des valeurs spirituelles qui s'imposait de plus en plus dans les esprits après la longue hégémonie du naturalisme : « *La littérature prochaine sera mystique... M. Maeterlinck vient de traduire Ruysbroeck, d'autres travaux vont émerger. Nous en avons assez de vivre sans espoir au Pays du Mufle* », déclarait Remy de Gourmont à Jules Huret en 1891, l'année même où Rodenbach écrivait *Bruges-la-Morte* et composait son recueil *Le Règne du Silence*. Il faut bien voir que pour Rodenbach, à l'instar de Lemonnier et de la génération symboliste



– les Maeterlinck, Verhaeren, Charles Van Lerberghe et Max Elskamp –, l'objectif, c'était de combler le déficit littéraire de la nation, en créant une littérature belge, de langue française – on croyait alors à la Belgique –, soit une littérature spécifique, démarquée par rapport à ce qui se faisait alors à Paris. Car, s'il n'est pas contestable que Rodenbach fut un admirateur du style des Goncourt et un disciple fervent de Mallarmé, dont il était l'ami, son concept d'écriture diffère néanmoins de la manière de mener l'enquête humaine et sociale des premiers, même s'il partage avec eux l'intérêt pour l'aspect neurotique de l'individu, et il ne se confond pas avec le processus foncièrement intellectuel de la création poétique chez Mallarmé.

« *Le propre d'un art un peu noble* », note Rodenbach dans l'essai intitulé *Paris et les petites patries*, « *c'est le rêve et ce rêve ne va qu'à ce qui est loin, absent, disparu, hors d'atteinte*<sup>1</sup>. » Cette constatation ne manque pas d'intérêt. Cela signifie que Rodenbach refuse un art conçu comme la reproduction directe de la perception, qu'il rejette l'acte de mimésis en faveur d'une création fondée sur l'éloignement. Démarche qui équivaut à l'intériorisation du vécu. Pour lui, les images de la vie ne peuvent passer dans l'écriture que dès lors qu'elles sont reflétées, spiritualisées et transcendées au miroir du souvenir. Libérées du poids de la matière, celles-ci sont alors prêtes à subir l'opération d'alchimie qu'implique l'écriture. Au sujet de l'évocation des pays lointains dans les romans de Loti, Rodenbach, qui est aussi un critique littéraire très subtil, déplore que l'auteur d'*Aziyadé* n'ait vu que « *les choses formelles et dans leur réalité tangible*<sup>2</sup> ». « *On leur voudrait moins de vérité, d'aspects réels* », il souligne : « *pour une transposition en art*<sup>3</sup> ». Conception mallarméenne de la création littéraire, comme on le constate. Définissant à propos de la sculpture de Rodin le rôle du poète, Rodenbach précise qu'il s'agit pour lui de découvrir « *les rapports mystérieux des idées, les analogies dans les images* » qui échappent aux autres<sup>4</sup>. L'ambition d'abolir la pesanteur du monde sensible reçu par les organes sensoriels, le refus de traduire le réel dans sa matérialité pour ne plus livrer que ses images reflétées dans le prisme de l'âme, ce projet, fondamentalement constitutif de son esthétique, Rodenbach l'a suggéré dans *Le Règne du Silence*,

<sup>1</sup> Georges Rodenbach, *L'Élite*, Fasquelle, Paris, 1899, « *M. Pierre Loti* », p. 192.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibid.* « *M. Rodin* », p. 275.

<sup>4</sup> Georges Rodenbach, *Le Règne du Silence* (1891), Mercure de France, Paris, 1923, « *Au fil de l'âme* ».

notamment dans le poème qui ouvre le cycle intitulé *Au fil de l'âme*. La méditation sur la matière et l'acte d'écriture sert de prétexte au poème. Il faut lire ces vers comme l'expression d'un programme.

*Ne plus être qu'une âme au cristal aplani  
Où le ciel propagea ses calmes influences ;  
Et, transposant en soi des sons et des nuances,  
Mêler à leurs reflets une part d'infini.  
Douceur ! c'est tout à coup une plainte de flûte  
Qui dans cette eau de notre âme se répercute ;  
Là meurt une fumée ayant des bleus d'encens...  
Ici chemine un bruit de cloche qui pénètre  
Avec un glissement de béguine ou de prêtre,  
Et mon âme s'emplit des roses que je sens...  
Au fil de l'âme flotte un chant d'épithalame ;  
Puis je reflète un pont debout sur les bruits d'eaux  
  
Et des lampes parmi les neiges des rideaux...  
Que de reflets divers mirés au fil de l'âme<sup>5</sup> !*

D'entrée de jeu, Rodenbach dévoile son ambition. À l'inverse de la littérature réaliste ou même romantique, sa poétique a de particulier qu'elle ne tire pas sa dynamique de la perception de la vie du dehors, mais de la vie intérieure. Le poème se nourrit des songes de la vie profonde, des paysages vus du dedans, sublimés et ramenés à des élans émotionnels, à des pulsations de l'être « au bord de l'âme », selon son image suggestive. Le contemplateur-poète désire n'être plus qu'une « âme au cristal aplani », soit une surface parfaitement lisse, qui ne lui renvoie que le reflet de ces choses et non la photographie directe, de la même manière que le ciel réverbère et double dans son miroir le monde sensible. Au premier temps marqué par l'ouverture et par la disponibilité aux « influences » du dehors, succède un second acte, générateur de poésie véritable. L'art implique l'intervention active du créateur, le transfert dans l'âme des perceptions auditives et visuelles – « Et, transposant en soi des sons et des nuances », ces perceptions sensorielles sont reçues et retransmises dans le poème par le moi intérieur qui les médiatise. Ce processus de réflexion, au sens physique du terme, constitue la condition même de l'art. « *Poétique du reflet* », comme Christian Berg a défini très justement la démarche de Rodenbach<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Nous renvoyons à la très fine *Lecture* que Christian Berg a faite de *Bruges-la-Morte*, dans : Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Labor/Espace Nord, Bruxelles, 1987.

<sup>6</sup> Cette notion de transposition mallarméenne, Georges Rodenbach la reprend à propos de *P. Loti*.

En effet, avant de devenir matière poétique, le monde sensible doit se décanter, se dégager de ses scories, se spiritualiser, c'est à ce prix que s'y mêle « une part d'infini ». Confirmation que Rodenbach ne conçoit pas l'art sans ce que Mallarmé nomme « *la divine transposition* »<sup>7</sup>. L'art étant le produit du passage de l'expérience sensible de la vie et des choses, le résultat du passage du fait concret à son idéalisation. La littérature, selon Mallarmé, on le sait, n'a pas à mimer le monde, elle n'en est pas en quelque sorte la duplication. Il y a seulement littérature lorsque le fait de nature est appréhendé de l'intérieur, transposé en acte de pensée et de langage, et qu'il réapparaît transcédé dans le texte.

Or, ce qui fait la spécificité du type de symbolisation propre à Rodenbach, c'est qu'au cours de l'opération d'alchimie dont l'écriture est le foyer, le monde sensible, le paysage, les objets et l'atmosphère même, loin de perdre leurs traits originaux et de devenir des « notions », des « idées » pures, conservent leur identité. Bien qu'elles soient réfléchies et renvoyées au lecteur sous une forme épurée, *quintessenciée*, selon le mot heureux de R. de Montesquiou, les images que Rodenbach incorpore à la trame de son poème en vers ou en prose, sont, quant à elles, marquées du sceau indélébile de la réalité. Elles sont chargées d'une tonalité qui, même transfigurée par le rêve, suggère immanquablement « la petite patrie » flamande. C'est le degré de transfiguration du monde qui marque l'écart entre la démarche du disciple et du maître. La magie de la transposition ne conduit pas à l'abstraction chez Rodenbach, mais plutôt à ce que Novalis a appelé la « *romantisation du réel* ». C'est-à-dire l'élévation de la réalité à un sens supérieur. Novalis, traduit par Maeterlinck, définit en ces termes ce processus : « *Si je donne à l'ordinaire un sens supérieur, à l'habituel un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'aspect de l'infini, je le romantise*<sup>8</sup>. »

L'originalité de la démarche poétique de Rodenbach, c'est que chez lui ce processus de symbolisation poétique, loin d'exclure la réalité, d'une part la transcende et de l'autre en accentue le caractère local, voire national. À propos de Mistral, pour lequel il éprouvait beaucoup d'admiration, il souligne, de manière inattendue, l'importance

<sup>7</sup> Robert de Montesquiou, *Diptyque de Flandre/Triptyque de France*, Collection 10/18, U.G.E., Paris, 1986.

<sup>8</sup> Nous citons d'après notre réédition de la traduction de Maurice Maeterlinck : Novalis, *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs*, Préface et Postface de Paul Gorceix, Libr. Corti/ En lisant en écrivant, Paris, 1992, p. 297.

du national : « *Il faut écrire d'après une race dont on est l'aboutissement, note-t-il. C'est le moyen pour que les livres soient originaux ; et ils le seront d'autant plus que la race est demeurée elle-même plus impolluée, personnelle, abritée contre l'influence de la centralisation et du cosmopolitisme. Et il conclut : Heureux, les écrivains qui ont une province dans le cœur<sup>9</sup> !* »

Revenons au poème cité. L'opération de symbolisation, à laquelle le poète nous invite à assister dans le premier acte d'*Au fil de l'âme*, n'a pas pour objectif d'abstraire la réalité, bien au contraire, mais de l'élever à une puissance qualitative, tout en ancrant l'écriture dans la réalité régionale, raciale, pourrions-nous dire (sans connotation), dans le paysage national de la Flandre, dont il entend suggérer les traits particuliers, le climat, la couleur spécifique, tirer la quintessence, comme l'a vu avec beaucoup de subtilité Robert de Montesquiou.

La critique a pudiquement passé sous silence l'aspect national, identitaire, ethnique dirons-nous, sous-jacent aux romans, dont la ville Bruges est l'actant. Cet aspect est explicite dans l'autre grand roman de Rodenbach, *Le Carillonneur* (1897). Dans ce roman, les deux cités Bruges et Anvers sont mises en parallèle, opposées. La peinture fait office de critère, d'aune, à laquelle est mesurée l'authenticité ethnique de la ville. On lit : « *Bruges eut Memling, qui est un ange ; Anvers eut Rubens, qui est un ambassadeur.* » Memling, c'est Bruges, c'est le symbole de la Flandre mystique à travers la peinture des madones. Rubens, associé à Anvers, alors plaque tournante commerciale de l'Europe du Nord, c'est le symbole de l'ouverture sur la vie, le monde dans toutes ses turbulences. Ici donc, cosmopolitisme et sensualité ; à Bruges, au contraire, intériorité, ascétisme et repli sur soi-même. Rodenbach met dans la bouche du militant fanatique nationaliste Farazyn ces paroles : « *Bruges est intacte, vous dis-je. Ce n'est pas comme Anvers qui, elle, ne fut pas violée par son vainqueur, mais l'a aimé. Bruges est l'âme flamande intégrale ; Anvers est l'âme flamande occupée par les Espagnols ; Bruges est l'âme flamande restée dans l'ombre ; Anvers est l'âme flamande mise au soleil étranger. Anvers dès lors, et maintenant encore, fut plus espagnole que flamande. Son emphase, sa morgue, sa couleur, sa pompe, sont de l'Espagne ; et même ses corbillards, termina-t-il, couverts d'or et comme des châsses.* »

<sup>9</sup> *L'Élite*, « *Mistral* », p. 184.

Il faut bien reconnaître au demeurant que le répertoire d'images avec lequel Rodenbach reconstruit une imagerie de la Flandre est répétitif. Il renvoie à une Flandre rêvée – telle celle de Ghelderode dans *Sortilèges* ou dans *La Flandre est un songe* – : cloches, beffroi, eau des canaux dormants, béguines, etc. Sa réussite, c'est d'avoir fait coïncider jusqu'au calque ses images avec la réalité géographique, climatique du pays – et ce en correspondance avec la représentation culturelle de la Flandre, telle qu'on l'attendait. Car ces images sont l'expression esthétique rêvée de sa province et en même temps celle de la poésie symboliste, dont le fondement est l'analogie. Qu'est-ce à dire ? L'analogie, c'est la « *grande loi de la Nature* », dira Rodenbach à propos du sculpteur Rodin. Or ce principe, le vulgaire ne le perçoit pas. Son idée, c'est que les analogies qu'il a exploitées dans son œuvre sont quasiment congénitales à l'environnement, à l'atmosphère, au climat de la Flandre. Ces analogies, c'est le brouillard, la bruine, la pluie interminable, autant de voiles qui enveloppent et figurent la prédilection de l'écrivain pour la vue des choses par l'entremise d'un écran – l'eau ou le verre – qui en gomme les contours trop marqués et modifie la perception du monde, jusqu'à en faire une perception fragilisée, tremblée, irréaliste.

*Ah ! cette pluie en nous ! c'est comme une araignée  
Qui tisse dans notre âme avec ses longs fils d'eau  
Inexorablement une toile mouillée ! (XV.)*

C'est la neige, le « *ciel otieux* », les « *mousselines blanches* », les « *fil de la vierge* », les « *nappes d'autel* », conjonction raffinée de la blancheur avec la pureté virginal, et liturgique. Ce sont les « *canaux de silence* » bordés « *d'arbres en rideau* », les cloches, les « *cygnes parés comme des reposeurs* », les vierges des missels, les « *saintes des verrières* » – tout cela apparié, confondu, identique dans les rêves des « *miroirs où nous nous délayons* » (V). L'atmosphère feutrée et mystique de la Flandre n'est-elle pas tout entière dans le « *bruit de la cloche qui pénètre / Avec un glissement de béguine ou de prêtre* » (I) ? Le deuil perpétuel qui plane dans la chambre close, est suggéré par le souvenir fugace des « *visages anciens demeurés dans le verre* » apparaissant le soir « *aux vitres de notre âme* » (IX).

*Faces mortes toujours près de s'évanouir  
Et sans cesse émergeant, – sitôt qu'on les oublie, –  
Au fil de l'âme, en des détresses d'Ophélie (IX.)*

Visages du passé qui défilent dans la mémoire comme la chevelure

d'Ophélie, dont le romancier fera l'emblème de la cité morte, glissant au fil de l'eau... Le reflet en art, a écrit très finement Bosquet de Thoran, est essentiellement d'ordre « *esthétique et métaphysique*<sup>10</sup> ».

Émile Verhaeren ne s'y est pas trompé. Il va au cœur même de l'art de Rodenbach dans ce jugement : « *C'est un recueilli. Il apporte dans l'art contemporain un encens pris aux cérémonies d'un mysticisme nouveau, que ne connurent ni Baudelaire, ni Verlaine. Il le recueille non pas en des chapelles espagnoles, ni en des cathédrales françaises, mais en des béguinages flamands. Mysticisme précis, propre, dominical, mysticisme de confessionnal, [...]*<sup>11</sup>. » C'est vrai. Du mysticisme, l'auteur de *Bruges* n'a plus gardé que l'enveloppe, le cérémonial. Mysticisme d'art. Chez lui, la démarche symboliste d'écriture s'est faite esthétisante. Rodenbach a puisé à larges brassées, dans la liturgie traditionnellement liée au culte catholique, une profusion d'images et de symboles, un vocabulaire pour les transférer dans l'expérience poétique tout en gardant un rapport intime avec les choses, qu'il a su rendre palpable pour le lecteur. Charles Van Lerberghe avait bien vu que l'autonomisation du champ littéraire en Belgique ne pouvait se réaliser que sur le fondement de l'âme belge. Il écrit dans son *Journal 1894-1898* : « *Être d'étranges rêveurs, des mystiques, c'est la meilleure façon pour nous Belges de n'être pas des provinciaux. Une littérature d'isolés comme la nôtre ne peut fleurir qu'en des époques où l'attention se détourne de la vie mondaine des salons pour se projeter sur le rêve.* » En ce sens l'apport de Rodenbach fut considérable. Sa *Bruges-la-Morte* a contribué – comme peut-être aucun autre roman – à construire une image identitaire, nationale, des Lettres françaises de Belgique.

<sup>10</sup> Bosquet de Thoran, *Traité du reflet*, Édition Jacques Antoine, Bruxelles, p. 53.

<sup>11</sup> Cité d'après Remy de Gourmont, *La Belgique littéraire*, Éditions Crès, Paris, 1915, p. 26.

## CHRONIQUE

### Élections

Deux élections ont eu lieu le 8 mai 1999 : de M. David Gaatone au siège de M. Jacques Monfrin, comme membre étranger de la section de philologie ; de M. Roger Foulon au siège de M<sup>me</sup> Jeanine Moulin, comme membre belge de la section de littérature.

### Séances publiques

Deux doubles séances de réception de nouveaux membres ont été organisées au cours du premier semestre de 1999, en présence d'auditoires très nombreux et très chaleureux : le 23 janvier, MM. Roland Mortier et Charles Bertin ont accueilli respectivement MM. Paul Delsemme et Alain Bosquet de Thoran, le premier à la section de philologie, le second à la section de littérature ; le 5 juin, MM. Marc Wilmet et Jacques De Decker ont accueilli respectivement MM. Daniel Droixhe et Hubert Nyssen, le premier comme philologue, le second comme écrivain, mais celui-ci parmi les membres étrangers.

Les huit discours sont publiés dans ce bulletin. Les nouveaux venus font l'éloge de leur prédécesseur : Louis Remacle, Paul Willems, Robert Frickx et Alain Bosquet.

Le 3 mars, le secrétaire perpétuel et le secrétaire perpétuel honoraire ont présenté, l'un nos lauréats de 1998, l'autre nos publications récentes. Les deux textes sont aussi imprimés dans ce bulletin.

Des réunions importantes, qui ne sont pas proprement des séances publiques, se sont tenues à l'Académie. Le 22 mars, à la demande des autorités politiques de la Communauté française de Belgique, l'accord culturel entre la France et cette

Communauté a été signé dans nos locaux par les ministres concernés, en présence de l'ambassadeur de France et de nombreuses personnalités.

Le 30 mars, la famille de Thomas Braun a remis officiellement à l'Académie d'importants documents concernant l'écrivain. Les Archives et Musée de la littérature ont bien voulu les recevoir en dépôt.

Le Conseil du livre de la Communauté française de Belgique s'est réuni de façon régulière dans nos locaux ; parmi les sujets traités figurent les droits d'auteur qui sont dus pour la photocopie et pour le prêt en bibliothèque.

### Séances mensuelles

Le lecteur trouvera dans ce numéro le texte des six communications qui ont été présentées au cours de nos séances privées. Le 9 janvier, M. Jacques Crickillon s'est interrogé sur un paradoxe du roman : quelle est la place du vrai et celle de l'imaginaire ? Le 13 février, M. Marc Wilmet nous a présenté les poètes que Georges Brassens a mis en musique. Le 13 mars, M. Georges-Henri Dumont a décrit les fluctuations qu'a connues la biographie historique. Le 10 avril, M. André Goosse a évoqué des souvenirs sous le titre *Comment peut-on être grammairien ?* Le 8 mai, M. Simon Leys, fraîchement débarqué d'Australie, a montré comment les critiques ont présenté Don Quichotte comme un être réel, qu'ils reprochent à Cervantès d'avoir traité durement. Le 12 juin, M. Roland Mortier a fait revivre un épisode curieux de l'histoire de la peinture en Belgique : un jeune Brugeois de 10 ans a été pris en 1875 pour un prodige, notamment par Pirmez et Lemonnier.

Le 12 juin, la bourse mise généreusement à la disposition de l'Académie par la Fondation Horlait-Dapsens a été attribuée à M. Yvon Givert.

Aux séances de janvier, de mars et de mai, l'Académie a approuvé les subventions proposées pour le Fonds national de la littérature.

### Publications récentes de l'Académie

Dans les collections de poche de l'Académie, ont paru quatre volumes : trois pièces de théâtre de Suzanne Lilar ; deux œuvres de jeunesse de Michel de Ghelderode, des recueils de nouvelles, *L'homme sous l'uniforme* et *La halte catholique*, où l'on voit plus d'une fois l'amorce de thèmes caractérisant son théâtre ; une importante anthologie de la poésie de Robert Vivier ; une savoureuse *Petite histoire de l'Académie* de Raymond Trousson.



### Activités des membres

De nombreuses activités ont été organisées autour de Henry BAUCHAU, comme des lectures de fragments d'*Antigone* et du *Journal d'Antigone* au théâtre Paris-Villette (mai-juin). Le numéro d'avril de la revue *L'œil de bœuf* lui a été consacré. Il a participé aux *Belles étrangères* à Lyon (11 mai). Son *Antigone* a reçu le prix des Lycéens.

Charles BERTIN a été fait par le gouvernement français commandeur de l'ordre du Mérite. Son beau roman *Les jardins du désert* a été réédité chez Babel.

Trois poèmes écrits par Jacques CRICKILLON ont été mis au répertoire du groupe rock animé par Dani Klein.

Robert DARNTON a été élu président de l'American Historical Association.

Jacques DE DECKER a participé, parmi de très nombreuses activités, au Bloomsday consacré au souvenir de Joyce (Bruxelles, 16 juin). La version qu'il a faite de *l'Egmont* de Goethe a été jouée dans la cour de l'hôtel de ville de Bruxelles.

Michel del CASTILLO a parlé le 2 mars aux Grandes conférences catholiques sur le sujet *Les idées contre l'art*.

Paul DELSEMME a publié une étude sur *Edmond Picard néologue* dans *Francophonie vivante* de mars.

En juin, Roger FOULON a organisé la 44<sup>e</sup> exposition des artistes de Thudinie à l'abbaye d'Aulne. Ses poèmes et ses romans ont été présentés au Centre culturel d'Erquelines, au Sentier des poètes à Thuin, au Grenier Jane Tony et à la Maison des écrivains à Bruxelles. *Paroles de plantes*, poèmes de Roger Foulon mis en musique par Paul Vy, ont été interprétés à la Maison haute de Watermael-Boitsfort par la soprano japonaise Hiroko Masaki.

Le mandat d'André GOOSSE au Conseil supérieur de la langue française (de Paris) a été renouvelé ; il fait partie du petit groupe qui est au Conseil depuis sa création, quelles qu'aient été les fluctuations de la politique. Il a parlé des *Conceptions du bon usage* à Mons (Université du temps libre) le 19 janvier et de *L'orthographe parmi les normes* le 17 mars au colloque organisé par l'Université de Cergy-Pontoise. Il a présenté une fois par mois la tribune de l'Académie à la radio (Musique 3). Il a présidé, le 14 mai, à Saint-Cyr-en-Arthie le colloque *Pour une politique mondiale de la langue française*. Il a préfacé le manuel *Vocabulaire français* de Thiry, Didier, Moreau et Seron (Duculot).

Philippe JONES a publié un essai intitulé *L'art pour qui, pourquoi ?*

Françoise MALLET-JORIS a publié *Sept démons dans la ville*.

Pierre MERTENS a participé aux Belles étrangères à Paris, Reims et La Rochelle (mai).

Roland MORTIER a présenté une communication sur *Marcel Thiry, poète du voyage* au colloque *Voyage et poésie* qui s'est tenu du 12 au 14 mars au château de La Napoule (Alpes-Maritimes). Il a participé, le 29 mai, à la première réunion du Conseil scientifique du Comité international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'est tenue dans l'ancien château de Voltaire, à Ferney-Voltaire.

Hubert NYSSSEN a été nommé par le président de la République française officier dans l'ordre national du Mérite. Il a publié *Un point, c'est tout ?* conte philosophique pour enfants, illustré par Claude Lapointe, et *Mille ans sont comme un jour dans le ciel*, livret d'un opéra buffa, musique par Dominique Lièvre. Il a également fait plusieurs conférences en France et en Suisse, intitulées : *Lire, écrire, éditer* et *Le plaisir et la nécessité dans l'édition*.

Georges SION a participé à Monaco au jury du prix littéraire prince Pierre.

Jean TORDEUR a été fait officier dans l'ordre de la légion d'honneur.

Raymond TROUSSON a publié dans la collection *Archives du futur* une biographie d'Iwan Gilkin.

Marc WILMET a été nommé président du Conseil supérieur de la langue française de la Communauté française de Belgique. Il a présenté des communications sur *Le français en Belgique : réalité ou fiction ?* à Birmingham le 26 mars, sur *Article zéro ou zéro article* au colloque de Genève sur l'article le 27 avril. Il a fait un séminaire de six heures sur *La phrase* à l'Université Forlì de Bologne (12-14 avril) et diverses conférences : sur *Proust grammairien* (à Bologne), sur *La grammaire sans galère* (à Tournai), sur *Le participe passé autrement* (à Charleroi).

Liliane WOUTERS a participé aux travaux de l'Académie de poésie à Lisbonne (mars) et aux rencontres des *Belles étrangères* organisées sous l'égide de la ministre de la Culture et de la Communication à Paris, Reims et La Rochelle (mai). En avril, Lucien Noullez l'a présentée à Bruxelles, à la Tribune poétique où elle a elle-même présenté Andrée Sodenkamp en mai. Elle a évoqué Maurice Carême à l'Apéritif des poètes à Charleroi ainsi que le poète flamand Willie Verheghe. Elle a fait paraître deux articles sur Guido Gezelle.

## Ouvrages publiés par l'Académie

### Nouveautés

- GODEFROID François — *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*, 924 p., 16 x 24,5, 1998 ..... 2.000 FB  
En coédition avec les Éditions Racine :
- GOSLAR Michèle — *Yourcenar. Biographie*. 406 p., 15 x 23, 1998 .. 950 FB  
Collections de poche 11,5 x 18 ..... Chaque volume 385 FB
- GHELDERODE Michel de — *La halte catholique. L'homme sous l'uniforme*.  
Préface de Jacqueline Blancart-Cassou. 320 p., 1999.
- LILAR Suzanne — *Théâtre*. Portrait par Françoise Mallet-Joris. Préface de  
Colette Nys-Masure. 476 p., 1999.
- TROUSSON Raymond — *Petite histoire de l'Académie*. 224 p., 1999.
- VIVIER Robert — *Poèmes choisis*. Préface de Maurice Delcroix. 444 p., 1999.

### Sous presse

- Collections de poche :
- DUBRAU Louis — *À la poursuite de Sandra*. Préface de Claire Lejeune. Portrait  
par Fernand Verhesen. XXXI-246 p.
- MISRAHI Jean — *Les routes du Nord*. Préface de Paul Delseemme. Portrait par  
Jean Mogin et Lucienne Desnoues. 252 p.
- TORDEUR Jean — *L'air des lettres*. Préface de Jacques De Decker. 338 p.
- TROUSSON Raymond — *La légende de la Jeune Belgique : textes d'Iwan  
Gilkin, Oscar Thiry et Valère Gille*. 560 p.
- En coédition avec les Éditions Racine :  
*La ville de Marguerite Yourcenar*. Textes édités par Bérengère Deprez. 320 p.,  
ill.

## I. La vie de l'Académie

- Alphabet illustré de l'Académie.* [Notices sur les 154 membres belges et étrangers depuis la création de l'Académie.] 324 p. 20 x 30, 1995 ..... 1 500 FB
- 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 vol. 14 x 20, illustrés de portraits.
- Tome I, 1972 : Franz Ansel, Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura García Calderón, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, 492 p.
- Tome II, 1972 : Henri Davignon, Gabriele 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, 482 p..
- Tome III, 1972 : Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Långfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Kristoffer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency, 484 p.
- Tome IV, 1972 : Mario Roques, Jean-Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Vallotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge, 472 p.
- Tome V, 1990 : Marthe Bibesco, Roger Bodart, Constant Burniaux, Lucien Christophe, Herman Closson, Fernand Desonay, Mircea Eliade, Marie Gevers, Robert Guiette, Adrien Jans, Géo Libbrecht, Jean Pommier, Paul-Henri Spaak, Edmond Vandercammen, Gustave Vanwelkenhuyzen, 351 p.
- Chaque volume ..... 600 FB
- L'Académie royale de langue et de littérature françaises célèbre son 75<sup>e</sup> anniversaire. Trois quarts de siècle de lettres françaises en Belgique.* Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup> rédigé par Jacques Detemmerman et Jean Lacroix. Avant-propos de Jean Tordeur. 328 p. 14,5 x 22, 1995 ..... 300 FB
- Annuaire de l'Académie.* 60 vol. 11,5 x 18, 1928-1995.
- Chaque volume ..... 250 FB
- Bulletin de l'Académie.* 76 tomes 16 x 24,5, 1922-1998.
- De 1922 à 1988, chaque fascicule ..... 275 FB
- À partir de 1989, chaque fascicule ..... 420 FB
- Abonnement annuel : 1 000 FB (Union européenne), 1 100 FB

(reste de l'Europe), 1 200 FB (reste du monde)  
 En outre, la plupart des communications et articles publiés dans le *Bulletin* sont disponibles en tirés à part. Chacun . . . . . 100 FB

*Bulletin. Table générale des matières*, tomes I à XLVIII, 1922-1970, établie par René Fayt. 122 p. 16 x 24,5, 1972 . . . . . 250 FB

*Bulletin. Table générale des matières*, tomes XLIX à LXVIII, 1971-1990, établie par Jacques Detemmerman avec la collaboration d'Andrée Art et René Fayt. 64 p. 16 x 24,5, 1994 . . . . . 250 FB

## II. Anthologie

WOUTERS Liliane et BOSQUET Alain. — *Poésie francophone de Belgique*. 1200 FB  
 Tome III (1903-1926) 475 p. 16 x 24,5, 1992 . . . . . 900 FB  
 Tome IV (1928-1962) 303 p. 16 x 24,5, 1992 . . . . .  
 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.

## III. Bibliographie

*Bibliographie des écrivains français de Belgique*, 1881-1960. 5 vol. 16 x 24,5. 700 FB  
 Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie Culot. VII-304 p., 1958 . .  
 Tome 2 (Det-G) établi par René Fayt, Colette Prins, Jean Warmoes, sous la direction de Roger Brucher. XXXIX-217 p., 1966 . . . . . 700 FB  
 Tome 3 (H-L) établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie, sous la direction de Roger Brucher. XIX-307 p., 1968 . . . . . 700 FB  
 Tome 4 (M-N) établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie et Renée van de Sande, sous la direction de Roger Brucher. 374 p., 1972 . . . . . 700 FB  
 Tome 5 (O-Q) établi par Andrée Art, Jeanne Blogie, Roger Brucher, René Fayt, Colette Prins, Renée van de Sande (†), sous la direction de Jacques Detemmerman. 270 p., 1988 . . . . . 900 FB

BEYEN Roland. — *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. 840 p. 16 x 24,5, 1987 . . . . . 1750 FB

CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. 156 p. 16 x 24,5, 1958 . . . . . 350 FB

DE SMEDT Raphaël. — *Bibliographie de Franz Hellens*. Extrait du tome 3 de la *Bibliographie des écrivains français de Belgique*. 36 p. 16 x 24,5, 1968 . . . . . 150 FB

LEQUEUX Charles. — « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*. Introduction par Joseph Hanse. 150 p. 16 x 24,5, 1964 . . . . . 400 FB

LEQUEUX Charles. — « *La Wallonie* ». *Table générale des matières* (juin 1886 à décembre 1892). 44 p. 16 x 24,5, 1961 . . . . . 250 FB

**IV. Études : littérature belge**

- 1920-1995 : un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*, par Raymond Trousson, Jacques Cels, Jacques De Decker, Vincent Engel, André Goosse, Paul Delsemme. 199 p. 14 x 19,5, 1995 ..... 550 FB
- Destrée le multiple*. Préface de Jean Tordeur. Textes de Raymond Trousson, Georges-Henri Dumont, Philippe Jones, Jacques Detemmerman. 303 p. 16 x 24,5, 1995 ..... 900 FB
- Le centenaire de Maurice Maeterlinck*. [Discours et études de Carlo Bronne, Victor Larock, Edmée de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry.] 314 p. 16 x 24,5, 1964 ..... 700 FB
- Le centenaire d'Émile Verhaeren*. [Discours, textes et documents.] 89 p. 16 x 24,5, illustrations, 1956 ..... 300 FB
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 372 p. 16 x 24,5, 1978 ..... 750 FB
- BERTIN Charles. — *Marcel Thiry*. 293 p. 16 x 24,5, 1997 ..... 850 FB
- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Essai de biographie critique. 540 p. 16 x 24,5, 1971. Réimpressions 1972 et 1980 ..... 900 FB
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'esthétique de Georges Rodenbach*. 208 p. 16 x 24,5, 1942 ..... 450 FB
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*. 203 p. 16 x 24,5, 1967 ..... 500 FB
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. *Sa vie*. 204 p. 14 x 20, 1952 ..... 500 FB
- CHARLIER Gustave. — *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)*. II. *Vers un romantisme national*. 546 p. 16 x 24,5, 1948 ..... 900 FB
- CHÂTELAIN Françoise. — *Une revue catholique au tournant du siècle : « Durendal ». 1894-1919*. 90 p. 16 x 24,5, 1983 ..... 300 FB
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. 142 p. 14 x 20, 1960 ..... 500 FB
- DAVIGNON Henri. — *L'amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (lettres inédites)*. 76 p. 14 x 20, 1955 ..... 350 FB
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. 184 p. 16 x 24,5, 1952 ..... 500 FB
- DEFRENNE Madeleine. — *Odilon-Jean Périer*. 468 p. 16 x 24,5, 1957 ..... 800 FB
- FRICKX Robert. — *Franz Hellens ou Le temps dépassé*. 450 p., 16 x 24,5, 1992 ..... 1250 FB
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 170 p. 14 x 20, 1957 ..... 300 FB

GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 342 p. 16 x 24,5, 1953 ..	800 FB
GUILLAUME Jean. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 303 p. 16 x 24,5, 1956 .....	700 FB
GUILLAUME Jean. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 108 p. 16 x 24,5, 1959 .....	400 FB
HALLIN-BERTIN Dominique. — <i>Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry</i> . 226 p. 16 x 24,5, 1981 .....	750 FB
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 331 p. 16 x 24,5, 1928. Réédition avec préface de Raymond Trousson, 1990 .....	1250 FB
KLINKENBERG Jean-Marie. — <i>Style et archaïsme dans la « Légende d'Ulenspiegel » de Charles De Coster</i> . 2 vol., 425 et 358 p. 16 x 24,5, 1973 .....	1200 FB
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie française. 352 p. 14 x 20, 1952 .....	800 FB
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck</i> . Textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire. 332 p., iconographie, 16 x 24,5, 1974 .....	1000 FB
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme</i> . 450 p. 16 x 24,5, 1978 .....	1000 FB
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 248 p. 16 x 24,5, 1933 .....	600 FB
RUBES Jan. — <i>Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché</i> . Essai d'analyse sémantique. 91 p. 16 x 24,5, 1984 .....	400 FB
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 420 p. 16 x 24,5, 1962 .....	700 FB
SKENAZI Cynthia. — <i>Marie Gevers et la nature</i> . 260 p. 16 x 24,5, 1983	600 FB
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle » de Camille Lemonnier</i> . 162 p. 14 x 20, 1961 .....	500 FB
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. Le poète et son art</i> . 212 p. 14 x 20, 1941 .....	500 FB
WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 200 p. 16 x 24,5, 1978 .....	500 FB

## V. Études : littérature française

*Journées Baudelaire. Actes du colloque Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967*. [Allocutions et communications de 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, Jean Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet.] 248 p. 16 x 24,5, 1968 . . . . .	600 FB
<i>Pour le centenaire de Colette</i> , textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne. 57 p. 16 x 24,5, avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard, 1973 . . . .	350 FB
<i>Visages de Voltaire</i> . Textes de René Pomeau, Haydn Mason, Roland Mortier et Raymond Trousson. 63 p. 14 x 19,5, 1994 . . . . .	300 FB
ANGELET Christian. — <i>La poétique de Tristan Corbière</i> . 145 p. 16 x 24,5, 1961 . . . . .	400 FB
BUCHOLE Rosa. — <i>L'évolution poétique de Robert Desnos</i> . 238 p. 14 x 20, 1956 . . . . .	500 FB
DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux</i> . 237 p. 14 x 20, 1963 . . . . .	500 FB
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour</i> , 3 vol. 16 x 24,5. I. <i>Cassandra</i> . 282 p., 1953. Réimpression, 1965 . . . . . II. <i>De Marie à Genève</i> . 317 p., 1954. Réimpression, 1965 . . . . . III. <i>Du poète de cour au chanfre d'Hélène</i> . 415 p., 1959 . . . . .	700 FB 700 FB 700 FB
DOUTREPONT Georges. — <i>Les proscrits du coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 169 p. 16 x 24,5, 1938 . . . . .	450 FB
GODFROID François. — <i>Nouveau panorama de la contrefaçon belge</i> . 87 p. 16 x 24,5, 1986 . . . . .	350 FB
LATIN Danièle. — <i>Le « Voyage au bout de la nuit » de Céline : roman de la subversion et subversion du roman</i> . 500 p. 16 x 24,5, 1988 .	1500 FB
LEMAIRE Jacques. — <i>Les visions de la vie de Cour dans la littérature française de la fin de Moyen Âge</i> . 579 p. 16 x 24,5, 1994 . . . . .	1500 FB
MORTIER Roland. — <i>Le « Tableau littéraire de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle »</i> . 145 p. 14 x 20, 1972 . . . . .	450 FB
MOULIGNEAU Geneviève. — <i>Madame de la Fayette, historienne ?</i> 349 p. 16 x 24,5, 1989 . . . . .	1250 FB
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse</i> . Choix et commentaire. 1953. 2 <sup>e</sup> édition, 335 p. 14 x 20, 1973 . . . . .	700 FB
PAQUOT Marcel. — <i>Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 224 p. 16 x 24,5, 1932 . . . . .	400 FB
PIELTAIN Paul. — <i>Le Cimetière marin de Paul Valéry</i> . Essai d'explication et commentaire. 324 p. 16 x 24,5, 1975 . . . . .	650 FB
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust</i> . 213 p. 16 x 24,5, 1954 . . . . .	600 FB



SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'esthétique française</i> , 1930. Nouvelle édition revue, 152 p. 16 x 24,5, 1966 .....	400 FB
TERRASSE Jean. — <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or</i> . 319 p. 16 x 24,5, 1970 .....	800 FB
THOMAS Lucien-Paul. — <i>Le vers moderne</i> . 274 p. 16 x 24,5, 1943 ..	700 FB
VANDEGANS André. — <i>Lamartine critique de Chateaubriand dans le « Cours familial de littérature »</i> . 89 p. 16 x 24,5, 1990 .....	350 FB
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage : Turolde, Villon, Racine, Verlaine, Mallarmé</i> . 232 p. 14 x 20, 1954. Réimpression, 1970 ..	500 FB
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> . 1926. Réédition avec note de l'auteur, 1952. Réimpression, 1965, avec préface de Jacques Dubois. 301 p. 16 x 24,5, 1989 .....	1250 FB 500 FB

## VI. Philologie et linguistique

BASSECOURT Claude de. — <i>Trage-comédie pastorale</i> (1594), publiée avec une introduction et des notes par Gustave Charlier. 117 p. 16 x 24,5, 1931 .....	260 FB
BRONCKART Marthe. — <i>Étude philologique sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 306 p. 16 x 24,5, 1935 .....	800 FB
HAUST Jean. — <i>Médecinaire liégeois du XIII<sup>e</sup> siècle et médecin namurois du XV<sup>e</sup></i> (manuscrits 815 et 2769 de Darmstadt). 215 p. 16 x 24,5, 1942 .....	500 FB
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique</i> . 248 p. 16 x 24,5, 1962 .....	600FB
RENCHON Hector. — <i>Études de syntaxe descriptive</i> . 2 vol. 16 x 24,5. Tome I : <i>La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales</i> . 200 p., 1967. Réimpression, 1969 .....	600 FB
Tome II : <i>La syntaxe de l'interrogation</i> . 284 p., 1967. Réimpression, 1969 .....	660 FB
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1953. 2 <sup>e</sup> édition, 213 p. 16 x 24,5, 1981 .....	460 FB
THIRY Claude. — <i>Le Jeu de l'étoile du manuscrit de Cornillon</i> . 170 p. 16 x 24,5, 1980 .....	400 FB
WARNANT Léon. — <i>La culture en Hesbaye liégeoise</i> . 255 p. 16 x 24,5, 1949 .....	600 FB

## VII. Œuvres

BOUMAL Louis. — <i>Œuvres publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot</i> . 211 p. 14 x 20, 1939 .....	400 FB
--	--------

CHAINAYE Hector. — <i>L'âme des choses</i> . Réédition. 189 p. 14 x 20, 1935 .....	400 FB
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition. Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers. 292 p. 14 x 20, 1958 .....	400 FB
DE SPRIMONT Charles. — <i>La rose et l'épée</i> . Réédition. 126 p. 14 x 20, 1936 .....	400 FB
DESTRÉE Jules. — <i>Journal 1882-1887</i> . Texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson. 439 p. 16 x 24,5, 1995 .....	900 FB
ELSKAMP Max et BOSSCHÈRE Jean de. — <i>Correspondance</i> . Introduction et notes de Robert Guiette. 64 p. 14 x 20, 1963 .....	250 FB
FONTAINAS André. — <i>Œuvres</i> , publiées par Marguerite Bervoets. 238 p. 16 x 24,5, 1949 .....	400 FB
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 187 p. 14 x 20, 1951 .....	500 FB
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la vie de misère</i> . Réédition. 167 p. 14 x 20, 1942 .....	400 FB
JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — <i>Correspondance (1898-1937)</i> . Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 238 p. 16 x 24,5, 1972 .....	600 FB
LECOQCQ Albert. — <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvercrux. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 336 p. 16 x 24,5, 1966 .....	700 FB
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 116 p. 14 x 20, 1943 .....	300 FB
MOCKEL Albert. — <i>Esthétique du symbolisme</i> . Précédé d'une étude par Michel Otten. 256 p. 16 x 24,5, 1962 .....	600 FB
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 95 p. 14 x 20, 1939 .....	300 FB
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de solitude</i> . Réédition. 351 p. 14 x 20, 1932 .....	600 FB
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 216 p. 14 x 20, 1959 .....	450 FB
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> . Introduction par Gustave Charlier. 212 p. 14 x 20, 1957 .....	450 FB
SANVIC Romain. — <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour mesure. Le roi Lear. La tempête</i> . Introduction et notices de Georges Sion. 382 p. 16 x 24,5, 1967 .....	450 FB
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 132 p. 14 x 20, 1960 .....	400 FB
THIRY Marcel. — <i>Œuvres poétiques complètes</i> . Avertissement de Charles Bertin. Introduction de Bernard Delvaille. Corrections et variantes établies par Christian Delcourt. Trois vol. de 376, 441 et 555 p. 14 x 19,5, 1997. Chaque volume .....	450 FB

VANDRUNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 241 p. 14 x 20, 1935 .....	450 FB
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 184 p. 14 x 20, 1969 .....	500 FB
VIVIER Robert. — <i>Traditore... Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques</i> . 285 p. 16 x 24,5, 1960 .....	500 FB

### VIII. Collections de poche, 11,5 x 18

#### Romans et nouvelles

GRAVIÈRE Caroline. — <i>Une Parisienne à Bruxelles</i> . Préface de Marianne Michaux, 123 p., 1998 .....	385 FB
HELLENS Franz. — <i>Bass-Bassina-Boulou</i> . Préface de Robert Frickx. 274 p., 1992 .....	385 FB
HEUSY Paul. — <i>Gens des rues</i> . Préface et notes de Paul Delsemme. 254 p., 1994 .....	385 FB
NIZET Henry. — <i>Les Béotiens</i> (1885). Préface de Raymond Trousson. 301 p., 1993 .....	385 FB
PLISNIER Charles. — <i>Figures détruites</i> . Préface de Charles Bertin. 327 p., 1994 .....	385 FB
RENARD Marius. — <i>Gueule-Rouge</i> . Préface et notes de Paul Delsemme. 379 p., 1998 .....	385 FB
THINÈS Georges. — <i>Les effigies</i> . Portrait par José-Willibald Michaux. Préface de Jean-Luc Wauthier. 279 p., 1998 .....	385 FB
THIRY Marcel. — <i>Passage à Kiew</i> . Roman. Préface de Dominique Hallin-Bertin. 184 p., 1990 .....	385 FB

#### Souvenirs

DE BOCK Paul-Aloïse. — <i>Le sucre filé</i> . Préface de Jacques De Decker. 245 p., 1994 .....	385 FB
LEMONNIER Camille. — <i>Une vie d'écrivain</i> . Préface et notes de Georges-Henri Dumont. 298 p., 1994 .....	385 FB

#### Études

DELBART Anne-Rosine. — <i>Charles Bertin, une œuvre de haut solitude</i> . 304 p., 1993 .....	385 FB
TROUSSON Raymond. — <i>L'affaire de Coster-Van Sprang</i> . Dossier. 165 p., 1990 .....	385 FB

**Poésie**

- KAMMANS Louis-Philippe. — *Poèmes choisis*. Portrait par Alain Bosquet. Préface de Jeanine Moulin. 184 p., 1992 ..... 385 FB
- KEGELS Anne-Marie. — *Poèmes choisis*. Portrait par André Schmitz. Préface de Guy Goffette. 172 p., 1990 ..... 385 FB
- MOGIN Jean. — *Poèmes choisis*. Portrait par Jean Tordeur. Préface de Michel Ducobu. 205 p., 1995 ..... 385 FB
- SCHEINERT David. — *Poèmes choisis*. Portrait par Liliane Wouters. Préface de Jacques-Gérard Linze. 284 p., 1995 ..... 385 FB
- SODENKAMP Andrée. — *Poèmes choisis*. Portrait par Carl Norac. Préface de Liliane Wouters. 266 p., 1998 ..... 385 FB

**Théâtre**

- HELLENS Franz. — *Notes prises d'une lucarne. Petit théâtre aux chandelles*. Préface de Robert Frickx. 304 p., 1992 ..... 385 FB
- SOUMAGNE Henry. — *L'autre messie. Madame Marie*. Préface de Georges Sion. 256 p., 1990 ..... 385 FB
- VAN LERBERGHE Charles. — *Pan. Les flaireurs*. Préface de Robert Van Nuffel. Introduction de Georges Sion. 168 p., 1992 ..... 385 FB

Les ouvrages figurant dans ce catalogue ainsi que les textes publiés dans le *Bulletin* peuvent être obtenus par commande écrite ou téléphonique à l'Académie royale de langue et de littérature françaises — Palais des Académies, rue Ducale, 1, 1000 Bruxelles.  
Tél. : 02/550.22.74 ou 550.22.77. Fax : 02/550.22.75.  
C.C.P. : 000-1311848-20 du Patrimoine de l'Académie, Bruxelles.

**Livres épuisés**

- BAYOT Alphonse : *Le Poème moral*.
- BRUCHER Roger : *Maurice Maeterlinck, l'œuvre et son audience* (Bibliographie).
- CHARLIER Gustave : *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)*. Tome I. *La bataille romantique*.
- COMPÈRE Gaston : *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*.
- DELBOUILLE Maurice : *Sur la genèse de la Chanson de Roland*.
- DONEUX Guy : *Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme*.
- DOUTREPONT Georges : *La littérature et les médecins de France*.
- DUBOIS Jacques : *Les romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*.
- ÉTIENNE Servais : *Les sources de « Bug-Jargal »*.
- FRANÇOIS Simone : *Le dandysme et Marcel Proust (de Brummel au baron de Charlus)*.

- GILSOUL Robert : *La théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours.*
- GUILLAUME Jean : *La poésie de Van Lerberghe.*
- GUILLAUME Jean : « *Les Chimères* » de Nerval.
- HOUSSA Nicole : *Le souci de l'expression chez Colette.*
- LEJEUNE Rita : *Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier.*
- LEMONNIER Camille : *Paysages de Belgique.*
- MICHEL Louis : *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse.*
- REMACLE Louis : *Le parler de La Gleize.*
- SOSSET Léon-Louis : *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster.*
- VANWELKENHUYZEN Gustave : *L'influence du naturalisme français en Belgique.*
- VERMEULEN François : *Edmond Picard et le réveil des lettres belges (1881-1898).*
- WILMOTTE Maurice : *Les origines du roman en France.*