

Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

Communications

Claire Lejeune De l'inquiétante étrangeté à l'étrangeté légitime -
Paul Gorceix Maurice Maeterlinck et l'analogie - **Daniel Droixhe**
Liège et Voltaire - **Georges-Henri Dumont** La revue *Ça ira* entre
communisme et dadaïsme - **Raymond Trousson** Mme de
Charrière et Mme de Staël ou le conflit des générations -
Roger Foulon Écrivains à la Trappe - **Georges Thinès**
H. D. (Hilda Doolittle) à la recherche d' Ezra Pound - **Hubert Nyssen**
L'accastillage du texte - **Paul Delsemme** Théodore Hannon, poète
moderniste - **Philippe Jones** Mélot du *Dy* revisité.

Séances publiques de réception

26 février 2000

Réception de MM. David Gaatone et Roger Foulon

Discours de MM. André Goosse - David Gaatone - Jacques Crickillon
et Roger Foulon.

27 mai 2000

Réception de Mme Assia Djébar

Discours de M. Hubert Nyssen et de Mme Assia Djébar

Séances publiques

Le centenaire de Claudine

André Goosse - Liliane Wouters - Claude Pichois - Claudine Pierret -
Jacques Dupont - Jacques De Decker

Séance publique du 22 mars 2000

**Les prix de l'Académie en 1999 et les publications
nouvelles**

Allocutions

Liliane Wouters, Cocteau derrière les miroirs - **Philippe Jones**,
Cocteau et Picasso, de l'Ode à Picasso à Plaint-Chart

Texte

Marie-Louise Blangy, Lettres d'Albert Mockel à une jeune
romaniste (1938-1944).



Sommaire

Communications

De l'inquietante étrangeté à l'étrangeté légitime

Communication de Mme Claire Lejeune
à la séance mensuelle du 11 janvier 2000 7

Maurice Maeterlinck et l'analogie

Communication de M. Paul Gorceix
à la séance mensuelle du 12 février 2000..... 21

Liège et Voltaire

Communication de M. Daniel Droixhe
à la séance mensuelle du 11 mars 2000..... 39

La revue *Ça ira* entre communisme et dadaïsme

Communication de M. Georges-Henri Dumont
à la séance mensuelle du 8 avril 2000 49

M^{me} de Charrière et M^{me} de Stael ou le conflit des générations

Communication de M. Raymond Trousson
à la séance mensuelle du 13 mai 2000..... 61

Écrivains à la Trappe

Communication de M. Roger Foulon
à la séance mensuelle du 10 juin 2000..... 77

H. D. (Hilda Doolittle) à la recherche d Ezra Pound

Communication de M. Georges Thinès
à la séance mensuelle du 9 septembre 2000..... 91

L'accastillage du texte

Communication de M. Hubert Nyssen
à la séance mensuelle du 14 octobre 2000 103

Theodore Hannon, poète moderniste

Communication de M. Paul Delsemme
à la séance mensuelle du 4 novembre 2000 113

Melot du Dy revisité

Communication de M. Philippe Jones
à la séance mensuelle du 9 décembre 2000..... 137

Séances publiques

Séance publique du 26 février 2000

Réception de MM. David Gaatone et Roger Foulon

Discours de M. André Goosse..... 151
Discours de M. David Gaatone..... 161
Discours de M. Jacques Crickillon..... 169
Discours de M. Roger Foulon 181

Séance publique du 27 mai 2000

Réception de Mme Assia Djebar

Discours de M. Hubert Nyssen..... 197
Discours de Mme Assia Djebar 207

Séance publique du 25 novembre 2000

Le centenaire de Claudine

Accueil de Mme Liliane Wouters 225

Colette moraliste ? par M. Jacques Dupont..... 229

Colette et le théâtre par M. Jacques De Decker..... 241

Journée Colette à Saint-Sauveur-en-Puisaye le 24 juin 2000

Ouverture, par M. André Goosse..... 253

Le Centenaire de Claudine, par M. Claude Pichois 259

**« Comme on dit à Montigny » les mots dialectaux dans les
Claudine**, par Mme Claudine Pierret..... 263

Séance publique du 22 mars 2000

Les prix de l'Académie en 1999 et les publications nouvelles de l'Académie

Discours de M. André Goosse..... 279

Discours de M. Jean Tordeur 291

Allocutions

Cocteau derrière les miroirs, par Mme Liliane Wouters..... 299

Cocteau et Picasso, de l'Ode à Picasso à Plain-Chant,
par M. Philippe Jones 305

Texte

Lettres d'Albert Mockel à une jeune romaniste (1938-1944)

publiées par Mme Marie-Louise Blangy 317

De l'inquiétante étrangeté à l'étrangeté légitime

Communication de M^{me} Claire LEJEUNE
à la séance mensuelle du 8 janvier 2000

J'avais été profondément remuée par la communication que Guy Vaes nous a faite il y a un an déjà¹.

À travers *Le Procès* de Kafka, quelques nouvelles et romans de Paul Bowles, Stenham, Élisabeth Bowen, Julien Green, Javier Marias, et son propre roman intitulé *L'Envers*, Guy Vaes nous entretint de cette expérience psychique qu'est le *vacillement des apparences* : ainsi s'intitulait sa communication.

Pour vous resituer (ou vous situer si vous n'y étiez pas) dans le contexte d'où est partie ma réflexion, je citerai quelques phrases extraites de la communication de Guy Vaes :

« Je ne vous surprendrai pas en disant que mon sujet a trait à l'étrange. À l'Unheimlich, l'inquiétante étrangeté qui préoccupe Freud.

[...] Et quand je dis étrangeté, je pose l'accent sur ce que le phénomène a de déstabilisant. Bien que rien n'ait encore altéré le décor et les usages du quotidien, un pressentiment nous avertit d'un insidieux glissement de terrain.

L'origine de ce trouble demeure toutefois occultée. Les indices en sont parfois si ténus, à la limite du visible et de l'audible, qu'on peut se demander, la conscience les ayant pourtant recueillis, comment le regard et l'ouïe ont pu les saisir sans que l'attention s'y soit attardée. Un branle se transmet alors à chacune de nos fibres, telle la trépidation d'un navire en partance (en partance

1/ Le 12 décembre 1998. Elle a paru dans le bulletin de l'Académie, t. LXXVI, n^{os} 3-4 , pp. 487-504.

vers un état de conscience encore inexpérimenté, précisera-t-il dans sa conclusion). *Nous progressons sur un sol que parcourent les ondes d'un proche séisme. Ce qui naguère nous sécurisait a perdu ce pouvoir.*

[...] *J'ajouterai, avec insistance, que le phénomène, quand il développe un voltage maximal, ne se rencontre pas fréquemment.*

[...] *Dans un roman, l'étrangeté ne livrera d'ordinaire sa fine pointe, ce qu'elle a de déstabilisant, qu'au cours d'un bref épisode.*

[...] *S'étend-elle, l'étrangeté, sur la totalité d'un roman, elle risque de s'essouffler, d'amoindrir sa magie, de virer au procédé. »*

J'ai dit, non sans émotion, dans le débat qui l'a suivie, que cette communication « me donnerait à écrire ».

J'avais eu le sentiment immédiat qu'à travers sa double expérience d'auteur et de lecteur, Guy Vaes venait d'ouvrir une brèche dans l'étanchéité du mur de rationalité – le garde-fou des théories analytiques et des interprétations savantes – que notre culture a construit entre l'abîme intérieur de l'auteur et celui du lecteur. J'y ai vu l'ouverture d'une conscience mitoyenne, d'un espace de traduction simultanée entre l'inconscient de l'un et celui de l'autre, champ interactif où les écritures et les lectures singulières aient lieu de se recouper, de se reconnaître, de s'entre-féconder ; l'ouverture d'un espace-temps d'intelligibilité où les interférences de l'identité et de l'altérité respectives de l'écrivain et de son lecteur aient lieu de se croiser, de produire des instants de ce que René Char appelle *la commune présence*, autrement dit ces *clartés mitoyennes* dont l'étrangeté est familière à Fernand Verhesen qui en fit le titre d'un de ses plus beaux recueils de poèmes.

Se conçut en moi le projet d'élargir la brèche, d'agrandir cet espace de résonance. D'où cette communication en forme d'écho à celle de Guy.

Dans ces irruptions au sein de l'écriture romanesque de ce qu'il nomme, après Freud, « l'inquiétante étrangeté », j'avais reconnu la chose même de la poésie telle que j'en ai vécu la révélation, la violence volcanique du silence abyssal dont elle s'ingénie. Inquiétante puissance du refoulé de l'Histoire dont le retour doublement vertigineux – simultanément vertige des hauteurs et des profondeurs – se fit en moi, non sans effroi, non sans détruire la stabilité de ce moi patriarcal, familial, somme toute bien rangé, ignorant de sa propre existence, qui avait été le mien jusqu'à l'âge de trente-trois ans.

Inquiétante étrangeté du *soi* s'éveillant d'une immémoriale léthargie et se mettant aussitôt à s'écrire, à dévider le fil d'une autographie dont j'ai progressivement compris qu'elle est la signature

continue de la seule légitimité que je me reconnaisse et dont je puisse m'autoriser. Étrangeté née d'un séisme intérieur, d'une rupture mentale avec mon conditionnement patriarcal, de la destruction de l'autocensure où était emmurée ma pensée jusque-là. De ce double vertige des hauteurs et des profondeurs qui détruisit d'un coup l'apparente horizontalité des choses de ma vie, je dirai aujourd'hui qu'il ouvre une conscience de haut en bas, qu'il témoigne de l'initiation d'une existence à sa verticalité, à sa quadridimensionnalité, soit à sa maturité créatrice, à cette réelle autonomie de la pensée qu'est son aptitude à l'autogenèse. Au-delà de l'alternative du suicide ou de la fuite pour échapper à l'enfermement, se conçoit le projet de s'enfanter soi-même en même temps que le nouveau monde mental où pouvoir ici maintenant vivre sa vraie vie. La différence entre les utopies idéologiques et l'utopie poétique, c'est que les premières sont spéculatives, terres promises ou cités radieuses vouées à l'échec parce qu'elles sont de pures constructions de l'esprit, tandis que la seconde est opérative : elle ne cesse de s'advenir, de se sur-venir du corps à corps journalier auquel se livrent le poète et la poésie.

L'écriture – une page à soi dans *une chambre à soi* – me devint le seul espace où puisse s'anticiper cette renaissance, anticipation dont l'absolue nécessité me tirait en avant de moi-même, assurant à travers la fatigue et la peur ce que je pourrais appeler le pas à pas quasi clandestin de mon propre dépassement, la marche d'Echternach dont procédait ma transcendance quotidienne.

Je partirai de la proposition suivante :

L'objet commun de la communication de Guy Vaes et de la mienne, par ailleurs très différentes, est *l'inquiétante étrangeté*, cette matière-énergie dont les irrptions imprévisibles ébranlent, fissurent le sol des apparences et des croyances qui tiennent lieu de certitudes à la conscience du je identitaire ; irrptions plus ou moins catastrophiques, plus ou moins apocalyptiques (c'est-à-dire révélatrices) selon leur degré de magnitude ou selon la puissance de leur voltage, ceci dit pour filer les métaphores efficaces de Guy Vaes ; mais cette *inquiétante étrangeté*, je la traiterai plus spécifiquement en poète, en « alchimiste du verbe », en analogiste. Je prendrai donc *l'inquiétante étrangeté* en filature, sachant que la métaphore et l'oxymore parlent un langage continu, à la fois rationnel et irrationnel, qui traduit au mieux ce qui se trame mystérieusement d'une âme à l'autre, sachant aussi que ce fil d'Ariane dont se tisse le texte garde la mémoire active des métamorphoses qui s'opèrent dans le labyrinthe de notre solitude, entre le lieu des signes et le lieu du sens, entre le monde des apparences et la violence éruptive du réel.

Avant de poursuivre, je citerai trois compagnons de route.

Rimbaud, d'abord : *Trouver une langue ; – Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien – plus mort qu'un fossile – pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. [...] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que l'annotation de sa marche au Progrès ! Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès² !*

Octavio Paz, lui, dira du XX^e siècle qu'il fut celui où *l'idée de progrès est entrée en décadence*. Il dira aussi : *La poésie révèle la prodigieuse réalité du monde*

Novalis : *La poésie est le réel absolu. Ceci est le noyau de ma philosophie. Plus une chose est poétique, plus elle est réelle.*

Je ne ferai pas abstraction du fait que je suis une poète. Je tiens pour indéniable que, si la puissance du verbe est commune aux deux genres humains, son alchimie (l'alchimie du rapport à soi et à l'autre) s'élabore différemment dans un corps de femme et dans un corps d'homme. J'y reviendrai.

Selon les variations d'intensité du phénomène qui nous occupe ici, peuvent se produire un vacillement à peine perceptible des apparences (dont la mémoire sismographe gardera la trace indélébile, la fêlure plus ou moins active, susceptible d'être approfondie, selon les circonstances) ou bien le sinistre total des formes de représentation du réel, déconditionnement brutal de l'imaginaire dont se libère la foudre, la violence instinctive de la pulsion de vie et de mort, à la fois destructrice et créatrice dont s'origine la pensée. C'est ici le moment de citer l'hypothèse d'André Breton :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est a fortiori celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre³.

2/ Lettre à Paul Demeny.

3/ *Le second manifeste du surréalisme.*

Concentration et dilatation du moi, tout est là, dira Baudelaire.

Retrouver la mémoire de rien (*res* en latin signifie « la chose »), la mémoire de la chose où s'annule toute contradiction, toute distance spatio-temporelle, mémoire de l'éclair substantiel où s'abolit le hasard, c'est retrouver la mémoire du point d'extrême concentration, d'absolue nécessité où la multitude des points de la sphère psychique se fondent, se connaissent les uns les autres au prix d'une perte fulgurante de raison distinctive.

René Char écrira : *Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel.*

À la faveur de ce prodigieux éclair d'intuition qui déchire les voiles de l'apparence, où se laisse voir l'extrême vulnérabilité du *cœur mis à nu* selon Baudelaire, *le nu retrouvé* selon Char, s'opère le passage vers un état de conscience ardemment désiré, mais dont nous concevons seulement la possible existence. Pour passer de la possibilité de ce nouvel état à sa réalité, le travail solitaire de la pensée sera énorme et son *progrès* (selon Rimbaud) entre deux bonds – entre deux sauts qualitatifs – d'une lenteur souvent désespérante. Sur les ruines de la stabilité perdue, se (re)construira graduellement une conscience ouverte sur le monde, conscience reliée où les choses, les lieux et les événements de la vie intérieure entrent en résonance, en correspondance avec ceux de la vie extérieure ; où tous les âges et tous les visages de la mémoire se rencontrent et se reconnaissent dans le partage lumineux de la *commune présence*.

La pensée affranchie des limites internes et externes que lui assigne le principe de raison se crée un réseau de libre circulation où n'existe plus de sens interdit. Ainsi s'opère, sans le recours à la transcendance d'un Dieu ou d'une idéologie, la **conversion** poétique d'une âme, c'est-à-dire le passage de la mentalité duelle qui bannit l'étrangeté du tiers, à la mentalité pluridimensionnelle qui la valorise en tant que citoyenneté universelle.

Il ne faut pas confondre étrangeté et altérité. Le fait d'être autre ne fait de l'autre un étranger que par abus de langage du même, du sujet identitaire. Je suis toujours l'autre de quelqu'un tandis que ce quelqu'un est toujours l'autre du je que je suis. En réalité, être deux, c'est être au moins quatre.

J'entends par étrangeté la présence hybride, inquiétante pour la raison parce que foncièrement irrationnelle, qui nous advient des interférences passionnelles de notre identité et de notre altérité, croisements qu'interdit le principe de conservation du même, de l'identique. L'étrangeté prolifère, de jour et de nuit, dans le champ

de l'inconscient où la raison n'a pas accès. Cette puissance archaïque dont les irrptions plus ou moins violentes au sein de la conscience moderne font *vaciller les apparences*, c'est la chose ignitive, non cognitive de l'intuition divinatoire, *la sauvagerie même* (Hölderlin), la solarité dont s'origine la pensée terrienne, autrement dit cette lucidité foncièrement païenne dont René Char nous dit qu'elle est *la blessure la plus rapprochée du soleil*.

De cette double attraction des choses du très haut et du très bas, de cette extrême tension intérieure dont nous advient la verticalité, Rimbaud dira : *Elle est retrouvée. Quoi ? L'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*.

En écho à Rimbaud, ce fragment de mon dernier livre : *Le livre de la mère* :

Je te préviens, Icare, il faut mener ta course à une hauteur moyenne. Vole entre la mer et le soleil. Ainsi parlait à son fils la raison de Dédale.

La passion, elle, m'a emportée vers le sommet du rêve d'amour où je s'unissant parfaitement à l'autre s'éveille à la plénitude de soi.

Le temps de faire corps avec la lumière-nature, se consumèrent toutes ces paires d'ailes qu'étaient mes croyances et mes représentations du réel.

Je fus une Icare dont l'esprit fit deux pas sur le soleil tandis que son corps tombait à la mer. C'est à l'expérience du plus grand écart entre le ciel et la terre, entre la grâce et la pesanteur qu'il fallut trouver une langue pour me remettre au monde.

L'intelligence interactive de l'envol et de la chute : celle qu'il faut incarner pour devenir une femme de tous les âges : une femme qui marche.

Née de la mer allée avec le soleil...

Irruption apocalyptique d'un instant d'éternité dans l'exiguïté de notre finitude. Retour de l'*arkhè* au sein de la mentalité moderne conditionnée par le principe de la *tekhne*. Ici, je me rapporte à un autre livre de Fernand Verhesen intitulé *L'Archée* dont l'exergue est une citation du poète grec Odysseus Elytis : *L'archée, c'est l'instant le plus juste du monde*. (Le mot *archée* qui vient du grec *arkhè*, « principe », est le nom par lequel les alchimistes et les anciens physiologistes (Paracelse) désignaient le « feu central de la terre », et le « principe de vie ».)

Au commencement est la mémoire du feu, *mémoire de rien* (c'est le titre d'un de mes livres), mémoire physique de la chose qu'est le silence-lumière au degré zéro de la forme, au degré zéro de l'image, au degré zéro du langage. Héraclite disait de cette foudre originelle, de cette divinité naturelle qu'elle *pilote l'univers*. Elle sera mythifiée, mystifiée dès l'aube de la civilisation, attribuée à la surnature

d'un Père créateur de l'univers, au prix de l'inhibition et de la prohibition de la pensée-mère dont nous ne pourrions jamais retrouver la mémoire qu'au bout d'un incestueux *retour amont* (René Char), d'une périlleuse quête de l'orient mental dont tant de poètes ne sont jamais revenus.

Donc, illuminations locales, de faible voltage, ou bien explosion nucléaire, séisme de magnitude absolue que provoque le grand éveil à soi, l'initiation à la coïncidence de l'être et du non-être, à la simultanéité de la vie et de la mort (Éros et Thanatos), à la fulgurante consubstantialité originelle de je et de l'autre.

Car JE est un autre, écrit Rimbaud. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

J'assiste à l'éclosion de ma pensée. Autrement dit, à la naissance de cette inquiétante étrangeté, de cette éternelle nouveauté qui se conçoit en moi de la simultanéité des mouvements d'attraction et de répulsion des contraires, de « l'abolition du hasard » entre je et l'autre. J'assiste à la genèse apocalyptique de la pensée en moi.

Le moi perçoit ces *remuements dans les profondeurs*, ces *bonds*, ces irruptions de la puissance du *nouveau* sur la scène de l'habitude, avec plus ou moins d'inquiétude parce qu'ils le déstabilisent, l'insécurisent : *Ce qui naguère nous sécurisait a perdu son pouvoir*, dit Guy Vaes. Cette étrangeté à l'œuvre dans l'inconscient est perçue par le je identitaire comme le péril interne que lui fait courir l'intrusion à la fois désirable et indésirable de l'autre sur son territoire, à l'intérieur de sa propre maison mentale. Le sentiment d'étrangeté qui naît de cette incontrôlable promiscuité souterraine de l'identité et de l'altérité nous angoisse, nous panique parce qu'il nous communise substantiellement, nous érotise par le fond ; parce qu'il dépossède notre ego possessif, notre moi infantile de toute certitude, de toute propriété (de tout avoir, de tout pouvoir, de tout savoir), à l'insu de notre volonté et sans la permission de notre raison. Le soi qui cherche à se faire jour en moi n'obéit qu'à l'ordre d'un désir subconscient que ma raison perçoit comme source même du désordre, comme menace de folie. À l'émergence de cette puissance inconnue qui l'insécurise, le moi répondra par une attitude oscillant entre l'accueil et le rejet. Il aura donc à l'égard de cette *inquiétante étrangeté* qui le meut, qui l'é-meut clandestinement par le fond, une réaction xénophobe ou xénophile qui déterminera les variations de son comportement érotique, éthique et politique.

C'est de l'amour ou de la haine de notre propre étrangeté que se nourrit notre amour ou notre haine de l'étrangeté d'autrui. Je veux dire par là que toutes les formes de notre vie relationnelle s'enracinent dans le rapport nécessairement conflictuel qu'entretient en nous la rationalité gardienne de notre « normalité », de notre conformité sociale et culturelle, avec les imprévisibles turbulences du désir d'intégrité de soi, désir fou de jouir de cette *commune présence* édénique où je et l'autre cessent de se manquer l'un à l'autre. Si la raison pure et dure ne veut rien savoir de la passion d'être soi, c'est-à-dire simultanément je ET l'autre, passion qui menace ce qu'elle croit être sa rigueur, elle se fait un état idéal de sa stérilité ; de sa cécité et de sa surdité, la garantie même de sa maîtrise, de l'intangibilité de ses pouvoirs et de son autorité.

Mais, si la conscience fissurée du moi identitaire se laisse féconder par la puissance éruptive de l'étrangeté, si elle s'ouvre à la poésie à la fois une et multiple qui la communise par le fond, elle s'humanise, se fraternise, se responsabilise, certes, mais au prix de sa culpabilité à l'égard de la loi d'exclusion qui garantit la stabilité de l'Etat hiérarchique.

C'est dans la malédiction des langues de cette étrangeté dérangeante que se fonde le règne xénophobe de la raison distinctive. L'étrangeté qui ose non seulement se vivre et s'écrire mais se publier – troubler l'ordre public – est nécessairement coupable, coupable du parricide, du déicide qu'est son auto-délivrance et son auto-légitimation. Au regard de la raison di-visionnaire qui fonde la civilisation occidentale, notre étrangeté visionnaire est l'enfant incestueux de notre secrète passion de l'origine, l'enfant naturel du métissage interdit de notre identité et de notre altérité, de notre féminité et de notre virilité. Présumée coupable d'être née de la faute originelle, la poésie est en chacun de nous l'enfant apatride, androgyne, hybride ; l'énergumène porteur d'une différence, d'une turbulence qu'il faut à tout prix exclure de la Cité au nom de l'Ordre xénophobe du patriarcat. Dans *Le procès* de Kafka, n'est-ce pas sous la forme de cette culpabilité-là que Joseph K. vit ce procès qu'ON intente – au nom de la loi du Même, au nom d'une obscure raison d'État – à son étrangeté ? Guy Vaes écrit à ce propos :

Il a donc suffi d'un dé clic, de l'intrusion de deux gardiens de la loi, pour que le monde de l'accusé, nouvel élu, cède la place, sans que se modifient les apparences, à une société autre, à une organisation dont les décrets, les règles tortueuses, les sévices dissimulés réclament, pour qu'on puisse faire front ou prendre toute latitude, une vigilance jamais en repos.

Inculpation implicite de sa singularité, de sa différence, de sa judéité par un mystérieux tribunal. Menace permanente, surveillance de plus en plus rapprochée dont la xénophobie ambiante enserme la vie quotidienne du *corps étranger* au point de la rendre impossible sans une vigilance sans faille, une résistance de tous les instants... Tout pouvoir totalitaire se maintient par sa capacité d'épuiser, de mater ou de récupérer cette force de résistance qu'est la conscience active de notre étrangeté.

Mais nous ne pouvons assumer opérativement notre étrangeté sans nous charger du poids de la faute qu'elle porte fatalement au regard des morales identitaires. Dans la mesure où l'identité est à leurs yeux un bien qu'il faut à tout prix sauvegarder, l'étrangeté est un mal qu'il faut éradiquer. Pour ces morales, la culpabilité de l'inclassable, de l'indéfinissable est une vérité fondamentale, voire fondamentaliste, un paramètre que nous ne partageons certes pas, mais dont nous devons tenir compte dans nos stratégies de résistance. Il ne suffit pas d'une révolte qui soit un rejet irréaliste et inconséquent de cette énergie négative qu'est la culpabilité qu'ON impute à notre différence, sexuelle ou culturelle. Cette culpabilité-là existe, elle a été mise au monde au nom de la stabilité de l'État patriarcal. Elle coexiste fatalement avec lui. En finir avec elle serait du même coup en finir avec lui. Et ça, nous le pouvons si nous le voulons. En opérant sur notre propre culpabilité, en transformant ses maléfices en bénéfiques personnels, nous travaillons à miner, à ébranler, lentement sans doute, mais à coup sûr, le fondement sacrificiel de notre société. Assumer notre part de cette culpabilité, notre *part maudite*, comme la nommera Georges Bataille, n'est pas se résigner à porter sa croix, à subir aveuglément la fatalité historique du sacrifice humain, c'est travailler sans relâche à comprendre son sens, à s'en faire de la lumière qui puisse éclairer nos pas dans l'inconnu du siècle où nous entrons. Le lieu de transmutation de l'énorme culpabilité historique que nous partageons, en génie éthique et politique, c'est l'écriture visionnaire où la pensée apprend à se transcender soi-même, à renaître sans cesse de ses propres défaites.

*
* *

Penser, selon le principe de raison, c'est *faire la distinction*, se purger de l'impureté du tiers affectif, soit de la *matière-émotion*, selon l'expression de René Char. A est A et B est B. Rien de commun entre identité et altérité. Toute mitoyenneté, toute ambiguïté, toute équivocité doit être exclue, privée de légitimité. Au nom du maintien de l'Ordre, la logique identitaire exclut la citoyenneté du tiers inclassable du côté des sujets ou des objets, des

dominants ou des dominés, elle justifie toute forme d'inquisition, toute « purification » sexiste, ethnique, raciste. Elle légitime l'imposture qu'est l'exercice d'une justice d'apparat, d'appareil, d'apparence, fondée sur l'iniquité du principe d'identité.

La poésie est la négation de l'iniquité, dit Baudelaire. D'où la culpabilité inhérente non seulement à l'action poétique, mais à l'existence même du poète.

Selon la poésie, penser, c'est au contraire inclure le tiers, *faire des rapprochements* (Reverdy), établir des *correspondances* (Baudelaire), des analogies entre tous les lieux du dehors et ceux du dedans. Selon la pensée analogique qui sous-tend tout langage dia-logique, A est à B ce que C est à D, je-sujet suis à toi-objet ce que tu-sujet es à moi-objet. De ce double dédoublement s'ingénie un jeu relationnel à quatre voix, un quatuor où l'inter-révélation se substitue à l'exclusion. Ainsi se vit la quadruplicité du **nous** qu'est un **soi** conscient de sa pluralité subjective et objective.

L'ambiguïté affective, la *matière-émotion* dont la raison binaire se fait un déchet – un *obstacle épistémologique*, dit Bachelard –, c'est la matière même du verbe de la poésie. Du refoulé de l'Histoire, le poète – ce travailleur de fond, l'*horrible travailleur* dont parle Rimbaud – se fait un inépuisable minerais d'énergie créatrice, de quoi produire la lumière qui puisse éclairer l'action par le fond de la caverne, non sans faire « vaciller les apparences ».

Revenons maintenant à la communication de Guy Vaes :

... si l'étrangeté était vécue comme radicalement inassimilable, si elle démantelait nos repères familiers, ôtait le moindre garde-fou, on ne pourrait l'appréhender que dans un état panique. Quitte à devenir la proie d'une transe dont l'aiguillon serait l'effroi. À moins que ne se fasse jour un consentement éperdu à son surgissement, à la révélation qu'elle pourrait contenir.

Phrase capitale qui fut pour moi le moment-clé de sa communication.

C'est ici que tout se joue, je veux dire l'avenir érotique, éthique et politique d'une existence : dans l'accueil et le traitement xénophobe ou xénophile qu'elle réserve à la possible révélation de la vérité de soi que porte *l'inquiétante étrangeté* lorsqu'elle fait irruption dans le champ bien ordonné de la rationalité. Ou bien tu l'épouses pour le pire et le meilleur ou bien tu l'enterres au plus profond de ta mémoire après lui avoir coupé la langue, et ça veut dire qu'en sauvegardant ta raison de l'irruption catastrophique du langage irrationnel de l'émotion et de la passion, tu la stérilises, tu la castres de

sa puissance autogénération, autrement dit tu la sénilises en même temps que tu l'infantilises...

Lorsque *l'inquiétante étrangeté* devient objet de xénophobie meurtrière, un rapport schizophrénique s'établit entre l'inconscient profond dont elle émerge et le conscient identitaire qu'elle terrorise.

Donc, aimer notre étrangeté, faire corps avec elle, perdre la peur et la honte qu'elle nous inspire, *consentir éperdument à son surgissement, à la révélation qu'elle pourrait contenir*, comme nous le disait Guy Vaes. René Char nous y exhorte lorsque, faisant allusion sans doute aux compagnes et compagnons de résistance, ou s'adressant aux *alliés substantiels* nouvellement initiés au partage de la *commune présence*, il écrit :

Compagnons pathétiques qui murmurez à peine, allez la lampe éteinte et rendez les bijoux. Un mystère nouveau chante dans vos os. Développez votre étrangeté légitime.

Nous basculons résolument de *l'inquiétante étrangeté* selon Freud à *l'étrangeté légitime* selon Char lorsque nous consentons éperdument à faire corps, à faire *chair* avec elle, à l'écouter *chanter dans nos os*, à laisser se déployer en nous cette langue universelle qu'est la *langue de l'âme pour l'âme* dont Rimbaud nous prédit l'avènement. Nous passons de la menaçante étrangeté du tiers impur telle qu'elle est perçue par la raison xénophobe, à *l'étrangeté légitime* telle que la veut, telle que la vit le poète qu'elle exclut de sa république, dès que celui-ci prend irrévocablement conscience de l'insupportable iniquité de sa condition. Ici s'opère une révolution effective de la mentalité. Sur les ruines de la *Cité idéale* selon Platon (démocratie fondée, rappelons-le, sur l'exclusion des poètes, des femmes, des enfants et des fous) s'autorise la construction de la *Cité réelle* prophétisée par Rimbaud lorsqu'il écrivait :

L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant.

Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra par elle et pour elle, l'homme – jusqu'ici abominable – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons⁴.

Ce texte que je ne me lasse pas de citer, où je me suis reconnue parmi le cortège de ces femmes en voie d'émancipation, parmi ces poètes citoyennes dont Rimbaud pré-voyait la venue, me devint un

véritable viatique dans le désert d'incompréhension qu'il fallut traverser.

J'ai dit tout à l'heure que je reviendrais à la différence qu'il y a entre l'expérience poétique d'une femme et celle d'un homme. Plutôt que de me paraphraser, j'ai sélectionné quelques fragments du *Livre de la mère*, qui témoignent de ma recherche poétique à cet égard :

Nous n'ignorons plus que nous sommes tous bisexuels, tous impurs, tous métis de naissance, mais que la féminité d'une femme diffère de celle d'un homme, comme la virilité d'un homme diffère de celle d'une femme, ce qui signifie que, dans un couple, il y a en réalité quatre sexes en jeu, quatre personnes en présence, plus ou moins révélées à elles-mêmes et les unes aux autres, ce qui me fait dire qu'il n'y a pas d'auto- ni d'homosexualité qui ne soit une forme particulière d'hétérosexualité.

Pour en revenir à Freud, je rappellerai ce qu'il écrivait à la fin de sa vie dans une lettre à son ami Schliess : *Je commence à croire que tout acte sexuel est un processus dans lequel quatre personnes se trouvent impliquées.*

Bachelard, lui, disait : *Je suis seul, donc nous sommes quatre. Le rêveur solitaire fait face à des situations quadrupolaires*⁵.

Suite des extraits du *Livre de la mère* :

Si l'écriture est le lieu d'un travail de la pensée sur les contenus de la mémoire, ces contenus – conscients et inconscients – sont différents selon qu'il s'agit d'une mémoire de femme ou d'une mémoire d'homme.

Si l'expérience intérieure d'une femme diffère de celle d'un homme, cela tient non seulement à la différence de mémoire culturelle (le féminin n'a pas traversé l'histoire en sujet dominant mais en objet dominé), mais aussi à celle de la mémoire du corps.

Tous les humains ont une mère, la moitié seulement d'entre eux ont et sont une mère (actuelle ou potentielle). La moitié des individus seulement possède une mémoire génétique à la fois passive et active. La pensée des femmes jouit d'un lien réversible à l'origine, d'une mémoire ombilicale, fil d'Ariane qui relie le temporel à l'éternel. L'imaginaire féminin de la création s'enracine dans l'expérience physique de la conception, de la gestation et de l'enfantement.

[...]

Comment nier qu'une femme, ayant eu et ayant été une mère a et est de l'instant conceptionnel et de la genèse du vivant une mémoire différente de celle d'un homme ? Une femme connaît l'autre par la mémoire inextinguible de l'avoir conçu et enfanté,

d'avoir pris le temps de le faire. Si un homme garde indélébile la mémoire charnelle et affective d'avoir eu une mère, d'être passé par le ventre d'une femme pour venir au monde, il est privé de celle d'avoir été ce ventre gravide, ce lieu non seulement de conception et de gestation mais d'expulsion d'un autre homme, d'une autre femme (dont il faudra se couper, dont il faudra pour qu'à son tour il ou elle puisse devenir soi, reconnaître l'étrangeté légitime). Dès lors, comment le rapport du je féminin à l'existence de l'autre pourrait-il sans se dénaturer, sans s'aliéner, s'identifier à celui du je masculin érigé en modèle ?

En exergue à ma conclusion, je vous lirai celle de Guy Vaes :

Dirai-je, en guise de conclusion toute personnelle, que l'inquiétante étrangeté, dans la mesure où elle me mobilise, m'apparaît moins comme l'expérience d'un moment isolé, que comme un embryon d'apprentissage, de préparation à un état encore jamais expérimenté. Vue sous cet angle, elle est bel et bien un défi ; elle incite l'auteur à rompre les scellés ; elle le dirige ou le précipite vers un point de non-retour. Forcer sa venue, l'utiliser avec préméditation serait une grossière erreur ; elle ne peut s'imposer que par la nature et les exigences du texte. Mais, parce qu'il en émane la séduction d'une promesse – si le défi tournait à notre avantage ? Si les scellés se rompaient ? –, certains d'entre nous, [...] resteront sensibles à ce qui, en sourdine, dans une sorte d'éloignement, rappelle les trois coups qui précèdent le lever du rideau.

La raison n'est jamais fécondée que par les éclairs d'intuition où elle se perd.

L'écriture du désastre, pour reprendre le titre d'un livre de Maurice Blanchot, est l'incessant travail d'intégration par notre rationalité sinistrée de ce qui lui est advenu d'étrange, de foncièrement irrationnel. Il s'agit de vivre ces irruptions d'étrangeté, non pas comme une affolante menace de chute dans la maladie mentale, mais comme la chance unique d'accéder à *la grande santé* de la raison qui a surmonté l'épreuve de sa perte.

L'étrangeté – la poésie – est à la fois de partout et de nulle part. Elle **vient** d'un pays immémorial qui appartient à tous et à personne, vers lequel elle ne cesse d'**aller**, de marcher à travers les inquisitions, les persécutions, les massacres de l'histoire.

Où croît le péril croît aussi ce qui sauve, dit Hölderlin.

Tous les humains sont des étrangers qui s'ignorent jusqu'au jour où leur étrangeté se révèle dans l'ébranlement plus ou moins catastrophique de leur conscience identitaire. Il n'y a pas d'autre remède spécifique à la fatalité historique de l'exclusion que l'éveil et la levée de cette multitude d'étrangetés capables de se reconnaître et de se solidariser, capable de créer le réseau de xénophilie qui puisse

efficacement combattre la xénophobie régnante. Nulle autre chance que cette alliance substantielle des étrangers que nous sommes, pour conjurer le péril mortel que fait courir à l'humanité, à la vie elle-même, l'uniformisation que vise la mondialisation en cours.

La seule puissance capable de faire échec aux totalitarismes, aux intégrismes religieux et politiques, nous savons qu'elle vit en nous. Écoutons-la chanter dans nos os.

Développons notre étrangeté légitime.

Maurice Maeterlinck et l'analogie

Communication de M. Paul GORCEIX
à la séance mensuelle du 12 février 2000

Un peu plus de cinquante ans après la mort de Maeterlinck, l'histoire littéraire est encore loin d'avoir pris la juste mesure du rôle que l'écrivain a joué dans le changement d'épistémè au tournant du siècle. En poésie, ses *Serres chaudes* ont ouvert la voie à une esthétique novatrice où les anomalies s'abolissent dans les images délivrées des contraintes de la vraisemblance. Dramaturge, Maeterlinck a inauguré un théâtre construit sur la suggestion du mystère, situé en deçà et au-delà de la parole, qu'il juge incapable de fabriquer de la vérité. Penseur, dans ses essais qui marquèrent l'esprit de plus d'une génération, il développa une réflexion sur l'Inconnaissable dans la forme du fragment, parce que l'inachevé lui est apparu la seule forme d'expression convenable pour un texte dont l'énoncé total est impossible. Entomologiste, il a poursuivi dans des ouvrages qui furent de vrais best-sellers, sa quête de l'Inconnu à travers la vie de l'infiniment petit.

On s'est souvent trompé sur la vraie personnalité de l'écrivain, secret, difficilement accessible, atypique. Maeterlinck n'est pas un esthète dilettante, ni le plagiateur, tel que Maurice Lecat l'a présenté¹. Il n'est pas non plus un « *dandy spirituel*² », qui aurait fini par se tourner vers un occultisme à la mode. C'est un homme de connaissance, un lecteur curieux, passionné dès ses débuts par

1/ Cf. Maurice Lecat, *Le maeterlinckisme*, Bruxelles, Castaigne, 1939.

2/ Jean Biès, *Littérature française et pensée hindoue. Des origines à 1950*, thèse présentée devant l'Université de Toulouse-Le Mirail (1973), Service de reproduction des thèses à l'Université de Lille, 1974, p. 398.

les cultures anciennes et, comme il l'avoue, par des « œuvres qui passent pour fort abstruses », « Novalis, Coleridge, Platon, Plotin, saint Denys l'Aréopagite, Böhme³ », etc.. Il faut prendre au sérieux l'inquiétude métaphysique qui, très tôt, a porté le futur auteur de *La Princesse Maleine* vers des lectures qui concernent des questions que l'intellect n'est pas en mesure de résoudre. La vérité, c'est que, sa vie durant, il n'a cessé d'être préoccupé jusqu'à l'obsession par la situation paradoxale de l'homme dans l'univers et par le constat de l'inanité de l'existence humaine. Face à la vérité suprême du néant et de la mort, son œuvre d'un bout à l'autre, des *Serres chaudes* à *L'autre monde ou le cadran stellaire* (1942), porte cependant le témoignage qu'il existe des relations entre les êtres et les choses, des correspondances qui rapprochent le fini de l'infini, qui lient le visible et l'invisible. Pour ce prospecteur d'inconnu qu'il est, l'œuvre ne peut être bâtie que sur la foi en la possibilité d'une synthèse au sein de « l'âme universelle ». Quant à son écriture, tissée d'images, de métaphores et d'analogies, elle s'alimente à cette source cachée où elle puise son unité. C'est ce que nous voudrions essayer de montrer.

*
* *

« Au fond, j'ai de l'art une idée si grande qu'elle se confond avec cette mer de mystères que nous portons en nous⁴. » Maeterlinck a vingt-neuf ans, en 1890, au moment où il fait cette déclaration en réponse à l'enquête d'Edmond Picard parue sous le titre « *Confession de poète* ». Il y formule un projet esthétique en rupture avec un art de la signification et de la transparence, focalisé sur l'indéfini, sur l'inintelligible, sur l'énigme de l'existence. Cette position, qui implique le bouleversement des valeurs traditionnelles et des critères de l'écriture, va déterminer sa carrière : « Nous ne sommes qu'un mystère, et ce que nous savons n'est pas intéressant », lui souffle Novalis⁵ en 1895. Trente-cinq ans plus tard, se penchant sur l'énigme de la vie à travers l'observation des insectes, il émet cette hypothèse : « *L'Inconnaissable qui nous mène, ne sachant au juste où il allait, a-t-il voulu faire trois essais, sur les termites, les fourmis et les abeilles, avant de lancer dans le temps ou l'éternité l'homme, sa dernière pensée et le dernier venu*

3/ Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles* (1896), Paris, Mercure de France, 1912, « Ruysbroeck l'Admirable », p. 95.

4/ Maurice Maeterlinck, *Confession de poète*, Réponse à l'Enquête d'Edmond Picard, parue dans *L'Art moderne*, février 1890.

5/ *Trésor des humbles*, op. cit., « Novalis », p. 145.

*des animaux*⁶ ? » Quelque dix ans auparavant, il avait conclu son essai sur l'histoire de l'occultisme par cette phrase en forme de boutade : « *Le grand secret, le seul secret, c'est que tout est secret*⁷. » Le questionnement sur l'Inconnu nous apparaît comme une sorte d'invariant de sa réflexion.

C'est un fait que, dès les années 1860, les ouvrages qui traitent des sciences occultes représentent un contrepoids du scientisme⁸. L'affirmation de l'inconnu ou même le simple sentiment du mystère ambiant traduit la réaction des contemporains de Maeterlinck contre le positivisme envahissant et les excès du naturalisme. Symptomatique, la réflexion de Remy de Gourmont à Jules Huret en 1891 : « *M. Maeterlinck vient de traduire Ruysbroeck ; d'autres travaux préparatoires vont émerger. Nous en avons assez de vivre sans espoir au Pays du Mufle ! Un peu d'encens, un peu de prière, un peu de latin liturgique, de la prose de saint Bernard, des vers de saint Bonaventure, – et des secrets pour exorciser M. Zola*⁹ ! » La préface d'Anatole France au traité publié par Papus (docteur G. Encausse) en 1888 atteste la dimension croissante faite au mystère dans la littérature de l'époque : « *La Magie occupe une large place dans l'imagination de nos poètes et de nos romanciers, y lit-on. Le vertige de l'invisible les saisit, l'idée de l'inconnu les hante*¹⁰... » Villiers, auquel Maeterlinck reconnaît beaucoup de devoir, se passionne pour le *Rituel de haute magie* d'Éliphas Lévi¹¹. 1889, l'année des *Serres chaudes*, paraît la *Préface des Grands Initiés* d'Édouard Schuré ; Bergson publie les *Données immédiates de la conscience* et Charles Morice *La littérature de tout à l'heure*. Quant à Charles Morice, comme l'a constaté Paul Delsemme, il a rattaché l'évolution de la nouvelle génération vers l'irrationnel à l'influence de Thomas Carlyle, qui voyait dans l'intuition la seule méthode de la philosophie¹². De fait, Maeterlinck place Carlyle à côté de

6/ Maurice Maeterlinck, *La vie des fourmis* (1930). On se référera à M. Maeterlinck, *La vie de la nature, La vie des abeilles, L'intelligence des fleurs, La vie des termites, La vie des fourmis*, préface de Jacques Lacarrière, Postface de Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 483.

7/ Maurice Maeterlinck, *Le grand secret*, Paris, Fasquelle, 1921, p. 319.

8/ Se reporter à ce sujet à l'ouvrage remarquable d'Yves Vadé qui traite de l'histoire des rapports entre les écrivains et la magie : *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1990.

9/ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Vanves, Éditions Thot, 1982, p. 141.

10/ Cité par Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1966, p. 372.

11/ *Ibid.*, p. 224.

12/ D'après Paul Delsemme, *Un théoricien du symbolisme : Charles Morice*, Paris, Nizet, 1958, p. 139.

Platon, d'Emerson et de Shakespeare parmi ceux qui ont exercé « la plus grande influence » sur son esprit¹³. De manière plus générale, la place qu'occupent les *res occultae* dans le renouveau de la sensibilité à la fin du siècle, est loin d'être un phénomène négligeable pour comprendre la création littéraire du symbolisme. Dès 1886, chez Maeterlinck, l'occulte a joué un rôle majeur de stimulant dans l'élaboration de son esthétique symboliste. Dix années plus tard, en 1896, encore sous le coup des révélations de la pensée mystique, celui-ci confie à Adolphe Brisson : *Nous voudrions déchiffrer l'irritante énigme. L'inconnu nous environne, l'acte le moins important que nous accomplissons est soumis à des influences que la raison est impuissante à expliquer... Il y a là un champ d'étude autrement intéressant que l'analyse de quelques cas passionnels ; la vraie psychologie est la psychologie élémentaire, dont le règne, Dieu merci ! est près de finir*¹⁴.

Hostile à la psychologie traditionnelle, Maeterlinck voit dans les sciences occultes une pensée primitive, synthétique, dotée du pouvoir de jeter un pont de symboles et d'analogies entre le moi et les choses. C'est d'ailleurs en ce sens-là qu'il faut comprendre son mysticisme. Chez lui, la foi dans le cosmos où s'insèrent des créatures vivantes s'associe aux spéculations mystiques de Ruysbroeck et de Böhme. Compte tenu de la crise intérieure de courte durée qu'il traversa vers 1888, il faut cependant se garder d'attribuer à Maeterlinck des aspirations religieuses au sens traditionnel du terme. Pas question d'ascèse, ni d'adhésion à un dogme révélé. L'homme de pensée qu'il a été, le poète, le dramaturge, cherche ses garants spirituels dans des philosophies qui impliquent la possibilité pour l'homme de se dépasser, de faire éclater le carcan de sa finitude.

Les notes du *Cahier bleu* écrites à bâtons rompus à la charnière des années 1888-1889¹⁵ nous apportent des informations précieuses sur ce temps d'initiation à l'esthétique symboliste. On constate que la qualité de « sympathie » y ressort comme une des idées maîtresses autour de laquelle se cristallise la réflexion du futur auteur des

13/ Réponse à l'enquête de la *Revue des revues* (mai 1891). Se reporter à l'édition critique du *Cahier bleu* par Joanne Wieland-Burston, notamment aux pages 44 à 49. Maurice Maeterlinck, *Le cahier bleu*, Éditions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977. Bien des passages du *Trésor des humbles* témoignent de l'influence de Carlyle (cf. en particulier « Le Silence »). L'esthétique mystique dont le *Cahier bleu* est le document renvoie à Carlyle.

14/ Adolphe Brisson, *Portraits intimes*. Troisième série. *Promenades et visites*. Paris, 1897. L'entretien fut d'abord publié dans *Le Temps*, 25 juillet 1896.

15/ J. Wieland-Burston insiste à juste titre sur cette époque d'« initiation ».

Serres chaudes et de *La Princesse Maleine*. Or, le concept d'intuition de la vie universelle en tant que spéculation métaphysique, Maeterlinck l'a hérité de la mystique rhéno-flamande, de la « Philosophie de la Nature » et de Novalis. Il l'a retrouvé chez Mme de Staël dans *De l'Allemagne* et il le rejoindra dans la pensée asiatique (*Le grand secret*). La notion est essentielle, en ce sens qu'elle constitue le fondement des analogies, sans lequel l'écriture symboliste serait inconcevable. Qu'est-ce à dire ? Cette sympathie repose sur une manière de voir et de vivre, sur l'idée d'inséparabilité, selon laquelle rien n'est différencié entre le moi et le monde, entre le macrocosme et l'âme. Avec beaucoup de perspicacité, M^{me} de Staël initiée par Schlegel a vu dans cette attitude la composante de l'épistémè du XVIII^e siècle en Allemagne, le fondement commun aux sciences de la nature et à la création poétique. « *L'univers, constate-t-elle, est fait sur le modèle de l'âme humaine ; [...]. Les analogies des divers éléments de la nature physique entre eux servent à constater la suprême loi de la création, la variété dans l'unité, et l'unité dans la variété*¹⁶. »

Chez l'auteur du *Cahier bleu*, qui développe à cette occasion une curieuse réflexion imago-typique, la sympathie, c'est l'apanage des « primitifs », soit des peuples qui sont restés à l'écart de la Renaissance¹⁷. Ce sont les peuples du Nord de l'Europe supérieurs aux Latins, parce qu'ils ont conservé intacts leurs liens avec le Moyen Âge. Cette sympathie, c'est « *le contact avec la substance*¹⁸ », « *les relations attendries et comme de muqueuses à muqueuses avec la nature*¹⁹ », c'est « *la communion avec la vie ! – vue dès le cordon ombilical qui rattache chaque homme à l'essence*²⁰ ». Cela dit, la sympathie est en quelque sorte la ligne de démarcation à partir de laquelle Maeterlinck distingue les écrivains d'esprit analytique, adeptes de l'épistémologie mécaniste, des autres, les germaniques, c'est-à-dire de ceux qui possèdent une compréhension intuitive de la vie universelle et pour qui existent des analogies entre tous les ordres de la réalité, du naturel au surnaturel. À partir de ces critères, il condamne l'esprit du théâtre classique français, dès lors que tout ce qui déborde la raison, y est écarté. De même, son attitude à l'égard de la langue française est critique, négative, du fait, selon lui, de l'absence de relations intimes du Français à l'égard de sa

16/ M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Édition Charpentier, 1842, troisième partie, chapitre X, pp. 484 et 485.

17/ À ses yeux « une apostasie de la vérité... et un mouvement artificiel ». *Le Cahier bleu*, op. cit., p. 102.

18/ *Ibid.*, p. 101.

19/ *Ibid.*, p. 140.

20/ *Ibid.*, p. 109.

langue. « *Le Français*, note-t-il, *n'est pas en famille avec les mots de sa langue et agit avec eux comme envers des étrangers [...] le langage ne s'applique presque jamais exactement à la pensée mais se contente en général de la cotoyer*²¹. »

Certes, depuis Baudelaire, dont on sait l'admiration qu'il a portée aux synesthésies du « *divin Hoffmann* » entre les couleurs, les sons et les parfums, la notion de correspondances était dans les esprits. Il ne fait pas de doute que cette notion a servi d'assise au développement du Symbolisme. Avec quelques restrictions cependant. L'intuition de la structure analogique de l'univers avait inspiré à Mallarmé en 1867 le récit bref intitulé de manière significative *Le démon de l'analogie*. Mais celui-ci s'en était détourné. À lire ce poème en prose, on constate que l'analogie se transforme pour Mallarmé en « démon » inquiétant, bizarre, qui échappe à son contrôle. Chez Maeterlinck, bien au contraire, l'analogie est le signe rassurant des liens occultes qui unissent, dans la continuité et l'harmonie du cosmos, la nature et l'homme. Et ce qui fait la différence, essentielle à nos yeux, entre Maeterlinck et Mallarmé, c'est que lui, le Belge, a découvert l'écriture analogique en retournant à ses sources, la tradition de la mystique flamande, de nature germanique – n'appelle-t-il pas Ruysbroeck « *l'ancêtre flamand* » ? – et, que de surcroît il rejoint par ce cheminement son identité d'homme et d'écrivain.

Après les travaux fondateurs de Joseph Hanse²², il faut souligner que Maeterlinck a rencontré chez Ruysbroeck le type d'œuvre et d'écriture où la connaissance intuitive prime sur l'intelligence discursive. Pour le traducteur, encore à la recherche d'une langue, la prose du mystique est une révélation. Révélation de l'image dans sa simplicité concrète, sa sensualité et surtout dans sa puissance de suggestion. Le commentateur remarque : « *Par moments, l'ermite admirable regarde encore au dehors et cherche, pour parler de Dieu, des images, au jardin, à la cuisine ou dans les étoiles*²³. » Ruysbroeck lui apprend que la fonction de l'image, c'est de rendre visible ce qui n'a ni représentation ni nom ; que la force de l'image prime sur les lois de la syntaxe. En ce sens, il parle de la « *syntaxe tétanique*²⁴ » du mystique. Comme s'il était lui-même contaminé

21/ *Ibid.*, p. 143.

22/ Nous pensons en particulier à l'essai très remarquable : « De Ruysbroeck aux Serres Chaudes », dans *Le centenaire de Maurice Maeterlinck (1862-1962)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1964, pp. 75 à 129.

23/ Maurice Maeterlinck, *Ruysbroeck l'Admirable*, dans *Revue générale*, Bruxelles, oct.-nov. 1889, p. 453.

24/ *L'ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*, traduction et introduction de Maurice Maeterlinck (1891). Bruxelles, Éditions Les Éperonniers/Collection Passé-Présent, 1990, p. 2.

par le texte, il trouve des équivalences curieuses et fascinantes pour figurer la manière de dire de celui qui sera son maître d'écriture. Les phrases de Ruysbroeck, note-t-il, « *sont des jets de flammes ou des blocs de glace... et il y a, en effet, des explosions singulières, des expressions inconnues, des similitudes inouïes*²⁵ ».

Le mot *similitudes* fait dresser l'oreille. Confronté à l'expérience de l'ineffable, le traducteur prend conscience, pour la première fois, des insuffisances du langage pour dire l'inconnaissable. Il réalise la nécessité du recours à la métaphore. La lecture de *L'ornement des noces spirituelles*, c'est pour Maeterlinck la découverte du langage analogique dans le contexte de la crise du langage que connaît la littérature contemporaine : « *depuis que je l'ai vu*, souligne le commentateur, *notre art ne me semble plus suspendu dans le vide. Il nous a donné des racines*²⁶ ». Ruysbroeck lui révèle le rôle de vecteur du symbole, qui établit une relation entre le spirituel et les formes inférieures de la vie, les objets, les figures, permettant de se rapprocher de l'immatériel et de l'abstraction. « *Et lorsqu'il descend un moment jusqu'aux similitudes, il ne touche qu'aux plus éloignées, aux plus subtiles et aux plus inconnues ; il aime ainsi les miroirs, les reflets, le cristal, les fontaines, les verres ardents, les plantes d'eau, les pierreries, les fers rougis, la faim, la soif, le feu, les poissons, les étoiles, et tout ce qui l'aide à doter ses idées de formes visibles et prosternées devant l'amour, sur les cimes transparentes de l'âme, et à fixer l'inouï qu'il révèle avec calme*²⁷. »

Hugo von Hofmannsthal, qui fut très impressionné aux alentours de 1894 par « *le traducteur qui a réveillé un mystique chrétien du Moyen Âge*²⁸ » (il s'agit bien entendu de Maeterlinck), écrit dans sa *Lettre de Lord Chandos* « *que nous pourrions entrer dans un rapport nouveau, mystérieux, avec toute l'existence, si nous nous mettions à penser avec le cœur*²⁹ ». Chaque chose peut être le

25/ *Ibid.*, p. 4.

26/ Ruysbroeck *l'Admirable*, *op. cit.*, p. 668.

27/ *L'ornement des noces spirituelles*, *op. cit.*, p. 27.

28/ Hugo von Hofmannsthal, « Maurice Barrès », dans *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze I, 1891-1913*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, p. 126. « *Wenn Maeterlinck einen christlichen Mystiker des Mittelalters erweckt.* » - Se reporter à notre article : « Maurice Maeterlinck vecteur du concept de « mystique » chez Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal et Rainer Maria Rilke », dans *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, édit. par M. Bassler et H. Châtellier, Strasbourg, Presses universitaires, 1998, (Actes du Colloque franco-allemand des 7-8-9 nov. 1996), pp. 223 à 238.

29/ Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, traduction de Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard/Poésie, 1992, p. 48.

vecteur d'expérience intérieure. « *Un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysans, tout cela peut devenir le réceptacle de mes révélations*³⁰. » On aura noté la relation triangulaire dans ce cas de réception : Ruysbroeck en amont, puis Maeterlinck, qui entraîne lui-même dans son sillage le symboliste autrichien. Commun dénominateur : chaque objet, à leurs yeux, peut être le médiateur d'une expérience intérieure.

Essayant de définir la démarche de Ruysbroeck, le traducteur-exégète a cette phrase qui n'a pas été relevée par la critique : « *Ici [chez Ruysbroeck] nous retrouvons [...] les habitudes de la pensée asiatique ; l'âme intuitive règne seule au-dessus de l'épuration discursive des idées par les mots*³¹. » La remarque confirme l'intérêt de Maeterlinck pour la pensée orientale, du fait qu'elle implique une relation permanente de l'âme avec « *l'universel* » au contraire de la pensée humaniste de l'Occident rationaliste³². Face au développement de la science analytique réductrice et matérialiste, l'Orient lui offre le modèle d'une science ancienne, construite sur la synthèse et la foi en la structure d'un univers unifié. C'est l'idée qui, plus de trente ans après, conduira Maeterlinck à retracer l'histoire de l'Orient mystique dans *Le grand secret*.

Dégagé de la crise religieuse, Maeterlinck aborde Novalis à partir de 1889³³. Dès lors, son mysticisme s'affranchit des conditions et des impératifs de la foi. Transposé à l'art, il signifie plutôt la réappropriation d'un mode de pensée magique, perdue par l'excès de science. C'est la reconnaissance du mystère, indissociable de la croyance dans *l'anima mundi*, ce lieu organique par où tout ce qui existe communique, coïncide. La déclaration qui suit, suffit à montrer comment le traducteur-exégète conçoit la démarche novalisienne : « *Peut-être, écrit Maeterlinck, Novalis est-il celui qui a pénétré le plus profondément la nature intime et mystique et l'unité secrète de l'univers. Il a le sens et le tourment très doux de l'unité. "Il ne voit rien isolément", et il est avant tout le docteur émerveillé des relations mystérieuses qu'il y a entre toutes les choses. [...] Il soupçonne et effleure d'étranges*

30/ *Ibid.*, p. 45. La question se pose. Elle est fondamentale. L'analogie est-elle seulement équivalence, approximation, substitution ? On se souvient d'une des définitions qu'en donnait Suzanne Lilar : « L'Analogie, c'est la comparaison et la métaphore, c'est le symbole, c'est le rappel, c'est l'imitation mystifiante, masque, mannequin de cire, trompe l'œil ». Suzanne Lilar, *Le journal de l'analogiste*, Paris, Grasset, 1979, p. 168. Préface de Julien Gracq. Introduction de Jean Tordeur.

31/ *L'ornement des noces spirituelles*, op. cit., p. 11.

32/ On se reportera à ce sujet aux réflexions du *Cahier bleu* consacrées à l'Inde.

33/ La traduction de Maurice Maeterlinck des *Disciples à Saïs* et des *Fragments* de Novalis paraît en 1895.

*coïncidences et d'étonnantes analogies, obscures, tremblantes, fugitives et farouches, et qui s'évanouissent avant qu'on ait compris. Mais il a entrevu un certain nombre de choses qu'on aurait jamais soupçonnées s'il n'était pas allé si loin*³⁴. »

Ce que Maeterlinck retient du Disciple à Saïs est éloquent pour ce qui concerne les valeurs qui constituent à ses yeux la clef de voûte de la poésie à laquelle il aspire lui-même : « *unité secrète de l'univers* », « *relations mystérieuses entre les choses* », « *coïncidences et analogies* ». Son flair, en fait, c'est d'avoir vu que l'auteur des *Disciples à Saïs* est le poète qui annonce sans doute le mieux l'utilisation du symbole par les poètes de la nouvelle école. À la suite de Ruysbroeck, il lui a confirmé que la nature entière n'est qu'un vaste symbole, qu'entre la matière et l'esprit, tout est relié par un réseau infini de correspondances, que Novalis appelle « *Symphathien* ». Pénétré de cette conception magique du monde, Maeterlinck aborde l'écriture des poèmes en vers libres de *Serres chaudes* et de *La Princesse Maleine*.

Le 31 mai 1889, paraît chez Léon Vanier le recueil *Serres chaudes* : en tout trente-trois poèmes, dont sept en vers d'érythmés. Le poème liminaire « *Serre chaude* » commence ainsi :

*Ô serre au milieu des forêts !
Et vos portes à jamais closes !
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole !
Et sous mon âme en vos analogies !*

Le mot *analogies* frappe. Terme technique ici, dissonant et incongru. Replacé dans le contexte des poèmes en vers libres de *Serres chaudes*, on peut y voir un défi. Celui de bouleverser les conventions en rompant avec la tradition du lyrisme qui obéit au goût, au rythme et qui se plie aux exigences tranquillissantes de l'esthétique classique. Cependant, le terme *analogie* est ici programmatique avant tout. C'est l'arme de guerre avec laquelle il entend renverser la convention poétique en introduisant dans le poème, inversions, anomalies, associations incohérentes, au mépris de la vraisemblance. « *Ce que le poète appelle analogies [...]*, a remarqué Jean Cassou, *est bien, en vérité, une suite d'étourdissants contrastes*³⁵. » La question est posée.

34/ Novalis, *Fragments*, précédé de *Les disciples de Saïs*, traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck, « Préface » et « Postface » de Paul Gorceix, Paris, Librairie José Corti, 1992, (rééd. 2003). « Introduction » de M. Maeterlinck, p. 46.

35/ Jean Cassou, *Le poète*, dans *Maurice Maeterlinck 1862-1962*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, p. 297. Souligné par lui.

Il suffit de lire n'importe quelle séquence tirée de l'un des poèmes en vers dérythmés pour s'en convaincre, comme ces vers extraits de « Regards » :

*Ô ces regards pauvres et las !
Et les vôtres et les miens !
Et ceux qui ne sont plus et ceux qui vont venir !
Et ceux qui n'arriveront jamais et qui existent cependant !
Il y en a qui semblent visiter des pauvres un dimanche ;
Il y en a comme des malades sans maison ;
Il y en a comme des agneaux dans une prairie couverte de linges.
Et ces regards insolites !*

Dépourvu de toute articulation, chaque îlot d'images comme un instantané, prend tout son relief incantatoire. À l'inverse des poèmes en vers réguliers, construits sur la sonorité du mot, l'image n'est plus élaborée ici comme un instrument qui a pour objet d'énoncer un sens. L'effet poétique du texte est subordonné à l'addition de ses dissonances, de ses incongruités et des ruptures sémantiques qu'il contient. Dans une opération d'écriture très calculée, le meneur de jeu intègre le lecteur au sein de « la structure d'appel » du texte. C'est le chemin qui le conduit de la poésie allégorique, construite autour de l'emblème initial de la serre et de ses équivalents – l'aquarium, la cloche de verre ou l'hôpital – au jeu de l'imagination délestée, qui explose littéralement dans les poèmes en vers libres. La langue acquiert l'extraordinaire pouvoir de créer un univers en soi, une réalité esthétique, indépendante des contingences matérielles. Dès 1800, Novalis avait conçu la poésie à venir comme le produit de l'activité « *auto-imageante* » de l'esprit, qui dispose du pouvoir d'effluer à volonté des images, de créer un monde. « *Il me semble que les poètes, fait dire Novalis à l'un des Disciples à Saïs, [...] ne soupçonnent qu'obscurément les prestiges de cette langue, [...] qu'ils ne savent pas quelles forces leur sont soumises, quels univers doivent leur obéir*³⁶. »

Avec beaucoup de perspicacité, Marie-Thérèse Bodart³⁷ a comparé le grand Gantois à l'homme « *baroque* », imbu d'une foi inébranlable dans la parenté occulte entre l'homme et l'univers, lequel n'établit aucune distinction entre les contraires, entre le possible et l'impossible. Ce rapprochement nous permet peut-être de mieux comprendre la démarche analogique du poète. Au nom d'une unité mystique pressentie dans l'univers tout entier, les antinomies dont sont tissés les vers des *Serres chaudes*, sont levées. Plus d'incohérences irréductibles à partir du moment où la sève qui fait monter

36/ Novalis, *Les disciples à Saïs*, dans *Fragments*, op. cit., p. 105.

37/ Marie-Thérèse Bodart, *Aspects de la pensée de Maeterlinck*, dans *Synthèses*, Bruxelles, août 1962, n° 195, p. 94.

des images absurdes pour l'entendement jaillit de l'intuition, toujours vivace chez Maeterlinck, qu'au centre de nous-mêmes toutes les choses sont liées par le cordon ombilical qui rattache l'homme à la création.

Cela signifierait que Maeterlinck rejoint ici l'affirmation de « *l'analogie des contraires* » d'Éliphas Lévi, paraphrase du fameux postulat de l'Hermès Trismégiste : « *Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas pour faire des miracles d'une seule chose*³⁸. » Au demeurant, ce pouvoir de résoudre les antagonismes, n'est-ce pas la propriété intrinsèque de toute poésie que Suzanne Lilar, dans son livre essentiel *Le journal de l'analogiste* (1954), qualifie d'« *exorcisante* » ? Du fait qu'elle mène en un lieu « *où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement*³⁹ » ? Comme Jean Tordeur le rappelle dans son introduction fort éclairante du livre de Suzanne Lilar, l'analogie est pour celle-ci une conduite de vie, une expérience vitale, un « *credo éthique* ».

Dans cette pensée du *Sablier* (1936), Maeterlinck justifie le jeu de l'imagination débridée : *Il faut se dire qu'avec la matière-esprit ou l'esprit-matière, toutes les combinaisons, par conséquent, toutes les créations sont possibles*⁴⁰.

Le métaphorisme des *Serres chaudes* n'est nullement un jeu verbal. Il est issu de cette veine. Sous l'apparence de ce que d'aucuns, tel Michel Riffaterre, pourraient tenir pour l'application d'un système artificiel de nature décadente⁴¹, se cache une hypothèse métaphysique : la croyance dans l'unité fondamentale de l'univers au sein duquel tous les contraires se réconcilient, toutes les antinomies se résolvent. Par des voies certes différentes, on est en droit de penser que Maeterlinck et Suzanne Lilar, ces deux Franco-Flamands, sont fort proches l'un de l'autre au sein d'une conception de la poésie qui non seulement refuse « l'irréductibilité des contraires », mais en fait un fondement, sinon le fondement de leur poétique.

38/ Dans *Le grand secret* (1921), Maeterlinck accorde un chapitre aux « Occulistes modernes », dont plusieurs pages à Éliphas Lévi (de son vrai nom Alphonse-Louis Constant, 1810-1875).

39/ Suzanne Lilar, *Le Journal de l'analogiste*, op. cit. Jean Tordeur a écrit une « Introduction » remarquable à ce livre en analysant « l'expérience » de l'analogie dans la création poétique de Suzanne Lilar.

40/ Maurice Maeterlinck, *Le sablier*, Paris, Fasquelle, 1936, p. 122. Souligné par nous.

41/ On pense ici à Michel Riffaterre, « Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck », dans *La production du texte*, Paris, Seuil/Collection poétique, 1979.

La structure analogique fait partie intégrante de l'étoffe poétique de la dramaturgie maeterlinckienne. À partir du moment où le mystère de la mort est placé au cœur du drame, la question, voire le paradoxe au théâtre, c'était de suggérer, de rendre perceptible pour le spectateur ce « *troisième personnage* », toujours présent, sans pour autant le figurer, ni le matérialiser par une allégorie devenue obsolète.

Que l'on prenne n'importe lequel des drames du premier théâtre, petit drame pour marionnettes comme *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *La mort de Tintagiles*, ou bien *Pelléas et Mélisande* ou encore *Alladine et Palomides*, le changement de paradigme que ces pièces représentent pour la dramaturgie, c'est que Maeterlinck entend confronter le spectateur à un fait inéluctable, la mort, dont il s'agit de lui faire prendre conscience. Il ne le peut cependant que de manière indirecte. Comme Franz Hellens l'a remarqué, Maeterlinck joue sur ce qu'il appelle « *le double d'une action dramatique* », soit sur ce que « *l'action visible sur la scène évoque ou provoque dans le subconscient du spectateur*⁴² ». Le drame de Maeterlinck, comme le poème, est construit sur *l'effet* à produire.

Ceci explique cela. L'intuition indéfinie du malheur ou de la mort qui guette, les intersignes prémonitoires deviennent les instruments que le dramaturge met en œuvre pour déclencher la peur de ce qui ne peut être directement ni figuré, ni conceptualisé. Maeterlinck a innové en suggérant dans le drame la vie obscure, tissée de pressentiments et de coïncidences, par lesquels l'être est lié au cosmos. Un glissement du centre de gravité s'est opéré dans le drame : l'analogie y assume un rôle-clef – cela en proportion de la réduction extrême de l'action, du déficit de la psychologie des personnages et de la quasi-absence de dialogue. Le monde devient le miroir dans lequel se reflète le destin des âmes : le jour, la nuit, le soleil, les astres, les saisons. Dans son *Introduction à Macbeth* (1910), le dramaturge s'est expliqué sur cette conception de la « Grande Nature » avec ses mystères, selon laquelle la terre est un lieu et un champ de forces émanant de la création tout entière et de l'homme : « *Au-dessus, au-dessous, tout autour du sens littéral et littéraire de la phrase primitive flotte une vie secrète, presque insaisissable et pourtant plus puissante que la vie extérieure des mots et des images.* » Communiquer « *cette vie secrète* », c'est le projet du dramaturge : « *C'est elle qu'il importe de comprendre et de reproduire de son mieux*⁴³. »

42/ Franz Hellens, *Essais de critique intuitive*, Bruxelles/Paris/Amiens, Sodi/Style et langage, 1968, p. 253.

43/ Maurice Maeterlinck, *Introduction à sa traduction de Macbeth*, Paris, Fasquelle, 1910, pp. XXIX-XXX.

À cet effet, les signes prémonitoires qu'adresse la nature jalonnent une action diffuse, quand ils ne la remplacent pas, à tel point qu'on pourrait y suivre en filigrane le déroulement du drame. Toutes les fluctuations, tous les jeux de l'atmosphère, tous les avertissements des êtres et des choses sont lourds d'un symbolisme qui repose sur une sorte de relation permanente entre les âmes et l'univers. Le projet est ici de faire découvrir, sous le drame de ses personnages, la réalité telle que sa propre métaphysique l'imagine : elle n'est pas d'ordre moral, ni spirituel, mais cosmique. Maeterlinck énonce l'idée-maîtresse de son théâtre dans cette phrase : « *Il s'agirait [...] de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive*⁴⁴. » Maeterlinck conçoit le théâtre comme le langage propre à l'expression de la vie cosmique dans laquelle la personne en tant qu'individu existe en étroite connivence avec les puissances surréelles.

La remise en honneur de la pensée analogique est un des aspects essentiels de la dramaturgie maeterlinckienne. Depuis *Maleine*, où les présages étaient surdéterminés assez lourdement, la technique d'écriture s'est affinée. Dans *L'Intruse*, la mort de la jeune accouchée est suggérée indirectement par analogie : la simple apparition de la religieuse qui s'avance sur le devant de la scène chargée d'ensevelir la défunte, dans un clair-obscur signifiant. Le dramaturge, il est vrai, n'a pas renoncé à accumuler les intersignes trop visibles, qui augmentent la tension dramatique (le jardinier qui fauche la nuit, les rossignols qui se taisent, la porte qui grince). En revanche, il a incarné le pressentiment du malheur dans le personnage de l'aïeul aveugle, dont il a fait le symbole de l'intuition. Comme il l'explique à Mockel, « *en communion immédiate avec l'inconnu, en contact direct avec les ténèbres fécondes et tout l'inexprimable que tout homme doit avoir en soi*⁴⁵ ». À travers l'aveugle, le spectateur est mis en contact avec un monde occulte du « dedans », dont la connaissance échappe à celui qui voit.

Le paysage tout entier dans lequel le drame s'inscrit n'est plus simple coulisse. Il vaut en tant qu'équivalence, analogie de l'état d'âme des personnages. Est-il besoin de le rappeler, ce sont : le château isolé sur l'île, ceint de forêts épaisses, les souterrains ou les grottes aquatiques sur lesquels il est bâti, le jardin avec sa fontaine et ses jets d'eau, les animaux, les plantes et les choses, les grandes forces de la nature, pluie, vent, tempête, soleil. Tout ce qui existe

44/ *Trésor des humbles*, op. cit., « Le tragique quotidien », pp. 161-162.

45/ Lettre de Maeterlinck à Albert Mockel, 15 février 1890, citée par Guy Doneux, *Maurice Maeterlinck – Une poésie. – Une sagesse. – Un homme*. Bruxelles, Palais des Académies, 1961.

devient ici matière dramatique, actant dans un théâtre statique, substitut de l'action. La pièce *Pelléas et Mélisande* est pleine de ce genre de signes. La fontaine, symboliquement appelée « *fontaine des aveugles* » ouvre « *les yeux des aveugles* » – elle est le lieu où se déchiffre l'appel de l'âme ; la chute de l'anneau dans le bassin est le signe que les liens qui rattachent Mélisande à Golaud sont irrémédiablement rompus ; la chevelure de Mélisande qui lui échappe et plonge dans l'eau symbolise les forces inconscientes qui l'entraînent vers Pelléas ; les moutons qui s'égarer, les étoiles qui tombent, le navire que Pelléas et Mélisande voient ensemble sortir du port, les cygnes qui se battent contre les chiens – on pourrait multiplier les exemples. Ce sont autant de présages symboliques du drame qui se noue, que le dramaturge, maître du jeu, laisse présenter au spectateur par analogies. Le drame se construit sur la trame de correspondances qui lient les êtres à l'univers. Quant au spectateur, il est amené ainsi à pressentir la fatalité inexorable du dénouement.

C'est dans cette perspective qu'il faut lire *L'Oiseau bleu*, la pièce de Maeterlinck sans doute la plus célèbre dans le monde, avec *Pelléas et Mélisande*. Certes, on peut lire la pièce telle qu'elle se présente, c'est-à-dire comme une féerie, sans avoir à tenir compte du contenu ésotérique qu'elle véhicule, dissimulé derrière les apparences du jeu. Et pourtant l'auteur avait averti : « *Cet oiseau qui n'a l'air de rien, est en réalité plus difficile à traduire qu'une page de philosophie*⁴⁶. » C'est que, sous le couvert du conte, proche du *Märchen* initiatique de Novalis ou de Tieck, l'auteur de *L'Oiseau bleu* pose la question philosophique du mystère de l'existence et celle du secret du bonheur. Les enfants, Tytyl et Mytyl, sont partis à la recherche de l'oiseau bleu du « *grand secret des choses* ». Il s'agit explicitement d'un secret. Il faut le remarquer, le secret renvoie à quelque chose qui existe, qui se cache, mais que l'on peut découvrir. « *Il est de l'ordre de l'avoir et du savoir* », tandis que le mystère est de l'ordre de l'être⁴⁷. Il semble bien qu'ici le problème métaphysique de l'inintelligibilité et de l'inappréhensible se soit concrétisé, matérialisé. De surcroît, le conte oblige. Dans *L'Oiseau bleu*, l'inaccessible est devenu objet. Maeterlinck a adapté, vulgarisé, à l'attention du grand public, la problématique qui a dominé son théâtre. Il en livre ici la synthèse sur le ton mi-enjoué, mi-grave du conte magique. Pour retrouver le paradis perdu, « il faut savoir

46/ Lettre du 7 juillet 1907 à Charles Doudelet, *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. I, 1955, p. 113.

47/ J. Rassam, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980, « Le silence et l'existence », p. 70.

regarder », telle serait la leçon de *L'Oiseau bleu*. La découverte du secret est réservée aux initiés, à ceux qui ont appris à voir.

Mais qu'est-ce que voir ? En réalité, cette morale de la vie quotidienne s'alimente aux sources de l'ésotérisme et s'inspire d'une conception néo-platonicienne organiciste et symboliste de la nature. Celle-ci est douée d'une « Âme universelle » au sein de laquelle chaque âme peut retrouver l'image de l'univers grâce à une sorte de sympathie mystérieuse – cette « sympathie » du *Cahier bleu*, qui lie par le dedans l'être qui perçoit et la chose perçue, le sujet connaissant et l'objet connu. C'est l'ancienne conception cabalistique du microcosme et du macrocosme que Maeterlinck applique ici et dont il fait un conte après celui de Novalis, *Hyacinthe et Bouton de rose*. Cela signifie que pour celui qui a appris à voir, doté comme l'enfant de l'intuition totale divinatoire, rien n'est isolé au plus profond de la grande âme cosmique. Pour lui, tout se tient au sein de l'Âme du monde. Les hommes, les bêtes, les plantes, les pierres et les astres, les choses, l'animé et l'inanimé, ce que le non-initié voit comme des contraires irréductibles, le moi et le non-moi, la vie et la mort – tout se répond et correspond dans l'univers à travers un réseau d'analogies sans fin. L'aventure de Tytyl et de Mytyl est celle de l'initiation graduelle de l'âme à la « sympathie ». Qui la possède peut aller du Multiple de la création à la Totalité. À lui se révèle le secret de l'univers.

Il fallait à Maeterlinck une certaine audace pour réactiver au début du siècle en pleine rationalité les anciennes traditions de l'imaginaire magique. Il a osé l'entreprise en misant sur l'attrance que pouvait exercer la vision d'un monde heureux, unitaire, où passé, présent et futur coexistent – et où la mort, tout simplement, n'existe pas. Le conte ouvrait au poète un champ privilégié de totale liberté. Sous la baguette magique de l'écriture analogique, les réalités les plus éloignées les contrastes et les contraires les moins conciliables se rejoignent pour reconquérir un univers merveilleux où tout inter-fère et se reflète à l'infini.

À première vue la série d'ouvrages inaugurée par *La vie des abeilles* en 1901 pose problème. L'exégète de Ruysbroeck l'Admirable et de Novalis, le poète-dramaturge obsédé par le mystère et l'injustice de la mort, se serait-il mué d'un seul coup en scientifique ? L'objectivité rigoureuse de l'homme de science aurait-elle succédé à l'empathie qui avait porté le poète, plusieurs décennies durant, dans sa quête de l'inconnaissable ? Imaginer deux Maeterlinck, aussi radicalement différents, supposer une rupture aussi totale dans l'évolution de sa pensée, ce serait commettre le plus grossier des

contresens. Si l'observation de la vie des insectes a toute sa valeur scientifique, il est évident pour nous que le questionnement de l'entomologiste sur la vie des insectes et sur celle des végétaux ne doit pas être isolé de la question fondamentale que le poète-dramaturge n'a cessé de se poser. Quant au mystère de la vie, « *la vérité suprême du néant, de la mort et de l'inutilité de notre existence* », qu'il dénonce très haut dans sa préface du *Théâtre* de 1901, Maeterlinck en fait un constat similaire au miroir de la vie de l'infiniment petit. Aveuglement, mystère et absurdité sont le lot commun aux hommes et aux insectes. À la fatalité dont l'individu est la victime répond la fatalité qui frappe les sociétés collectives – abeilles, fourmis et termites confondus –. « *Les résultats sont pareils* », constate-t-il en concluant que les sociétés animales sont « *les préfigurateurs de nos propres destins* ».

Taxer Maeterlinck d'anthropomorphisme, c'est juger à la légère et négliger le fondement philosophique de sa réflexion. Lorsque celui-ci traduit ce fragment de Novalis : « *Y a-t-il une échelle de vie, et la plante a-t-elle une vie simple, l'animal une vie double, l'homme une vie triple et ainsi de suite*⁴⁸ ? », on est en droit de penser qu'il ne fait pas seulement office de traducteur⁴⁹. Il retrouve dans cette supposition la thèse du symbolisme universel qui a alimenté sa création artistique. Ou bien cet autre jugement concernant les stades de l'évolution du végétal à l'animal : « *L'arbre ne peut devenir qu'une flamme fleurissante, l'homme une flamme parlante, l'animal une flamme errante*⁵⁰. » Maeterlinck traduit en connaissance de cause. L'hypothèse du romantique allemand rejoint la sienne dans le contexte de l'épistémologie de la Totalité. Selon la doctrine organiciste développée par les « *Philosophies de la Nature* », tous les stades de l'évolution de la matière seraient reliés entre eux par une Intelligence universelle active à travers un réseau infini de correspondances – de l'animal au minéral et aux astres en passant par le monde végétal. À l'antipode du dualisme cartésien, rien ne serait isolé dans l'univers. Cette réflexion analogique dont on a constaté qu'elle était un des fondements de son écriture – sinon son fondement – nourrit la réflexion du naturaliste. On peut en retracer l'évolution depuis son adhésion à la pensée mystique jusqu'à son intérêt pour les thèses de l'occultisme (*Le grand secret*) à travers la pensée de Schelling, qu'il désigne dans l'introduction à sa traduction des *Fragments* et des *Disciples à Saïs* de Novalis (1895), de manière significative, comme le philosophe de « *l'identité*

48/ Novalis, *Fragments*, op. cit., p. 301.

49/ Ce que suggère Jacques Lacarrière dans sa « Préface » à *La vie de la nature*, op. cit.

50/ Novalis, *Fragments*, op. cit., p. 169.

absolue ». Ce qui signifie que la réflexion de Maeterlinck sur la nature s'inscrit dans le contexte de l'intuition philosophique selon laquelle il y a identité absolue de l'Esprit en nous et de la Nature en dehors de nous.

Au siècle de la science, Maeterlinck continue de croire à la symbiose universelle, à l'unité vivante du monde, traversée par les manifestations de l'intelligence, « *une intelligence éparse, générale, une sorte de fluide universel qui pénètre diversement, selon qu'ils sont bons ou mauvais conducteurs de l'esprit, les organismes qu'il rencontre* » (*L'intelligence des fleurs*). L'observateur des abeilles n'est guère différent du penseur qui n'a jamais cessé d'ailleurs d'être à l'écoute de l'univers, qu'il voit comme un réseau infini d'analogies, un perpétuel échange de reflets, équivalences que se renvoient le microcosme et le macrocosme.

Le constat s'impose : chez Maeterlinck, à l'évidence, le Symbolisme ne signifie pas la simple adhésion à un courant littéraire. Il ne peut pas être réduit non plus à une technique, au simple choix d'un procédé d'écriture : c'est une manière de voir, de concevoir le monde. Pour le symboliste, l'analogie s'inscrit dans la perception intuitive de l'unité profonde, de la symbiose entre les différents échelons de la vie. Cela dit, on ne pourra prendre la mesure de l'esthétique de Maeterlinck que si l'on tient compte de la déviation qu'elle représente par rapport aux concepts du rationalisme occidental. Son expérience de la mystique et de l'introversion, ses références ponctuelles à l'Inde, en particulier la synthèse qu'il donne de l'ésotérisme dans *Le grand secret*, sous-tendent son attitude singulière, sa distance eu égard à la tradition classique occidentale qu'il voit, avant Antonin Artaud, comme une culture réductrice de l'analyse et de la séparation. Dans l'espace poétique qu'il renouvelle, tout au long de sa réflexion dans ses essais, Maeterlinck propose de suivre une autre voie pour approcher le monde. Cette approche implique un élargissement de l'héritage humaniste par l'intégration de la réalité de l'homme intérieur en connivence étroite avec le mystère du monde. Ouverture, en ce sens que l'objectif est de rétablir le contact avec le sens cosmique, en créant une écriture fondée sur des correspondances, prises dans le monde des sens et dans la réalité quotidienne.

À cet égard, on peut mesurer ici ce qui sépare le concept esthétique de Maeterlinck de celui de Mallarmé. Dans la conception analogique de l'univers chez Mallarmé, le poète, artisan du verbe, s'efforce de parvenir à une correspondance avec la réalité universelle, en rapprochant des mots, en associant des vocables selon leur

sonorité, leur coloris, leur puissance de suggestion plutôt que par leur sens. Cela, de telle façon que la matière brute soit abolie, l'objet sublimé jusqu'à l'absence. Seule en subsiste l'idée.

Pour Maeterlinck, en revanche, la matière demeure en tant que telle. Il n'est pas de recherche tendue vers l'essence, pas de quête d'absolu. Les choses existent, plus elles ont de valeur de symbole. Elles signifient spirituellement. Ruysbroeck n'avait-il pas révélé à son disciple que les choses les plus petites, les plus humbles renferment en elles-mêmes l'unité, la totalité de la vie. À l'inverse de Mallarmé, Maeterlinck, quant à lui, fait confiance aux injonctions de l'inconscient. Les objets, sans qu'aucune transposition soit nécessaire, lui permettent de suggérer, sinon de fixer, l'inouï. Souvenons-nous de sa déclaration à Jules Huret en 1891, à propos du symbole : « *Le poète doit [...] être passif dans le symbole et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a eu lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions.* »

Lue dans cette perspective, l'œuvre poétique de Maeterlinck documente l'expérience d'un moi qui cesse d'être le centre psychologique de la création pour n'apparaître plus que sous la forme d'un moi transrelationnel, celle d'un nœud de relations avec les éléments de la nature et plus largement avec l'ordre cosmique. Pour Maeterlinck, l'analogie, plus que moyen, instrument ou technique, acquiert une importance majeure, dès lors qu'elle assure la cohérence magique entre les composantes de l'œuvre tout entière.

Liège et Voltaire

Communication de M. Daniel DROIXHE
à la séance mensuelle du 12 mars 2000

L'écrivain liégeois Herman de Trappé rapporte dans ses *Œuvres diverses* de 1810 une anecdote mettant en scène « un élève du collège de Soissons » et son professeur, un oratorien. L'épisode semble avoir été vécu par Trappé lui-même, ainsi que le suggèrent de multiples détails. « Au temps où les fêtes de Pâques suspendent le cours des études », l'adolescent, dit-il, « obtint en 1778 d'aller entrevoir Paris ». Y circulait alors « le bruit de l'arrivée prochaine de Voltaire ». Le moment de rentrer au bercail était venu, mais « le petit jeune homme », s'échauffant à l'idée de voir le philosophe, « menaçait de se cacher si on voulait le faire partir ». Les voyageurs assistèrent donc à l'apothéose.

L'auteur de la Henriade paraissait infatigable, il était sans cesse entouré d'une cour, un jeune étranger avec son gouverneur lui fut présenté sans peine. Il prit l'oratorien pour un jésuite parce qu'il avait l'air niais, pédant et moqueur, lui parla du marquis de Fénelon tué à la bataille de Rocour près de Liège, fit une sortie contre le gouvernement ecclésiastique de ce pays, et j'entends encore ces mots : « Qu'a donc ce cher enfant, qui me regarde avec émotion ? » je répons : « peut-on approcher d'un si grand homme sans... » et des larmes me coupent la voix. Je sortis, mon attendrissement causait dans la compagnie un rire universel qui m'humilia beaucoup.

Le récit, d'un ton de sensibilité liégeoise qui ne trompe pas, se poursuit par une visite des compatriotes de Grétry à Ermenonville. Le passage était doublement obligé. La rencontre n'est pas moins instructive.

Rousseau qui se promenait ne s'éloigna pas. Il prit aussi mon conducteur pour un jésuite, lui dit qu'il les aimait, qu'il en avait connu dont il gardait la mémoire, et quand il eut appris qu'il parlait à un oratorien il devint froid.

Trappé ajoute que, si « l'idée du rigorisme » parfois associée à cette dernière compagnie choquait Rousseau, « il avait tort ». « Ces bons prêtres avaient laissé depuis long-temps Jansénius derrière eux, et marchaient à la philosophie. » On se souviendra que plusieurs meneurs de la Révolution liégeoise avaient en effet étudié chez les oratoriens. Pour le reste, comme on sait, une partie du haut clergé principautaire, évêque Velbruck en tête, marchait aussi « à la philosophie », pour reprendre la jolie formule du visiteur, et l'image que Voltaire se faisait de la principauté ne correspondait guère à la réalité.

N'en déplaise à la tradition érudite, c'est sous l'angle de « l'histoire-bataille » que cette image s'impose d'abord au philosophe, quand on considère les mentions de Liège ou de Liégeois chez Voltaire. Ce qui lui vient à l'esprit en premier lieu à propos du pays mosan, c'est bien, comme dans les souvenirs de Trappé, la victoire de Rocour ou de « Raucoux » de 1746. Celle-ci est régulièrement évoquée par Voltaire, en une formule quasi rituelle, en relation avec d'autres épisodes de la guerre de Succession d'Autriche. Le *Panégryrique de Louis XV*, après avoir montré les armées du Roi volant « sous les remparts de Tournai », fléchissant à Antoing, triomphant à Fontenoy, décrit leur marche vers la Hollande. « Toutes les villes cependant tombent devant lui¹. » « On triomphe à Mesle, à Raucoux, à Laufelt. » Le chapitre 18 du *Précis du siècle de Louis XV* se termine par une évocation plus détaillée de la « bataille de Liège ».

Après la prise de Namur [le 19 septembre], il restait à dissiper ou à battre l'armée des alliés. Elle campait alors en deçà de la Meuse, ayant Maastricht à sa droite et Liège à sa gauche. On s'observa, on escarmoucha quelques jours ; le Jar [le Geer] séparait les deux armées. Le maréchal de Saxe avait dessein de livrer bataille ; il marcha aux ennemis le 11 octobre à la pointe du jour sur dix colonnes. On voyait du faubourg de Liège, comme d'un amphithéâtre, les deux armées : celle des Français, de cent vingt mille combattants, l'alliée, de quatre vingt mille. Les ennemis s'étendaient le long de la Meuse, de Liège à Viset, derrière cinq villages retranchés...

1/ On renonce à fournir ici systématiquement les références des citations, que le lecteur averti trouvera aisément en consultant le *Voltaire électronique* de la Voltaire Foundation, qui procure les ressources d'une édition totalement indexée (*Les œuvres complètes de Voltaire sur CD-ROM*). On suit en général, comme celui-ci, le texte de l'édition Moland, vérifié dans une édition critique moderne quand le cas se présente.

Passons sur le relevé des tués ou blessés de marque, dont le marquis de Fénelon, « neveu de l'immortel archevêque de Cambrai ». « Cette bataille », conclut Voltaire, « ne fut que du sang inutilement répandu, et une calamité de plus pour tous les partis. Aucun ne gagna ni ne perdit de terrain. » Encore donna-t-elle l'occasion d'une de ces manifestations où l'homme révèle une trouble attirance pour le morbide. L'article *Curiosité des Questions sur l'Encyclopédie* rappelle que « les dames se firent apporter des sièges sur un bastion de la ville de Liège, pour jouir du spectacle à la bataille de Rocou ». C'est Diderot qu'il faudrait ici pour commenter la « jouissance » des Liégeoises. Les voisins hennuyers n'étaient pas de reste, note encore Voltaire dans le même article. « À la bataille de Fontenoy les petits garçons et les petites filles montaient sur les arbres d'alentour pour voir tuer du monde. » « Déjà des hommes », disait La Bruyère.

Bien d'autres écrits voltairiens jumellent Fontenoy et Rocour. La *Lettre d'un jeune abbé* fait écho à une *Lettre de la noblesse de France* qui attaquait une partie de l'aristocratie composée d'hommes « aveugles et corrompus », en exhortant l'ensemble du corps à se réunir pour se régénérer. L'auteur, constate Voltaire, est peu au fait des « lois du royaume » puisqu'il ignore que la noblesse « ne s'assemble que par les ordres du roi ». « C'est ainsi qu'elle fut convoquée à Fontenoy, à Raucoux, à Laufelt, avec plusieurs princes du sang. Ces parlements furent très-nombreux, le roi présidait. Les avis ne furent point partagés, et les arrêts furent très-éclatants. Voilà comme la noblesse tient ses séances. » Le *Discours de maître Belleguier* exhorte le roi, « vainqueur à Fontenoy, à Raucoux, à Fribourg, et pacificateur dans Versailles », à maintenir une politique de concorde éclairée, en écoutant « toujours la voix de la philosophie, c'est-à-dire de la sagesse » (section *Du gouvernement*).

La victoire de Fontenoy, qui ouvre à la France la porte de la Belgique – et que les francophiles devraient donc commémorer comme le prélude à Jemappes ou à Fleurus –, se présente sous un jour particulier chez l'auteur du *Précis du siècle de Louis XV*. Elle marque un moment de rupture, dans les mentalités. Elle fut l'occasion d'un changement de comportement.

On ne sait que trop quelles funestes horreurs suivent les batailles, combien de blessés restent confondus parmi les morts, combien de soldats, élevant une voix expirante pour demander du secours, reçoivent le dernier coup de la main de leurs propres compagnons [...] Mais, après la bataille de Fontenoy, on vit un père qui avait soin de la vie de ses enfants, et tous les blessés furent secourus comme s'ils l'avaient été par leurs frères. [...] Les ennemis prisonniers et blessés devenaient nos compatriotes, nos frères. Jamais tant d'humanité ne succéda si promptement à tant de valeur.

L'expérience de la guerre de Sept Ans allait plutôt raviver les traits sanglants du tableau qu'offre le début du *Candide*.

Liège, à sa manière, célébra aussi l'épisode hennuyer. Voltaire fait son entrée officielle dans la bibliographie principautaire par des réimpressions de son poème de la *Bataille de Fontenoy*. L'une d'elle – qui se donne comme *Quatrième édition, revûe et considérablement augmentée par l'auteur même* – porte à l'adresse le nom d'un des premiers contrefacteurs locaux, Guillaume-Ignace Broncart. Une autre est procurée par Everard Kints, dont le gendre, Clément Plomteux, dominera l'édition clandestine locale à partir de 1770. La guerre de Succession d'Autriche et la fin des années 1740 constituent le moment décisif de l'essor, pour la piraterie typographique qui rendra célèbre la cité de saint Lambert.

Revenons aux souvenirs du baron de Trappé. Accueillant les voyageurs liégeois, Voltaire « fit une sortie contre le gouvernement ecclésiastique de ce pays ». On compléterait facilement le propos en rappelant ce que le philosophe écrit des « gouvernements ecclésiastiques », notamment dans plusieurs passages des *Idées républicaines par un membre d'un corps*, qui présente une critique du *Contrat social* (on suit le texte procuré par J. van den Heuvel dans le volume de la Pléiade offrant les *Mélanges*).

Lorsque notre évêque, fait pour servir, et non pour être servi ; fait pour soulager les pauvres, et non pour dévorer leur substance ; fait pour catéchiser, et non pour dominer, osa, dans des temps d'anarchie, s'intituler prince de la ville dont il n'était que le pasteur, il fut manifestement coupable de rébellion et de tyrannie. [...] C'est insulter la raison et les lois de prononcer ces mots : gouvernement civil et ecclésiastique.

On imagine aisément, aussi, quel extrême exemple de tyrannie cléricale Voltaire pouvait avoir en tête à propos de Liège. Un chapitre de l'*Examen important de milord Bolingbroke*, qu'a édité Roland Mortier, passe en revue quelques-uns des *Excès de l'Église romaine*. Un évêque de Munster, Bernard Van-Gallen, était réputé passer « du lit de ses concubines aux champs du meurtre ». Et « le sot peuple cependant se mettait à genoux devant lui, et recevait humblement sa bénédiction ». Au pape Alexandre VI, ceux qu'il « faisait égorger pour s'emparer de leur bien (...) demandaient *unam indulgentiam in articulo mortis* ». « Je lisais hier », poursuit Voltaire, « ce qui est rapporté dans nos histoires d'un évêque de Liège du temps de notre Henri V » (début du XV^e siècle).

Cet évêque n'est appelé que Jean sans Pitié. Il avait un prêtre qui lui servait de bourreau, et après l'avoir employé à pendre, à rouer, à éventrer plus de deux mille personnes, il le fit pendre lui-même.

« Ce n'est », martelait le philosophe, « que dans l'église romaine, incorporée avec la férocité des descendants des Huns, des Goths et des Vandales, qu'on voit cette série continue de scandales et de barbaries inconnues chez tous les prêtres des autres religions. » On croit entendre les grincements de dents ou ricanements qui devaient accompagner la lecture du texte chez les Liégeois parcourant le volume 30, chapitre 38, de la grande édition des *Œuvres* de Voltaire procurée sous la fausse adresse de Genève par Clément Plomteux, à partir de 1771.

Le sarcasme enveloppait en même temps la passivité du peuple, dont l'éternel aveuglement et la soumission étaient censés entretenir au premier chef la tyrannie et l'injustice. Ces ingrédients composent la toile de fond du médaillon consacré à l'empereur d'Allemagne Henri IV. Voltaire invoque plusieurs fois cette figure emblématique, en particulier dans ses grands cahiers de notes de Leningrad, édités par Théodore Besterman. Champion de la lutte contre les papes et leurs prétentions en matière d'investitures, l'empereur avait excommunié et déposé Grégoire VII *comme fauteur des tyrans, simoniaque, sacrilège et magicien* avant de subir lui-même les fulminations d'Urbain II. Celui-ci, profitant de la trahison du fils du souverain, s'en saisit et le fit enfermer à Mayence. Le chemin de Canossa allait trouver son terme dans *l'insigne lieu clérical*, comme le raconte *l'Essai sur les mœurs* (chapitre 46).

Bientôt après, échappé de sa prison, pauvre, errant et sans secours, il mourut à Liège plus misérable encore que Grégoire VII, et plus obscurément, après avoir si longtemps tenu les yeux de l'Europe ouverts sur ses victoires, sur ses grandeurs, sur ses infortunes, sur ses vices et ses vertus.

Mais d'où vient qu'un si grand et si puissant prince tombe dans un tel abandon ? C'est que la force du fanatisme religieux brise toutes les résistances. Malheur à celui que la foi publique prive de son soutien. « Cherchez », en effet, le ressort ultime de la déchéance des gouvernants. « Vous en verrez l'unique origine dans la populace ; c'est elle qui donne le mouvement à la superstition. » Telle est la forme que prend, toute intervention céleste exclue, la justice immanente, ou la Providence. Le peuple donne finalement la loi et subit les conséquences, éventuellement désastreuses, de ses errements. Amère analyse.

Dès que vous avez souffert que vos sujets soient aveuglés par le fanatisme, ils vous forcent à paraître fanatique comme eux ; et si vous secouez le joug qu'ils portent et qu'ils aiment, ils se soulèvent.

Michelet, dans l'*Histoire de France*, rapporte de façon non moins pathétique la mort de l'empereur allemand, en transcende la signification, mais retrouve certains accents voltairiens.

Quand le pauvre vieil empereur fut saisi à l'entrevue de Mayence, et que les évêques qui étaient restés purs de simonie lui arrachèrent la couronne et les vêtements royaux, il supplia avec larmes ce fils qu'il aimait encore de s'abstenir de ces violences parricides dans l'intérêt de son salut éternel. Dépouillé, abandonné, en proie au froid et à la faim, il vint à Spire, à l'église même de la Vierge, qu'il avait bâtie, demander à être nourri comme clerc ; il alléguait qu'il savait lire et qu'il pourrait chanter au lutrin. Il n'obtint pas cette faveur. La terre même fut refusée à son corps ; il resta cinq ans sans sépulture dans une cave de Liège².

Pour Michelet, la lutte du Saint-Siège pour reconquérir la primauté est celle de la loi contre la nature. La réforme de l'Église, lancée comme un brûlot par le moine Hildebrand avec l'appui des masses scandalisées par le laxisme du clergé, apparaît comme une révolte des exigences et des forces supérieures de l'humanité alliée à la foi. L'empereur qui investit les évêques leur inféode la terre, mais « de qui la tient-il, si ce n'est de Dieu ? »

De quel droit la matière entend-elle dominer l'esprit ? La vertu a dompté la nature ; il faut que l'idéal commande au réel, l'intelligence à la force, l'élection à l'hérédité.

La querelle des Investitures ne fut pas, conclut Michelet, « une lutte d'hommes », mais de principes irréconciliables, parce que « rien ne réconciliera l'esprit et la matière, la chair et l'esprit, la loi et la nature ». Dans la pénombre médiévale, l'Histoire bute sur une contradiction théorique que seule pourront dépasser la pratique et la dialectique du travail de soi sur soi, dans la lente révélation de l'absolue liberté humaine. Mais l'obscurité domine ici et pèse sur l'homme du commun. Retrouvailles voltairiennes :

Le peuple une fois débridé, un brutal instinct de nivellement lui fit prendre plaisir à outrager ce qu'il avait adoré, à fouler aux pieds ceux dont il baisait les pieds, à déchirer l'aube et briser la mitre.

Tombeau, pour ainsi dire, d'une précoce entreprise de laïcisation, Liège se signale également dans l'*Essai sur les mœurs* comme patrie de la « cérémonie » religieuse la « plus noble », la « plus

2/ *Œuvres complètes*, éd. P. Viallaneix, Paris : Flammarion, 1974, t. IV, *Histoire de France*, livre 4, p. 406 sv. Voir aussi dans les *Œuvres complètes*, éd. Moland, t. 21-27, chap. 46 ou dans l'éd. Plomteux, t. 8, p. 476 : « Le fils d'Henri IV mit le comble à son impiété en affectant la piété atroce de déterrer le corps de son père, inhumé dans la cathédrale de Liège, et de le faire porter dans une cave à Spire. Ce fut ainsi qu'il consumma son hypocrisie dénaturée ».

pompeuse », la « plus capable d'inspirer la piété aux peuples », c'est-à-dire la fête du Saint-Sacrement ou Fête-Dieu.

L'antiquité n'en eut guère dont l'appareil fût plus auguste. Cependant, qui fut la cause de cet établissement ? Une religieuse de Liège, nommée Moncornillon, qui s'imaginait voir toutes les nuits un trou à la lune ; elle eut ensuite une révélation qui lui apprit que la lune signifiait l'Eglise, et le trou une fête qui manquait. Un moine nommé Jean composa avec elle l'office du St. Sacrement ; la fête s'en établit à Liège, et Urbain IV l'adopta pour toute l'Eglise.

Le romantisme se souvint également de l'humble religieuse de Cornillon, mais avec indulgence, même chez les auteurs de peu de foi. L'émigré socialiste Étienne Arago l'appelle « la noble Julienne » dans son poème de 1850 sur *Liège*. Michelet donne une lecture émue de la montée de la religiosité populaire dans les provinces du Nord au moyen âge. L'essor de la filature « avait créé là un monde d'hommes misérables et sevrés de la nature, que le besoin de chaque jour renfermait dans les ténèbres d'un atelier humide ». Cette « race de prisonniers » avait « besoin de Dieu », qui « les visita au XII^e siècle, illumina leurs sombres demeures, et les berça au moins d'apparitions et de songes ». « Quelquefois aussi, poussés à bout, ils sortaient de leurs caves, éblouis du jour, farouches, avec ce gros et dur œil bleu, si commun en Belgique, mal armés de leurs outils, mais terribles de leur aveuglement et de leur nombre. »

Il est vrai que cette image du Belge a ici pour modèle explicite « les gens de Gand, de Bruges, d'Ypres », que le « premier coup de cloche » appelle, « armés, enrégimentés d'avance », « sous la bannière du burgmeister ». Wallons et Flamands se présentent unis par la même pratique d'une « liberté orageuse », voire par un goût du « mouvement » et des « agitations » que suscitent « d'imprévus caprices », comme l'écrit Michelet dans un célèbre passage de *l'Histoire de France* consacré à la principauté³. C'est l'occasion de rappeler que les Wallons, selon Michelet, se singularisent par une gaieté qui s'exprime notamment à travers le « vieux génie mélodique » les unissant aux « Vaudois, Lyonnais, Savoyards ». « Genève et Lyon, comme Liège, furent des républiques épiscopales d'ouvriers. » Saisissante formule ! « Sans parler de Grétry, de Méhul, dès le XV^e siècle, les maîtres de la mélodie ont été les enfants de chœur de Mons ou de Nivelles. »

Si Grétry symbolise aujourd'hui encore le meilleur du patrimoine culturel liégeois (au moins le locataire de l'Ermitage de Jean-Jacques

Rousseau garde-t-il sur Simenon, en France, la supériorité du nombre de rues portant son nom), un autre produit local prend la vedette chez Voltaire, dans l'enchâssement d'une rime insistante. L'*Épître au roi de Danemark* lui recommande :

*Et quand vous écrirez sur l'almanach de Liège
Ne parlez des saisons qu'avec un privilège.*

Le célèbre *Laensbergh* revendiquait en effet en page de titre la protection princière et épiscopale. Voltaire recourt à la même association au chant quatrième de la *Guerre civile à Genève*. On y voit passer la Renommée, ayant pour trompettes des « cornets à bouquin » :

*L'un pour le faux, l'autre pour l'incertain,
Et le dernier, que l'on entend à peine
Est pour le vrai, que la nature humaine
Chercha toujours et ne connut jamais.*

Un cortège approprié au scepticisme voltairien accompagne « la belle ».

*Son écuyer l'astrologue de Liège,
De son chapitre obtint le privilège
D'accompagner l'errante déité
Et le mensonge était à son côté.
Entre eux marchait le vieux à tête chauve,
Avec son sable, et sa fatale faux.*

On sait que Gresset, dans sa *Chartreuse*, procédera au même couplage.

On n'en finirait pas de citer les passages où Voltaire dénonce l'obscurantisme entretenu par le *Mathieu Laensbergh*, dont l'article *Almanach des Questions sur l'Encyclopédie* et le *Traité sur la tolérance* consacrent notoirement la méchante réputation. On s'attardera plutôt à un passage de la *Philosophie de l'histoire*. Voltaire y reprend l'analyse de Fontenelle concernant les anciens oracles et leur mécanique de persuasion (chapitre 31).

La plupart des prédictions étaient comme celles de l'Almanach de Liège. 'Un grand mourra, il y aura des naufrages'. Un juge de village mourait-il dans l'année ? c'était, pour ce village le grand dont la mort était prédite : une barque de pêcheurs était-elle submergée ? voilà les naufrages annoncés. (...) L'Almanach de Liège a dit qu'il viendrait un peuple du nord qui détruirait tout ; ce peuple ne vient point ; mais un vent du nord fait geler quelques vignes, c'est ce qui a été prédit par Matthieu Lansberg. Quelqu'un ose-t-il douter de son savoir ? aussitôt les colporteurs le dénoncent comme un mauvais citoyen, et les astrologues le traitent même de petit esprit et de méchant raisonneur.

L'éducation des masses vaut-elle la peine ? La question devient dilemme très concret, prosaïque, dans un morceau intitulé *Jusqu'à quel point on doit tromper le peuple*, auquel fait écho un thème de concours proposé en 1780 par l'Académie de Berlin⁴.

C'est une très grande question, mais peu agitée, de savoir jusqu'à quel degré le peuple, c'est-à-dire neuf parts du genre-humain sur dix, doit être traité comme des singes. [...] Les honnêtes gens qui lisent quelquefois Virgile, ou les Lettres provinciales, ne savent pas qu'on tire vingt fois plus d'exemplaires de l'almanach de Liège et du courrier boiteux, que de tous les bons livres anciens et modernes. Personne assurément n'a une vénération plus sincère que moi pour les illustres auteurs de ces almanachs et pour leurs confrères. [...] Oserai-je, avec toute la soumission possible, et toute la défiance que j'ai de mon avis, demander quel mal il arriverait au genre-humain, si quelque puissant astrologue apprenait aux paysans et aux bons bourgeois des petites villes, qu'on peut sans rien risquer se couper les ongles quand on veut, pourvu que ce soit dans une bonne intention. Le peuple, me répondra-t-on, ne prendrait point des almanachs de ce nouveau venu. J'ose présumer au contraire qu'il se trouverait parmi le peuple de grands génies qui se feraient un mérite de suivre cette nouveauté. Si on me réplique que ces grands génies feraient des factions, et allumeraient une guerre civile, je n'ai plus rien à dire, et j'abandonne pour le bien de la paix mon opinion hasardée.

Il n'y a guère d'endroit où la réflexion voltairienne sur le progrès ait été plus brutalement confrontée à la double question de l'éducation populaire et de la « servitude intellectuelle volontaire ». L'époque découvrait – avec les pouvoirs de l'écrivain – ceux des médias. Sébastien Mercier estimait à soixante mille exemplaires le tirage du *Mathieu Laensbergh*. On comprend la charge de turbulence qui pouvait être prêtée à un « almanach philosophique ». D'autres, comme Turgot, songeaient plutôt à modeler l'esprit public par un catéchisme rénové, conforme aux « idées nouvelles ».

La tension introduite chez Voltaire entre celles-ci et le souci d'ordre social, la hantise du « bien de la paix », trace une limite affectant également l'auteur qui va bientôt le détrôner, à Liège, au palmarès de la subversion. Une pasquille dialectale de 1781 jugera *co cint fêyes pès qu'on Voltaire (encore cent fois pis qu'un Voltaire)* l'abbé

4/ *Est-il utile de tromper le peuple ? Ist der Volksbetrug von Nutzen ? Concours de la classe de philosophie spéculative de l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin pour l'année 1780*, eingeleitet und herausgegeben v. W. Krauss, Berlin : Akad. Verlag, 1966. Sur la rédaction et la lecture de l'*Almanach de Mathieu Laensbergh* au XVIII^e siècle, cf. notre *Cri du public. Culture populaire, presse et chanson dialectale au pays de Liège (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Bruxelles : Le Cri et Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique, 2003, pp. 11-23.

Raynal, auteur de l'*Histoire des deux Indes*, que sa cavale dorée conduit dans la principauté. L'ouvrage et ses diatribes, dues à la plume de Diderot, ne contribueront pas peu à allumer l'incendie révolutionnaire, ce qui n'empêchera pas Raynal de s'opposer frontalement à la radicalisation de 1789. La manière dont celle-ci gagna, en traînée de poudre, le pays liégeois eût peut-être surpris ceux qui, par les écrits voltairiens ou l'*Encyclopédie*, voyaient en la principauté un bastion de l'immobilisme religieux ou un modèle de démocratie tempérée, insensible aux « agitations » ambiantes. La part prise par la fermentation des Lumières à la liquidation du régime épiscopal demeure, aujourd'hui encore, très incomplètement élucidée.

La revue *Ça ira* entre communisme et dadaïsme

Communication de M. Georges-Henri DUMONT
à la séance mensuelle du 8 avril 2000

Quand s'ouvre l'année 1920, les flonflons de la victoire et les joies de la libération sont bel et bien oubliées. La Belgique a terminé la guerre dans un état de profond délabrement. Certes, elle a perdu, sur les champs de bataille, moins de soldats que les autres belligérants : quelque 60 000, soit deux pour cent de ses effectifs contre sept pour cent en France. Mais, affaiblie par quatre années de privation, la population a mal résisté à l'épidémie de grippe espagnole qui a sévi en Europe. Quant aux dommages de guerre directs, ils s'élèvent à environ un cinquième du patrimoine national. L'illusion persiste que l'Allemagne paiera. Le franc est dévalué et les salaires ne montent que parce que la vie renchérit.

À la fois plus lucide et plus pessimiste que les hommes politiques qui, après une courte période d'union sacrée, ont retrouvé leurs clivages familiers, le roi Albert I^{er} écrit : « Il y a 300 000 sans travail, des grèves partout, une grande préparation dans les milieux anarchistes et même les gamins des villes rêvent d'égaliser les bolchévistes dont les grands prophètes annoncent depuis deux ans leur chute immédiate mais qui se maintiennent toujours et semblent se fortifier. »

Pendant ce temps-là – et déjà avant l'armistice – plusieurs auteurs écrivent des récits de guerre. Les œuvres de Maurice Gauchez, Max Deauville, Robert Vivier, Martial Lekeux, Lucien Christophe, Constant Burniaux n'ont pas l'intensité accusatrice du *Feu* de Henri Barbusse, elles se tiennent à égale distance du pacifisme déçu et du lyrisme héroïque.

Cependant quelques jeunes Anversoises qui ont vingt ans à l'époque n'ont cure de cette littérature de circonstance et, plus encore, du nationalisme qui la sous-tend. Leur intention était de publier une revue sous le titre de *Momus*, le dieu de la raillerie, mais constatant rapidement que leurs conceptions divergent quant au contenu et au ton, ils se séparent en deux groupes. À l'amiable, semble-t-il. En août 1919, Roger Avermaete lance, dès lors, la revue *Lumière*.

À ce moment-là, le poète Paul Neuhuys, né à Anvers en 1897, réside à Paris où il a suivi les cours que la Sorbonne réserve aux étudiants étrangers. Il vient d'obtenir un diplôme de fantaisie, signé par tous ses professeurs et le recteur Henri Poincaré, lorsqu'il reçoit la visite de Georges Marlier. Cet ancien compagnon de l'Athénée d'Anvers le convainc facilement de revenir dans la métropole pour s'y joindre au groupe dissident *Ça ira* !

Ils sont désormais six : Maurice Van Essche, l'aîné, Georges Marlier, Willy Koninckx, Paul Neuhuys, Henri Lothaire (Henri Alexander) et Paul Manthy (Henri Nevens). Ils tiennent leurs assises chez Maurice Van Essche, rue des Babillardes, dans un arrière-bâtiment composé en majeure partie d'ateliers de peintres. Le premier numéro de *Ça ira* ! paraît en avril 1920 dans une mise en pages assez classique avec une couverture de Floris Jaspers, évoquant les grands magasins. Maurice Van Essche en signe l'éditorial. « Ployés sous le joug d'un militarisme trompeur et souriant », écrit-il, « trompés par les cris insidieux d'un capitalisme avide de gains, les hommes de partout se sont dressés longtemps les uns contre les autres. Mais aujourd'hui ils ont eu peur d'avoir vu leurs mains rouges du sang des autres. Ils ont vu les meneurs inconscients rentrer chez eux la besace pleine, et les mains blanches. Ils ont frémé d'avoir aidé, sans le vouloir, mais aidé quand même, à accumuler toutes ces ruines. Et ils ont dit : Non ! Ils ont dit encore: Cela doit finir ! »

Dans ce même numéro, Paul Manthy¹ entreprend le commentaire d'un ouvrage du pasteur hollandais H. W. Ph. E. van den Bergh van Eysinga, *Revolutionnaire cultuur*. Il le poursuit dans le numéro de mai. Après une citation de l'auteur, selon qui la société nouvelle sera « een communistische gemeenschap zonder rechtbank, zonder soldateska, zonder tirannie », Paul Manthy dévoile ses batteries :

1/ Préfaçant la réédition de la collection complète de *Ça ira* par Jacques Antoine, en 1973, Paul Neuhuys ne cite pas Paul Manthy parmi les collaborateurs de sa revue !

« La révolution ne s'accomplira pas d'elle-même. Quoique le communisme soit la suite logique du capitalisme, la simple évolution n'en peut pas amener l'établissement. La force d'inertie doit être vaincue. Il faut passer aux actes.

Ces actes sont : l'utilisation de la puissance collective des masses ouvrières. Nous désirons tous, avec l'auteur de *Revolutionnaire Cultuur* que les effusions de sang nous soient épargnées. Nous sommes contre l'insurrection sanglante – en principe. Mais si la réalité nous y oblige, si la bourgeoisie envoie contre les troupes prolétariennes ses armées (et elle le fera, car elle voudra, et nous le comprenons si bien, maintenir son autorité ; partout où une armée rouge s'est formée des armées blanches lui furent opposées), si le capitalisme met en ligne ses canons et ses tanks et les escadrilles de ses avions, et essaye de disperser, par les mitrailleuses placées au coin des rues, les rangs serrés de l'Armée de la révolution, alors, provocateur ayant créé la révolte sanglante, nous le combattons par les armes, jusqu'à la victoire. Car la victoire est certaine. »

Le ton est donné et, dans le numéro de juin, Paul Manthly, sous la rubrique *Lieux communs*, s'écrie : « Lénine, ce nom rayonne au-dessus du borborygme sanglant où se vautrèrent nos aînés ; Lénine, l'homme d'ardente foi, qui, entouré de ces (sic) fidèles, entreprit la plus grande œuvre qui jamais fut tentée, et qui réussit. S'il était nécessaire pour qu'en Russie l'aurore d'une humanité nouvelle se levât, que les nations du monde s'entr'égorgeassent pendant plus de quatre ans, nous ne regrettons pas les formidables hécatombes qu'échaudèrent les criminels desseins de nos maîtres d'hier et d'aujourd'hui. Car ils ont travaillé à leur perte, et des ruines qu'ils amoncelèrent, ruines matérielles et morales, naîtra en un avenir prochain, la Révolution des peuples, qui balayera leurs institutions vermoulues et donnera aux hommes une nouvelle conscience. »

Cette prise de position n'est surprenante que par la débilite intellectuelle des arguments invoqués ; pour le reste elle s'inscrit dans le contexte d'une opinion minoritaire mais influente qui s'exprime dans l'immédiat après-guerre. En Belgique comme en France, même les anciens combattants s'interrogent sur le sens des souffrances consenties. Une fois dévoilés les méfaits du conflit, observe l'historien François Furet², « le souvenir d'y avoir participé prend la forme du jamais plus ! Et c'est dans ce *jamais plus* que la révolution d'Octobre trouve son audience, joignant à la force d'un espoir l'obsession d'un remords. »

2/ *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, 1995, p. 139.

En Belgique, la gauche politique et syndicale est très sensible à ce qu'on appelle « le charme universel d'Octobre ». Elle contraint d'ailleurs le Premier ministre Léon Delcroix de refuser le transit par le port d'Anvers des armes et munitions que la République française a décidé d'envoyer en Pologne pour secourir Varsovie assaillie par les armées soviétiques qui ont poussé jusqu'aux rives de la Vistule. Il en résulte la démission du ministre des Affaires étrangères Paul Hymans, suivie de celle du gouvernement tout entier, le 4 novembre 1920.

Les rédacteurs de *Ça ira* ne sont ni anciens combattants ni militants, mais dans la crise du sens qui les unit, ils voient la révolution soviétique comme une grande lueur ; ils saluent en elle « une rupture décisive et bienfaisante avec le capitalisme et la guerre ». Ils ne sont pas les seuls dans le petit monde des périodiques. Plusieurs revues partagent leurs points de vue : *Clarté* à Paris, *De Stijl* à Leyde, *De Nieuwe Amsterdammer* à Amsterdam, *Ruimte* à Anvers. Toutes se situent à l'avant-garde par leurs options politiques davantage que par leurs orientations littéraires.

Notons en passant les liens de solidarité noués par *Ça ira* avec le mouvement flamand. « Une seule chose nous intéresse, lit-on dans le premier numéro, c'est que la question flamande est une question de justice. Pour cette raison, nous sommes flamingants de toute notre énergie, et tous ceux qui ne le sont pas sont contre nous. [...] Ce n'est pas à ses qualités intrinsèques que le français doit ses prérogatives en Flandre. Le français n'y est autre chose que le trait d'union qui joint tous les représentants de l'idée bourgeoise, des rastas aux jésuites. » Par la suite, paradoxalement sous l'effet des reproches adressés par Théo Van Doesburg, le dirigeant du *Stijl*, un bémol sera mis à ces élans de solidarité. Ne subsistera que l'admiration pour la culture flamande, en particulier la place qu'y occupent la peinture et la sculpture expressionnistes.

Quoi qu'il en soit, pendant toute une année, *Ça ira* n'a pas grand-chose d'une revue d'avant-garde littéraire. Les poèmes publiés de Paul Neuhuys, Willy Koninckx, Pierre-Jean Jouve, René Arcos et – c'est inattendu – Paul Colin sont dépourvus d'audace. Ils sont dans la ligne de ce que Willy Koninckx appelle un « classicisme contemporain », quelque peu influencé par l'unanimité de Jules Romains. Ceux de Charles Plisnier – il a 24 ans en 1920 – sont assurément plus engagés. Dans *Le vainqueur aveugle*, le poète pacifiste fait dialoguer deux survivants d'une bataille :

Une lueur frôla la vallée. Il semblait
que la glèbe devînt vivante.
Ils furent dans l'aube albe où mourrait l'épouvante,

deux Hommes qui allaient.
Et le vainqueur jeta son arme,
– son arme ? – sa croix...
Et le vaincu, avec des larmes
Effaçait le sang de ses doigts...

Plus explicite, *Suie et Pluie* se termine par ce cri :

Ahan ! Ahan !
La révolte fait des géants³ !

À l'inverse de la littérature, plutôt chichement représentée dans les premiers numéros de *Ça ira*, les arts y ont la part très belle⁴. Non seulement par les articles de critique qu'y donne Georges Marlier – on le retrouvera aux côtés de Paul Colin sous la seconde occupation allemande –, mais aussi par la reproduction de dessins, bois et linos de Floris Jaspers, Frans Masereel, Paul Joostens, Josef Cantré, Jan Cockx.

Jean Warmoes, dans le catalogue de l'exposition *Cinquante ans d'avant-garde 1917-1967*, affirme qu'à partir du numéro 13 de *Ça ira* !, « la politique disparaît au profit de l'art⁵ ». Ce n'est pas tout à fait exact. Dans le numéro 14, H.-L. Folin, fondateur de l'éphémère Parti individualiste et supranational, livre ses réflexions sur *Révolution sociale et Révolution politique* que Paul Manthy – toujours lui, mais sous le coup de la révélation des échecs de la politique soviétique en Russie – commente en ces termes : « L'expérience bolchévique offre de précieux enseignements quant aux méthodes devant amener le passage de l'ordre capitaliste à l'ordre communiste. Mais annoncer la faillite de la tentative de Lénine, parce qu'il ne peut la réaliser pleinement, est quelque peu prématuré. La révolution russe a failli là où son programme, *trop idéal*, où les réalités de la vie, « *réalités éternelles* », entrent en conflit avec lui. Et cette faillite partielle se trouva accélérée du fait des mesures économiques que prit l'Entente pour empêcher l'entrée en Russie de marchandises et surtout de machines dont le manque constitue le plus grand facteur de la désagrégation de ce pays. »

Il convient en outre, de signaler la sortie aux éditions de *Ça ira* de la plaquette de Charles Plisnier *Réforme et Révolution* à laquelle est joint un *Avis au lecteur* priant celui-ci de remplacer les mots *socialisme* et *socialiste* par *communisme* et *communiste*, en conformité avec les décisions du III^e Congrès de Moscou.

3/ Ces deux poèmes ne figurent pas dans l'*Œuvre poétique* publiée en 1979.

4/ Sur le plan des arts plastiques, d'excellentes pages ont été écrites par Marc Van den Hoof, *Histoire d'une revue : Ça ira (1920-1923)*, mémoire de licence en philologie romane, Katholieke Universiteit te Leuven, 1971, pp. 35-51.

5/ Bruxelles, 1983, p. 10.

Ces précisions étant données, il faut admettre qu'à partir de la seconde et dernière série (désormais au format in-8° et non plus in-4°), qui se clôt en 1923, *Ça ira* est désormais une véritable revue littéraire d'avant-garde. Comment s'explique ce tournant ? Sans doute par la rencontre avec le dadaïste Clément Pansaers, dont la revue a publié, dans les numéros 11 et 12, des extraits de son roman *Lamprido*. Curieux personnage que ce Clément Pansaers, de son vrai nom Guy Boscart ! De décembre 1916 à mai 1918, il publia *Résurrection*, revue internationaliste qui accueillait en traduction des textes de jeunes écrivains allemands comme Walter Hasenclever, Franz Wedekind et Ernst Stadler, ainsi que des contributions de Charles Vildrac, Pierre-Jean Jouve, Michel de Ghelderode⁶ et René Verboom.

En pleine occupation ennemie, Clément Pansaers s'aventura à écrire : « Érigeons sur l'ancienne Belgique une fédération flamando-wallonne où les vieilles discordes font place à une simple concurrence cordiale de développement intellectuel. » À la Libération, poursuivi pour ses sympathies allemandes, il fut perquisitionné – « gendarmes et soldats baïonnette au canon » – mais se tira aisément d'affaire. Plus décidé que jamais à transgresser les valeurs établies, il adhéra en 1919 au mouvement Dada que ses amis berlinois lui avaient fait découvrir et qui correspondait à sa propre évolution. Puis il prit contact avec les dadaïstes français et publia aux éditions Alde à Bruxelles son fameux *Le pan-pan au cul du nu nègre*, où Paul Neuhuys, dans son compte rendu dans *Ça ira* d'août 1920, perçut « sous une plaisante apparence d'aliénation mentale un bel effort métaphysique ».

Au printemps 1921, Clément Pansaers se brouille avec la plupart des dadaïstes parisiens ; il leur reproche de ne pas radicaliser le mouvement. Il quitte celui-ci, lors d'un dîner chez *Cesta*, le 25 avril 1921. Son ami le peintre Picabia lui emboîte le pas par un article dans *Comoedia*, le 11 mai. Rageur, dans son isolement, il correspond avec le poète américain Enza Pound et le romancier irlandais James Joyce. C'est alors que Paul Neuhuys lui confie l'élaboration du numéro 16 de *Ça ira* entièrement consacré à *Dada, sa naissance, sa vie, sa mort*. C'est un événement « d'une incongruité souveraine dans le milieu douillettement rétrograde », écrira Paul Neuhuys en présentant la réédition de 1973.

Ces propos ne signifient pas, de la part de Paul Neuhuys, une adhésion à Dada. « La trajectoire de *Ça ira* !, observe Marc Dachy,

6/ Sur les relations entre Michel de Ghelderode et Clément Pansaers, cfr. Roland BEYEN, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, 2^e éd., Bruxelles, 1971, pp. 110-113.

restera en somme une attitude de valse-hésitation entre une généreuse politique d'ouverture et d'accueil et la tentation, le passage à l'acte jamais posé d'un engagement résolu dans le mouvement de l'avant-garde internationale⁷. » Il est révélateur qu'aucun membre de l'équipe de la revue ne contribue à ce numéro spécial, mais on y trouve les collaborations de Francis Picabia, Paul Éluard, Benjamin Péret, Ezra Pound et quelques autres célébrités.

Francis Picabia se déchaîne au spectacle de l'échec de la révolution soviétique : « La noblesse russe a vendu ses bijoux pour continuer l'élan de son plaisir, bientôt ils vont vendre leurs cœurs à la façon dont les malheureuses prostituées de Moscou vendent leurs fesses ou, ce qui est encore plus embêtant, les donnent pour rien à un arrière-petit-cousin du nouveau tsar Lénine... Pardon mon cher Lénine, c'est vrai, vous n'êtes pas tsar, vous concentrez l'idéal et les besoins de votre époque, lesquels sont pour la plupart de vos admirateurs, le désir de se mettre du poil à gratter dans le nez ! L'autre jour passant près de chez vous, j'ai escaladé la barrière de votre jardin, ayant aperçu des fruits magnifiques sur les arbres, et j'ai secoué énergiquement un de ces arbres afin d'étancher ma soif et de calmer ma faim. J'ai alors reçu sur la tête une superbe merde que je compte exposer et vendre à la salle Drouot au profit des animaux de vos jardins zoologiques, s'ils n'ont pas encore la gloire d'être mangés par vous ! »

De son côté, Pierre de Massot constate : « Elle est finie, l'histoire promise, mes bons amis, et le souvenir de Dada se confond dans le crépuscule avec la cendre de nos cigarettes parfumées. »

Georges Ribemont-Dessaignes fait exception ; il est resté fidèle au premier Dada et célèbre Tristan Tzara : « C'est pourquoi je salue Monsieur grand vautour qui n'est pas le paradis et fait ses œufs dans

7/ Marc DACHY, *Meeting pansaérien, suivi d'un Appel à témoins*, dans *Plein chant*, 39-40, Bassac, 1988, p. 23.

Dans le même numéro, interrogé par Christian Bussy, Paul Neuhuys rappelle : « Nous eûmes une entrevue avec Clément Pansaers à Anvers. Il en résulta une perplexité réciproque. Un grand gaillard, le dos un peu voûté, enveloppé dans une grande cape un peu à la manière dandy de Barbey d'Aurevilly. Nous l'appelions le connétable, le comte de l'étable Dada. Il était flanqué d'une compagne en capeline et en mini-jupe, ce qui était assez audacieux pour l'époque, la marchesa Bianca de Pansa » (p. 97).

De son côté, Pansaers rapporte à Van Esche, le 3 février 1981, sa rencontre avec la rédaction de *Ça ira* à Anvers, à la taverne Holsters : « Floue et incolore entrevue – il me faut un certain temps – le temps de se former une atmosphère – un peu tiède – chatouillante – narcotique – pour délier la langue – j'ai plutôt écouté – un peu distrait – amorphe – Ma femme a admiré votre petit groupement et sa bonne volonté – esprit qu'on ne trouve pas à Bruxelles. » Cité par Marc Van den Hoof, *op. cit.*, p. 85.

le rocher non pour l'élevage de poulets à cous déplumés mais parce que l'humidité du gazon fait moisir les omelettes avec une odeur de fausse charogne. »

Ezra Pound caricature une *Soirée* :

Quand il apprit que la mère versifiait
et que le père versifiait
que le fils cadet s'occupait dans une boîte d'édition
et que l'ami de la fille ruinée
accoucha d'un roman
le jeune pèlerin américain s'écria
« Que voilà un chic milieu ! »

Clément Pansaers rappelle que « le point de départ théorique de l'école qui aurait pu s'appeler Dada et qui, quoi donc, restera malgré tout dénommée comme telle, remonte à Alfred Jarry pour l'idée et à Stéphane Mallarmé d'un *coup de dé* et de certaines *divagations* pour l'expression. » Il avoue l'influence exercée sur lui par la lecture de Tchuang Tsi, Chinois contemporain d'Aristote, et aussi par celle de Spencer et William James. Bien sûr, il accuse Dada de n'être plus, « en dernière analyse », que « Tam-Tam-Réclame », mais il constate que « malgré tout Dada a existé et existe. Comme toujours, certains attendent les œuvres, comme il y en a encore toujours qui attendent le Messie, alors que les œuvres sont là. Et peu importe qu'elles ne soient qu'une curiosité... provisoirement. »

De Paul Éluard est publié un court poème intitulé, je ne sais trop pourquoi, *Public* :

Fils de nourrice,
enfant de course,
enfant intelligent,

femme du monde inconnu, ma belle enfant, tu
glisses (fleur fanée, péché mortel, petite ?)
dans l'herbe morte, chaleur morte.

Fils soumis,
une fois le bambin, les jeux, l'indécence,
je joue du vieil ami je joue du monologue,
je joue du paysan

Benjamin Péret, lui, invoque, une *Réforme* :

En traîneaux sur la Néva
je glisse translucide
entouré d'hippocampes blancs
petit cul pâle
que viens-tu faire ici
les casse-noisettes ont fermé leurs oreilles
les champignons poussent sur la fonte
il n'y a plus que nous qui pensons aux gommes à effacer

Signalons encore quelques textes provocateurs à souhait comme celui de Georges Félicien Herbiet, qui signe Christian : « Les Da² ne sont pas eunuques et ne portent pas de liquette chacun le peut voir. Tenant la beauté, l'heure a sonné de la coucher sous nous, pour rire et rien que pour rire dans le jeu du chien à deux dos. » La proclamation se termine par un P. S. : « La beauté propre vaut d'être baisée et deux fois plutôt qu'une. »

Lors de sa publication, le numéro spécial de *Ça ira*, qui sera considéré comme un document essentiel à la connaissance de Dada, ne fait des vagues que dans un milieu d'initiés et n'a nullement provoqué la croissance espérée du nombre d'abonnés à la revue. En revanche, de nouveaux collaborateurs, et non des moindres, apparaissent aux sommaires : André Baillon, Paul Fierens, Blaise Cendrars. Franz Hellens aussi, qui a pourtant toujours snobé *Ça ira* dans son *Disque vert*. Quelques dadaïstes également s'attardent, tels Renée Dunan et René Edmé. Clément Pansaers a encore la force de faire l'éloge d'Alfred Jarry : « Le meilleur de Charlie Chaplin ne dépasse pas le Père Ubu », écrit-il. Ses *Notules de la vie à Paris* paraissent dans la revue de mars 1922. Elles sont donc posthumes, puisque leur auteur avait succombé à la maladie de Hodgkin, le 31 octobre 1921.

Notons qu'aux graveurs et dessinateurs des deux premières années de *Ça ira* se sont ajoutés Josef Peeters, Pierre-Louis Flouquet, Karel Maes et Ludwig Kasak.

*
* *

La brève histoire de *Ça ira*, une des premières revues francophones d'avant-garde lancées chez nous après le premier conflit mondial⁸, est significative de la crise morale intense des années vingt. Tout se passe en effet, comme s'il avait fallu la guerre pour que se réalisât la volonté de Rimbaud de « changer la vie » et pour que s'affirme une révolte contre les consignes traditionnelles de la société bourgeoise bâtie au cours du XIX^e siècle, y compris les mots d'ordre d'un patriotisme exploité pour maintenir l'ardeur au combat des armées.

D'où la fascination exercée par la révolution d'Octobre, qui a placé dans son arsenal idéologique un substitut de religion mêlant les certitudes de la science, tirées du *Capital* de Karl Marx, à la croyance en la toute-puissance de l'action. Il y avait de quoi enivrer

8/ La première fut *Haro*, qui publia des textes de Clément Pansaers, Auguste Haberu et Charles Plisnier.

une génération avide de renverser un ordre international tendant à écraser l'homme.

Les quatorze premiers numéros de *Ça ira*, nous l'avons constaté, étaient marqués par la dominante d'un engagement politique sans équivoque. Pendant ce temps-là, dans le même climat de crise morale, se développait le courant d'individualisme anarchique auquel Tristan Tzara avait donné, en 1916, le nom de Dada. C'était – mais s'en rendait-on compte ? – aux antipodes du communisme de Lénine. « Mesurer à l'échelle éternité, tout action est vaine », avait écrit Tzara, et André Breton avait précisé : « Il est inadmissible qu'un homme laisse une trace de son passage sur la terre. »

Mais au lieu de renoncer à toute littérature, comme l'avait suggéré Rimbaud, les dadaïstes ne se contentèrent pas d'une négation absolue. S'ils firent table rase de la raison, de l'intelligence, des sentiments, c'était pour retrouver la source obscure de l'inconscient. Louis Aragon et André Breton avaient, du reste, recours aux expérimentations de la psychanalyse. Dans un article de la *Nouvelle Revue française*, Jacques Rivière présentait avec sympathie l'objectif de Dada : « Saisir l'être avant qu'il n'ait cédé à la compatibilité ; l'atteindre dans son incohérence, ou mieux, sa cohérence primitive, avant que l'idée de contradiction soit apparue et ne l'ait forcé à se réduire, à se construire ; substituer à son unité logique, forcément acquise, son unité absurde seule originelle⁹. »

L'équipe de *Ça ira* s'était tournée vers Dada, parce qu'elle se trouvait désenchantée par les échecs de la révolution soviétique : famine, insurrection des marins de Kronstadt, régime policier, instauration de la NEP. Mais cette conversion, à vrai dire trop tardive pour être vraiment influente, s'opérait au moment où Dada agonisait, laissant la place à son prolongement, le surréalisme, très présent dans l'ultime numéro de *Ça ira* avec des poèmes d'Herman Frenay-Cid, Georges Pillement et Marcel Arland.

En janvier 1923, sans l'annoncer à ses rares lecteurs, *Ça ira*, disparaît, mais Paul Neuhuys maintient en vie l'activité éditoriale en publiant, à cent exemplaires, des plaquettes de Marcel Lecomte, Paul Colinet, Fernand Dumont, Paul Nougé – le gratin du surréalisme belge –, de Henri Michaux, Michel de Ghelderode, Georges Linze, Paul Dewalshens, Camille Huysmans, Robert Poulet, Marcel Mariën, René et Guy Vaes, etc. Le dernier ouvrage publié à l'enseigne de *Ça ira* paraît en 1984 ; c'est l'*Agenda d'Agenor* de Paul Neuhuys.

⁹ *Reconnaissance à Dada*, N.R.F., 1^{er} août 1920, cité par Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1934, p. 316.

Pour Paul Neuhuys, une grande aventure était terminée. Sans doute *Ça ira* n'a-t-elle pas connu le retentissement qu'il espérait. Les orientations politiques de ses débuts la condamnaient à un rayonnement limité, mais on doit lui reconnaître aujourd'hui son rôle de témoin, de précurseur et d'ouvreur de chemins. Non seulement par les 20 numéros de sa revue et les 98 plaquettes de ses éditions, mais aussi par ses expositions et ses récitals de musique. « *Ça ira !*, écrit Paul Neuhuys dans ses mémoires dactylographiés, *Ça ira... ç'a été*, avait ses peintres attirés : Voosten et Jespers. Les récitals nous étaient suggérés par E.L.T. Mesens, un jeune musicien d'alors. C'est grâce à lui que nous rencontrâmes Georges Auric qui nous gratifia de son ragtime *Adieu New York*. Nous eûmes aussi un récital Éric Satie qui nous écrivit d'Arcueil : « Seule votre opinion et celle de vos amis compte (sic) pour moi, simple et bon vieillard.¹⁰ »

Sans être lui-même dadaïste ou surréaliste, Paul Neuhuys, l'animateur principal de *Ça ira !*, resta jusqu'à la fin de sa vie, en 1984, fidèle à la spontanéité de ces mouvements, dont il fit son miel dans sa vingtaine de recueils de poèmes où la fantaisie et l'humour le disputent à la gravité discrète et à une certaine amertume. Mais cela c'est une autre histoire qu'il faudra évoquer lors de la réédition – toujours attendue – de son œuvre injustement oubliée.

10/ Une photocopie de ce manuscrit, daté de 1972, est conservée aux Archives et Musée de la Littérature. Le passage cité ne figure pas dans la version éditée *Mémoires à Dada*. Le Cri, Bruxelles, 1996.

M^{me} de Charrière et M^{me} de Staël ou le conflit des générations

Communication de M. Raymond TROUSSON
à la séance mensuelle du 13 mai 2000.

On sait quelle antipathie M^{me} de Charrière a toujours éprouvée à l'égard de M^{me} de Staël, surtout à partir de 1794, lorsque Benjamin Constant échappe à sa tutelle pour s'éprendre de la dame de Coppet et renonce au scepticisme un peu triste de son mentor pour s'engager, aux côtés de Germaine, dans le combat politique et réaliser ses ambitions. Même s'il n'y a jamais eu rupture, le climat a changé. Lorsque Benjamin se présente au Pontet, le 25 avril 1795, la bonne entente et la complicité de naguère se sont évanouies : « Nous étions, raconte M^{me} de Charrière à Henriette L'Hardy, mornes, graves, sots, vis-à-vis l'un de l'autre.[...] D'ailleurs, les Necker et les Staël étaient autant d'arches saintes auxquelles il ne fallait pas toucher. » (V, 89-90.) Elle répète à L. F. Huber : « Je lui voyais sur le visage M^{me} de Staël, sa cour, son père, la convention, l'intrigue, le mystère, enfin tout ce qui me déplait¹. » En 1798, elle le dira sans détours à un ami anglais : « Benjamin Constant [...] s'est lié avec la politique et avec M^{me} de Staël, cela nous a brouillés. » (V, 442.)

Ces faits biographiques ont sans doute leur importance, mais peut-être ne sont-ils pas seuls à rendre compte de l'inimitié persistante d'Isabelle à l'égard de Germaine.

L'occasion de manifester une certaine hostilité à M^{me} de Staël se présente en effet en 1789, quatre ans avant la première rencontre des deux femmes, cinq ans avant celle de Germaine et de Benjamin.

1/ Isabelle de Charrière, *Œuvres complètes*, Amsterdam, G. A. Van Oorschot, 1979-1984, 10 vol. t. V, pp. 89-90.

Les *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau* de la jeune Germaine, parues à la fin de 1788, ne manquaient pas de réelles qualités et avaient recueilli un succès mondain. M^{me} de Charrière entreprend aussitôt de rivaliser avec cette « jeune dame d'un esprit ingénieux et brillant » dans un texte intitulé *De Rousseau*, inachevé (X, 125). M^{me} de Staël trouvait la clé du talent de l'écrivain dans la passion qui le consumait ; Belle découvre son originalité dans « la sensibilité de son oreille » : « C'est elle qui a dicté son style et choisi ses sujets et enfin fixé et réglé ses idées et sa conduite » – explication de l'art du Genevois qui atteste un intérêt voué davantage au styliste qu'au penseur.

Le succès des *Lettres* de M^{me} de Staël n'a pas manqué d'agacer M^{me} de Charrière, comme en témoigne un autre texte, publié quelques mois plus tard. Le marquis de Champcenetz avait fait à la fille de Necker une *Réponse aux Lettres sur le caractère et les ouvrages de J.-J. Rousseau*, parue à Genève en 1789. Elle avait été suivie d'une *Courte réplique à l'auteur d'une longue réponse*, signée par « M^{me} la Baronne de... », longtemps attribuée à M^{me} de Staël, mais qui était en réalité de M^{me} de Charrière. Rousseauiste, ce nouvel écrit n'en était pas moins un modèle de savoir-faire voltairien. Sous le masque de M^{me} de Staël, Belle s'offre le double plaisir de dauber sur Champcenetz et d'allonger quelques coups de griffe à l'« ambassadrice », s'amusant, ici et là, à lui faire admettre « trop de recherche », « trop de *peut-être* », des idées parfois « plus subtiles que neuves, que justes, qu'intéressantes », de « l'ignorance », l'amenant enfin à excuser ses fautes au nom de sa jeunesse, procédé peu charitable, mais ingénieux. Comme M^{me} de Staël n'avait pas élaboré, à son gré, une critique satisfaisante de l'éducation de Sophie, Belle en profitait pour lui attribuer ses propres opinions :

Jamais vous ne me persuaderez que je doive prévoir et préparer la vocation de ma fille. [...] Je laisserai mon fils et ma fille libres comme Émile [...] ou, me croyant en droit d'user de mon expérience et de l'autorité que me donnent sur mes enfants ma tendresse et leurs besoins, je les accoutumerai tous deux, comme on y accoutumait Sophie, avec adresse et douceur, aux entraves que ni l'un ni l'autre ne pourra toujours éviter (X, 169).

Ces escarmouches n'avaient pas apaisé la combativité de la dame du Pontet. Or M^{me} de Staël avait colporté dans ses *Lettres* les ragots calomnieux contre la compagne de Rousseau, Thérèse Levasseur, « l'indigne femme qui [...] avait appris assez à le connaître pour savoir le rendre malheureux ». Elle assurait le tenir d'un ami genevois de Rousseau, celui-ci n'avait abandonné ses enfants que sur « les sollicitations atroces [de] cette mère dénaturée » ; elle

affirmait enfin qu'il s'était donné la mort parce qu'« il s'était aperçu des viles inclinations de sa femme pour un homme de l'état le plus bas² ». Ces déclarations parurent à M^{me} de Charrière un excellent prétexte pour river son clou à la baronne. Le 3 décembre 1789, le manuscrit de la *Plainte et défense de Thérèse Levasseur* est entre les mains de Du Peyrou qui mande aussitôt ses impressions à son amie :

Vous avez bien raison d'être opiniâtre ; cela nous a valu des rires délicieux, et jusqu'aux larmes. En recevant hier votre paquet, j'en commence la lecture à basse messe ; mes deux cousines étant à travailler près de mon lit, et babillant pendant que j'écrivais. Je ris, et je recommence tout haut ma lecture. Il n'y a qu'une voix pour l'impression ; je fais chercher Fauche. Je lui propose le pamphlet, et sur parole, il le prend. [...] Je vous conseille d'envoyer un exemplaire ou deux à Paris pour ou à un libraire afin qu'il réimprime et le fasse courir dans la capitale, où certainement il prendra. Il est temps qu'on y rie un peu, et le morceau me paraît fait pour cela. Il est très plaisant, piquant, et moral (4 déc. 1789, III, 165).

Menée aussi rondement, l'affaire est bientôt faite et, le 12 décembre, M^{me} de Charrière peut expédier un exemplaire à Chambrier d'Oleyres, sans dissimuler sa satisfaction :

Voici une petite chose qui s'est faite depuis que j'ai eu l'honneur de vous écrire. [...] J'ignore comment elle est reçue à Paris mais je ne doute pas qu'elle soit bien reçue de vous, Monsieur. [...] Vous en aimerez la simplicité, sinon bonhémique, il y a pour cela un peu trop de rigoureuse justice, du moins... je ne trouve point de mot. Ce que j'en pense c'est qu'on y met les choses et les gens à leur place et à leur taux tout simplement et tranquillement (12 déc. 1789, III, 166-167).

C'était en effet une réussite. Feignant d'être Thérèse elle-même dictant sa défense à une voisine, M^{me} de Charrière s'en prend aux détracteurs de la veuve et le ton se fait sarcastique. Thérèse n'était donc pas digne de Rousseau ?

Quoi ! parce que M. Rousseau a fait à une pauvre fille qui ne savait ni lire, ni écrire, ni voir l'heure qu'il était sur un cadran, l'honneur de lui donner son linge à blanchir et son potage à cuire ; parce qu'il lui a fait partager parfois son lit, et longtemps après son nom, il faudrait que cette pauvre fille devînt une héroïne, un grand esprit, une belle dame à la manière de celles qu'on fabrique dans les livres ! (X, 173.)

Rousseau se serait suicidé en découvrant sa liaison avec un homme de basse condition ? Double absurdité. « Est-ce la coutume, je vous prie, que les maris se tuent pour ces sortes de choses ? [...] Selon

2/ *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J. - J. Rousseau*. Genève, Slatkine Reprints, 1979, pp. 98 et 117.

vous, il se serait donc mieux consolé si j'eusse aimé un prince ? » (X, 174.) Voilà de curieux préjugés « qui aussi bien ne sont plus à la mode ». Surtout, M^{me} de Staël a manqué de cœur en piétinant une femme sans ressources et sans appuis :

Oui, madame la baronne, vous manquez de bonté ; car vous dites du mal d'une pauvre femme qui ne vous en a point fait, et qui est dans des circonstances moins brillantes que les vôtres. Mon célèbre ami est mort, votre célèbre et respectable père est, Dieu merci, plein de vie ; vous êtes riche, vous êtes baronne et ambassadrice, et bel esprit ; et moi, que suis-je ? Vous manquez aussi de justice car vous avancez des faits qu'il vous est impossible de prouver, comme à moi de les réfuter pleinement ; de sorte que je reste chargée à jamais d'une accusation grave et d'un soupçon odieux (X, 174).

Cette sévère mercuriale ne dut pas enchanter la destinataire. On peut se demander pourquoi M^{me} de Charrière s'est attaquée ainsi, avec une hargne mal dissimulée, à M^{me} de Staël. Certes, sa générosité naturelle la poussait à défendre les humbles. Elle a pu s'indigner de voir la grande dame s'acharner, sans preuve aucune, sur une servante illettrée³, mais la *Courte réplique*, qui ne se proposait pas le noble objectif de défendre Thérèse, procédait déjà d'une hostilité larvée. Or M^{me} de Charrière n'aimera jamais M^{me} de Staël. Le fait est surprenant, puisque M. de Charrière connaissait les Necker⁴ et que, en 1786-1787, lui et sa femme voyaient les Suard, chez qui fréquentait aussi M^{me} de Staël⁵. Peut-être se sont-elles alors entrevues ou croisées sans lier connaissance. Certaines antipathies naissent à première vue. La femme mûre, désenchantée, déçue par le mariage, retirée dans la monotonie de Colombier, ne devait-elle pas envier la jeune Germaine évoluant dans une société brillante, déjà fêtée et admirée, personnalité remuante et tapageuse dont les précoces succès lui représentaient ce qu'elle aurait pu être elle-même, vingt-cinq ans plus tôt⁶ ? Le désir de défendre Thérèse a pu se

3/ Cf. M. Möckli-Cellier, *op. cit.*, p. 264 ; G. Riccioli, « Madame de Staël et Madame de Charrière », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, XX, 1967, p. 227 ; Ch. Guyot, *De Rousseau à Marcel Proust*, Neufchâtel, Ides et Calendes, 1968, p. 95 ; Ph. Godet, *Madame de Charrière et ses amis*, Genève, Slatkine reprints, 1973, t. I, p. 420.

4/ En juillet 1784, M. de Charrière a rencontré chez eux la jeune Germaine et écrit alors à sa femme : « M^{lle} Necker est moins jolie que je ne croyais, elle est laide, mais elle a quelque chose d'agréable dans les yeux ; ils ne sont pas doux, mais ils annoncent de l'intelligence et du naturel. » (II, 418.)

5/ P. Kohler, *Madame de Staël et la Suisse*. Lausanne-Paris, 1916, p. 188.

6/ N'est-ce pas la raison de son ironie lorsque, en septembre 1789, elle raille sa rage de faire parler d'elle ? « M^{me} de Staël s'est rendue si assidue à l'Assemblée nationale, y a fait tant de bruit, de gestes, de mines, a écrit tant de billets aux membres de l'Assemblée, approuvant, conseillant, etc., que Monsieur son père lui a dit d'opter entre cette salle et sa maison, ne voulant plus qu'elle retournât à l'une si elle voulait revenir dans l'autre. » (9 ou 16 septembre 1789, III, p. 149.)

combiner avec celui d'être désagréable à M^{me} de Staël, de faire rire à ses dépens de troubler une première victoire littéraire insolemment ajoutée à la réussite mondaine. Dans son plaidoyer, l'ironie a plus de part que la compassion, et Belle écrit moins pour Thérèse que contre Germaine.

Le retentissement de la brochure ne fut pas considérable : venant un an après les *Lettres*, elle dut aussi se perdre dans le flot des pamphlets et des événements politiques. Néanmoins, Belle écrit malicieusement à Benjamin Constant : « On n'a plus trouvé de *Thérèse Levasseur* chez les libraires à Paris il y a déjà longtemps et cependant il ne m'est pas revenu qu'on en ait beaucoup parlé. Les amis de M^{me} de Staël auraient-ils jeté au feu tout ce qu'on en avait envoyé ? » (29 mai 1790, III, 217.) Si elle n'avait pas emporté la conviction, elle espérait au moins avoir déplu à l'« ambassadrice ». En tout cas, ces assauts à fleuret encore moucheté n'annonçaient rien de bon. Dès le présent, l'attitude de M^{me} de Charrière est sans équivoque : « Je ne connais pas M^{me} de Staël, à qui je crois beaucoup d'esprit, dit-elle en février 1790, mais d'un genre que je n'aime guère » (III, 187). Quant à M^{me} de Staël, elle avait apprécié *Caliste*, roman de M^{me} de Charrière, et n'avait aucune raison de lui en vouloir, puisqu'elle ignorait de quelle main étaient partis les coups. Un beau jour d'août 1793, elle annonça donc sa visite à Colombier. Belle s'était inquiétée d'avoir à subir « un examen » et à « soutenir une conversation impitoyablement brillante », mais elle n'entendit, rapportera-t-elle à Benjamin Constant, que des « platitudes⁷ » (IV, 141). Assez froidement reçue, M^{me} de Staël n'en reste pas moins aimable, complimente M^{me} de Charrière sur son œuvre : en vain. Elle lui fit alors parvenir, sans se nommer et publiées sous l'anonymat, ses *Réflexions sur le procès de la reine* (IV, 177.) Cet écrit, généreux à la fois et futile, n'en était pas moins sincère dans sa protestation contre un procès cruel et les charges obscènes retenues par Fouquier-Tinville contre Marie-Antoinette comme dans son appel à la pitié et au respect humain. Mais il adoptait un ton fait pour agacer une admiratrice de la retenue et de la mesure classiques. Dès la première page éclatait en effet une grandiloquence que détestait Belle : « Femmes de tous les pays, de toutes les classes de la société, écoutez-moi avec l'émotion que j'éprouve ! » Et la dernière concluait à la même altitude : « Je reviens à vous,

7/ Pourtant, si elle critique sévèrement le style de M^{me} de Staël, elle admire son éloquence et son aisance dans la conversation : « Ce n'est pas quand M^{me} de Staël écrit qu'elle m'étonne ou me charme le plus, c'est quand elle parle, c'est le parler qui lui sied à ravir. On ne saurait avoir plus de facilité, de rapidité, de précision. Je crois avoir vu des gens qui avaient bien autant d'esprit qu'elle, mais je ne me souviens pas d'avoir entendu parler aussi bien. » (IV, 324.)

femmes immolées toutes dans une mère si tendre, immolées toutes par l'attentat qui serait commis sur la faiblesse, par l'anéantissement de la pitié... » C'était plus que Belle n'en pouvait supporter. Son ami Du Peyrou a apprécié le sentiment qui inspirait la brochure, tout en regrettant, ici et là, « le faux éclat du strass » (IV, 178), mais elle n'a pas cette indulgence. À ses yeux, un style faux trahit des sentiments qui ne le sont pas moins et l'émotion factice n'émeut pas :

Que dites-vous, vous, de M^{me} de Staël ? écrit-elle le 23 septembre à Benjamin Constant. Mon chagrin, c'est que je ne suis restée ni plus touchée ni plus convaincue de toute l'horreur qu'il y aurait à tuer la reine qu'avant d'avoir lu. Il y a au haut de la page 8 neuf belles lignes. Douze très raisonnables au bas de la page 12. Quelque chose de très bien sur l'éloquence et sur le peuple page 15, et page 35 les larmes me sont venues aux yeux. D'ailleurs le style m'est antipathique. *Menacer de sa résignation. Des serments qui ne promettent que la mort. La mort* revenant à tout moment sous des figures différentes, des *ah* encore plus répétés, tout cela me fait de la peine. À présent que je l'ai vue, qu'elle m'a cajolée et que je lui ai trouvé beaucoup d'esprit, je voudrais bien la pouvoir admirer davantage. *Diable m'emporte, je ne peux pas*⁸ ! (IV, 179.)

Deux jours plus tard, Benjamin entérine ce jugement : insensibilité enveloppée de banalités, recherche d'effet, « et puis des antithèses et des phrases cadencées quand on a devant les yeux l'image de si longs et si affreux tourments ! C'est à cracher dessus. » (IV, 181.) Tout en reconnaissant à M^{me} de Staël intelligence et éloquence, M^{me} de Charrière la soupçonne de vouloir d'abord briller, éblouir : « Nous sommes bien de même avis sur M^{me} de Staël. Son esprit n'est pas simple ni toujours juste et son sentiment n'est que de l'esprit. » (IV, 189.) Elle y revient le 30 septembre. Elle aussi a été bouleversée par le sort de la souveraine, mais dans les *Réflexions* de M^{me} de Staël, elle n'a trouvé que pathos et emphase, condamnés au nom d'un classicisme fermement opposé aux assauts de la rhétorique fin de siècle :

8/ Trois semaines plus tard, M^{me} de Charrière reniera même son attendrissement sur la page 35 : « J'ai relu cette 35^e page que j'avais admirée [...] et j'ai vu que j'y avais admiré ce qui n'y est pas. Je n'avais saisi que le texte et j'avais dit moi-même ce qui m'avait attendrie. J'avais entendu dire à M^{me} Achard, qui lisait : « Comment avez-vous osé dans la fête du dix août graver sur une des pierres de la Bastille *Ils ont enlevé le fils à sa mère* ? N'était-ce pas exprimer avec horreur votre propre barbarie, et éterniser la pitié qu'inspiraient Antoinette et son fils ? – Je pleurais et mon sentiment était confus. Voilà pourquoi j'ai eu tant de peine à mal dire ce que je sentais, mais j'ai cru bonnement que M^{me} de Staël l'avait très bien dit, or elle a dit tout autre chose. » (IV, 215.)

Je crois comme vous que les maux de Marie-Antoinette lui ont laissé les yeux forts secs. [...] M^{me} de Staël est quelque chose d'entièrement factice. L'abbé Raynal, M. Guibert, sa mère, son père l'ont faite. Peut-être si on l'eût laissée être n'eût-elle rien été, peut-être aussi eût-elle été quelque chose de plus vrai, de plus réel, de meilleur. Il serait assez drôle de lui dire ce qu'on pense d'elle [...] ainsi que de son *qu'est-il arrivé ? Son malheur et son courage* est très ridicule, ainsi que son *La mort finira-t-elle cette longue agonie ?* et la *brillante et frivole comme le bonheur et la beauté* et le *menacez-les de votre résignation*. Cette femme n'a-t-elle donc jamais lu *Le Misanthrope* ?

Le style figuré dont on fait vanité

Sort du bon caractère et de la vérité (IV, 192).

Elle n'a d'ailleurs pas résisté à la tentation de faire connaître son opinion à l'auteur : « Relevant avec éloge trois ou quatre endroits de la brochure et surtout le tableau que vous trouverez page 35, qui est très bien fait à mon gré et surtout très bien terminé, j'ai passé sous silence les exagérations et la recherche qui déparent l'ouvrage à mon gré. J'espère qu'elle aura entendu la critique dans l'éloge. » (IV, 187.)

Ce ne fut probablement pas le cas, puisque M^{me} de Staël continua de lui écrire le plus aimablement du monde et même lui envoya un exemplaire de sa *Zulma*. Elle eût mieux fait de s'abstenir. On imagine M^{me} de Charrière fronçant les sourcils devant l'histoire de cette sauvagesse des bords de l'Orénoque suivant son amant proscrit au fond des déserts, veillant sur lui et lui sauvant la vie, finalement trahie par l'ingrat, le tuant d'une flèche et se perçant elle-même le cœur pour ne pas survivre à celui qu'elle aimait. Si Belle devait détester *Atala*, elle n'allait pas s'attendrir sur ce récit exotico-pathétique, elle qui avait pratiqué un réalisme minutieux et dépouillé dans les *Lettres neuchâtelaises* ou les *Lettres écrites de Lausanne*⁹. Elle répondit en envoyant à la baronne une des ses pièces, *L'Émigré*, mais surtout un commentaire acide résumé le 3 mai 1794 dans une lettre à Constant : « Je lui ai dit que *Zulma* était un bien mauvais ouvrage. Oui, voilà ce que je lui ai dit en d'autres termes encore plus forts, mais moins froids, de sorte qu'il y a de la brusquerie et de l'amitié dans ma manière de le lui dire. Nous verrons ce qu'elle me dira. Si elle prend ma lettre *sincèrement* en bonne part, cela lui fera honneur. » (IV, 421). C'était beaucoup demander et M^{me} de Staël se plaignit, non sans raison, d'avoir reçu

9/ C'est pourquoi elle dira en 1799, à propos de son roman *Trois femmes*, composé en 1795 : « Je voulus aussi opposer à l'héroïque *Zulma* des gens comme on en voit, et le style le plus simple. » (V, 517.)

un billet « tout à fait sec » sur *Zulma*¹⁰. M^{me} de Charrière fut plus explicite avec son ami Chambrier d'Oleyres et de nouveau s'affirme son opposition irréductible à une personnalité, sans doute, mais surtout à un style, à une emphase, à une nouvelle littérature qui lui demeure étrangère :

Je vous envoie *Zulma*. J'en ai été si mécontente, qu'après avoir d'abord répondu en Normandie à son auteur qui me l'avait envoyée, je lui ai dit ensuite très franchement ma pensée. [...] Son genre, son esprit, son style sont ceux du jour, sont ceux de ses maîtres. [...] Tout cela écrit avec une espèce d'incorrection, de hardiesse, de subtilité, voulant tantôt comme proposer des énigmes, tantôt frapper, surprendre par des mots nouveaux ou des tournures bizarres. [...] C'est de très bonne foi que je pardonne à M^{me} de Staël d'être de son siècle, mais je ne puis m'en mettre ; aussi peu que je puis me faire plus jeune que je ne suis. Je déteste cette affectation. Longtemps avant d'avoir vu M^{me} de Staël, j'avais écrit :

J'aime peu de Parthénice
Le style subtil et brillant ;
Son feu me semble d'artifice,
Aussi froid que sémillant.

C'est fâcheux, et ma critique
Peut amuser à mes dépens :
« L'automne, dira-t-on, s'applique
À médire du printemps. »

[...] Il me semble que si je l'avais auprès de moi, je lui ferais honte de ce faux esprit, de cette fausse chaleur... Mais en cela je me flatte trop, quel titre aurais-je auprès d'elle pour morigéner son goût, son habitude ? Laissons-la les faire admirer de ses vrais juges, de ses pairs, de ses contemporains (IV, 460-461).

Vieillissante, isolée à Colombier, prisonnière de son culte du classicisme, M^{me} de Charrière, lucide, se met délibérément hors du siècle pour s'obstiner dans une esthétique fondée sur l'économie des moyens, l'harmonie, l'élégance, dont Racine ou M^{me} de la Fayette lui paraissent les expressions achevées et insurpassables. Tout la sépare d'une femme brillante et turbulente qui appartient à une génération avec laquelle elle ne se sent aucune affinité. M^{me} de Staël lui fit cependant, le 17 septembre 1794, une seconde visite où elle laissa voir qu'elle n'avait pas trop apprécié les sous-entendus de Belle. Cette fois encore, elle en fit trop, et M^{me} de Charrière la jugea vaniteuse comme une parvenue, affectée comme une

10/ M^{me} de Charrière n'en fut pas autrement émue : « Ma réponse sur *Zulma* ne l'a pas tout à fait abusée. Mais qu'importe M^{me} de Staël ? » (IV, 404.) Elle confirme d'ailleurs son jugement à Chambrier d'Oleyres : « Il y a certainement de belles choses, mais elles sont en mauvaise, vaniteuse, fastueuse compagnie. Autour d'un peu d'or il y a beaucoup de clinquant. » (IV, 485.)

comédienne. M^{me} de Staël ne pratiquant pas le chrétien pardon des offenses, les deux dames semblent avoir échangé quelques propos fielleux déguisés de courtoisie :

Elle m'a donné deux petits coups de patte pour venger *Zulma*. Pour écrire des romans, il ne faut que du talent, il ne faut pas d'esprit. Ce n'est pas que dans *Caliste etc.*, et à propos d'*Adèle de Sénanges* [roman de M^{me} de Flahaut] : *Ce n'est pas grand-chose pour le fond, c'est un peu comme les Lettres de Lausanne*. J'ai souri et applaudi à cette dernière petite griffade. Quant au talent et à l'esprit, j'ai dit que je n'entendais pas trop ces sortes de distinctions¹¹ (IV, 571).

Bien entendu, l'entrée en scène de Benjamin Constant ne devait pas arranger les choses. Le 10 septembre 1794, elle lui a dit, comme elle aurait conseillé d'aller au spectacle : « Allez voir par exemple l'auteur de *Zulma*. C'est une curiosité qu'il ne faut pas négliger. » Or si Benjamin a jusqu'ici partagé les préventions de son amie, il n'allait pas tarder à changer d'avis, au grand dam de M^{me} de Charrière, blessée par cette trahison et par les éloges dithyrambiques qu'il décerne à la souveraine de Coppet. D'autant plus que la cousine de Benjamin, Rosalie de Constant, a laissé entendre que Belle pourrait bien être jalouse des succès de Germaine. Elle a beau dire, l'insinuation l'a touchée au vif : « Je puis supporter beaucoup de ridicules, mais celui d'être jalouse d'elle, M^{me} de Staël, comme le vieux Corneille l'était du jeune Racine me serait plus fâcheux qu'un autre. » (IV, 591-592.)

Les deux femmes ne devaient plus se revoir. M^{me} de Charrière ne pardonnera pas à sa rivale de lui avoir pris Constant, mais subsistera toujours, au-delà de cette rancune, qui naturellement la renforce, son animosité à l'égard de l'écrivain. En 1795, peu avant de gagner Paris, M^{me} de Staël publie un *Recueil de morceaux détachés* contenant une *Épître au malheur*, un *Essai sur les fictions* et trois nouvelles intitulées *Mirza*, *Adélaïde et Théodore* et *Histoire de Pauline*. Si les récits n'avaient guère d'intérêt, l'*Essai* en avait davantage – Goethe prit la peine de le traduire –, l'auteur s'attachant à réhabiliter un genre romanesque souvent décrié par les critiques et prenant la défense de l'imagination contre le rationalisme outrancier qui l'avait exclu des *Éléments de littérature* de Marmontel et l'exclurait encore du *Lycée* de La Harpe. M^{me} de Staël avait le mérite de tracer la voie à un roman futur qui s'élargirait bien au-delà des piètres conventions du

11/ Elle dira pourtant à Chambrier d'Oleyres, le 6 octobre : « J'ai revu madame de Staël. Elle me pardonne sans doute de n'avoir pas admiré *Zulma*. Nous avons passé deux heures ensemble fort agréablement. » (IV, 594.)

roman noir ou du roman d'intrigue sentimentale en s'ouvrant à « la vie telle qu'elle est » et en assignant aux romanciers l'immense domaine des passions autres que l'amour : « L'ambition, disait-elle, l'orgueil, l'avarice, la vanité pourraient être l'objet principal de romans dont les incidents seraient plus neufs et les situations aussi variées que celles qui naissent de l'amour¹² » – programme que réalisera Balzac. M^{me} de Charrière y fut d'autant moins sensible que, si elle trouvait toujours à reprendre au ton, à l'exagération et au style, elle voyait dans l'*Essai* ses propres écrits relégués dans l'humiliante catégorie des romans « d'un genre moins sublime ». Elle commente donc, à l'intention de son amie Henriette L'Hardy :

Il y a dans tout cela, autant que j'ai pu en juger en lisant le livre sans couper les feuillets, de l'esprit sans justesse, quelques belles phrases sans liaison, et beaucoup de grands mouvements, des gens qui meurent de poison, de douleur, d'amour, et autres morts violentes sans qu'il en résulte le plus léger intérêt, le moindre attendrissement. [...] Elle dit un mot de bonté pour *Caliste* qu'elle place entre *Caroline* de M^{me} de Montolieu et *Camille* de l'oncle de Constant dans une liste immense de romans de toute expèce (V, 94).

Comment Benjamin pouvait-il admirer de telles « sottises », à moins d'être devenu « un fou ridicule », oublieux des leçons de Belle ? Elle est ulcérée par cette faillite de l'éducation intellectuelle qu'elle s'était efforcée de lui dispenser. Elle ne souffre pas seulement de la banale jalousie d'une femme mûre à l'égard d'une rivale plus jeune. Que Benjamin vouât maintenant un culte à M^{me} de Staël revenait à nier tout ce qu'ils avaient adoré ensemble. Où étaient les leçons de détachement et de scepticisme ? Comment pouvait-il priser la rhétorique de cette parvenue, son pathos vulgaire, quand elle avait tout fait pour le confirmer dans son admiration à elle pour la tradition classique ? Il la trahissait plus gravement qu'un homme ne trahit une maîtresse : il la rejetait, comme écrivain et maître à penser, dans un passé révolu.

Désormais, elle les poursuit tous deux de sa hargne, l'une pour ce qu'elle écrit, l'autre pour ce qu'il encense. Dans l'*Essai sur les fictions*, M^{me} de Staël avait loué chaleureusement un travail en cours de Benjamin. Quand elle publie ses *Réflexions sur la paix intérieure*, où elle suggérait une collaboration entre royalistes et républicains au nom du même idéal de liberté, il en fait l'éloge dans les *Nouvelles politiques* de juin 1795 et en cite un passage « pour emprunter, écrit-il, les paroles de l'auteur le plus éloquent

et le plus sage qui ait écrit sur notre révolution¹³ ». M^{me} de Charrière s'esclaffe, non sans aigreur : « Je trouve ridicule l'éloge de l'auteur de quoi ? D'une lettre, et la citation d'une amphigourique phrase. On dirait que M^{me} de Staël a fait un ouvrage considérable. C'est comme l'éloge qu'elle fait de quelques chapitres d'un *grand* ouvrage. Ils se grattent mutuellement le bout de l'oreille. » (V, 117). Décidément les deux faisaient la paire. Un an plus tard, elle ne fait pas meilleur accueil au traité *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, où M^{me} de Staël traitait le problème du bonheur dans la vie humaine individuelle et sociale. Utopie et billevesées selon M^{me} de Charrière, qui ressentait déjà, à vingt-sept ans, « ce plaisir de ne tenir indissolublement à rien » (II, 40). Il est vrai que l'ouvrage, qui devait aider M^{me} de Staël à surmonter sa propre crise morale après la rupture avec Narbonne, était assez mal construit et gonflé d'une agaçante rhétorique que Belle ne se priva pas d'épingler :

J'ai lu l'*Influence des passions* par lambeaux dans les journaux qui en parlent. C'est brillant et décousu et inutile et fort mal composé à ce qu'il me semble et je n'ai pas eu la force d'en faire la lecture de suite et en entier. Quand l'esprit est employé de cette sorte, il ne me charme pas, je ne puis l'admirer, il me fatigue. Je le reconnais et le salue comme étant de l'esprit, mais après cet hommage, je ferme le livre de M^{me} de Staël comme les lettres de Voiture et de Balzac et beaucoup d'autres livres très spirituels aussi (V, 286).

Ce n'était pas un compliment, quand on sait ce que M^{me} de Charrière pensait de Guez de Balzac et de Voiture, écrivains superficiels à l'élégance forcée, qui n'ont su « rien [faire] de leur esprit que de le *montrer* » (III, 336). Jamais elle n'acceptera de prendre conscience de l'importance et de l'originalité des œuvres de la « baronne », selon elle noyées dans le « phébus » et l'« amphigouri ». Ces défauts, elle se plaît d'ailleurs à les attribuer à l'ensemble de la tribu. Le style du livre de Jacques Necker, *De la Révolution française*, lui paraît « ridicule » et elle félicite Ginguéné d'en faire en mai-juin 1797 la critique dans la *Décade philosophique* (V, 380). Et quelle bêtise, quel « vain et plat galimatias » que les *Mélanges extraits des manuscrits de M^{me} Necker*, pieusement rassemblés par son mari ! Trivialité de la pensée, comparaisons fausses ou précieuses, érudition creuse (V, 562). Pour conclure : « Ils ont tellement monopolisé l'amphigouri dans cette famille, que je suis surprise qu'on en trouve encore chez d'autres.

13/ B. Constant, *Recueil d'articles, 1795-1817*, éd. par E. Harpaz, Genève, Droz, 1978, p. 17.

Mais ces autres ne sont que de petits marchands détaillants ; ils ont, eux, les fabriques et les magasins¹⁴ » (V, 562.)

Les mêmes critiques se répètent en 1800 à propos d'un écrit majeur, *De la littérature*. Récusant la notion d'un goût absolu pour en souligner au contraire la relativité, M^{me} de Staël appliquait aux lettres les principes établis par Montesquieu pour la politique, en définissant leurs rapports avec les civilisations, les divers modèles de société, de gouvernements de morale et de religion¹⁵, prédisant qu'une nouvelle littérature procéderait forcément de la rénovation des formes politiques et sociales. Dès le 15 mai, M^{me} de Charrière a entendu parler de l'ouvrage et, sur le rapport que des amis lui en font, montre quelque impatience de le lire (VI, 74, 84). Quelle joie de pouvoir se dire déçue une fois de plus !

Je viens de lire dans *Le Publiciste* une analyse du nouvel ouvrage de M^{me} de Staël. Quel amphigouri ! Quand je crois comprendre le commencement d'une phrase, la fin me dérouté et je ne sais plus où j'en suis. Il ne me semble pas que ce soit la peine de chercher péniblement mon chemin dans ce labyrinthe. Je compte ne pas lire le livre. Je pense que Constant aime les *Finch* [un roman de M^{me} de Charrière] surtout parce qu'ils le reposent (VI, 88).

Après de son ami et traducteur L. F. Huber, elle se soulage par le sarcasme : « M^{me} de Staël a publié de nouveaux amphigouris et en a fait hommage à l'Institut » (VI, 94). Le malheur est que son entourage ne consent pas toujours à embrasser sa cause. M^{me} de Saussure a dit du bien du livre et – comble de disgrâce ! – M. de Charrière est du même avis. Elle réitère donc ses critiques sur ce traité qu'elle juge banal et entortillé, incohérent et confus :

M. de Charrière qui l'a lu plus attentivement que moi et sans rien sauter est, à tout prendre, fort content. Je serais contente si je pouvais m'accoutumer à ce style étrange. J'ai trouvé des choses ingénieuses et vraies sur la littérature allemande et anglaise, mais en général je serais souvent tentée de dire de toutes ces sortes d'observations, tantôt « je le savais et cela saute aux yeux de quiconque s'occupe de ces choses-là », tantôt « je crois que cela est vrai, mais que m'importe ? » (VI, 109.)

14/ Après lecture de l'*Histoire des principaux événements du règne de Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse*, du comte de Ségur, elle écrit à Huber, le 21 novembre 1800, qu'elle y trouve bien un peu du « clinquant à la mode », mais ajoute : « Il me semble que Constant et sa dame en doivent être jaloux. C'est un ouvrage, et non un balbutiement décousu et pourtant à prétention, un amas d'orgueilleux *peut-être*. Je pense qu'il demeurera et qu'on nommera encore M. de Ségur quand cette famille d'écrivains neckériens sera parfaitement oubliée. » (VI, 176.)

15/ Il est curieux de constater que M^{me} de Charrière reprendra en 1802, peut-être directement à Montesquieu, des théories toutes semblables pour montrer que l'influence des climats rend compte des différences entre les lettres françaises et les littératures anglaise et allemande (IV, 476).

Mal écrit donc¹⁶, mais aussi composé en dépit du bon sens, contradictoire et mal raisonné :

M^{me} de Staël se trouve écrire sous la bannière d'un parti. Sa troupe est si mal arrangée que j'aurais cru qu'elle allait à la débandade comme certains peuples dont parle Tacite et que les cohortes romaines ne savaient comment attaquer, ne sachant où les trouver. Mais point du tout, elle prétend combattre pour la philosophie et se dit philosophe et mélancolique, et crie à la fois à la perfectibilité et à la dégénération, se lamente et glorifie et a l'air de ne savoir ce qu'elle dit. (VI, 170.)

À vrai dire, elle est blessée aussi que M^{me} de Staël l'ait en quelque sorte rangée parmi les écrivains dépassés en la comparant à M^{me} de Genlis, qu'elle-même déteste et tient en très médiocre estime : « M^{me} de Staël, dans son dernier ouvrage, dit à peu près que je ne vaudrais pas M^{me} de Genlis, à la bonne heure¹⁷. Si cet ouvrage était intitulé *Pensées détachées sur la philosophie, la littérature, la morale et tout au monde*, cela pourrait aller ; il ne resterait à lui reprocher que les bizarreries et l'affectation d'un style énigmatique, et on en lirait deux ou trois pages à la fois. C'est ce que j'ai voulu faire, mais je me lasse. » (VI, 114.) On comprend donc sa jubilation de pouvoir claironner : « Le *Mercur français* a dit à M^{me} de Staël qu'elle ne savait pas écrire. » (VI, 122.)

M^{me} de Charrière n'aura plus à mentionner que le premier grand roman de M^{me} de Staël, *Delphine*, paru en décembre 1802. Impatiente, elle en a guetté la publication, non sans malignité. Le 22 octobre 1802, elle écrit à Huber : « M^{me} de Staël effrayée de la malveillance que quelques journalistes déclarent à sa famille, ne

16/ Elle y insiste, même lorsqu'elle concède à l'ouvrage quelques qualités, comme en témoigne Chambrier d'Oleyres dans son journal, en juillet 1800 : « Malgré ses préventions contre M^{me} de Staël, elle a été obligée de convenir qu'il contient de très bonnes choses, des idées ingénieuses, — mais rendues avec un style défectueux. Elle trouve que les femmes qui visent à l'extraordinaire, qui veulent faire effet à tout prix, et débitent à tort et à travers toutes les singularités qui leur passent par l'esprit, ressemblent à ces têtes parlantes de Vaucanson, que l'on voit par curiosité, que l'on admire même, que l'on questionne pour les faire parler, mais auxquelles on ne répond pas. » (« Madame de Charrière à travers le Journal de Chambrier d'Oleyres », *Lettre de Zuylen et du Pontet*, 17 septembre 1992, p. 9).

17/ Elle apparaît parmi les auteurs féminins qui ne se sont consacrés « qu'à peindre l'amour ». Dans ce registre, dit M^{me} de Staël, « on doit citer *Caliste, Claire d'Albe, Adèle de Senanges*, et en particulier les ouvrages de M^{me} de Genlis » (*De la littérature*, éd. crit. par P. Van Tieghem, Genève, Droz, 1959, t. II, p. 364). Elle ne devait pas goûter davantage le voisinage de M^{me} Cottin et de M^{me} de Souza. Elle s'en vengera en mettant à son tour dans le même sac « les Staël et les Genlis » (VI, 185) et en reprochant à l'une et à l'autre « un tas d'aventures et de réflexions atroces, gigantesques, sublimes ». (V, 287.)

veut pas se presser de donner son roman. J'en suis fâchée. Bon il m'aurait intéressée, mauvais il m'aurait fait rire. » (VI, 513.) Si *Delphine* n'avait rien de commun avec la manière de M^{me} de Charrière, si même il n'était pas un bon roman, il était au moins un roman important qui exaltait la philosophie des Lumières et proposait l'Angleterre en exemple à la France, s'en prenait au mariage sans amour, contenait une satire de la bigoterie, un plaidoyer pour le divorce et les droits de la femme. C'était bien assez pour mettre Bonaparte en fureur au moment même où il imposait le respect de la moralité la plus conventionnelle. Mais avant même de l'avoir lu, Belle était disposée à le dénigrer : « Elle [M^{me} de Staël] y donnait, à ce qu'on m'a dit, dans les spectres et les apparitions à la Radcliffe. » (VI, 514.) Le rapport qu'elle en fait en février 1803 à Isabelle de Géliou met encore en lumière ses habituelles exigences. En effet, entre 1798 et 1803, M^{me} de Charrière a collaboré avec Isabelle de Géliou pour la composition de *Louise et Albert*, roman qui parut en 1803, en français et en allemand. En cours de travail, elle lui recommande en particulier d'éviter les longs raisonnements et surtout d'empêcher le héros de dissertar trop longtemps. C'était formuler d'avance les reproches qu'elle adresserait aux discoureurs protagonistes de *Delphine*, qui, du reste, n'était pas, du moins pour l'intrigue, sans ressemblance avec *Louise et Albert*. M^{me} de Charrière écrit donc à son amie :

N'est-il pas plaisant que *Louise et Albert* ait quelque ressemblance avec cette *Delphine* de M^{me} de Staël dont on vient de faire tant de drôles et tant d'amères, tant de spirituelles et tant d'injustes et même d'odieuses critiques, ou plutôt satires et satires telles qu'elles attaquent et déshonorent l'auteur encore plus qu'elles ne coulent à fond l'ouvrage. Mais la ressemblance est bien légère en comparaison de la différence. D'un côté est toute l'innocence et la simplicité, de l'autre toute l'exaltation frénétique. On s'est plaint de la brièveté de votre petit ouvrage, mais on gémit sous l'accablante longueur de celui de M^{me} de Staël¹⁸. (VI, 528.)

Ce roman si long, si encombré, si déclamatoire devait cependant inspirer à M^{me} de Charrière *Victoire ou la vertu sans bruit*, l'un de ses derniers essais romanesques, demeuré à l'état de fragment, qu'elle rédigea entre 1803 et 1805, année de sa mort. Dès le début, M^{me} de Staël s'y voit mise à mal dans une ultime charge venimeuse où *Delphine* est en quelque sorte assimilée, par référence expresse à Molière, au sonnet d'Oronte du *Misanthrope* :

18/ Un an plus tard, le 14 janvier 1804, elle dit encore à Chambrier d'Oleyres : « Le séjour de M^{me} de Staël en Allemagne sera aussi extraordinaire que sa *Delphine*. J'aime encore mieux la voir applaudie avec excès que persécutée sans raison. L'un n'est au plus qu'un peu ridicule, l'autre est odieux. » (VI, 561.)

Enfin je lis *Delphine*. Les mauvais exemples qu'elle pourrait offrir sont contrebalancés sans cesse par de sages maximes et par une teinte généralement favorable aux bonnes mœurs. Si quelquefois l'héroïne manque de foi ou de crédulité, souvent elle en a une double dose. Elle croit aux pressentiments, elle croit que son époux mort veille sur elle, l'urne qui renferme les cendres de son amie lui rappelle une âme existante malgré la mort, car elle lui parle et se sent obligée à acquitter ses promesses envers elle. Elle se tue mais sans avoir approuvé le suicide¹⁹. [...] Elle rompt des vœux mais quand elle les avait prononcés, elle ne savait ce qu'elle faisait et c'est un autre acte de délire que leur violation. Je ne la trouve coupable que d'un désordre d'esprit continuel et qui n'est pas exempt de présomption. L'amour vanté par elle à chaque mot devient un lieu commun sans danger comme sans charme et la mort pressentie et redoutée, désirée et accueillie de mille et mille manières devient une chose triviale qui ne fait plus ni pitié ni effroi.

Si l'on peut pardonner l'essor d'un mauvais livre,
Ce n'est qu'au malheureux qui travaille pour vivre.

a dit Molière. Mais moi aussi je pardonne à la femme qui s'ennuie beaucoup et je crois que M^{me} de Staël a bien en plein cette excuse. Si j'avais été sûre de trouver un imprimeur, j'aurais pu opposer cette ressource au retour de mauvais temps qui arrête ici tous nos travaux et tous nos plaisirs, j'aurais bien pu faire un roman. Mais il vaut mieux vous écrire qu'au public. J'aurais eu quelque honte à présenter comme tant d'autres de vieilles idées sous de nouveaux titres. (IX, 504.)

De 1789 à sa mort, l'hostilité de M^{me} de Charrière n'a donc jamais désarmé. Cette hostilité s'est assurément située sur le plan humain, Belle n'ayant jamais apprécié la personnalité tapageuse et turbulente de M^{me} de Staël, comme sur le plan politique et sur le plan sentimental, lorsque Benjamin Constant la délaisse pour cette rivale plus jeune et plus brillante, promise à une éclatante carrière. Mais il faut se souvenir que son antipathie remonte, avant leur rencontre et avant la trahison de Benjamin, à la contestation déjà peu amène des écrits de la jeune baronne sur Rousseau. M^{me} de Charrière a toujours été férue de classicisme et l'âge n'a fait que la raidir dans ses opinions arrêtées. Vers la fin de son existence, elle déteste en bloc tout ce qui s'écarte des règles qui lui sont chères – M^{me} Cottin et Chateaubriand, M^{me} Radcliffe et Shakespeare, Schiller et M^{me} de Krüdener – et le moindre outrage à ses principes l'exaspère. Son ami Chambrier d'Oleyres en témoigne en février 1802 : « Elle prend en grippe un livre et un auteur sur un mot, sur une phrase, et jette l'ouvrage. Florian est aujourd'hui l'objet de son aversion pour un trait déplacé de *Galathée*²⁰. »

19/ Dans la première version du roman, Delphine se suicide en effet à l'instant où Léonce tombe devant le peloton d'exécution. Dans la seconde, en 1811, Delphine meurt de mort naturelle et Léonce succombe en Vendée.

20/ Cité par Ph. Godet, *op. cit.*, t. II, p. 344.

Allié à l'âge, son pessimisme lui fait voir partout avilissement et déchéance. Où sont ses chers Corneille, Racine, Molière et La Fontaine ? « Aujourd'hui », soupire-t-elle en 1797, « la langue française s'abâtardit entre les mains d'un Necker, d'une Staël, d'un Rivarol, d'un Louvet et même entre celles d'un Lally, d'un La Harpe, d'un Mallet du Pan, etc., etc. Tout est gigantesque à la fois et mesquin. La boursouflure et la trivialité se succèdent. Les idées, toutes exagérées qu'elles sont, s'expriment avec une recherche minutieuse. » (V, 333-334.) En 1802, après lecture de *Delphine* et d'*Atala*, elle hoche la tête : « On se tourmente en France pour faire du neuf. [...] La littérature me paraît épuisée. » (VI, 514.) Plus tard encore, peu avant de disparaître : « Le monde vieillit et se répète comme un radoteur qu'il est. [...] Ô France, ô terre fatiguée et usée, que ne vous laisse-t-on en repos ! Peut-être qu'après quatre ou cinq siècles, avec un esprit rajeuni et une langue nouvelle, il pourrait renaître chez vous quelque chose de satisfaisant et d'agréable. » (IX, 504.)

Renâître, non naître. Ce que M^{me} de Charrière appelle de ses vœux, c'est, passée l'ère de la « barbarie », un retour à l'idéal classique, à la perfection du XVII^e siècle, non un bouleversement. Jetée sur son chemin par les hasards de la vie, M^{me} de Staël a fait les frais de sa déception, en annonciatrice de temps nouveaux que Belle ne voulait pas connaître. Au-delà des données biographiques s'est creusé entre les deux femmes un profond désaccord esthétique : le conflit des générations.

Écrivains à la Trappe

Communication de M. Roger FOULON
à la séance mensuelle du 10 juin 2000

En certains lieux du monde, réalités et rêves se mêlent sans cesse pour dresser des décors où les mythes peuvent se développer à l'aise. On retrouve souvent ces lieux dans des livres qui doivent aussi beaucoup à l'imaginaire. Tels sont, par exemple, La Chapelle-d'Angillon chez Alain-Fournier, Saint-Sauveur-en-Puisaye chez Colette, Manosque chez Giono, ou encore la vallée de la Sorgue chez René Char. Inutile de courir si loin pour trouver de ces endroits. L'un d'eux est à deux pas de chez moi. C'est la Thiérache, une région à cheval sur la frontière franco-belge, à l'extrême sud des provinces de Hainaut et de Namur, une espèce de quadrilatère aux angles marqués par des villettes : Hirson, Rocroi, Couvin, Chimay. C'est ce qu'on appelle là-bas, le Pays des rîèzes et des sarts, région qui atteint trois à quatre cents mètres d'altitude, du côté de l'Escaillère.

Bien des artistes ont été inspirés par ces paysages faits de bois et de terres presque stériles arrachées peu à peu à la forêt et aux marécages. Plus que les paysages eux-mêmes, ce qui a retenu l'attention des écrivains, c'est sans doute l'étrange climat se dégageant de ces plateaux, surtout quand l'automne arrive ou que l'hiver les tient dans un isolement quasi total.

Voici cent cinquante ans, au cœur de ces solitudes, se sont implantés des cisterciens. D'abord dans un petit bien insalubre, au lieu-dit Les Wayères, puis, plus tard, en un endroit proche, une espèce de tertre dénommé Scourmont, c'est-à-dire Mont du Secours.

Il n'entre pas dans mes intentions de rappeler l'histoire de ce monastère. Ceux qui le souhaitent peuvent consulter une étude intitulée *Origines et histoire de Notre-Dame de Saint-Joseph*, rédigée par le Père Tiburce Grimaud, décédé en 1907. Ces notes ont été reprises ensuite par le Père Raymond Milcamps, qui les a republiées au fil d'une douzaine de livraisons (du n° 22 au n° 34) des « annales d'histoire locale » paraissant, depuis 1959, sous le titre *Au pays des rièzes et des sarts*. Outre l'histoire de l'abbaye, cette chronique comprend également 72 portraits de religieux ayant vécu à Scourmont. Une autre brochure, publiée voici une dizaine d'années, et intitulée *Notre-Dame de Scourmont. La Trappe Forges Chimay* retrace aussi l'histoire de cette fondation monastique.

Ces lieux ont donc souvent focalisé l'intérêt de divers auteurs, attirés tout autant par le pouvoir de séduction des paysages que par l'atmosphère de piété et de recueillement que développe là une vie cénobitique intense.

Avant de me pencher plus spécialement vers eux, je crois intéressant d'évoquer quelques écrivains ayant été inspirés par les environs de l'abbaye.

Camille Lemonnier d'abord. En 1888, en pleine gloire littéraire que lui a notamment valu son roman *Un mâle*, Lemonnier publie à Paris, aux éditions Hachette, un monumental ouvrage, *La Belgique*, paru d'abord, de 1881 à 1886, dans un périodique parisien, *Le tour du monde*. Le « maréchal des lettres » y parle du Pays des rièzes et des sarts et du monastère de Scourmont dans un chapitre consacré à la province de Namur. Il s'agit là d'une erreur car Scourmont se trouve en Hainaut. D'autre part, Lemonnier était-il un écologiste avant la lettre ? On peut le croire, car il traite les trappistes de « déterminés violateurs de solitude ». Voici d'ailleurs un extrait du passage qu'il consacre à la région :

À partir de Chimay, dans cette vaste bruyère en partie seulement défrichée par les trappistes, déterminés violateurs de solitude, dont la herse et le soc frayent des sillons jusque dans le plus aride calcaire, on a une émotion qu'on n'avait point encore ressentie, comme à l'approche d'une crise de la terre d'où va s'engendrer la métamorphose définitive de la contrée.

On la devinait bien déjà aux boursoufflements de l'aire, crevassée de grêles ravines et projetée en corniches raboteuses, mais à travers un état de demi-caractère qui n'est que le prélude des sévérités auxquelles les grandes dislocations cosmiques semblent vouer les lieux tragiques. Et tout à coup le déroulement sombre des Fagnes chimaisiennes [on dit aujourd'hui *chimaciennes*], en leurs étendues coupées de marécages et de broussailles que juin dessèche et qu'octobre enveloppe d'embruns, fait sur l'esprit l'impression

d'une suite d'accords rudes et poignants par lesquels un compositeur prépare son auditoire aux secousses du drame.

Là commence vraiment l'initiation : une désolation pèse sur ce désert, où pourtant l'homme s'est bâti des villages et qui lentement recule devant l'effort fraternel du colon et du bœuf attelés l'un et l'autre au même joug.

Un exemple parfait, faut-il le souligner ?, de ce style coruscant dont a un jour longuement parlé Paul Bay dans son essai, publié en 1965, à Bruxelles, aux éditions des Cinquante. « Camille Lemonnier, y dit-il, voulut rendre la langue qu'il écrivait plus française encore qu'au naturel... Il accentua les traits de son visage, il la grima au moyen de mots rares devenus en France inusités, désuets, archaïques. En ce faisant, il alourdit sa prose, il la travestit en un idiome controuvé, surchargé d'ornements voyants, choquants, en un mot, il créa le type même du style coruscant. »

Georges Thinès s'est aussi inspiré de cette région, dans son roman *Les vacances à Rocroi*, paru chez Balland, en 1982. Nombre d'allusions à cette étrangeté du plateau se trouvent mêlées aux phantasmes et aux expériences amoureuses vécues par un lycéen de Bruxelles durant les vacances qu'il passe, en 1941, au cœur de la guerre, chez une tante. De longues promenades à vélo, dans la région, permettent au héros de Thinès de découvrir non seulement le pays, mais d'y connaître des aventures initiatiques : « Bertine partit chercher sa bicyclette. Quelques minutes plus tard, nous filions vers la route de Sévigny-la-Forêt par un chemin rectiligne et désert (qui) coupe à travers champs... Les marais de Rouge-Fontaine devenaient une inquiétante aire sacrificielle où les grands acteurs de la mort n'étaient plus qu'objets inertes. » Ou encore : « Nous repartîmes à droite vers Mauvert-Fontaine. La route coupait à travers la forêt, puis s'écartait de la lisière, rectiligne entre les peupliers. »

Le romancier Arthur Masson est né, le 22 février 1896, à Rièzes, près du monastère cistercien. Dans son étude intitulée *Arthur Masson ou la richesse du cœur*, publiée en 1971 par l'Institut Destrée, Marcel Lobet écrit ceci : « La première enfance d'Arthur Masson s'est passée dans les rièzes de la principauté de Chimay que l'on a comparées, pour leur âpreté en hiver, aux landes désolées des *Hauts de Hurlevent*. Les sarts, ces terres incultes où pâture le bétail, y alternent avec les forêts. Du pays de l'Eau Noire, l'enfant qui survit dans l'écrivain a retenu le visage souriant des genêts et des bruyères sous le soleil, mais aussi le parfum des saboteries dont Arthur Masson a parlé en poète. Friand des feux de bois, il humait comme un encens l'odeur d'une flambée de copeaux où se mêlaient le hêtre et le bouleau. »

Peu avant sa mort, le 28 juillet 1970, Arthur Masson confiait à un journaliste quelques-uns de ses souvenirs d'enfance : « Mes parents, disait-il, étaient originaires tous les deux de Mazée, un village situé, en ligne droite, à une trentaine de kilomètres de là. Mais, pour l'atteindre, quelle expédition ! C'est que Rièzes, bâti dans une clairière, n'était relié au monde civilisé que par une route banale, entretenue à longueur d'année par le cantonnier et fort peu praticable quand l'hiver y apportait ses neiges et ses méchancetés. Et cela arrivait souvent parce que le climat est rude, le village étant proche du plateau de Rocroi, lequel a mauvaise réputation. »

Le romancier Maurice Gauchez, pseudonyme de Maurice Gilles, né à Chimay, en 1884, a choisi pour décor de plusieurs de ses livres, placés sous le titre général de « romans-frontières », les espaces forestiers proches de l'abbaye de Scourmont. On en retrouve l'évocation dans *Le roman du grand veneur*, datant de 1930, et dans *Le baron des Robaux*, publié quatre ans plus tard. Dans ce dernier ouvrage, on lit notamment ces quelques lignes : « Hubert, vrai forestier, aimait les bois pour leur beauté, pour leur poésie. Vivant la majeure partie de ses jours sous les frondaisons,... il vouait aux hêtres de la Fagne, aux chênes, frênes et saules de la Thiérache, un culte passionné. Naguère encore d'ailleurs, quand le prince de Caraman-Chimay avait défriché le plateau de Scourmont pour faire place à la trappe des Rièzes, il s'était révolté. »

D'une façon moins romancée, Maurice Gauchez a aussi évoqué les Rièzes dans son essai intitulé *L'Entre-Sambre-et-Meuse*, paru en 1949 à l'Office de publicité, dans la *Collection nationale*. On y lit : « Constitué d'étendues mornes, coupées de bois, et où pointent de rares clochers, le territoire des Rièzes est borné par le massif de Rocroi. Des maisons sont entièrement habillées d'un manteau d'ardoises, abri contre la pluie, auquel un lattis ou *beauchage*, bien joliment peint – en vert, très fréquemment – sert de revêtement. »

Moi-même, dans deux de mes romans, j'ai parlé de ces lieux presque irréels. Dans *Naissance du monde*, qui se passe entièrement au pays des rièzes, un des protagonistes, Vane, visite les *bauchers* des environs. Les *bauchers* sont des maisons recouvertes de *dosses*, ces planches épaisses, mal équarries, servant de revêtement calorifique. « Il alla jusqu'à l'Aire d'Oiseaux, où l'on est à l'avant-pointe du pays, près de ces forêts frontalières qui se dressent comme des herse entre les gens d'ici et ceux de là-bas. Il s'approcha même de la Trappe où vivent des hommes détachés de tout. Il en aperçut plusieurs dans leurs habits de bure. La terre montait, descendait. Elle exhalait encore un peu de tiédeur demeurée dans les creux. Elle s'endormirait bientôt pour de longs mois de brouillard, de nuit, de

neige... Tout le pays qu'il portait dans le cœur s'étagait dans son cocon de lumière. De la fumée montait de tous les *bauchers*. C'était la vie, la preuve de la vie sur ce sol de liberté et de rudesse. »

Dans un autre de mes romans, *L'ultime rendez-vous*, Jean Geneste, un officier français, est chargé, de 1939 à 1940, de surveiller une partie de la ligne Maginot, de Rocroi aux environs de Maubeuge. Lors d'une tournée d'inspection, il découvre peu à peu le pays. « Jean était séduit par ces étranges massifs de chênes et de bouleaux que le froid couvrait de givre à la façon des sapins de Noël et qu'on voyait, à perte de vue, en approchant des orées. D'immenses étendues séparaient ces remparts boisés, de grands espaces tout hérissés encore des herbes et des joncs nourris d'été, mais que le gel avait séchés et transformés en une espèce de crins au pied desquels des amas de mousses rappelaient l'humidité des tourbes partout présentes. Au milieu de ces immensités, à l'extérieur des villages, on apercevait soudain d'énormes masses de béton aux angles arrondis, aux flancs troués de meurtrières par où les armes pourraient cracher leurs feux. Ces blockhaus formaient un long chapelet défensif qui, pour l'instant, n'étaient pas occupés et qui, dans les froidures de l'hiver, ressemblaient à des pions d'un cruel jeu de dames posés sur des cases, blanches de neige, ou noires, là où quelques hardes avaient labouré le sol afin d'y trouver pitance. »

Après l'évocation de ces zones frontalières, sorte de pays perdu suspendu entre ciel et terre, il est temps de retrouver la Trappe de Scourmont qui fête donc cette année son 150^e anniversaire et de tenter un inventaire, non complet, certes, des écrivains qui, souvent, sont venus s'y ressourcer ou y vivre.

Si le passage d'Arthur Rimbaud au monastère a été affirmé, puis contesté, passage au sujet duquel je n'ai pas trouvé d'éléments probants, celui de Paul Verlaine, en revanche, est beaucoup plus plausible. Plusieurs biographies l'attestent, celles d'Ernest Delahaye, de Maurice Kunel, de Gustave Vanwelkenhuysen, celle aussi de Fernand Briclot, parue dans le 63^e numéro de la revue *Au pays des rîezes et des sarts*, ou celle encore de Jules Huret, parue en 1891. D'ailleurs, Verlaine lui-même semble confirmer ce séjour. Voici ce qu'il a écrit à ce sujet : « J'étais allé, mi-curieux, mi-retraissant, passer quelques jours dans ce pieux asile et je ne puis exprimer la paix que j'y goûtai. Naturellement, je ne manquai pas de visiter par le menu tout l'établissement. Une fois, passant au long d'un côté du cloître, j'aperçus dans l'entrebâillement d'une porte de cellule qui se refermait une haute forme blanche d'un tout jeune homme. Vingt ans ou vingt-cinq qui pouvaient en paraître dix-huit ou seize, la face étant rasée, et l'air si jeune, si vraiment jeune. »

C'était après la condamnation de Verlaine à Bruxelles, en 1873, après qu'il eut tiré deux coups de revolver en direction de Rimbaud, ce qui lui avait valu deux ans d'incarcération à la prison de Mons. Après ce séjour montois, se rendit-il vraiment au monastère de Scourmont ? Dans une étude très bien documentée, publiée dans *Wallonie-Bruxelles* (n° de juillet-août 1998), Marc Danval conteste le séjour de Verlaine à Forges-lez-Chimay. Il se serait plutôt retiré à la chartreuse de Montreuil-sur-Mer. Cependant, Marc Danval reste prudent dans sa démonstration. En effet, après consultation du registre des hôtes de passage, registre où sont consignés les noms et renseignements biographiques des retraitants, Danval écrit : « Entre la mi-février et début avril 1875, pas la moindre trace de Verlaine, mais le constat d'un mystère remettant tout en question. Pour cette période, deux pages du registre ont été soigneusement découpées. Par qui ? Pourquoi ? L'une de ces pages aurait pu témoigner du passage de Verlaine. » D'autres hypothèses sont aussi à envisager. Verlaine a pu se cacher sous un nom d'emprunt. Il a pu, à son arrivée, demander un entretien au Père abbé. Celui-ci aurait pu lui éviter de passer par l'hôtellerie et l'admettre d'emblée en communauté. Le mystère est donc loin d'être élucidé.

Quelques années plus tard, en juillet 1883, un autre poète connu va séjourner à la Trappe. Il s'agit d'Émile Verhaeren. Le poète a alors 28 ans. Il est docteur en droit et a été stagiaire chez Edmond Picard. Il collabore à *L'Art moderne* et à *La Jeune Belgique*. Il s'est lié d'amitié avec James Ensor et Théo Van Rysselberghe. Avec eux, et beaucoup d'autres littérateurs et peintres, il mène une existence assez agitée, « vie trop agitée », note Georges Rency dans sa préface de *Poèmes choisis*, recueil publié aux Éditions Labor, « vie dommageable pour ses nerfs et son foie car la maladie va bientôt contrarier ses activités. »

Verhaeren vient de publier son livre *Les Flamandes*. C'est alors qu'il séjourne à Scourmont. Pas longtemps puisque le registre des hôtes de l'abbaye fait foi de son passage, du 31 juillet au 6 août 1883. Cette brièveté semble être démentie par le poète lui-même. En effet, lors d'un de ses séjours à Thuin, chez l'éditrice M^{me} Monnom, qui deviendra la belle-mère du peintre Van Rysselberghe, il écrit, le 2 septembre 1890, à Marthe, qui sera bientôt sa femme : « Bonne impression ! Le pays est d'une santé d'air incroyable. La maison moitié ferme est d'excellente mine champêtre et me plaît ; j'ai une petite chambre au rez-de-chaussée, tout en soleil, le matin, et en clair de lune, la nuit. » Une autre lettre, écrite une quinzaine plus tard, signale à Marthe : « Demain, nous partons de très bonne heure. On se propose d'aller à la Trappe, où j'ai fait mes *Moines*, mais je crains fort que quelques-uns d'entre nous seront fort

fatigués. » Est-ce à dire que *Les Moines* ont été écrits totalement à Scourmont ? C'est peu vraisemblable. Une semaine de séjour n'aurait pas permis la composition d'un recueil entier. Une anecdote rapportée par Marie Gevers dans son texte *Verhaeren, tel que je l'ai connu*, publié en 1970 dans le premier numéro des *Cahiers historiques*, semble prouver, au contraire, que ce recueil, au moins en partie, a été composé à Bruxelles. Voici cette anecdote telle que M^{me} Granleux, sœur de Verhaeren, l'a contée à la romancière de Missembourg : « Au temps où, tout à son sujet et voulant s'identifier totalement avec ce qui l'inspirait, Verhaeren écrivait *Les Moines*, il demanda à sa sœur déjà mariée et habitant Bornhem, de lui confectionner un froc qu'il revêtirait pour travailler. Il habitait alors Bruxelles. Sa brave vieille maman continuait à s'occuper tendrement de ses vêtements. Son fils lui expédiait chaque mois un panier de lessive et de raccommodages. Un jour, Maria, qui allait souvent à Saint-Amand, trouva sa mère en larmes. Elle lui montra le froc blanc. « Émile est perdu, disait-elle, il n'a même plus de respect pour moi ! Il veut que moi, sa mère, je fasse laver et réparer une robe de femme ! » Maria put vite rassurer la chère âme. »

Néanmoins, durant son séjour à Scourmont, note Léon Bazalgette dans son *Émile Verhaeren*, l'écrivain put suivre les cérémonies et participer à la vie intime du monastère. Plus tard, le Père Baudouin, secrétaire de l'abbaye, signale, en 1964, que le jour du départ de Verhaeren, mourut à Scourmont le Frère Théophile Van den Broeck. Cette mort impressionna fort le poète et dut inspirer ses réflexions personnelles sur la vie et la mort des religieux trappistes. On en retrouve trace dans certaines pages. Voici, par exemple, un extrait d'un poème intitulé *Agonie de moine* :

Faites miséricorde au vieux moine qui meurt,
Et recevez son âme entre vos mains, Seigneur.
Quand ses maux lui crieront que sa vie en ce monde
Est près de terminer sa course vagabonde ;
Quand ses regards vitreux, obscurcis et troublés
Enverront leurs adieux vers les cieux étoilés ; [...]
Quand les cierges veillants pâliront de lueurs
Son visage lavé des dernières sueurs ; [...]
Faites miséricorde à son humble mémoire,
Seigneur, et que son âme ait place en votre gloire !

Un autre extrait du recueil montre l'inspiration puisée par Émile Verhaeren lors de sa retraite à la Trappe. Il s'agit de *Soir religieux* :

Sur le couvent qui dort, une paix d'ombre blanche
Plane mystiquement et, par les loins moelleux,
Des brouillards de duvet et des vols nébuleux
Égrènent en flocons leur neigeuse avalanche...

À l'horizon, par où les longs chemins perdus
 Marchent vers le matin, à la lueur des chaumes,
 Flottent, au son du vent, des formes de fantômes
 Qui rasant les gazons de leurs pieds suspendus...

D'autres écrivains ont été fascinés par Scourmont et ses environs. Willy Bal, de notre Compagnie, s'y est maintes fois rendu pour y rencontrer un moine ayant été son compagnon de captivité durant plusieurs années, en Allemagne.

Marcel Lobet, qui fit aussi partie de notre Académie, a souvent visité l'abbaye et y a même effectué quelques retraites spirituelles. N'a-t-il pas d'ailleurs avoué, dans *L'abécédaire du meunier*, notamment, cet intérêt pour le cloître ? « J'étais prédisposé à une mystique de l'enclos qui a orienté toutes mes aventures intérieures », dit-il. Et il continue : « Les reclus sont nimbés, à mes yeux, d'un tel prestige, que je leur garde la plus profonde admiration considérant, avec le Père Ravignan, que la solitude est la patrie des forts. »

Au moment de la mort de Lobet, dans les *Mélanges* publiés en 1992, on trouve une étude consacrée au Père Marie-Camille Hontoir, chanoine de Tournai, moine de Scourmont et rédacteur des *Collectanea* cisterciens, étude signée par le Père Charles Dumont, également moine au monastère chimacien. Le Père Dumont y relate sa première rencontre avec Marcel Lobet. En voici un extrait : « Il descendait d'une sorte de mansarde où il était venu rendre visite au Père Marie-Camille Hontoir. Les moines de Scourmont, en 1942, étaient réfugiés à Momignies après avoir été chassés de leur monastère par les troupes d'occupation allemandes... Père Marie-Camille gardait pour Marcel Lobet, son brillant ancien élève, une grande estime et celui-ci lui vouait une véritable admiration. Dans un bel article que ce dernier écrivit pour *Le Soir illustré*, en 1950, à l'occasion du centième anniversaire de l'abbaye de Scourmont, son ancien professeur paraît dans quatre photos, dont celle du petit cimetière monastique où il repose. »

On le comprend, une vie intellectuelle, voire littéraire, s'est développée et existe toujours parmi les moines de la Trappe. Je n'en veux pour preuve que plusieurs noms, ceux des Pères Joseph Canivez, Anselme Dimier, Marie-Camille Hontoir et Charles Dumont. Le premier a publié, entre autres, une *Histoire de l'ordre de Cîteaux en Belgique* et huit volumes des statuts, des chapitres généraux de l'ordre, de ses débuts jusqu'à la Révolution française. Le Père Anselme Dimier a publié de nombreux travaux sur l'histoire et l'architecture cisterciennes. Quant au Père Hontoir, dès son ordination sacerdotale, en 1900, il continue ses études universitaires à Louvain. Sa thèse de

doctorat sur *Clément d'Alexandrie et les mystères d'Éleusis*, lui valut une invitation chez le comte Goblet d'Aviella, professeur d'histoire des religions à l'Université libre de Bruxelles. Il fit ensuite carrière d'enseignant et d'inspecteur diocésain pour prendre l'habit de novice cistercien à l'âge de cinquante ans, en 1927. Six ans plus tard, en 1933, il devint rédacteur de la revue de l'ordre. Il en fut le co-créateur, avec son Père abbé, Dom Anselme le Bail, celui-ci étant parvenu, après dix ans de combat auprès du chapitre général, à faire accepter l'idée de cette revue trimestrielle. Le Père Hontoir prit bientôt la responsabilité de la rédaction, mission qu'il accomplira durant vingt ans. Il donnera une impulsion aux études historiques et suivra avec beaucoup d'attention les événements du monde littéraire monastique. Ces renseignements, je les dois notamment au Père Charles Dumont, moine à Scourmont, poète et philosophe. Depuis 1992, j'ai publié régulièrement dans la revue *Le Spantole*, des poèmes de Charles Dumont sans signaler son appartenance au monde monastique. Chaque fois, il s'agit d'une poésie faisant, certes, référence à un certain mysticisme, mais sans jamais, tomber dans la moindre bigoterie ; poésie s'inspirant souvent des angoisses existentielles d'un être qui achève sa vie dans une résignation confiante, une recherche constante d'absolu et, cependant, une appréhension devant la mort qui vient. Cette poésie use toujours de mètres classiques, souvent courts, et de strophes aux rimes et aux rythmes savamment calculés. Voici, par exemple, un poème intitulé *À l'ombre de la mort* :

Nous allons tous marqués
Pour éviter l'outrage
À nos rêves manqués :
Les sarcasmes des sages.

Pourquoi ne pas le dire
Avant de terminer ?
Rien n'a pu nous suffire,
Tout être était miné.

Et nous allons déçus
Parmi tous ces décombres,
Alors qu'à notre insu
Sa main s'offrait dans l'ombre.

Et nous vivons quand même
Dans l'espoir du désir
Qu'un seul être nous aime
Lors du dernier soupir.

Charles Dumont est notamment l'auteur d'un recueil de poèmes : *Chants de mémoire en attendant le jour*. Il a également signé plusieurs études consacrées à des éléments bibliques et a aussi écrit *La vérité qui rend libre*, sous-titré *mémoire d'une conscience en*

deux mondes. C'est encore lui qui, dans un poème de circonstance, publié en 1996 dans le n° 304 du *Spantole*, évoque la mémoire d'un étrange personnage, le Père Bonaventure Fieullien, disparu vingt ans auparavant, le 18 janvier 1976. Depuis lors, Bonaventure repose au cœur du plateau venteux de Scourmont. Un petit tertre, une simple croix de bois dans un enclos jouxtant l'abbaye.

Bonaventure Fieullien était prêtre, poète, essayiste, plasticien, animateur. En son prieuré de Regniowez, à quelques jets de pierre de Scourmont, de l'autre côté de la frontière, il organisa nombre de rencontres et d'expositions. De lui, Charles Dumont dit :

Simple, proche et vrai, sans discours pieux,
 Tel que Dieu le fit, il resta lui-même
 Pour être tout à tous, jeunes et vieux !
 C'est ainsi qu'on est aimé et qu'on aime.
 Artiste et moine, il était resté homme...

La vie de Bonaventure Fieullien est un vrai roman. Il naît à Bruxelles, le 1^{er} avril 1903, dans un milieu terriblement catholique ; son père est député. Durant ses études chez les Jésuites, puis en Philosophie et Lettres, il commence très jeune à écrire et à pratiquer les arts plastiques. Il se destine au Droit, s'intéresse beaucoup au socialisme et au communisme. L'exemple de François d'Assise le fait frapper à la porte d'un cloître de Franciscains. Il est ordonné prêtre le 19 octobre 1925, devient professeur d'économie politique et, bientôt, rejoint la paroisse du Chant d'Oiseau, à Woluwé-Saint-Pierre. Auparavant, il a poursuivi des études d'art et est devenu graveur sur bois. En 1932, il fonde un groupe de jeunes issu des Compagnons de Saint-François. C'est Capelle-aux-Champs, où il rencontre des écrivains, des artistes, notamment Jean Libert, qui, en 1937, débute dans les lettres en publiant un roman justement titré *Capelle-aux-Champs*. C'est, a-t-on dit, « le récit de ses années d'adolescence, de ses premières passes amoureuses, de ses rencontres avec des amis groupés autour de lui dans un village sylvestre de la banlieue bruxelloise ».

Devenu vicaire, puis curé de la paroisse du Chant d'Oiseau, Bonaventure Fieullien y exerce aussi les fonctions de Père gardien, de 1939 à 1943. La guerre de 40 le tue moralement comme elle tue stupidement son père et son frère. Durement marqué par les événements, et nerveusement atteint, il trouve refuge à Scourmont en tant que postulant trappiste. Il y devient professeur d'archéologie et y fait du balayage pour gagner son pain et ses habits. Peu à peu, il va connaître l'apaisement. Dès 1944, afin de remplacer un religieux trappiste inquiété par les Allemands, on lui confie les fonctions de curé prieur dans le petit village frontalier français, de Regniowez.

Il va y rester jusqu'à sa mort, durant plus de trente ans. Dans l'ancien prieuré qu'il occupe désormais, il développe une activité débordante de plasticien, d'écrivain, d'animateur culturel. Des centaines d'artistes et d'auteurs vont visiter ou séjourner à Regniowez et se rendre régulièrement avec leur hôte à la trappe sise à une lieue à peine du havre salvateur.

Bonaventure Fieullien est loin de plaire à ses nouveaux paroissiens. La vie qu'il mène, les gens qu'il reçoit, l'art qu'il pratique ne suscitent guère l'enthousiasme. On dit même qu'il sent un peu le fagot et que la foi qu'il professe n'est pas d'une orthodoxie flamboyante. Certains pratiquants de l'endroit, assez scandalisés, cessent de fréquenter leur église pour assister aux offices dans une paroisse voisine. Le Père Bonaventure ne rejette nullement ces assertions. À un intervieweur, il répondra un jour à ce sujet : « Je n'étais pas fait pour être un curé. Je le suis moins encore depuis trente ans que j'en assume les fonctions. Ce dont j'ai vraiment et réellement souffert, c'est de l'incompréhension des gens, non tant pour moi, mais pour eux. J'ai été effaré de la médiocrité spirituelle et intellectuelle de ce milieu campagnard. J'ai essayé, me semble-t-il, avec l'aide de Dieu, d'y remédier et je n'ignore pas, dans ce domaine, si on veut, de la foi, combien j'ai été critiqué, même jusqu'à être dénoncé aux autorités dites ecclésiastiques ! En sus aussi des idées, on ne comprenait pas que chez le curé, il vienne des tas de gens qui n'allaient pas à la messe le dimanche et, surtout, que le curé recevait au presbytère, ensemble, des jeunes des deux sexes et qui se baignaient dans la rivière. Néanmoins, le plus drôle pour moi a été que, dans ce milieu catholique traditionnel et paysan, on ne pouvait admettre que c'était un métier d'écrire, de faire des gravures, de peindre des tableaux, de les vendre et d'en vivre. On y considérait les artistes quasi comme des fainéants, des inutiles, des amoraux, car ils peignent des nus, surtout des femmes... Ici, bien sûr, il ne faut pas faire le procès d'une morale imbécile aussi laïque que religieuse, enseignée dans nos pays il y a cinquante ans. »

Moi-même, j'ai beaucoup fréquenté Bonaventure Fieullien. Il est vrai que sa façon de se conduire éveillait souvent curiosité, certes, mais aussi désapprobation. Encore au temps de la soutane, vêtu d'un costume de clergyman évoquant la pompe cardinalice, il aimait les réunions mondaines, les cocktails, les vernissages où, souvent, on le voyait entouré d'admiratrices caquetantes commentant avec plus ou moins de maladresse les œuvres de l'artiste-moine placées aux cimaises et feuilletant les livres de l'écrivain s'accumulant de saison en saison.

Car, outre son œuvre gravé qui compte quelque trois cents gouaches et près de trois mille gravures sur lino ou sur bois, Bonaventure

Fieullien a réalisé une trentaine d'albums enrichis de ses œuvres plastiques, de *Visages de mes promenades* aux poèmes choisis de Verlaine et de Baudelaire en passant par *Le Bateau ivre* ou *L'Apocalypse*. Il est l'auteur de nombreux livres, notamment ces *Louanges de la simplicité* qui connut quatre éditions successives, l'ultime étant complétée par des pages intitulées *Images*, où l'écrivain évoque la rudesse de ses paysages familiers. « Un pays perdu, ce Regniowez, dit-il. De la fange, des marais, des mares croupies... Bouleaux, aulnes, pins, tilleuls... c'est tout. Il a nourri mon âme pendant des années et je lui suis reconnaissant pour cela. Et pour sa pauvreté... Un arbre est gris aussi, mélancolique, solitaire... Ce plateau, rival de celui des Brontë, habité par le vent et les nuées. »

Dans ce prieuré de Regniowez, à deux pas de la Trappe, sont venus bien des écrivains : Jean Libert, Jean Rogissart, Georges Bouillon, Jean-Paul Vaillant, Marcel Dehaye (qu'on connut un moment sous le pseudonyme de Jean de la Lune), Hergé (celui-ci a notamment séjourné à la Trappe en 1948), les animateurs de revues telles que *La Grive*, *Le Rimbaldien*, *La Revue historique des Ardennes*. Tous ont toujours été frappés par le franc-parler de leur hôte, qui a un jour déclaré : « Il faudrait pouvoir remonter fort loin dans ma jeunesse pour essayer de définir ce que je suis devenu, surtout si l'on apparaît différent de son milieu et semble en désaccord avec les idées qui règnent dans le monde actuel auquel on se trouve mêlé, et si on les conteste. Je n'ignore pas que je n'ai pas l'honneur de plaire ni à mon entourage religieux, ni à mon entourage social. Je ne suis pas un bon catholique ni un bon citoyen respectueux des lois et de l'ordre établi. Je n'ai aucun respect pour une multitude de traditions respectables et respectées dans notre monde latin, occidental et, surtout, cartésien. En remontant à ma jeunesse, je dois bien reconnaître que deux écrivains m'ont terriblement marqué : Rabelais et Anatole France... Pour être prêtre, j'ai accepté le célibat. Je n'ai aucune estime pour ce célibat institutionnel. Je ne sais où j'ai écrit que j'étais – dans certains cas – pour l'union libre, car je ne sais s'il est tellement de mariages qui sont grands, et qui sont beaux, et qui donnent à deux êtres une authentique dimension humaine. »

Avec de tels brûlots, on comprend l'animosité de beaucoup, mais on doit admettre que cela a laissé bien des traces auprès de la Trappe. Sur la fin de sa vie, Bonaventure Fieullien connaîtra deux événements qui vont le frapper douloureusement. D'abord, en novembre 1972, la tempête abat un tilleul planté en 1778, près du prieuré, par le chanoine trinitaire François Torchon-Desmarais. Bonaventure tenait beaucoup à cet arbre qu'il avait chanté et dessiné souvent. On replantera un autre jeune tilleul, le 1^{er} avril 1973. Puis, le 13 novembre 1974, un incendie ravage le prieuré et détruit toutes les

œuvres créées depuis trente ans par l'artiste ainsi que les archives conservées dans le presbytère. À cette occasion, Bonaventure publiera un long poème intitulé *L'Ange du feu*, à la fois action de grâce et acte de soumission à une volonté suprême. Ces deux catastrophes sapent le moral et la santé de Bonaventure Fieullien. Il décède le 18 janvier 1976. La messe des funérailles suivie de l'inhumation dans le cimetière monacal sera célébrée en l'abbaye de Scourmont, le 21 janvier.

Il ne m'a pas été possible, dans une communication de ce genre, d'évoquer d'autres écrivains qui, de près ou de loin, ont aussi été marqués par la quiétude et la solitude régnant aux abords de la Trappe. Puissent ces quelques propos rappeler le rôle culturel et spirituel joué par ces lieux de Thiérache au cours de cent cinquante ans d'existence.

H. D. (Hilda Doolittle) à la lumière d'Ezra Pound

Communication de M. Georges THINÈS
à la séance mensuelle du 9 septembre 2000

Évoquant au *Livre Un d'Hélène en Égypte* la *Palinodie* de Stésichore, selon lequel « Hélène ne fut jamais à Troie », H. D. écrit : « Hélène de Troie fut un fantôme, substitué à Hélène par les divinités jalouses. Les Grecs et les Troyens ont donc combattu pour une illusion ». Stésichore est le nom qui fut donné à Tisias ; il signifie le *maître du chœur*. C'est dans ce chœur jamais nommé que figurent les divinités jalouses et ce sont leurs traits qu'empruntent ceux qui font passer dans l'action les espoirs et les terreurs que célèbre le chœur. « Ne perdez pas espoir, ajoute-t-elle, les armées montées en houle sur les murs / ne sont (tout comme moi) que des ombres. » Elles ne sont telles que parce qu'elles sont en nous, invisibles dans une urgence de manifestation qui définit le sens et la nécessité de toute création poétique. Ces ombres qui nous habitent sont la contrepartie d'une lumière qu'elles appellent et qui jaillira tôt ou tard dans le poème. *En nous*, l'acte d'écrire l'expérience est aussi violent et aussi irrépressible que les gestes de conquête et de mort des guerriers, à cette différence près qu'il proclame la vie de l'invisible. Et là où donner la vie rejoint donner la mort s'instaure le mythe avec son inépuisable réserve de sens. Tous les poèmes d'*Hélène en Égypte* sont étrangers à la simple *évocation* de l'antiquité et ils n'interviennent nullement comme de simples *illustrations*, voire de pures symbolisations d'états et d'expériences qui leur resteraient, en soi, totalement étrangers. Il ne s'agit donc pas pour Hilda Doolittle d'utiliser les matériaux disponibles d'une culture classique étendue pour les introduire dans un poème dont on accepterait avec insouciance le caractère contingent ou occasionnel. Il s'agit au contraire de se tourner vers ce recours et ce secours que

représente le mythe – et toute la partie du monde mythique que l'on est convenu d'appeler l'Histoire – intensément perçu comme la seule voie d'accès à une conscience en laquelle se réalise l'universalité de l'expérience. Et celle-ci ne doit pas être comprise comme l'extension plus ou moins frauduleuse de l'existence personnelle à la totalité du réel ou même à la seule totalité des individus. L'expérience universelle vers laquelle tend tout poème digne de ce nom n'est pas affaire de représentativité, elle ne correspond pas à une sorte de statistique du bonheur expressif qui viendrait caricaturer sans le savoir les rêveries morales d'une humanité heureuse. L'expérience universelle mérite uniquement ce nom parce qu'elle est la tentative infiniment recommencée des poètes – des rares poètes qui méritent vraiment ce nom – d'insérer le flux du temps subjectif dans le fleuve du temps mythique, c'est-à-dire d'un temps qui transcende la réalité historique par la révélation du sens. Ce dernier pouvant concerner les épisodes du monde au même titre que les épisodes du moi, le recours de H. D. aux faits et figures de l'antiquité pour traduire sa propre expérience de la vie apparaît comme la démarche la plus naturelle et presque obligée de sa création poétique. Je ne me risquerai pas à parler de l'ensemble de celle-ci ; mes remarques se réfèrent essentiellement à la lecture d'*Hélène en Égypte*, complétée de fragments du *Jardin près de la mer* et de textes qui figurent dans *La fin du tourment*, y compris *Le livre de Hilda* d'Esra Pound qui lui fait suite dans la traduction de Jean-Paul Auxéméry¹. Dans la mesure où le poème est l'acte d'insertion momentané du temps vécu dans le temps figuré du monde, il est l'instantané essentiel par excellence et ne souffre aucune approximation. J'insiste sur le caractère *momentané* de l'expression poétique parce qu'il correspond à l'inévitable fixation d'un moment significatif du temps continu de la vie subjective. Son authenticité expressive exige en conséquence une formulation d'une précision poussée². Cette rigueur est portée chez H. D. à un rare degré d'accomplissement. On serait tenté de dire à ce propos que le poète *n'a pas le temps* de s'étendre s'il veut parvenir à *fixer avec vérité* le sens immédiat du temps figuré du monde – figuré parce qu'il prend forme et visage dans la justesse du dire et exclusivement dans celle-ci. Ceci nous ramène aux dieux par un retour naturel de notre analyse et permet de dégager un aspect capital du recours de H. D. aux images de l'antiquité. Le sens des dieux est intimement lié à l'universalisation de l'expérience en ce qu'ils représentent la seule voie par laquelle le moment fugace de l'instauration poétique

1/ Éditions de la Différence, 1992.

2/ Cf. à ce propos mes *Éléments d'une poétique*, bulletin de l'Académie, n° 3-4, 1992, pp. 311-319.

atteint à une sorte d'invariabilité. Le moment contingent qui se détache par le poème de sa gangue subjective, trouve en eux la perfection d'une durée qui répond à la rigueur indispensable à l'expression de l'expérience dans sa vérité propre. L'éternité postulée des dieux n'est pas celle d'idoles possibles, que la terreur de l'homme promis à la mort loge commodément dans un quelconque ciel ou empyrée ; c'est la perfection de l'instant qui, par le poème, se révèle être le concept (au sens fort de Hegel) correspondant avec une précision remarquable à la fugacité de l'affect, à la mort toujours redoutée du *Gefühl*, né à un moment précis du temps et destiné à disparaître à un moment ultérieur non moins précis. Même s'ils ne parlent pas ou ne parlent que par nous, les dieux ne se trouvent embarrassés dans aucune filiation maternelle, dans aucune naissance datable dans mon temps subjectif, qui est silence et qui ne devient parole qu'à l'instant où il se représente sa propre mort. Athéna sort du cerveau de son père, parée pour le combat de l'intelligence. Sa naissance est instantanée et correspond à sa perfection : elle est la fulguration de l'idée. Énée est sorti du ventre d'Aphrodite et, tout fils de la déesse de l'amour qu'il est, il abandonnera Didon après l'avoir possédée. C'est pourquoi la ville – Rome – sa seule création durable, est le fruit d'une fuite insensée. Mais après avoir épousé la fille du vieux roi Latinus, il se donnera la mort. La ville est, dans son cas, la fulguration de l'idée mais elle le mène à la mort parce qu'elle s'inscrit dans un temps objectif dans lequel la passion – l'amour de Didon – n'a plus de part, n'est plus l'origine concrète de l'universalisation du temps de l'expérience. Disons avec William Blake, au moment de quitter les dieux : *Une pensée et voilà l'immensité remplie*. Ainsi le temps fugace rejoint-il par le poème – par ce concept accompli qu'est la poème – le temps du monde.

Le dieux, H. D. les a conquis progressivement jusqu'à l'aboutissement poétique majeur qu'est *Hélène en Égypte*, publié peu de temps avant sa mort en 1961. Les *Cantos* d'Ezra Pound mis à part, il n'est pratiquement aucune œuvre poétique de notre siècle qui se signale par une telle ampleur de composition. La parenté des deux œuvres est indubitable, encore qu'à l'écriture désinvolte et souvent sauvage des *Cantos* – qui étonne, entraîne, frappe et réussit à tous les coups – se substitue dans l'immense fresque d'*Hélène en Égypte* une méditation permanente sur chaque poème qui s'écrit et qu'un regard superficiel serait tenté de percevoir comme un programme ou un commentaire. Rien de tel pourtant dans les vingt livres de ce vaste poème. Disons plutôt que l'approfondissement de cette expérience que *fut* Hélène et qu'elle *redevient* à chaque poème comme une sorte de ressuscitation entretenue, est le mode même de

transmutation du temps par lequel s'accomplit l'universalisation de l'expérience. Le passage est exemplaire de la vision fugace, aigüe dans sa justesse, à la durée poétique proprement dite : le destin inévitable ne peut être exprimé qu'en une langue irremplaçable, comme l'est tout poème qui, transcendant le narratif et le descriptif, les porte à l'ordre de l'expression – de la *seule* expression possible de l'expérience qu'ils déroulent. Ainsi donc, s'il faut croire avec Stésichore qu'Hélène ne fut qu'un fantôme victime de la jalousie des dieux, c'est encore par la vertu d'éternité des dieux que H. D. en question sous-jacente à tout le poème est bien celle qui oblige à questionner l'aveuglement de la *Moira*. Le destin est-il vraiment aveugle ? Peut-on vraiment le croire si l'on retrace dans l'intériorité du dire la genèse et la séquence de tous les héros et de toutes les actions qui, en dehors de cette poétique des dieux, n'auraient pu figurer que dans une épopée ? Ici, si la guerre de Troie n'a pas eu lieu, chaque regard porté sur ses héros suffit à donner l'illusion de ce qu'ils furent et sont encore, quel qu'ait pu être l'enjeu du combat légendaire :

Troie fut-elle perdue pour un baiser
 Une suite de notes sur la lyre ?

 Était-ce un défi à la mort
 ce chant à jamais chanté
 était-ce une question posée
 à laquelle il n'y avait pas de réponses ?
 (*Eidolon*, livre II, 5)

Chaque figure, chaque héros porte sa question avant même de porter ses armes. L'occasion, le fantastique de l'inattendu et des rencontres servent ici l'observateur intemporel porteur des pouvoirs poétiques. Le poète est cet observateur qui inaugure le questionnement et qui possède ces pouvoirs parce qu'il est en mesure de figurer dans le système des concepts par sa participation vécue, mais aussi d'échapper à l'inertie propre de l'expérience par leur maîtrise et le pouvoir d'instauration qu'ils possèdent :

Mais cette armée d'Esprits, les héros grecs ? Sans la guerre de Troie, elle [Hélène] ne les aurait jamais découverts, ils ne l'auraient jamais découverte. Et, peut-être faut-il le penser, elle et Achille ne se seraient pas rencontrés dans cette dimension hors du temps...
 (*Palinodie*, livre II, 2)

Les héros grecs sont une armée d'*Esprits* avant même d'être des combattants et si Hélène rencontre Achille dans une *dimension hors du temps*, c'est bien parce que les esprits-concepts sont révélés à travers l'image des dieux invariables – image avec laquelle ils finiront par se fusionner dans le poème. La vision n'a pas besoin

d'être cautionnée par l'Histoire, c'est plutôt l'Histoire qui se voit restituée dans la réalité de l'expérience poétique par la vertu même de ce qu'elle *aurait pu* être, de ce qu'elle *peut* être à tout moment de la composition de la *fable nécessaire* que suscite par sa nature même l'interrogation, mieux, la volonté et la suscitation du sens. C'est H. D. elle-même qui consent à l'aveu de son entreprise lorsqu'elle fait dire à Hélène :

..... va, va
éloigne-toi de moi, Achille
je sens le piège de l'invisible
je suis plus heureuse seule ici
dans le grand temple
parmi l'indéchiffrable hiéroglyphe
.....
.....
je voudrais étudier et déchiffrer
l'indéchiffrable manuscrit d'Amon
(*Palinodie, ibid.*)

Mette donc le guerrier un terme à son fracas pour que dans le silence du temple s'amorce la méditation. Dans ce long poème composé à la fin de sa vie, Hilda Doolittle nous fait comprendre à travers mille images de la reine de Sparte – H.D. devine de vers en vers ce que pense et ressent Hélène recréée par son pouvoir poétique – que le destin est écriture, aboutissement de la mutation de l'être en concept, fatalité de l'existence vouée à se transformer en parole. Telle est finalement la véritable *Moirai*, l'inévitable terme auquel nul n'échappe dans la mesure où il porte son regard sur l'essence de son humanité : « Hélène elle-même nie qu'elle ait une véritable connaissance intellectuelle des symboles du temps. Mais elle en est plus proche que le scribe instruit : pour elle, le secret de l'écriture de pierre se répète dans les symboles naturels des humains. Elle est elle-même l'écriture » (*Palinodie, II, 3*).

Je fus, disais-je, instruite en écriture
mais j'en avais seulement entendu parler
.....
.....
.....
Je ne fus pas séduite
Je ne fus pas instruite
Ni invitée à pénétrer le sens du hiéroglyphe
mais quand l'oiseau ulula en passant
ce soir-là
il me sembla que je savais l'écriture
comme si Dieu avait fait l'image
et l'harmonisait
avec un hiéroglyphe vivant
(*Palinodie, ibid.*)

Si Hélène est elle-même l'écriture en dehors de tout endoctrinement, c'est que la source de son étrange savoir – plutôt, de son essence particulière – ne lui vient pas d'un apport extérieur. Il ne s'agit pas de savoir, comme l'historien pourrait le réclamer, selon quelles voies de connaissance extérieure la femme spartiate qu'elle était allait se muer en une Ionienne, voire en une errante sur les chemins de l'Égypte. Du reste, Thésée, Ionien et premier ravisseur d'Hélène est oublié. C'est dire, comme le poème ne manque pas de le souligner, qu'elle ne fut ni séduite (par une culture élégante qui n'est pas la sienne) ni instruite (en dépit de la rigueur de l'éducation spartiate). Il faut donc que l'oiseau ulule en passant (serait-ce l'oiseau de Minerve ?) pour qu'Hélène prenne brusquement conscience de son pouvoir langagier ; elle possède donc en elle-même une langue qui fait qu'elle un *hiéroglyphe vivant* ; elle est *elle-même l'écriture* et c'est le rappel par l'oiseau, être de la nature, de son pouvoir latent qui la situe d'emblée à l'ordre du langage – de ce langage non appris qui est celui du poème. En faisant d'Hélène la voyageuse, son héroïne, et en avivant en elle son pouvoir inné de lecture du texte hiératique, H. D. ne s'identifie pas à elle selon le processus inconscient d'assimilation de soi au héros, elle continue plutôt dans son poème à parler la langue non apprise qu'Hélène a découverte en elle. Il y a donc bien dans le long poème d'*Hélène en Égypte*, fusion totale du mythique et du poétique et c'est cette fusion qui garantit au poème sa valence de révélation du sens à travers le temps. L'œuvre en devient méditation sacrée, retour dans le présent à l'origine même du langage poétique par la transcendance de l'Histoire. Il n'est donc pas question d'attribuer à l'héroïne un savoir, il suffit de la saisir par la vertu de la création poétique comme celle qui, à travers le temps, est à la fois l'interlocuteur mythique et l'objet même des propos échangés avec lui : « Étant Hélène de Troie, qu'elle ait ou non marché sur les remparts, elle rejette la connaissance. Que les murs du temple fleurissent de « l'indéchiffrable manuscrit d'Amon » ! Il n'est pas nécessaire de « lire » l'énigme. Le dessin se suffit à lui-même et il est beau » (*Palinodie*, II, 8).

Ce texte capital dévoile, à travers ce que l'on peut légitimement qualifier d'entretien intemporel de H. D. avec H. T. (Hélène de Troie), l'essence même de la parole poétique. Ainsi s'éclaire le tercet qui clôt ce Livre II de *Palinodie* :

Zeus-Amon, puissé-je ne pas questionner
 Mais le chercher encore et connaître le soleil
 caché derrière le soleil de notre jour visible

Le dessin qui se suffit à lui-même dans sa beauté est le phénomène qui contient en lui-même son sens et qui, en l'absence de toute

tentative analytique, livre la clé d'une poétique d'ensemble capable de livrer le *soleil inconnu*, l'essence de l'être des choses que l'homme n'atteint pas par le seul éclairage du *lumen naturale* (lumière naturelle ou regard naturel qui nous livre immédiatement les choses dans la clarté).

*
* *

Ceci n'est, bien sûr, qu'une rapide esquisse de toute la poétique qui est sous-jacente à *Hélène en Égypte* et à l'ensemble de l'œuvre de H. D. Nombre de points restent à éclaircir, en particulier celui-ci : quel type d'émergence expressive représente ce langage non appris par rapport à une *nature* qui ne se définit pourtant pas par les seuls pouvoirs du *lumen naturale* ? Mais, du simple fait qu'*Hélène en Égypte* en arrive à susciter les questions fondamentales propres à la poétique par l'effet de la lecture spontanée et non de l'analyse objective, suffit à la désigner comme une œuvre capitale de la poésie contemporaine.

*
* *

Il est vain de tenter une exégèse des textes de H.D. qui prétendrait tirer de ceux-ci des indices susceptibles d'éclairer, voire de confirmer la qualificatif d'*imagiste* que Pound lui attribua lorsqu'il découvrit les poèmes de Hilda Doolittle et les corrigea avant de les envoyer à la revue *Poetry* que dirigeait Harriet Monroe. L'imagisme n'est pas une doctrine unifiée et parfaitement cohérente et les déclarations d'Ezra Pound, de Richard Aldington, de Ford Maddox Ford, de T. S. Eliot et de quelques autres à ce propos empruntent un ton qui traduit avant tout l'opposition aux mouvements révolus et formule des principes de composition dans lesquels l'image constitue la référence anti-conceptuelle principale. Mais les choses ne sont pas aussi simples qu'il paraît à première vue et il serait hasardeux de voir avant tout dans l'imagisme un anti-intellectualisme systématique. Il importe donc de préciser, autant que faire se peut, en quoi l'image, telle qu'elle est conçue dans l'art poétique prôné par Ezra Pound et ceux qui l'entourent à Londres dans les années 10, révolutionne fondamentalement l'écriture poétique. Il s'agira ensuite de revenir à H.D. et, en dehors de toute recherche de conformité à la doctrine, de relever les propriétés majeures de son écriture. Ce que j'ai cru pouvoir dire jusqu'ici au sujet d'*Hélène en Égypte* ne va en tout cas pas dans le sens d'une substitution pure et simple de l'image au concept. L'opposition entre image et idée est scolaire et fait partie des naïvetés qui ont alimenté une bonne part des controverses théoriques de la psychologie objectiviste à ses débuts. Contemporain des poètes imagistes,

E. B. Titchener se demandait s'il pouvait exister une pensée sans image et s'il pouvait exister une image totalement dégagée du contexte conceptuel. Plus près de nous, la physiologie du cerveau a pu montrer la dominance de l'hémisphère gauche dans l'attribution d'un nom à une image de l'hémisphère droit, dans l'attribution par l'observateur d'une similitude perceptive d'une image par rapport à une autre, étant bien entendu admis que c'est le cerveau total qui traite de toutes les situations perceptives et cognitives que rencontre l'observateur dans la vie ordinaire. Il n'y a là rien que de très banal et la science psychologique positive ne nous est d'aucun secours pour caractériser ce qui, dans le cadre de la poésie, est traité préférentiellement comme image ou comme concept. En réalité, la liberté créatrice du poète (digne de ce nom) intègre régulièrement l'image et le concept et la question de la dominance relative de l'une ou de l'autre dans l'écriture poétique ne se pose effectivement que dans le cas des œuvres qui sont catégorisées comme poétiques tout en faisant une large place à l'aspect discursif, narratif ou descriptif. C'est contre une telle utilisation sémantique de la langue en poésie que le symbolisme et après lui l'imagisme ont réagi et ont abouti à l'instauration d'une poésie qui s'est voulue dégagée de toute référence pragmatique du mot et de toute signification purement intellectuelle des propositions qui interviennent dans le poème, quelles que soient les métriques et les dispositions strophiques adoptées par le poète. Le phénomène, désormais passé dans l'Histoire, n'appartient plus à l'ordre des révolutions poétiques, car la poésie s'écrit aujourd'hui dans cette perspective qui est celle du mot muté et même mutant d'un vers à l'autre. C'est cette libération du mot qui a permis les grands chefs-d'œuvre tels qu'*Hélène en Égypte*, mais qui a aussi rendu possibles toutes les supercheries du minimalisme poétique, dans lesquelles l'apparence de l'instantané justifie la rigueur intentionnelle. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : mettre à profit dans la rigueur les possibilités illimitées de justesse expressive que ne permettait pas le mot toujours rivé à son sens prosaïque. Cette indispensable rigueur se reconnaît au fait que le lecteur, lui-même dégagé de l'attente de propositions, de ce ton assertorique typique du vers classique narrativo-descriptif, éprouve en prenant connaissance du texte, l'aisance propre à celui qui découvre une *intention* dans le poème. Et cette intention ne sera traçable qu'à condition qu'elle se révèle dans le temps qu'elle exige et qui requerra du poète qu'il invente à chaque moment de sa composition sa propre prosodie. Dans la mesure où ces conditions sont réalisées, le vers peut prendre la forme la plus humble du regard objectif (Ezra Pound parlait du traitement *objectif* du thème) et se trouver chargé d'une intensité d'étrange qui va de la douceur à l'insolite et de l'insolite à la terreur.

T. S. Eliot professait que c'est par la découverte de nouvelles analogies que la langue s'enrichit. C'est par cette voie que surgissent les images inattendues, au-delà de ce que les linguistes entendent lorsqu'ils parlent d'une comparaison ou d'une matéaphore « imaginée » ou, plus généralement d'un style « imagé » – lequel a précisément contribué à accroître jusqu'à la fin du Romantisme, le taux de banalité prosaïque dans la poésie. Si, comme le veut Pound, « une image est ce qui présente un complexe intellectuel et émotionnel dans une fraction de temps », on est justifié de croire que toute poésie est « imagiste » du simple fait qu'elle exprime dans la rigueur le fragment prélevé sur le continuum du temps intérieur au moyen du mot juste – courant ou exceptionnel – qui apparaît comme *le seul possible* pour traduire l'état momentané chargé de pensée et d'affect. Traitement objectif et direct de la « chose » ; exclusion de tout mot superflu ou simplement ornemental ; création d'un rythme adéquat sur le mode de la phrase musicale ; tels sont les trois préceptes poundiens de l'écriture poétique. Le rejet des anciens modèles victorien et romantique se justifie par la volonté de faire éclater les carcans et les masques culturels qui, dans l'image au sens de Pound, ne conservent plus que la facette intellectuelle ou que la facette affective, mais jamais, ou exceptionnellement, les deux intégrées dans le complexe expressif. Si seule subsiste la première, alors apparaît une poésie nantie de la seule perfection formelle (celle des Parnassiens ou celle de Swinburne, par exemple) qui semble le fait d'un poète qui se distancie de son œuvre avant même de l'entreprendre – ce qui n'empêche pas de brillantes réussites, mais plus sculpturales que vraiment expressives. Si par contre seule subsiste la facette affective, alors apparaît une poésie de confiance triste et de larmes retenues (celle du « mauvais » Hugo, lorsqu'il cesse de considérer l'univers pour dénoncer le mal et la souffrance et pleure sans retenue à la suite de Rousseau et de Chateaubriand). H. D. pour sa part est souvent poignante, mais avec une lucidité totale, ce qui montre bien qu'en elle la vision intellectuelle et la résonance affective ne font qu'un et l'obligent en quelque sorte à créer des images chargées d'un poids considérable d'expérience. En elle, *les* rigueurs du destin (elles ne lui furent pas épargnées) ont commandé *la* rigueur de sa poésie ; pour cette raison sa lucidité, toute de justesse, n'est pas une lumière froide : elle éclaire des images multiples et parlantes qui, *comme images*, possèdent toute la transparence du concept. En elle, aucune sentimentalité, aucune concession à la douleur débridée. Les dieux mythiques la regardent ; elle les toise avec toute l'autorité humaine du créateur maître de sa langue.

*
* *

La fin du tourment, journal écrit en 1958 (Hilda a 72 ans) évoque Ezra Pound qui avait été arrêté en 1945 en raison de ses propos fascistes tenus pendant la guerre à la radio italienne. Ezra est libéré à ce moment après de longues années d'incarcération. C'est la fin de son tourment. C'est aussi la fin du tourment de Hilda qui écrit en date du 14 mai : « la fin du tourment d' Ezra – voilà tout ce qui compte. Il n'est pas facile de remettre les choses au point, car c'est seulement en jetant un regard en arrière que nous osons regarder l'énormité de la situation... Ezra m'a sevrée (psychologiquement) de mes amis et de ma famille. Si après avoir été sevrés, réintégrés ensuite, dans la souffrance nous ne désirons qu'oublier la tornade, l'éclair dont les ramifications ont détruit notre sérénité tout humaine, notre sérénité domestique, voilà qui est bien naturel – ... me rappeler Ezra, c'est me rappeler mon père. Me rappeler mon père, c'est me rappeler l'intelligence froide, brûlante de mon « dernier attachement » pendant les années de guerre à Londres. Ce n'est pas facile » et elle conclut sur ceci, qui est capital : « Ou plutôt c'est assez facile en termes d'*Hélène et Achille*, mes « Cantos »... de 1952, 1953, 1954 »³. Pour Hilda qui récapitule les épreuves passées, la fin du tourment est donc bien la *catharsis* poétique réalisée à travers les dieux invariables. Hilda note, à la suite de la lecture d'un article sur T. S. Eliot qui évoquait « l'énergie forcée de la poésie d'Eliot » : « il écrivait sous contrainte – comme nous tous écrivons » et elle ajoute : « la prison du Soi a en fait été dramatisée, matérialisée pour notre génération par l'incarcération d' Ezra⁴. » Mais celle-ci n'est que l'ultime signe qui vient de rappeler les anciennes contraintes familiales : le père lointain, peu communicatif, l'emprise du protestantisme morave, rigide, culpabilisant, pénétré de morbidité morale, le refus des parents d'accueillir Ezra dont la désinvolture déplaît, les fiançailles rompues, l'abandon par le turbulent ami de son poste de professeur à la suite de prétendues relations avec une inconnue errante (médisance ? calomnie ?) qu'il héberge imprudemment. Puis le départ d' Ezra pour l'Europe où Hilda, brisant enfin le carcan familial, ira le retrouver à Londres en 1911. La prison du Soi s'est assortie de longue date de l'enfer des autres sous de multiples espèces. L'examen biographique complet ferait encore découvrir plus d'une circonstance pénible, plus d'une aventure traumatisante, mais aussi l'affirmation et finalement l'accomplissement dans cette femme sensible, d'un don poétique exceptionnel. Je ne crois pas au causalisme biographique, à sa valeur explicative exclusive, tout en reconnaissant la réalité des facteurs,

3/ H. D., *La fin du tourment*, traduction de J.-P. Auxeméry, éd. La Différence, pp. 52-53.

4/ *Ibid.*, p. 59.

souvent peu apparents, qui modèlent à leur manière le parcours de l'esprit créateur. Mais je perçois chez H. D. une force permanente, une puissante décision intérieure qui accomplit la patiente percée vers le monde mythique peuplé par les dieux révélateurs de sens. De *Sea garden* (*Le jardin près de la mer*) paru en 1916 à *Hélène en Égypte* paru en 1961, l'année de sa mort, Hilda Doolittle subit une lente mais sûre maturation qui la mène, à travers tous les écueils, à sa forme parfaite, celle qu'elle entrevoit, en compagnie des dieux, que sa connaissance approfondie de l'antiquité – elle a traduit plusieurs poètes grecs – lui a rendus familiers au point de penser et de sentir à travers eux comme s'ils donnaient un nom et une figure à chacune de ses pulsions créatrices. Ils apparaissent tôt dans des poèmes dont la rigueur est remarquable dès les premières strophes.

Dès cette époque, on est tenté d'appliquer à H. D. ce qu'elle dit dans *La poursuite* :

Quelque divinité des bois sans doute
a éclairé tes pas,

ces pas qui marquent l'errance, elle-même marquée par le chant qui rythme le voyage terrestre :

Chante la plainte
sans faire halte, avance
trace un cercle et paie tribut
de ta chanson

(*Les dormeurs du vent*)

Le jardin qui domine la mer, H. D. l'évoque avec force, dans une sorte de *sostenuto* qui traverse chacun des 27 poèmes du recueil comme la rumeur de la vague et qui laisse naître la réflexion pendant l'accalmie du ressac. Chaque fleur, chaque rocher et jusque chaque mouvement du flot sont dits, nommés dans leur individualité : ils sont l'instant de la pulsion poétique. Pour peu, le lecteur s'identifierait à l'énigmatique promeneur qui contemple le rivage du haut des falaises de l'île de Rügen dans le tableau de Caspar Friedrich. Le jardin côtier et la mer proche qui l'assaille sans jamais le détruire sont deux modes d'apparence d'une nature qui s'offre calme comme la pensée à la déchirure de la passion intérieure, en sorte que ce jardin si exceptionnellement planté sur l'infini des désordres apparaît comme l'antichambre géorgique des combats futurs de la vie.

Mais les dieux veillent, fatalité salvatrice :

On dit qu'il n'y a pas d'espoir
de vous conjurer –
pas de fouet de la langue qui puisse vous irriter –
pas de haine des mots
contre lesquels vous devriez vous élever

(*Dieux de la mer*)

Comprenons : dans le mouvement de leur intervention – fatale, inévitable – les dieux consentent à ce don de langage qui est ordre et rigueur et seul capable d'amorcer dans le calme du jardin la méditation qui dompte les fureurs de la nature, présente en nous sous le vêtement de la passion. Ainsi surgissent les dieux, « vrillés par la mer.../ séparés par les vagues qui se brisent l'une sur l'autre/ ... brisés par le fil des rochers » mais destinés par leur mouvement même à reformer sans cesse l'océan inattaquable et porteurs du poème qui, par eux, s'agence dans l'expérience close du jardin pour gagner la mer, l'illimité, l'universalité de l'expérience :

Car vous viendrez
vous viendrez
vous répondrez à nos cœurs roidis
vous briserez le mensonge des pensers d'hommes
(*Ibid.*)

Le poème naîtra pour rejoindre les dieux par leur intervention même, le messager est lui-même le message :

Mais bien plus que les chemins d'écume
de la mer
je le connais, Hermès
posté à la fourche des chemins
lui –
celui qui attend
(*Hermès des chemins*)⁵

Du *Jardin près de la mer* à *Hélène en Égypte*, Hilda Doolittle trouve en compagnie des dieux de la Grèce la langue fondatrice d'une poétique qui se confond avec le questionnement métaphysique en lui donnant sa forme nécessaire. Telle est bien celle en qui Ezra Pound, qui fut à la fois son initiateur et son exterminateur, vit précocement une « puissante magicienne, celle qui toujours transmue l'écume en or. »⁶

5/ Les cinq derniers textes sont cités dans la traduction du *Sea Garden* de J.-P. Auxéméry (*Le jardin de la mer*, éd. La Différence, coll. Orphée, 1992).

6/ Ezra Pound, *Le livre de Hilda*, faisant suite à *La fin du tourment*, p. 88, traduction de J.-P. Auxéméry.

L'accastillage du texte

Communication de M. Hubert NYSSSEN
à la séance mensuelle du 14 octobre 2000

Chères consœurs, chers confrères,

Peut-être faudrait-il toucher un livre, le prendre en mains, le serrer sous le bras, le presser contre la joue, le palper, le humer, le caresser, en faire ronfler les pages sous le pouce, afin de se persuader qu'il n'est pas le texte mais un objet que le texte a suscité. Alors s'imposerait l'idée qu'entre le moment où l'auteur a posé le mot *fin* sur la dernière page et l'instant où le premier lecteur a ouvert le livre, une aventure singulière s'est déroulée, celle que je veux ici reprendre dans ses grandes lignes pour vous en faire reconnaître les péripéties et vous en faire goûter quelques bonheurs, caprices, étrangetés ou même incongruités.

Si j'ai choisi d'intituler cette aventure *L'accastillage du texte*, c'est parce que, dans l'exercice de mes deux métiers, d'écrivain et d'éditeur, souvent l'image s'est imposée à moi d'un bâtiment d'écriture sortant des chantiers de l'écrivain pour accoster ceux de l'éditeur afin d'y être accastillé avant de prendre la mer. Et je pensais alors à cette phrase de Jules Verne dans *L'île mystérieuse* : « Lorsque vous aurez vu notre bateau bien gréé, bien accastillé, quand vous aurez observé comment il se comporte à la mer (...), j'imagine (...) que vous n'hésitez plus à me laisser partir ! »

L'accastillage du texte *nu* – qui lui permettra d'affronter la mer de la lecture dans de bonnes conditions – rappellera sans doute à mes confrères linguistes le fameux *paratexte* de Gérard Genette, « ce par quoi, disait-il dans *Palimpsestes* et dans *Seuils*, un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au

public. » Et c'est, en effet, dans ce sillage (gardons, un instant encore, notre vocabulaire maritime) que je me propose d'inscrire l'aventure, à cette réserve près que je ne partage pas l'idée, suggérée par la définition de Genette, selon laquelle le livre serait simplement une anamorphose du texte. Je tenterai d'ailleurs de mettre en évidence, au-delà du souci d'analyse et du désir d'inventaire suscités par Genette, la part de stratégie qui gouverne un certain usage du paratexte. Car l'accastillage a ses raisons qui pour être évidentes ne sont pas toutes, ni toujours avouées.

Observons d'abord que l'accastillage du texte, en bien des cas, a commencé dans les chantiers de l'écrivain. Le texte que l'on croyait nu porte déjà des colifichets et des rubans. Paul Valéry – qu'on ne saurait soupçonner d'avoir eu des frénésies médiatiques –, écrit un jour que « l'esprit de l'auteur, qu'il le veuille, qu'il le sache ou non, est comme *accordé* sur l'idée qu'il se fait nécessairement de son lecteur. » Voilà qui revient à insinuer que les écrivains, parce qu'ils ont dans leur ligne de mire ce personnage multiple et indéfini, et parce qu'ils pressentent que leur livre ne peut être justifié que par la lecture, le cherchent, le poursuivent, le hèlent, ce lecteur avec lequel aura lieu la transaction, capitale et silencieuse, qui consiste à échanger le travail de l'un contre le temps de l'autre. Et chacun, dès lors, y va sans doute selon son tempérament, ses ambitions, ses faiblesses.

Il n'est donc pas rare de voir le texte accoster le chantier éditorial alors qu'il est déjà porteur d'éléments relevant du paratexte. Et ce n'est pas seulement l'affaire du titre choisi par l'auteur (*Baise-moi*, en est un récent et complaisant exemple que la publicité de l'éditeur a fait suivre d'un *Lis-moi* retentissant), ce n'est pas seulement affaire de sous-titre que l'auteur impose, des notes ou des commentaires avec lesquels il arrive, ni d'un texte qui donne déjà l'illusion d'un livre par l'usage de l'ordinateur, c'est aussi une manière subtile qu'il a de donner un arrière-goût de vocatif aux phrases du style le plus indirect, une façon de jouer en douce la complicité, une manière que certains, d'ailleurs, n'hésitent pas à faire éclater avec impertinence ou provocation, tel Albert Cohen s'exclamant, dans *Mangeclous*, à propos d'une Rebecca qu'il vient de dépeindre à méchants traits : « Elle m'est infiniment moins antipathique qu'il ne semble » ; ou encore l'Anglais John Fowles qui, dans *Sarah et le lieutenant français*, intervient à tout bout de champ dans le cours de son roman par des notations critiques directement adressées au lecteur. Dans ces conditions, parler encore de l'innocence du *texte nu* relèverait de la mauvaise foi, de la galéjade ou de l'utopie.

Bref, le texte déjà attifé de quelques infrastructures paratextuelles passe aux mains des « accastilleurs » éditoriaux. Et tout de suite la question se pose de savoir avec quelles conséquences pour le sens même de l'ouvrage. La *Bible* en édition de poche a-t-elle le même sens que dans une édition de Gutenberg ? Entre les milliers de pages raturées du manuscrit de *La recherche* et l'intégrale Proust en un volume dans l'édition *Quarto* de Gallimard, quelle distance advenue ? Une fois gréé, accastillé, le texte initial, dans son nouvel habit livresque, ne deviendrait-il pas un avatar de lui-même ? Au terme de ma communication, je vous laisserai le soin d'en juger. Les avis sont là-dessus fébriles et partagés.

L'éditeur, on sait peut-être cela, assume deux fonctions que, dans le monde anglo-saxon on désigne par des mots différents : *editor* et *publisher*. (Escarpit avait bien tenté d'introduire *publieur* mais la greffe fut rejetée.) L'*editor* accompagne le texte, le *publisher* en fait un objet de commerce, un « produit » comme on n'hésite pas à dire effrontément aujourd'hui.

C'est par les mains des *editors*, souvent appelés « directeurs littéraires », que d'abord le texte passe. On a beaucoup parlé d'éditeurs qui, émules de Procuste, couperaient dans les manuscrits ce qui outrepassait les schémas qu'ils se sont fixés, et d'autres qui fourniraient à l'auteur un patron à la taille de leurs modèles en matière de réussite littéraire. On a moins parlé des autres dont il faut pourtant faire plus de cas. De ceux qui, non contents de relever erreurs et omissions dans le texte des manuscrits, de souligner confusions ou obscurités, de traquer la ponctuation parfois abusive (en particulier les virgules, ces « insectes belgicains » comme les appelait Hugo se posant en victime des typographes belges pendant l'exil), de signaler ce que l'on pourrait appeler des baisses de température comme il en vient dans les coups de fatigue, de ces éditeurs qui, parce qu'ils entendent le mot de Proust notant (dans *Contre Sainte-Beuve*) que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère », se préoccupent davantage encore de mettre leurs auteurs en condition de relire ce qu'ils ont écrit et non pas ce qu'ils s'imaginent avoir écrit. « Ecris, si tu veux, dans l'ivresse, disait Gide qui jouait à l'éditeur dans ses *Conseils au jeune écrivain*, mais quand tu te relis, sois à jeun... » Et Claude Roy, dans *Temps variable avec éclaircie*, lui qui avait lu tant de manuscrits, reprenait le conseil sous une autre forme : « Il faut s'aimer en écrivant le premier jet, se haïr en se relisant et se tenir à l'œil en récrivant. » Oui, « se haïr en se relisant », c'est pour l'éditeur digne de sa fonction, un conseil à donner à l'écrivain que l'élan porte au-delà de ses capacités. Le bon usage de ces méthodes dans les premiers actes de l'accastillage dépend certes de l'ouverture d'esprit des acteurs en présence. Mais,

de toute manière, il est avéré qu'un véritable écrivain n'est jamais indifférent aux commentaires de ce premier lecteur professionnel qu'est son éditeur.

Il faut ici ouvrir une parenthèse (mais quelle parenthèse !) pour la littérature traduite. En pareil cas, et presque toujours, le texte premier a déjà été publié dans sa langue d'origine et il est rare que l'éditeur de la traduction veuille ou puisse suggérer des modifications ou des retouches. En revanche, il dispose d'un droit singulier et redoutable : celui de faire traduire, qui implique le choix d'un traducteur et le contrôle de ce travail délicat.

« Ce n'est pas une entreprise obscure et sans grandeur que celle de faire passer dans une langue et dans une littérature une œuvre importante d'une autre littérature », notait Valery Larbaud, dans un livre qui devrait être une Bible pour chaque traducteur : *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Certes, la nation des traducteurs longtemps parut ne comporter que deux castes : d'un côté quelques maîtres rarement mis en question, même s'il leur arrivait de monter trop d'obéissance, d'aller à l'extravagance ou encore de manifester, avec de « belles infidèles », un excès d'autorité ; de l'autre des tâcherons auxquels on ne demandait que de travailler vite, sans bruit et à bon compte. Mais, Dieu merci, les temps et les mœurs ont changé... On sait, aujourd'hui, que toute traduction relève d'une *idée de la traduction*, on sait que la traduction peut être servile, fidèle, infidèle, rebelle, audacieuse, complice, relative, aimante, distante, critique, symbolique, etc. « Une langue est avant tout un mode de penser », disait Julien Green, et ainsi en va-t-il pour la traduction qu'on juge, désormais, sur la justesse, le parti pris et le talent avec lesquels elle est « pensée ».

La justesse, ce n'est pas un tel problème ! Les éditeurs ont en principe le souci de s'assurer que le traducteur possède sans réserve les deux langues entre lesquelles il voyage, et pas seulement la langue traduite, mais aussi la langue de la traduction, car ils savent que nombre de déficiences dans les traductions viennent d'un manque de maîtrise dans la langue cible qui, à de rares exceptions près, est pourtant maternelle... Le parti pris, c'est autre chose, c'est ce choix imprescriptible qui fait le traducteur si proche du musicien, c'est la manière d'interpréter une œuvre dans la perspective où on l'a découverte, où on la *sent*, et d'y être fidèle. Le talent, c'est encore une autre affaire. Pour en juger, il faut avoir présent à l'esprit qu'un traducteur digne de ce nom n'est pas seulement un linguiste qui possède à fond les deux langues entre lesquelles il voyage, qu'il n'est pas seulement un sage qui ne se laisse prendre ni aux pièges du littérarisme ni à ceux du littéralisme, qu'il n'est pas seulement

un médiateur de l'implicite, capable de faire passer entre les mots d'une langue ce qui circule sous les mots de l'autre, qu'il n'est pas seulement un être sensible et cultivé qui saisit la mentalité que véhicule un texte et n'asservit pas celle-ci à l'ethnocentrisme toujours menaçant... mais qu'il est aussi, à sa façon, un véritable écrivain, conscient que son travail est travail de recreation où les cadences, le rythme et les manières de l'écriture feront écho à celles de l'auteur. Ce fut le cas de Vialatte avec Kafka, de Jaccottet avec Musil, c'est le cas de Markowicz avec Dostoïevski. Ma fréquentation assidue de leur pratique m'a maintes fois montré que, chez les traducteurs exigeants, la traduction incitait à ne pas vivre sur les acquis, forçait à renouveler la capacité de surmonter les obstacles de l'intraduisible, obligeait à assouplir la langue, à la revisiter, et même à remonter aux origines pour retrouver des ressources oubliées ou perdues. Walter Benjamin n'hésitait pas à dire que, par la traduction, la langue étrangère *transforme* la langue maternelle.

Tournons la page... Parvenu au stade du *ne varietur*, dans sa langue d'origine ou dans sa traduction, voilà le texte prêt à entrer dans le catalogue de l'éditeur. Là me revient une réflexion que Jean Duvignaud attribue à Marcel Arland, lequel a laissé de grands souvenirs dans l'exercice de ce métier : à savoir que l'éditeur est un personnage disposé à aimer des choses qui ne lui ressemblent pas. Et il est vrai que si, en tout éditeur, se terrent un découvreur et un joueur qui attendent chacun l'occasion de se manifester, un utopiste aussi se cache, désireux de montrer ses capacités de rassembleur de talents, de genres, de modes, de styles, de discours, donc aussi rassembleur d'éthiques et d'esthétiques. En l'occurrence, le bel adjectif *pluriel*, aujourd'hui utilisé à tant de sauces, convient à merveille. En effet, un catalogue d'éditeur est, presque par définition (*katalogos*), un lieu d'accueil pluriel et, comme tel, il est ouvert aux cultures du monde, il les représente.

Dans sa biographie de Gaston Gallimard, Pierre Assouline notait : « Il ne fut l'auteur d'aucun livre, mais il les a tous signés. » Et je veux en venir à ceci – qui a un parfum de structuralisme –, c'est que si l'arrivée d'un livre dans le catalogue de l'éditeur donne à celui-ci une tonalité nouvelle, la signature de l'éditeur à ce livre en donne une qui est tout de suite perçue et ne va pas sans peser sur le sens du texte. L'extrême convoitise que provoquent chez les auteurs débutants la « blanche » de Gallimard ou l'étoile des Editions de Minuit est à cet endroit fort révélatrice... A l'effet de cette marque s'ajoute celui produit par des phénomènes qui relèvent du comportement éditorial habituel à la maison d'accueil : la discrétion ou le tapage, le patronage ou l'indifférence... Et l'on a peu de peine à imaginer que le destin – donc le sens – de tel livre, s'il avait été

publié dans une autre maison d'édition, se fût trouvé bien différent à cause de, ou grâce à ce qui, de celle-ci, fait la réputation. Le texte, s'agrégeant à ceux qui figurent déjà au catalogue de l'éditeur, y perd donc un peu de son édénique et natale nudité, mais il y gagne une accréditation : par l'appartenance qui lui est dévolue, il est déjà pris à partie au-delà même de ses ambitions premières.

Mais tout n'est pas joué pour le texte par le choix qu'en a fait l'éditeur. La présentation même du livre a son importance. Au square Honoré-Champion, qui est à Paris derrière l'Institut, se dresse une statue de Voltaire dont deux doigts, magnifiques de maigreur, sont posés sur la tranche d'un livre. Mieux qu'un discours, ces doigts (qu'à leur tour on voudrait toucher) suggèrent le double plaisir de la possession du livre par l'homme et du texte par le livre. Ils évoquent la subtile adéquation de l'objet à son usage, ils insinuent que l'état du livre – sa forme et son volume – participe au sentiment d'appropriation et à la sensualité très particulière qui lui est liée.

Faut-il donc rappeler avec candeur ou simplicité que le livre est un objet que l'on regarde et touche avant de le lire, et que l'on caresse en le lisant ? Faut-il répéter que cet objet est promesse d'un contenu connoté par son apparence et sa forme, par ses proportions et son style, par son ornementation et ses couleurs ? Faut-il re-présenter qu'une fois le livre en mains, la jouissance qui vient ou se dérobe révèle que l'on est aux prises avec un guide complice ou un gardien hargneux, et qu'un livre, comme objet, est indigne s'il n'est pas complice du lecteur qui s'est porté vers lui ? Faut-il redire que les formes produisent du sens et que le texte y perdra du sien s'il est mal casé ? Mais oui, il le faut !

De ce point de vue, l'éditeur (cette fois, entendez : le *publisher*) est aussi un metteur en scène et l'on peut parler de son travail comme d'une « théâtralisation » du texte. Or qui ne sait que deux mises en scène d'un même texte peuvent créer de grands écarts dans le sens d'une pièce ? Le paratexte cher à Genette reprend donc ici ses droits, avec la déclinaison d'éléments qui, tout habituels et si courants qu'ils soient, jouent par leurs variations et leurs combinaisons sur l'accueil que le futur lecteur fera au texte du livre.

À commencer par le nom de l'auteur. En effet, imposer en gros caractères SIMENON au lieu de Georges Simenon, ou DURAS au lieu de Marguerite Duras, c'est déjà produire une incitation que rappelle cette exclamation de Paul Léautaud en son *Journal* : « Il y a des noms d'écrivains, quand on les lit, si loin qu'on était d'y penser, qui vous mettent soudain dans l'esprit une chaleur, un bonheur, une excitation ! » Le voilà dit clairement, l'imparable effet

paratextuel ! Et les éditeurs ne s'y sont pas trompés qui, sur une bande dite de lancement, répètent en caractères massifs le nom de l'auteur, pourvu que celui-ci ait déjà un peu de notoriété. L'apparition d'un nom de traducteur aussi a son importance car il est la claire indication que le livre n'est pas originellement écrit dans notre langue. Or, certains éditeurs redoutent l'effet dissuasif que pourrait avoir cette mention sur des lecteurs persuadés (on en a témoignage) que les auteurs étrangers... mangent le pain des Français. Et le genre... Parce que c'est un genre réputé plus « porteur » ou plus « vendeur » que les autres, on étiquette *roman* des livres qui ne le sont pas, ou si peu. Le nom de l'éditeur lui-même n'est pas de moindre effet, c'est un signe qui appelle la confiance ou la défiance, c'est selon – on l'a dit pour Gallimard, et cela vaut pour d'autres. Aborderait-on un texte de la même manière, qu'il fût édité à la noble marque du Seuil ou publié à la douteuse enseigne de ce spécialiste du compte d'auteur qu'est La pensée universelle ? Et puis l'illustration... A-t-on pensé à la connotation imposée au titre d'un livre, et à son texte, par la présence d'une illustration ? Depuis quelques années, l'illustration est devenue, dans le jeu de la concurrence et de la surenchère, un artifice publicitaire qui a pour ambition de solliciter l'émotion et l'intérêt par une représentation alléchante. Et quoi qu'on fasse, si peu qu'on y soit disposé, cette illustration infléchit l'humeur dans laquelle on découvre le texte. Je n'en ai pas fini... car dans le registre paratextuel il y a encore la quatrième de couverture, occupée par un texte de célébration de l'ouvrage, texte qui a remplacé ce qu'on appelait autrefois le « prière d'insérer » et qui, du coup, accompagne chaque exemplaire du livre au lieu de n'aller qu'aux critiques... Quand on voit, dans les librairies, les clients prendre connaissance de ce petit dithyrambe et ensuite emporter le livre ou le redéposer à l'étalage avec un air de déconvenue, on est en droit de soupçonner son rôle dans la manière d'aborder la lecture. Nous voilà donc, avec le livre, de plus en plus loin de l'innocence du texte nu, revêtu de la seule écharpe que lui faisait son titre ! Mais, comme l'écrit Diderot, dans sa *Lettre sur le commerce de la librairie*, à propos des places réservées aux gens de lettres, « il y en a où l'on exige plus scrupuleusement un habit de velours qu'un bon livre. »

Or, le plus voyant dans l'accastillage reste à venir. Et pour préserver l'autorité de la métaphore, j'appellerai voilure les messages qui sont déployés pour que le livre prenne le vent de la renommée. On sait qu'en ces régates éditoriales, il y a peu de gagnants, d'innombrables perdants et quantité de naufragés. Mais mon propos n'étant pas ici de juger les initiatives médiatiques et commerciales des éditeurs, je veux dire des *publishers* (Dieu, que je regrette l'insuc-

cès de *publieurs* !), je veux seulement indiquer que ces initiatives, elles non plus, ne sont pas sans effet sur l'idée première que l'on se fait des livres et sur l'accueil qu'on leur réserve. Ce n'est pas que la moindre ligne du texte lui-même s'en trouvât altérée, subvertie, censurée, non, mais, de même que l'usage des capitales, des grasses ou des italiques, des parenthèses et des guillemets est capable de modifier l'équilibre et le sens d'une proposition, de même le paratexte dont les éditeurs déploient la voilure pour lancer un livre, a le pouvoir, fort ambigu, d'une part de donner au livre une allure, un visage, donc un sens auquel on ne se fût peut-être pas attaché sans cela, et d'autre part de contraindre le lecteur à des dispositions – désir ou méfiance – en amont de la lecture.

« Le livre est un morceau de silence dans les mains du lecteur », dit Pascal Quignard dans l'un de ses *Petits traités*. Et pourtant, combien de livres, gréés par un paratexte débridé, ont perdu des lecteurs par leurs trop bruyants déploiements, combien en ont gagné que la lecture devait ensuite décevoir ! Et il ne faudrait pas perdre de vue que, dans cette paire étrange formée par le texte et le paratexte – que Genette compare à l'éléphant et à son cornac – le paratexte exerce sur le texte une autorité régaliennne, souvent incontrôlée, alors que le texte, lui, dans son incapacité à se constituer en commentaire du commentaire, ne dispose, pour se défendre et se différencier de son cornac, que de son autorité propre et proprement muette. Gérard Genette a beau ajouter que, « comme tous les relais, le paratexte tend parfois à déborder sa fonction (...) et dès lors à jouer sa partie au détriment de celle de son texte », puis d'ajouter que « à ce danger l'antidote est évident, et la plupart savent en user : garder la main légère », on se prend, au spectacle de débordements éditoriaux, à penser que c'est là un vœu pieux... « Etre exact est bien rare, écrit Léautaud. Toujours on est au-dessus ou au-dessous. » A moins qu'on ne cherche la réponse dans le constat qu'avec humour fait Michel Tournier : « Car si l'on parle du talent d'un écrivain ou de celui d'un peintre, dit-il, c'est par référence à la parabole des Evangiles où l'on nous montre un maître confiant à trois de ses serviteurs des "talents" (sommes d'argent), puis s'en allant, et, à son retour, leur demandant compte de l'usage qu'ils en ont fait. La notion de talent, conclut Tournier, est donc originellement liée à celle d'argent. » Et l'argent, vous le savez...

Cette trituration (qui se veut stratégique) du sens qu'un livre est supposé avoir, elle a son histoire. En 1923, Bernard Grasset usa du film publicitaire, des affiches et des placards dans la presse pour annoncer, par rafales successives, la parution prochaine du *Diable au corps* de Raymond Radiguet et pour assurer d'avance le succès de « Bébé Cadum », comme il appelait alors son jeune auteur.

La parution advenue, loin de se laisser démonter par le spectaculaire éreintement que Paul Souday, dans *Le Temps*, avait infligé au roman, Grasset fit aussitôt insérer dans la presse une annonce ainsi libellée : « Tout le monde a lu l'admirable article de Paul Souday sur le premier livre de Raymond Radiguet, qui consacre définitivement la gloire du jeune écrivain. » Après la mort de l'éditeur, en 1955, Jean Cocteau, qui fut de notre Académie et qui, en l'affaire, avait été l'entremetteur, donna l'absolution en ces termes : « Grasset n'était pas un éditeur comme les autres, parce qu'il mêlait le commerce et l'amour. »

À ce propos, on aura observé que, dans la presse, quand vient le supplément consacré aux livres, on voit se succéder, pour célébrer des livres, des annonces publicitaires dont la plus grande partie est occupée par un portrait de l'auteur. Et je me souviens alors de ce passage de *Belle du Seigneur*, auquel mon vieil ami Cohen aimait revenir dans les conversations qu'on avait avec lui sur son œuvre, passage où le séillant Solal demande à une Ariane qui en a le souffle coupé : « Si moi soudain plus beau du tout, si moi devenu affreux, si moi soudain homme-tronc à la suite d'une opération indispensable, quels seraient vos sentiments à mon égard ? Des sentiments d'amour ? » Et je me demande alors si la beauté, la gravité ou simplement la singularité d'un visage exposé dans la presse sont de nature à faire aimer un peu, beaucoup, déraisonnablement ou pas du tout un livre avant de l'avoir lu. Et je crois que souvent, hélas, la réponse est oui...

Pour accompagner le livre, le paratexte a mille ruses encore, car sous la pression de la concurrence, la stratégie éditoriale s'est transformée en tactique effrénée. Il arrive même un moment où la nécessité n'est plus de dire mais de faire dire, comme si notre « accastilleur », non content de gréer le navire et de régler le déploiement des voiles, entendait aussi exercer un pouvoir sur les vents, les courants et les marées. C'est alors que commence le multiple jeu de la séduction, du clientélisme et du bras de fer avec le monde médiatique et les décideurs de bonnes et mauvaises fortunes que sont les jurés des prix littéraires.

« Quatre ans pour écrire un livre, quatre lignes pour l'anéantir ! » clamait Albert Camus. « Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre *en soi* ? » demandait Flaubert. Le point ici, n'est pas d'entrer dans le vieux débat sur la critique littéraire – il y faudrait une autre communication –, il serait plutôt de s'interroger sur la manière dont les commentaires de la presse et les rumeurs qu'ils engendrent, s'agrégeant au paratexte produit par l'éditeur, contribuent à modifier le sens immanent au texte, dans quelle

mesure ils font dire à l'auteur ce qu'il n'a pas de son gré voulu dire, ou en tout cas pas dans les termes et les conditions où la chose est désormais perçue. Interrogation indéfinie car les différences, les dissemblances, les écarts sont infiment plus nombreux que les similitudes.

Évidemment, sans texte il n'y aurait pas de paratexte. Le texte est la source même des contraintes et des déguisements qu'il subit. Et l'écrivain sait que cela fera de lui un auteur affublé d'une défroque paratextuelle pas toujours complice de ses ambitions textuelles. « Une fois publié, écrit Paul Valéry dans un avant-propos à un *Essai d'explication du Cimetière marin*, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens. » Or, c'est peut-être à une certaine déperdition du texte, dans la bousculade et les échauffourées littéraires d'aujourd'hui, que correspond la turgescence du paratexte. Comme si celle-ci tentait de compenser celle-là. Comme si, dans le couple texte-paratexte, le texte était le partenaire encombrant. L'ennui avec les livres, aurait dit un jour un ministre de la Culture, c'est qu'il faut les lire. *Se non è vero...* Mais l'usage, les excès et les dérives du paratexte ne seraient pas ce qu'ils sont sans la complaisance qui les tolère. Le Tyran, disait La Boétie en parlant des hommes qui lui sont soumis, « n'a pouvoir de leur nuire qu'autant qu'ils veulent bien l'endurer... »

Pour ne point verser dans un pessimisme conclusif, et afin de revenir au point de départ qui était notre interrogation sur les avatars du sens que provoque le large usage du paratexte, je citerai un dernier trait, il est de Jean Grenier, il en dit long avec peu de mots, et il s'adresse comme un conseil aux lecteurs que nous sommes : « Notre sagesse, écrit-il, commence là où celle de l'auteur finit. » A méditer pour ne pas se laisser mener en bateau...

Théodore Hannon, poète moderniste

Communication de M. Paul DELSEMME
à la séance mensuelle du 4 novembre 2000

« Qui donc, en dehors d'un petit clan d'artistes, de lettrés et de bibliophiles, se souvient encore de Théodore Hannon ? Peintre et poète, Hannon a pourtant joué un rôle assez important dans la vie littéraire belge, aux alentours de 1875 ». Ainsi disait Gustave Vanwelkenhuyzen dans la *Revue franco-belge* de décembre 1934¹ où il posait un jalon de son *J.-K Huysmans et la Belgique*, publié en 1935. Ce n'était pas la première fois qu'il évoquait Hannon, bien situé dans son ouvrage fondamental, *L'Influence du naturalisme français en Belgique*, édité par notre Académie en 1930². Grâce à Gustave Vanwelkenhuyzen, Hannon entra dans l'histoire littéraire, mais par la petite porte réservée aux auteurs dont le seul mérite reconnu est d'avoir été des avant-coureurs ou d'avoir eu des attaches avec les princes de la littérature. Son rôle historique d'initiateur au naturalisme ayant occulté sa personnalité d'écrivain et de poète, il a disparu des récents panoramas de nos lettres : c'est en vain qu'on cherche une notice le concernant dans les trois ouvrages que Robert Frickx, entre 1973 et 1980, a consacrés à la littérature française de Belgique, en collaboration tantôt avec Jean Muno, tantôt avec Jean-Marie Klinkenberg³ ou dans l'*Alphabet des lettres belges de langue française* (1982).

1/ « J.-K. Huysmans et Théodore Hannon », *Revue franco-belge*, décembre 1934 (pp. 565-584).

2/ Il faut signaler que Robert Gilsoul, en cette décennie-là, s'intéressa lui aussi à Hannon : voir son importante étude de *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges*, publiée par notre Académie en 1936.

3/ Robert Frickx, évidemment, connaissait fort bien Hannon : voir son article, « Les premiers poètes de la Jeune Belgique », dans *Présence francophone*, n° 9, automne 1974.

À Christian Berg revient sans conteste le mérite d'avoir rétabli Hannon, le traitant comme un écrivain à part entière et cernant l'originalité de son œuvre poétique à la lumière de subtiles analyses textuelles : une étude de douze pages intitulée « Le Suffète. Note sur Théodore Hannon et les *Rimes de joie* », insérée en 1984 dans un numéro spécial de la *Revue de l'Université de Bruxelles*⁴ et reprise en 1985 dans l'édition des lettres de J.-K. Huysmans à Théodore Hannon⁵. Remis en circulation et actualisé, l'auteur de *Rimes de joie* occupera en 1990 tout un chapitre d'un volume de vulgarisation, *Le Naturalisme belge*, composé par Anne-Françoise Luc pour les éditions Labor⁶ et, en 1994, Michel Biron lui consacra une demi-douzaine de pages de sa grande étude, *La Modernité belge*⁷.

C'est avec le sentiment d'un devoir à accomplir que j'ai rédigé, il n'y a guère, la notice Hannon du tome 5 de la *Nouvelle biographie nationale*⁸.

Les racines de Théodore Hannon étaient bruxelloises. Il naquit à Ixelles le 1^{er} octobre 1851. Son père, Joseph-Désiré Hannon, né à Bruxelles en 1822, mort prématurément à Ixelles en 1870, docteur en sciences naturelles et docteur en médecine de l'Université de Liège, se distingua dans les domaines de la botanique et de la zoologie. Professeur à l'Université libre de Bruxelles dès 1849, il y exerça la fonction rectorale en 1864 et en 1865. De toute évidence, ses trois enfants eurent l'ambition de suivre sa trace. L'aînée Marie, dite Mariette (1850-1926), devenue en 1871 l'épouse du docteur Ernest Rousseau, s'orienta vers la mycologie et acquit comme spécialiste une grande notoriété⁹. Édouard

4/ « Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1984 /4-5 (numéro composé par Paul Delsemme et Raymond Trousson).

5/ J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon (1876-1886)*. Édition présentée et annotée par P. Cogny et Ch. Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985 (Autour de 1900). Le beau compte rendu de cette publication (*Le Soir*, 23 janvier 1986) a été recueilli par son auteur : Jean Tordeur, *L'Air des lettres*, Bruxelles, A.R.L.L.F., 2000 (collection Histoire littéraire). À signaler ici la coïncidence d'une autre édition avec celle de P. Cogny et Ch. Berg : Joris-Karl Huysmans, *Vingt lettres à Théo Hannon (1876-1878)*. Édition originale établie et présentée par Jean-Paul Goujon, Éditions « À l'écart », 1984.

6/ Anne-Françoise Luc, *Le Naturalisme belge*, Bruxelles, Labor, 1990 (Un livre, une œuvre).

7/ Michel Biron, *La Modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles, Labor ; Presses de l'Université de Montréal, 1994 (Archives du futur).

8/ *Nouvelle biographie nationale*, tome V (pp. 189-194), Bruxelles, 1999.

9/ Avant de mourir, Joseph-Désiré Hannon avait demandé à son ami Ernest Rousseau d'être le tuteur de ses trois enfants. C'est donc son tuteur que Mariette Hannon prit pour époux. Celui-ci, en la mettant en contact avec Jean-Édouard Bommer, professeur de botanique à l'Université libre de Bruxelles, donna une impulsion déterminante à sa vocation scientifique.

(1853-1931), le benjamin, ingénieur civil, eut un parcours double : dynamique agent de la société Solvay, il fut aussi un pionnier de la photographie artistique. Quant à Théodore, le cadet, ayant terminé en 1870 ses humanités au collège de Nivelles, il opta pour la médecine et s'inscrivit à l'Université libre de Bruxelles. Mais il n'alla pas plus loin que les candidatures¹⁰, convaincu qu'il se fourvoyait et que les arts répondaient à sa réelle vocation.

Maniant le pinceau avec un don prometteur, il se choisit pour maître Camille Van Camp (1834-1891), ami de Charles De Coster dont il avait illustré les *Contes brabançons* et la *Légende d'Ulenspiegel*, et membre fondateur de la Société libre des Beaux-Arts, qui, depuis 1868, ralliait les artistes novateurs, résolument naturalistes, individualistes et coloristes¹¹. Lorsque la Société libre se désagrégea, épuisée sans doute par ses séances tumultueuses, Hannon participa en 1875 à la fondation d'un groupe également anticonformiste, La Chrysalide, avec Louis Artan, Alfred Verwée, Constantin Meunier, Félicien Rops, Périclès Pantazis et quelques autres peintres épris de liberté. Il semble que, à ce moment-là, il était depuis quelque temps déjà en contact avec Rops et affilié à la Société internationale des Aquafortistes que celui-ci avait lancée en 1869. Le génial Fély l'initia à l'eau-forte. Il lui portait une amitié franche et active dont témoignent les 175 lettres et cartes qu'il lui adressa entre 1875 et 1887. La lettre du 20 octobre 1875 révèle que, à cette date, ils en étaient encore au vouvoisement : « Mon cher Hannon, voici venir les jolis soleils d'Automne. Les feuilles des peupliers vont ressembler à des écus neufs et les forêts rougissent comme mes petites cousines. Ne venez-vous pas au pays de Meuse ? [...] »¹². La lettre du 4 décembre 1876 établit que la relation entre le maître et le disciple a pris un tour à la fois plus affectueux et plus professionnel. On se tutoie, on s'appelle par le prénom. Hannon a fait ses preuves : en 1875, il a donné au *Cahier d'études* de la Société des Aquafortistes son premier essai réussi de graveur. Rops, installé à Paris, travaille au frontispice qui marquera la mutation, mitonnée par Hannon, de l'hebdomadaire *L'Artiste* : [...] « question du

10/ Candidature en sciences, 1870-1871 ; candidature en médecine, 1871-1874.

11/ Voir Camille Lemonnier, *L'école belge de peinture, 1830-1905*, Bruxelles, Labor, 1991 (pp. 131-145).

12/ *D'art, de rimes et de joie*. Lettres à un ami éclectique. Correspondance de Félicien Rops à Théodore Hannon, Namur, Musée Félicien Rops, 1996 (p. 57). Le volume ne contient pas toutes les lettres. Véronique Leblanc, auteur de la présentation et des notes, a opéré une sélection. – Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque royale conserve 103 lettres de Hannon à Rops (cote II 7733).

frontispice. Je le ferai avec plaisir sur le papier et je le porterai chez Yves et Barret – seulement – préviens ces messieurs et envoie-moi la dimension *exacte* du frontispice. Je tâcherai de l'avoir fini dans une huitaine de jours. Ne pas mettre mon nom sous le frontispice, ni dire qu'il est de moi, *mes contrats avec les éditeurs s'y opposent* »¹³. Il tient son ami au courant des événements de la vie parisienne. Il lui recommande le dernier roman de Zola : « Lis dans la République des lettres « l'Assommoir de Zola » ; cela fait un bruit du diable dans notre Landerneau. Ce n'est pas de la littérature d'écorché, mais du désossé. Beaucoup de nerfs d'ailleurs, à fleur d'os »¹⁴.

Théodore Hannon, parallèlement à la peinture et à la gravure, s'adonnait à la poésie. En 1874, sous le pseudonyme de Rouge, jaune, noir – le premier des nombreux faux noms derrière lesquels il se camoufla au cours de sa carrière –, il livra quelques vers au *Journal des Étudiants*, mis en route le 22 octobre et tout imprégné des idées de l'Université libre de Bruxelles. En 1875, pressenti par Victor Reding, membre comme lui de la vénérable Union littéraire dont les séances se tenaient le dimanche après-midi dans une salle du Palais de la Bourse, il s'associa au lancement d'un hebdomadaire « de tendances jeunes », *L'Artiste*, dont le premier numéro parut le 28 novembre.

Quelques mois plus tard, en août 1876, il publiait *Les vingt-quatre coups de sonnet*, recueil édité par Félix Callewaert, l'imprimeur de *L'Artiste*, et orné d'un amusant frontispice (attribué erronément à Rops). C'était l'œuvre d'un débutant inégal, beaucoup moins harmonieux que pittoresque, une œuvre toutefois marquante par son curieux amalgame de notations réalistes et d'exigences parnassiennes.

13/ *Ibidem*, p. 59.

14/ Le 13 avril 1870, *L'Assommoir* commença à paraître en feuilleton dans *Le Bien public*, devenu depuis peu un journal républicain et radical. Mais le 5 juin, la publication du roman fut interrompue, Zola ayant pris du retard et sollicité un délai pour achever la rédaction de l'œuvre. Le journal en éprouva sans doute quelque soulagement, car pas mal de lecteurs choqués par le réalisme des situations et du texte s'étaient désabonnés. Quelques semaines plus tard, *La République des Lettres*, la revue de Catulle Mendès, s'engagea à publier la suite de *L'Assommoir*, qui parut du 9 juillet 1876 au 7 janvier 1877, parmi des pages de prose ou de vers fournies par Leconte de Lisle, Cladel, Villiers de l'Isle-Adam, Léon Dièrx, Louis Ménard, Mallarmé, Richard Wagner... Édité par la librairie Charpentier, le volume sortit de presse le 24 février 1877. Le succès fut considérable et immédiat. Zola entra dans la célébrité. Voir Léon Deffoux, *La publication de L'Assommoir*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1931 (Les grands événements littéraires).

En voici deux échantillons.

La Grosse-Femme. Souvenir d'hôpital
À Valentin Van Hassel¹⁵

Sur la table de plomb du triste amphithéâtre
L'énorme corps gisait. Le torse gras et rond
S'épatait et, pareils à la digue qui rompt,
Débordaient les seins lourds qu'avait gercés le plâtre.

Les dimanches, trônant, fière, en l'humble théâtre
Et troussant son velours d'un geste rodumont,
Quand le corset craquait au poids du double mont,
Elle exhibait sa jambe au public idolâtre.

Or, la colosse inerte et froide maintenant
Attendait. Comme un vol de corbeaux allaient fondre
Sur elle – les scalpels ! L'acier entreprenant

Hésitait : tant de chair paraissait le confondre...
Mais soudain, gouailleuse, une voix s'envolait :
« Holà ! qui crache un sou pour tâter le mollet ? »

L'Irrésistible

À Félicien Rops

D'un pas ferme il allait, l'ouvrier funéraire,
Le bras nerveux et nu rivé roide au cercueil
Qu'il portait sur la tête avec un fol orgueil :
D'un pas très-ferme, et sans que rien pût le distraire.

Droit et placide ainsi, le fatal artisan
Courait livrer aux morts le suaie de planche
Et, comme un preux d'Holbein, fier, le poing sur la hanche
Trouait la foule gaie en son sinistre élan...

Sur le sombre coureur chacun tournant la tête,
Pris au charme insondé d'outre-tombe, s'arrête :
Du néant et du gouffre aimant mystérieux !

Car tu puises, camarade édentée, à tes cierges
L'irrésistible attrait : bizarre, impérieux
Et tel que n'en a point le pur baiser des vierges !

Dans *Les vingt-quatre coups de sonnet*, Hannon se singularise aussi par quelques audaces lexicales. Le sonnet « La Grosse-Femme » fait de *rodumont* un adjectif, un emploi attesté par les dictionnaires (*le Grand Robert*, *le Trésor de la langue française*, lequel évoque

15/ Le docteur en médecine Valentin Van Hassel, connu sous le pseudonyme d'Henry Raveline (1852-1938), conteur, auteur dramatique et poète borain, allait occuper une place éminente dans la littérature dialectale de Wallonie (*Pou dire à l'èscriène*, 1909 ; *Volez co dès-istwâres ? In v'là*, 1913, etc.). En langue française, il écrivit plusieurs ouvrages révélateurs de son régionalisme à visée sociale, parmi lesquels, premier en date, *Au pays borain* (1884).

le *Journal des Goncourt*), moins courant toutefois que le substantif qui a pour origine le nom propre Rodomonte, créé par Boiardo et repris par l'Arioste.

La manipulation, ici, n'a rien de téméraire. Mais les quelques néologismes de Hannon montrent que, dès son premier recueil, il s'arrogeait le droit de bousculer le vocabulaire. J'en donne quatre exemples :

La brume poudre à blanc les horizons fardés ;
 Au baiser automnal l'arbre s'envermillonne [...]
(Automne)

Dans le jardin désert où s'empourpraient tes lèvres
 Plus de chants, plus de fleurs : quelques pâles soucis
 Mi-closant leur œil fauve et s'éveillant, saisis,
 À ton regard de flamme, éclair dont tu me sèves.
(Feuilles mortes)

La Meuse d'un dernier rutillement se frange,
 Puis, calme et grande, coule en ses bords assombris.
(L'Heure de Corot, à Camille Van Camp)

Rutillement... Marcel Cressot, dans sa magistrale étude du style de J.-K. Huysmans¹⁶, présente ce mot comme un néologisme de l'auteur des *Croquis parisiens* (1880) ; mais le *Trésor de la langue française* cite Rimbaud (*Poésies*, 1871) et le *Journal des Goncourt* (1875).

Et voici un néologisme d'une nature différente :

Près des Vénus aux airs toiseurs
 Elle a passé, – ce qui me tue, –
 Plus glacée, hélas ! que ses sœurs.
(Amour d'antan)

Le mot *toiseur*, ici, est un néologisme de signification. Substantif masculin, il désigne celui dont la profession est de toiser, de mesurer les travaux de construction. Hannon en fait un adjectif et lui prête une signification néologique (« qui regarde de haut »). *Le Grand Robert* signale que *toiseur* pris adjectivement est attesté de nos jours, et il cite Geneviève Dormann (*Je t'apporterai des orages*). Nous constatons que Hannon a pris une grande avance sur elle¹⁷.

16/ Marcel Cressot, *La Phrase et le Vocabulaire* de J.-K. Huysmans, Genève, Droz, 1938.

17/ Par ignorance ou parti pris, les dictionnaires de la langue française publiés en France font peu de cas des écrivains belges. C'est scientifiquement regrettable, pour ne pas dire inadmissible. Voir Paul Delsemme, « Les écrivains belges francophones dans les grands dictionnaires de la langue française », in *Francophonie vivante*, septembre 1999 (pp. 142-154).

Si j'accorde une attention particulière au vocabulaire des *Vingt-quatre coups de sonnet*, c'est que cette œuvre juvénile apparaît, à la lumière de mes recherches, comme l'esquisse, encore timide, mais première par la date, du style coruscant dont se délectèrent maints écrivains belges à la fin du XIX^e siècle et qui se manifesta avec force en 1881 dans *Un mâle*, roman fondateur. Mais il convient de s'aviser que Camille Lemonnier, avant 1881, ne sacrifiait nullement à la singularité lexicale¹⁸. Hannon, en 1876, innovait, faisait œuvre de précurseur.

Peintre et poète, Hannon se partageait, sans dissimuler, à l'époque de ses *Vingt-quatre coups de sonnet*, de quel côté il penchait. « La littérature est accidentelle chez moi, avouait-il à Joris-Karl Huysmans le 17 février 1877 : je lui accorde les instants que je dérobe à la peinture. Mais ce sont deux excellentes filles, deux sœurs qui s'entendent parfaitement et point ne se jalouent. Je suis, comme l'a écrit Lemonnier, un porte-plume qui par en haut écrit et peint par en bas... Cela pourra vous expliquer ma soif de couleurs et mes recherches de palette dans mon style »¹⁹.

La littérature, quoi qu'il en dise ici, allait prendre une place de plus en plus importante dans ses activités et dans ses préoccupations. Sa relation avec Joris-Karl Huysmans y contribua certainement. En août 1876, l'écrivain français dont alors on ne connaissait qu'un ouvrage passé presque inaperçu, *Le Drageoir à épices*, intitulé ultérieurement *Le Drageoir aux épices*, débarqua à Bruxelles pour surveiller l'édition de *Marthe, histoire d'une fille*, qu'il n'osait publier en France, par crainte des poursuites judiciaires qui menaçaient les auteurs sulfureux à l'époque de Mac Mahon et de l'ordre moral. C'est à l'imprimeur Félix Callewaert qu'il avait confié le manuscrit. Le roman, sorti des presses du Bruxellois le 12 septembre (avec la marque de Jean Gay), parut donc peu après *Les vingt-quatre coups de sonnet*. Dans *L'Artiste* du 26 novembre 1876, Hannon consacra à *Marthe* un article élogieux. Huysmans le remercia longuement le 16 décembre :

Monsieur et cher confrère,

J'ai appris que l'article de « L'Artiste » sur *Marthe* était fait par vous. Je vous remercie des braves lignes que vous avez consacrées à une fille jetée au St-Lazare de la censure française.

Vous l'avez dit – je suis un réaliste de l'école de Goncourt, de Zola, de Flaubert, etc. – Nous sommes à Paris un petit groupe qui sommes convaincus que le roman ne peut plus être une histoire

18/ Voir Paul Delsemme, « À propos d'*Un mâle* : Camille Lemonnier écrivain coruscant », dans *Francophonie vivante*, décembre 1997.

19/ J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon* (p. 40).

plus ou moins vraie ou déguisée, plus ou moins enveloppée de colle de poisson, comme certains remèdes, pour en masquer le goût. Nous entendons par réalisme l'étude patiente de la réalité, l'arrivée à l'ensemble par l'effet des détails, cruels au besoin, trivials [*sic*], même si cela doit nous donner la note. Nous sommes loin, comme vous le voyez, de l'époque des romans de Dumas père – Balzac a, le premier, ouvert la voie, nous le suivons le plus hardiment que nous pouvons. [...] ²⁰

Cette lettre inaugurerait un échange épistolaire qui se poursuivait jusqu'en 1884, l'année de la publication d'*À Rebours*, sur le ton de la complicité qu'engendre l'affinité des goûts. Huysmans, signant K. H. dans *La République des Lettres* du 18 février 1877, dit tout le bien qu'il pensait de l'auteur des *Vingt-quatre coups de sonnet* : « Esprit précieux, contourné, alambiqué parfois, mais toujours singulier et troublant, ce poète, épris d'un amour désordonné des mots, est à coup sûr l'un des plus étourdissants coloristes que je connaisse [...] ».

En janvier 1877, à la suite d'une petite révolution de palais, Hannon remplaça dans la fonction de rédacteur en chef de *L'Artiste* Victor Reding, trop modéré, pas assez engagé. Sous sa direction, la revue adhéra d'enthousiasme au Naturalisme, considéré comme l'expression de la Modernité. « Naturalisme, Modernité ! voilà les mots de ralliement des Peintres, des Musiciens et des Poètes... », lisait-on dans la déclaration liminaire du numéro du 7 janvier. Dès lors, à chaque livraison, le provocant frontispice de Félicien Rops, tiré en sanguine, devait rappeler la conversion de la revue à un mouvement qui, en France même, était encore assez loin du sommet de sa trajectoire.

Qu'éveillait donc, dans l'esprit de Hannon et de ses coéquipiers de *L'Artiste*, ce mot magique de modernité ? Pour y voir clair, il faut remonter aux origines du vocable et observer son évolution sémantique. *Moderne*, dont il est le dérivé, correspond au latin *modernus*, apparu à la fin du V^e siècle et provenant de l'adverbe *modo*, « tout juste, récemment, maintenant ». Par son étymologie, *moderne* signifie donc « ce qui est actuel, contemporain » ; il ne se confond pas avec « nouveau ». *Modernité* n'est attesté qu'à partir du XIX^e siècle. Chateaubriand l'utilise comme un simple synonyme de « chose actuelle », sans lui attribuer une portée esthétique. Une phrase des *Mémoires d'Outre-Tombe* ne laisse aucun doute : « La vulgarité, la modernité de la douane et du passe-port, contrastaient avec l'orage, la porte gothique, le son du cor et le bruit du torrent »²¹.

20/ J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon* (p. 35).

21/ *Mémoires d'Outre-Tombe*. Édition du centenaire, tome IV (p. 183), Paris, Flammarion, 1948.

Il en fut autrement pour Baudelaire. Convaincu que son époque « n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes », il a donné à *modernité* un sens spécifique, découlant de son animadversion à l'égard de la fraction du romantisme qui a dévalorisé le temps présent au bénéfice d'un passé embelli et paré de prestige. La mission de l'artiste et du poète est de révéler la beauté héroïque, épique de la vie actuelle. Il revient souvent sur cette partie de sa doctrine. Le *Salon de 1846* contient des propos explicites :

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

C'est parce que quelques-uns l'ont placé dans la perfection du métier que nous avons eu le rococo du romantisme, le plus insupportable de tous sans contredit.

Il faut donc, avant tout, connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme, que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connus.

Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts²².

Toujours dans le *Salon de 1846*, il développe sa conception de l'héroïsme de la vie moderne :

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et, comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.

Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, – criminels et filles entretenues, – la *Gazette des Tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme.

Dans *Le peintre de la vie moderne*, publié par le *Figaro* en 1863, il donnera de la modernité une définition qui modifie la précédente :

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable²³.

Comme l'a montré Henri Meschonnic, si la modernité est seulement la moitié de l'art, elle n'est plus que la vie présente, le document²⁴. Pour Hannon et les collaborateurs de *L'Artiste*, en

22/ *Curiosités esthétiques*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1949 (p. 133).

23/ *L'Art romantique*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1950 (p. 90).

24/ Henri Meschonnic, *Modernité. Modernité*, Paris, Gallimard, 1998 (Folio Essais). Voir p. 118.

particulier Lemonnier, Huysmans, Rops, le naturalisme est la modernité telle qu'ils l'interprétaient d'après la première définition de Baudelaire. La filiation est déclarée, démontrée : dans la première livraison de la revue réorientée, le 7 janvier 1877, Hannon sous le pseudonyme de Marc Véry se réfère aux *Curiosités esthétiques* pour définir la modernité.

Maître à bord, il fait de sa revue la championne d'Émile Zola. Le 25 février 1877, il dédie à l'écrivain le sonnet *L'Assommoir* :

Penseur, la Vérité t'ouvre sa rude main :
 Marche droit sans faiblir par l'austère chemin
 Que ton génie ouvrit loin des routes vulgaires. [...]

L'Artiste utilise fréquemment le procédé de la reproduction pour relayer la pensée de Zola : extraits de ses œuvres, extraits de ses articles dans *Le Bien public* et *Le Messenger de l'Europe*. Les abonnés – au nombre de deux ou trois cents – eurent ainsi l'occasion de consulter des fragments essentiels de la doctrine zolienne bien avant leur rassemblement dans *Le Roman expérimental* (1880) et dans *Les Romanciers naturalistes* (1881).

Hannon offre une large hospitalité aux représentants français du Naturalisme, plus particulièrement à Huysmans et à Henry Céard. J'ai observé que, entre le 18 mars 1877 et le 15 août 1878, le nom de Huysmans apparaît vingt-neuf fois aux sommaires de *L'Artiste*, qui, outre l'autorisation de puiser dans *Le Drageoir à épices*, eut la primeur de *Sac au dos* (la nouvelle appelée à figurer dans *Les Soirées de Médan*) et de maintes pages qui seront recueillies dans *Croquis parisiens* en 1880. Henry Céard collabore non moins activement à *L'Artiste* ; il y publie des sonnets, des comptes rendus de livres et d'expositions, des échos de Paris et de curieuses proses révélatrices de sa prédilection pour le détail menu d'apparence insignifiante²⁵.

Camille Lemonnier, amené par Paul Heusy, écrivain belge établi en France, à correspondre avec Léon Cladel, s'engoua pour le chantre du Quercy, l'auteur du *Bouscassière* et d'*Ompdrailles*. Collaborateur de *L'Artiste*, il lui fut aisé de communiquer son enthousiasme à Théodore Hannon et aux gens de la rédaction. Le 21 juillet 1878, le critique qui signait Freeman – c'était Hannon ! – lançait l'idée que *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, œuvre récente de Cladel, pouvait être un modèle opposable au naturalisme qui se disait scientifique.

25/ À partir du 6 janvier 1878, Céard gratifia *L'Artiste* d'un roman caractéristique de sa manière, *Une belle journée*, dont la publication s'interrompt à la fin de l'année, quand Hannon se retira. *Une belle journée* ne parut en volume qu'en 1881.

Une opinion qui se propagea, reprise à l'envi par les littérateurs belges qui, se distanciant de Zola, préconisèrent au cours de la décennie suivante la fusion de l'art et du petit fait vrai, le mélange de l'idéalité et de la réalité²⁶. Hannon avait le don des vues anticipatrices.²⁷

En proie à d'insolubles problèmes de trésorerie, il fut contraint en décembre 1878 de céder *L'Artiste* à l'équipe rédactionnelle du périodique *Le Samedi* qui conserva le titre *L'Artiste*, mais s'opposa à ce que la revue demeurât ce qu'elle avait été pendant deux années : le foyer belge du naturalisme français et, simultanément, le lieu d'accueil de deux autres manifestations de la « modernité », le drame wagnérien et la peinture impressionniste.

Hannon tenait en réserve des sonnets érotiques que, par bienséance, il n'avait pas joints aux *Vingt-quatre coups de sonnet* et qu'il publia en 1880, avec la complicité discrète d'Henry Kistemaekers²⁸, sous le pseudonyme de Monsieur de La Braguette et un titre non moins éloquent : *Les treize sonnets du doigt dedans*. C'était, dans la clandestinité, la manifestation de son penchant à la grivoiserie, à la plaisanterie licencieuse, une propension que ses intimes connaissaient bien et qui les divertissait. Je vous décevrais peut-être si je ne vous lisais pas un de ces sonnets.

Le Balcon

La Très Chère était appuyée
Au balcon à trèfles pesants,
Regardant passer les passants,
Distraite, et la mine ennuyée.

À pas de loup je m'avançai.
Sous les neigeuses cascates
Des entre-deux et des dentelles,
Une main tendre je glissai...

26/ Voir Paul Delsemme, « Léon Cladel et les lettres françaises de Belgique », in *Les Relations littéraires franco-belges de 1890 à 1914*, Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles, 1984 (pp. 41-64).

27/ La lettre 36 (15 mai 1878) du recueil *Lettres à Théodore Hannon* révèle que Hannon s'est documenté auprès de Huysmans au sujet de Cladel. Huysmans n'a pas mâché ses mots : « C'est un Parnassien pour dire le mot. Je viens de lire la *Croix aux bœufs* qu'il m'a envoyée, c'est... un long récit romantico-républicain, écrit à l'aide d'archaïsmes. Ça m'a paru profondément emmerdant. [...] En dehors de littérature, c'est un ami obligeant, avec lequel je suis dans les meilleurs termes. Si vous faites un long article sur lui, faites-le aimable, mais ne le classez point, malgré ses quelques brutalités de langue, jamais amenées et nécessaires, parmi les naturalistes ».

28/ La plaquette affiche comme éditeur : Domrémy-la-Pucelle (Vosges), Au couvent des Pucelles-Travailleuses (avec approbation).

Mes doigts plongèrent dans du rose :
S'envola son humeur morose.
Elle bavarda folle, puis

La Très Chère alors devint coite,
Et je retirai ma main moite...
— Point ne me suis lavé depuis !

Dans le même temps, Hannon fournissait à *L'Artiste* des poèmes ciselés, travaillés et retravaillés, dignes de figurer, un jour, dans un recueil qui serait son œuvre de maîtrise. Ce sera *Rimes de joie*.

Les lettres que lui adresse Huysmans éclairent la progression du projet et le labeur du poète. Hannon lui ayant envoyé quelques strophes d'*Opopanax*, Huysmans, le 28 mai 1877, déclare qu'il les a savourées et il lui signale que, en raison de l'étymologie, il faut écrire *opopanax* et non *opoponax*, passé, il en convient, dans l'usage²⁹. Le 12 novembre, il le remercie de lui avoir dédié le sonnet *En Vendanges*, inséré dans *L'Artiste*³⁰. Le 26 novembre, après l'avoir assuré qu'il fera la préface, il feint de le rudoyer :

Travaillez, nom d'un bonhomme ! abattez de bonnes pièces comme le sonnet des *Fièvres*, *Opopanax*, *Vendanges*, *Tramway*, *Encens de foire* – des pièces qui rutilent et mettent le feu aux poudres. – Nous gueulerons comme des putois après les gens qui se mettront un garde-vue devant les yeux pour ne pas être aveuglés par vos explosions de feux versicolores – allez-y carrément³¹.

Le 6 février 1878, il applaudit le poème *Maquillage* : « Votre *Maquillage* me cause de douces exaltations – ça c'est un nanan ! et du chouette ! Tudieu ! il y a une morbide du plâtre qui me réjouit singulièrement ! Allons, nous allons voir un chouette volume de vers ! »³². Le 22 février, il se dit très indécis pour la préface : « Car voilà le hic. Si j'entonne trop le naturalisme, je puis vous faire perdre des articles. Celui de Banville par exemple, qui se refusant à la plus légère engueulade et exécrant bien entendu le naturalisme, ne parlera pas du tout de vous »³³. Le 10 avril 1878 (date douteuse), il lui dit avec force ce qu'on attend de lui : « Songez, mon bon, que le naturalisme a besoin d'un poète, que jusqu'ici il n'y en a pas, que nous comptons sur vous [...] »³⁴.

29/ *Lettres à Théodore Hannon* (pp. 63-64). – Huysmans a raison : le latin *opopanax* vient du grec *opos* « suc » et *panax* « plante médicinale », Hannon en tint compte.

30/ *Ibidem* (p. 102).

31/ *Ibidem* (p. 109).

32/ *Ibidem* (p. 114).

33/ *Ibidem* (p. 119).

34/ *Ibidem* (p. 137-138).

Nous savons par Georges Eekhoud que Hannon se soumit avec humilité aux corrections, modifications et remaniements que Huysmans et Henry Céard, lecteurs vétilleux de *Rimes de joie*, exigèrent de lui : « Tu n'imagines pas, écrira-t-il à son ami Georges, comme Huysmans avait balaféré de ratures mon infortuné manuscrit. Il m'a fallu piocher tout un an sur ces ratures trois fois renouvelées, mais au bout de veilles insensées et idiotes, j'ai rafistolé le tout [...] »³⁵.

À cause des tergiversations, puis du désistement de l'éditeur Henry Kistemaekers, et aussi de la lenteur de Félicien Rops³⁶, le recueil ne parut qu'en mars 1881, chez Gay et Doucé, à Bruxelles. Comme prévu de longue date, le volume (210 pages) s'enrichissait d'une préface de J.-K. Huysmans, d'un frontispice et de trois gravures de Rops³⁷.

Huysmans se réjouissait qu'un poète osât, enfin, renoncer aux mièvreries parnassiennes et s'inspirer de Baudelaire :

Eh bien ! un peintre Belge, M. Théodore Hannon qui, malgré des souvenirs obsédants, se montre dans ses *Rimes de joie*, un poète singulier et neuf, a, bravement, avec certaines pièces de ce livre, emboîté le pas, derrière le grand maître. S'il n'a, ni son allure puissante, ni ses douleurs hautaines, ni ses profondes ironies, il possède du moins des qualités de jeunesse avancée charmantes !

Le préfacier, impressionné par un travail du vers qui rappelle Théophile Gautier, « cet incomparable joaillier », signalait les pièces les plus originales à ses yeux, et disait pour conclure :

En résumé, malgré ses quelques cahots de rimes et ses quelques emberlificotis de phrase, ce volume est, en attendant des œuvres réalistes plus larges, plus fortes, conçues d'après un procédé que

35/ Georges Eekhoud, « Témoignages et souvenirs. Théodore Hannon (1851-1916) » dans *Mercure de France*, 15 avril 1920 (p. 406). – La mère de Théodore Hannon, Marie Durselen, avait été une intime de la mère de Georges Eekhoud. Cependant, les deux écrivains avaient largement dépassé l'âge de vingt ans lorsqu'ils se rencontrèrent et que, sur-le-champ, ils se lièrent d'amitié. Son aîné de près de trois ans, Théodore fut un peu le maître de Georges. Il l'exhorta à s'éloigner du romantisme dont ses premiers vers, *Myrtes et Cyprès*, *Zigzags poétiques*, étaient imprégnés et, fort des dures leçons qu'il avait reçues de Huysmans et de Céard, il l'engagea vivement à les appliquer au recueil auquel il travaillait. Parus en 1879, *Les Pittoresques* attestent que Georges tint compte des critiques de Théodore.

36/ Le 16 mars 1878, Huysmans concevait l'impatience de Hannon : « Quant au brave Rops si je le vois, je lui dirai que vous attendez impatiemment après son eau-forte pour l'apparition du livre. Vous avez absolument raison, il faut le pousser, l'épée dans les reins si on veut en obtenir quelque chose ». *Lettres à Théodore Hannon* (p. 124).

37/ Voir la minutieuse étude de René Fayt, « À propos des éditions de « Rimes de joie » de Théodore Hannon », dans *Le livre et l'estampe*, 1998, n° 149 (pp. 7-28).

j'ignore encore, l'un des recueils de vers les plus intéressants qui aient paru depuis des années. Il est, somme toute, depuis Baudelaire et après les *Antres malsains* et certaines autres pièces de Glatigny, le seul qui se soit attaqué aux grâces malades de la femme, aux névroses élégantes des grandes villes.

Par là, les *Rimes de joie* se rattachent, comme une amusante fantaisie, au grand mouvement du naturalisme³⁸.

La principale originalité de *Rimes de joie* réside, en effet, dans le traitement naturaliste de quelques-uns des grands thèmes baudelairiens : la mise en valeur des sensations olfactives, la femme, l'érotisme, l'ivresse, l'artifice, le maquillage.

Hymne au parfum qui ensorcelle l'esprit et qui pimente les effusions charnelles, *Opopanax* se termine par deux quatrains qui, en quelque sorte, résument le poème :

Et j'ignore en ces nuits de verve
Lorsque me vient meurtrir ta dent,
Si c'est ce poison impudent
Ou ta salive qui m'énerve.

Qu'importe ! si pour me griser
Quand ton beau corps jonche ta couche,
Tu me verses à ronde bouche
L'Opopanax de ton baiser³⁹.

Dans la note réaliste *Encens de foire* évoque des odeurs de bas étage qui n'ont rien de l'opopanax. En voici les trois premières strophes :

Chère, rappelle-toi ce lourd bouquet forain
Que humait goulûment le peuple souverain.
Les fifres dans la nuit déversaient leurs vinaigres.
Le bugle éternuait à la face des cors
Et des pistons faussés. Scandant ces désaccords,
Tonitruaient les tambours maigres.

Mais plus stridente encor s'éparpillaient dans l'air
Une gamme d'odeurs à défier tout flair,
Et plus farouchement éclatait la fanfare

38/ Dans cette préface, datée d'août 1879, Huysmans lâche donc le mot « naturalisme » dont il craignait, en février 1878, l'effet nuisible à la publicité de Hannon. – À noter que Rops nourrissait une autre crainte : « Franchement et entre nous je ne l'aime pas cette préface, elle est outrecuidante et force la note et tu sais si je suis un timoré. Mais j'ai peur que l'on ne lise tes jolis vers en voulant les trouver « merveilleux ». J'ai peur enfin que l'on ne te donne pas même cinq minutes pour être sublime et que toi-même, tu n'aies pas le temps de dire au lecteur : attendez quelques secondes, je suis encore jeune et je serai sublime plus tard » (lettre du 5 décembre 1878, *D'art, de rimes et de joie*, p. 26).

39/ Anne-Françoise Luc, dans *Le Naturalisme belge*, (Labor, 1990), a finement décortiqué ce poème (pp. 76-83).

Des huiles en travail et des âcres saindoux
Épandant leurs relents intenses par l'air doux
Où ta narine en fleur s'effare.

Reporter scrupuleux, j'ai noté, sans rancœur,
Les curieuses voix et les cris de ce chœur
Dont mon nez a perçu la fleurante harmonie :
Boudin blanc, moule en deuil, crabe en pourpre gilet,
Pomme de terre d'or, saucisson violet,
O grésillante symphonie !

La femme est omniprésente et telle que, gentille compagne ou partenaire lascive, elle apparaît sous le regard du poète. Certaines pièces effleurent les déviations de la sensualité. *La Fourrure* montre le goût des accessoires qui excitent le désir. Les vingt-quatre quatrains de *Maigreurs* révèlent l'attirance ambiguë pour la jeune fille au corps d'éphèbe, au charme androgyne :

J'aime ces droites masculines
Qui t'enserrent rigidement
En leurs maigreurs dont tu câlines
Mon regard de peintre et d'amant.

Tu pris ces membres secs de ligne
À quelque bronze florentin ;
J'y trouve une grâce maligne
Que combat un charme enfantin.

Le dernier quatrain, où le mot *squelette* suggère la mort, crée un effet baudelairien :

– Reste maigre, ô ma maigrelette !
Conserve à mon culte d'ancien
Cette élégance de squelette
Où chaque sexe a mis du sien.

Le poème *Renoncement* (qui n'apparaît que dans l'édition définitive des *Rimes*, en 1884) exalte l'érotisme considéré comme une fin en soi, comme un raffinement qui se suffit à lui-même. J'en retiens deux strophes :

Je t'aime d'une passion
Où le cœur n'a point de réplique,
Et d'un culte que ne complique
Nulle idéalisation.

J'aime, en toi, la seule matière ;
Le parfum, le son, la couleur,
Le rythme, la forme en sa fleur,
Voilà ma passion entière !

Baudelairiennes assurément *Les Litanies de l'absinthe* par leur thème, l'ivresse, et par une construction strophique qui reproduit celle des *Litanies de Satan* (triolet dont le troisième vers, isolé, se répète comme un refrain) :

Filtre charmant, ô toi que redoutent les mères
Et les amantes, philtre aux caresses amères,
Absinthe, viens à nous dans l'infini des spleens !
Toi, le sûr guérisseur des douleurs anciennes,
Aux nuits d'antan fauché par les magiciennes,
Absinthe, viens à nous dans l'infini des spleens !
Lorsque ton âme au fond de nos verres s'éveille,
C'est un chant de répit qui nous berce, ô merveille !
Absinthe, viens à nous dans l'infini des spleens !
Tu portes la couleur tendre de l'Espérance,
Glaucue étendard flottant joyeux sur la souffrance.
Absinthe, viens à nous dans l'infini des spleens !
[...]

Maquillages, le plus long poème du recueil et, selon moi, le plus suggestif, dérive, de toute évidence, de l'*Éloge du maquillage* de Baudelaire, qui voyait en cet artifice « un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde »⁴⁰. Je ne citerai que la première partie du poème de Hannon :

Sachant mon dégoût libertin
Pour ce que le sang jeune éclaire
De son hématine, – un matin
Tu te maquillas, pour me plaire.

Tu connais le bizarre aimant
Et les attirances damnées
Qu'ont pour moi les choses fanées,
Troublantes désespérément :

Boutons d'un soir morts sur la tige,
Larmes des aubes sans lueurs,
Parfums éventés et tueurs
Sur lesquels mon ennui voltige.

De l'inflexible azur du ciel
Irrémédiablement ennemie,
Mon âme, tu le sais, ma mie,
N'aime que l'artificiel.

Mais la joie de l'artificialiste s'assombrit de rancœurs et de spleen :

Strass dont la diva s'adonise,
Similor, fleurs de taffetas,
Soleils de gaz : astres en tas...
Rancœurs où mon spleen s'éternise !

Or sachant que mon être hait
La joie éclatante des roses
Et que la pâleur des chloroses
A seule pour lui quelque attrait,

Aux fards malsains que j'idolâtre
Livrant l'éclat de ton sang cher,
Sous la fleur morbide du plâtre
Tu voilas les lis de ta chair.

L'attrait pour le néologisme et le mot rare se manifeste dans *Rimes de joie* avec une intensité accrue. J'ai relevé trois archaïsmes (s'adoniser, barège, flambe) et cinq mots rares : cosmydor (sorte d'eau de toilette, vocable figurant seulement dans *Bescherelle*), sonnailler, tintamarrer, turbuler et vacarmer (les deux derniers créés par Huysmans). Les néologismes sont au nombre de sept : désemprisonné, s'empasteller, rondissement, incalmé, inéclipsable, inserein, introublé (ces quatre adjectifs dérivés doivent leur néologie à l'adjonction du préfixe négatif *in*).

Le naturalisme, fondé sur le principe de la reproduction exacte et intégrale de la réalité matérielle, est essentiellement incompatible avec la poésie. C'est ce que Zola laissait entendre dans *Le Roman expérimental* : « J'assigne simplement à la poésie un rôle d'orchestre : les poètes peuvent continuer à nous faire de la musique, pendant que nous travaillerons »⁴¹.

Hannon fait profession de foi positiviste dans le poème *Bons Dieux*, où il s'adresse à Dieu le Père en personne :

On va reléguer aux mansardes,
Pâle divinité, ta gloire, – et vos faux nez,
Sort, Hasard, Destin, Providence !
Aujourd'hui nos cerveaux bien désemprisonnés
Ont conquis leur indépendance.
Ton enfer enfantin, ton Diable et ses terreurs,
Chacun s'en joue en conscience
Car pour désenfiler ton chapelet d'erreurs
Nous interrogeons la Science.

Mais ce positivisme n'a pas fait obstacle, nous l'avons vu, à sa tentative, à sa tentative de trouver un compromis entre le naturalisme et la musique poétique. L'accommodement auquel il a procédé pour rendre possible une poésie naturaliste, lui vaut de figurer parmi les rares poètes d'obéissance naturaliste.

41/ Cité par Jacques Marx « Émile Verhaeren et la poésie naturaliste », dans *Excavatio. Émile Zola and Naturalism*, volume VI / VII, 1995.

En 1883, Hannon publia consécutivement *Le Mirliton priapique*, qui déroule 69 quatrains folâtres signés Frère Culpidon⁴², et *Au pays de Manneken-Pis*, sous-titré « Études modernistes » et illustré délicieusement par Amédée Lynen.

Comme les *Treize sonnets du doigt dedans*, *Le Mirliton priapique* frappe en-dessous de la ceinture. Ce genre d'œuvrette se passe de commentaires. Il en va autrement de *Au pays de Manneken-Pis*, qui relève de la littérature avouable et de qualité. Les pièces consacrées à des lieux bien connus des Bruxellois (*Au Parc, Place Royale, Au Petit-Paris, Rue Saint-Laurent, Rue Haute, Théâtre de la Monnaie, Église Sainte-Gudule*) alternent avec les tableaux où sont croqués les autochtones typiques (*Marchande de crabes, Ramoneurs, Vendeuse d'oranges, Commissionnaires, Marchand de plâtre, Marchande de marée*)⁴³. C'est bien troussé, divertissant et, par le sujet, en avance d'une bonne décennie sur les romanciers du terroir bruxellois, Léopold Courouble et George Garnir. Mais cette poésie purement descriptive, dite « moderniste », n'atteint pas le niveau de *Rimes de joie*, l'œuvre de Hannon la mieux réussie.

Huysmans avait encore cette réussite en mémoire lorsque dans *À Rebours*, en 1884, il disait pourquoi la bibliothèque de Floressas des Esseintes avait accueilli Théodore Hannon, « un élève de Baudelaire et de Gautier, mû par un sens très spécial des élégances recherchées et des joies factices ». Huysmans commentait le choix de son des Esseintes :

À l'encontre de Verlaine qui dérivait, sans croisement, de Baudelaire, surtout par le côté psychologique, par la nuance captieuse de la pensée, par la docte quintessence du sentiment, Théodore Hannon descendait du maître, surtout par le côté plastique, par la vision extérieure des êtres et des choses.

Sa corruption charmante correspondait fatalement aux penchants de des Esseintes qui, par les jours de brume, par les jours de pluie, s'enfermait dans le retrait imaginé par ce poète et se grisait les yeux avec les chatolements de ses étoffes, avec les incandescences de ses pierres, avec ses somptuosités, exclusivement matérielles, qui concouraient aux incitations cérébrales et montaient comme une poudre de cantharide dans un nuage de tiède encens vers une Idole Bruxelloise, au visage fardé, au ventre tanné par des parfums⁴⁴.

42/ Frère Culpidon, *Le Mirliton priapique*. 69 quatrains contre le spleen avec un culispice folâtre, Au Mont Caramel en la sacrée confiserie.

43/ Un poème s'écarte de la ligne générale du recueil : *Bas de soie*, figurant dans l'édition définitive de *Rimes de joie* et pas dans la première. La dédicace à Huysmans, absente de *Rimes de joie* et ajoutée ici, renforce l'impression que le poème est d'une autre nature que *Marchande de crabes* ou *Vendeuse d'oranges*.

44/ J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 (p. 213).

Le 4 juin, Hannon fit savoir à Huysmans combien il admirait son roman « conçu en dehors de tout », et il ajoutait : « Quant à ce que vous dites en passant de *Rimes de joie*, vraiment c'est leur faire trop d'honneur que de les enchâsser ainsi dans ces inoubliables pages... Je vous en suis reconnaissant pour l'éternité »⁴⁵.

Pour l'éternité ? L'expression était hasardeuse. Quand Théodore, en cette année 1884, réédita chez Kistemaeckers *Rimes de joie* (augmentées de onze pièces et décorées d'une eau-forte de Rops, sans l'agrément de celui-ci, qui se fâcha), on ignore pourquoi le poète exigea de l'éditeur qu'il supprimât la préface de 1881. À Kistemaeckers qui lui en exprimait le regret avant la sortie du volume, Huysmans déclara qu'il n'avait rien à redire : « Il désire ne pas voir la préface pensant n'en plus avoir besoin, je ne demande pas mieux en ce qui me concerne. Personnellement, j'en suis même satisfait car, si l'édition nouvelle est augmentée, ma préface, écrite en 1879, devient forcément incomplète et je préfère qu'elle ne paraisse pas. Tout est donc pour le mieux »⁴⁶.

Un billet de Huysmans à Hannon daté du 9 juin 1886 est le dernier signe d'un contact entre les deux hommes. Ils s'éloignèrent l'un de l'autre, Hannon agacé par la religiosité croissante de Huysmans et celui-ci choqué par la complaisance de Hannon à l'égard de penchants naturels qui, selon lui, gâchaient son talent : la gauloiserie, la bouffonnerie.

Cette double inclination et une aptitude exceptionnelle à versifier sur n'importe quel sujet, allaient le perdre. Il se grisa du succès facile et éphémère des revues, des ballets, des pantomimes, des pièces d'ombres. *Le Candélabre*, « opérette » représentée en 1883 à Bruxelles, au Théâtre de la Renaissance, permet de dater le moment où il sortit de la littérature, avec sous le bras les *Rimes de joie* qui lui avaient valu quelque notoriété et dont il se contenterait dorénavant de reprendre, ici et là, les thèmes et les formes⁴⁷.

Entre 1887 et 1913, il écrivit seul sept revues et huit en collaboration⁴⁸. C'était l'âge d'or de ce genre de spectacles. Les titres, *Spa... tout le monde descend*, *Bruxelles sans gêne*, *Bruxelles sans sel*, *Olymp... y a du monde !*, *Scala ! arrêt fixe*, etc., annoncent assez

45/ *Lettres à Théodore Hannon* (p. 276).

46/ Voir Gustave Vanwelkenhuyzen, *J.-K. Huysmans et la Belgique*, Paris, Mercure de France, 1935.

47/ Je songe à *Une messe de minuit* (1888), à *Au clair de la dune* (1909), à *La Toison de Phryné* (1913).

48/ Il en reste des traces imprimées, le plus souvent sous la forme élémentaire de la traditionnelle brochure-programme.

clairement le contenu de ces revues bruxelloises, destinées à faire rire le bon public populaire.

La Valkyrigole, que Théo Hannon commit en 1887, lui attira les foudres de la *high life* littéraire⁴⁹. Il est vrai que cette « parodie-éclair » volait fort bas avec son Veau-Blanc, sa Brune-Mie, ses Valkyrient et ses Valkypleurent. Qu'était donc devenu le poète des *Rimes de joie* ? Dans *L'Art moderne* du 27 mars 1887, Edmond Picard s'adressait directement à « feu Théodore Hannon » :

Hélas ! Hélas ! Hélas ! Est-ce tout ce qui reste d'une de nos plus belles espérances littéraires ? l'un de nos poètes le plus gaîment débraillés, le plus audacieusement verveux, à qui J.-K. Huysmans donnait une place (inappréciable honneur !) dans son chef-d'œuvre : *À Rebours*, à côté des plus intenses originaux de tous les temps [...]

Eh ! quoi, de tant de brillantes promesses, plus rien, que cela ! Quelle faillite ! De quel navrant mystère a dépendu cette liquéfaction d'un aussi nerveux tempérament ? Cette plume, jadis fleuret flexible, devenue un lourd crayon de charpentier. Cette phrase souple et odorante comme une guirlande pointée de vives couleurs, traînant maintenant par terre. Ce dandy littéraire, transformé en gouapeur. Plus rien, plus rien, plus rien ! [...] ⁵⁰.

Huysmans était au courant. Bien que, rééditant *À Rebours*, il eût maintenu telle quelle la louange de Hannon, il portait un jugement implacable sur les avatars du Suffète. En 1889, dans une étude consacrée à Félicien Rops, il stigmatisait « M. Théodore Hannon, un poète de talent, sombré sans excuse de misère, à Bruxelles, dans le cloaque des revues de fin d'année et les nauséuses ratatouilles de la basse presse »⁵¹.

Sur un point, Huysmans exagérait. Théo ne fréquenta jamais les bas-fonds du journalisme. Collaborateur de *La Chronique* et de *L'Étoile belge*, il mit au service de ces respectables quotidiens les multiples ressources de sa plume agile. Les lecteurs savouraient ses chroniques

49/ Théo Hannon, *La Valkyrigole*. Parodie-éclair. Aux îles Amazones, chez tous les maquignons, Bruxelles, A. Lefèvre (31 pages).

50/ Hannon répliqua dans la livraison du 3 avril, sur le ton du badinage hargneux. – Dans un article non signé, mais assurément de la plume d'Edmond Picard, *L'Art moderne* du 16 octobre 1881 avait rendu compte de *Rimes de joie* en termes assez élogieux, avec toutefois une réserve qui ressemble assez à une condamnation : « Une telle littérature ne prend le haut de la chaussée que dans les époques de décadence. C'est par elle que finit un mouvement artistique. Jamais on ne la trouve à l'aurore et au réveil, mais seulement au déclin et à l'heure de l'épuisement. Or, faut-il y courir déjà en Belgique, alors que nous ne faisons à peine que commencer, et que nous réclavons l'attention de la foule pour aider à l'éclosion de notre littérature ? »

51/ Étude figurant dans le recueil *Certains* (1889). Réédition : Paris, U.G.E., 1975 (p. 345).

rimées à la manière de Raoul Ponchon et qu'il signait Hannonyme. Mais demeure le fait qu'il a déserté ce qu'on appelle les belles-lettres pour cultiver les genres où le vers mirlitonnesque est de rigueur. Est-il possible de détecter les causes de cette déviation ?

Il avait la nature de l'amuseur jouant sur tous les claviers de la plaisanterie. Ses proches en ont témoigné. « Ça ! un homme ? C'est un type. – Ça ! un monsieur ? C'est un zig, un bon zig des rues, mais un être absolument monstrueux, né des promiscuités coupables d'un calembour et d'une gauloiserie, d'un abominable calembour et d'une phénoménale gauloiserie... ». C'est ainsi que, sur le ton de la boutade, Max Waller le présentait dans *La Jeune Belgique* du 1^{er} octobre 1882⁵². Camille Lemonnier, dans *Une vie d'écrivain*, a observé lui aussi le trait dominant du personnage : « Le nez de travers, la moustache en poils de rat, avec l'éclair du binocle sur le pli luron de l'œil, il fusait de verve caustique et calembourinante »⁵³.

Mais que faire de cette verve débordante, de cet afflux spontané de mots drôles, d'images cocasses ? Les revues, les spectacles parodiques offrirent à Hannon l'exutoire dont il avait besoin et qui répercutait à l'infini les échos de sa gaieté. Il se fait que, en outre, le monde du théâtre exerçait sur lui une fascination, qu'il avoua à Georges Eekhoud et qui rappelle étrangement certains fantasmes des *Rimes de joie* : « Ce peuple de carton aux sentiments en toc se mouvant sous les feux du gaz m'intéresse vivement par ses airs de pourriture artistique et d'artificiel endiablé », écrivait-il dans une lettre restée inédite⁵⁴.

52/ « Nos poètes. III. Théodore Hannon » (p. 332).

53/ *Une vie d'écrivain*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1994 (p. 164). – Quelques jours après la lecture de la présente communication, les éditions Labor publiaient une œuvre inédite d'Iwan Gilkin, *Mémoires inachevés. Une enfance et une jeunesse bruxelloises 1858-1878*. Texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson. Théodore Hannon y apparaît en plusieurs endroits, notamment p. 269 : « Dès le début, la conversation de Théo m'étourdit, m'amusa, me choqua et piqua vivement ma curiosité. Je n'avais jamais rien entendu de pareil. C'était un flux intarissable de bons mots, de charges et de scies d'atelier, d'expressions d'argot des peintres et des étudiants, de remarques d'esthète ou de carabin, d'anecdotes drolatiques, de grivoiseries, d'énormités rabelaisiennes, d'aperçus naturalistes touchant les modèles, les filles de joie, la basse débauche des grandes villes, de fines notations d'artiste et de poète, de notions techniques de peinture et de poésie, de réflexions scientifiques de physiologiste, de médecin ou de botaniste, de calembours, de croquis de mœurs populaires, de caricatures de la vie bourgeoise, de souvenirs littéraires, de plaisanteries voltairiennes, accommodées au goût de la rue des Vers, de singeries, de parodies, le tout débité avec une verve endiablée et accompagné de grimaces et de mimiques de la plus irrésistible drôlerie ».

54/ Lettre de Hannon à Eekhoud, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature (M.L. 2589). Citée par Christian Berg, dans *Lettres à Théodore Hannon* (p. 26).

En leur for intérieur, les comiques sont souvent moins gais qu'on ne l'imagine. Eekhoud se demandait si Hannon ne cachait pas sous les dehors d'un joyeux drille les désarrois d'un être vulnérable. Certaine fois, il lui avait écrit, avec bouleversant : « Tu n'as pas comme moi ces jours de spleen et de navrement sans fin que je n'ose laisser paraître et qui me rongent en sourdine... Mais je réagis et ne veux affliger personne. De là cette grosse gaité que tu aimes en moi et qui me fait m'étourdir devant le monde égoïste que nos ennuis n'intéressent aucunement »⁵⁵.

Pourquoi de tels états d'âme ne lui ont-ils pas inspiré des poèmes qui se seraient élevés plus haut que les *Rimes de joie* ? Il a répondu : il préférerait s'étourdir.

De toute façon, avant de porter un jugement définitif sur ses choix d'écrivain après *Rimes de joie*, il convient de tenir compte de son activité continue dans le domaine des beaux-arts. Il ne cessa jamais d'œuvrer comme peintre, aquarelliste et graveur. Reléguée au second plan, l'écriture pouvait être traitée comme un passe-temps, avec désinvolture.

Il arriva à Émile Verhaeren, juge sévère, de complimenter l'artiste peintre. Par exemple, faisant la critique de l'exposition du Cercle artistique en mai 1883, il notait : « Théodore Hannon, au contraire, a son talent taillé dans la bonne étoffe. *Au restaurant* et *À la fenêtre*, le premier à cause de sa modernité, le second à cause de sa fantaisie, sont deux tableaux très remarquables et très loués. Les fonds surtout paraissent délicieux : une vue d'hiver; un rideau traversé par une lumière de jour. Les deux femmes, la soupeuse et la liseuse, ont de la grâce, la liseuse surtout si habilement croquée et traitée dans un décor japonais »⁵⁶. On sait que Hannon, aquafortiste, illustra en 1883 *La Vie bête* de Max Waller. James Ensor, son ami et son portraitiste – le tableau daté de 1882 se trouve à Anvers, aux Musées royaux des Beaux-Arts – appréciait son talent d'aquarelliste. Lors d'une exposition des maîtres de l'aquarelle au Kursaal d'Ostende en 1899, il disait dans le style qui lui était personnel : « Théo Hannon cingle de rubis étincelants des forêts émeraudees. J'admire sa facture sabrée, hâchée, déchiquetée. Théo Hannon reste nerveux, spontané, corrosif »⁵⁷. Camille Lemonnier, dressant en 1906 l'inventaire de l'école belge de peinture, tenait à mentionner « les vives notations de Théodore Hannon qui parfois sut mettre dans l'éclat et

55/ Georges Eekhoud, article cité à la note 35.

56/ *La Revue moderne*, mai 1883. Repris dans Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art* (1881-1892), Bruxelles, Labor et Archives et Musée de la littérature, 1997 (p. 90).

57/ James Ensor, *Mes écrits*, Liège, Éditions nationales, 1974 (p. 44).

l'esprit de sa peinture quelque chose du scintillant génie de ses *Rimes de joie* »⁵⁸.

Présent dans la mémoire de ses contemporains comme l'homme d'un livre, c'est à ce livre, c'est à *Rimes de joie* que l'on se référait pour caractériser son œuvre d'artiste plasticien.

Théo Hannon mourut à Etterbeek le 7 avril 1916. Lors de la mise en vente de sa collection d'œuvres d'art à Bruxelles, les 26 et 27 décembre 1916, le catalogue comptait, entre autres richesses, deux toiles et une dizaine de dessins de James Ensor et une cinquantaine de pièces de Félicien Rops⁵⁹. C'était la confirmation tangible de son insertion dans le milieu artistique belge.

58/ Camille Lemonnier, *L'École belge de peinture, 1830-1905*, Bruxelles, Labor, 1991 (p. 210).

59/ Catalogue de la vente des tableaux, aquarelles, dessins, eaux-fortes, composant l'atelier de Théo Hannon et des tableaux, aquarelles, sculptures, dessins, eaux-fortes, tapisseries, meubles dépendant de la succession de M. Théo Hannon. Salle Æolian, 134, rue Royale, Bruxelles, les mardi 26 et mercredi 27 décembre 1916, à 9 heures.

Mélot du Dy revisité

Communication de M. Philippe Jones
à la séance mensuelle du 9 décembre 2000

Le temps est venu de parler de Mélot du Dy, le temps du relais s'impose. Le purgatoire que la plupart des artistes traversent doit connaître son terme. Dans l'aujourd'hui préoccupé de mode, de drogue et de profit, devant la volonté d'un nivellement démagogique ou d'un libéralisme dévoyé par la seule rentabilité, le gratuit, la poésie, l'esprit par conséquent, qu'ils relèvent de la recherche fondamentale ou de la création artistique – l'une étrangère à l'industrie, l'autre au négoce – deviennent, comme en période d'oppression, une forme de résistance, une dignité du refus. Il est temps que l'intelligence domine les distractions rutilantes et programmées qui ne cachent jamais que l'intérêt de celui qui les fabrique, de même faut-il dénoncer un capitalisme frelaté, qui se fait passer pour idéologie, et qui ne songe qu'à l'unique vertu du pouvoir.

L'art est-il menacé ? Oui, si on le réduit à sa valeur vénale et les exemples abondent. L'écrit est-il en cause ? Oui, si l'on ne tient compte que du tirage, des prix et des foires.

Mélot du Dy, né à Bruxelles en 1891, mort à Rixensart en 1956, fut un poète et un prosateur estimé. Trente ans après son décès, Jean Tordeur souligne dans une de ses chroniques de *L'air des lettres*, publiée en juillet 1987 : « Mélot du Dy, qui fut l'un de nos poètes les plus originaux de la première moitié de ce siècle, [est] très injustement oublié aujourd'hui » et il ajoute « Est-il vain d'espérer [...] la résolution de rééditer un poète dont la rare maîtrise de la langue, le charme vivace, la retenue pudique, la légèreté cristalline nimbée d'émotion, surprendraient

heureusement et raviraient sans doute maints nouveaux lecteurs¹ ? »

C'est à cette question, qui comporte au départ des arguments de grande justesse, qu'il s'agit de répondre. Outre les qualités majeures déjà énoncées, Mélot du Dy fut un amoureux de la vie, de la femme, de la poésie. C'est là, peut-être, sa sainte trinité. L'amour se déclare dès sa jeunesse, dans *L'Idole portative* en 1919 (premier recueil dont la trace sera gardée dans le *Choix de poésies* que le poète a composé avant sa mort et qui parut aux Éditions Universitaires à Paris en 1960, à l'initiative de Roger Bodart) ; il y réclame « le doux rêve d'être deux entre quatre murs² », mais dans le couple, la femme est une femme et non la femme. Elle est multiple :

Elles sont là. Silence. Elles ont de grands yeux,
des lèvres et des mains. Silence. Idoles. Femmes³.

Amour donc, nullement béat, mais, dès l'abord aussi, l'ironie et l'humour. Sous le titre initial de *Danses* :

Il a des lèvres pour te dire
Que l'amour est un sentiment...
Il a des lèvres pour sourire
Il mourra demain joliment⁴.

L'anecdote, également, se manifeste ; la vie au quotidien que le poète alors saisit pour intégrer l'instant dans la durée, pour transposer le fait divers et un moment d'écriture en *Paroles dernières à méditer* :

Pourquoi dis-tu cette parole ? Y songes-tu ?
Pourquoi fais-tu ce geste ? est-il bien nécessaire ?

Ce monsieur, là, qui passe dans la rue,
avec sa barbe et son lorgnon,
« figure inconnue
dans la foule sans nom »,
ce monsieur-là se dit sans doute : « Mes affaires
vont bien. Je suis un homme. Bon.
Je vis. Je vais. C'est chose claire ».

Or, dans ses yeux, quand il passait, j'ai vu
le regard étonné des lointaines grand'mères...⁵

1/ *Le Soir*, 7 juillet 1987.

2/ *L'idole portative*, Bruxelles, *Les Cahiers indépendants*, 1919, p. 24. Repris dans *Choix de poésies 1919-1956* (Préface de Philippe Jones), Paris, éditions Universitaires, 1960, p. 13. Mélot du Dy avait déjà publié, sous le nom de Robert E. Mélot, *Printemps*, Bruxelles, Larcier, 1910, et *Butin fragile*, Bruxelles, Larcier 1912.

3/ *Ibid.*, dans *Choix de poésies* (dorénavant cité par l'abréviation *C. P.*), p. 17.

4/ *Ibid.*, dans *C. P.*, p. 16.

5/ *Ibid.*, dans *C. P.*, p. 23.

Dans le sillage de l'amour, la mort rôde forcément et *L'Idole portative* toujours propose dans le premier quatrain d'un sonnet :

Puisque c'est aujourd'hui ma fête
(une année de plus, une année de moins)
Amour, je veux que tu me souhaites
la caresse, longtemps, de tes mains.

et le tercet final :

Afin qu'ainsi je m'achemine
(moins jeune encor, plus jeune encor...)
vers l'enfance éternelle de la mort⁶.

Le rythme induit souvent à la chanson. Le poème parlé ne perd, ni par sa régularité ou ses rimes, son sens doux ou grinçant, grave ou léger, jusqu'à pratiquer la cocasserie. Ainsi le quatrain du recueil suivant intitulé *Le Sot l'y laisse* :

L'aube... Et tandis que je songe
Aux beaux yeux de Mélusine,
Un cri de coq se prolonge,
Comique, en sifflet d'usine⁷.

Grande est l'alternance des tons, la versatilité des vers entre le sérieux – mais faut-il le prendre pour tel ? – ou la malice – mais cache-t-elle un profond chagrin ? L'aveu a-t-il peur de lui-même et de provoquer le rire et non la perle d'une larme émue ? Tout cela, je crois, se voit enclos dans la pudeur, un certain sourire et le plaisir des mots.

Les nuances et les gammes d'ombres ou de lumières, claires ou ambiguës, persistent dans les deux recueils suivants, *Mythologies* en 1921 et *Diableries* en 1922. Ainsi du premier, où il se nomme déjà « le vieil adolescent »⁸, peut-on lire en chute d'un poème :

O vous, profondeur triomphale,
J'insiste encor, vous le voyez !
O vous, trop aimable surface,
Comment fait-on pour se noyer⁹ ?

On pourrait croire que par facilité, recherchant les effets, le choix ici fait usage de fragments. Voici un poème entier, bref, de deux strophes dans le second recueil, *Diableries* :

6/ *Ibid.*, dans *C. P.*, p. 24.

7/ *Le Sot l'y laisse*, Bruxelles, éditions littéraires de l'Expansion Belge, 1920. Repris dans *C. P.*, p. 34.

8/ *Mythologies*, Bruxelles, éditions littéraires de l'Expansion Belge, 1921, exercice.

9/ *Ibid.*, repris dans *C. P.*, p. 44.

Ce poisson que j'ai pêché
 Dans la brillante rivière,
 Si je le retiens captif,
 Il va souffrir, c'est méchant.

Non, je n'ose être cruel,
 Je le rends à la nature,
 Je le dépose dans l'herbe,
 Afin qu'il prenne son vol¹⁰.

Tout ceci n'est pas sérieux, s'il n'est pris qu'au premier degré, et parodiant Mélot lui-même, peut-être pourrait-on avancer :

Ceci n'est pas sérieux
 mais votre poésie l'est-elle davantage
 à l'écoute, bon dieu,
 de tous vos grands irréguliers du langage ?

Si les rimes ou les assonances mènent le plus souvent le poème et la chanson, chez Mélot, avec bonheur, l'absence volontaire de la rime peut donner, on vient de s'en apercevoir, du piquant ou de la gravité. Autre exemple du même ensemble :

La minute est morte
 Et je renouvelle
 Un vaste et charmant
 Sourire au bonheur

Et tous les matins
 La vie à refaire :
 Je m'éveille ici,
 Je ne suis pas mort.

Sur la table rase
 Où dort la poussière,
 Avec mon index
 Je dessine un cœur¹¹.

Mais, dans *Hommeries*, l'humour acerbe se grave, semble-t-il, au burin. Ce recueil, en 1924, paraît à la N.R.F. dans la célèbre collection *Une œuvre, un portrait*. Mélot est sans doute le premier belge à être publié ainsi; le portrait est d'André Lhote et le livre est dédié à Jean Paulhan¹². Le rythme est vif, impair, l'heptamètre domine, on y compte trente-sept sonnets. En voici un, de trois syllabes que formellement Victor Hugo n'aurait pas rejeté :

10/ *Diableries*, Bruxelles, éditions littéraires de l'Expansion Belge, 1922. Repris dans *C. P.*, p. 53.

11/ *Ibid.*, repris dans *C. P.*, p. 59.

12/ *Hommeries*, Paris, Nouvelle revue française, 1924. Je reçus quelques jours après ma naissance un exemplaire dédicacé : « Pour Philippe R. Jones cette dédicace qui est sans doute la première qu'il reçoit, et ce petit livre utile à lire plus tard, - avec les compliments de son cousin. Mélot du Dy. Vielsalm. 25 novembre 1924 ».

Faites place,
Pince-nez,
A ces larmes
Du damné.

Qu'il éclate
De douleur
Dans la flamme
D'une fleur !

Et, plus morne,
Qu'il rapporte
A l'éden

A la geôle
Son nez jaune
De pollen¹³.

À la N.R.F. encore et dans la même collection, avec un portrait cette fois par Edgar Scaufaire paraît *Amours* en 1929. L'écriture reste acérée autour du thème de la femme, les pièces moins brèves se déroulent avec aisance sous forme de quatrains :

Comme un enfant rouge casse
La noisette avec ses dents
J'ai brisé le mont Caucase
Et Vénus était dedans.

Tu reconnais cette amante
Dont le crâne s'est perdu,
Elle avait un goût d'amande
Elle a les genoux fendus.

Aimons-nous ! Que je me chauffe
A la pierre de ce corps
(Imaginez quelque chose
mettons-nous un peu d'accord).

A l'image des madones
J'ai parlé comme un oiseau
Mais à peine je l'adore
Elle s'en va sur les eaux.

Ha, fraîcheur, vie excellente
Corps plus chaste que perclus
Noble sourire, silence
Poli des poèmes lus¹⁴.

Dans l'anthologie qu'il s'est choisie, Mélot a retenu d'excellents exemples d'*Hommeries* et de *Amours*, mais en petit nombre. Or il se sentait bien en ce temps-là. Il écrit d'ailleurs :

13/ *Ibid.*, repris dans *C. P.*, p. 65.

14/ *Amours*, Paris, Nouvelle revue française, 1929. Repris dans *C. P.*, p. 82.

Te voici, grave et léger,
 Au milieu du paysage,
 Non point comme un étranger
 Dont l'exploit serait bizarre,

Mais plutôt comme celui
 Qui se retrouve peut-être
 Et qui précise aujourd'hui
 Sa présence sur la terre...¹⁵

Pourquoi, dès lors, au lendemain de la guerre, lorsqu'il fit son choix, s'est-il montré aussi modeste ? Estimait-il alors cette période de l'œuvre, cet aspect, trop légers ? La question est à revoir en vue d'une réédition éventuelle et souhaitable.

Mais la page tourne avec *À l'amie dormante*, publié à Paris chez Denoël en 1935, à laquelle Mélot du Dy accordera d'ailleurs une plus grande attention (une trentaine de pages alors que des deux précédents recueils il n'en retient que vingt). *À l'amie dormante*, l'humour ou la fantaisie cependant ne font pas défaut, mais le recueil alterne deux strophes d'heptasyllabes sur la page de gauche et un douzain d'alexandrins sur celle de droite. Et ces derniers, s'ils sont classiques, affirment fortement leur lyrisme. Ainsi naît et rebondit, de page en page, une sorte de dialogue où le grave l'emporterait peut-être sur le léger, le vécu sur l'imaginé, l'émotion sur l'ironie :

Prête un nouveau sourire à la mélancolie,
 Fille de mon esprit, visage de ma vie,
 Muse, si je pouvais te nommer de ce nom
 Sans mériter bientôt l'injure et le pardon ;
 Fille... mais le regard, mais le pli de la bouche
 Si le goût d'une erreur devinée effarouche
 Cette âme que l'on voit sur ses lèvres surseoir...
 J'ai vu parfois, jadis, des fiancés, le soir,
 Echanger, dans un bruit de pardons et d'injures,
 Sur des bancs de hasard, d'improbables blessures.
 Lèvres, baisers promis, sourires menacés !
 – Qu'elle vînt et voulût s'en passer...¹⁶

Et cette *Amie dormante* peut être la beauté, la faute, le couple, la chimère, l'enfance, la mélancolie (on l'a vue), la vertu, Galatée, la vierge, la statue, l'ombre... Vénus bien sûr « - Ha ! Vénus et l'amour dans les vergers détruits...¹⁷ » mais aussi le poète au poète :

15/ *Hommeries*. Repris dans *C. P.*, p. 66.

16/ *À l'amie dormante*, Paris, Denoël et Steele, 1935. Repris dans *C. P.*, p. 99.

17/ *Ibid.*, repris dans *C. P.*, p. 89.

Tu parleras... Vous serez deux dans vos murmures :
« Ecoute, ami souffrant qui me parle de près,
Le secret du bonheur, c'est d'avoir un secret »...¹⁸

Le secret n'est-il pas la poésie et, pour parodier Valéry, le poème toujours recommencé ? Mais le revers de la médaille pourrait aussi répondre :

Non, cet air est impossible
Que je songe à respirer,
Non, tous les hasards tirés
N'iront pas à notre cible :

Qui parle de paradis ?
D'oiseaux pressés dans la bible ? —
Donnez un dieu disponible,
Donne un plaisir à crédit¹⁹.

Ou encore, dans le choix même fait par le poète, il se clôt sur :

Ici-bas, là-bas, qu'importe ?
Qui parle d'elle ? Présent.
L'odeur du rêve et du sang
Flotte encor sur sa chair morte.

N'importe qui, n'importe où :
Elle est perdue ? On l'emporte.
O poésie un peu forte
Qui sautais sur mon genou²⁰

La brièveté aujourd'hui plus souvent séduit et l'abondance fréquemment détourne le lecteur avant la lecture même. Mélot du *Dy* pratique aussi la pièce courte, ainsi dans *Jeu d'Ombres*, en 1938 :

Un reflet dans la glace,
Une ombre sur le mur,
Un profil dans l'espace,
Un nuage l'efface.
Je t'aimais, j'en suis sûr²¹.

Et lorsqu'il souligne l'importance des vers qu'une mémoire retient, il écrit dans *Métrique et mémoire* : « Une *poésie*, au bon temps, se savait par cœur. D'un poème, à cause de ses proportions, on ne gardait que des bribes : de quatre mille vers, par exemple, deux ou trois²² ». Et cela ne peut se produire chez n'importe quel versificateur, car il faut

18/ *Ibid.*, repris dans *C. P.*, p. 105.

19/ *Ibid.*, repris dans *C. P.*, p. 100.

20/ *Ibid.*, repris dans *C. P.*, p. 116.

21/ *Jeu d'Ombres*, Paris, Denoël, 1938. Repris dans *C. P.*, p. 139.

22/ *Métrique et mémoire*, dans *Le métier de fantôme* (1939-1956) publié dans *C. P.*, p. 171.

que le vers soit bien frappé. J'en ai cité déjà quelques-uns chez Mélot, en voici d'autres où l'inspiration et la métrique s'accordent :

Les oiseaux du matin voulaient des écritures,
Les poètes du soir désiraient un oiseau²³.

ou

Et, pour la langue heureuse, et, pour les dents expertes,
Le fol attrait sur les pommiers des pommes vertes²⁴.

Ces deux vers viennent clore un poème du recueil *Signes de vie* publié chez Denoël en 1936, et qui reprend en quelque sorte le dialogue de l'*Amie dormante*, réparti cette fois en trois quatrains d'octosyllabes et la masse de seize alexandrins. Le léger et le grave conversent ainsi encore, mais les tonalités du contenu opposent moins le lyrisme et l'ironie. L'esprit du temps se prête-t-il toujours à la désinvolture, à la raillerie ? N'écrit-il pas ? :

Je pense aux tiroirs des poètes
Où, dans ce siècle malheureux,
Les vierges, les amants poudreux
Reposent dans leurs bandelettes²⁵.

Deux ans plus tard, en 1938, paraît, chez Denoël, le recueil déjà cité *Jeu d'Ombres*. Celles-ci s'allongent encore jusqu'au poème intitulé *La fin, la chanson* :

Les insectes de nuit s'abattaient sur les lampes.
La fatigue, appuyant ses paumes sur mes tempes,
M'invitait à penser, bien plutôt qu'à dormir.

Le poète égrène ses souvenirs, il lui revient des images :

Je comptais, comme autant de chiffres du passé,
Les syllabes, les fleurs de quel poème encore ;
.....
C'est encore un esprit qui cherche son amour.
.....
Tu revois ta folie et ta sagesse même
Comme une grande fille aux cheveux emmêlés.

Après cette quête de la mémoire, qui est aussi celle du poème, il termine :

C'est la nuit qui revient, c'est la sainte évidence :
Plaisir, travail, amour, problèmes résolus ;
Et le rêve reprend sur une autre cadence
Un long raisonnement que tu ne comprends plus²⁶.

23/ *Signes de Vie*, Paris, Denoël et Steele, 1936. Repris dans *C. P.*, p. 130.

24/ *Ibid.*, repris dans *C. P.*, p. 136.

25/ *Ibid.*, repris dans *C. P.*, p. 135.

26/ *Jeu d'Ombres*, repris dans *C. P.*, pp. 150-152.

Puis ce fut le silence, celui de la publication et non de l'écriture. Mais peu avant sa mort, Mélot du Dy fit un choix de ses poèmes composés entre 1939 et 1956 sous le titre *Le métier de fantôme*. Par métier, il faut entendre, je crois, le sens propre du terme : le savoir-faire de l'ouvrier, de l'artisan, de la composition à la correction et à l'achèvement d'un ouvrage dans un matériau, la langue française en l'occurrence. Il s'en explique : « Elle a ses lois, sans doute, elle a du moins son mouvement très particulier, sa façon à elle de se comporter lorsqu'on s'en sert. C'est un « matériau » spécial, avec ses surprises, ses nœuds, son fil : on ne taille pas dans du français comme dans de l'américain. — Ici une parenthèse: Est-ce que tous les statuaires qui travaillent le marbre blanc ont la même nationalité ? Tous les sculpteurs sur bois, une commune patrie, qui serait Bois ? Et encore: est-il convenable d'imiter en marbre le bois, et réciproquement ?²⁷ »

Ce paragraphe est extrait du texte qui sert d'introduction au recueil publié à titre posthume. Fantôme donc aujourd'hui ? Pas de nos jours sans doute puisqu'il y a un retour à la forme fixe, mais à ses propres yeux peut-être : « Mémoire n'a plus de fille. « Donner à voir » n'est pas donner à se souvenir ; le rythme du pas sur la passerelle dispense de la mélodie, et pourquoi mesurer sur elle, morte, les battements d'un cœur irrégulier ?²⁸ »

Et selon son cœur, sa voix et son esprit, il renoue avec l'aisance de sa respiration, l'ironie du coup d'œil. Ainsi *La sirène* :

Lointaine rumeur de la vie.
Un jour, un seul pour mes regards.
Océan de tous les hasards
Et de monotonie.

Je t'imagine sur les plages,
Amour pareil à mon erreur !
Assez de vie et de fureur
Pour déplacer des coquillages...

Ces flots dans la chambre, lumière
Sur mes mains d'aveugle. Voici
Ton premier silence ébloui,
Voici ma chance, la dernière,

Vite, et saisir ce qui se donne,
L'aurore d'une épave, un sein
Délicieux : regarde bien !

Vite, et mourir. Personne²⁹.

27/ *Le métier de fantôme*, dans *C. P.*, p. 172.

28/ *Ibid.*

29/ *Ibid.*, p. 186.

L'amour, l'humour se poursuivent, plus graves et plus affranchis sans doute, des chansons, des constats, même des quatrains moraux et, toujours, la poésie, la compagne, le souvenir et la mort. Mais aussi parfois le jeu de mots, la trouvaille amusante, le refrain, la variante, mais aussi alors la fatigue ou l'angoisse qui se cachent et deviennent humour sombre. En voici quelques exemples, et du léger au grave :

Rien : la page la plus blanche,
Et déjà, ce n'est plus vrai.
C'est dans le désert la lente
Espérance des forêts³⁰.

ou

Quand les poètes et le prince
Ne savent plus marcher sur l'eau,
Tout est noyé dans la province
On meurt d'ennui sur le bateau³¹.

Parlant de *L'image* « ces reflets sur le flot, selon les fantaisies/Du vent », les deux tercets du sonnet disent :

En quel siècle vivais-je ? Et quel heureux miroir
Me permettrait encor, légère, de me voir
Sans rire du destin de mon propre visage ?

Mais une âme demeure en cette image-ci
Comme d'un monde alors pleinement réussi,
Et comme le secret des poètes sans âge³².

Quant à la mort humaine :

Un homme est mort, mais ses fantômes : deux, trois, quatre
Et davantage, tous ses vieux moi discordants
Sont déchainés ; tous ces chiens fous peuvent se battre
Libres de laisse, et vont se mordre à belles dents³³.

Par ailleurs, cependant, si l'on saisit la mort :

Mais lorsque dans nos bras, pieux, nous t'avons pris
Pour te porter sans vie à la terre entr'ouverte,
Nous avons su, pesant la présence et la perte,
Combien l'homme est plus lourd, allégé d'un esprit³⁴.

Dans *La chanson pour finir*, désabusée, la dernière strophe nous rapporte :

30/ *Ibid.*, pp. 248-249.

31/ *Ibid.*, p. 274.

32/ *Ibid.*, p. 223.

33/ *Ibid.*, p. 237.

34/ *Ibid.*, p. 282.

Dans l'ombre qui m'embaume,
Tu montes sans effort,
Voix sans amour, fantôme
Sans mort³⁵.

Mais y a-t-il vraiment un terme puisque, beauté ou fantôme, les trois derniers vers du recueil nous disent :

Je reviendrai par quelque nuit légère
Te réveiller des bras de l'étrangère
Et te parler d'un monde où l'on vivrait³⁶. »

C'est celui du poème et qui, bien sûr, toujours se recommence.

Tel est, je crois, l'aspect majeur de Mélot du Dy. Il en est d'autres : le rimeur, le rhétoricien, publié et admiré pour tel, le traducteur abondant et remarquable – Pétrarque, ou Goldoni, Shakespeare, Keats, Goethe ou la brésilienne Cecilia Meireles, parmi d'autres, des poèmes en majorité, mais aussi du théâtre *Peines d'Amour perdues* ou *Les Rustres* – le prosateur, auteur de quatre longs récits publiés, le critique, l'épistolier aux centaines de lettres, le dessinateur, l'amateur de musique... Laissons cela pour d'autres jours, d'autres visites et d'autres redécouvertes³⁷. Il fut divers comme tout être doué en profondeur dans un monde multiple et sans cesse multiplié.

Robert Mélot vécut, je crois, sans problème matériel, fils de la bourgeoisie éduquée de la fin du XIX^e siècle. Il termina ses études secondaires en France, fréquenta l'Université de Munich, voyagea également en Italie et en Angleterre, fut journaliste et critique, travailla à Bruxelles dans une imprimerie que son père dirigeait³⁸. Il vécut à Bruxelles, en Ardenne à Vielsalm où sa maison brûla, ensuite en France à Maintenon ; il revint en Belgique en 1929 et résida à Rixensart où il finit ses jours avec Blanche Dudicourt qu'il avait rencontrée en 1913 sur la scène du théâtre du Parc. Elle était

35/ *Ibid.*, p. 284.

36/ *Ibid.*, p. 286.

37/ Diverses traductions furent publiées en volumes : *XXV Sonnets de Shakespeare*, Bruxelles, éditions du cercle d'art, 1943 ; John Keats, *Poèmes*, Paris-Bruxelles, éditions du cercle d'art, 1944 ; Cecilia Meireles, *Poèmes*, La Haye, Erospress, 1953 ; *Douze sonnets de Pétrarque*, dans *Les cahiers du Ru*, Aoste, Musumeci éditeur, n° 10, 1987, p. 78-84. Sous forme de prose : *Les trois grâces*, Bruxelles, Les livres du Géant, 1919 ; *L'Ami manqué*, Paris, Au sans pareil, 1929 ; *La lettre au Médecin*, Bruxelles, éditions des artistes, 1942 ; *Trois récits*, Bruxelles, éditions des artistes, 1960 (reprend *L'Ami manqué*, *La lettre au Médecin* et un inédit *La lettre au Pasteur*). Sous le nom de Dot du Mély, *Les rimes des rhétoriciens*, Aoste, Musumeci éditeur, 1987.

38/ Émile Potelle, *Le poète Mélot du Dy et l'Ardenne*, Cahiers de l'Ourthe et du Haut-Pays d'Ardenne, 1988, donne une bonne base bio-bibliographique, pp. 61-71.

française, raffinée, dévouée et charmante. Il s'appelait alors Robert E. Mélot et leur mariage lui suggéra son nom de plume. « Blanche s'appelait Du-di-court, disait-il en détachant les syllabes, cela donne Dudi, dès lors Mélot du Dy ». Ils eurent trois filles, deux sont encore en vie et l'aînée écrit pour ses amis de courts poèmes, des maximes et des aphorismes.

Mélot du Dy était un homme souriant mais secret, d'apparence distante mais nouant des amitiés et des affections profondes dans les milieux littéraires avec Jean de Boschère, Jean Paulhan, Paul Fierens, Hélène H. Du Bois, Cecilia Meireles, Norge, Edmond Vandercammen, ou le peintre Jean Vanden Eeckhoudt pour ne citer que quelques noms. Il fonde, on le sait, la célèbre revue *Le Disque Vert* en 1922, avec Franz Hellens et Odilon-Jean Périer ; il est élu membre de l'Académie Picard en 1946. Il reste davantage cependant un homme de correspondance que de discussion, de comité ou de café littéraire. Mélot fut néanmoins reconnu par la critique, ses pairs et les anthologies jusqu'aux années quatre-vingt. En 1934, Norge note : « Sa poésie qui se définit par un trait souple et fier, comme une figure de fleuret sait cacher ses blessures en souriant, mais nous aurons entrevu qu'elle avait les yeux plus ardents, et les plus tendres³⁹. » Robert Guiette, en 1948, relève : « L'accent de ses poèmes, de jour en jour, devient plus grave. Leur résonance s'élargit sans que rien se perde de l'exactitude de leur contour. Ayant si souvent charmé notre esprit, il ne nous étonnerait guère qu'il nous émeuve à chaque nouveau chant davantage⁴⁰. » Quant à Robert Vivier, dix ans plus tard, il précise : « La pensée chez lui ne se fige pas, elle garde son mouvement naissant et ce mouvement passe dans le vers, l'entraîne, en propage la cadence et colore de feu clair les mots⁴¹. » Encore un avis, celui d'un jeune homme de vingt et un ans : Anatole Bisque, alias Alain Bosquet. Dans sa première anthologie, en 1940 : « Mélot du Dy est incontestablement notre meilleur artisan du vers ». Après quelques restrictions sur l'originalité, la mesure, un certain « badinage », il affirme : « Simple, il a les accents d'un grand poète... et on s'obstine à l'ignorer ! Dans *Signes de vie* il connaît même une fraîcheur et une émotion poignante auxquelles souscrivent le Ronsard des *Amours de Marie* et le Corneille des *Stances à la du Parc*⁴². »

39/ Géo Norge, *Florilège de la nouvelle poésie française en Belgique*, Bruxelles-Paris-Maastricht, 1934, p. XXV.

40/ Robert Guiette, *Poètes français de Belgique*, Paris-Bruxelles, éditions Lumière, 1948, p. 34.

41/ Robert Vivier, dans Gustave Charlier et Joseph Hanse, *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1958, p. 575.

42/ Anatole Bisque, *Anthologie de Poèmes inédits de Belgique*, Bruxelles, Pylone, 1940, p. 35.

Mélot appréciait ce point de vue puisqu'il m'offrit l'anthologie en 1946, enrichie d'une *Chanson* dédiée et manuscrite. Pourquoi ? La critique souvent classait le poète, par affinité apparente, par habitude aussi, au nombre des fantaisistes, les Toulet, les Pellerin, les Derême. L'habileté langagière et métrique, l'ironie aussi, encourageaient ces rapports témoins de l'air du temps. Mais la Pléiade et Ronsard en particulier – dont il se voulait « le fils spirituel » nous rappelait récemment sa fille – étaient pour lui la source essentielle. D'ailleurs ne dit-il pas ? :

Poète, avec Ronsard être celui qu'on nomme
Toujours, parmi les dieux de la terre et du ciel !
Quand l'univers était à l'échelle de l'homme,
On avait bien raison de se croire immortel.

Ce temps n'est plus. L'homme a perdu son importance,
Entre deux infinis comme lui poussiéreux.
Observe, dans ce rais de soleil, cette danse
Futile : nos héros, nos amantes, nos dieux...

Or, tu peux t'en aller dans la littérature
Et faire une chanson de ton mortel émoi !
Confondre ton amour avec la lèvre pure,
Ou bien mourir, sauvant ton erreur avec toi⁴³.

L'émotion, les regrets, ici, dominant, mais pour terminer sur une pirouette, ce qui aurait amusé sans nul doute Mélot du Dy, cédon's lui la parole encore une fois⁴⁴ :

Cette fille promise
Au trône aérien,
Vous l'avez si haut mise
Qu'on ne la voit plus bien.

.....

Cette fille choisie,
La vierge des élus,
Nommons-la poésie
Et ne m'en parlez plus.

43/ *La maison vide* dans *Lucile*, Bruxelles, Les cahiers du Journal des poètes, 1936, repris dans *C. P.*, pp. 119-120.

44/ *Le métier de fantôme* dans *C. P.*, pp. 267-268.

Réception de M. David Gaatone

Discours de M. André GOOSSE

Monsieur – puisque la solennité de la circonstance veut que je vous dise Monsieur, comme si nous étions brouillés –,

Monsieur,

Grâce à vous, la liste des membres étrangers de notre Académie s'accroît d'un quarante-cinquième nom et d'un quinzième pays, le vôtre, Israël, s'ajoutant à la France, l'Italie, la Suisse, le Danemark, les États-Unis, le Canada, les Pays-Bas, la Suède, le Portugal, le Pérou, la Chine, la Finlande, la Roumanie et l'Australie, en attendant qu'un seizième pays, l'Algérie, s'y adjoigne grâce à l'arrivée, en mai prochain, de la romancière Assia Djebar. J'insiste sur le fait que ces membres étrangers ont les mêmes droits que les Belges, la seule différence réelle est que, vu l'endroit où ils vivent, ils sont moins constants à nos réunions. Pourtant, quelques-uns se font un devoir, oserais-je espérer un plaisir ? nous font l'amitié (ce mot n'est pas une formule creuse) de venir nous voir quand ils le peuvent. J'espère, cher David, pardon, Monsieur, que vous serez de cette catégorie.

Mesdames, Messieurs,

Je suppose que, comme moi, vous serez sensibles à ces symboles d'un *œcuménisme* fondé sur la culture et dépourvu de toute arrière-pensée politique et économique, et que vous aurez une pensée d'hommage à notre fondateur, le ministre Jules Destrée, qui a voulu que, dans notre Académie et peut-être un peu *par* notre Académie, la langue française soit un lien pacifique et désintéressé. Destrée pensait ainsi en 1920, à une époque où le concept de francophonie et même le mot étaient quasi inexistants.

Il a voulu aussi que les femmes soient présentes : en 1920, soixante années, Mesdames, avant que Marguerite Yourcenar force les portes de l'Académie française. Il a voulu enfin que soient mêlés les écrivains et les *philologues*, dont vous êtes dorénavant, cher Confrère. Sans doute, ce mot, chez les linguistes parisiens que vous avez fréquentés, passe-t-il pour un peu vieillot, voire un peu ridicule ; il ressortissait au dédain quand Alain Rey traitait de *philologue* notre confrère et votre maître Robert-Léon Wagner, qui s'était permis de critiquer un très aventureux exégète de Villon. Notre usage ressemble assez à celui de l'Allemagne, qui a influencé notre organisation universitaire, où le licencié en philologie romane a dû montrer sa compétence en linguistique historique et descriptive comme en histoire de la littérature médiévale et de la littérature moderne, l'adjectif *roman* montrant de surcroît que le français n'est pas le seul horizon. Les linguistes belges trouvent dans cette formation partiellement philologique des garde-fous qui ne seraient pas inutiles à des linguistes d'autres pays. Je ne dis pas cela pour vous, naturellement, cher Confrère, comme mes auditeurs le constateront tout à l'heure.

Avant d'en arriver là, vous devrez patienter, Mesdames, Messieurs, car la présentation de notre nouveau confrère exige des développements biographiques inhabituels. Que peut-on raconter de la plupart d'entre nous, philologues, en dehors de notre formation, de notre curriculum universitaire et de nos travaux ? Vous, vous avez eu, cher Confrère, une vie que l'on peut dire mouvementée, et qui a été déterminée en partie par des faits historiques dont il serait regrettable que nous perdissions la mémoire, parce que les idéologies qui les ont provoqués ne sont pas mortes : *La bête est revenue*, chante courageusement Pierre Perret, et des indices tout nouveaux s'aperçoivent. Si je remue des souvenirs dont vous ne parlez pas volontiers à vos proches mêmes, pardonnez-moi, cher Confrère, en pensant qu'on souhaite à ce rappel une valeur d'antidote ou de prophyllaxie.

En 1929, le ménage juif Zelmanovic (lisez *-itch*) quitte la Tchécoslovaquie, s'installe à Anderlecht, rue Broyère, et y ouvre un restaurant, à défaut, pour le père, de devenir médecin, rêve qu'ils reporteront sur leur fils David, né en 1932 et qui commence ses études à l'école communale. Elles seront interrompues en 1940. À l'invasion allemande, la famille part pour la Normandie, puis pour le Sud-Ouest de la France. Le père exerce divers métiers, notamment celui de cantonnier. En 1943, il est requis par ce que les occupants appelaient bénévolement travail obligatoire en Allemagne ; il disparaît littéralement, puisque sa famille n'aura jamais de nouvelles : trente-cinq ans plus tard, David découvre le nom de son

père parmi les morts d'Auschwitz dans une liste ronéotypée par Serge Klarsfeld.

La famille se disperse. La mère, tuberculeuse, trouvera dans un sanatorium de Pau non seulement les soins nécessaires, mais un abri aussi contre les mesures antisémites. (Marcel Frydman, que je citerai tout à l'heure, signale un fait analogue dans la région d'Anvers.) Le frère et la sœur sont accueillis dans des maisons religieuses, l'un à Toulouse, l'autre à Agen. David, sous un nom d'emprunt, poursuit ses études au collège de Marmande, où il lui arrivera même une fois de remplacer un instituteur absent, comme si ses qualités de pédagogue avaient déjà été perçues. Il habite chez un paysan généreux quoique peu intellectuel ; il se rappelle encore les repas, qui ignoraient les restrictions alors habituelles ; pendant les loisirs que laisse l'école, il se rend utile en s'occupant du bébé, en gardant les vaches, en participant aux travaux de la moisson et des vendanges.

En juin 1945, la mère et ses trois enfants rentrent en Belgique ; mais elle est toujours malade et mourra d'ailleurs peu d'années après. David a repris ses études, à l'athénée de Bruxelles, et il les mène tambour battant : il obtient son diplôme d'*humanités anciennes* au *jury central*, locution belge désignant un organisme officiel chargé de faire passer un examen à des élèves qui n'avaient pas suivi des études régulières. David loge à Boitsfort dans le home de Miravalle, qui accueillait, après la guerre, les enfants juifs sans famille.

Ce renseignement a attiré mon attention sur quelque chose à quoi je n'avais jamais pensé : les persécutions des nazis ont créé une catégorie nombreuse d'orphelins qui étaient plus orphelins que ceux que l'on appelle ainsi d'habitude, parce qu'ils avaient perdu souvent *toute* leur famille et parce qu'ils avaient été *mis à part*, à la fois par les persécuteurs et par les événements. À cela s'ajoutent *le deuil impossible*, puisque ceux qu'ils ont perdus sont des disparus plus que des morts, *la culpabilité du survivant* et d'autres traits encore que j'ai trouvés décrits dans un livre publié récemment aux éditions Quorum, *Le traumatisme de l'enfant caché*, que vient de m'envoyer son auteur, ami de David Gaatone, sans doute présent dans cette salle, Marcel Frydman, professeur à l'Université de Mons. Au-delà des souffrances et des traumatismes qu'ont laissés les événements, il semble que l'on perçoit, chez ceux qui les ont subis, des traits communs, notamment une fraternité vraiment particulière ; plus hardiment peut-être, j'ajouterais : une médiocrité impossible. Sans doute beaucoup n'ont pas résisté à de telles épreuves, mais, l'équilibre reconquis, elles ont aussi forgé des personnalités hors de la moyenne.

Ici se place, je crois, dans la biographie que je retrace, un bref séjour aux États-Unis, où David a travaillé en usine. Il gardera un mauvais souvenir de ce pays, où pourtant s'est intégrée sa sœur.

Apatride depuis 1946, il retrouve une patrie en 1950, à dix-huit ans : il arrive en Israël et entre dans un kibboutz près de Gaza. C'est alors qu'il apprend réellement l'hébreu, qu'il connaissait sans doute depuis l'enfance, puisque, dans sa famille pratiquante, c'était la langue de la religion, mais lue plus que parlée et vraiment comprise (sa langue maternelle a été le yiddish). Il change de nom, adoptant celui de *Gaatone*, d'après le nom d'un fleuve côtier qui rejoint la Méditerranée près de Saint-Jean-d'Acre, nom qui a l'avantage de se prononcer comme il est écrit, sauf que j'ai constaté une certaine hésitation entre le *a* double et le *a* long, différence qu'une oreille peu attentive ne perçoit même pas ; il est vrai que la finale *-one* a, selon les mots et selon les usagers, tantôt un *o* fermé, tantôt un *o* ouvert, ce dernier s'imposant dans ce cas particulier.

En 1952 commence le service militaire, qui, en Israël, dure deux ans et demi, sans compter par la suite les *rappels* réguliers. David est, dans l'armée de l'air, chargé d'inspecter chaque jour les radios des avions. Il apprend l'arabe dans la carlingue d'un avion, sous le hangar. Les rappels étaient consacrés à la surveillance de la mer pour prévenir les raids nocturnes. Il arrivait que les veilleurs tournassent leurs puissantes jumelles vers la plage, où des spectacles plus piquants attiraient leur attention.

Après le service militaire, David Gaatone est occupé pendant un an dans une usine fabriquant des postes de radio. En 1955, tout en continuant à travailler pour payer ses études, il s'inscrit à l'Université hébraïque de Jérusalem en langues et littératures françaises et anglaises. Il faudra choisir par la suite. S'il lit beaucoup à cette époque, écrit même des vers, les études littéraires le séduisent peu, car elles donnent à son esprit positif une impression de bavardage. Avant d'entrer à l'Université, il a montré, on l'a vu, son intérêt pour des langues diverses, qu'il pratique même. Il gardera et élargira cette curiosité. À la linguistique générale, il préfère l'étude d'une langue particulière, et le français à l'anglais, comme l'auraient fait prévoir les années passées en Belgique et en France. Son mémoire de maîtrise est consacré à *La négation dans « Li romans de Dolopathos »*. On retrouve donc la philologie, cette étude syntaxique prenant sa documentation dans un roman français du début du XIII^e siècle. Mais le choix a sans doute été influencé par l'excellent médiéviste qu'était le professeur Menahem Banitt.

Le travail fut apprécié : David Gaatone devient assistant au département de français et surtout il revient en France en 1962 comme boursier du gouvernement français, quoique marié depuis trois ans et père d'une petite fille. Il suit les cours de la Sorbonne et de l'École pratique des hautes études. Parmi les maîtres dont il se souvient surtout, il nomme un autre médiéviste, Félix Lecoy, et Robert-Léon Wagner. Plusieurs parmi vous, chères Consœurs, chers Confrères, se souviennent de ce dernier, qui a fait plus d'une fois le voyage de Paris à Bruxelles pour nous présenter une communication. Vous êtes sûrement d'accord avec les compliments qu'en fait David Gaatone : notamment sur sa délicatesse, dont je pourrais donner un exemple exquis.

C'est sous la direction de Wagner que David Gaatone prépare un doctorat d'État, soutenu en 1967, et dont une version revue est publiée en 1971, chez Eugénie Droz à Genève, dans une collection de grande autorité, les *Publications romanes et françaises*, fondée par Mario Roques – encore un de nos confrères !

Le titre du livre est *Étude descriptive du système de la négation en français contemporain*. Une analyse détaillée serait fastidieuse ici. Le mot *descriptive* pourrait faire croire que l'auteur s'interdit toute discussion théorique. Ce serait une erreur. Il croise le fer notamment avec les auteurs grandement renommés parmi les linguistes que sont Damourette et Pichon. Les matériaux sont fournis par le dépouillement systématique de cent vingt livres du XX^e siècle, complétés par des journaux, des revues, des ouvrages scientifiques. Ils permettent de donner des précisions chiffrées sur chacun des faits décrits. Les résultats ont été exploités dans la douzième édition du *Bon usage*. Un observateur comme Grevisse, constatant que la rigidité d'une règle est contestable, est particulièrement attentif à recueillir les exemples qui la contredisent, ce qui pourrait faire conclure qu'un usage a remplacé l'autre alors qu'il y a concurrence et non substitution. Une seule critique, purement formelle : vous accompagnez les exemples d'un numéro désignant la source. Le lecteur qui donne une portée différente, du point de vue stylistique plus encore que normatif, au témoignage de Céline et à celui de Mauriac, ou même, chez un seul auteur comme Sartre, au témoignage tiré des *Mots* et à celui de *L'âge de raison*, est contraint au va-et-vient entre le texte et la bibliographie.

Votre carrière universitaire se déroule entretemps et se continue ensuite, cette fois plus banalement, c'est-à-dire à peu près comme chacun d'entre nous. Elle se partage d'abord entre les universités de Jérusalem, de Haïfa et de Tel-Aviv ; puis la dernière vous accapare entièrement. Encore faudrait-il nuancer cette formule. D'une part,

vous ne vous dérobez pas devant les tâches collatérales, ces commissions internes ou officielles qui fleurissent partout et qui se gargarisent du mot *réforme*. Ensuite, vous voyagez volontiers, non pas en touriste, mais en professeur et en conférencier : vous avez été professeur invité à Montréal, à l'Université de Paris VIII ; on vous a entendu dans bien d'autres universités, dans de multiples congrès. Vous êtes donc souvent en Europe occidentale ; cela nous fait espérer de vous revoir à l'un ou l'autre de ces passages et peut-être d'entendre une communication. Suivez l'exemple de votre maître Wagner, qui, il est vrai, habitait plus près.

Ce qui a déterminé notre choix, ce sont surtout vos publications. Deux caractéristiques générales : en bon pédagogue et en homme qui ne cherche pas à se donner artificiellement les apparences du sérieux, vous évitez le jargon ; votre culture linguistique est vaste et sans allégeance à une école précise. Ces deux traits illustrent deux aspects de votre personnalité : l'esprit d'indépendance et le sens du concret, c'est-à-dire la langue dans son fonctionnement observé.

Outre des comptes rendus attentifs sans agressivité ni complaisance, vous avez publié dans les revues les plus réputées internationalement un grand nombre d'articles, auxquels il faudrait joindre vos communications aux congrès. Ces articles portent parfois sur la phonologie et sur la lexicologie du français, mais surtout sur la syntaxe. L'auteur discerne avec finesse, avec subtilité même, les caractéristiques essentielles des faits qu'il étudie : par exemple les nuances entre *bien* et *beaucoup*, entre *quelques* et *plusieurs*. Il a traité aussi des verbes impersonnels, des verbes pronominaux, de l'ordre des mots, etc.

Les sujets, très variés, ne se lient pas les uns aux autres selon un ordre visible, comme une construction systématique et concertée. Le choix est souvent appelé par votre enseignement : au moment où l'on doit expliquer telle chose aux étudiants, on s'aperçoit que les choses sont moins simples qu'on ne l'aurait cru et que les grammaires ne le disent. J'ai l'impression que cette explication ne suffit pas : votre curiosité passionnée des choses du langage vous fait céder à des sollicitations successives, sans plan préétabli.

Voilà pourquoi vous préférez les articles aux livres, et il a fallu l'insistance pressante et amicale de Marc Wilmet pour que vous consacriez un livre entier au passif, livre qui vient de paraître en Belgique, chez l'éditeur du *Bon usage*. Comme on dit, il comble une lacune, car il n'existait pas de synthèse sur ce sujet important, « structure formelle [...] propre au français, même si on peut lui trouver des équivalents approximatifs dans d'autres langues ». Le

petit reproche que je formulais à propos de la thèse sur la négation n'est plus de mise : le nom des auteurs est précisé à la suite des exemples. Il est vrai que, cette fois, beaucoup d'exemples sont fabriqués. Le dessein du livre l'exigeait. Si une phrase comme « On s'est [...] attaché ici à une description aussi fidèle que possible de la réalité linguistique plutôt qu'à la démonstration ou à la vérification d'une thèse » vaut aussi pour le premier livre, la suite montre un autre dessein : « Il s'agissait avant tout d'observer le comportement d'un grand nombre de verbes et de phrases par rapport au passif afin d'en dégager [...] d'éventuelles tendances générales. » Le nombre des verbes, la variété et la multiplicité des situations rendent utopique la constitution d'un corpus observé. Mais on se heurte à la difficulté d'établir l'inexistence, la non-grammaticalité de telle ou telle construction. Vous mentionnez, à titre de comparaison, que le « caractère résiduel » de la négation assumée par *ne* seul (« Je *ne* puis répondre ») est confirmé par (je vous cite) « l'impossibilité de l'appliquer à de nouveaux contextes » (p. 194). Hélas ! mon fichier m'en fournit des exemples, aberrants peut-être, mais non pas *impossibles*. Il serait mesquin de s'attarder à ces détails, sinon pour confirmer l'ardeur disputante des grammairiens. J'admire sans réserve l'organisation rigoureuse du livre, la finesse des analyses, la richesse de la bibliographie, etc. La quatorzième édition du *Bon usage*, laquelle est en pénible gestation, en tirera profit.

*
* *

Au-delà de vos écrits et même des rencontres à l'intention d'un congrès ou d'un colloque (où d'ailleurs je suis beaucoup moins assidu), je souhaitais vous connaître mieux, ou autrement. J'ai donc fait le voyage de Tel-Aviv. Je vous ai observé, écouté dans votre milieu familial chaleureux et accueillant, dans cet appartement tout proche de l'Université. J'ai tâché de connaître un peu le cadre universitaire que vous venez de quitter et qui est tellement moins formaliste qu'en Belgique : la cravate et le veston sont rares et font exotique ; la température, même en novembre, rend peu commodes ces ornements occidentaux.

J'ai interrogé des témoins. Vos anciens élèves d'abord ou plutôt vos anciennes élèves, puisque les études de français, comme dans d'autres pays, ont une clientèle surtout féminine – ce qui permet des réflexions un peu moroses sur la situation internationale du français. Pour la partie anecdotique, ces témoins louent votre charme et avouent avoir été toutes ou presque un peu amoureuses – par parenthèse, je suis contraint ici à la syllepse et de mettre *toutes* et *amoureuses* au féminin, malgré le caractère grammaticalement masculin de *témoins*. Je continue donc au féminin.

Pour limiter la portée des compliments qui vont suivre, je dois reconnaître que j'ai rencontré seulement de bonnes élèves, comme le montre leur carrière ultérieure, qui, justement, m'a donné l'occasion de les rencontrer. Elles sont unanimes à louer vos qualités de professeur, lesquelles traduisent le plaisir que vous donne l'enseignement : ponctuel, exigeant, critique sans être ni autoritaire ni négatif, compétent, bon pédagogue, clair et spirituel. L'une d'elles m'a même communiqué dix pages de vos bons mots, en quelque sorte des *gaatoniana*. Je ne résiste pas à citer celui-ci : « La différence entre la Bible et *Le bon usage*, c'est que ce dernier n'a pas été dicté directement par Dieu ; il l'a été sans doute, mais indirectement, et le copiste a fait des fautes. » Je reprends la nomenclature des qualités que vous reconnaissent vos étudiantes, passant cette fois du professeur à l'homme : simple et naturel (elles ne vont pas jusqu'à *modeste*), peu distant mais discret, attentif, compréhensif, serviable. J'ai écarté quelques adjectifs qui m'ont semblé hyperboliques, à la fois pour suivre ma pente naturellement sceptique et pour ne pas vous induire en tentation de vanité.

Parmi les témoins privilégiés, il y a vous-même et M^{me} Gaatone, née Chochana Spitzer (qui a donc le même nom qu'un des plus brillants romanistes – je me rappelle l'ovation qui a salué la fin d'une de ses dernières interventions publiques). Vous l'avez connue, si j'ai bien retenu, au moment où, nouvel arrivé en Israël, vous avez dû prouver votre connaissance de l'hébreu et du Talmud.

Voici ce que j'ai retenu en outre. Vous êtes trois fois père et trois fois grand-père, mais vos petits-enfants sont bien loin, aux États-Unis. Vous pratiquez le sport : la natation presque tous les jours (la piscine universitaire est quasi devant votre porte) ; le tennis ; le basket jadis (vous avez brillé au championnat militaire en 1953). Vous aimez la musique, classique et moderne, mais non jusqu'au rock, la musique folklorique aussi : vous participez avec votre femme deux fois par semaine depuis vingt ans à un groupe de danses. Vous ne détestez pas montrer votre indépendance par un zeste de contestation, un brin de cynisme. « La négation lui va bien », m'a dit votre femme. Mais votre gentillesse, votre urbanité et votre humour rendent votre fréquentation bien agréable et vos amis nombreux et attachés. Vous mettez en pratique vos principes, par exemple dans la répartition des tâches domestiques. Vous respectez les croyances et coutumes des autres, même proches, si différentes qu'elles soient.

Votre curiosité intellectuelle est vaste, et depuis l'enfance ; les livres vous ont servi de refuge dans les pires moments. En fin de compte, le trait fondamental de votre personnalité, du moins en ce

qui nous concerne, c'est l'amour des mots, l'amour des langues, non seulement celles, nombreuses, que vous connaissez bien, certaines dès l'enfance, d'autres depuis moins longtemps (il sait du russe, ma sœur !), mais l'amour de toutes les langues, toutes fascinantes, même vues de la lisière, à laquelle vous êtes contraint, naturellement, de vous arrêter parfois. Cette passion se dit littéralement en grec, Monsieur, *philologia*. Vous voyez bien que votre place naturelle est dans notre section de philologie.

Vous m'avez dit que, dans le vaste champ de la linguistique française, vous avez privilégié la syntaxe parce qu'elle est liée au raisonnement. Mais dans la syntaxe pourquoi la négation ? Vous m'avez répondu : par hasard. Peut-être auriez-vous fait la même réponse si je vous avais demandé: pourquoi le passif ? Une personne cultivée qui m'est proche trouve que ces hasards ressemblent fort à des coïncidences. Or plusieurs de nos confrères écrivains nous ont récemment montré, dans nos séances privées, l'importance qu'ont pour eux de telles rencontres. Essayons de ne pas être en reste. Les événements de votre enfance que j'ai rapportés tout à l'heure vous ont montré aux prises avec la négation et contraint à la passivité. Et voilà que vous consacrez une part notable de vos recherches à l'expression grammaticale de ces deux thèmes. Est-ce une obsession ? Est-ce une revanche ?

Quoi qu'il en soit, la première de ces études m'a donné le plaisir de vous connaître et de vous apprécier, ce que mes lectures ultérieures, puis nos rencontres ont confirmé et approfondi. L'Académie entière s'y associe. Puisque vous revenez au lieu de votre naissance – allez-vous jusqu'à dire avec Chateaubriand, « le joli lieu de ma naissance » ? – je souhaite que soit associé, sinon la Belgique entière ou même Bruxelles, du moins Anderlecht, dont vous êtes un enfant, non pas prodigue ni oublieux, mais écarté par l'histoire.

Sachez en tout cas que, par votre élection, vous avez ajouté à vos relations presque quarante amis – ou plutôt presque trente-neuf, puisque vous voilà un de ces quarante. Pourquoi presque ? pensez-vous avec inquiétude. Parce quelques-uns l'étaient déjà, vos amis.

Je ne vous cacherai pas que l'annonce, il y a près d'un an, de mon élection à cette honorable institution m'a causé la plus profonde surprise. Pourquoi ne pas l'avouer, je me voyais mal, en fait, je ne me voyais pas du tout, en, si j'ose dire, « gibier d'Académie » et, qui plus est, en Belgique, réputée terre de grammairiens ? En outre, la liste, qu'il m'a été donné de consulter dans l'Annuaire de l'Académie, des philologues, anciens et actuels, belges et étrangers, sans même parler des femmes et hommes de lettres, comporte beaucoup trop de noms célèbres pour que j'aie jamais pu même imaginer en faire un jour partie. J'y retrouve ceux de quelques-uns des grands auteurs, dont les œuvres m'ont formé, entre autres, celui de mon maître Robert-Léon Wagner. Ce n'est donc pas sans appréhension que je me présente aujourd'hui devant vous, qui avez bien voulu me juger digne d'être des vôtres. Les bonnes paroles que M. André Goosse a eu la gentillesse de prononcer à mon propos ne la dissipent pas entièrement. Mais à cette appréhension se mêle aussi une certaine émotion. Celle, bien sûr, que suscitent l'honneur que vous m'avez fait et un événement si peu prévisible et si imprévu dans ma vie. Mais aussi l'émotion liée au lieu même de cet événement. Car, bien que vous m'ayez élu au titre de membre étranger, je ne suis pas, comme vous le savez déjà, tout à fait étranger à ce pays et moins encore à cette belle ville de Bruxelles, qui m'a vu naître et où j'ai fait, avec une assez longue interruption due à la guerre, l'essentiel de mes études primaires et secondaires, couronnées en 1949 par ce qu'on appelait alors le « Jury central ». Qui sait si je n'ai pas croisé, en ces années déjà bien lointaines, tel ou tel membre de cette Académie, dans les couloirs de l'Athénée de

Bruxelles ? Un demi-siècle après, voilà donc, grâce à vous, la boucle bouclée. Je vous en suis reconnaissant. Je remercie également les quelques fidèles amis, de Belgique et d'ailleurs, qui ont sacrifié un samedi après-midi et m'ont fait le plaisir de venir assister à cette séance.

Dans le projet de création de l'Académie, il y a quelque quatre-vingts ans, figurait la proposition d'élire des membres étrangers. Permettez-moi de citer ici un extrait de ce texte :

« L'Académie pourra appeler à elle un nombre limité d'écrivains ou de philologues de nationalité étrangère choisis non seulement en France, mais aussi au Canada, en Suisse romande, en Italie, en Roumanie, en Tchéco-Slovaquie, dans tous les pays où le français est parlé, honoré, cultivé, et qui sont comme les provinces intellectuelles de la civilisation française. »

Israël, et pour cause, n'est pas mentionné. Je vous sais gré d'avoir ainsi élargi l'éventail des pays éligibles, et je suis heureux d'être le premier à représenter ici le mien. Certes, Israël n'est pas un pays francophone, et on ne peut sans doute pas le définir comme une province intellectuelle de la civilisation française. En revanche, le français y est, sans aucun doute, honoré comme l'une des grandes langues de culture, et d'ailleurs aussi parlé, par, selon les estimations, 10 à 15% de sa population, ce qui n'est pas peu. Seules des raisons politiques empêchent, jusqu'à ce jour, son entrée dans la francophonie officielle. Mais, paradoxalement peut-être, s'il jouit d'un véritable prestige, le français n'est, en revanche, pas suffisamment cultivé, du moins à mon goût. En effet, il n'est, en règle générale, enseigné qu'à partir du secondaire, et encore, dans une partie seulement des établissements du secondaire, en tant que seconde langue étrangère, après l'anglais, première langue étrangère et obligatoire dès le primaire, et en concurrence avec l'arabe, dont l'étude est fortement encouragée par le gouvernement. Les effectifs des apprenants se réduisent au fil des ans comme une peau de chagrin. C'est que, d'une part, le français fait figure, et cela n'est pas spécifique à Israël, d'objet de luxe, face à l'anglais, langue utilitaire par excellence. D'autre part, il est appréhendé, à tort ou à raison, comme une discipline difficile, destinée surtout aux forts en thème, du fait sans doute, de ses subtilités grammaticales et de son impossible orthographe, celle-là même qui fait les délices du public des dictées de Bernard Pivot. Plus attristant encore, les enfants de très nombreux Israéliens d'origine francophone ne pratiquent plus la langue de leurs parents, et souvent ne la choisissent pas comme seconde langue étrangère, même quand la possibilité leur en est offerte. Qu'on me pardonne de m'être étendu trop longuement sur ce problème. Mais après tout, ce qui nous unit ici, au-delà de nos

activités professionnelles, et quels que soient par ailleurs nos pays d'origine, c'est bien notre attachement à la langue française. Si la situation de cette langue en Israël me préoccupe, c'est parce que je suis profondément convaincu de la contribution précieuse que sa connaissance peut apporter à notre propre culture, en particulier par les valeurs humanistes qu'elle véhicule et qui me paraissent plus que jamais d'actualité.

L'Académie m'accueille en son sein au titre de philologue. Ce terme est pris, bien sûr, dans un sens très large. Je n'ai rien, en effet, d'un philologue, au sens strict du mot, c'est-à-dire, du spécialiste voué à l'édition et à l'étude des textes du moyen âge. Il est vrai, comme l'a remarqué tout à l'heure M. André Goosse, que la philologie n'a pas eu toujours ni partout bonne presse. Je me souviens encore combien, du temps où j'étais étudiant et même encore jeune assistant, ce mot nous paraissait, à mes collègues et à moi-même, péjoratif, voire risible. Nous préférons nous considérer comme des linguistes, c'est-à-dire, à nos yeux, des scientifiques, dont la vocation était de rechercher les mécanismes cachés de la langue. Les philologues, en revanche, nous apparaissaient comme d'ennuyeux fouilleurs de vieux textes poussiéreux. Plus tard, l'âge venant et l'expérience s'accumulant, j'ai été à même de mieux comprendre le rôle du philologue en tant que véritable gardien et explorateur de l'histoire de la culture. Comment d'ailleurs en aurait-il pu être autrement, puisque trois des maîtres qui ont le plus fortement marqué ma carrière, étaient tous autant, sinon plus, des philologues que des linguistes ? C'est ici l'occasion de dire ma dette à leur égard. Le premier est Menahem Banitt, philologue par excellence, à l'époque professeur à l'Université hébraïque de Jérusalem, né en Belgique lui aussi, licencié en philologie romane de l'Université libre de Bruxelles en 1932, médiéviste réputé, éditeur et commentateur de glossaires juifs du moyen âge, où des mots en hébreu biblique sont traduits en ancien français, mais écrits en caractères hébraïques. Selon Banitt, avant tout grand adepte du travail minutieux et acharné sur les textes, la linguistique n'a pas cessé de se fourvoyer depuis Ferdinand de Saussure. Le second est Haïm Rosen, décédé il y a peu, lui aussi professeur à l'Université hébraïque, philologue et linguiste de réputation internationale, spécialiste des langues classiques, d'indo-européen et de linguistique générale. C'est à ses cours que j'ai appris à connaître les divers courants structuralistes européens et de distributionnalisme américain, relativement peu connus à l'époque dans les universités israéliennes. Le troisième est Robert-Léon Wagner, mon directeur de thèse, professeur à la Sorbonne et à l'École pratique des hautes études. Wagner, que certains d'entre vous ont probablement connu,

affichait, quant à lui, un profond scepticisme sur la valeur des théories linguistiques en vogue, et en particulier, du générativisme, dont les premiers bourgeons s'entrouvraient à Paris dans les années soixante. Il affichait lui aussi le plus total cynisme à l'égard de certaines traditions universitaires françaises sacro-saintes, telles que, entre autres, les volumineuses thèses d'État qu'il était condamné à lire, et dont il nous disait en séminaire qu'il suffisait d'en lire les pages d'introduction et de conclusion, tout le reste n'étant que « remplissage ». J'aimerais ajouter à cette liste le nom de Félix Lecoy, dont j'ai suivi l'enseignement à Paris de 1962 à 1964 à l'École pratique des hautes études, et qu'il m'a été donné de fréquenter d'assez près, alors que je préparais un mémoire sur la négation en ancien français. Si je n'ai pas eu la chance de rencontrer Jacques Monfrin, j'aurais au moins eu celle de voir travailler un philologue de la même rare envergure.

Jacques Monfrin a été un philologue au sens le plus classique de ce terme. Il définissait la philologie comme une « lecture du texte attentive à tous ses aspects, linguistiques, narratifs ou poétiques, mais aussi historiques et aussi bien sociologiques ou anthropologiques ». Vue sous cet angle, la philologie est effectivement autre chose que la linguistique. Le philologue est d'abord un érudit, le linguiste, plutôt un analyste. Celui-ci s'intéresse essentiellement à la langue en soi, à son horlogerie, pour ainsi dire ; celui-là, à la langue en tant qu'instrument de culture, à travers l'étude minutieuse des textes anciens qui véhiculent cette culture. Une telle étude n'est imaginable que sur la base d'une vaste érudition littéraire et historique, dépassant de très loin la simple maîtrise d'une ou plusieurs langues. Celle de Jacques Monfrin suscitait, de l'aveu de ses collègues les plus proches, admiration et découragement. Mais il faut bien plus qu'une vaste érudition pour faire un vrai philologue. Il faut aussi une passion. Cette passion, moteur secret de son activité scientifique, Jacques Monfrin l'a clairement expliquée lui-même, et ici même, en 1982, lors de son discours de réception :

« ... un irrésistible attrait du document original m'a conduit dans trop de directions diverses, m'a amené à ouvrir de trop nombreux chantiers. Cet attrait a deux raisons. La première est que des textes déjà connus, si on les interroge à nouveau avec quelques précautions, une patience inlassable et beaucoup de sympathie, nous font bien souvent le précieux cadeau de quelque authentique reflet des hommes du passé, d'une parcelle de vie qu'ils n'avaient pas encore restituée... la seconde raison est que la masse des textes à peine inventoriés accumulés dans nos dépôts d'archives et dans nos bibliothèques peut singulièrement affiner, sinon totalement renouveler notre connaissance du passé. »

Jacques Monfrin est né à Decazeville, en Aveyron, le 26 avril 1924. C'est là qu'il passera sa jeunesse, mais c'est à Paris qu'après le lycée il va faire ses études supérieures et toute sa carrière. Il entre en 1943 à l'École nationale des chartes, une de ces grandes écoles dont la France a le secret et où l'on n'est admis que sur concours, et à l'École pratique des hautes études, IV^e section. Il ressort diplômé de ces deux institutions en 1947. La voie est dès lors tracée vers une carrière professionnelle riche et variée, durant laquelle il fera preuve d'une immense érudition, recouvrant tous les domaines de la philologie, tels qu'il les énumérait lui-même dans sa définition de cette discipline. Il est archiviste paléographe à partir de 1947 et bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale jusqu'en 1955. Il est aussi membre de l'école de Rome de 1947 à 1949 et de 1951 à 1952. Il revient en 1955 à l'École des chartes en tant que secrétaire et entame parallèlement une carrière d'enseignant, d'abord comme chargé de cours à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Paris, où il enseigne le latin médiéval, ensuite, en 1958, comme professeur de philologie romane à l'École des chartes et, en 1974, comme directeur d'études en philologie romane à la IV^e section de l'École pratique des hautes études. De 1976 à 1983, il est directeur de l'École des chartes. Mais sa carrière ne se réduit pas à ses activités d'enseignant et de chercheur. Son érudition, sa rigueur, sa compétence et ses capacités d'animateur et d'organisateur le mèneront très vite à remplir des fonctions importantes au sein d'un nombre incroyable d'institutions. Il devient secrétaire de la Société des anciens textes français dès 1963 et, la même année, membre résidant de la Société nationale des antiquaires, dont il deviendra le président en 1979. En 1969, il entre au Comité des travaux historiques, section d'histoire et de philologie, puis, en 1973, au Comité de direction de l'Institut de recherche et d'histoire des textes. Il est vice-président de la Commission internationale pour l'histoire des universités en 1974. À partir de 1976, il est membre du Comité national de la recherche scientifique, section 36 des études linguistiques et littéraires françaises, qu'il présidera par la suite jusqu'en 1981. C'est en 1976 aussi qu'il remplace Félix Lecoy, sur la demande de celui-ci, à la direction de la plus prestigieuse revue de philologie française, la *Romania*, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1998, un an à peine après celle de son prédécesseur. Il était en outre, depuis 1978, membre du Conseil d'administration et conseil scientifique de l'École de Rome et, depuis 1981, membre du jury d'agrégation d'histoire du droit. Ses mérites ont été largement reconnus. Il obtient en effet dès 1952 la Médaille Albert Dumont, décernée par l'Académie des inscriptions et belles-lettres et, en 1955, le prix ordinaire du Budget, décerné par cette même Académie. Il est nommé officier dans l'ordre des

Palmes académiques en 1972, chevalier de la Légion d'honneur en 1973, et chevalier des arts et des lettres en 1981. En 1981, il est élu membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, où il succède à Italo Siciliano, spécialiste de littérature française. Il y est reçu le 27 mars 1982 par Pierre Ruelle. En 1983, il est élu membre ordinaire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres à Paris et, en 1987, membre de l'Académie royale des sciences et des lettres du Danemark, de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelone et de l'Accademia Nazionale dei Lincei.

L'œuvre de Jacques Monfrin s'étend sur un demi-siècle. Elle est trop vaste, trop diverse, et recouvre de trop nombreux domaines pour qu'on puisse lui rendre pleinement justice ici. Je ne ferai que la survoler. Il rédige de nombreuses études lexicographiques d'ancien français. Citons, parmi les toutes dernières, une édition, en 1998, du *Glossarium gallico-latinum*, en collaboration avec Brian Merrilees, glossaire datant du XV^e siècle, et représentant la seconde tentative connue d'établir un dictionnaire avec des lemmes français plutôt que latins. Il publie des éditions critiques de textes littéraires du moyen âge, tels que, parmi les plus récents, *Vie de Saint-Louis*, de Joinville, parue dans la collection des Classiques Garnier en 1995. C'est aussi un découvreur, qui publie des textes inédits ou des fragments inconnus jusque-là de textes célèbres, comme la *Chanson d'Aspremont* et le *Breviari d'amor*. Mais il s'intéresse aussi à d'autres littératures romanes, telles que les littératures provençale, franco-italienne et italienne, catalane et espagnole, ans oublier la littérature latine médiévale, dont il est l'un des très rares spécialistes. Mentionnons ici en particulier son *Abélard. Historia calamitatum. Textes et Commentaires*, publié en 1959 et qui connaîtra plusieurs réimpressions. Il consacre de nombreux articles au problème des sources des œuvres littéraires, ainsi qu'à celui des traductions françaises médiévales d'auteurs antiques et à leur importance pour l'humanisme. Rappelons au moins, à ce propos, le volumineux mémoire de 450 pages présenté en 1955 à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, intitulé *Inventaire critique des traducteurs d'auteurs anciens du XIII^e au XV^e siècle*, et qui lui a valu le prix du Budget. Parmi les travaux plus récents dans ce domaine, il convient de mentionner une longue étude, publiée en 1985, et intitulée *Les translations vernaculaires de Virgile au moyen âge*. Son attention se porte également sur la langue des chartes, la dialectologie et les parlers de France. Parallèlement, il publie, en collaboration avec d'autres, des ouvrages qui serviront d'instruments de travail à tous les spécialistes du moyen âge, tels que, entre autres, les *Documents linguistiques de la France (série française et série franco-provençale)*, le *Supplément au Manuel bibliographique*

de la Littérature française du moyen âge, en collaboration avec Robert Bossuat, et le *Troisième Supplément*, en collaboration avec Françoise Vielliard, dont le premier chapitre, intitulé « Généralités », est considéré encore aujourd'hui comme un véritable guide des études médiévales. Il va aussi fouiller les archives du Vatican, pour y découvrir et révéler au public des spécialistes le contenu des bibliothèques ecclésiastiques médiévales. Il publie également des inventaires de bibliothèques. Mentionnons plus particulièrement dans ce domaine les deux volumes, en collaboration avec Marie-Henriette Jullien de Pommerol, sur *La Bibliothèque pontificale à Avignon et à Periscola pendant le Grand Schisme d'Occident et sa dispersion. Inventaire et concordances*, parus en 1991.

La méthode de Jacques Monfrin découle logiquement de sa conception de la philologie. Pour lui, l'étude d'un texte doit commencer par celle de son support. L'examen attentif des manuscrits, de leurs caractéristiques, de leur histoire, est un préalable absolu à toute critique textuelle. Dans sa leçon d'ouverture du cours de philologie romane à l'École des Chartes, il affirme que « la philologie [...] exige une sincérité de tous les instants : le texte est sans pitié pour notre faiblesse ; il est prêt, contre nous, à rendre témoignage et survit à notre rêve ». Cette phrase me paraît décrire mieux que le plus long discours la philosophie profonde du chercheur que fut Jacques Monfrin. Il s'agit en fait d'une exigence absolue d'honnêteté intellectuelle. Elle est valable aussi pour les linguistes, qui gagneraient beaucoup à en faire leur devise, à une époque où les spéculations théoriques, un peu trop dédaigneuses des réalités de la langue, causent de sérieux dommages à leur discipline.

La tâche ardue du philologue n'est pas imaginable sans la plus grande rigueur scientifique, accompagnée de l'amour du travail bien fait, de lucidité et de ténacité. Ce sont bien là les qualités que reconnaissent à Jacques Monfrin ses collaborateurs les plus proches, lesquels évoquent aussi sa générosité et sa disponibilité envers ses collègues, tant débutants que chevronnés. Elles lui ont valu également l'estime des médiévistes étrangers. En revanche, il n'avait pas, semble-t-il, une très grande complaisance pour les médiocres et les paresseux. On raconte que ses premières leçons étaient toujours, de propos délibéré, particulièrement ardues, ce qui lui permettait de se débarrasser dès le départ d'étudiants insuffisamment motivés.

Dans la notice qu'il avait publiée dans la *Romania* au lendemain de la mort de Félix Lecoy, Jacques Monfrin résumait ainsi l'œuvre de son prédécesseur :

« ... l'unité de cette œuvre est lumineuse : étendue de l'information, volonté d'épuiser l'apport des textes et de la documentation, absolue sincérité, totale simplicité, souci de la brièveté et de la clarté dans l'exposé des résultats. »

Pour Françoise Vielliard, qui lui a succédé à la chaire de Philologie romane de l'École nationale des chartes, « ...ces paroles sont aussi les maîtres-mots de sa démarche scientifique. Ceux qu'il a formés et qui ont travaillé avec lui savent en tout cas que c'est le testament scientifique qu'il leur laisse ». Dans cette même notice sur Félix Lecoy, Jacques Monfrin s'interrogeait avec tristesse : « À qui irons-nous demander quand nous ne saurons pas ? » Un an après, ses successeurs à la direction de la *Romania* se posent à leur tour la même question : « Oui, nous, maintenant, à qui nous adresserons-nous pour pallier nos ignorances ou rassurer nos doutes ? » C'est là sans doute le plus émouvant éloge qu'on ait pu faire de ce maître que fut Jacques Monfrin.

Réception de M. Roger Foulon

Discours de M. Jacques CRICKILLON

Monsieur,

Pardonnez-moi, vous êtes un phénomène.

Cependant, homme discret et de parfaite courtoisie et de toute convivialité, et qui jamais, que je sache, ne s'est exhibé dans un cirque ou dans une foire (quoique les foires du livre...), à moins qu'on ne veuille considérer le monde de la littérature comme un cirque à la Cécil B. De Mille petit budget, et alors cirque littéraire oui ! Foulon exhibitionniste, non !

Vous êtes un phénomène de travail.

Vos biographes voudront bien excuser quelque éventuelle erreur de calcul. J'ai dénombré dans votre œuvre soixante-sept recueils de poèmes, neuf romans, six pièces de théâtre, un oratorio, à quoi s'ajoutent plusieurs recueils de contes et d'innombrables textes de critiques littéraires, sans parler des essais et des monographies.

J'oubliais votre métier d'enseignant.

J'oubliais votre mariage et votre paternité ; voilà qui, à soi seul, l'on en conviendra, a de quoi remplir la vie d'un homme.

Mais j'oubliais votre intense activité d'animateur culturel en Thudinie, et à l'échelle nationale puisque vous fûtes pendant de très nombreuses années président de l'Association des écrivains belges.

Je ne parlerai pas de vos nombreux voyages.

Mais j'allais oublier votre travail d'imprimeur, puisque vous maniez avec passion depuis tant d'années votre presse artisanale.

Et, oh ! oui ! j'oubliais : vous avez fondé une revue, *Les feuillets du Spantole*, en 1956, que vous continuez d'assumer.

Comment ne pas oublier des pans entiers de votre incroyable activité ! J'ajouterai cependant que vous siégez aussi depuis des décennies à la table du Fonds national de la littérature de l'Académie. Et c'est à cette table que j'ai découvert, séance après séance, un aspect de votre personnalité que j'estime, sur le plan culturel, d'une grande importance. Il s'agit de votre qualité de lecteur. Les auteurs soumettent leurs manuscrits à l'appréciation des membres du Fonds national en vue d'obtenir un subside à l'édition. C'est dire que la tâche du Fonds est difficile, exige rigueur et justesse : ne pas encourager ce qui ne le mérite pas, mais ne pas rater le génie ou le talent ou la lueur d'un talent qui s'éveille. Et il s'agit, pour le lecteur du Fonds, de ne pas rapporter les œuvres des autres à son propre nombril. En tant d'années où nous avons siégé ensemble, j'ai toujours admiré, Monsieur, le mélange de rigueur et d'ouverture de vos jugements. Cette part de votre activité pourrait paraître anodine ; elle ne l'est pas. Les candidats écrivains et les écrivains accomplis ont besoin de lecteurs, de bons lecteurs. N'en auraient-ils qu'un que leur fatale solitude s'en trouverait aimantée vers le mouvement perpétuel de la création. Aussi veux-je saluer en votre personne ceux – et je ne puis m'empêcher alors d'évoquer le nom d'Albert Ayguesparse, le grand compagnon disparu – qui ne dédaignent pas de consacrer leur savoir, leur intelligence, leur temps si précieux, aux œuvres des autres.

Votre œuvre et votre action ont un centre, Monsieur, c'est la ville de Thuin, où vous naissez en 1923 et que vous n'avez jamais quittée. Cette Thudinie, pays de forêts et de rivières, sera votre paysage d'âme ; toute votre poésie – une poésie qui apparaît chez vous comme une respiration quotidienne – en porte l'empreinte, non seulement par les présences animales et végétales qui la peuplent, mais par ce qu'on pourrait nommer le graphisme du texte, cette géométrie secrète qui préside sous les mots à toute authentique poésie.

Ombre et lumière. Lever du jour, tombée de la nuit, se dresser, durer, s'étendre. Toute la rythmique du poète Roger Foulon tient en cette perpétuelle oscillation de la clarté à l'obscurité, de la rivière à la forêt, de la verticale à l'horizontale, le poème pouvant ainsi se percevoir comme le passage obligé et cependant volontaire de l'abandon à l'abandon, vie telle une corde d'arc sans flèche, corde qui chaque jour se tendrait dans l'attente du repos ; et ainsi la sensualité amoureuse, désir cependant bien plus vaste puisque de la femme il s'étend à la terre pour revenir à celle désirée figure du très

vaste désir, ainsi la sensualité est-elle perpétuellement en quête de sa satisfaction plénière, qui se nommerait harmonie, définitive harmonie, immobilité aboutie. Il y a en vos poèmes toute une érotique du paysage, laquelle n'est autre que cette libido expansive qui se situe en toute nature vue à la fois comme sujet et comme objet du désir, une libido dont Herbert Marcuse, en 1956, dans son ouvrage capital, *L'Homme unidimensionnel*, déplorait en l'époque post-moderne la réduction au sexe, réduction appauvrissante, misère désormais du paysage intérieur.

Et le poète de Thuin d'écrire :

Est-ce vrai qu'une femme au lieu précis du cœur
Possède un arbre avec ses feuilles et ses branches ?
(...)

C'est lui que les oiseaux changent sans cesse en flûtes,
En hautbois murmurants, charmeurs de nos nuits blanches.

Poète de la nature, au sens où toute votre inspiration en découle et s'y rattache, il est compréhensible, et même de toute logique, que vous, écrivain ancien système, homme d'écriture faite main, comme on dit du pain – et est-ce que ça ne devrait valoir un prix plus élevé à vos œuvres dans le paradis des écritures éternelles ? – vous vous soyez adonné au haïku.

Jacinthes des bois
Du ciel sous les frondaisons
Ou l'eau de la mer

Le soleil se lève
Le ciel devient une rose
Un souffle l'effeuille

Chez vous, la forme nipponne de trois vers, tant adorée et pratiquée par le minimalisme occidental, est accueillie en toute innocence pour ce qu'elle est censée être, un instantané.

Car c'est cela, le haïku, un arrêt sur image. Le maître Basho n'a pas d'autre ambition que de dire ce qu'au hasard de la vie, en un moment d'étonnement, il perçoit. Maurice Goyaud, auteur de *Fourmis sans ombre*, cette remarquable « anthologie-promenade » du haïku, déclare d'entrée de jeu qu'il « n'aime pas que l'Occident attire ces petits poèmes japonais dans ses filets de métaphores et de syllogismes, surcharge symbolique où les haïku perdent le meilleur d'eux-mêmes : cette faculté de se situer naturellement en deçà de la littérature ».

Ceux de vos haïku que j'ai cités, vous les avez publiés, cher Roger Foulon, dans un petit livre imprimé par vos soins sur votre presse artisanale et tiré à trente-six exemplaires. En deçà de la littérature,

donc, de ce qu'elle paraît représenter pour beaucoup : une course au succès, c'est-à-dire aux interviews et au fric. Ce n'est certes pas l'appétit de la fortune et des lauriers qui vous a fait écrire ces textes de trois vers tirés à trente-six exemplaires. Il y a là un désintéressement à l'égard de tout ce qui n'est pas l'écriture même. Le reste, je dirais le subsidiaire, nous étant de toutes parts imposé, par cent mille voix faiseuses de la fausse opinion, comme l'essentiel, la plupart – auteurs et lecteurs – en viennent à oublier l'évidence : on écrit pour écrire. Et si l'on a trente-six lecteurs, des vrais et bons, des fidèles, des partisans, mais alors c'est beaucoup, c'est un bonheur d'écrivain ! Avec les dix mille, les cent mille, commence, disait André Malraux, et ce plus que jamais, le malentendu.

Si les premiers poèmes publiés – c'est le recueil *D'entre les songes* – datent de 1947, c'est en 1977 que le barde de Thudinie aborde le roman avec *L'espérance abolie*. Suivront, jusqu'à aujourd'hui, huit autres romans, des récits amples composés à un rythme régulier ; et à nouveau l'on retrouve cette spécificité du bon artisan qui dans cette œuvre est fondamentale : une fois le travail engagé, on ne l'interrompt pas, et ce travail bourgeoise, chaque opus en génère un autre, en sorte que le dernier roman, *Un enfant de la forêt*, n'est sans doute le dernier qu'à ce jour.

Et l'artisan a son domaine et sa technique. L'espace romanescque foulonien est toujours campagnard. Cet homme qui vint si souvent à Bruxelles, soit pour y présider les séances de l'Association des écrivains belges, soit pour siéger au Fonds national de la littérature, cet homme est un rural profond. Il suffit pour s'en convaincre de considérer avec quel amour à la fois tendre et sauvage il se met à ciseler ses phrases dès qu'il évoque dans ses romans ou ses contes la nature, cette nature libre dont Lamartine disait dans les *Méditations poétiques* qu'elle nous « accueille » et nous « aime ». Nature réelle, nature traitée avec un art réaliste, et cependant nature romantique en accord avec les âmes farouches qui y trouvent refuge. Foulon romantique, certes ! À considérer les héros de ses romans, il me semble percevoir en écho la voix d'Hernani : « Je suis une force qui va. » Et romantique d'abord par sa vision de la nature. Nature ultime refuge, nature ressourcement, nature qui recèle les grands moteurs qui animent le héros foulonien : l'amour et la haine, qui est haine d'amour, haine par amour. C'est « l'été dans la Fagne », qui éveille les troubles et troublants désirs de Maule quand il rencontre dans la forêt Marthe, en qui il croira retrouver sa femme défunte, sa « seule étoile » pour lui dédoublée – et l'on songe, thème prégnant, à *Bruges la morte* de Rodenbach ou à *Vertigo* de Hitchcock. C'est le fleuve en crue qui dans *Déluge* prête sa force irrésistible à la jalousie meurtrière de Djo. À la fin

d'*Un enfant de la forêt*, c'est dans les profondeurs de la sylvie qu'Alexandre le hors-la-loi trouvera une fois de plus refuge, et sans doute une certaine paix de l'âme.

Si Lamartine ou Hugo s'adressaient fréquemment à la nature – « O lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure ! vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir ! ». « Maintenant que je suis sous les branches des arbres, et que je puis songer à la beauté des cieux (...), maintenant qu'attendri par ces divers spectacles, forêts, rochers, vallons, je reprends ma raison devant l'immensité » – comme à un être immense doté d'une âme et nous contenant tous – « débiles que nous sommes », dit Vigny – dans son sein, une nature qui dès lors constitue notre identité et le mystère que nous sommes à nous-mêmes, mais jamais notre dérédiction, puisque bienveillante ou coléreuse elle nous possède comme créatures, l'humain de la poésie et du roman foulonien puise dans la nature l'énergie d'être un étranger, à son environnement social, et finalement, à l'instant de la crise, à lui-même. On est loin ici du voleur de feu byronien méditant – sombrement, certes, mais superbement – sur la Jungfrau, ou du Zarathoustra de Nietzsche rythmant sa marche ascensionnelle par les contreforts et les hautes vallées glacières du massif de la Bernina de chants d'espérance et de rejet, d'ineffable douceur et de colère contre les marchands du temple, et somme toutes dansant sur les mondes la danse de Çiva le créateur, Çiva le destructeur. Non, ce sont ici, de *Déluge* à *Un enfant de la forêt*, de *Barrage aux Tridents de la colère*, arpentages, courses et charges et fuites de gens de la terre, des êtres souvent frustes dont l'humble savoir s'est composé au contact sans romance de la nature. À bûcheronner, on apprend la résistance du bois, son pas vouloir mourir, ses défenses ; à faire le batelier, on apprend les offres et les refus de l'eau, ses câlineries, ses pièges, ses révoltes dévastatrices. Nature dotée d'une âme, mais plus proche de l'animalité que de l'humain, une âme de l'élémentaire. Et certes, le poète Foulon ne cesse, en vers ou en prose, en lyrisme ou en narration, de dire la nature en termes humains, de la peindre en ses charmes et ses fureurs avec un phrasé noble, souvent ciselé, porteur de vibrations musicales. Mais il faut prendre garde qu'il y a là comme une souterraine distorsion entre le langage de l'écrivain et son appréhension du monde. Le soleil au crépuscule qui irrise les champs de novembre, c'est beau, et l'on a les pieds dans la boue, et froid aux pieds et froid au cœur.

Dans l'œuvre foulonienne, la nature a une âme : c'est l'âme de ses tâcherons, de ceux qui peinent en elle pour vivre, pour survivre, et qui naturellement prêtent aux éléments leur propre pensée, je dirais leur mentalité, et leurs émotions, qui sont toujours simples, et vont à l'extrême. En sorte que l'animisme n'est en cette œuvre qu'une

apparence à laquelle il ne faudrait pas s'arrêter. La nature est ici un miroir, non déformant mais révélateur, de l'âme humaine. Un décor. Mais ce que j'appelle un vrai décor, pas une toile de fond. Quelle erreur en effet de croire que le décor soit indifférent ! Comme d'ailleurs de s'imaginer que les œuvres se génèrent en dehors de l'influence socio-historique et qu'il y aurait donc lieu de les étudier comme des météorites « ici-bas chus » d'on ne sait où ! Essentiel, le décor, vivant, le décor, qu'il s'agisse de la *Monument Valley* dans les westerns de John Ford ou du salon de M^{me} Verdurin chez Proust, du lupanar pour travestis dans le Brooklyn d'Hubert Selby, de la « cantina » frontalière dans les tragédies mexicaines de Cormac Mc Carthy, du bistrot « Au cheval noir » dans le *Déluge* de Roger Foulon. Décor qui est l'être et qui est l'acte. Car l'être porte son acte à la scène qu'il s'est choisie, qu'il se voit contraint de choisir parce qu'il y fut jeté. Entre Heidegger et Descartes, il y a l'identité de la méthode et l'infranchissable désaccord d'un billet d'aller-retour à Dieu. Entre la nature selon Lamartine et la nature de Roger Foulon, c'est-à-dire la nôtre, il y a le bulldozer. J'y reviendrai, j'y reviendrai. On comprend, n'est-ce pas, que je ne suis pas l'œuvre de Roger Foulon comme on suivrait un itinéraire bien balisé, mais que j'y tourne et tourne, et donc j'y reviendrai, à cette nature, qui n'est plus *la* nature, que je tourne dans cette œuvre comme en un songe qui naîtrait de moi, d'un autre et de je ne saurais dire quel mystère, car une œuvre est comme ce « champ des étoiles » dont parle Hugo, comme cette forêt qui hante l'écriture de Foulon, on y entre de partout, on ne s'y fixe nulle part, une œuvre, c'est fait pour y passer, pour d'abreuver en y passant, et y passant sans cesse générer en soi-même, lecteur, auditeur, spectateur, un mouvement vers, vers au-delà de soi, au-delà du réel, qu'on croyait une fois pour toutes réel ainsi, une œuvre, qu'on l'écrive ou la lise, est une exploration, on ne sait jamais où l'on arrivera ni dans quel état, parce qu'enfin, et là justement réside l'art, on ne va nulle part, car il n'y a nulle part où aller, mais, enfin, on va.

Où vont les personnages des romans de Foulon, qui, jusqu'aux plus tranquilles d'apparence, se jettent tout à coup dans une poursuite effrénée, sinon vers leur propre ignorance, vers ce secret que chacun porte en soi avec la terreur de l'éveiller, secret à soi-même ? Où va le poète Foulon, qui ne cesse de dire qu'il erre par monts et par vaux dans cette nature qu'il aime tant, dont il dit qu'elle lui est un « toit », sinon vers son tenace, torturant mystère à lui-même ?

J'érige des bûchers de rêve
 J'essarte des broussailles d'âme
 Et ne remonte à la surface
 Qu'épouvanté par le silence
 Et l'exigence de mes monstres.

La nature ici est le décor. Ce décor qui est l'œuvre, qui est l'homme, qui est le vaisseau transporteur de l'art. C'est Roncevaux qu'il faut à Roland, pas les jardins de l'Académie. C'est la forêt, la rivière, les plaines qui montent sous la pluie, les chemins creux comme des déchirures d'âme, qu'il faut aux personnages de Foulon pour accomplir leur destin d'inassouvissement.

Dès *Un été dans la Fagne*, que je me souviens avoir salué en 1980 comme un livre précieux, d'une rare richesse stylistique, la nature, en particulier la forêt, acquiert chez Foulon romancier une place essentielle, et d'abord parce qu'elle est belle. Voilà certes qui peut paraître désuet dans un temps, celui d'après la Deuxième Guerre mondiale jusqu'à ce jour et sans doute au-delà, qui s'est pris à détester le beau, à rechercher, non le laid, son contraire, mais le standard, un temps qui a relégué l'esthétique, qu'elle soit romanesque, picturale, musicale, au musée – Racine a le droit de faire de belles phrases, Montherlant déjà se le voit reprocher, et le non-style règne –, sans doute parce que l'humain triomphant d'aujourd'hui a enlaidi à ce point son paysage tout en s'extasiant sur sa propre présence considérée comme suffisante que l'idéal formel est devenu la brosse-à-dent planétaire et que le beau n'est appréciable qu'en fossile.

Un revirement – que j'assimilerais au sentimentalisme pré-romantique du XVIII^e siècle – cependant s'opère dans ce mythe fécond d'aujourd'hui, le ressourcement par la nature. Et je connais des varappeurs qui escaladent les falaises du vertige en déclamant *Le bateau ivre*, des randonneurs d'extrême qui débattent de philosophie en franchissant à gué les rivières glaciales de Laponie. Si Roger Foulon est demeuré, toute sa vie d'écrivain, fidèle, en dépit des modes, voire d'un profond courant contemporain, à la belle écriture, c'est qu'il a vécu en symbiose avec la nature et que cette nature, à qui sait la percevoir en son rythme et sa tonalité, est phrase, est belle phrase, est beauté complexe à l'aspect simple, est édification permanente. Symbiose avec la nature, symbiose avouée, reconnue comme identité, dans l'admirable poème *Départ* extrait d'un recueil que Foulon publie en 1969, *Rites pour conjurer la mort* :

Quand viendra le moment de saluer le monde
À la fin de cet acte où commence la nuit
Quand le rideau déjà cachera mon visage
Ne faites pas un geste et laissez-moi partir

À cet instant sublime où cesse la parole
Où la chair inutile entrouvre sa prison
Qu'un oiseau vienne dire à l'âme de s'ébattre
Et que vos doigts amis descendent mes paupières

J'entrerai de plain-pied dans la flore des songes
Entre le sycomore et la bourse-à-pasteur

Toute racine aura le pouvoir de me prendre
Et de me ramener vers la source première

Belle nature, nature funèbre, belle jusqu'en sa constante parlerie de mort. Ainsi apparaît-elle encore en ce début de l'une des nouvelles de *Quatre récits d'ailleurs* (1991) :

« L'homme entra dans la peupleraie. Les arbres étaient graves et beaux avec leur houpe d'or que le vent faisait frémir. Cela sentait partout l'amer, la mort, la terre spongieuse, gorgée d'eau.

On lui avait dit : « Le temps de l'abattage est là, vous pouvez commencer. »

Il obéissait à l'ordre, mais il avait un peu honte de devoir effacer du monde une telle splendeur. Et une dernière fois, il admirait. »

Écrivain de la nature, Roger Foulon apparaît lui-même, dans son œuvre, par le regard qu'il porte sur toutes choses, comme une nature. Nature puissante (quel travailleur !), nature généreuse (quel dévouement à la vie littéraire, et plus largement, culturelle, de sa région, du pays !), nature d'une extraordinaire avidité, d'une gourmandise pantagruélique à la mesure cependant de ses corrélatives désespérances. Nature au sens où cette œuvre n'est ni sombre ni gaie, mais accueille le tout de la vie, comme si le drame le plus ténébreux se nourrissait de l'azur, comme si les « vipères » de Cornil, le héros marginalisé de *Vipères* (1981), étaient sœurs des anges. Là aussi, romantisme, au sens large, dans ce côté faustien qui se découvre en tout opus.

Rien d'étonnant donc à ce que l'amour, source de vie, sens à la vie, occupe ici une place centrale. Presque tous les drames romanesques de Roger Foulon ont pour déclencheur une frustration amoureuse, mort de l'aimée, mais surtout infidélité de l'aimée, cependant qu'en la poésie s'exprime un lyrisme amoureux à la fois sensuel et équilibrant. Dans bien des poèmes, l'amour est dit l'axe même de la vie du poète, son inspiration et sa seule identité fiable.

Toi ma compagne, ma campagne
Mon enclos d'herbe et de chair
(...)
Toi ma compagne ma campagne
La vie entière est avec nous
(...)
Tu es mon isthme ma colline
Mon champ de blé mon estuaire »

Et ailleurs, en une sorte de bilan de fin de vie :

Herbe soleil été
Tout passe tout finit
Nous demeurons ensemble

Toi et moi dans le réel
Plus d'une éternité
En l'espace d'un jour.

L'amour. L'amour quotidien, qui illumine chaque jour d'une clarté d'éternité. L'amour qui devient d'exception, passion dévoratrice, ravageuse, lorsque son objet se dérobe, lorsque la trahison amoureuse souille le monde, lorsque l'abandon amoureux le vide. Ainsi, dans *Déluge*, Djo s'est mis en ménage avec Marthe. Djo est démolisseur de péniches, c'est un travailleur manuel, un de ces humbles fiers et courageux qui triment sous nos yeux aux plus pénibles et abrutissantes besognes, mais qui sont heureux tant qu'ils ont Marthe et le boulot, et le boulot pour l'humble bonheur de Marthe. Si Marthe s'en va, c'est *Othello* chez les presque analphabètes, c'est *Andromaque* dans la chaumière où ne reste qu'un cœur. Marthe s'en va avec un fringant batelier. La vengeance de Djo sera à la mesure de sa douleur, sa force justicière sera celle du fleuve en crue auquel en un final halluciné il délègue sa vengeance.

La littérature n'a d'intérêt que si l'on y circule sans cesse. C'est un monde inépuisable, la littérature, et ça ne vit vraiment que dans la mesure où l'on y fait des sauts, des sauts vertigineux, des passages d'œuvre en œuvre en se suspendant à des lianes tarzanesques. Quand je lis *Déluge*, je pense à *Othello*. Et aussi à Ulysse massacrant les prétendants. C'est le côté colère d'amour. Je pense aussi au Dostoïevsky des *Pauvres gens*, ce roman des débuts qui valut au géant russe un succès à coloration politique fondé sur un malentendu. Ça, c'est le côté besoin d'amour, solitude d'amour ; chez Dostoïevsky, le pauvre Makar, cet humble qui n'a de vie que par Natacha, et qui la perd. Et Valjean qui n'avait de vie que par son amour tout paternel pour Cosette, et qui la perd. Toutes les joies du monde, toutes les peines du monde, cela tisse, aux multiples étages de cette tour de Babel qu'est la littérature, un réseau vibratile qui est, non notre vie, chose sans intérêt, mais l'image holographique d'un parcours humain qui ne se résigne pas à n'être qu'un passage.

En l'amour réside ici la paix, c'est dire le poème de la sérénité, de la sagesse, c'est dire l'absence d'histoire. Dès lors que l'amour se brise se déclenche le drame. Et à tout drame, il faut des personnages à sa hauteur. Les vôtres, Monsieur, sont d'exception, ou plutôt le deviennent. Ces humbles se gonflent d'orgueil blessé, ces simples se torturent en d'épouvantables dédales mentaux, ces paisibles deviennent féroces, ces faibles inspirent la terreur. Le roman de Roger Foulon semble obéir comme à des lois physiques, des lois qui seraient celles de la condition humaine considérée comme un drame. De la sérénité à la tempête, tout s'enchaîne en l'âme du

personnage et cependant en dehors de sa volonté. Il devient un héros, héros blessé, solitaire, ténébreux, un héros qui court à sa vengeance comme un torrent, emporté qu'il est par une identité héroïque qui le dépasse, qu'il ne comprend pas, sinon par sa douleur. Animal blessé, qui fait front, qui charge. C'est bien là le destin tumultueux du personnage de *Déluge*. C'est aussi celui d'Alexandre La Redoute, ce Josey Wales des Ardennes, cet orphelin qui se fait seigneur de légende dans l'un de vos romans les plus accomplis. Intarissable Roger Foulon, qui, ayant accompli une œuvre très vaste de poète et de romancier, sans parler de l'incroyable énergie consacrée à l'activité culturelle, trouve encore en son grand âge la vigueur, et surtout l'inspiration, et par-dessus tout et avant tout dirais-je l'envie, pour composer les 268 pages d'*Un enfant de la forêt*, ce roman étonnant de vivacité qui vient de paraître aux éditions Luce Wilquin. Roman du terroir, certes, mais bien plus ! En racontant la vie tumultueuse de Stanislas-Joseph-Alexandre Leclercq surnommé La Redoute, ce personnage authentique de Sambre et Thiérache au XVIII^e siècle, le romancier recompose le paysage qui lui est cher, mais s'interroge aussi sur ce qui fait d'un fils d'honnêtes gens un coureur d'aventures, un hors-la-loi, sur l'absurdité des frontières et des guerres, sur ce qui ruine l'humble bonheur des simples, sur ce qui peut-être nous attend. Ce roman puissant est parcouru d'un souffle épique qui fait de Roger Foulon un parent du Giono de *Que ma joie demeure* ou du *Chant du monde*. Une extraordinaire fraîcheur aussi, dans le regard qui retrouve en toute scène la sainteté des aubes.

À propos d'*Un Enfant de la forêt*, j'ai parlé de western. Giono situa le sien – c'est *Le chant du monde* – dans une Haute-Provence mythique ; vous développez, Monsieur, l'aventure fertile en angoisses et rebondissements du vôtre dans nos marches du Sud-Est. Votre Alexandre ne sait trop à quel camp de cette Europe en guerre du XVIII^e siècle il appartient, lui qui prend ses racines, selon le schéma barrésien dont on sait ce qu'il y a lieu de penser, dans une terre qui sans cesse change de main, une des ces terres qui semblent avoir pour vocation d'être les arènes de l'absurde jeu de la guerre. Alors, pour camp, c'est le sien qu'il choisit, votre Alexandre. Et ses ennemis à lui n'ont rien d'abstrait, il peut les nommer, les terroriser, les tuer, ceux qui l'ont trompé, ceux qui lui ont pris son amour. Et le roman de se dérouler en une interminable guérilla, avec de typiques scènes de western comme celle où La Redoute provoque en pleine rue d'une bourgade aussi isolée que Yuma ou Tombstone un groupe de gendarmes qui tremblent de peur et finissent par décamper. Un rythme allègre sur tonalité de ciel d'orage, un personnage de bandit d'honneur auquel on croit et dont on suit avec passion la course de

plus en plus folle ; voilà un récit de bout en bout passionnant qui fait de vous, Monsieur, un authentique romancier d'aventure. Aventure, c'est dire distraction, transportement, revalorisation. Les grands auteurs de « para-littérature » le démontrent tous les jours, nous avons besoin d'autre chose que de l'histoire des petits déboires et attermolements conjugaux de M. ou M^{me} Dupont en 250 pages, nous avons besoin de ce qui pourrait être notre vie dans un autre espace, bref de palpitation, de passion, ce qui n'exclut ni la qualité de l'écriture, ni l'intelligence et la sensibilité.

À lire – je devrais dire « dévorer », tant le rythme et la tension en sont irrésistibles – votre dernier-né, cet *Enfant de la forêt* plein de bruit et de fureur, de silence lourd d'angoisse, de nuit pleine de ferveur, à courir donc de page en page les forêts et les bourgs au côté de ce bandit d'honneur de Stanislas, je me suis dit, Monsieur, que l'écrivain tranquille de Thuin devait être au fond, là où sans doute nous existons vraiment, un sacré gaillard. Car enfin, Stanislas La Redoute, c'est un peu vous, c'est beaucoup vous, n'est-ce pas ! On ne choisit pas son personnage au hasard. C'est plutôt lui qui nous choisit, par une sorte d'obscur complicité.

L'amour du style, de la belle écriture ; le lyrisme amoureux ; le personnage d'exception, le héros. Trois spécificité de l'œuvre foulonienne qui ne s'accordent pas avec le goût de l'époque, du moins avec cette part du goût qu'un totalitarisme médiatique qui ne date pas d'hier, qui remonte au XVII^e siècle et sans doute plus loin, prétend imposer comme *le* goût. Est-ce à dire, Monsieur, que vous seriez un demeuré ? Pourquoi pas ? Demeuré en la cohérence de votre inspiration, demeuré en la vérité de votre monde, demeuré comme demeurent en nos provinces les réalités de jadis, et qui sont là toujours actuelles, ces réalités qui font traditions. On perçoit autrement l'eau quand il faut aller la puiser à la fontaine, la forêt quand on peut encore s'y perdre. Vos œuvres invitent en un monde demeuré dont la focalisation citadine tend à gommer l'existence. Demeuré, comme on demeure en sa vérité. Cependant que certains parleront du goût du public, d'être de son temps (mais quel est-il, ce temps, et qui le fait ?). Songeons que ce qu'on appelle aujourd'hui « public » n'est au fond qu'une potentialité marchande, une sorte d'espace de « marketing », qu'il est abusif d'ainsi nous niveler par des déclarations du genre « le public aime » ou « le public n'aime pas », qu'il y a d'ailleurs là paradoxe (hypocrite !) à faire l'éloge de la différence dans le discours dit humanitaire alors que dans le même temps l'on s'ingénie à standardiser les goûts et les aspirations de chacun. Mais passons, vous n'êtes pas, Monsieur, un marginal, vous êtes un frontalier. Jamais vous n'avez cherché à être différent ou pareil. Vous êtes votre paysage, et ce paysage n'a pas

d'autre mode que les couleurs des saisons. Vous êtes d'une région si chahutée par l'histoire que les seules racines auxquelles il semble que vous ayez pu vous fier, ce sont celles de vos arbres, qui ne sont pas à vous, qui sont au ciel.

Or, et pour finir en ouverture, voyez-vous, cher Roger Foulon, si j'avais à vous classer, comme Nabokov faisait des lépidoptères, je crois que je vous assoirais à la table du douanier Rousseau et du facteur Cheval. Parce que, au fond, passées les couches de méditation, de raisonnement, d'intervention culturelle, et que sais-je encore ! vous êtes un naïf, un de ces savants artistes à qui le don ne paraît pas nécessairement suspect et qui reçoivent chaque jour le jour comme une manne. Cette naïveté, cet apanage d'enfance qui si souvent se perd, on la découvre en tant de vos poèmes, en tout votre geste poétique. Et ainsi me suis-je plu, car je tiens qu'il n'est meilleur accueil au poète que la profération de ses poèmes, à composer au hasard de la lecture de votre œuvre océanique, ou forestière, un petit florilège, dont voici parties.

Souvent viennent chez moi des êtres de passage,
Non de ces visiteurs annonçant les chagrins,
Mais des formes au front couvert de poésie,
Des anges colporteurs de mots et de musique.
Je les invite à prendre place auprès de moi
Dans cette chambre habituée aux soliloques,
À ces voyages que je fais dans l'immobile
Parmi les souvenirs, l'espérance et le rêve.

Le vide se remplit aussitôt de forêts,
D'oiseaux qui parlent clair avec des voix de flûtes,
De lacs où les poissons tracent de grands éclairs,
De pays pleins de neige où galopent des rennes.
Et quand ma plume peine, un de ces anges prend
Ma main et la conduit à travers les obstacles
Vers la lumière éblouissante du poème.

Soyez, cher Roger Foulon, le bienvenu en notre compagnie, et que ce jour vous soit, en tous vos jours, une fête de l'estime et de l'affection.

Discours de M. Roger FOULON

« Face à face, montagne / Verrouillée / Monstre aux yeux de
neige... »

Je me souviens, Monsieur, de ces vers lus dans vos *Neuf royaumes*.
Et encore :

J'ai marché, monté, escaladé
J'allais, ivre de dévotion...
Au sommet, la neige me consume.

Voici, Monsieur, la preuve, mais on le sait depuis longtemps, que vous aimez, dans votre poésie comme dans la réalité, ce que vous avez un jour appelé « le message des hauts confins ». Partout, dans vos livres, on retrouve cette dévotion, surtout dans vos *Élégies d'Évolène*. Au départ de cette localité valaisane, laissant parfois les Aiguilles rouges ou la Dent blanche, il vous plaît de longer le Rhône qui coupe la montagne de sa lame, et de visiter le site étonnant de Raronne où Rainer Maria Rilke repose sous un tertre rendu plus lumineux, dans la lumière des neiges proches, par les roses que des mains pieuses y font fleurir.

Et c'est vous, Monsieur, qui malgré votre passion pour les altitudes, avez consenti, cet après-midi, à laisser vos adrets et vos ubacs, à déposer un moment votre piolet et votre havresac pour vous intéresser à mon minuscule royaume de basses terres dont le point culminant, vers le sud, frise à peine les trois cents mètres. Vous avez bien voulu vous pencher vers ce que je crois être, à tort sans doute, mes trésors, c'est-à-dire mes moments de joie, de tristesse, de délire, là où des gens à l'âme simple et généreuse vivent dans des

décors faits d'arbres, de plantes sauvages, de bêtes et d'eaux ainsi que de larges ciels où passent plus de bises que de brises.

Je vous dois donc dire, Monsieur, toute ma gratitude pour votre patience et votre science, car vous m'avez appris sur moi-même bien des choses qui, parfois, dans la rapidité de la vie m'avaient échappé, mais dont vous avez retrouvé les traces souvent secrètes. Merci, Monsieur. Mais de vous appeler ainsi, comme l'on faisait jadis en s'adressant à l'aîné des frères du roi, ne me sied guère, car nous nous connaissons depuis si longtemps déjà. Il est vrai cependant, qu'en nos premiers moments de dialogue, nous nous vouvoyions. J'ai d'ailleurs eu la curiosité de relire des lettres de vous que j'ai conservées. Elles sont la preuve de cette étonnante habitude. Mais, bonheur ! du Monsieur, puis de Cher Monsieur, les en-têtes glissent vers plus de naturel et d'amitié, grâce à nos prénoms... Enfin, Monsieur, puisque telles sont les règles de notre Compagnie, je suis bien contraint d'en user. Cependant, croyez bien que le *Monsieur* et le *vous* sont le *tu* du cœur.

Chères consœurs, chers confrères,

Laissez-moi vous dire aussi mon plus profond merci d'avoir bien voulu m'appeler à siéger parmi vous.

Sans doute ce choix a-t-il été guidé par diverses considérations. Je n'aurai pas la fatuité de croire que, seuls, mes livres aient à ce point attiré vos regards. N'y a-t-il pas eu plutôt conjugaison heureuse entre une œuvre et l'action que j'ai tenté de mener durant plus de cinquante ans en faveur des écrivains et de la littérature française de notre pays en tant, notamment, que président de l'Association des écrivains belges de langue française et peut-être, comme animateur d'une revue littéraire, *Le Spantole*, qui totalise à ce jour plus de huit mille pages et vient de publier son 318^e numéro.

Je connais d'ailleurs la plupart d'entre vous, j'ai eu souvent l'occasion de vous rencontrer et vous êtes bien plus que des visages un instant croisés. Je suis souvent venu dans cette maison et je me réjouis de pouvoir, plus régulièrement encore, y rejoindre tant de sommités et d'auteurs éminents ayant choisi de servir une langue. Car j'adhère pleinement à ce que Charles Bertin n'a cessé de dire : « Je proclame que ma patrie mentale, c'est ma langue, et que ma langue est française. »

Que notre Compagnie ait été créée à l'initiative de Jules Destrée n'est pas pour me déplaire. Je suis de sa province. À quelques encablures d'une frontière un jour arbitrairement tracée, j'ai été bercé, comme il le fut, par des voix rocailleuses et wallonnes. Il m'arrive

d'ailleurs de me laisser séduire à tel point par cette langue qu'à diverses reprises j'ai signé des poèmes portant son sceau.

Vous m'avez, chers consœurs et confrères, octroyé l'honneur d'occuper le fauteuil attribué, dès 1920, à Albert Mockel, poète de *La Flamme immortelle*, admirateur passionné de Mallarmé et défenseur des symbolistes. Il y fut remplacé, dès 1945, par Lucien Christophe, qui devint le directeur général des beaux-arts et des lettres au ministère de l'Instruction publique. À sa mort, pour lui succéder, vous avez choisi Jeanine Moulin. Elle admirait beaucoup son prédécesseur... Petit clin d'œil en passant. L'Académie semble conserver ses membres : vingt-cinq ans de présence en son sein pour Mockel, trente pour Christophe, vingt-deux pour Jeanine Moulin. Si la chose continue, je finirai par y devenir au moins centenaire.

De ces trois auteurs à qui je succède, se dégage, et c'est assez révélateur, une constance dans le chant et la manière de dire, à savoir cette merveilleuse façon d'unir la vérité et la beauté des choses aux grandes orgues qui ne cessent, à l'intérieur de tout être, de clamer la force et la permanence du mystère et le besoin, jamais apaisé, de vouloir le cerner pour en pénétrer l'impénétrable.

Jeanine Moulin est, pour moi, le modèle même de l'écrivain – précisons, de l'écrivaine – qui, sans jamais s'arrêter de s'inclure dans le monde, obéit à ce souci de quitter chaque jour les habitudes tapageuses de l'existence pour se réfugier au cœur de cantons où l'imaginaire et la méditation permettent de s'approcher de la beauté et de la retrouver sans cesse. Toute sa vie est, de la sorte, dès son enfance, marquée par cette oscillation continue allant des réalités aux rêves, du pragmatisme à la célébration de l'harmonie intérieure, des splendeurs peu à peu découvertes aux angoisses que l'existence fait peser sur toute âme.

Cette manière de comprendre, puis d'obéir pleinement à sa vocation, Jeanine Moulin le doit en grande partie à l'influence déterminante de ses parents. Ceux-ci, libres-penseurs polonais, d'origine juive, quittent Varsovie dès 1907 et débarquent à Bruxelles complètement démunis malgré les études qu'ils ont faites là-bas. Mais les Rozenblat ne sont pas du genre à baisser les bras. Sans perdre un moment, le père, qui a pourtant en poche un diplôme d'ingénieur qu'on réfute ici, reprend, durant cinq ans, des études de polytechnique à l'Université libre de Bruxelles. Sa mère, elle, entame des études sociales et continue à pratiquer l'écriture ; le théâtre du Parc jouera d'ailleurs une de ses pièces. Le couple occupe une demeure, non loin des étangs d'Ixelles. À cette époque, le chauffage central

effectue sa percée. Les Rozenblat créent une firme qui se spécialise dans ces installations modernes. La chance daigne leur sourire et leur entreprise prospère. Plus tard, ils feront construire une maison presque en face de l'immeuble qu'ils occupent alors. Ce sera le 72 de la rue des Échevins que Jeanine Moulin occupera par la suite. Jeanine passera donc toute sa vie dans ce quartier, véritable oasis à l'orée de la grande ville. Cet endroit va d'ailleurs marquer considérablement la fillette, puis l'adolescente. À travers son œuvre future, on retrouvera souvent trace de ce quartier qui va nourrir à la fois son âme et ses livres.

Ainsi, dans *Les yeux de la tête*, publié en 1988, le récit titré *La salle à manger*, parle longuement de cette magie des lieux. En ces pages, Jeanine Moulin détaille avec émotion les souvenirs du temps heureux de son enfance, puis de sa jeunesse, mais avec pudeur – ce sera toujours une des grandes qualités de Jeanine Moulin –, avec aussi un certain souci de gommer les réalités. Elle s'appelle ici Linda, au lieu de Jeanine, et elle situe ces épisodes, non à la rue des Échevins, mais à la rue Percinet. Cela ne va pas, pour l'écrivaine, sans un certain plaisir de la duperie souriante. « Où habites-tu ? » demande-t-on parfois à Linda. « Rue Percinet », répond-elle, avec l'assurance que procurent les beaux mensonges. Percinet, un des héros, au XVII^e siècle, de Marie-Catherine d'Aulnoy. Mais, en réalité, dans *La salle à manger*, rien n'est mensonge. Jeanine Moulin y évoque ses désirs les plus secrets. Citons : « Ses parents qui la délaissent après l'avoir couverte de caresses, ignorent ce que leur fille deviendra ! Plus tard, à n'en pas douter, l'incroyable sera son pain quotidien qu'elle partagera avec les plus illustres de la ville. La pâte en aura été levée par les ambitions qui s'esquissent déjà obscurément en elle. »

Cette enfant qui semble ainsi douée pour les prémonitions n'a guère plus, alors, que l'âge de raison. Elle est née, en effet, à Ixelles, le 10 avril 1912. La guerre de 1914-1918 l'a un peu éloignée, avec ses parents, du havre ixellois. La famille s'est retirée pour quelque temps à Rixensart. Mais ce n'est qu'une parenthèse. On est bientôt de retour à la rue des Échevins. Une existence de travail qui confère l'aisance et permet à la famille Rozenblat de sacrifier sans cesse à son besoin d'hospitalité. On reçoit beaucoup chez Linda-Jeanine. On y rencontre André Baillon et Germaine Lievens, sa compagne, Franz Hellens et Fernand Crommelynck (« les syllabes de son nom battent comme les notes d'un carillon », dira-t-elle), Eugène Zamiatine, ingénieur et romancier venant d'arriver de Russie, Joseph Roth, un écrivain autrichien, d'autres encore. Durant ces rencontres, on lit des vers, on interprète de la musique. Jeanine découvre peu à peu le merveilleux domaine de l'art. Elle s'initie

aux joies du piano, visite des expositions, lit beaucoup. On apprécie déjà sa vivacité d'esprit. Elle s'émeut et « l'évocation de la grandeur des choses et de leur déclin » la plonge dans le désarroi et le doute. Elle comprend instinctivement que les signes qui s'échangent auprès d'elle, de même que toutes ces syllabes qui s'épellent, « il faut s'efforcer de les arracher à l'ombre ». Ainsi naît et se précise l'inextinguible besoin de connaître et d'écrire.

Depuis 1925, la famille s'est installée définitivement dans sa nouvelle demeure. Jeanine Moulin a grandi. Elle est à présent une jeune fille qui fréquente le lycée. Elle y est conquise par l'enseignement d'un de ses professeurs. C'est Léo Moulin qui, le premier, lui lit des vers de Nerval. Plus tard, elle l'épousera. Mais les lieux qu'elle habite la subjuguent aussi. Elle évoquera souvent cet environnement, notamment dans un de ses récits, *Le cahier*. « Dehors, des odeurs de tilleul et de menthe me rafraîchissent l'esprit... Deux étangs bordés de saules et de marronniers forment un huit un peu étiré où pétillent les lumières de quelques réverbères. »

Déjà, elle entre à l'Université libre de Bruxelles pour y suivre les cours de philosophie et lettres en compagnie, entre autres, d'Henri Cornélus et de Fernand Verhesen. Émilie Noulet, qui laissera des traces indélébiles dans l'esprit de tous ceux qui l'approcheront, y est son professeur et son maître de stage. Elle va marquer profondément la jeune étudiante par sa façon de concevoir l'exégèse poétique. Elle se moque des biographies romancées ; seul lui importe le texte à scruter avec une patiente objectivité, d'un point de vue à la fois syntaxique et sémantique, intellectuel et esthétique. C'est la méthode dont va alors user Jeanine Moulin dans ses premières recherches.

À l'époque, son dieu est Gérard de Nerval. Rien d'étonnant donc qu'elle le propose comme sujet de mémoire en fin de cycle universitaire alors qu'un de ses maîtres lui suggérait d'étudier « l'évolution du verbe *être* dans les patois anglo-normands ». Elle se lance donc à corps et cœur perdus dans le décryptage des *Chimères*, « ces poèmes de la folie de Gérard », explique-t-elle tout de go. Et elle précise : « Écrits dans une langue nouvelle, limpides malgré leur symbolisme multiforme, construits aux confins de la réalité et du rêve cosmique, ils sont passionnants, car ils synthétisent, sous la forme la plus haute, tous les sentiments que Nerval avait ébauchés dans ses œuvres antérieures. » Ce que réussit d'emblée Jeanine Moulin, c'est évoquer l'état psychique du poète afin de percer l'hermétisme de certains sonnets par référence à diverses œuvres en prose, telles *Aurélia* ou *Les filles du feu*.

À la lecture de ce travail, le professeur Lucien-Paul Thomas s'étonne de la limpidité de la démonstration. Charmé, il présente l'ouvrage au *Prix des essais* créé par le *Journal des poètes*. Le jury lui décerne la palme en 1937. Aussitôt, *Les cahiers*, dirigés à l'époque par Pierre-Louis Flouquet, publient l'étude primée. Réaction d'Émile Henriot, considéré alors comme le plus célèbre des critiques français. Dans *Le temps*, il publie un éloge dont le retentissement est grand. « Une jeune inconnue », écrit-il, « vient de nous prendre par la main pour nous conduire au plus obscur de la caverne où la poésie tisse ses songes. »

Sa passion, Jeanine Moulin continue à la témoigner à Nerval. Cela va la conduire à développer son mémoire universitaire. Douze ans plus tard, en 1949, elle confie les résultats de ses recherches à la librairie Droz, de Genève, qui va les publier dans sa fameuse collection *Textes littéraires français*, sous le titre *Les chimères, exégèses de Jeanine Moulin*. Il s'agit, en fait, d'un livre complètement modifié. Il se veut une espèce de guide pour étudiants et chercheurs. Chaque sonnet des *Chimères* y est disséqué, quatrain après quatrain, tercet après tercet, donnant ainsi les clés nécessaires pour pénétrer dans l'univers mystérieux du message.

Dès cette première œuvre, la voix de Jeanine Moulin a déjà son timbre propre. L'essayiste procède par petites touches – cette façon d'écrire qu'on retrouvera dans sa poésie –, par assertions que les événements corroborent toujours, par des citations et des analyses nourries de pertinence. C'est, en fait, toute la personnalité de l'auteur qui s'affirme dès ici avec ses composantes : exactitude poussée jusqu'au scrupule, intelligence inductrice des solutions originales, générosité dans ses jugements et recherche d'un style souple, imagé, souvent retravaillé et enrichi de mille trésors.

Le succès que connaît *Les chimères* incite Paul-Louis Flouquet à demander à Jeanine Moulin de rédiger un essai consacré à Guillaume Apollinaire. Il constitue le 62^e numéro des *Cahiers du Journal des poètes* et paraît dans la série anthologie de cette collection sous le titre *Manuel poétique d'Apollinaire enrichi de textes rares et inédits*. Jeanine Moulin y suit à la trace les pérégrinations tant humaines qu'idéelles du fils d'Angelica de Kostrowitsky. Elle décrit les remous qui, en ce début du XX^e siècle, secouent le monde. Elle a, pour le faire, de petites notations pleines d'exactitude : « les rythmes du jazz-band montent dans l'air », écrit-elle. « Premiers tangos au son des musiques câlines, le cake-walk, le cancan. Le cinéma, ce jeu nouveau, projette ses images tremblantes, ses personnages aux gestes mécaniques, aux yeux exorbités. » Elle rattache son modèle à Nerval « pour l'irréelle et brûlante

auréole qui borde chacun de ses poèmes ». Elle le montre influencé par Braque, Picasso, Stravinsky. Une cinquantaine de pages pénétrantes introduisent un choix de poèmes de Guillaume, des dessins d'André Rouveyre, des inédits et des lettres de guerre envoyées du front à des amies et à d'autres écrivains combattants comme lui.

À la façon de son premier essai, Jeanine Moulin va amplifier considérablement ce travail et le proposer, enrichi, à la librairie Droz qui l'accueillera en 1952 dans ses *Textes littéraires français*. Plus didactique, comme l'exige cette collection, mais aussi plus complet, cet essai présente successivement Apollinaire comme poète de la tradition, poète s'intéressant à l'amour, à la fuite du temps, au sens de la vie et de la mort, poète aussi de l'invention, influencé par Rimbaud, par le futurisme et le cubisme.

En raison du succès remporté par ces deux livres, Pierre Seghers lui demandera par la suite d'écrire deux autres études consacrées, l'une à Marceline Debordes-Valmore, l'autre à Christine de Pisan. La façon de travailler de Jeanine Moulin fait ici encore merveille. Son *Marceline* sera réédité plusieurs fois dans la collection *Poètes d'aujourd'hui*. On est en 1955 et Marceline est la première femme à pénétrer dans la « Galerie Seghers ». Réhabilitation venant à son heure d'une femme qui, non seulement, écrit des poèmes sous la dictée de son cœur aimant ou meurtri, mais interprète, un peu partout, notamment à Bruxelles, sur la scène de la Monnaie, des tragédies telles que *Phèdre* ou *Britannicus*, puis s'éprend d'Olivier, un beau jeune homme rencontré chez une amie. Cet Olivier l'engrosse, mais Marceline épouse finalement un acteur au talent moyen qui joue sous le nom de Valmore. Elle le trompe vite avec des tas d'amants, mais deviendra surtout l'amie de bien des hommes célèbres de l'époque, comme Hugo, Balzac et Sainte-Beuve. Jeanine Moulin commente longuement ces errances de son modèle qu'elle suit dans ses cheminements à travers une vie tumultueuse.

Cette manière d'appréhender pleinement le monde, Jeanine Moulin va la retrouver chez Christine de Pisan, qu'elle accepte de présenter en 1962 aux éditions Seghers. Une quarantaine de pages servent d'introduction à un choix de poèmes de Christine, qui, dès le début du XV^e siècle ose, a dit un jour Jean Tordeur, « revendiquer le droit de s'instruire, le droit d'administrer ses biens et de proclamer sa liberté à l'égard de l'homme tout en ne voulant pas se priver de lui ». En compagnie de l'essayiste, on chemine ainsi, avec Christine, de Venise et de Bologne, à Paris où « son père, réputé pour ses connaissances en médecine, en astrologie et en philosophie, est mandé auprès de Charles V, en qualité de conseiller. »

Toute jeune, Christine perd son mari, un notaire, plus vertueux que riche. Sa douleur s'épanche en des vers que Jeanine Moulin s'efforce, avec bonheur, de traduire en français d'aujourd'hui. Cette veuve de vingt-cinq ans se met à la tâche. En peu de temps, elle accumule prose et poésie, débats et confessions. Elle part aussi en guerre contre la guerre, elle chante la fraternité et la charité. Son lyrisme religieux se mêle à une sacralisation de l'amour et de la nature.

Sans doute cette dilection pour l'œuvre de femmes, développée dans son *Marceline Debordes-Valmore* et son *Christine de Pisan* va-t-elle être le point de départ de tout un pan de l'activité future de Jeanine Moulin. L'attrait profond et irrésistible qu'elle éprouve à l'époque pour la poésie féminine va se concrétiser dans une autre série de travaux. Mais bien des choses se sont passées auparavant et ont bouleversé douloureusement le monde. Au moment où, tout à l'heure, j'ai abandonné la vie de Jeanine Moulin, des nuages s'amoncellent à l'horizon. Les croix gammées frémissent partout sur fond de sang. L'Occident a beau s'inquiéter, des tribuns lucides annoncer le cataclysme, le destin est en marche. Pourtant, Jeanine Moulin connaît le bonheur auprès de celui qu'elle a épousé et dont elle vient de prendre le nom. Léo Moulin, qui fut son professeur, devient un compagnon de chaque instant, un conseiller qu'elle admire pour ses qualités morales et pour son œuvre en train de naître. Docteur ès lettres de l'Université de Bologne, docteur en philosophie et lettres de l'Université libre de Bruxelles et licencié en sciences économiques, n'a-t-il pas, dès 1936, publié aux éditions Labor un essai intitulé *De Robespierre à Lénine* et, trois ans plus tard, à la même enseigne *Du traité de Versailles à l'Europe d'aujourd'hui* ? Agnostique, il s'intéresse cependant beaucoup au monde vivant des religieux et à l'univers monastique. Un moment aussi, il a été « prisonnier du régime de Mussolini pour avoir transporté des papiers clandestins ». Jeanine Moulin veut réussir pleinement cette union. Elle sacrifie beaucoup de temps à sa nouvelle tâche d'épouse. À Lucie Spède, qui l'interroge un jour pour composer un dossier publié par l'hebdomadaire *4 millions 4* et repris ensuite dans le volume intitulé *Cent auteurs*, elle avoue qu'à l'époque, elle s'intéresse à la puériculture et suit des cours de cuisine dans une école professionnelle pour y expérimenter bien des spécialités culinaires qu'elle réalise le soir, chez elle, et propose à celui qu'elle avoue être son « époux-cobaye ».

Mais la guerre se déchaîne bientôt et déchire le monde. Jeanine Moulin se rétracte au mieux dans sa coquille. Malgré ses origines, elle parvient à échapper aux mailles du filet. Après s'être passionnée pour la poésie d'autrui, elle commence, elle aussi, à s'adonner

au poème. En outre, au cœur de la tourmente, un enfant est attendu. Elle s'enthousiasme et dit son impatience :

Puisque tu te blottis dans le creux de ma chair
Des ondes de douceur calmeront ton attente
Comme la biche au bois, à l'abri des lumières,
Tu dors dans le palais d'une fiévreuse infante.

Naît alors le petit Marc. Sa mère le salue :

C'est un garçon, un vrai, il ne sait pas l'usage
De l'effroi, du pardon, de l'humeur qui trahit
Il saura bien choisir entre amour et mépris.

Suivons un instant la trace de ce petit être. À son propos, Jeanine Moulin a conté une anecdote assez révélatrice de sa personnalité. Marc l'a accompagnée lors d'une visite qu'elle doit rendre au ministère, à Lucien Christophe. « L'entretien terminé », dira-t-elle, « je veux récupérer mon petit garçon que j'ai laissé dans la pièce voisine. Mais je ne le trouve pas. Affolement ! Lucien Christophe se lance avec moi à la recherche du jeune disparu. Cet enfant avait sa dignité. Ne voulant pas faire antichambre, il s'était boudeusement caché entre les chambranles d'une double porte. » Prenant de l'âge, Marc, souvent, n'en fera qu'à sa tête. Après une licence en sciences économiques, politiques et administratives, sa mère eût souhaité le voir s'occuper de l'entreprise familiale qu'elle gère depuis la mort de ses parents. Mais Marc préfère le jazz à toute autre chose. Il l'aborde grâce au piano, grâce aussi à la complicité de Robert Goffin. Bientôt, il fait partie d'une formation musicale, crée des ensembles divers, devient animateur de radio, produit quantité d'émissions, compose de la musique de films, des disques. Plus tard, il sera le père de deux enfants, Denis et Corinne, à qui leur grand-mère dédiera un recueil de contes, *Voyage au pays bleu*, illustré par Élisabeth Ivanovsky.

Ni la maternité, ni les années cruelles de l'occupation n'entament l'ardeur de Jeanine Moulin. Entourée de sa famille et de quelques amis, elle chemine au cœur de ces moments difficiles :

Vie si pleine d'eux, les miens
que je ne cesse de balayer du regard
leur plage de blond accueil où je m'épanouis

avoue-t-elle.

Des vers naissent alors dans la solitude et le silence. Elle sort de la guerre en ayant rassemblé l'essentiel d'un recueil au titre révélateur, *Jeux et tourments* que publie, en 1947, la Maison du poète, dans une collection où, à la même époque, figure aussi Charles Bertin, avec ses *Psaumes sans la grâce*.

Dès lors, au fil des mois, je rencontre personnellement assez souvent Jeanine Moulin. Elle m'impressionne beaucoup par sa bonté tranquille, sa gentillesse, son dynamisme, sa lumineuse beauté de quadragénaire et son inflexible volonté de conduire au mieux sa vie.

Tandis qu'elle continue à signer des poèmes – je les évoquerai bientôt – elle voyage beaucoup (certains de ses recueils y feront parfois allusion), elle dirige ses affaires et, surtout, reprend une de ses tâches favorites qui consiste à découvrir et à parcourir les trésors de la poésie féminine. Elle chemine ainsi à travers des milliers de pages tracées par des femmes qui y projettent leurs émois, leurs troubles amoureux, leurs joies de mères, leurs désillusions, mais aussi leurs revendications face à la servitude, aux entraves, voire à l'esclavage où l'on ne cesse de les maintenir depuis des siècles. De la sorte, Jeanine Moulin recueille une ample moisson de textes révélateurs auxquels elle adjoint des notices bio-bibliographiques qui sont autant de sésames pour connaître mieux celles qu'elle a jugé dignes de figurer dans ses bilans.

Ainsi vont paraître, aux éditions Pierre Seghers, trois forts volumes successifs. Deux d'entre eux seront repris par Marabout. Le premier paraît en 1963. Il est consacré à l'époque moderne. Le deuxième, trois ans plus tard, reprend des poétesses ayant vécu du XII^e au XIX^e siècle. Le troisième, enfin, publié en 1975, a pour titre *Huit siècles de poésie féminine*. Dans celui-ci, on trouve cent treize noms de femmes ayant chanté de la fin du XII^e siècle (Marie de France et Béatrice de Die) au milieu du XX^e siècle (Francine Caron et Hélène Sevestre). L'un des intérêts de ces anthologies réside, sans conteste, dans leurs introductions. Elles précisent les constantes de la poésie féminine et les thèmes de prédilection qui se retrouvent à travers plus de neuf siècles d'écriture.

« Bravant les tabous séculaires », écrit Jeanine Moulin, « la femme n'a cessé, de la sorte, de se manifester et de se révéler. » Sans se muer en suffragette, l'essayiste applaudit la lente mais irréversible prise de conscience ainsi que l'évolution psychologique et intellectuelle des femmes. Jeanine Moulin souligne leurs qualités, l'acuité de leur perception, leur volonté d'indépendance, leur caractère intuitif, leur côté sentimental dégagé de tout intellectualisme aussi bien que leurs défauts, notamment les retombées du romantisme, l'éloquence, l'emphase ou la prolixité lamartinienne. Néanmoins, constate encore Jeanine Moulin, après 1920, les femmes apprennent à s'abstraire d'elles-mêmes pour se placer dans le sillage de l'universel et donner plus de sens à la durée et à la mort.

Cette prospection de l'univers poétique féminin va amener Jeanine Moulin à créer un néologisme pour désigner la spécificité de ces messages. Elle propose le mot *féminitude* forgé à l'exemple de *négritude*. Elle le définit comme suit : « Dans mon esprit, la féminitude transcende la féminité, qui distingue l'ensemble des caractères propres à la femme et n'a donc qu'un sens très limité. La féminitude, en grande partie créée par le conditionnement social dont les êtres font l'objet, est ce qui différencie les réactions biologiques, psychiques et intellectuelles des femmes, de celles de l'homme. »

La démonstration de cette spécificité féminine s'appuie sur des textes choisis avec un discernement très sûr et un sens didactique sans faille. De la sorte, a noté Jean Tordeur, on parvient à surprendre les « nuances infinies du cœur féminin : l'exaltation amoureuse ou religieuse, la fidélité, la solitude, le dépassement de soi, la louange, le désir toujours neuf de donner ». Il faut pénétrer pas à pas dans cette forêt touffue de la poésie féminine pour surprendre, à l'orée de chaque clairière, ces intentions de femmes-poètes. On y aperçoit bientôt la sacralisation de l'amour maternel, l'union instinctive avec la nature, la référence régulière à un monde imaginaire, la repentance après la chute, l'assujettissement à quelques canevas stéréotypés de vie, la rareté de réactions face aux conflits et aux guerres. Et, après l'énumération et le développement de ces différences, Jeanine Moulin aime pourtant proclamer que « le facteur de rapprochement entre les deux sexes repose moins sur la notion d'égalité que sur celle de complémentarité. »

Sans doute est-ce par goût de l'alternance que, tout en s'intéressant à l'écriture féminine, Jeanine Moulin se penche également sur l'œuvre combien passionnante de Fernand Crommelynck, un écrivain qu'elle connaît depuis son enfance puisqu'il fréquentait parfois la demeure familiale. D'ailleurs, le dramaturge du *Cocu magnifique* intéresse très tôt la jeune universitaire. Parmi ses sujets de prédilection, outre Nerval et Apollinaire, Crommelynck excite sa curiosité, surtout depuis qu'Albert, frère cadet de Fernand, artiste peintre, lui apprend qu'au début du siècle, Fernand a collaboré au *Carillon*, le principal journal d'Ostende, où il a séjourné entre 1907 et 1909. Intriguée par ces révélations, Jeanine Moulin épluche les collections du *Carillon*. Nulle trace du nom de Crommelynck, mais quantité d'articles signés de deux initiales, G. M., celles de Georges Marquet, croit-on, un personnage truculent, directeur du journal et animateur, à l'époque, de la vie ostendaise. Sans se laisser démonter par cette découverte, Jeanine Moulin joue un peu au détective littéraire. Elle est bientôt convaincue que G. M. n'est autre que Crommelynck. Elle étudie longuement ces chroniques, en compare

les aspects les plus secrets, s'appuie sur les centres d'intérêt animant à cette époque Crommelynck. Bien plus, elle trouve dans les chroniques des passages entiers de l'œuvre du jeune écrivain, extraits, entre autres, de souvenirs et de contes fantastiques. Aucun doute possible, G. M. est bien Crommelynck. En 1974, elle publiera les résultats de ses recherches et les preuves de sa découverte ainsi que toutes les pièces du dossier dans un fort volume de près de 350 pages que publie l'Académie. Quatre ans plus tard, elle rassemblera et publiera à la même enseigne les fruits de ses longues pérégrinations à travers l'œuvre crommelynckienne. Près de 450 pages, cette fois, paraissent sous le titre général de *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*. Après un survol biographique (enfance et adolescence) du jeune auteur, Jeanine Moulin analyse, pièce après pièce, personnage après personnage. Elle publie même, en appendice, et in extenso, une pièce inédite du dramaturge, une tragédie en un acte et en vers, intitulée *Le chemin des conquêtes*, datant de 1908.

Elle enrichit son essai de textes, de messages, d'interviews radiophoniques de et sur Crommelynck. Elle y adjoint des notes à propos des représentations théâtrales ainsi qu'une biobibliographie complète. Jeanine Moulin ne manque pas aussi de formuler des propositions assez audacieuses lorsqu'elle affirme que « l'art dramatique français a basculé sur ses fondements » après la première du *Cocu magnifique* ou quand elle conclut avec hardiesse un de ses chapitres par cette assertion : « Tout agnostique que soit Crommelynck, son théâtre développe une éthique du bien et du mal à consonance chrétienne. » Ces deux études importantes consacrées à l'un de nos grands dramaturges ennoblissent la bibliographie de Jeanine Moulin. Leur consultation est devenue indispensable à quiconque se penche vers l'auteur d'*Une femme qu'a le cœur trop petit*.

Les incessantes recherches poursuivies durant des décennies sur des écrivains qu'elle aime et admire n'ont pas empêché Jeanine Moulin de poursuivre ses collaborations régulières aux journaux et revues. On retrouve souvent son nom en feuilletant *Le Journal des poètes*, *Marginales*, le *Bulletin officiel de l'Association des écrivains belges de langue française*, le *Figaro littéraire*, *Le Soir*, les *Annales*, *La revue générale belge*, la *Revue nouvelle*, d'autres encore. Elle figure aussi dans nombre de florilèges, notamment ceux que publie *La Maison du poète*, sous l'appellation d'*Anthologie de la deuxième*, puis *de la troisième décade*, dans les pages poétiques de l'Exposition de Bruxelles ou dans *Les poètes du Bois de la Cambre*.

Pas un lieu où la poésie règne qui ne voie sa présence. Ainsi, dès le début, en 1949, elle est une fidèle des *Midis de la poésie*, créés par Sarah Huysmans. Un quart de siècle plus tard, c'est Jeanine Moulin qui reprend le gouvernail de cette institution vouée à la défense des poètes et de leurs amis. C'est d'ailleurs à la tribune de ces *Midis* qu'elle m'invitera, en décembre 87, à parler, avec des lectures de Charles Kleinberg, de *Giono, moissonneur des Hauts-Pays*.

Toujours sur la brèche, elle accepte de faire partie de nombreux jurys littéraires, anime des colloques, organise des soirées, sans cesser jamais de gérer ses affaires. Faut-il rappeler qu'au printemps 1976, la reine Fabiola et le roi Baudouin, désirant connaître des poètes belges, choisissent le 72 de la rue des Échevins comme lieu privilégié de la rencontre ? Durant plus de deux heures, les souverains s'entretiendront ainsi avec les auteurs sous le regard attentif et les soins attentionnés de l'hôtesse.

Choix, faut-il le dire, n'aurait pu être plus exemplaire. Car dans ces lieux de la capitale, à deux pas de l'ancienne abbaye de la Cambre où, jadis, vivaient des cisterciennes, ne cesse de flotter un parfum de poésie.

C'est là, dans sa thébaïde, que Jeanine Moulin compose ses essais et, surtout, se laisse bercer par les mots. « Pour écrire mes poèmes », dira-t-elle, « il me faut le silence de mon bureau, de préférence aux heures matinales où l'on fait peau et cervelle neuves. Plus encore que le bruit, la nature m'empêche d'écrire, tant elle m'envoûte et m'accapare. »

Pourtant, parmi les thèmes favoris qu'on découvre dans les divers recueils de poèmes de Jeanine Moulin, la nature est loin d'être le moins constant. À côté d'elle, vont se retrouver d'autres sujets qui en constituent les idées motrices et ses préoccupations essentielles. Dans une étude qu'ont publiée *Les dossiers luxembourgeois du livre*, Claire Anne Magnès rassemble ces thèmes sous plusieurs paragraphes, à savoir : le monde extérieur, la vie intérieure, la conscience permanente de la mort, les objets, l'humour, l'écriture, le poème et les mots. On peut les structurer d'une autre manière en évoquant le bonheur, l'enfance, l'amour conjugal, la maternité, la fuite du temps, mais, certes, assez constante, la présence inexorable de la mort. C'est pourquoi la poésie de Jeanine Moulin permet, mieux peut-être que les essais, d'accéder davantage à des lieux secrets et de suivre, au fil de l'âge, des révoltes et de la sagesse, des éblouissements et des regrets, de la douceur et une certaine rudesse dans la manière de juger les êtres et les choses. Feuilletter les divers recueils de poèmes de Jeanine Moulin rend possible de saisir la

philosophie et l'intimité d'une femme entée directement sur les plaisirs et les peines de l'existence.

Est-ce cet attrait pour une introspection raisonnée qui la pousse, après ses recherches sur Nerval et Apollinaire, à composer un premier ensemble qu'elle intitule *Jeux et tourments* ? Ou n'est-ce pas plus simplement le plaisir de chanter ses propres laudes ou, plutôt, durant les années obscures de la guerre, son souci d'exorciser les démons, de s'éloigner du monde et de se rapprocher des siens ? Le livre paraît en 1947. On a dit que l'auteur, par la suite, aura « tendance à récuser ce recueil ». Il est exact que l'ensemble pêche par quelques faiblesses, qu'il est nourri d'un certain symbolisme et qu'on y trouve des tournures parfois archaïsantes ; Robert Vivier en fera d'ailleurs reproche à l'auteur. Mais, quand même, on y découvre des vers qui sonnent bien et font preuve d'alacrité, malgré les temps pénibles de la guerre et la mort qui règne :

Mort, douce mort, prends-moi jeune encor, encor belle
 Pour que, vive clarté, je brille en ta noirceur...

Mère comblée par l'enfant qui est né, Jeanine Moulin n'en est pas moins meurtrie par les malheurs qui menacent, tel « ce lent avion qui chancelle / Pour semer le goût de mourir » ou « ce guerrier... avec la foudre dans (ses) mains ». Ceci, pour justifier les « tourments » du titre. Mais, pour les « jeux », celui d'être « Femme au goût de framboise neuve / Si faible en ses incertitudes » ou celui d'aimer l'époux comparé à un « Beau mur où (est) scellé(e) la douceur de la vie ».

Six autres recueils constituent la somme poétique publiée ensuite par Jeanine Moulin. Ils s'échelonnent de 1957 à 1986. Une anthologie, *De pierre et de songe*, reprendra l'essentiel des livres précédents et couronnera cette production régulière allant de *Feux sans joie* à *La craie des songes*. De lentes mutations formelles jalonnent la reprise de ces poèmes. Préoccupée d'abord en ses débuts par les règles classiques, Jeanine Moulin s'en écarte peu à peu pour adopter assez souvent une prose rythmée, voire une déambulation plus détendue convenant parfaitement à ses espèces de récits. Plusieurs d'entre eux réapparaîtront d'ailleurs dans *Les yeux de la tête*, ensemble rédigé uniquement en prose. De plus en plus, la langue se dépouille, le vocabulaire se veut plus précis, la prosodie devient plus nette. Jeanine Moulin se place alors volontiers dans le sillage de Norge, d'où cet intérêt pour de menus objets, ce ton détaché pour parler de choses graves, cette démarche salubre, cette manière, a écrit un jour Guy Goffette « d'empoigner la vie à bras-le-corps et d'en découdre avec le présent, de refuser la plainte, l'élégie, la désespérance, de prendre plaisir à jouer avec les mots, et le sens de l'humour, et le bon sens. » On pourrait citer bien des passages attestant cette propension

à jumeler « jeux et tourments ». Dans *Feux sans joie*, par exemple où, à côté d'évocations d'histoires ou de chansonnettes (*Blanche-Neige, Nous n'irons plus au bois, Malbrough s'en va-t-en guerre*), on trouve ces vers disant l'inéluctable mort :

Toujours l'orgueil du sang, la hantise de soi
Et nul ciel élargi, nuls rayons planétaires
N'éclairent ces secrets qui mourront avec moi...

Ou encore, dans *Les mains nues*, près de l'évocation de villes et de sites rencontrés lors de voyages au Mexique, aux États-Unis, en U.R.S.S. et ailleurs, des notations comme : « J'ai peur de vivre en deçà de mes forces » ou « Savez-vous que c'est long, une vie / où il a été beaucoup œuvré / que c'est lent et que c'est lourd / d'avoir tout possédé ? » Alain Bosquet saluera d'ailleurs ce recueil où il voit « comme une oscillation entre le réel et le possible, le possible et l'impossible... le chant même de la précarité humaine dans l'affirmation de ses doutes les plus superbes. »

Dans *La pierre à feux*, deux vers précisent à merveille cette oscillation entre moments de jubilation et instants d'abattement. Les voici :

Tu vois saigner mes mots dans mes chants illusoires,
Poésie mon visage aux larmes de pluie noire...

Ils résument à eux seuls toute l'œuvre poétique de Jeanine Moulin, ses minutes d'allégresse et ces espaces où surgissent soudain doute et angoisse.

J'ai déjà dit qu'une anthologie, *De pierre et de sang*, a ponctué le cheminement poétique de Jeanine Moulin. Si l'auteur en a écarté totalement ses deux premiers recueils, elle a voulu y retenir en revanche de larges extraits de ses autres volumes dont j'ai cité les titres, mais aussi des pages de *Rue chair et pain* et du *Musée des objets perdus*. En comparant la forme primitive des poèmes retenus à celle figurant ici, on s'aperçoit de l'important travail stylistique qui en a souvent modifié l'expression par l'effacement de nombreuses majuscules, le biffage de mots superflus, voire de phrases entières. Les adjectifs sont surtout les victimes de ces nettoyages. Les recueils du début ont particulièrement subi ce sort. Preuve supplémentaire de l'exigence de Jeanine Moulin, reprenant sans cesse ses textes pour les alléger, rendre leur style plus percutant et dégagé de toutes « gracieusetés et autres afféteries ».

À la fin de l'anthologie que je viens d'évoquer, on trouve une série de poèmes inédits rassemblés sous le titre de *L'espace sans nom*. On y lit ces vers :

Peut-être refusons-nous à corps et à cris
le couteau mal emmanché de l'ultime déchirure
et le vide de la non-connaissance.

...

Incontournable espace...
on te repousse en vain de nos deux mains tendues
sans reculer d'un doigt tes portes défendues...

Ces cris sourds sont ceux d'une vivante qui n'ignore ni ne craint
l'instant fatal. Elle l'a souvent dit. Dans *Musée des objets perdus*,
on lit déjà :

Tu seras ce néant au visage de cire
façonné sans objet, rien qu'un désir du rien...
Tu seras mordoré au fumet du gésir,
comme un insecte vide épinglé sans un cri...

Cet insecte, cette « abeille moulin » comme l'a décrite avec humour
Liliane Wouters, « active, diligente, disciplinée, (qui) montre une
parfaite adaptation à la vie en société », cesse, un jour, de battre des
ailes. Le destin frappe. Le 18 novembre 1998, Jeanine Moulin pose
définitivement « la craie des songes » et s'arrête d'agiter de ses
« mains nues » sa « pierre à feux ». Elle retrouve la terre qu'elle a
tant chantée. Cela se passe dans le gel, en présence de bien des
amis, au cimetière d'Ixelles. Elle s'en est allée retrouver Léo, lais-
sant après elle, comme elle l'a un jour écrit, « un souvenir / aussi
impondérable qu'une bulle / dont la rondeur renferme un peu de
ciel ».

Réception de M^{me} Assia Djébar

Discours de M. Hubert NYSSSEN

Madame, par une dérogation à la règle conventuelle de notre académie, et bien que je sois ici le membre étranger le plus récemment élu, mes consœurs et mes confrères m'ont désigné pour vous accueillir, et en cet office remplacer le père Guissard, qui est, à son vif regret, empêché de le célébrer, lui qui n'eût peut-être pas porté le sermon sur le territoire où je vais l'introduire. Reste que, dans la paire d'*étranges étrangers* (je vous emprunte l'expression) que, pour la circonstance, nous formons ici, vous et moi, je vois tout un symbole. Mais un symbole n'a de simple que l'apparence, l'essence en est complexe. Et combien de fois, par vos récits, vos essais, vos films – et nos rencontres –, ne me l'avez-vous pas suggéré...

Dans l'un de vos livres dont j'ai le bonheur d'être l'éditeur, *Les nuits de Strasbourg*, vous avez mis en scène, au premier rang, une Algérienne et un Alsacien – on ne peut plus *étranges étrangers* – dont la rencontre dévoile peu à peu la touffeur de leurs mémoires respectives et révèle l'effervescence à laquelle la confrontation de celles-ci les portera. Ah, ce n'est pas une mince affaire que la rencontre des mémoires ! Or, pour la quatrième fois, le destin, le hasard – ou Dieu, eût sans doute dit le père Guissard –, nous remet face à face, bouscule par son appareil le commerce littéraire que nous entretenons depuis une trentaine d'années et, pour en rendre compte, invite ma mémoire à s'aventurer dans la vôtre.

La première fois, c'était à Alger en 1969, au cours du Festival panafricain de la Culture, une aventure, hélas, sans lendemain – ce qui montre combien de telles espérances peuvent être vulnérables et précaires. Un homme dont le souvenir m'est particulièrement cher

nous avait présentés l'un à l'autre : Max-Pol Fouchet. Il m'avait sommé de lire vos *Alouettes naïves*, lui qui, à la fin du commentaire d'un film que nous avons bricolé ensemble, avait formulé une question – et elle faisait alors sourire... « Est-il déraisonnable, demandait-il, de penser que les femmes sauveront le monde ? » Lorsque je considère votre vie et votre œuvre, Madame, cette question ne me paraît pas déraisonnable... nous y viendrons.

La deuxième fois, c'était, voici cinq ans tout juste, quand les radios francophones (belge, française, suisse et canadienne) nous avaient réunis à Soleure pour lire au micro des lettres qu'elles nous avaient invités à nous écrire sans savoir que nous nous connaissions déjà, et pour débattre ensuite du concept de nation qui est au cœur même de nombre de vos interrogations. Dans la lettre que je vous avais alors adressée, je vous disais que vos livres me paraissaient aussi riches de rumeurs, de violence, de parfums, de désirs que les salles, les cours, les jardins de l'Alhambra de Grenade, dernière résidence des rois maures, car j'y trouvais mêmes éblouissements et mêmes énigmes, une sensualité aggravée par l'imminence de l'apocalypse (« Comme si les envahisseurs allaient être les amants », écriviez-vous dans *L'amour, la fantasia*), un savoir dont les déclinaisons rappelaient à quel point les civilisations sont mortelles (et les sociétés avec elles), un art dont les combinaisons hissaient la symétrie des contraires au niveau des prophéties, et enfin un langage qui s'offrait et se dérobaît à la manière des passions irréductibles. De cette lettre et des éblouissements dont elle témoigne, je n'entends pas retirer un mot.

La troisième fois, ce fut à Paris et pour m'en bien souvenir, j'ai rouvert mon journal à la date du 11 septembre 1996... « De la terrasse de *la Chope de la Contrescarpe* où je m'étais installé pour l'attendre, écrivais-je ce soir-là, j'ai vu Assia Djebar – ample chapeau aux bords ondulants, veste noire sur jupe pastis – arriver par la rue Monge, tel un voilier de haute mer rentrant au port. Femme flamboyante qui ne vient pas pour me parler de croisières et des îles, notais-je. Non, elle vient avec un recueil de nouvelles – *Oran, langue morte* – écrites dans une langue multiple, dense, où pas un mot ne se glisse par hasard, un livre auquel, me disait-elle ce midi, de sa voix si prudente et si ferme à la fois, elle apporte les dernières retouches afin que rien n'aille dans un autre sens que celui de la nécessité où elle s'est mise de faire connaître, par l'apostrophe et par la métaphore, la réalité de l'absurde, la vérité de l'histoire et la mémoire de son pays. Dans la conversation qui s'en est suivie, elle a évoqué les morts, les meurtres, les disparitions, ces calamités dont l'Algérie souffre depuis trop longtemps. Il m'apparaît de plus en plus qu'il y a une dimension symphonique dans la vie et dans

l'œuvre d'Assia Djebar, concluais-je ce jour-là, et c'est ensemble qu'elles prennent leur résonance. »

Et puis, quatrième fois, en ce samedi de mai, à Bruxelles, je vous retrouve pour célébrer l'élection par laquelle nous vous avons installée dans le fauteuil de Julien Green. Mais il me faut faire vite, dans l'impatience où je suis de vous entendre rappeler le souvenir de cet écrivain dont José Cabanis, son fidèle exégète, se demandait, au lendemain de sa mort, si l'on ferait publiquement l'éloge. Or vous, aujourd'hui, avant même l'Académie française...

Accordez-moi pourtant, Madame, le temps de rappeler à ceux qui sont ici rassemblés de quelle étoffe je vous crois faite.

Mes chères Consœurs, mes chers confrères, Messieurs les Ambassadeurs, Mesdames, Messieurs, la grande dame qu'en ce jour nous recevons, je me suis d'abord demandé dans quelle lumière ou dans quelle perspective je vous la présenterais, car, lorsque je reprenais ses livres, consultais mes souvenirs et rassemblais mes notes pour me préparer à cette cérémonie, je voyais la figure d'Assia Djebar alternativement multiple et une, comme si elle apparaissait dans un jeu de miroirs. Pour me fixer un cap et me rappeler à l'évidence, je me suis souvenu que nous accueillerions ici – car telle est notre vocation – l'écrivain Assia Djebar, l'auteur d'une quinzaine de livres qui lui valurent cinq grands prix littéraires¹. Une œuvre qui vient de se voir couronnée par le Prix de la Paix, un prix considéré dans les milieux européens comme le plus important après le Nobel et qui lui sera remis par les libraires allemands lors de la prochaine Foire du Livre de Francfort... Mais comment aurais-je pu séparer l'écrivain de la réalisatrice de deux longs métrages, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, qui lui valut le Prix de la critique à la Biennale de Venise en 1979, et *La Zerda ou les chants de l'oubli* ? N'aviez-vous pas écrit, Madame, qu'avec le cinéma vous ne vous sentiez pas « quitter l'écriture », et même que la pratique du cinéma vous permettait de « quêter l'écriture à sa source » ? Et, tant qu'à faire, de quel droit aurais-je passé sous silence les accomplissements du professeur, de la messagère francophone et de la conférencière, trois personnes en une qui n'avait cessé d'exprimer devant des assemblées comme celle-ci, et dans bien des régions du monde, les réflexions, les pensées, les inquiétudes qui lui tenaient le plus à cœur – ce dont témoigne avec une belle autorité le dernier de ses livres, paru sous un titre qui en dit long : *Ces voix qui m'assiègent* ?

1/ Les prix *Literatur* à Francfort en 1989, *Maurice Maeterlinck* à Bruxelles en 1995, *International Literary Neustadt* aux États-Unis en 1996, *Marguerite Yourcenar* à Boston en 1997 et le *Prix international de Palmi* en 1998.

Un écrivain dont la vie et l'œuvre se dérouleraient droites comme un fil m'en donnerait sans doute moins à retordre, mais je le dis, je préfère votre complexité, Madame, ayant plus de plaisir aux caprices des vallées qu'à la rectitude de l'autoroute. Et puis, la complexité est chez vous le signe même de vos richesses, de vos interrogations et de vos tumultes. Sans compter que votre destin suscite le désir auquel céda Jean Giono quand il entreprit de conter la vie de Melville, dont il venait de traduire *Moby Dick*, le désir d'en faire un roman dont vous seriez la protagoniste, quelque chose qui s'intitulerait : *Pour saluer Assia Djebar...*

Vous êtes née à Cherchell. À l'époque où j'y suis passé, avant de vous connaître, je fus saisi par le charme de cette petite ville côtière, par son esplanade plantée de belombras bruissants, par sa fontaine et son musée où sont quelques vestiges de Césarée, la ville fondée par les Romains, qui succédaient là aux Phéniciens. C'était pendant une brève période de paix intérieure, et il me sembla que Cherchell était un lieu où le temps s'était arrêté. J'ignorais encore que c'était celui où il avait commencé à se dérouler pour vous.

Donc, à Cherchell, vous êtes née avant-guerre. Mais à cette expression, *avant-guerre*, qui nous fait un repère commode, arrêtons-nous un instant... Quel sens a-t-elle pour vous ? Pour nous, l'expression se réfère à la guerre qui avait commencé dès 1936 dans une Espagne où, disait Hemingway, « on se battit pour Dieu et pour le Diable », et qui s'acheva en 1945, lorsque les rescapés des camps de concentration commençaient à en révéler l'indescriptible horreur, et alors que, dans le même temps, les premières bombes atomiques de l'histoire venaient d'être larguées. Mais pour vous, pour les vôtres, cette année 1945, par les émeutes et le massacre de Sétif, annonçait une autre guerre qui allait éclater en novembre 1954 pour ne se terminer qu'en 1962. Et quand je vous lis, vous relis, vous écoutez, je vois mieux encore cette différence sémantique si lourde des malentendus dont Bachelard, dès les années trente, avait dénoncé les périlleux effets... Malgré les vicissitudes et les feux qui n'ont pas tardé à embraser le monde, nous, nous avons vécu dans l'illusion protectrice d'un *après-guerre*, alors que pour les vôtres cette expression restait sans doute lettre morte, car cet *après-guerre*-là n'était pour eux, pour vous, qu'une alternance d'insurrections, de répit et de violences recommencées dont l'histoire remonte aux conquêtes et dont l'Algérie n'est pas encore sortie – hélas, les informations sans cesse nous le rappellent. Et *voilà* votre histoire en témoigne dont vos livres portent tant de reflets.

Vous êtes née, Madame, dans un pays où règne la foi coranique et très tôt, sans doute, avez-vous entendu murmurer le menaçant

verset, le vingt-huitième de la sourate XII, celle qui conte l'histoire de Youssef : « *Kaida-kounna 'adimoun (Que votre ruse, Ô femmes, est énorme)* »... Dans un court mais vibrant récit, intitulé *La beauté de Joseph*, que j'ai eu le privilège de publier, vous avez écrit à ce propos : « Toute musulmane, quatorze siècles après, ne reçoit de cette sourate XII et de son admirable déploiement en histoire d'amour (...) oui, toute femme ne reçoit, ne perçoit que les fameux trois mots (...) « *Kaida-kounna 'adimoun.* » (...) et les trois mots coraniques retentissent pour dénoncer (...) toute femme, n'importe laquelle ! Peut-être, avez-vous ajouté, serait-il temps enfin de déployer la sourate XII entièrement dans sa beauté, ses nuances, ses reflets, bref, dans son inentamable vérité. Qui a peur, aujourd'hui, en terre et culture islamiques, de la beauté de Joseph ? »

Toute musulmane, toute femme, disiez-vous ? Oui, mais musulmane comme vos compagnes d'enfance, vous aviez eu, Madame, le privilège de naître dans un milieu éclairé. Votre père, instituteur de français, et votre mère (dont je salue ici la présence avec émotion et respect), non seulement vous avaient appris très tôt à voir et comprendre la société dans laquelle vous étiez née, et ainsi à mieux et plus vite découvrir la *vaste prison* qu'est le monde, ils avaient aussi favorisé des études qui vous ont conduite jusqu'à la carrière universitaire qui est la vôtre. Carrière dans le cours de laquelle se situe un incident que je ne passerai pas sous silence, car il nous ramène à l'une des irrptions de l'Histoire dans votre histoire... Vous aviez été brillamment reçue au concours d'entrée de l'École normale supérieure. Vous y étiez la seule Algérienne, et c'était le temps de la guerre d'Algérie. Pour marquer leur soutien aux combattants du maquis, les étudiants algériens de Paris avaient entamé une grève des examens. Qu'alliez-vous faire ? Ignorer leur initiative, et ainsi paraître la désavouer en vous présentant aux vôtres ? Cela vous sembla inadmissible et par solidarité vous vous êtes associée à leur grève. C'est alors vous, l'excellente élève, qui avez été expulsée de l'école... Dieu merci, votre puissante vocation littéraire et votre studieuse volonté vous ont permis de poursuivre votre œuvre et vos études. Vous avez été diplômée d'Histoire et vous l'avez enseignée, à l'université de Rabat puis à celle d'Alger – où vous fûtes la première femme professeur d'université – que vous avez quittée au moment où, en 1965, était islamiquement décrétée l'arabisation des cours. Aujourd'hui vous enseignez à la Louisiana State University, où vous dirigez le Centre des études françaises et francophones, et vous alignez, dans la liste dite « du même auteur » de votre dernier livre, quatorze titres, dont la plupart ont été traduits en plusieurs langues. Oui, vous avez bien mérité, Madame, ce Prix de la Paix qui vient de vous être décerné.

Plusieurs langues... J'ai dit : plusieurs langues ? Voilà une expression qui a traversé mon propos comme un oiseau migrateur, et il faut l'attraper au vol, car, dans votre cas, elle nous conduit à l'essentiel. Avec la langue, le langage, la parole, l'écriture, nous arrivons, en effet, au foyer de votre histoire. « S'il semble que la langue est, comme on dit si souvent, « moyen de communication », elle est surtout pour moi, écrivain, notez-vous, « moyen de transformation », dans la mesure où je pratique l'écriture comme *aventure*. » Une aventure, Madame, qui est la grande affaire de votre vie.

Femme et musulmane, écrivain et voyageuse, enseignante et conférencière, vous avez donc donné à certains l'impression que vous transgressiez usages et tradition, défenses et interdits, préceptes implicites ou décrétés, et vous êtes même apparue suspecte par le choix que vous aviez fait d'écrire en français, « la langue du colonisateur d'hier, langue-refuge », pour reprendre vos propres termes. Vous n'avez pas cherché à vous exonérer d'une faute ou d'une erreur que vous n'aviez pas commise, vous ne l'avez pas revendiquée non plus avec la braverie que d'autres y auraient mise, vous avez pensé avec lucidité et raison que l'analyse de votre choix, dans vos livres, vos cours et vos conférences, vous permettrait de montrer la règle sans égarer l'exception. Et pour vous en justifier devant celles et ceux qui, restés là-bas, pensaient peut-être, comme vous l'avez noté, que le fait d'écrire dans la langue étrangère c'était « presque faire l'amour hors la foi ancestrale », et aussi pour vous en expliquer devant nous, les francophones, qui sommes si frileux, car nous croyons cette langue menacée par la mondialisation et par le déclin de l'éducation, pour eux donc, et pour nous, vous êtes remontée aux sources. « Chez nous, écrivez-vous dans *L'amour, la fantasia*, toute femme a quatre langues, celle du roc (...) la lybique (...); la seconde, celle du Livre et des prières (...); la troisième serait la langue des maîtres d'hier (...); un quatrième langage : celui du corps... » Vous avez choisi la troisième avec deux certitudes : que cette langue-là n'était pas la propriété sans partage des « maîtres d'hier » qui l'avaient introduite chez vous, et que « votre seul véritable territoire était bien la langue, et non la terre ». Mais choisissant celle-là, vous n'avez pas oublié les autres ni ce qu'elles représentent. Par le jeu de l'écriture, par ce que vous appelez si joliment, si justement « le tangage entre parole et écriture », vous ne cessez de nous montrer que la langue par vous habitée est aussi habitée par les autres langues, celles du roc, de la foi et du corps.

Dans vos études secondaires vous aviez aimé le grec, parce que dans cette langue, avez-vous un jour déclaré, vous ressentiez, par les sonorités et les images, une « semblance » avec votre quotidien

traditionnel en langue arabe. C'est, me dis-je, pareille *semblance* que vous restituez dans la langue que vous avez choisie pour porter votre parole. Car je constate que, non contente d'écrire, comme tant de nous, dans le courant naturel de cette langue, vous n'avez de cesse de vous interroger sur son rôle dans l'écrit, sur le sens qu'elle induit, sur l'ethnocentrisme qui y est tapi, sur ce qu'elle porte et emporte, sur ce qu'elle dit que vous n'aviez pas nécessairement voulu dire, et sur ce que vous pourriez lui faire dire qui n'est pas dans sa pente habituelle. Il y a là, de votre part, un travail presque manuel de la pensée sur les mots. En somme, vous êtes l'antipode de Brice Parain, qui, constatant que les mots ne disaient pas ce qu'il était, essayait d'être ce qu'il disait. Vous, vous obligez sans répit les mots à dire, de la manière la plus rigoureuse, ce que vous êtes et qui vous êtes, femme et écrivain, l'une et l'autre hantées par la tradition, l'histoire, l'expérience, la mémoire, la réflexion et la pensée que vous entretenez en vous. De là vient que, vous lisant, votre style – si l'on convient d'appeler ainsi votre manière d'écrire – semble à chaque page frémir de l'ambition que vous y avez mise, et des exigences et des désirs dont vous l'avez peuplé. De telle sorte que l'incontournable et sempiternelle question : pourquoi écrire ? prend avec vous un tour particulier.

De votre côté de la Méditerranée, des censeurs se sont parfois manifestés pour vous demander compte de vos audaces et de vos desseins. Chez nous il est arrivé aussi que l'on tentât de vous enfermer dans le cercle des féministes. Alors, comme si vous aviez décidé de régler leur compte aux rumeurs et aux interprétations obliques, vous avez publié récemment un livre que j'ai déjà nommé et dont le titre à lui seul donne la réponse aux uns et aux autres : *Ces voix qui m'assiègent...* Ce que nous pressentions à la lecture de vos livres précédents, vous le confirmez sans détour dans celui-ci : que, mue par une irrépressible exigence, vous écrivez pour donner à entendre ces voix qui vous assiègent, et dans le même temps pour rechercher ce que vous appelez votre « propre lumière ». Et si le rôle des femmes dans votre œuvre est souvent inscrit au premier plan, ce n'est pas dans l'intention de suivre des prescriptions féministes, non, c'est pour la part que ces femmes « arables » (le mot est de vous) ont prise dans l'histoire, dans la culture et dans le destin de votre pays, c'est pour dire leurs épreuves dans une société où, au hammam, quand elles sont entre elles, les femmes désignent encore le mari par l'ancestrale formule : « l'ennemi » (vous le dites), c'est pour rendre justice aux Iphigénie et aux Antigone de l'Algérie d'hier et de l'Algérie d'aujourd'hui, c'est pour les délivrer de la malédiction entraînée par trois mots du Coran injustement interprétés, c'est pour tout cela, et pour cela seulement. Et j'aime que vous,

qui faites aujourd'hui votre entrée dans cette académie où l'on est attentif à la naissance, au sexe et à l'aventure des mots, vous reconnaissez la nécessité d'une « écriture au féminin », tout en prenant soin de prévenir que vous aimez certes l'écho du mot *écrivaine*, mais seulement l'écho. « *Écri-vai-ai-ne*, dites-vous en souriant, presque un SOS »...

Alors que vos romans et vos nouvelles, Madame, par les événements que vous y versez devraient souvent produire un vacarme considérable, tout s'y passe dans une sorte de recueillement de l'écriture, et passe par des émerveillements comme si de l'horreur même vous sauviez l'horreur en recueillant la lumière incarcérée dans les larmes, le sourire voilé par les regards, l'espoir dissimulé sous les chuchotements et les lamentations. Et vous atteignez ainsi une forme de sereine plénitude qui serait plutôt l'apanage de la musique. Je reviens à cette idée que votre œuvre est symphonique, au sens où on le disait au XVII^e siècle, parfois même polyphonique. Les voix des femmes et des hommes, des héros et des anonymes que vous invoquez se mêlent à la vôtre...

Chères Consœurs, chers Confrères, je vous le demande en passant, est-on jamais aussi écrivain que dans les moments où l'on renonce, comme Assia Djebar, à jouer au marionnettiste tirant les ficelles de ses personnages, et où l'on se sert de sa propre voix pour faire monter et entendre les leurs ?

Pourtant, « l'écrivain idéal, avez-vous dit, serait un muet qui écrit ». Et une autre fois : « Écrire est un long silence qui écoute, un silence de toute une vie. » Livre après livre, Madame, je me suis aperçu que votre œuvre était, en effet, fondée sur cette obsession du silence, silence des voix disparues, silence des voix bâillonnées, mais aussi le silence comme creuset de l'écriture, comme berceau de votre écriture – dans l'embarras métaphorique qui me prend, m'accorderiez-vous cette image : le silence comme encrier dans lequel vous trempez votre plume avant de la laisser courir et dire... Ah, je crois que ce n'est pas le moindre hommage à vous rendre ici que de célébrer ce talent singulier, le vôtre, qui parvient à donner au silence pareille tessiture, un talent par lequel le thésaurus de la littérature française, qu'on se le dise, se trouve enrichi.

Mais un scrupule ici me prend... À tant faire allusion aux circonstances, aux drames et aux contraintes au milieu desquels votre vocation d'écrivain est née, votre carrière littéraire s'est déroulée, ne vais-je pas, à celles et à ceux qui ne vous auraient pas encore lue et qui ont à leur portée l'imminent bonheur de vous découvrir, donner à croire que votre œuvre n'est marquée que du sceau de

l'adversité, de l'infortune et de l'affliction ? Or rien ne m'est mieux apparu, en vous lisant et en vous relisant, que l'exultation présente dans vos livres par une sorte de liesse de l'écriture et par l'allégresse du regard. « Les aurores se rallument parce que j'écris », avez-vous glissé dans *L'amour, la fantasia*. Et vous avez, pour célébrer l'amour en ses illuminations comme en ses misères, des audaces qui me font penser à celles de ces sopranes capables, avec le même talent, la même maîtrise et la même sensualité dans la voix, de passer de la tragédie à l'extase.

Jadis, Madame, avant de partir pour découvrir votre pays, je suis allé consulter un spécialiste, Jacques Berque, qui d'une parabole géographique me désigna les éléments constitutifs de la société que j'allais rencontrer là-bas. À la mer, me fit-il observer, correspondent l'ouverture au monde et le sens des échanges ; aux villages perchés sur les massifs montagneux et aux villages enfouis dans les vallées, correspond l'individualisme ; et au désert, autre mer, mer de sable, correspond la mystique. Il m'est arrivé de retrouver ces trois dimensions fondamentales dans votre œuvre, dont, par quelques mots, je dirai le déploiement...

Vous aviez vingt ans quand vous avez publié votre premier livre, *La soif*, suivi bientôt par *Les impatients* et *Les enfants du nouveau monde*. C'était le temps des questionnements sur les contraintes de l'éducation, les aléas de l'émancipation et les prémices de la guerre d'Algérie. Ce premier branle de romans allait s'achever avec *Les alouettes naïves*, roman de guerre et d'amour qui vous fit dire au moment de sa sortie en France, en 1967 : « Je ne prétends pour ma part avancer qu'en écrivant. » Pourtant, s'il y eut encore les *Poèmes pour l'Algérie heureuse* et *Rouge l'aube*, pièce de théâtre écrite en collaboration, dix ans de silence suivirent alors, ce silence que j'évoquais un peu plus tôt et qui fut enfin interrompu par la réalisation de votre premier film, *La nouba des femmes du mont Chenoua*, et la publication d'un recueil de nouvelles inspirées par ce thème, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Vint ensuite votre second film, *La Zerda et les chants de l'oubli*. Forte de ces premières expériences, nourrie par ce qui avait hanté votre silence, vous avez reparu en librairie en 1985 avec *L'amour, la fantasia*, qui commençait ce que vous avez appelé un « quatuor » (encore inachevé) composé de romans associant comme celui-là, l'histoire ancienne, l'histoire récente et des éléments autobiographiques. Allaient ainsi paraître *Ombre sultane*, *Loin de Médine*, *Vaste est la prison*. Mais chemin faisant, vous étiez, dès 1993, rattrapée par le retour des violences en Algérie et vous alliez écrire *Le blanc de l'Algérie* et *Oran, langue morte*, qui sont récits de deuil parmi les plus dramatiques et les plus souverains que je connaisse. Et puis, soudain, vous

reprenez un projet que vous aviez abandonné devant la montée des événements tragiques, et vous nous donniez *Les nuits de Strasbourg*, véritable roman d'amour, car vous ne supportiez plus que l'Algérie parût terre étrangère à la conscience et à la capacité du bonheur. Enfin, l'année dernière, du fond de ce double exil qui vous a conduite en Amérique, vous avez rassemblé les articles, lettres et conférences dans lesquels il vous semblait avoir exprimé, de la manière la plus explicite, les voix de votre conscience, et le sens de votre démarche d'écrivain. C'est ce livre plusieurs fois nommé, *Ces voix qui m'assiègent*, dans lequel j'ai puisé tant de citations. D'ailleurs, Madame, pour vous recevoir ici et pour vous présenter, j'aurais pu faire un montage de phrases extraites de cet ouvrage, car, sur vos dispositions et dans vos investigations, vous êtes là d'une lucidité sans complaisance, d'une clairvoyance admirable et d'une exigence exemplaire. C'est, sans doute, que vous avez mesuré l'impact que vos analyses pourraient avoir sur notre manière de comprendre le monde où nous sommes englués.

Par les temps qui courent, et dans l'état où est ce monde, il n'est pas bon d'oublier que la vraie crise de nos sociétés est une crise de la pensée, donc de la clairvoyance et du discernement, il n'est pas bon d'oublier que l'éducation, les langues et les livres devraient servir la plénitude de l'individu plutôt qu'un individualisme de masse soumis aux prescriptions totalitaires, ici du profit, et là de la violence. Vous le savez, et vous ne l'oubliez pas. Oh, non, vous ne l'oubliez pas : où que je la prenne, votre œuvre, Madame, à chaque page en témoigne.

Discours de Mme Assia DJEBAR

Chères Consœurs, chers Confrères,

En remerciant avec émotion mon confrère, et ami de longue date, Hubert Nyssen, de tout ce qu'il vient de dire sur mes livres, aujourd'hui, devant cet aréopage des Lettres françaises qui, en m'accueillant, distingue, je crois pour la première fois, un écrivain du Maghreb francophone, je suis heureuse d'obéir à la tradition qui m'invite à évoquer devant vous l'écrivain auquel je succède, l'Américain Julien Green, qui a siégé en votre Académie depuis 1951 et qui est mort le 13 août 1998.

Mon célèbre prédécesseur ne fut sans doute pas le seul écrivain américain, ou, pour parler d'une façon plus générale, le seul venu du monde anglo-saxon, à avoir écrit en langue française ; s'il n'est pas le seul, il représente du moins l'exception éclatante : lui qui, depuis son premier roman *Mont Cinère*, publié en 1926, sur près de trois quarts de ce siècle ensuite, choisira de créer, d'imaginer, de se souvenir et de penser, j'allais dire d'aimer et de respirer en la langue française !... Seul auteur bilingue anglo-français à privilégier la francophonie avec une telle constance ; certes, ainsi que l'Irlandais Samuel Beckett – mais j'aurai l'occasion de revenir sur ce parallèle...

« N'importe quoi...

Écrire n'importe quoi est peut-être le meilleur moyen d'aborder les sujets qui comptent, d'aller au plus profond par le chemin le plus court... »

Le 20 novembre 1959, Julien Green, dans son appartement parisien commence, par ces lignes, un nouveau livre qui ne sera ni un

roman, ni un essai, ni une pièce de théâtre. Il ajoute : « J'écris ceci vers la fin de l'après-midi : c'est le bon moment pour regarder par dessus l'épaule et voir la journée, avant que la nuit ne vienne !... » Et il conclut : « parce que la nuit est un autre monde ». Ainsi entreprend-il, à 59 ans, la rédaction de son autobiographie, dont la première partie *Partir avant le Jour* paraîtra en 1963, suivie de *Mille chemins ouverts* et de *Terre lointaine*.

Je me propose, chères Consœurs, et chers Confrères, de tenter de montrer combien cette partie de l'œuvre, en sus du flux romanesque, continu et multiforme, concurrencée pourrait-on dire par l'écriture de l'instant, mais aussi de longue haleine que représente son *Journal* (en 1959, cela fait presque trente ans que l'écrivain tient chaque jour ce journal), cette troisième facette donc du travail de Julien Green – auquel il consacrera plus de cinq années, au tournant de la soixantaine –, me paraît le centre palpitant de l'entreprise « greenienne ».

Carrefour d'où l'on pourrait se situer, – je pense aux futurs jeunes découvreurs de cet Américain pas tellement « bien tranquille » – pour saisir, en son cœur, l'homme fragile et divisé, ce *Julien* (ou *Julian*) que son œuvre de foi, de quête nocturne et d'imagination fantastique nous dissimule parfois, plutôt qu'elle ne nous le révèle !...

*
* *

La première question que je me pose est simple : comment l'existence d'un *Journal* tenu ainsi continument depuis 1928 – dont six volumes sont déjà publiés en 1959 – n'a pas dispensé l'auteur de cette remontée vers les plus lointains souvenirs ?

Ce journal n'est certes pas un simple carnet d'écrivain : il y note ses lectures, ses nourritures artistiques, le cheminement patient de son labour romanesque, ses enthousiasmes et ses découragements en cours, et bien sûr, les visites d'amis, ses rares sorties dans « le monde »... Un « journal littéraire » donc qui tenterait de se situer dans la lignée de celui des *Goncourt*, au siècle précédent, ou de celui de Léautaud son contemporain, pourquoi pas, peut-être à rapprocher de celui d'André Gide, l'aîné et l'ami qu'il admire tant ?

Ce serait oublier que le jeune Green, débutant dans les années vingt, a été influencé, dès l'âge de 17 ans, par le *Journal* de Léon Bloy et que son ambition fut d'écrire le sien « comme on plante des jalons sur une route obscure », avouera-t-il à Albert Béguin : journal d'homme de lettres certes, égotiste sans doute, d'où l'inquiétude religieuse, dans toutes ses vicissitudes, ne peut s'absenter.

N'a-t-il pas, en 1928, affiché ses intentions clairement :

Ce *Journal*... m'aidera, je crois, à voir clair en moi-même. C'est ma vie entière que je compte mettre dans ces pages...

Une telle entreprise, menée avec persévérance sur une si longue durée, (de 1928 à 1996, seize volumes du *Journal* paraîtront) ne risquera-t-elle pas de tarir, ou tout au moins de ralentir la pulsion inventive du jeu fictionnel – grâce à laquelle, jusqu'en 1940, Green s'est assuré un public nombreux et fidèle, celui de tout un courant intellectuel d'une France catholique ? Notre auteur toutefois ne semble pas craindre ce danger, car, nous dit-il « il n'y a que ce que je passe sous silence qui s'exprime dans mes romans », alors que, concernant son *Journal*, avec sa quête quotidienne de vérité pour mieux se cerner, Green le définit comme « une longue lettre que l'écrivain s'écrit à soi-même ». En somme, au Green souterrain et nocturne échafaudant des romans et des nouvelles souvent si sombres où tantôt le meurtre et la violence, tantôt le fantastique prémonitoire alternent, on pourrait opposer l'auteur résolu à avancer dans le flux du temps qui passe, son *Journal* à la main comme une lampe.

Dès lors, où se trouveraient la place réelle, la nécessité de cette recherche autobiographique ? Quel est donc le « Je » qui déborde du *Journal*, et qui ne se satisfait plus, par ailleurs, de tant de personnages créés par lui, dérivant presque tous dans le meurtre, la folie, la mort, ou sinon, s'engloutissant dans le silence ?

Je choisis d'éclairer Julien Green au moment de sa réinstallation dans ce Paris où il est né et qu'il est heureux de retrouver en 45, à la fin de la guerre... Les notes du *Journal* au tournant de l'année 50 nous livrent, de l'auteur, comme une incertitude, des interrogations à peine formulées devant les signes du bouleversement de tout et de tous, dans cette Europe qui se relève à peine de ses ruines...

Cette décennie est inaugurée pourtant, pour lui, par la publication de *Moira*, son chef-d'œuvre romanesque. Puis Julien Green répond à la commande de Jouvet et de Jean-Louis Barrault, en écrivant, coup sur coup, trois pièces de théâtre qui seront montées sur des scènes parisiennes. Toutefois, au cours de ces années cinquante, on pourrait déceler en lui une sorte de vacillement de la poussée romanesque : comme si Green cherchait inconsciemment un autre souffle.

Les notes du *Journal* annoncent la quête obscure, mais pressante. Au cours de l'été précédant la décision de l'écriture autobiographique, Julien Green, qui vient de publier son douzième roman *Chaque homme dans sa nuit*, note le 5 juin 59 : « Ce qui sort de ma plume m'étonne et m'inquiète. Ainsi ce dernier livre... »

Un mois après, toujours dans son *Journal*, en juillet, il remarque, hésitant et comme cherchant à combler un vide en lui : « Repris par le désir d'écrire un livre sur ma vie. »

Deux mois plus tard, le 12 octobre, après la visite d'une admiratrice, il laisse échapper une sorte de protestation pour lui seul : « Je ne suis ni un intellectuel, ni un homme de lettres... Quand je ne vois rien comme maintenant, depuis des semaines, je souffre mais je n'écris pas ! »

Au surlendemain de la Toussaint, le 4 novembre, il va au Père-Lachaise prier sur les tombes de Mary, sa sœur aînée et de son père. *Le Journal* s'interrompt là, quelques jours... Résurgence du passé, poids des réminiscences familiales : Paris n'est pas seulement la ville où il est né, où ses plus proches sont dorénavant enterrés. C'est le lieu du bonheur si plein de son enfance à Passy.

Je l'imagine arpentant alors les rues qui lui sont familières, ainsi que les berges de la Seine : ces jours gris de novembre, quand il rentre chez lui, il ne trace même plus quelques lignes hâtives dans son *Journal*.

Or le 20 novembre, en fin d'après-midi, juste avant la nuit (« parce que la nuit est un autre monde ») il rédige, d'un seul jet, plusieurs pages de son autobiographie qui soudain démarre.

A-t-il déjà trouvé ce premier titre de sa trilogie : « Partir avant le jour » ? Ce n'est pas sûr.

Mais voici que le premier souvenir surgit, neuf, illuminant... Son corps d'enfant – ou de bébé ? – « étendu sur les genoux de ma mère, nu et à plat ventre », puis une maison basse au fond d'un jardin, puis la voisine espagnole qui appelle ses deux petits... « Je crois l'entendre encore. Elle est là, à l'aube du siècle et elle appelle. » Puis... puis une sensation de pur bonheur, ce qu'il définit comme « une minute de ravissement » : c'est quoi, cette intensité ? Un enfant – d'un an, de deux ans qu'importe ? – mais seul dans une chambre, contemple le ciel noir et étoilé. Soixante ans après cet instant d'intensité préservée, le même être, la plume à la main, se souvient : « J'étais sûr que quelqu'un était là et me parlait sans paroles ». Or l'écrivain, inquiet, s'interroge : pourquoi cette minute « de ravissement », disparue si longtemps, lui revient-elle intacte ? Il s'impatiente presque : « Qu'est-ce que tout cela veut dire ? » Un peu plus tard, comme un dormeur qui soudain s'éveille, il écrit : « Doit-on dire ces choses ou les garder pour soi ? »

Ainsi l'anamnèse salvatrice l'emporte, avec son alchimie : tout lui est redonné d'un coup, miraculeusement. Julien Green, les

jours suivants, revit, par l'écriture les années de la rue Raynouard : le ciel et le jardin, la maison avec ses six femmes (la mère et les cinq sœurs), la bonne, la rue, les commerçants, tout un paysage mental, entièrement ressuscité. Trois jours après le début de ce nouveau lire, le *Journal* reprend son cours. Simple remarque, semble-t-il :

On ne chante plus dans les rues de Paris. Quand j'étais enfant, on chantait, hommes et femmes.

À la lecture de ces premières pages de *Partir avant le jour*, le lecteur s'immerge, lui pareillement ravi, dans l'univers enchanté de la première enfance : lumière fascinante d'un Paris d'autrefois restitué, présence si concrète de l'enfant dans ses découvertes, mais lumière, oui, du rêve retrouvé, tandis que le narrateur sexagénaire bien présent, assiste lui aussi (« Doit-on dire ces choses ou les garder pour soi... ») à cette renaissance du plus profond passé. Ainsi semble se mettre en mouvement un roman de fascination, sinon de fiction...

Cette écriture de ressourcement que devient la quête autobiographique procède donc tout à la fois du *Journal* et de la dynamique de l'inspiration romanesque. Dans cette coulée mémorielle qui s'éloigne de l'écriture fragmentaire du journal, au cœur de ces allées et venues du passé lumineux se mêlant insensiblement au présent, l'écrivain Julien Green retrouve un semblant d'unité.

« On chantait dans les rues de Paris », s'est-il rappelé, avec nostalgie. Au tout début de l'année 60, il remarque : « Mon livre de souvenirs avance assez vite. Il s'écrit tout seul, sans doute parce qu'il a quelque chose à me dire. » Plus loin, il se rappelle avoir marqué, sur la première page de cette remontée à l'origine et au Paradis perdu : « ou tout dire ou se dire ».

Rappelons ses premières résolutions, plus de 30 ans auparavant, quand il commençait son *Journal* : « C'est ma vie entière que je compte mettre dans ces pages. »

À cette règle de l'absolue vérité, fait écho le programme annoncé pour l'autobiographie : « tout dire ou se dire ». Tout un cercle semble se refermer ; un changement de plan et de perspectives se dessine, grâce à cette inscription de soi. Sauf que dorénavant, selon le vers de Wordsworth que Green a choisi en evergue : « L'enfant est le maître de l'homme », la mémoire va nager, fluide, jusqu'à l'embouchure même du premier royaume : sensibilité et bonheur d'être au monde, à la lumière et à la chaleur de la tendresse maternelle, soleil de l'innocence. Oui, je l'imagine aisément : plongé

qu'il était dans une telle écriture du bonheur, l'homme Julien Green, dans ces années 59 et 60, a dû se remettre à chanter dans les rues de Paris !

*
* *

Ce n'est point par le seul hasard de ma vie universitaire (ayant récemment à introduire mes étudiants de Louisiane dans *Le labyrinthe du monde* en deux volumes de Marguerite Yourcenar) que je me trouve amenée à esquisser un entrecroisement de vies, entre ces deux contemporains – Yourcenar plus jeune de 3 ans seulement que son confrère...

Il n'est pas sans intérêt de rapprocher la vie de la Flamande francophone se fixant, à la quarantaine, dans le Nord des États-Unis (« chez les Yankees », dirait la mère de Green, tenace Sudiste), mais s'ancrant dès lors davantage dans son français d'écriture, de la destinée du jeune Green, découvrant l'Amérique seulement au moment de ses années d'université en Virginie, et qui retourne tout naturellement, trois ans après, « chez lui », dans sa ville, c'est-à-dire à Paris. De même, en 1940, il s'exile à New York : mais quand l'occupation allemande de la France se termine, c'est encore à Paris qu'à nouveau il revient.

Or, l'écrivain franco-belge qui, quoiqu'élue plus tard, comme Julien Green, aux deux Académies de langue française, de Bruxelles et de Paris, ne se sent vraiment chez elle que dans son île des Monts Déserts, en terre américaine (« en terre lointaine », dirait Green), tandis que son écriture lui devient seconde île, pour une œuvre de méditation historique et de remémoration. Solitude orgueilleuse de femme.

La comparaison devrait s'arrêter là ; l'évocation des lieux habités par tel ou tel romancier, par rapport à un autre, ne souligne, après tout, que le hasard des naissances, encore que « l'écriture sur soi » puisse exaspérer, en la repoussant parfois, l'appartenance à une communauté. Puisque je me trouve lancée dans ce parallèle un peu facile, sans doute, entre ces deux destins littéraires, je remarque que c'est Julien Green, qui, dans les trois volumes de son *Autobiographie*, puis, sur sa lancée, dans le quatrième volet *Jeunesse* comme l'appelle un de ses biographes, qui va aller « au plus profond » de ce qu'il a annoncé comme une exigence de vérité : « J'appartiens – constate-t-il, au moment où il commence – à une race d'hommes en voie de disparition. Tout me le dit, me le chuchote, me le crie, les livres, les hommes. Je me sens quelquefois bien seul. » Constatation personnelle que M^{me} Yourcenar aurait pu, tout aussi bien, prendre à son compte !

Mais, écrire « au plus profond » selon Green, il l'entend, lui, comme « au plus intime ». Si les deuxième et troisième volumes retracent son adolescence – lui, apprenti guerrier de 17 et 18 ans dans la première guerre mondiale, puis étudiant américain pas tout à fait familiarisé à ses compatriotes –, il décrit ensuite son écartèlement, de plus en plus douloureux, entre sa foi de jeune converti catholique et ses pulsions sexuelles qu'exacerbe l'interdit religieux et moral.

Dans *Jeunesse*, relatant son retour à Paris en 1922, il parvient, par un besoin compulsif de l'aveu inavouable, à revisiter, quarante ans après, la transgression tardive... Certes, ce difficile dévoilement se termine par la rencontre d'un amour heureux, d'un bonheur qui va réconcilier l'homme avec lui-même. « Happy end » qui suspend là ces Confessions, mais l'on peut, dès lors, continuer à suivre ce tracé de vie dans le *Journal* de 1928 et des années suivantes. Ce livre, jouant le rôle du « miroir intérieur », reflètera cette fois les rapports fluctuants, quelquefois conflictuels, de Julien Green, le Croyant, avec son Église...

L'autobiographie donc de Julien Green tient la promesse du début, « ou tout dire ou se dire ». Car il finit par « se dire », l'Américain de Passy, en proie à la tension de cette anamnèse qui confronte en lui-même le très jeune homme d'autrefois, torturé par ses désirs et l'écrivain sexagénaire installé (vraiment installé, est-ce si sûr ?) dans sa foi et sa paix retrouvées.

Dresserai-je alors face à lui, au cours de ces années 60, la forte silhouette de M^{me} Yourcenar, de l'île des Monts Déserts ? ...Non, pas au cours de cette décennie ! Car elle, l'auteur reconnu depuis *Les mémoires d'Hadrien*, est pour l'instant livrée à son grand rêve du passé, dans une Europe du XVI^e siècle, secouée par les guerres, les violences et l'intolérance religieuse. Le héros de *L'œuvre au noir* habite alors entièrement la romancière ; il parle pour elle et en elle !

Quand elle sort de sa grande œuvre, et qu'elle aborde les années 70, tout auréolée d'une si large reconnaissance, Yourcenar entreprend son autobiographie : *Le labyrinthe du monde*. Elle y éclaire, avec une ironie détachée et un scepticisme loin de tout souci métaphysique, l'histoire de ses ancêtres, des lignées autant maternelle que paternelle.

Quant à parler d'elle-même et du plus personnel, – modestement, ou au contraire dans un retrait orgueilleux, je ne sais trop, – elle y consacre... seulement les trois dernières pages d'*Archives du Nord* ! Rien d'intime ; nul besoin de repentirs, pas de désir trouble d'un dépouillement tardif de soi.

Ainsi, c'est Julien Green qui nous paraît, dans ce rapprochement, plus abandonné ; avec une naïveté préservée de sa jeunesse et « un esprit d'enfance » comme le juge son ami Jacques Maritain, qui, à la parution de *Partir avant le jour*, fait l'éloge, dans ce livre, de « l'esprit d'enfance et l'amour et la révérence pour les âmes qui font la lumière où tout cela est dit ».

*
* *

Peut-être, si par une sorte de mouvement de tendresse rétrospective pour mon prédécesseur, je cédaï à la tentation de l'entourer d'autres présences féminines, – comme pour lui restituer ce flottement heureux de son enfance au milieu de ses cinq sœurs et de sa mère –, pourrais-je chercher à le faire avoisiner avec des œuvres de femmes...

Je me permets d'avancer combien une poétesse et romancière de haute qualité, Andrée Chédid, aurait pu, si avantageusement, à ma place succéder à Julien Green.

Le rapprochement me vient à cause d'une de ses nouvelles, un chef-d'œuvre, *La femme de Job*. J'ai eu (je m'excuse de faire à nouveau référence à mon activité parallèle de professeur) non seulement à commenter ce texte, mais aussi à proposer de l'illustrer avec les gravures admirables que William Blake le visionnaire (« the naked Blake », disent les Anglais) a dessinées pour le livre de Job. Lui, le premier en effet, nous propose, parmi les anges au ciel chantant une joie éclatée, l'épouse de Job non effacée, résistant au contraire à l'humilité de son mari écrasé... Et c'est cette femme de la Bible dont Andrée Chédid rétablit la présence dans un texte d'une densité si réconfortante...

Malgré l'apparence, je ne m'éloigne pas ainsi de Julien Green... Je cherche et trouve, autour de lui, une parenté bien réelle : le livre de Job n'a-t-il pas été une de ses lectures les plus fréquentes, avec les Évangiles et les Psaumes ?

Par ailleurs, dès 1923, avant son premier livre – son *Pamphlet contre les catholiques de France* – il écrit un essai sur William Blake, qu'il va ensuite inclure dans sa *Suite anglaise* de 1926, essai critique que Gide citera, en présentant, lui, sa traduction de *Mariage du Ciel et de l'Enfer* de Blake... Car Julien Green, aux premières décennies du vingtième siècle, s'avère un « passeur » exceptionnel en France, pour de grands poètes et prosateurs anglais, mal connus encore – Blake, Hawthorne « le puritain », mais aussi Keats au destin tragique...

*
* *

À propos du John Keats, André Gide, rapporte un de ses amis, avait l'habitude, à chaque fois qu'il arrivait à Rome, de se rendre, un bouquet de myosotis à la main, au cimetière protestant pour s'incliner en silence devant la tombe du grand poète anglais, mort tragiquement à 26 ans... Julien Green apprend ce détail en 1969 ; il le note dans son *Journal*, tout ému, lui qui revient si souvent à Keats, l'un de ses poètes préférés...

Il est donc temps d'évoquer la longue fraternité intellectuelle qui unira le jeune Julien Green, dès ses débuts littéraires, à Gide, de 31 ans son aîné ; celui-ci fera figure souvent de mentor, sinon d'image paternelle, auprès du jeune étranger qui, dès le succès de son premier roman en 1926, bénéficia de la bienveillante amitié des écrivains les plus confirmés d'alors : Gide, mais aussi François Mauriac, Cocteau, d'autres encore... Ce fut surtout avec Gide (issu comme lui d'un milieu protestant, comme lui, devant s'arracher difficilement à tant d'attaches familiales, à cause de sa différence sexuelle) que l'amitié prit la forme d'une longue conversation entre eux, depuis leur première rencontre, en 1924 (celle-ci relatée par Green dans *Jeunesse*, avec un inoubliable portrait de l'auteur de *Corydon*) jusqu'à la mort de Gide en 1951, soit sur près de 27 ans !

Cette mort d'ailleurs est devenue un vrai morceau d'anthologie du *Journal* de Green de cette période – 27 février 1951 :

Chez Gide pour la dernière fois. Dans l'antichambre obscure, une foule silencieuse... Tout à coup je vois Gide dans une pièce attenante au salon. Il est couché sur un petit lit de fer, les bouts des doigts joints. Ce n'est pas tout à fait le geste de la prière, mais cela y fait penser. La tête rejetée en arrière est d'une grande noblesse. Il n'a pas l'air de dormir, mais de réfléchir...

Green, qui va partir, redescend l'escalier :

Croisé J..., tout guilleret à l'idée qu'il va voir un mort.
« Je vois bien que vous avez de la peine, me dit-il, car il vous aimait beaucoup. »
Pas répondu – poursuit Green qui termine par cet aveu :
Dans la rue, à ma grande honte, j'ai pleuré.

Dans son *Journal* des années trente, en particulier, les interventions de Gide rapportées par Green sont multiples, de nature diverse, sur des sujets le plus souvent littéraires ; mais, outre cette écoute plus que respectueuse, presque fervente du jeune Américain, on sent, à travers la complicité confiante de ces deux écrivains de générations différentes, qu'un échange réel se fait de part et d'autre – entretenu par l'inlassable curiosité et alacrité d'esprit du plus vieux des deux...

Déjà, à la toute première rencontre, dans un salon, Green inconnu étonnait le célèbre écrivain qui, parlant justement de William Blake, qu'il était en train de traduire, se voyait proposer un essai anglais sur ce poète. Gide ne connaît pas le texte, le jeune Green sort de sa poche l'opuscule et le lui tend. Cette amitié devient source de dialogues, d'échanges de lectures, et surtout d'interrogations... Plus tard, Green résumera ces rencontres, lorsqu'il en sera à l'évocation de son ami mort :

Gide – écrit Green le 9 juin 1959 – posait beaucoup de questions. Elles me mettaient un peu mal à l'aise... Il désirait simplement savoir pour savoir, un peu comme un détective qui serait professionnellement curieux...

Sur ce, Green revient, dans le même mouvement, à lui-même, comme si Gide, le grand frère, lui tendait un miroir :

Quand j'étais plus jeune, j'étais grand interrogateur, je sautais vingt fois la frontière, parfois difficilement perceptible, entre la politesse et l'indiscrétion.

À mi-parcours de cette amitié intellectuelle, voici, en janvier 1939, que Green, sur le point de publier son *Journal*, le soumet auparavant à Gide. Il écrit alors, comme rêvant sur une ombre cachée de cette relation, pourtant chaleureuse :

Mes entretiens avec Gide sont comme les bribes d'une grande conversation qui n'a jamais eu lieu. Ce n'est ni manque de confiance, ni de sa part, ni de la mienne, mais il me faut beaucoup de silence pour pouvoir parler.

Et l'image de Green dans le *Journal* de Gide ?

À la date du 12 juin 1928 – c'est-à-dire au tout début de cette amitié, après une soirée passée avec Green, Gide constate :

Green est sans doute extraordinairement semblable à ce que j'étais à son âge. Plus soucieux encore de comprendre et de donner son assentiment, que d'affirmer sa personnalité par la résistance... Il tenait à souci de me marquer sa confiance, et la mienne envers lui est très grande... »

Trois ans après Gide note rapidement :

Déjeuner fort agréable, hier, avec Green et Robert de Saint-Jean... Ce qui m'a légèrement retenu de parler librement à Green, c'est l'extraordinaire impression de pureté qui se dégage de sa voix, de son regard, de toute sa personne. Je le lui dis. Il s'en étonne, s'en irrite ; et je m'en amuse, car, de même, j'ai pu souffrir et m'irriter jadis de sentir se geler autour de moi les propos...

Il semble que Gide, si perspicace, a senti, dès le début de cette amitié, combien Julien Green lui devenait un reflet quasi gemellaire

de sa jeunesse, trente ans auparavant. « Bribes de conversation », remarquait Julien Green... En fait, s'il y eut des silences, cela était dû à cette semblance, en dépit de la différence d'âge...

Cette amitié donc aboutit à une sincère affection de part et d'autre, presque de nature familiale : les preuves apparaissent au moment des tumultes de la guerre qui commence, en 1939.

Un premier détail, que je lis dans le *Journal* de juin 1940 de Green, précieux document pour ce moment-charnière, si terrible. Green se trouve à Bordeaux, pour aider son ami Robert de Saint-Jean à passer la frontière, comme tant d'écrivains et d'artistes parisiens ayant fui en hâte, pour rejoindre Lisbonne, puis de là quitter l'Europe.

Nous sommes fin mai 1940. « Il n'y a plus de France », se désole Green... En compagnie de son ami Robert, il rencontre, toujours à Bordeaux, Giraudoux et Marc Allégret. Ce dernier tente de convaincre Gide de gagner l'Angleterre. Gide répond au téléphone :

Je reste et je reste et je reste !

La remarque de Green, à cette nouvelle, est tout attendrie :

L'obstination du cher vieux bonhomme me toucha, je lui fis parvenir un message d'amitié en Provence où il était réfugié.

Peu après, Paris est bombardé, avec des centaines de victimes civiles décomptées...

Julien Green, qui s'est installé à New York, reste à l'écoute de la « France malheureuse »... Cette distance douloureuse par rapport à sa patrie d'adoption dans la tourmente, il la surmonte en écrivant au public américain, donc en anglais, à la fois des essais sur « ce qu'il doit à la France », mais aussi ses « souvenirs des temps heureux » (*Memories of Happy days*) ; il se lance dans des traductions de Charles Péguy, puis des conférences à l'université sur les auteurs de la littérature française qu'il aime...

En juin 1945, quand, mobilisé, il revient en France, ému et impatient de ce retour, le *Journal* de cette époque prend une intensité nouvelle. Notre auteur n'est plus seulement témoin de lui-même et de ses propres métamorphoses, mais, devant les tumultes et les tragédies de l'Histoire, il ne se sent pas spectateur, mais concerné vraiment par ces retrouvailles avec ses amis, sa ville, ses lieux familiers. Tous ceux qu'il retrouve, qui viennent à lui, il les voit bousculés, défigurés ou ayant résisté en dépit de tout. D'une certaine façon, Julien Green se présente à nous en « revenant » – c'est son terme – et il arpente, comme dans une scène de Shakespeare, l'immense théâtre désarticulé, après le sombre drame.

C'est dans ces circonstances d'exception et de gravité qu'il convient d'évoquer une dernière fois l'amitié de Gide et de Green. Julien Green, sitôt débarqué à Paris (« la joie, dit-il, de retrouver la ville où je suis né »), appelle André Gide au téléphone. « Gide – relate Green – après un silence, me dit : « Attendez, je vais approcher mon fauteuil, je suis ému ! »

André Gide, de son côté, deux ans auparavant, dans son Journal de Tunis (les derniers mois où Tunis est occupé par les Allemands) écoute clandestinement la radio – « La voix de l'Amérique » – et sursaute : « Joie, écrit-il le jour même, de reconnaître l'amicale voix de Julien Green dans le message de l'Amérique. »

Julien Green met quelques temps pour se réinstaller, mais surtout pour ressentir combien ce temps après la Libération reste chargé des miasmes du passé récent. « Paris me donne froid », écrit-il après les premiers mois du retour enthousiaste, « Paris est encore un Paris noir ! » puis, quelques semaines après, il ajoute – car parmi ses anciens amis du monde des lettres parisiennes, beaucoup lui rendent visite, lui parlent :

J'entendis des anathèmes, je vis de la haine à visage découvert et, parmi ces visiteurs de tous bords, deux seulement se montrèrent tels que j'aimais les Français, avec le détachement et le sens de la vraie grandeur au-dessus de la mêlée : André Gide et Albert Camus.

*
* *

Le moment est venu d'aborder le bilinguisme de Julien Green et sa manière si particulière d'avoir vécu sa francophonie. C'est, vous le devinez bien, chères Consœurs et chers Confrères, sur ce terrain que je rencontre vraiment ce grand auteur américain des lettres françaises.

Il est intéressant, à propos de ce va-et-vient constant entre deux langues, – l'anglaise et la française –, de partir de ce que nous en dit l'intéressé. Or celui-ci approfondit une auto-réflexion sur cette double trace en lui, dès l'enfance, précisément au cours de sa période new-yorkaise, de 1940 à 1945, qu'il a vécue comme un exil.

Ce deuxième long séjour américain (au cours de ses années d'université en Virginie, il n'était pas encore écrivain et ce fut d'ailleurs presque accidentellement, que, sous l'influence de son professeur le plus cher, il publia son premier texte, une longue nouvelle écrite en anglais), cet exil donc d'après juin 1940, c'est l'écrivain en lui qui le subit, plutôt mal : homme de lettres américain sans doute, mais déplacé, ... en Amérique !

Dans ce tournant-là, si dramatique pour tous, Julien Green, romancier déjà connu, auteur de huit romans et de recueils de nouvelles, assuré d'un public fidèle, analyse son besoin du français – ce qu'il doit, dit-il à la France – ; spontanément, il commence son essai – dans cette distance douloureuse – en français !...

Mais, songe-t-il soudain, ce livre à écrire dans une urgence nouvelle, interpelle donc les autres, sollicite un face à face immédiat avec le public ! Quel public cette fois ? Pas le complice de ses rêves fantastiques, mais des lecteurs américains qui écouteront, liront le témoin qu'il se sent lui-même devenir. Green se découvre poussé par une écriture que nous dirions d'« engagement ».

« Une pensée troublante me vint », dit-il : « qui publiera ces mots ? Je ne voyais pas d'éditeurs français publiant des livres français en Amérique. »

Il abandonne son livre commencé en français, il décide de le réécrire en anglais ; en somme, ajoute-t-il « me traduire moi-même ». Or, la tâche ainsi déplacée sur un autre espace linguistique, « l'éclairage du sujet était transformé. En anglais, continue-t-il, vraiment étonné, j'étais devenu quelqu'un d'autre. »

C'est dans ce suspens, sur près de cinq années, si loin de sa ville natale, Paris, qu'il se livre à sa réflexion sur ce dédoublement, dans *Le langage et son double*.

Deux remarques, en particulier, m'ont particulièrement arrêtée.

Né en France de parents américains, élevé, entouré par des bonnes, des voisins, le peuple de la rue, celui de l'école – tous Français, sauf sa mère qui ne lui parle qu'en anglais, qui lit la Bible, dans la version du roi Jacques, le soir à ses nombreux enfants –, Julien, le petit dernier, est fasciné par cette musique de sons mystérieux. « La langue de la tribu » n'est pas pour lui une langue, mais un jeu de fantaisie ; surtout, c'est d'abord du « non-français ».

Je pensais, ajoute-t-il, qu'ils inventaient des sons barbares pour rire !

Dans les premières pages de son autobiographie, il racontera la vive émotion qui l'a secoué, à la fois de saisir soudain, par bribes, dans le discours maternel, un sens, puis, aussitôt après, dans une minute « d'éblouissement », de comprendre – il a 5 ans – que sa famille parle vraiment une autre langue : l'anglais, sa langue maternelle, qui lui est « l'étrangère ». Qu'il maîtrisera ensuite avec le temps, finissant même par perdre son accent français... C'est ainsi qu'il resta fasciné par le son de chaque langue avant qu'elle ne délie pour

chacun de nous les premières perles de signification... Comme si l'enchantement de la musique d'origine se dissipait, ou pâlisait avec le déchiffrement, pour tout enfant expulsé du rêve. Sauf pour quelques poètes !...

Mais pour l'enfant Julien ou Julian, la langue qu'il ne comprenait pas était celle « de la personne qui m'aimait le plus ». L'anglais, donc, resté langue maternelle, pour Green, est essentiellement langue de l'amour – du temps où la mort n'existait pas, « dans la pénombre, ajoute-t-il, où parlait le plus grand amour »... Par ailleurs, il tient aussi à affirmer que « le français est la langue dans laquelle j'ai appris à peu près tout ce que je sais de plus durable ».

Le second ensemble de remarques auquel j'ai été sensible, il le développe encore dans cette parenthèse de sa vie où il souffre pour la France occupée, et tout autant, de ne pas être en France. Il se demande comment chez de nombreux bilingues – comment et pourquoi ? – les lignes de moindre résistance d'une des langues cèdent devant l'autre – celle, par exemple, du pays où l'on habite... Les anglicismes, il va sans dire, abondent dans ce cas particulier. Mais Julien Green commence par quelques particularités du français : par exemple, quand on parle si aisément, et à tout propos, de « se livrer » à des confidences, mais aussi à tel ou tel propos anodin... Or, « se livrer », pour un Anglais, c'est abandonner au sens propre sa liberté, il ne le fera qu'à bon escient...

C'est ce qui fait qu'une confidence en anglais est plus difficile, à plus forte raison, une confession

conclut, sur ce point, Green, qui tout naturellement plus tard, écrira son autobiographie... en français, bien sûr !

Je terminerai avec justement un anglicisme que note Green, toujours dans *Le langage et son ombre*. Dans ces sortes d'infiltrations de langues qui cohabitent, Julien Green découvre, dans un article écrit pourtant dans un bon français, l'adjectif *inconquérable*, traduction littérale de l'anglais *unconquerable*. Mais *inconquérable* n'est pas français ; l'adjectif qui s'en rapprochent serait *invincible*, sauf que, pourtant, un pays « vaincu » n'est pas forcément un pays « conquis »...

Pourquoi est-ce ce néologisme relevé par Green qui m'a soudain fascinée ? J'ai, tout naturellement, désiré appliquer ce néologisme, moi, l'Algérienne inscrivant ma mémoire et celle de mes ancêtres, au creux même de la langue française – que je partage avec mon prédécesseur... Mais cela aurait dû être sans doute avec André Gide, le connaisseur de l'Algérie coloniale, l'auteur du *Voyage au*

Congo plutôt qu'avec son ami américain – peu concerné, me semble-t-il, par le réveil des peuples colonisés d'hier – que le dialogue aurait pu s'amorcer sur et *inconquérable*, qui siérait bien à mon pays !

Est-ce que 130 ans de colonisation française sur une terre marquée par 40 ans au moins de conquête implacable, d'insurrections et de résistances sous toutes les formes, puis d'un soulèvement final ont réussi à transformer cette Algérie ouvertement, ou sourdement, insoumise, donc invincible d'une certaine façon, par... osons le dire, (quitte à scandaliser les nationalistes-héros d'hier, anciens combattants bien rangés), oui, à transformer l'Algérie en nation « conquérable », ou, disons tout net, en nation « conquise » – comme on dirait une femme « conquise », « séduite » – ?

Et cette mutation trouble, ce glissement non avoué, ce retournement dans le refus du dominé d'hier, du prisonnier des guerres perdues, de l'invaincu dont les enfants aujourd'hui « se livrent » – (au sens justement où l'entendrait un Anglais), tout cela s'opère-t-il vraiment dans le champ de la langue française ? Une langue dite « d'adoption », et, dans ce cas, où serait le *double* et où s'inscrirait l'effacement des langues d'origine ?

Comme Julien Green, puisque c'est en sa compagnie que nous aboutissons aux questions les plus vives d'aujourd'hui, nous sommes nous, les francophones de l'Afrique – des empires français, belge et de tous les autres –, nous nous retrouvons, comme lui, dès l'enfance, avec une langue maternelle, perçue parfois comme l'étrangère, mais aussi celle de « la pénombre où parlait le plus grand amour », disait-il...

Quant à la langue française – quoique nous aussi, comme le romancier américain, nous ayons appris, en elle, à peu près tout ce que nous savons « de plus durable », si c'était cette langue elle-même, certes celle de Rabelais comme celle de Rimbaud, elle, la « *lingua franca* » – pas celle de nos ancêtres qui n'étaient pas Gaulois –, si c'était elle qui se retournait en nous, elle qui changeait de texture et de rythme, malgré nous, elle qui muait, qui s'innervait dans les plis de notre mémoire d'hermine – mémoire justement « *inconquérable* » ? Et comme je remercie soudain Julien Green d'avoir souligné ce néologisme !

Certes oui, Julien Green a longuement travaillé, persévéré dans une francophonie qu'il a choisie... Vraiment choisie ? Rien n'est moins sûr ! Il définissait l'anglais comme la langue du « plus grand amour », celle dans laquelle s'isolait sa mère qui meurt brusquement, alors qu'il n'a que 14 ans. Il deviendra, moins de dix ans

après, un créateur d'imaginaires nocturnes, et souvent mortifiés, mais dans une langue française, inséparable sans doute, dans son ombre, de cette mort première.

Je conclurai, dans son cas, cependant à un bilinguisme d'équilibre, car il a eu, lui, cette chance, de pouvoir, à vingt ans, plonger au cœur de la poésie anglaise et américaine.

*
* *

J'avais, au début, évoqué, en parallèle, l'Irlandais Samuel Beckett, plus jeune que Julien Green d'à peine une dizaine d'années. « Bilinguisme d'équilibre », ai-je avancé à propos de l'Américain, quand l'exil à New-York – qui le fait étranger presque en son propre pays – le pousse à réfléchir sur sa condition d'écrivain bilingue, c'est dans cet « entredeux » qu'il acquiert véritablement cet équilibre instable, inquiet, au bord incertain du vertige... Apparaît en lui une pratique dédoublée de l'écriture française : à la fois celle du romancier et celle du diariste.

Puis, à la soixantaine, il démultiplie encore sa pratique : écriture comme en efflorescence, grâce à cette poussée inattendue de l'autobiographie en lui, cette troisième facette de l'œuvre « greenienne » que j'ai interrogée devant vous.

Bilinguisme tout de même choisi, dans une adhésion de plus en plus lucide – Green devait prier en anglais, me semble-t-il (il apprendra tardivement l'hébreu pour retrouver en ce domaine de la foi, si important pour lui, le son originel).

Or, à l'autre extrême, et dans un même chevauchement de ces deux domaines linguistiques – l'anglais dérivant dans le français, ou s'effaçant devant le français, ou retrouvant efficacité malgré le français –, se dresse le grand Irlandais. Beckett, après avoir écrit ses premiers textes (prose et poésie) en anglais, en arrive, à la quarantaine, – et à cette même période-clef que sont les lendemains d'après les ruines de la Seconde Guerre mondiale – à formuler ainsi sa nécessité d'écriture : « Trouver une forme qui exprime le gâchis, telle est maintenant la tâche de l'artiste. »

Pour cela, lui, l'ancien lecteur de Normale supérieure, puis l'ami de James Joyce, trouve, pour ainsi dire, abri dans le français. Il le choisit « pour s'appauvrir », dira-t-il. Et il faut prendre ces mots au pied de la lettre : car, avec les récits *Molloy*, *Malone meurt*, et surtout *L'Innommable*, il s'agit bien d'une ascèse que l'écrivain poursuivra, sans faillir, de 1945 jusqu'à sa mort en décembre 1989...

« Peut-être ne sommes-nous pas en présence d'un livre – avait écrit Maurice Blanchot, à la sortie de *l'Innommable* –, mais peut-être s'agit-il bien plus que d'un livre : de l'approche pure du mouvement d'où viennent tous les livres ! »

Il y a surtout à rappeler ici, dans le cas si exceptionnel de Beckett, qu'après avoir écrit ses deux premières pièces de théâtre – dont « en attendant Godot » en français –, à partir de 56 ans, avec *All that Fall*, il s'installera jusqu'à la fin dans un jeu constant entre les deux langues : son théâtre écrit en anglais, mais qu'il traduira, le plus souvent lui-même en français, alors que ses récits se dérouleront d'abord en français (mais dont il contrôlera ou écrira la traduction anglaise)...

« L'écrivain le plus bilingue du siècle », dira de lui, à sa mort un ami biographe. Allers et retours hors de et vers la langue maternelle, entrant dans la langue française comme un recours : comme si, au creux de cet entre-deux-langues, c'était le creusement même de son propre silence que l'Irlandais, dans le sillage de Kafka et en lointain héritier de Dante, nous a signifié...

Francophonie donc de choix, pourrait-on dire dans ce cas de Beckett, faite aussi de tâtonnements inlassables et de quête, pratique active d'un bilinguisme quasiment de survie, alors que, pour en revenir à Julien Green, celui-ci, de même qu'il a quitté son protestantisme de départ pour le catholicisme, l'Américain s'est – au moins pour ses romans, son journal et son autobiographie – véritablement converti à la création francophone...

*
* *

Me voici parvenue au terme de mon discours : ayant ainsi évoqué devant vous le souvenir de mon célèbre prédécesseur ; je voudrais vous remercier, chères Consœurs, chers Confrères, de m'avoir accueillie parmi vous.

J'ai été formée, nourrie par la mémoire – en arabe, en berbère – d'un pays, l'Algérie, dont vous connaissez, hélas, les malheurs et les souffrances du présent. Je voudrais souligner, ici devant vous, combien la résistance actuelle et au jour le jour de milliers de mes concitoyens – femmes jeunes et moins jeunes, francophones souvent, mais aussi arabophones et berbérophones, intellectuels, écrivains et journalistes aux avant-postes des dangers –, combien cette résistance fait barrage aux formes très particulières d'intolérance et de régression.

C'est à partir de mon ancrage et de mon héritage familial, mais aussi appuyée à ma solidarité inquiète avec ceux qui se dressent là-bas, qu'aujourd'hui, plus qu'hier, je continue à écrire, dans la langue française, et, si possible, de tous les points du monde...

Je vous remercie, tous, de votre attention.

Le centenaire de Claudine Hommage à Colette

Accueil, par Mme Liliane WOUTERS

De tous les membres étrangers élus en notre Académie, Colette est probablement l'auteur qui s'y trouve le plus souvent cité, le plus volontiers évoqué, le plus régulièrement fêté. Mieux encore : soit que les circonstances l'aient voulu, soit que l'attachement seul en ait décidé, depuis son élection, le 9 mars 1935, à chaque génération, une séance publique lui est consacrée. 4 avril 1936 : en présence de la reine Elisabeth, elle est reçue par Valère Gille et prononce l'éloge de la comtesse de Noailles. Discours mémorable, mi-affectueux, mi-acide où elle tient la gageure de présenter la femme sans parler une seule fois de ses poèmes avec, écrit joliment Georges Sion, « juste assez d'épines sous les roses pour que les roses fussent de vraies roses. » 1^{er} octobre 1955 : accueilli par Fernand Desonay, Jean Cocteau rend hommage à sa voisine du Palais-Royal, dont il occupe désormais le siège : « N'allez pas croire que Colette ressemblait à la dame tartine et à la sainte-nitouche qu'on voulut en faire ». « À rebours de l'oraison funèbre », c'est en ami, mais aussi en témoin impartial et attentif qu'il trace le portrait du monstre délicieux (l'expression est de lui) dont (toujours selon lui) la grandeur serait venue d'une inaptitude à départir le bien et le mal. Texte vibrant, vivant et chaleureux où l'évocation de l'auteur elle-même éclipse largement celle de ses personnages ou de son écriture. Qu'à cela ne tienne : dès 1958, l'Académie publie *Le souci de l'expression chez Colette*, remarquable ouvrage dû à Nicole Houssa, jeune romaniste liégeoise qui devait prématurément disparaître en nous laissant *Comme un collier brisé* un recueil dont la préface est précisément due à Jean Cocteau. Le 15 décembre 1973, à l'occasion du centenaire de la naissance de Colette, c'est avant tout son œuvre qui

est commentée entre nos murs, au cours d'une séance publique où prennent la parole le ministre Pierre Falize, Georges Sion et Françoise Mallet-Joris. Ces trois interventions seront publiées par les soins de l'Académie, en même temps qu'une causerie de Lucienne Desnoues aux Midis de la Poésie et une communication de Carlo Bronne à la RTBF. Et, vingt-sept ans plus tard, cette année même, le personnage de Claudine comptant à son tour un siècle, c'est par deux fois que notre Compagnie se mobilise, d'abord fin juin, à Saint-Sauveur-en Puisaye, au cours d'une cérémonie dont les membres présents garderont un souvenir très vif, puis aujourd'hui, dans ce lieu même qui si souvent a entendu l'éloge de la grande romancière.

Faut-il comprendre que, faute de pouvoir célébrer quelque anniversaire de l'auteur nous nous sommes rabattus sur son personnage le plus célèbre, sinon le plus aimé ? Que nous avons saisi au vol le premier prétexte venu ? Nous l'avons saisi. Peut-être convient-il de nous en expliquer.

Je pourrais arguer des attaches belges de Colette, des souvenirs d'enfance liés à la famille Landoy, rue Botanique, rappeler l'affection qu'elle portait à nos villes, à « la chaleur de leur vie polie et douce, gourmande et amoureuse des choses de l'esprit ». Je pourrais établir un lien étroit entre la Bourguignonne voluptueuse et ses truculents cousins des pays de par-delà. Je pourrais évoquer le rôle non négligeable qu'elle a joué dans l'émancipation des femmes, elle qui, pourtant, jamais ne mordit à la politique et eut parfois la dent très dure envers les suffragettes – mais nous savons que certains livres font plus avancer une cause que tous les défilés et les discours. Je pourrais souligner que, dans une Compagnie dont le premier devoir est d'illustrer la langue française, le nom de Colette brille comme un symbole de cet impératif. Je pourrais rappeler combien nous sommes fiers d'avoir compté parmi nos membres l'auteur des *Vrilles de la vigne*, de *Sido*, de *La naissance du jour*. Je pourrais dire, sans fioritures ni faux-fuyants, que nous avons pour cet auteur, une prédilection. Que nous l'aimons. Oui, nous l'aimons. Cela va de soi. Mais pourquoi l'aimons-nous ?

Répondre à cette question semble fort simple, beaucoup moins cependant qu'il n'y paraît. On peut adorer les poèmes de Baudelaire et n'avoir guère d'affection pour l'homme, on peut trouver Verlaine peu ragoûtant et connaître par cœur ses vers. On ne peut dissocier Colette de son œuvre. Elles sont si intimement mêlées, elles se sont tellement nourries l'une de l'autre que l'on finit par regarder sa vie comme un de ses romans, par prendre ses

romans pour des chapitres de sa vie. Et quelle vie ! Qui aurait pu, à l'époque des Claudine, prévoir qu'elle finirait par des funérailles officielles avec, sur le cercueil, le grand cordon de la Légion d'Honneur ? Personne, assurément, et moins Colette que tout autre. Du garçon manqué de l'école laïque à l'illustre vieille dame dont on ne peut plus voir qu'un buste à la fenêtre, mais un buste aussi célèbre et sûrement aussi emblématique que celui de Marianne, que de chemin parcouru, que d'abîmes traversés, que d'amours consumées, que d'amitiés entretenues, que de succès, que de scandales, que de travaux, que de plaisirs, que de fatigues, que de déménagements ! Mais surtout : que de livres ! De livres signés par une tâcheronne qui, niant avoir eu la moindre vocation, nous a pourtant laissé des milliers de pages écrites chaque jour, lentement, docilement, scrupuleusement, si bien que ses nombreux, ses miraculeux bonheurs d'expression semblent jaillir de source, ce qui ne l'empêche pas de soupirer : « C'est une langue bien difficile que le français. À peine écrit-on depuis quarante-cinq ans qu'on commence à s'en apercevoir. »

Chez tout autre écrivain, pareille déclaration pourrait passer pour de la coquetterie. Elle en est cependant bien éloignée. Elle ouvre même une perspective sur deux des qualités majeures de Colette, celles qui lui ont permis de tout traverser, celles qui, à travers bien des aléas, l'ont fait admettre, je veux parler, d'une part, de sa lucidité, et d'autre part, de son courage.

« Regarde, regarde » avait-elle coutume de dire, à l'instar de Sido. « Regarde, s'étonner est un des plus sûrs moyens de ne pas vieillir trop vite ». Regarde le spectacle de la vie. Et ne baisse pas les yeux devant ses laideurs. Ni devant « ces plaisirs qu'on nomme, à la légère, physiques ». regarde en face la vérité, toute la vérité. Et continue à travers tout, jusqu'à la mort, qui ne t'intéresse pas, distu, même pas la tienne. Continue. Continue.

Avec son style, un des moins contestables qui soient, c'est peut-être la lucidité alliée au courage qu'il faut, chez Colette, admirer le plus. Ce sont eux qui lui font combattre l'angoisse par l'hédonisme, les conventions par le libre usage des sens et la déchéance des corps par des refus sereins. Il y a là une dignité de stoïcisme qui fait tout accepter : le héros un peu veule, la situation un peu trouble, l'intrigue un peu frelatée. Avec Colette, nous savons où nous sommes, où elle nous conduira. Ni trop haut, ni trop loin. Mais beaucoup plus profond qu'il n'y paraît à première vue. Dans les remous du cœur humain. Elle ne triche pas. Ne se paie pas de mots. Mais elle a tissé entre eux un des plus beaux réseaux d'analogies de toute la prose française. Honnêtement, rigoureusement, magistralement. Et, dans

le « solitaire isolement des élus », (l'expression vient d'elle) paraphrasant Cocteau, nous pourrions dire qu'elle a ramassé notre pauvre boue humaine pour en faire des bulles de savon irisées.

Colette moraliste ?

par M. Jacques DUPONT

Il y a sans doute quelque paradoxe à qualifier Colette de « moraliste ». Ne s'agit-il pas d'un écrivain qui passe souvent pour une spécialiste des sensations, de la sensualité, du monde sensible, – bref cette « grosse abeille » dont Mauriac se demandait où elle ne s'était pas « fourrée » ? Il faut l'avouer, Colette elle-même, non sans coquetterie, a volontiers affiché son indifférence aux « idées générales », qui lui allaient, disait-elle, comme « un chapeau à plumes » ou « un anneau dans le nez ». Et, à un journaliste qui lui demandait ce qu'elle pensait de quelque grave problème du moment, elle n'a pas hésité à répondre : « Monsieur, j'écris. Faut-il encore que je pense ? »

Pourtant, on ne se méfie jamais assez des interviews d'écrivains : Colette n'a pas renoncé à « penser », loin de là, et il faut essayer de dépasser le cliché d'un écrivain purement instinctif, quasi animal (Colette évoque quelque part un article de journal se demandant gravement : « Madame Colette a-t-elle une âme ? »). Rassurons-nous : non seulement Colette avait une « âme », mais aussi un esprit, et elle n'avait pas renoncé à « penser », si l'on désigne par là une prise de distance réflexive (qui n'est pas nécessairement « intellectuelle », nous y reviendrons), une interrogation sur ce que signifie le fait d'exister, ce que c'est qu'être un homme, ou une femme, le fait d'avoir un corps, des passions, des sentiments, d'être condamné à l'affectivité, bref à tout un ensemble de questions qui sont précisément certaines de celles qui ont préoccupé ces écrivains qu'on qualifie généralement de « moralistes », – ces écrivains qui, comme l'on sait, ont gravement débattu des « mœurs », des

« femmes » et des « hommes » ou de « l'homme », de la nature et des effets de la passion ou de l'amour, etc.

Dans l'acceptation la plus triviale et péjorative, le terme de « moraliste » tend, on le sait, à désigner une propension sévère, austère, quasi « janséniste » (les mots étaient des parasyonymes, pour le dictionnaire de Furetière), à tenir un discours normatif opposant vices et vertus, et un discours prescriptif qui s'emploie à « donner des leçons » et à « faire la morale », comme l'on dit couramment. Colette peut sembler aux antipodes de ce type d'attitude, elle qui dénonce dans *Le pur et l'impur* les « plus bas moralistes » (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 606 ; cette édition sera désormais désignée par Pl.) Et tant le personnage public que son œuvre semblent démentir toute affinité avec ces « moralistes »-là. Une vie notoirement « dévergondée » (au moins pour l'époque), trois maris, divers amants – dont son propre beau-fils –, des incursions affichées du côté de Lesbos, quelques exhibitions au music-hall, tout cela inciterait à lui tresser une couronne d'impudicité et d'immoralité. Et l'œuvre elle-même a longtemps été jugée sulfureuse, notamment dans les milieux catholiques : vers 1920, un certain abbé Bethléem [sic] avait placé Colette sur une liste – un index – des livres « à ne pas lire » ; plus tard, l'archevêché de Paris refusait toute cérémonie religieuse aux obsèques de Colette, et *La Croix*, en 1959, lançait encore l'anathème : inceste, homosexualité, et quelques péchés de moindre calibre comme l'adultère, voilà ce qui était, pour ces milieux, le « fonds de commerce » d'un auteur à ne pas mettre entre toutes les mains, perçu comme immoral et démoralisateur, au moins depuis ce que P.-O. Walzer a joliment appelé la « révolution claudinienne ». Et, curieusement, ce jugement (moins la réprobation) était aussi celui d'Apollinaire : rendant compte des *Vrilles de la vigne* dans *Les Marges*, en mars 1909, sous le pseudonyme de « Louise Lalanne », il affirmait : « elle ne distingue pas entre le bien et le mal et se préoccupe peu de l'édification de son prochain ». La cause semble donc entendue : voilà un écrivain qu'il faut classer, aux côtés de Gide, sur l'étagère des « amoraux » ou des « immoralistes », voire des « immoraux ».

Pourtant, il existe sans doute une Colette « moraliste », voire « janséniste », à condition de déplacer le champ de son « moralisme » : il ne s'agirait pas des « bonnes » ou « mauvaises » mœurs, mais d'une morale, normative et prescriptive, de l'acte d'écrire. Il serait facile de glaner, éparses dans son œuvre, surtout à partir des années 1930, quelques formules quasiment stoïciennes ou ascétiques, opposant à la « négligence » ou au « laisser-aller » la nécessité d'une « grave constance », d'un « courage lent et bureaucratique », la « vertu » du « scrupule » : « honneur » du

métier, qui consiste dans le « renoncement », ce qu'on « refuse » à sa plume, « devoir » d'écrire normé par une exigence de « mesure », voire de macération, dans le « silence » et une « existence érémitique » : « Qu'enseignerais-je sinon le doute de soi, à ceux qui, dès le jeune âge secrètement infatués, s'aiment au lieu de se flageller ? » (*L'Étoile Vesper, Œuvres complètes*, éd. « du centenaire », Flammarion, 1973, t. X, p. 423 ; cette édition sera désormais désignée par *OOC*). On le voit, il existe un authentique rigorisme chez Colette, dont le champ électif d'application est défini par l'acte d'écrire, par ses conditions sévères d'existence et ses normes exigeantes de qualité.

Mais on peut trouver un autre domaine où apparaît une sévérité ou un rigorisme inattendus de l'écrivain. Si l'on admet que la réflexion des moralistes ne s'exprime pas nécessairement par ces formes souvent brèves ou discontinues qui ont rendu célèbre notre XVII^e siècle, si l'on admet, à la suite d'Alain, que les vrais moralistes du XIX^e siècle sont Balzac et Stendhal, et donc que le roman ou la nouvelle redeviennent, en particulier, ce qu'avait déjà fait apparaître par exemple *La Princesse de Clèves*, c'est-à-dire un moyen d'explicitier et de transposer narrativement une analyse de l'amour-passion et une réflexion sur les rapports de la passion et de l'existence, pour reprendre une célèbre formule de Georges Poulet, ainsi qu'une interrogation sur sa signification et une réflexion éventuellement sévère (on le voit déjà dans *l'Adolphe* de Benjamin Constant) sur ses dangers, alors Colette pourrait être située dans cette grande tradition. Divers récits de Colette pourraient être lus comme autant de textes édifiants sur les « ravages de la passion » (formule d'Yvonne Sarcey, dans *Les Annales politiques et littéraires*, 27 avril 1924, citée dans *PI*, t. III, p. 1729). C'est le cas d'un recueil de nouvelles intitulé *La Femme cachée*, où divers gestes criminels ou meurtriers attestent d'une passion cherchant son « repos », sa « délivrance », et les trouvant par exemple dans un « corps de femme, abattu sur le tapis et comme cassé par le milieu » (*PI*, t. III, p. 44, 26-29). Image frappante, où semble se condenser, de façon à la fois monstrative et démonstrative, et au-delà de la neutralité affectée, de la froideur d'une narratrice qui ne prend pas parti explicitement, une actualisation du potentiel destructeur de la passion : le « passage à l'acte », *l'acting out* des psychanalystes est retenu pour son caractère spectaculaire, dans une perspective qui paraît délibérément descriptive, laissant au lecteur le soin de tirer les conséquences qui s'imposent. D'autres récits de Colette jouent encore sur ce registre : dans *Chambre d'hôtel* (1940), nous lisons l'histoire, elle aussi édifiante, de Lucette d'Orgeville, danseuse « à transformations » dans un music-hall, qui va mourir de septicémie,

à la suite d'une blessure à la gorge que lui a faite un de ses amants, une « sauvage blessure pareille à une morsure de cisailles, à un affreux coup de serpe » (*OCC*, t. IX, p. 73). Dans *La lune de pluie*, Délia Essendier, une jeune femme oisive, que son mari a quittée, se livre avec obstination à ces diverses pratiques occultes que Colette qualifie de « magies populaires » (« couteaux », « ciseaux », « épingles » ou « aiguilles à broder ») ; le jugement de sa sœur, qui la qualifie alors de « criminelle », semble enfin justifié par l'épilogue du récit : la narratrice croise Délia Essendier dans la rue, qui mange avec appétit un « grand cornet de frites » et porte une robe noire, ainsi que le « bandeau de crêpe blanc des veuves » (*OCC*, t. IX, p. 124). Violence chronique de l'« idée fixe » ou passage à l'acte, on le voit, Colette nous montre dans ces deux récits, composés presque à la même époque, les deux visages de la passion meurtrière. Comme dirait peut-être Balzac : « Et la marquise resta pensive... » (et le lecteur pensif). Et à quoi faut-il donc penser ? À ce que Colette appelle ailleurs, de façon assez sentencieuse, la « banalité du sauvage et de l'ordinaire amour », et au « geste, si facile, de tuer » (*Aventures quotidiennes*, *Pl*, t. III, p. 127, 86-87). Ne peut-on y voir une variation sur ce que La Rochefoucauld, dans son langage, appelle l'« injustice » et le « propre intérêt » des passions, ce qui rend donc « dangereux de les suivre » (n° 8) ?

Autres récits de moraliste : *Chéri*, et surtout *La fin de Chéri*. On peut les lire comme deux fables édifiantes, où l'on voit sanctionnée la transgression d'une loi (ou plutôt d'un tabou moral), dans la mesure où la relation entre Léa et Chéri est présentée comme quasi incestueuse. Ces deux romans présentent peut-être une perspective « moraliste » au sens étroit du terme, la sanction ultime, la mort, venant frapper celui (Chéri) qui s'est obstiné à ne pas respecter l'ordre du temps : l'écart entre générations apparaît comme une loi morale – fondée en nature – dont la transgression finit pour Chéri par se payer de la vie, tandis que Léa semble faite pour justifier cette autre remarque de La Rochefoucauld : « En amour, celui qui est guéri le premier est toujours le mieux guéri » (n° 417). En tout cas, il faut prendre au sérieux l'affirmation de Colette : « Je n'ai jamais rien écrit d'aussi moral que *Chéri* » (*Pl*, t. II, p. 1551). De son côté Gide, dans une lettre à Colette du 11 décembre 1920, n'hésitait pas à rapprocher ce roman de l'*Adolphe* de Benjamin Constant, roman de moraliste s'il en fut : « c'est l'envers même du sujet – presque ». On y trouve en tout cas une même sévérité impietoyable dans la présentation des « désordres de l'amour » ou d'une « maladie de l'âme » comme dirait encore La Rochefoucauld (n° 193), une « parfaite rigueur analytique », pour reprendre les termes de Henri de Régner (*Pl*, t. II, p. 1355), malgré la « pureté »

paradoxe dévolue finalement à un Chéri qui accède à une dimension sacrificielle, celle d'une victime esseulée du drame que le temps joue avec la passion, après qu'il a cherché à s'aveugler, en construisant, avec une morne obstination, un fantôme illusoire de Léa, en déniait que le temps avait passé et transformé Léa en vieille femme, désormais « sans sexe » (*Pl*, t. III, p. 215). Mais cette « pureté » inattendue de Chéri, elle montre aussi l'ambiguïté de la perspective de Colette : ce jugement moral rédime un être qui, si veule ou « pauvre » (*Pl*, t. II, p. 1551) qu'il paraisse, est finalement hissé, au-delà de l'amoralisme apparent de la donnée, à une sorte de dignité tragique, celle qui naît de l'expérience de la souffrance dont on ne se remet pas.

C'était là pulvériser les fausses évidences paresseuses de la morale ordinaire et conventionnelle, les vérités endoxales. C'est encore ce que fait Colette quand nous la voyons problématiser la notion de « vertu » à l'occasion d'un fait-divers en 1924, celui du caissier de l'Opéra-Comique, cet homme de 63 ans qui avait détourné 527 000 francs pour mener, armé d'une perruque, une vie nocturne luxueuse de pseudo-rentier, au bras ou dans les bras d'une jeune maîtresse. Certes, ce « voleur », ce « volage », on peut le dire « pervers » ; mais, nous dit Colette de façon surprenante, c'est qu'il a été formé à cette « école de démoralisation que constitue la vie impeccable, découpée en pensums bénévoles, aux côtés d'une épouse sans reproche. L'excès, l'intoxication, il les connut avant le péché officiel, engendrés par la répétition inexorable des mêmes vertus quotidiennes ». Il ne lui restait donc qu'à « sauver sa vie, s'élançant dans la peau et dans l'âme d'un autre homme » (*Aventures quotidiennes*, *Pl*, t. III, 98-99). Ce jugement inattendu semble une variation sur quelques célèbres formules de La Rochefoucauld : « Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit » (n° 209) ; et surtout : « La folie nous suit dans tous les temps de la vie. Si quelqu'un paraît sage, c'est seulement parce que ses folies sont proportionnées à son âge et à sa fortune » (n° 207). Mais ce que dit Colette est un peu différent, et relève plutôt de l'étiologie qui faisait ce même La Rochefoucauld observer : « Si on examine bien les divers effets de l'ennui, on trouvera qu'il fait manquer à plus de devoirs que l'intérêt » (n° 172). Dès lors, quel jugement moral porter sur ce caissier, qu'une *overdose* de vertu conjugale et d'ennui a conduit à cette existence si « perverse », mais aussi si romanesque, qui lui a permis à la fois de se perdre et de se « sauver » ? Voilà un exemple d'interrogation d'authentique moraliste, qui, à propos du cas apparemment trivial et méprisable d'un caissier indélicat et libidineux, remet en cause les idées toutes faites, et même fait apparaître une causalité paradoxale, qui légitime presque les aventures du

caissier : ce « pervers » est né de la « vertu » ennuyeuse, à la lettre « mortelle », de son épouse légitime. De son côté, La Rochefoucauld acquitterait presque ce pauvre caissier infidèle, pour au moins trois raisons : « La violence qu'on se fait pour demeurer fidèle [...] ne vaut guère mieux qu'une infidélité » (n° 381) ; « Pendant que la paresse et la timidité nous retiennent dans notre devoir, notre vertu en a souvent tout l'honneur » (n° 169) ; et enfin : « La persévérance n'est digne ni de blâme ni de louange, parce qu'elle n'est que la durée des goûts et des sentiments, qu'on ne s'ôte et ne se donne point » (n° 177).

Un autre fait-divers de 1924 nous fournit un nouvel exemple, peut-être plus radical, de réflexion tendant à suspendre le jugement moral, à rendre problématique toute condamnation. Dans une chronique intitulée « Assassins », Colette revient sur la question du meurtre, mais non plus dans la perspective banalement passionnelle que nous avons évoquée tout à l'heure. Elle ne se préoccupe pas non plus d'évaluer les responsabilités du « meurtrier d'occasion », cet amateur médiocre, « inspiré par la colère ou par l'alcool ». Il s'agit désormais de jauger ce qui, dans les meurtres commis par des professionnels, si l'on peut dire, par un Landru naguère, maintenant par un de ses disciples anglais, nommé Patrick Mahon, peut conduire à une redéfinition de l'humain à partir de l'expérience même de l'inhumain. Congédiant les thèses médico-légales nées à la fin du XIX^e siècles avec Nordau ou Lombroso et la notion de « dégénérescence », Colette récuse aussi le savoir psychiatrique, la définition de Landru ou de Mahon comme autant de « cas pathologiques » : c'est qu'elle voit en ces êtres un signe du crime fondé en nature, et elle les considère comme les dépositaires d'une nature humaine désormais oubliée. L'œil de Landru pendant son procès lui semble « serein comme celui des premiers hommes, œil qui contemplait le sang versé, la mort et la douleur sans fermer ses paupières », celui de « nos ancêtres lorsqu'ils n'avaient pas encore inventé la pusillanimité ». Landru et Mahon sont donc des « survivants, des persistants » : « détenteurs d'une animalité ailleurs abolie, ils rayonnent d'une douceur pleine de ténèbres ». Le criminel est donc bien pour l'homme son « frère déshumanisé », mais moins par inhumanité que par animalité conservée, voire préservée, celle dont atteste l'« instinct » des « fauves distingués », qui lui assure une forme de « simplicité », et une « affreuse innocence » : Mahon est donc « candide », un « doux monstre » (*Aventures quotidiennes*, pL., t. III, p. 85 à 87). Et voilà, maintenant, une Colette qui n'hésite pas, comme l'aurait peut-être aussi fait Sade, à réintégrer dans la définition de l'homme une composante radicalement immoraliste, qui fonde une redéfinition paradoxale du meurtre comme

signe d'« innocence », cette innocence fût-elle pathétiquement, et par simple concession endoxale faite au lecteur, qualifiée d'« affreuse ».

C'est au fond cette même question de l'« innocence », de la nécessaire suspension, au moins provisoire, de l'incrimination morale, voire d'une reformulation de l'opposition traditionnelle du « pur » et de l'« impur », qui est au principe d'un autre domaine électif de la réflexion colettienne. Car il existe une Colette moraliste de « ces plaisirs qu'on nomme, à la légère, physiques », selon une formule célèbre du *Blé en herbe* qui lui fournira, abrégée, le premier titre du *Pur et l'impur* (*Ces plaisirs...*, en 1932). Cette moraliste, lointaine cousine du Montaigne auteur de l'admirable essai « Sur des vers de Virgile », elle apparaît déjà fugitivement, sur un mode qu'on peut juger superficiellement hédoniste, dans *Claudine en ménage*, puisque Claudine y affirme, par exemple : « Le vice, c'est ce qu'on fait sans plaisir » (*Pl.*, t. I, p. 468) : cette redéfinition péremptoire écartait déjà l'interprétation traditionnelle du « contre-nature » ou de la transgression d'une « loi » morale, au profit d'une morale de l'intention, et donc de l'authenticité ou de la sincérité avec soi-même dans l'évaluation de son propre plaisir. Mais, comme l'a bien montré M.-C. Bellosta (« *La Retraite sentimentale* : un écrivain à la conquête de son honnêteté », *Cahiers Colette*, n° 11, 1989, p. 77 à 91), la vraie naissance de cette « moraliste » remonte à 1907, avec la publication de *La Retraite sentimentale*. Dépassant la polissonnerie douteuse et volontiers voyeuriste des *Claudine*, ce livre se donne pour sujet essentiel le plaisir érotique. Certes, *Claudine en ménage* posait déjà bien des questions, problématisait déjà la question morale, par le truchement de Rézi se demandant quand une caresse cesse d'être innocente pour devenir érotique, ou celui du petit Marcel suggérant l'absurdité foncière de la vertu de « fidélité » (*Pl.*, t. I, p. 457, 468) : et M.-C. Bellosta a fait pertinemment observer que la chute du roman apportait « une réponse paradoxale à la question de savoir où est le vice » : un hétérosexuel [Renaud] y apparaît plus « vicieux » qu'une homosexuelle, par son désir libertin de « s'immiscer en tiers » (éd. Citée, p. 490) entre Claudine et Rézi.

Mais *La Retraite sentimentale* explicitera davantage ces questions, grâce aux effets « dialogiques » qui naissent des discours affrontés de ces « récitants » (M.-C. Bellosta, art. cité, p. 84) que sont Annie, Claudine, et Marcel. Ce croisement polyphonique, parfois concordant, parfois discordant, des expériences considérées sert à l'édification de Claudine, qui tire peu à peu la leçon de ce qu'elle a entendu, et de ce qu'elle-même a vécu. Face aux deux figures d'Annie et de Marcel, qui incarnent et illustrent le choix, « simple »

et « banal » (éd. citée, p. 896), du « plaisir », de la « chair fraîche », et qui témoignent, par-delà la différence de leurs « choix d'objet », comme diraient les psychanalystes, des mêmes exigences du corps, qui « pense » pour eux, la différence conventionnelle entre désir hétérosexuel et désir homosexuel subit une sorte de neutralisation ou de dédifférenciation, et surtout Claudine, face à cette Annie qui lui semblait une « dévergondée » ou une « détraquée », découvre en cette dernière l'innocence de la bête indifférente à la fiction humaine du « péché », une « bête robuste, gourmande de chair fraîche » (éd. Citée, p. 907), qui n'est pas « impure », mais témoigne, par son obéissance à la loi naturelle du désir à satisfaire, d'une innocence lustrale ou d'une « pureté » paradoxale, puisque Annie dit elle-même que « le péché » l'a « lavée » de sa « naïveté » – naïveté qui consistait à croire à sa propre « impureté », dont elle contemple « l'image évanouie » (éd. citée, p. 928-929).

Mais c'est surtout dans *Le Pur et l'impur* que Colette ira au bout de son interrogation, qui tendra à invalider les normes habituelles d'évaluation des conduites ou des pratiques amoureuses. À l'ouverture du livre, elle nous présente l'exemple de Charlotte, qui ment miséricordieusement à son amant sur son propre plaisir. Cet exemple conduit la narratrice à réfléchir, sans prendre d'ailleurs clairement parti, à ce que signifie ce mensonge, qui peut aussi bien se définir comme « tendre imposture », comme « abnégation » : « la tâche dévolue à celui qui aime le mieux : la fourberie quotidienne. Mensonge déférent, duperie entretenue avec flamme, prouesse ignorée qui n'espère pas de récompense... » (*Pl.*, t. III, p. 562). Dans un monde où rien n'est simple, où règne l'ambiguïté des valeurs, Charlotte a choisi le compromis, et incarne une sorte de clivage : un « cœur », qui est « si peu difficile », « ça ne choisit pas. On finit toujours par aimer », mais « Le corps, lui... [...] il a comme on dit la gueule fine, il sait ce qu'il veut » (éd. citée, p. 564). À la fin de cette section du livre dévolue à Charlotte, Colette ne tranche pas, et reprend les deux termes antimoniques qui peuvent désigner la conduite de Charlotte : « tromperie », et « délicatesse » (p. 566). Tromperie ou délicatesse ? Un spécialiste de la littérature du XVII^e siècle retrouverait peut-être ici la forme moderne d'une de ces « questions d'amour », de cette casuistique amoureuse qui proliférait dans les décennies 1660-1680¹ ?

1/ Voir l'anthologie publiée sous la direction de Jean Lafond, *Moralistes du XVIII^e siècle*, Laffont, « Bouquins », 1992, p. 49 à 54. On y trouve des exemples comme « Si le cœur peut être fidèle quand les sens ne le sont pas », ou « S'il est plus fâcheux de ne jouir pas encore que de ne jouir plus ».

Plus loin dans le livre, nous voyons Colette confier à un avatar de « don Juan » le soin de renverser l'idée banale sur le don juanisme, en faisant exprimer à son personnage une « rancune » misogyne (p. 566), et en faisant surgir une vérité méconnue, ou refoulée par la doxa : celle de l'intimité entre les sexes (p. 579 à 580). Ou encore, on y lit une longue méditation sur la jalousie, ce sujet classique des moralistes, de la Rochefoucauld à Proust, sur le « souhait homicide » (p. 649) qui l'accompagne comme son ombre, et sur la façon dont on peut croire en triompher, par une « joie mortificatoire », une « ivresse égalitaire », qui consiste en une « absolution », ou plutôt en une « abdication », celle des « pouvoirs de la couche » (p. 652) : en place de « vacillantes polygamies », Colette interroge alors la pureté problématique de deux femmes « appariées », et ainsi « armées » contre un « pacha au petit pied », « mormon clandestin » (p. 653). Elle y oppose les « voies célestes » (*ibid.*) qu'elle trouve dans une sorte d'Arcadie saphique, celle des « vierges de Llangollen », ces deux aristocrates galloises dont elle nous raconte l'histoire, la « flamme désordonnée et pure » (p. 620), une passion qui dura un demi-siècle. Fournissant une contre-épreuve pleine de gravité et de dignité au « libertinage saphique », aux « saphos de rencontre » (p. 617), cette histoire véritablement édifiante réintroduit une perspective morale, une composante de sublimité dans un amour qui n'est pas « normal », puisque Colette emploie malgré tout cette expression normative. À contrario, interrogeant l'homosexualité tant féminine que masculine, Colette fait apparaître toute une gamme, tout un éventail de comportements aliénés ou « consumés » à cette flamme du désir : en définitive, de don Juan à Renée Vivien ou à Pépé, cet amateur d'ouvriers blonds, ce qui apparaît, et qui transcende les différences de goûts ou de sexe, c'est le pouvoir de la chair, de cette « arabesque de chair », « chiffre de membres mêlés, monogramme symbolique de l'Inexorable » (p. 565). Et c'est face à cet « Inexorable », véritable détermination de l'existence, que se joue l'épreuve de vérité. Dès lors, le regard de Colette, défini par la compassion mais aussi par une lucidité sévère, celle peut-être de cet *amor fati* un peu particulier, renonce à donner un sens précis au mot « pur », et le livre s'achève sur cette constatation ironique, dans un ultime suspens du jugement moral face à la fatalité de l'« Inexorable ».

Étrange moraliste donc que Colette, mais qui, en fait, n'est pas si infidèle à une certaine tradition de réflexion morale moins prescriptive que descriptive, et moins affirmative qu'interrogative. Et si l'on retient la définition élargie du moraliste que donnait Dilthey, c'est-à-dire une « philosophe de la vie », qui a pour projet d'« inter-préter la vie à l'aide d'elle-même » dans une démarche descriptive,

et à partir du ressaisissement réflexif d'une « expérience du monde », il est clair que Colette relève de cette catégorie : s'il s'agit de « donner à penser », même sans l'arroi théorique ou technique d'une philosophie ou d'un corps de doctrine comme l'augustinisme qui informait en profondeur la pensée des moralistes dits « classiques », Colette hésite de moins à moins, à mesure que son œuvre se développe, à exercer une sorte de magistère moral, en fournissant à son lecteur, de façon parfois inattendue, au détour d'un texte, ce qui apparaît comme autant de leçons sur l'existence, de preuves d'un savoir de la « vie », comme l'on dit. Ce faisant, nous la voyons retrouver tout naturellement, comme ses prédécesseurs en ce domaine, un goût des formulations volontiers oraculaires, user des ressources de la *brevitas*, semer sa prose d'énoncés gnomiques, jouer avec son lecteur de toute la palette des aphorismes, sentences, maximes et réflexions diverses.

Et, de même que Barbey d'Aureville avait extrait une série de « maximes » des romans de Balzac², ou qu'un critique contemporain a cru pouvoir se livrer à cet exercice pour les « maximes » de Proust³, il serait assez facile de proposer une lecture anthologique de Colette, de détacher, conformément à cette tradition dont témoignent les *Adages* et les *Apophtegmes* d'Érasme, par exemple⁴, une série de réflexions de Colette sur les sujets les plus variés. L'amour est ainsi défini par « ses machiavélismes, son abnégation intéressée et ses violences » (*La fin de Chéri, Pl.*, t. III, p. 240). Ailleurs, on lira cette remarque sur la souffrance : « Souffrir, c'est peut-être un enfantillage, une manière d'occupation sans dignité – j'entends souffrir, quand on est femme par un homme, quand on est homme par une femme » (*La Naissance du jour, Pl.*, t. III, p. 287). Ou encore, elle nous propose une longue réflexion sur l'amour maternel (*Aventures quotidiennes, pl.*, t. III, p. 122-123), dont nous extrayons cette seule phrase, lestée d'expérience : « La folie de vouloir tout donner empoisonne la maternité, comme pour la punir de son extraction passionnelle ».

Et surtout, Colette retrouve, à sa manière, la double caractéristique des énoncés des moralistes : en même temps qu'ils posent des questions sérieuses, ils relèvent d'une rhétorique de l'agrément, et donc veulent plaire ou frapper, ironisent ou amusent, à l'occasion. Colette apparaît ainsi comme une artiste de l'énoncé sentencieux ou gnomique, auquel elle se livre avec un goût croissant (dira-t-on une complaisance de plus en plus manifeste ?), à mesure qu'elle

2/ *Pensées et maximes recueillies et classées par Barbey d'Aureville*, 1909.

3/ J. O'Brien, *The Maxims of Marcel Proust*, New York, 1948.

4/ Voir J. Lafond, ouvr. Cité, p. IV à VI.

acquiert cette « respectabilité » de l'écrivain âgé et reconnu, qui légitime tant d'assertions qui se donnent sur le mode de la vérité générale et du « discours d'autorité »⁵. Cette « autorité » est elle-même gagée par une compétence en matière d'existence, et légitime un rapport de plus en plus didactique et complice de Colette avec son lecteur. Elle n'hésite même pas à recourir à ce procédé didactique par excellence, l'apologue, pour justifier une rafale de sentences conclusives, comme l'on voit avec l'histoire de ces passereaux qui, dans une chambre d'hôtel genevoise, commençaient à venir familièrement au bord de son lit : « Chaque fois le danger, avec l'animal, se fait le même pour nous. Choisir, être choisi, aimer. Tout de suite après viennent le souci, le péril de perdre, la crainte de semer le regret. De si grands mots au sujet d'un passereau ? Oui, d'un passereau. Il n'est pas, en amour, de petit objet » (*Le Fanal bleu*, OCC., t. XI, p. 110).

Très souvent, Colette recourt à des maximes ou sentences enchâssées, qui ont parfois le charme de l'imprévisible, qui brusquement viennent gloser ce qui nous est raconté, et hissent à un plan de généralité supérieure l'anecdote qui leur a fourni un prétexte pour se formuler. Qu'un des personnages de *Chambre d'hôtel* prête peu d'attention à la narratrice, et voilà qui justifie l'énoncé d'une généralité inattendue et ironique sur les femmes : « une femme a bientôt fait de porter au compte de la débilité mentale les marques de l'indifférence » (OCC., t. IX, p. 27). Un peu plus loin, dans le même récit, la narratrice observe en elle « le frémissement à peine sensible, l'inquiète allégresse que nous puisons tous dans une affliction qui, en terrassant autrui, nous comble ou nous délivre » (p. 75). Et, dès le début du récit, nous avons été informés d'une autre vérité générale, qui témoigne d'un savoir irréfutable et sarcastique sur l'existence : « On ne console pas une jeune femme accablée d'un bon demi-kilo de diamants » (p. 14).

C'est donc en définitive une des grandes séductions de la prose colettienne, que ces brusques condensés d'expérience, ces petits accès de généralité qui arrivent sans crier gare, et qui donnent à penser, et parfois à admirer l'extrême intelligence de l'humain qui en émane, autant que cette « forme décrétale de l'observation » que Colette reconnaissait à Sido. Voici pour finir un bref florilège, où se retrouve la hauteur formulaire, la condensation un peu sévère du « grand siècle », et où la dimension réflexive se fait sans complaisance, témoignant de ce même regard lucide sur l'existence qui fait

5/ Voir par exemple Charlotte Schapira, *La Maxime et le discours d'autorité*, Sedes, 1997.

la force, et parfois la sécheresse implacable des moralistes classiques :

« Aucune tentation ne se mesure à la valeur de l'objet » (*Pour un herbier*) ; « Toute passion vraie a sa face ascétique » (*Mes apprentissages*) ; « La béatitude n'enseigne rien. Vivre sans bonheur et n'en point dépérir, voilà une occupation, presque une profession » (*Mes apprentissages*) ; « Il y a souvent plus d'angoisse à attendre un plaisir qu'à subir une peine » (*Belles saisons*) ; [à propos de l'amour] : « la joie nous apprend sur lui peu de choses. Nous ne sommes sûrs de sa présence et de sa force que dans la douleur » (*De ma fenêtre*) ; « Le voyage n'est nécessaire qu'aux imaginations courtes » (*Discours de réception*) ; « S'étonner est un des plus sûrs moyens de ne pas vieillir trop vite » (*Discours de réception*).

Avec ce dernier aphorisme, somme toute plus rassurant que les précédents, que la voix de Colette a fait résonner, en roulant des *r* plus bourguignons que nature, dans cette salle où nous nous trouvons, il convient sans doute de mettre un terme à l'exercice qui vient d'être tenté, et de donner enfin une réponse à la question que nous posions en commençant. Loin d'être limitée à une sensualité facile, à cet hédonisme un peu vulgaire dont on la crédite parfois sans bien la lire, Colette est incontestablement une moraliste, par la sévérité, la lucidité, parfois l'ironie, du regard qu'elle jette sur l'existence, par l'aptitude à dégager, de la gangue de l'anecdotique ou du contingent, des généralités un peu inattendues ou paradoxales, par la liberté du jugement, par son indifférence aux idées reçues, par la leçon d'attention aiguë qu'elle nous donne, par l'intelligence enfin – si peu « intellectuelle » – qui accompagne ces « leçons de choses » que nous présentent la plupart de ses livres.

Colette et le théâtre

par Jacques DE DECKER

À quoi servent les critiques, les critiques de théâtre particulièrement ? D'abord, selon moi, à éclairer, à orienter, à guider le public. C'est leur fonction immédiate, leur utilité première. Mais ils ont aussi une autre mission : celle d'être les chroniqueurs de l'histoire du théâtre en train de se faire. Cette deuxième dimension n'est pas prioritaire, elle n'est même pas ambitionnée par ceux qui se livrent à cet exercice. Elle est comme une valeur ajoutée, qui vient exalter le travail du journaliste, qui n'a pas d'autre souci que de livrer une relation crédible. Ce phénomène de surélévation, en quelque sorte, je voudrais vous en donner et exposer un exemple, qui est celui de Colette critique de théâtre.

Au départ, j'avais pensé vous entretenir de Colette et le théâtre en général, montrer la place de la scène dans sa vie et son écriture, ne pas seulement traiter de l'auteur dramatique, mais de l'actrice-danseuse-mime qu'elle fut d'une part, et d'autre part, de la façon dont son œuvre, romanesque pour l'essentiel, a fécondé le théâtre. On a fait des pièces, des films, des comédies musicales de ses livres et avec un évident bonheur (songeons au superbe *Gigi* de Lerner et Loewe, les compositeurs de *My Fair Lady*, que Vincente Minelli porta à l'écran). Tout cela mériterait une étude approfondie, et sûrement pleine d'enseignements : elle ferait affleurer ce que l'œuvre de Colette a de profondément théâtral, la présence souterraine, subliminale, du théâtre dans tout ce qu'elle fait, et qui est évidemment à la base de son éblouissant sens du dialogue.

Mais songeant à ce premier sujet que, je le répète, je ne traiterai pas, j'ignorais l'existence d'un filon inestimable : l'ensemble des

critiques dramatiques dont Colette est l'auteur. C'est une mine d'or que ces articles, qui furent réunis en quelque cinq volumes de son vivant, puis rassemblés dans le troisième tome de ses proses dans la collection « Bouquins », sous le titre générique de *La jumelle noire*, allusion aux jumelles dont Colette se servait pour corriger ses faiblesses de vision. J'ai lu ces comptes-rendus avec passion et délectation. Ils constituent, indéniablement, un modèle du genre. Je me suis penché sur ce corpus en complice, en confrère, ayant moi-même été critique de théâtre pendant une vingtaine d'années, donc quatre fois plus longtemps que Colette, qui s'y consacra de 1933 à 1938. Oserais-je dire que je me suis senti à l'aise dans cet exercice, comme pendant une conversation entre collègues ? Je me suis dit plus d'une fois : bravo, l'artiste, décidément là vous vous surpassez ! Et ma conclusion, que je vous livre d'entrée de jeu, c'est que Colette était un maître en la matière. Elle n'a peut-être fait qu'un bref excursus dans la branche, mais avec un tel talent, une telle autorité instantanée que l'on ne peut que s'incliner devant tant de compétence spontanée et naturelle.

Pour vous plonger d'emblée dans cette mine d'articles plus pénétrants, séduisants et brillants les uns que les autres, je vais vous en lire un, écrit au cours de la quatrième saison théâtrale commentée par Colette. Je l'ai choisi pour diverses raisons, que je vous exposerai après sa lecture, mais en particulier pour un motif très personnel. Il rend compte d'une représentation à la Comédie française du *Chandelier* de Musset qui eut lieu en décembre 1936. Il se fait que dans la salle, ce soir-là, en dehors de Colette et du public de première parisienne que notre chroniqueuse, vous le verrez, excelle à décrire, il y avait une jeune fille, Loïse Triffaux, qui deviendrait plus tard Madame Roland Mortier, l'épouse de notre confrère. Et, me confia-t-elle, avec ses camarades de lycée, elle eut la chance de voir, arpentant un couloir du théâtre, la déjà illustre Colette, qui les étonna surtout, elle et ses condisciples, parce qu'elle avait, même dans cette circonstance mondaine, les pieds nus dans des cothurnes. Ces jeunes bruxelloises eurent ainsi un avant goût de la manière dont Colette était chaussée lorsqu'elle fut reçue dans cette académie. C'est donc avec beaucoup d'émotion et d'amitié que je dédie cette petite évocation à Loïse Triffaux-Mortier.

Voici ce compte-rendu :

Que d'encre, que d'encre ! Seuls les anciens Ballets russes en firent couler autant que la « soirée du *Chandelier* ». Vendredi dernier, une amie railleuse me montrait, du geste, le brillant public de la Comédie-Française : « Regardez tout ce beau monde qui est venu de Paris ! » Beau monde, en effet, et justement celui qu'il fallait à une telle solennité. Il n'est pas encore l'heure, pour une entreprise qui touche à l'art, de pouvoir se passer de snobisme.

Mouvements secrets, applaudissements inopportuns, chaleur et curiosité, signes d'entente permis aux petites chapelles, et pour finir, approbation unanime : voilà les soirées de la nouvelle Comédie-Française bien lancées.

Choisi par Bourdet, guidé par Baty, l'interprète de Fortunio se voit traité en recrue exceptionnelle et entouré d'égards autant que d'envie. Au premier acte, Julien Bertheau avait bien la mine d'un homme qui ne connaît pas son bonheur. Mais il a oublié maintenant son angoisse, sa sueur, sa pâleur qui transparaissait sous le fard. Il a gagné sa difficile partie, il a été Fortunio, rival unique, frère rêveur de Chérubin.

Le, tentant, redoutable rôle ! D'autant plus redoutable que Julien Bertheau le veut mener sans éclats vocaux ni gesticulations, l'échauffe d'un accent pénétré. Ainsi il contraint Jacqueline à quitter aisément le ton du caprice, il justifie l'attention prompte qu'elle fixe sur lui. Sa chanson fut un murmure intelligent : Fortunio peut-il, devant Jacqueline, ne pas perdre la voix ? Je pense qu'aux yeux de Julien Bertheau, comme aux miens, la suprême faveur est d'attacher, à ses débuts, le nom de Madeleine Renaud, qui jouait Jacqueline. On sait que, par là shakespearien, le théâtre de Musset ne contient guère d'indications scéniques. À jamais ambiguës, combien de répliques, dans *Lorenzaccio*, égarent, découragent metteurs en scène et acteurs ?

Cette absence de commentaire, ce silence dédaigneux de Musset, personne au monde n'y supplée comme Madeleine Renaud, grande petite personne qui semble préservée de l'erreur. Intuition profonde ou minutieux travail, elle accorde le regard à la parole, le geste au sentiment. Baissées, ses larges paupières sont aussi parlantes que ses prunelles. Elle porte la crinoline avec la dignité d'Almaïde d'Étremont. Le même registre modéré lui sert pour l'émotion, l'amour et la perfidie.

Depuis que j'applaudis le premier prix de Madeleine Renaud au Conservatoire, ne trouverai-je jamais quelque banderille à planter dans sa belle épaule ? Une seule, et bénigne. Lorsque Jacqueline découvre à Fortunio son amour, *j'entends*, en lisant *Le Chandelier*, un changement de voix et de sentiment sur les mots : « Sais-tu que je t'aime, enfant que tu es... » Cette phrase, c'est déjà l'exigence féminine, la hâte, l'autorité, un ton assourdi, qui n'admet plus que l'étreinte et qui la provoque... Madeleine Renaud m'a déjà comprise. Elle sait de quelle ressource est une modulation soudaine.

L'accueil frénétique, le long succès qu'il présage, réjouissons-nous-en non sans les entretenir, c'est-à-dire les discuter. Aucun souci de détail, dans une représentation qui requit mille soins, n'est superflu. Pourquoi Bertheau n'indique-t-il pas un accent de fureur contenue, quand il s'écrie : « Sang du Christ ! Il est son amant ! » Sang du Christ, c'est un gros blasphème, monsieur Bertheau, et non une plainte. Soyez sûr que la colère et la jalousie de Fortunio, à ce moment-là, sont d'un homme fait.

J'en viens à Baty, qu'une grande partie du public appelait sur la scène, le rideau tombé, et qui eut le bon sens de n'y point paraître. J'ai trop d'estime pour M. Baty, j'espère trop en lui pour lui cacher ce que je pense : ni le préambule mimé, ni le tableau final dont il enrichit Musset ne sont défendables, ne sont admissibles.

Inventer une action avant que Musset ne prenne la parole, prolonger la pièce après que Musset s'est tu, nous montrer Jacqueline et Fortunio enlacés, à la table même du mari somnolent, sous l'œil des clercs et des domestiques à qui Baty confie le soin de reprendre les couplets de la chanson célèbre, embraser électriquement les bégonias des plates-bandes... Monsieur Baty, je crois que le cinéma n'eût fait ni plus, ni pis.

Un décor à étage et compartiments, au premier coup d'œil, enchante la vue. Mais il ne faut pas grand temps pour que le public en découvre l'inconfort et le saugrenu. Peut-être qu'un vaudeville s'en arrangerait. Mais il n'est pas une seule scène, dans *Le Chandelier*, qui s'en voie avantagée. Fortunio et Jacqueline s'aiment et se le disent au péril de leur équilibre, près des cintres, sur un bord vertigineux. La voluptueuse illusion qui nous vient d'eux s'affaiblit comme le son de leurs voix. Telle scène que Musset écrit pour un salon émigre au jardin ; dans un jardin également on dîne. Clavaroché, qui se sent joué, est autorisé par Baty à coiffer son shako, à quitter la table sans mot ni salut, offensant ainsi gravement ses hôtes...

On discerne chez Baty un trésor indiscret d'idées, une impatiente virtuosité d'invention, un zèle qui remet, même à l'inanimé, le soin d'être significatif. Baty n'est pas exempt d'une certaine morgue de réformateur. Mais je le blâme avec circonspection, car le théâtre a encore terriblement besoin de lui. Au reste, les réformateurs n'ont-ils pas commencé par l'irrévérence ? Il faut encore à la mise en scène les trouvailles de Baty, les erreurs, l'importance de Baty et tous les apports contradictoires de son arbitraire génie.

Escande, en Clavaroché, est un beau casse-cœurs. Bertin, même dans un rôle modeste – Landry –, doit renoncer à n'être point remarqué. Maître André bénéficie de la magistrale rondeur, de la gaieté de Brunot et Gisèle Casadesus, en servante confidente, est bien fine. Une fraîche musique de Jacques Ibert circule à travers l'œuvre et Raymond Charpentier dirige l'orchestre avec la souplesse et l'autorité qu'on lui connaît.

On pourrait consacrer beaucoup de temps à l'analyse de ce texte. D'abord le situer dans l'histoire du théâtre français. Colette s'engage à commenter les spectacles à un moment où ce théâtre connaît des heures particulièrement glorieuses. Edouard Bourdet exerce les fonctions d'administrateur général de la Comédie française : il en pilotera ainsi une des périodes les plus productives et les plus inspirées. Le Théâtre français, confié à un des meilleurs dramaturges du temps – point assez monté de nos jours, et je le déplore –, va devenir pendant ces années le lieu de rassemblement de ce que le théâtre français compte comme meilleurs animateurs : Bourdet appelle à la barre des spectacles Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty, les membres de ce qu'on appelé le Cartel, ces metteurs en scène qui sont en train d'inventer la mise en scène moderne. Au fond, Colette assiste, de son fauteuil, à l'une des grandes mutations du théâtre en France. Il y a de quoi être captivée, et il est normal qu'elle puise,

dans la vision des surprenantes productions auxquelles elle assiste, la passion et la curiosité que ses chroniques traduisent.

Voyons quelques caractéristiques de sa démarche. D'abord, vous aurez remarqué qu'elle commence par parler de l'ambiance. La présence, l'humeur du public lui importent. À ses yeux, un spectacle est d'abord un échange entre des artistes et ceux qui assistent à leur prestation. Elle n'adopte jamais l'attitude distancée du critique qui estime en savoir plus long que les spectateurs, et qui est indifférent à ses réactions. Et elle ne se départira jamais de cette prise en considération, qui est à la fois le reflet d'un respect et d'une connivence.

Remarquons aussi qu'elle attache d'abord beaucoup d'attention aux acteurs : ils sont les principaux artisans du spectacle, elle le sait et le revendique, sans doute parce qu'elle a vécu de l'intérieur ce qu'étaient les affres et les détresses de ce métier. Il y a quelque chose d'émouvant, pour certain d'entre nous, et je pense à notre ami Georges Sion, parce qu'il fut joué par lui, de voir évoqué le jeune Julien Bertheau. Bertheau exercera plus tard une immense influence sur le théâtre belge, parce que Claude Etienne tiendra beaucoup à ce qu'il enseigne à l'Institut des Arts de diffusion nouvellement créé, où il initiera quelques grandes personnalités de notre théâtre, je songe à Jean-Claude Frison, à Albert-André Lheureux, à Martine Willequet, à Michel de Warzée. Elle parle aussi d'une petite débutante, Gisèle Asadesus, que l'on vit il y a quelques jours seulement, comédienne nonagénaire, à Louvain-la-Neuve, dans une pièce de Marguerite Duras, *Savanna Bay*. J'eus l'occasion de lui parler de cet adjectif, « bien fine », dont Colette la gratifia il y a soixante-quatre ans, et elle me dit que ce salut discret l'avait durablement marquée. Et puis, il y a l'évocation de Madeleine Renaud, qu'elle appelle cette « grande petite personne qui semble préservée de l'erreur ». À son propos, elle a cette confiance qui en dit long sur son scrupule dans l'agressivité : si elle se demande si elle trouvera un jour une banderille à lui planter dans l'épaule, c'est parce qu'elle n'attaque jamais à la légère. Mais elle met le doigt sur quelque chose qui sera toujours une pierre d'achoppement pour Madeleine Renaud : la modulation de la sensualité. En même temps, elle sait déjà qu'elle sera entendue. La critique de Colette ressemble quelquefois à un dialogue en sous-main avec les acteurs : c'est comme si elle leur glissait des remarques à l'oreille en pleine place publique. C'est qu'elle se sent, depuis toujours, des leurs, qu'elle entretiendra de durables amitiés avec beaucoup d'entre eux, Germaine Montero pour commencer, avec qui elle échangera une passionnante correspondance, dont Pierre Laville, par un juste retour des choses, eut la bonne idée de tirer une pièce.

Vous aurez décelé que si elle est pleine de délicatesse avec les comédiens, elle ne ménage en revanche pas le metteur en scène. Lucide comme elle est, elle se réjouit certes de leur apport novateur, mais pressent déjà qu'ils sont en train d'imposer leurs vues de manière excessive. Elle n'épargne donc pas les critiques à Baty, à qui elle ne pardonne pas, travers que l'on verra se développer, de se substituer à l'auteur. Auteur dont elle se sent fatalement solidaire. Elle ne fait pas au lecteur l'insulte de lui raconter la pièce, exerce dans lequel elle excelle lorsqu'il s'agit de la création d'une œuvre nouvelle, mais elle indique par un petit détail qu'elle connaît intimement le texte : elle rappelle que Musset n'a que peu recours aux indications scéniques, ce qu'on appelle maintenant plus prétentieusement les didascalies. Et elle s'insurge contre le fait que Baty s'engouffre résolument dans cette brèche pour donner libre cours à son imagination. Elle met, intelligente comme elle est, le doigt sur un mobile de ses abus : il se prend pour un metteur en scène de cinéma, et lui reproche sa *certaine morgue de réformateur, les apports contradictoires de son arbitraire génie*, expressions suaves que l'on a envie de replacer aussitôt. Combien de fois, en effet, n'assiste-t-on pas de nos jours à des spectacles où un scénographe, encouragé par le metteur en scène, demande aux acteurs des prouesses physiques aussi inutiles que dangereuses ?

Elle sera encore plus nette dans cette mise en garde, quelques mois plus tard, lorsqu'elle rendra compte, à la Comédie Française toujours, de la mise en scène par Juvet, dans un décor de Christian Bérard, de *L'illusion comique* de Corneille. Là, elle n'y va pas de main morte, d'autant qu'elle n'a pas pour prétexte de défendre l'œuvre, qui ne lui plaît guère. *Et tous ces miracles de mise en scène, luxe, invention, lumières, matériaux nouveaux, sont profondément inutiles à leur objet, c'est-à-dire la pièce. Bien pis : ils la font oublier, alors qu'elle n'a mérité ni cet excès d'honneur ni cette indignité.* Et plus loin : *Ce délaissement où choit le texte, suffoqué par la mise en scène, constitue un phénomène avertisseur.* L'appel a-t-il été entendu ? Ce n'est pas faute d'avoir eu en Colette une Cassandra des plus clairvoyantes !

Puisque nous parlons d'auteurs classiques, voyons un peu comment Colette les traite. À propos de l'auteur d'*Hamlet*, elle reconnaît sans ambages : *j'avoue ne m'intéresser que modérément à une grande partie du théâtre de Shakespeare.* Mais cela ne l'empêche pas d'avoir des expressions superbes pour en parler, comme lorsqu'elle évoque l'infâme Gloucester : *Difforme, claudicant, Richard III est un des arbres tords de la futaie shakespearienne.* Et elle a cette intuition lumineuse de l'innocence dans laquelle le grand Will écrivait : parlant de la frivolité de certaines de ses pièces, à propos de la

représentation d'une *Rosalinde*, adaptée par Jules Delacre, le grand animateur belge de l'entre-deux-guerres, elle écrit que *Shakespeare travaillait sans savoir qu'il serait Shakespeare, objet d'un culte national. Il ne pensait pas à la postérité. Souvent poussé par la plus grande hâte, il composait des spectacles qui devaient suffire à un public buveur et épais, à un autre public puéril, ami des fées.* Quelle merveilleuse évocation de ce que devaient être, en effet, les premières assemblées de spectateurs réunies devant *Les joyeuses commères de Windsor* ou *Le songe d'une nuit d'été*. Molière, elle l'aborde aussi de plain-pied, sans dévotion excessive. Évidemment, devant ce spectacle devenu légendaire que fut *L'école des femmes* montée par Jouvot, elle s'exclame d'emblée : *Fraîche, sage, bouffonne, amère, amoureuse, dure, la belle pièce toute neuve, que vient de monter Louis Jouvot à l'Athénée !* Mais personne n'est parfait, même pas Molière, ce qu'elle exprime si drôlement lorsqu'elle dit que *tous les vers de L'école des femmes ne sont pas des bijoux à douze agrafes de diamants.* Elle est beaucoup plus impitoyable pour George Dandin, qu'elle voit dans une mise en scène de Pierre Dux, parce qu'elle n'y décèle aucun personnage à qui s'attacher vraiment : *Mon besoin de sympathiser, pour la durée d'une pièce, avec quelque brave personne, je le remporte tout affamé.* Là elle est quelque peu prise en défaut, parce qu'elle ne pressent pas la grande faveur dont bénéficiera la pièce vingt ans plus tard, lorsqu'un Roger Planchon et quelques autres en découvriront les subtilités secrètes. Si Corneille ne la stimule guère, Regnard, par contre, a droit à ses grâces, parce que quelqu'un la compara un jour à l'auteur du *Légataire universel*, disant que leurs personnages à l'une et à l'autre *semblent n'avoir aucune notion du permis et du défendu*, commentaire comparatif qui la remplit d'aise. Sur Racine, qui n'avait décidément pas la cote, dans ces années-là, sur la scène parisienne, elle ne s'exprime guère. Beaumarchais, par contre, la ravit. Et la pièce du répertoire qui la transporte le plus, c'est *Ruy Blas*, dont elle se réjouit qu'il reparaisse à l'affiche du Français, mais déplore que les acteurs ne fassent pas justice à sa démesure : *Le théâtre de Victor Hugo demande à être joué tel que son auteur l'a conçu, c'est-à-dire avec grandiloquence, flamme, grands éclats, égarement, contraste de lumière et d'ombres, expressions demesurées.* On reconnaît, dans cette prédilection, la petite fille qui connut son premier transport théâtral en voyant, dans la salle communale de son Saint Sauveur en Puysaie natal, une inoubliable représentation, probablement maladroite et fruste, mais ô combien enthousiasmante, du *Bossu* de Féval ! Sur Balzac dramaturge, ou plutôt dramatisseur comme il se désignait lui-même, elle a ce jugement, dont vous savez que je ne le partage pas : *chez Balzac tout est théâtre, sauf son théâtre*, mais elle a aussi cet aveu, qui en dit long sur la

précoce influence qu'il exerça sur elle : *J'ai eu ce bonheur, quand j'étais enfant, de m'ébattre, comme une mésange chassant le ver sous les bas taillis, à l'ombre de ce feuillage inextricable*. La futaie de Shakespeare, le bas taillis de Balzac : pour Colette, les grands massifs littéraires sont comme des forêts où elle s'aventure, tel Chaperon Rouge défiant le grand méchant loup...

Il est une pièce pour laquelle elle n'a aucune pitié, et qu'elle fustige à chaque occasion. Je voudrais l'évoquer parce qu'elle est à nouveau en pleine actualité théâtrale pour l'instant, c'est *La dame aux camélias*. À son propos, Colette n'est jamais en manque de sarcasmes. Lorsqu'elle est présentée au théâtre Sarah Bernhard en 1933, elle passe à l'offensive : *Cette pièce inutilisable appartient désormais, le bon sens l'exige, à un tiroir, dont une respectable maniaque avait désigné le contenu : « Petits bouts de ficelles ne pouvant servir à rien. »* Lors de la reprise en 1937, à l'Odéon cette fois, elle n'y va pas non plus de main morte. Tentant d'expliquer la faveur de cet ouvrage qu'elle abhorre auprès des professionnels et du public, elle tente une hypothèse médicale, un diagnostic en quelque sorte – *certain et incompréhensible* – *qu'à la lésion pulmonaire, en tant que moyen théâtral de séduire, s'attache une grâce aristocratique interdite à l'ulcère à l'estomac et à la salpingite double*.

Il existe un domaine, cependant, où se mesure davantage encore la clairvoyance d'un critique : c'est celui du renouvellement du répertoire. Comment réagit-il aux œuvres inédites ? A-t-il le pressentiment de ce qu'elles deviendront ? Colette n'a pas à rougir de ces verdicts précoces, qui classent les critiques en visionnaires ou en cerbères qui interdisent aux œuvres nouvelles les portes de la notoriété. Voyons comment elle traite ses contemporains.

Honneur à Crommelynck, à propos de qui elle dit qu'*il chante secrètement ses pièces* et dont elle décrit la physionomie avec son sens du détail révélateur : *Il a une longue figure qui reste jeune, un espace un peu grand entre le nez et la bouche comme ceux qui croient facilement aux merveilles*. Elle le compare, lors d'une représentation de *Chaud et froid* au Théâtre des Champs Élysées, à Claudel et lui donne l'avantage, avec des arguments il est vrai discutables : *Crommelynck joue, s'épanouit où Claudel se contraint, s'enivre où Claudel jeûne*.

Mais le grand triomphateur des scènes parisiennes, dans ces années, comme d'ailleurs de nos jours à nouveau, c'est Sacha Guitry, et Colette lui fait fête à chaque occasion, et elles sont nombreuses, puisque ses pièces ne cessent pas d'être à l'affiche. Elle apprécie surtout sa relation avec le public : *Créer, entre la salle et la scène,*

entre interprètes et public, une atmosphère de connivence, voilà à quoi excelle Sacha Guitry. Elle aime aussi son type de jeu, qu'il sait si efficacement transmettre à ses interprètes : *Son choix va à des artistes qui sont capables, presque autant que lui, d'être confidentiels, à des maîtres du chuchotement distinct, des as de la connivence.* Et elle admet que Guitry sait aussi établir une relation très particulière avec la critique, ce qui lui fait écrire à propos de *La fin du monde* : *Faire la critique lucide d'une pièce de Sacha Guitry, c'est discuter avec l'enchanteur, retourner les poches de l'illusionniste.* Mais il n'y a pas que ce roi du boulevard : la période est aussi riche en découvertes d'œuvres qui sont des jalons de la dramaturgie de la fin de l'entre-deux-guerres. Claudel l'intrigue, mais elle sent bien qu'il n'a pas encore trouvé ses justes officiants, et si la création de *L'Otage* à la Comédie française ne la convainc guère, c'est parce que l'auteur n'a pas encore rencontré celui qui saura le traduire scéniquement, et ce truchement-là, qu'elle a déjà repéré comme comédien – dans une pièce de Salacrou, elle lui a donné l'occasion d'écrire de lui : *Servi par un visage tzigane, une voix flexible, l'aisance dévolue à l'acteur-né, il commence une belle carrière* – ce comédien est, évidemment, Jean-Louis Barrault, qui sera le grand révélateur de Claudel. Elle a de la considération pour Edouard Bourdet, et son avis devrait être pris en compte par les animateurs d'aujourd'hui, qui nous feraient redécouvrir un auteur important.

Pour Cocteau, elle a évidemment, parce qu'ils sont intensément amis, toutes les attentions. Mais comme elle sait que cette proximité pourrait éveiller la suspicion, faire douter de son objectivité critique, elle prend les devants, et applique au fond le précepte de Cocteau lui-même qui disait : « Ce qu'on te reproche, cultive-le. » Je vais vous lire l'introduction de son article sur la création des *Chevaliers de la table ronde*, en octobre 1937 :

Lorsque Jean Cocteau vint me rendre visite à Saint-Tropez, l'été 1936, l'auto qui l'apportait s'arrêta devant ma porte sur la petite route, et le poète qui signe ses œuvres d'un prénom et d'une étoile prit terre par un de ces bonds dont il a le secret. Il était vêtu de peu, mince comme sont, seuls, ceux qui traversent les miroirs, le cou serré d'un garrot de soie pourpre. Sur la tête, il portait un chapeau touareg largement épanoui, dont il avait transpercé la paille de cent touffes de plumes de poule noir. Ainsi il allait par les campagnes provençales, qui d'ailleurs en voient bien d'autres. Mais, d'un coup d'œil, ma jardinière le reconnut – aussi bien chacun sait que la poule noire est maléfique – et elle sauta en l'air en criant « Lucifer ! »

On ne saurait mieux laisser entendre aux lecteurs : « Oui, Jean Cocteau est mon ami, et alors ? » Plus loin dans le texte, elle esquisse une superbe définition de sa méthode :

Appliquées à lui, les définitions de l'homme de lettres et du poète craquent, trop étroites, comme l'écorce des essences hâtives. Sa curiosité, son influence visitent et élargissent toutes les formes de l'art ; il pressent, souvent détermine la mode dans tous ses domaines – aucun domaine n'échappant à la mode – et s'il use du droit de nous étonner, émerveillons-nous qu'il n'ait jamais éprouvé le besoin de détruire.

Si elle mesure d'un œil sûr les limites des expériences d'Antonin Artaud lorsqu'il tente de mettre sa doctrine du Théâtre de la Cruauté en pratique en adaptant les Cenci de Shelley – *À cause de la conviction et de la flamme qui l'animent, nous pardonnerons à M. Artaud l'outréculance de ses professions de foi*, écrit-elle – elle a la chance d'assister aux premières de deux pièces essentielles de Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, le 24 novembre 1935, et *Électre*, le 13 mai 1937. Sur l'une, elle ne tarit pas d'éloges, craignant même que son commentaire ne fût pas à hauteur du sujet : « *Mon exposé ne donne qu'une idée pauvre d'une pièce exceptionnellement riche, à résonances profondes, dont le sens actuel est moins voulu par l'auteur qu'imposé par des vérités séculaires* ». À propos de la deuxième, elle est plus réservée, et ce qu'elle débusque, c'est la faiblesse de Giraudoux, cette complaisance à l'égard de ses coquetteries qui explique que son purgatoire se prolonge et qu'en revanche, comme elle l'écrit aussi, avec une étonnante prémonition, Claudel ait de plus en plus d'adeptes.

Ce qui me soucie dans *Électre* et trouble mon contentement, c'est que peut-être on ne fait pas une œuvre théâtrale avec des jeux de l'esprit. C'est que je cherche dans *Électre* ce que nous trouvions, reconnaissants, dans *La guerre de Troie*, ce moment étouffé d'émotion, assourdi, religieux. C'est que cette émotion, dans *La guerre...*, venait du caractère du personnage et non d'une habileté du texte, ainsi elle nous gagnait facilement à travers l'obstacle qu'est le théâtre. C'est que, dans *Électre*, Giraudoux ne cherche pas, semble ne plus chercher à s'évader de Giraudoux, qu'au contraire il s'y abandonne comme exprès – ainsi un enfant s'enferme devant un miroir et grimace pour ressembler davantage à l'image qu'il se fait de lui-même... C'est qu'au prix des tranchantes lueurs girauduciennes et des poèmes à mille facettes, je suis tentée de trouver plaisir à la grande obscurité de Claudel, à son vaste souffle de forêt nocturne...

Autre dramaturge dont elle suit pas à pas l'éclosion : Anouilh. Elle détecte tout de suite son étonnant impact sur le public : *car il y a une qualité de silence qui ne trompe pas. Un silence mat, sans murmures ni toux*, dit-elle. Mais elle perçoit aussi d'emblée que ce jeune auteur, dans cette pièce initiale ou presque qu'est *Y avait un prisonnier*, est un précoce faiseur : *c'est une pièce dure*, convient-elle, mais elle ajoute qu'elle lui ferait compliment de l'être si, *en réfléchissant, je n'apercevais qu'elle est plus habile encore que*

dure. Mais elle rend néanmoins les armes devant *Le Voyageur sans bagages* : *S'il cessait, après sa troisième pièce d'écrire pour le théâtre, nous n'oublierions pourtant pas son nom*. Elle ressent cependant déjà, chez cet auteur si jeune, la misanthropie qui envahira ses dernières pièces. *Sur ce vaudeville orange, qui se déroule derrière des barreaux invisibles, passe l'ombre de l'homme ennemi de l'homme*. Et quand elle voit *La Sauvage*, elle tente un rapprochement hardi entre Anouilh et Proust : *Analogie ? Aucunement. Parenté. Parenté indicible de deux auteurs, qui excellent à imaginer la débauche d'âme, et à suggérer son absolution*. Mais Colette ne parle pas que des dramaturges « littéraires » de l'entre-deux-guerres, auxquels il faut ajouter Armand Salacrou, bien éloigné aujourd'hui, ou François Mauriac, dont elle commente magistralement la création d'*Asmodée* au Théâtre français, dans la mise en scène de Jacques Copeau : *Le ferme langage, la phrase de Mauriac qui lumineusement nous parle d'ombre, sont une noble denrée pour la grange dramatique*, écrit-elle, adoubant en quelque sorte l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* comme auteur dramatique, voie qu'il n'empruntera pas par la suite autant qu'elle l'aurait imaginé.

Colette nous évoque aussi des noms que le passage du temps a quelque peu effacés, comme Jean Sarment, ou Thyde Monnier, dont on mesure, sous la plume, la place qu'ils occupaient à l'époque. Elle ne néglige absolument pas les grands amuseurs : Jacques Deval, Marcel Achard, égratigne au passage Verneuil et Berr, qu'elle assimile à une coopérative de production.

D'ailleurs, elle est attentive à toutes les formes de spectacle, elle fréquente le guignol du jardin du Luxembourg comme les Folies Bergères, où elle déplore que les danseuses perdent trop de kilos :

La gaieté féminine meurt devant nous, celle qui résonnait valeureuse dans la voix de Réjane, dans le rire de Granier, dans le bougonnement de Cheirel, et rayonnait sur Marie Magnier tout entière... Je remonte loin ? Eh ! j'y suis bien forcée. Il y a déjà si longtemps que leurs cadettes jeûnent. Outre ses beaux bras ronds à l'épaule, fins au poignet, Réjane affichait d'autres appas, et reprenait ses « jupières » chez le couturier : « Une pince, là... Et une ici... J'ai un beau derrière, mes petites, montrez-le, ça fait bien en scène... » Je ne suis pas sûre qu'elle ne se servît pas, en bon français, d'un autre mot que derrière... Mais ni Réjane, ni Granier, ni Marie Magnier, ni Samary, ni notre ronde Cheirel, n'avaient campé dans leur salle de bains l'idole, le totem, l'oracle, le vaudou mortel : une balance...

Elle est aussi, je l'ai déjà dit, une merveilleuse portraitiste de comédiennes et de comédiens : sur Fresnay, sur Barrault (comme on l'a vu), sur Pierre Dux, sur Cécile Sorel, sur Arletty, sur Edwige Feuillère, sur Madeleine Ozeray, sur Gaby Morlay, elle a

des phrases justes, précises, étincelantes. Pour donner, en guise de bouquet final, un échantillon de son art de camper l'artiste en représentation, je voudrais terminer cette évocation par la lecture d'un article de février 1937 sur Maurice Chevalier. Vous y percevrez mieux que je ne pourrais l'exposer le fabuleux talent qu'a Colette de capter en peintre la présence du comédien, du chanteur, du mime sur le plateau, talent qui fait d'elle une sorte d'Edgar Degas littéraire, une chroniqueuse impressionniste et extra-lucide d'un art qui, sans des historiennes de son génie, serait inéluctablement voué à s'effacer dans les mémoires.

Son canotier, son smoking, son teint de blond authentique, la joue un peu tannée, sanguine et qui se passe de fond de teint – quant à l'œil, nous savons qu'il est d'un bleu indélébile, frais et gai –, l'inclinaison du chapeau de paille, le coup de reins en arrière, le coup de lombes en avant, le jeu précis des jambes, tout cela nous est extraordinairement connu, cerné d'un trait précis, et sympathique. Bien avisé l'artiste qui respecte la conception qu'il a de lui-même ! Encore faut-il qu'il obtienne, par patience, volonté et rigidité d'existence, de ne changer qu'imperceptiblement. Il faut que de maigre, il ne devienne pas ventru, ni d'allègre, triste. Ce qui revient à lui interdire toute manifestation, toute évidence de vie personnelle et d'humeur privée...

Maurice Chevalier, en vingt ans, n'a changé que pour adjoindre, à un chanteur-danseur remarquablement doué, un étonnant comédien. Son *parlando*, devenu parlé, insinué entre deux couplets, prend – écoutez *Les Mirlitons* – les dimensions d'un sketch, établit entre le public et l'artiste le contact qui assure la joie de celui-là et de celui-ci : sauraient-ils être heureux l'un sans l'autre ? Dans la revue du Casino, *Paris en joie*, Chevalier chante ses chansons de l'an dernier, qui donnent tout leur suc, et ses nouvelles chansons *Y a d'la joie*, *Ma pomme*, *Vous et moi*, bien greffées déjà, qui ont besoin de verdoyer et de s'épanouir. car nous sommes ainsi faits que nous nous montrons moins épris de l'inédit que fidèles au rebattu.

Maurice Chevalier chante et joue sous la lumière des projecteurs, douche terrible de rayons, blancs comme le diamant, propres à châtier la moindre défaillance du corps et du visage, à dénoncer la première faute de désinvolture. Il semble n'en avoir cure, et se livre confiant à la transperçante lumière, à la curiosité sans vergogne, à la fumée de mille cigarettes, à l'air sec et raréfié. De temps en temps, il essuie, sur ses tempes, des gouttes de sueur...

Il fait donc si chaud ? demande une dame ingénue.

Non, madame. Mais vous ne savez pas comme c'est lourd à porter, votre curiosité, la mienne, l'attention de toute une salle, le devoir d'attiser, de maintenir la température psychologique, l'optimisme de deux mille auditeurs. Vous ne vous doutez pas qu'une musculature cachée, et des nerfs d'homme vigilants, sont les serviteurs d'un refrain de clochard, que l'artiste vous jette par-dessus l'épaule et comme s'il n'y pensait pas. Vous ne vous doutez pas – et qui s'y tromperait ? – que Chevalier travaille...

24 juin 2000

L'Académie à Saint-Sauveur-en-Puisaye

Ouverture, par M. André GOOSSE

C'est une idée un peu saugrenue que de tenir à près de cinq cents kilomètres de notre base ordinaire une séance consacrée au souvenir d'un de nos membres. Cette initiative aurait été tout à fait irréalisable si elle n'avait reçu dès le départ l'approbation, que je me permets de dire enthousiaste, de la Société des Amis de Colette et de ses dirigeants, MM. Claude Pichois et Jacques Dupont, et sur la collaboration, elle aussi enthousiaste et généreuse, des représentants sur le terrain de cette association, des représentantes plus exactement, M^{mes} Marguerite Boivin et Nadia Roncoroni. Elles nous ont accueillis sur place avec beaucoup de gentillesse, lors de notre expédition préparatoire et malheureusement très rapide, – ainsi d'ailleurs que les autorités politiques locales. En outre, M^{me} Roncoroni nous a permis de triompher des obstacles imprévus qui ont surgi dans la dernière quinzaine, – ou de quasi tous les obstacles, puisque le plus regrettable et le plus indépendant de nos volontés est le malaise qui a frappé, à cause de la chaleur, en pleine rue de Paris, M^{me} Françoise Mallet-Joris, que l'Académie Goncourt avait désignée pour la représenter et à qui son médecin a interdit le voyage ; je signale que M^{me} Mallet-Joris est aussi un membre assidu de notre Académie. Enfin, j'ai appris quelques heures avant notre départ que M^{me} Liliane Wouters, notre directeur en exercice, était retenue en Belgique ce samedi par des funérailles dans sa famille.

La justice voudrait que j'énumère les autorités politiques et administratives qui ont accordé leur patronage à cette journée, mais, voyant les choses d'un peu loin, j'aurais peur de laisser des lacunes

offensantes. Je me bornerai à mentionner avec reconnaissance MM. le maire de Saint-Sauveur et son adjoint, dont dès notre première visite nous avons pu apprécier l'urbanité, qualité que nous avons constatée dans tout le personnel de la mairie dès les contacts téléphoniques préliminaires. Nous devons une mention particulière à la passionnée et diserte M^{me} Boivin, chez qui la seule mention du nom de Colette déclenche l'abondance des souvenirs les plus précis, soit comme le cicérone incollable – faut-il dire la cicérone ? – qu'elle a été pour nous ce matin et qu'elle sera demain, soit comme l'informatrice irremplaçable des biographes de Colette. Pour en revenir aux personnalités locales, je ne puis pas ne pas mettre en évidence le remarquable musée, dont le poids n'est pas léger pour une commune aux revenus modestes, mais fière de son enfant à la fois prodige et prodigue.

Cette dernière formule ne convient pas mal pour ouvrir notre séance, puisque, en cette année 2000 et en cet endroit, en cet endroit précis, nous fêtons un écrivain, non pas, selon l'usage le plus ordinaire, en raison d'un anniversaire en rapport avec sa biographie au sens étroit, mais pour le centième anniversaire de son entrée en littérature et de la naissance d'un personnage aussitôt célèbre jusque par sa vêtue, puisque le *col Claudine* est passé depuis dans le vocabulaire de la mode féminine. La jeune Colette, dissimulée sous le nom d'un mari habitué à signer ce qu'il n'écrivait pas, s'y inspirait de manière libre, et il convient de donner plus d'un sens à cet adjectif, d'une expérience locale poussée, quant aux personnes, jusqu'à la caricature, mais, quant aux lieux, source et départ d'une inspiration qui fait d'elle un des écrivains les plus originaux du xx^e siècle.

*
* *

Certains de mes auditeurs, tout en reconnaissant l'importance de l'anniversaire, se demandent sans doute : Pourquoi les Belges et spécialement l'Académie royale de langue et de littérature françaises s'intéressent-ils à ce point à l'enfant terrible de Saint-Sauveur ?

Même si notre compagnie a pris sur divers points l'Académie française pour modèle, des articles de ses statuts l'en distinguent : quoi qu'elle n'ait pas pour tâche la confection d'un dictionnaire, elle a une section de linguistes et de philologues (ceci dit pour justifier que la parole soit donnée à un grammairien) ; ensuite, dix de ses membres sont des non-Belges, soit des écrivains qui s'expriment en français, soit des érudits qui étudient le français ou sa littérature ; enfin, dès sa fondation, elle est ouverte aux femmes. Nos prédécesseurs avaient donc deux raisons d'élire la comtesse de Noailles,

puis Colette en remplacement de celle-ci, comme ils ont élu par la suite entre autres Marguerite Yourcenar, douze ans avant que l'Académie française lui ouvre – je serais tenté de dire : lui entrouvre – la porte. Parmi les membres vivants, Dominique Rolin, Française d'origine belge, Marie-Claire Blais, Québécoise, tout récemment Assia Djebar, Algérienne.

L'élection de Colette a laissé des souvenirs particuliers. Certains membres pensaient à Paul Claudel, à qui, auraient dit les mauvaises langues, on a préféré une parfumeuse : allusion au magasin de produits de beauté ouvert à Paris, rue de Miromesnil. La réception solennelle, le 4 avril 1936, fut un grand jour. Dans le public, une partie du Tout-Paris se mêlait au Tout-Bruxelles : mille personnes, dit-on, dans une salle prévue pour cinq cents. Un détail frappa chez la récipiendaire : les ongles carmin des pieds nus dans des sandales. Cela pouvait, en ces temps-là, passer pour une provocation. Mais Colette avait, je crois, passé l'âge des provocations. Quatre jours plus tard, elle écrit à la reine Élisabeth une lettre où ce détail vestimentaire a sa place :

« Madame,

Cette lettre vous porte d'humbles excuses, des regrets attristés, qui font une ombre sur ma joie. N'avoir pu, n'avoir osé quitter la compagnie qui me recevait, partir sans que votre majesté ait posé sur moi un regard dont je n'oublie pas la bienveillance, il y a là de quoi assombrir mon retour. Mais je dois à la Reine un aveu entier : il m'eût fallu paraître devant Elle sans autre chaussure que des sandales à mes pieds qui sont nus depuis quatre ans. Peut-être m'avisé-je trop tard que le pèlerin va pieds nus vers tout lieu qui est saint... Quel que soit, Madame, l'accueil que vous ferez à ce message d'excuse, son auteur dédie, à votre Majesté, autant de profond respect que d'admiration. »

La reine, qui se dérangea plus tard pour Cocteau comme elle l'avait fait pour Anna de Noailles, n'était pas présente à la séance de réception de Colette, malgré ses rapports amicaux avec l'auteur. Je n'ai pas vu de commentaire à ce sujet. Y a-t-il eu quelque intervention du protocole ? Pourtant la reine le bouscula tant de fois, notamment lorsqu'elle allait partager le bœuf bourguignon de Colette au Palais royal, mais ce n'était pas d'ordre public.

Le discours de Valère Gille, poète parnassien reconverti en orateur sensible, et le discours de Colette ne manquent pas de souligner les rapports de la romancière avec la Belgique. Les deux frères de la mère de Colette s'étaient établis en Belgique, l'un prenant même la nationalité belge et jouant dans le monde de la presse un rôle

important ; un de ses fils fonda le quotidien *Le matin* d'Anvers ; l'autre oncle sera un fonctionnaire de haut rang. Vous entendrez tout à l'heure le passage où Colette évoque ses fréquents séjours à Bruxelles – qu'elle prononçait *bru-sel*, comme il convient.

Nous n'eûmes pas d'autre visite à l'Académie. La présence de Colette y est assurée tout de même. D'abord par le mémorable discours prononcé par Cocteau, successeur de Colette, évoquant les deux femmes qui l'avaient précédé, Anna de Noailles et Colette : « L'une avait du génie à revendre et le gaspilla. L'autre en avait plein une tirelire et sut à merveille en faire usage. » Ensuite par la notice qui frôle les cent pages (la plus longue de toutes celles qu'ont inspirées nos membres défunts) dans l'*Annuaire* de l'Académie ; son auteur est Fernand Desonay, professeur à l'Université de Liège, qui dirigea son élève Nicole Houssa vers Colette. L'Académie a publié en 1958 de cette jeune romaniste, disparue tragiquement peu après, un livre qu'on nous demande encore : *Le souci de l'expression chez Colette*. Pour le centième anniversaire de l'écrivain, une séance spéciale fut organisée le 15 décembre 1973 : parmi les orateurs, la jeune Françoise Mallet-Joris, qui n'était pas encore des nôtres, s'exprima au nom des Goncourts, comme elle aurait dû le faire aujourd'hui. Elle y montrait notamment la romancière comme accomplissant une ambition avortée chez son père. Elle était accompagnée de cinq confrères de l'Académie Goncourt, c'est-à-dire que la majorité de la compagnie était là. Peut-être mes auditeurs soupirent-ils : pour les Parisiens, Bruxelles est plus près que Saint-Sauveur !

*
* *

Puisque je suis à l'origine de cette journée, il faut bien que je me justifie en parlant de moi.

La bibliothèque de mon père devait contenir plus d'un Colette. Je ne sais plus lesquels. Le seul rescapé des bombardements de la contre-offensive von Rundstedt dans les Ardennes en décembre 1944 est un *Claudine s'en va* dans l'édition Ollendorff de 1903. Mes premiers achats datent de 1946, l'année de mes vingt ans, mais, comme *l'escholier* de Rabelais, j'avais « pénurie de pécune en ma marsupie » et je devais me satisfaire de ces collections bon marché bien moins fiables que les actuelles collections de poche.

Ma vocation de grammairien inspirait déjà mes lectures. Mais, pour être grammairien, on n'en est pas moins homme, et je trouvais, à lire Colette, des satisfactions moins austères que l'alimentation de mon fichier. Sans avoir eu le temps de rien relire pour

cette circonstance, j'ai trouvé dans ma mémoire deux formules illustrant une des forces du style de Colette : l'économie dans le choix des épithètes l'amène à ne retenir que ce qui est original et suggestif. L'une, c'est le petit chat qui entre « naïf et circonspect » ; l'autre, excusez-moi, c'est le « petit sexe triste » de l'homme après l'amour. J'admiraïs aussi que certains textes semblant écrits sur commande recélassent des perles. Me pardonneriez-vous d'avoir utilisé comme dictées des passages du *Voyage égoïste* pour le plaisir de les lire à voix haute ?

Une étudiante allemande a calculé que, dans la dernière édition du *Bon usage* publiée par Maurice Grevisse, Colette est citée 131 fois, soit deux fois de plus que Boileau ; les éditions que j'ai revues ont accru notablement ce nombre, et Boileau est laissé loin derrière. Ne s'agit-il pas d'abord de décrire et d'enseigner le français vivant et par conséquent de préférer le témoignage des modernes à celui des classiques ? Je me souviens aussi que le linguiste Charles Bruneau reprochait à un autre grammairien belge de donner autant d'intérêt à Colette qu'à l'historien Gabriel Hanotaux, professeur à l'École des hautes études (cité seulement huit fois dans *Le bon usage*). Le sérieux de l'écrit serait donc un meilleur garant d'authenticité. Il est facile de rétorquer que la langue de Colette, cette artisane scrupuleuse, est aussi sûre que celle d'Hanotaux et que la variété des situations décrites dans les romans a pour corollaire la variété des moyens lexicaux et grammaticaux. En outre, le nom de la romancière est plus parlant, pour les lecteurs, que celui de l'historien.

Quand je suis revenu comme *chef de travaux* (ce qui équivaut plus ou moins à *maître assistant* en France), dans l'université dont j'avais été l'élève, mon patron Omer Jodogne m'a demandé quel sujet proposer à une étudiante intéressée par la lexicologie : j'ai suggéré le vocabulaire régional dans les *Claudine*. Ce fut donc le premier mémoire dont j'aie assumé la responsabilité totale quant à la direction. L'auteur est parmi nous : Claudine Pierret, au prénom prédestiné. Qu'allait penser sa famille ardennaise en voyant qu'à l'Université catholique de Louvain on lançait une jeune fille dans de telles lectures ? Ai-je eu raison ? vous me le direz tout à l'heure.

Si j'ai eu cette idée de faire venir nos académiciens à Saint-Sauveur, c'est parce que je connaissais le bourg poyaudin autrement que par mes lectures. Sans doute, je n'avais pas oublié la première page de *Claudine à l'école*. Mais il y a longtemps que j'ai tenu à conduire ma famille dans cette Puisaye qui n'est pas le lieu privilégié des touristes – ce qui explique certaines difficultés hôtelières auxquelles j'ai fait allusion –, à la conduire voir, et à maintes reprises, l'école neuve inaugurée par la jeune Colette et par Claudine

naturellement, la tour sarrasine, « les maisons qui dégringolent », la place toute de guingois, le perron disjoint de la maison natale. Mes fils poussaient des soupirs. Seule, à leur avis, la tarte aux framboises valait le détour.

Le centenaire de Claudine

Allocution de M. Claude PICHOS

L'occasion de cette réunion particulière est le centenaire de la publication de *Claudine à l'école*, roman qui a non pas ouvert le siècle, mais qui a clos sur une note souriante le XIX^e siècle.

Un centenaire, à quelques semaines près, car *Claudine à l'école* parut en mars 1900, trois semaines avant que s'ouvre à Paris l'Exposition universelle, censée, elle, ouvrir le siècle, qui sera le plus horrible de l'histoire du monde.

Ce livre et les trois *Claudine* qui le suivent d'année en année ont cette particularité d'être signés Willy, comme beaucoup d'autres. Gabrielle Gautier-Vilars appartient à l'usine de son mari. Elle doit adopter les procédés et la marque de la firme. Il n'y aura que quelques critiques et gens de goût pour deviner que la main de Willy est celle d'une jeune femme qui pendant plusieurs années ne s'est pas rebellée contre cette exploitation. Il n'est d'ailleurs pas exclu que cette *Claudine* n'ait pas été le produit d'une collaboration. La disparition, provisoire ou définitive, du manuscrit ne permet pas d'accuser ou d'excuser Willy.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, lorsqu'on pense aux livres du même genre qui ont été publiés avant et après 1900, *Claudine à l'école* n'a pas été un grand succès. Mais ce fut un succès dont témoignent les objets que Claudine aida à baptiser : le fameux col Claudine, une lotion, un parfum, un chapeau, une glace de Latinville, des cravates, des cigarettes et jusqu'à des cure-dents. Le grand succès viendra un peu plus tard lorsqu'une comédie sera tirée de *Claudine à l'école* et *Claudine à Paris* par Willy et Lugné-Poe et

créée dès janvier 1902 au théâtre des Bouffes-Parisiens avec celle qui sut incarner l'impertinente héroïne : Polaire.

Sur le roman lui-même, une partie de la presse fit le silence, sans doute parce qu'une œuvre signée Willy ne pouvait être que frivole. *Le Temps*, la *Revue des deux mondes* sont muets. *L'Écho de Paris*, bien que Willy y collabore sous le pseudonyme de « L'ouvreuse » comme critique musical, ne contient aucun compte rendu de cette première *Claudine*, non plus que des suivantes.

Il y a cependant de la mi-avril à la mi-juillet 1900 quelques articles ou entrefilets élogieux. Mais trois seulement ont décelé l'originalité de l'œuvre, ceux de Maurras (*Revue encyclopédique*), de Rachilde (*Mercur de France* et de Henri Ghéon (*Revue blanche*), en oubliant toutefois que Claudine avait eu une sœur aînée.

La jeune fille à l'insolence acidulée, supérieure aux autres représentantes du sexe faible et même aux représentants du sexe fort, avait été découverte par Ludovic Halévy, connu surtout comme le chroniqueur de la famille Cardinal, dans deux nouvelles qui parurent chez Calmann-Lévy en 1887 sous le titre de l'une d'elles, *Princesse*. Catherine Duval deviendra princesse par la confiance qui l'anime et qui l'impose aux autres. Elle dit d'elle-même : « J'étais mise comme un ange [...] Je me sentais charmante. » Elle aime à se voir dans le regard d'autrui : « Je n'étais occupée que de l'effet produit par moi. Il était excellent. » Ainsi que l'on dit familièrement, pour la modestie, elle ne craint personne. De même, Irène de Léoty, l'héroïne d'une autre nouvelle du même recueil : *Un grand mariage*. Mais ni l'un ni l'autre texte ne contient la moindre trace de saphisme. De 1887 à 1900, le piment s'est glissé dans le récit.

Curieusement, les meilleurs critiques dont nous avons cité les noms ne sont pas allés jusqu'à deviner le subterfuge. Pour eux, Willy est bien l'auteur de la première *Claudine*; et personne ne déclarera, n'osera déclarer des *Claudines* suivantes qu'elles ont une mère et non un père. Seul un grand écrivain belge, Albert Mockel, auprès de qui Colette sera appelée à siéger à l'Académie royale, décelera en 1902 dans ces romans « une collaboration féminine ». Son article est d'ailleurs le plus intéressant qu'on ait écrit à l'époque sur la tétralogie de Gabrielle.

Mais nous croyons que c'est par amitié pour Willy que la fiction a été respectée. Chez Vallette et Rachilde, chez les Muhlged, impossible que la vérité n'ait pas filtré et ne se soit répandue de bouche à oreille.

Catulle Mendès avait, en tout cas, deviné l'identité du principal auteur des *Claudine* et lui dit : « Dans vingt ans, trente ans, cela se saura. Alors vous verrez ce que c'est que d'avoir, en littérature, créé un type. Vous ne vous rendez pas compte. Une force, certainement, oh ! certainement ! Mais aussi une sorte de châtiment, une faute qui vous suit, qui vous colle à la peau, une récompense insupportable, qu'on vomit... Vous n'y échapperez pas, vous avez créé un type. » (*Mes apprentissages.*) Colette n'y a pas échappé. Vingt ans après, l'évocation poétique de ses souvenirs d'enfance ne pourra prendre pour titre que *La maison de Claudine*. Et le cercle se ferme à la fin de sa vie. Car Gigi, sous des apparences pudibondes, ne peut que tendre la main à Claudine.

Il importe de se demander si cette veine n'a pas desservi Colette, si le masque ne s'est pas substitué au vrai visage d'une femme qui a pris en considération les plus graves questions, celles que posent en particulier *La fin de Chéri* et *Le pur et l'impur*. Les universitaires hommes qui s'adonnent à l'œuvre de Colette sont traités avec condescendance. Si Jacques Dupont et moi, nous n'avions pas la caution de Baudelaire, nous serions tenus à l'écart, imitant en cela le destin de Colette, qui a été, malgré un bon mouvement de Gide quand parut *Chéri*, tenue à l'écart du groupe et de la publication de la *Nouvelle Revue française*, et cela malgré le goût que Gaston Gallimard avait pour cette œuvre.

Certes, on pouvait reprocher à Colette, du moins à ses débuts, une absence de structure. Les *Claudine* se lisent comme un journal, forme à laquelle Colette restera attachée jusqu'à la fin de sa vie. Mais d'autres sont devenus célèbres parce qu'ils consacraient leur vie à l'élaboration d'un journal, d'Amiel à Julien Green.

Ce n'est donc pas la cause de la réprobation – présente sous la forme d'un non-dit – qui s'attache à l'œuvre et aussi à la vie de Colette. Celle-ci est coupable de frivolité. Elle n'est jamais ennuyeuse. Voilà la faute gravissime. Pour être reconnu, il faut être ennuyeux, il faut que l'œuvre sente l'huile.

Nous voulons, nous, protester, au nom de certain esprit français, contre l'ennui qui a envahi notre littérature alors que l'histoire du siècle qui s'achève est parmi les plus cruelles. À tant d'horreurs opposons avec Colette le sourire de ceux qui ont encore quelque espoir. Il faut qu'elle reste un aimable scandale. Vive Claudine !

« Comme on dit à Montigny... » Les mots dialectaux dans les *Claudine**

Discours de Mme Claudine PIERRET

En aout 1960, une étudiante de Louvain débarque à Saint-Sauveur. Elle s'appelle Claudine ; elle est issue d'un petit village ; elle a parlé le patois dans son enfance et aime Colette. Si son enfance a été ardennaise et « vagabonde », sa jeunesse est louvaniste et studieuse. Elle a vingt ans, elle cherche des « protections », elle aussi, pour rédiger un mémoire de fin d'étude en philologie romane. Un jeune futur professeur de linguistique, un jeune futur secrétaire de l'Académie royale de langue et de littérature françaises croise son chemin. Il a trente-quatre ans, il est assistant, « chef de travaux » comme on dit en Belgique ; il n'a jamais dirigé de mémoire et il propose à la jeune Claudine de guider sa plume et ses recherches dans un travail qui aura pour titre « Le vocabulaire de Colette dans les *Claudine* ». Pourquoi pas ? C'est une matière peu abordée à l'époque, et c'est sous l'impulsion de ce jeune professeur que les études de lexicologie française commenceront à se multiplier à l'Université de Louvain.

Claudine connaît déjà Colette ; elle n'a pas manqué de se retrouver dans son gout de la nature, des plantes, dans ces paysages humides et boueux. Son père instituteur lui a fait découvrir des textes de *Sido* et des *Vrilles de la vigne* dès ses dix ans.

Premier obstacle pour ce travail sur les *Claudine*, proposé par André Goosse : avoir accès à ces romans à la bibliothèque de

* Ce texte applique les rectifications orthographiques proposées par le Conseil supérieur de la langue française (de Paris) et approuvées par l'Académie française.

l'Université catholique de Louvain. « Ils sont en *enfer* ! » annonce le préposé ; l'index à l'époque. Qu'à cela ne tienne. Claudine écrira à l'archevêque de Malines, Mgr Van Roey et, forte d'un sésame rédigé en latin, elle aura bientôt accès à cette lecture proscrite.

Une amoralité innée, sans doute, ne lui fait découvrir dans les *Claudine* que des enfantillages croustillants, mais bien sympathiques, même si les prélats de l'époque les qualifiaient d'immoraux et en interdisaient la lecture dans les pensionnats pour jeunes filles. Rien de bien dangereux non plus, selon le jugement de ses parents faisant confiance au professeur de Louvain. Ils entreprennent donc de la conduire dans ce tendre pays de la Puisaye et de l'installer pour quinze jours en face de la maison de Colette, en bas de la rue, chez une vieille dame, qui fera plus que l'héberger, puisqu'elle l'aidera à trouver des témoins et lui indiquera les petits sentiers qu'a suivis Colette dans ses vagabondages.

Et elle en trouve des mots patois, la Claudine. Elle en compte deux-cent quarante-deux ! Cent-quatre-vingt-cinq différents ! Nicole Houssa, qui avait commencé à travailler sur le même sujet avec Fernand Desonay en avait repéré soixante-dix-huit. Le *Lexique des « Claudine »* du premier volume de la Pléiade établi par Paul D'Hollander n'en relève que quatre-vingt-quatre et il présente de nombreuses différences par rapport au *Lexique du vocabulaire patois des « Claudine »* de l'édition Laffont, qui contient quatre-vingt-cinq entrées extrêmement sommaires.

Aujourd'hui, je suis devenue plus circonspecte. S'il y a quelques mots que j'ai supprimés de ma liste sans regret, il y en a pas mal d'autres qui s'y sont ajoutés. En effet, les quatre romans contiennent un certain nombre de termes dont il est bien difficile de définir l'usage : sous la plume de Colette, sont-ils dialectaux ? Sont-ils simplement du langage parlé familier ou ont-ils été puisés dans le fonds des archaïsmes, fort prisé par les écrivains de l'époque ? Dans certains cas, la question demeure, car les trois usages convergent.

On peut illustrer la difficulté qu'il y a à faire des comptages précis avec le mot *raffut*. Il s'est répandu dans la langue familière à la fin du XIX^e siècle (1^{er} attestation : 1866, Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, dans le TLF). D'origine dialectale, il est issu du verbe *raffuter* 'faire bruit', connu dans les parlers du Centre, de Bourgogne, de Champagne, etc. Dans l'Yonne, *raffuter* signifiait 'gronder, battre' (FEW 3, 918a). En français, *raffut* s'emploie surtout dans l'expression *faire un raffut, faire du raffut* 'faire un scandale', attestée à plusieurs reprises dans les *Claudine* (mais, dans le premier exemple, avec un objet indirect inhabituel) :

Si maman voyait ma robe verdie, elle me ferait un raffut ! (CIÉ-PI 112) ;

[...] c'est pour cela que vous faites tout ce « raffut » et cet aria de sourcils froncés et de morale ? (CIP-PI 357.)

Mais il y a un contexte où le mot apparaît dans une autre construction et qui semble s'inspirer nettement d'un usage dialectal :

[Lors du brevet :] Midi. Ces messieurs se lèvent et nous procédons au raffut du départ. (CIÉ-PI 155.)

Selon mes témoins, il existait autrefois à Saint-Sauveur la confrérie du raffut de Saint-Polycarpe. C'était une association qui avait pour rôle de faire du bruit, d'organiser ce que les folkloristes appellent un charivari, quand un propriétaire expulsait son locataire. Cela permettait au locataire de partir sans payer son dernier terme. L'emploi particulier qui vient d'être cité semble garder le souvenir de cette coutume.

Mais il y a aussi des mots courants dans l'Yonne que les dictionnaires généraux du XIX^e siècle, le Littré ou le *Dictionnaire général*, mentionnent comme archaïques, par exemple, *choir* 'tomber', *galant* 'amoureux', (*se*) *musser* '(se) cacher', etc. Seule une analyse au cas par cas permet de les classer dans l'une ou l'autre catégorie. Ainsi, j'ai rangé *choir* parmi les archaïsmes, car il n'est pas employé dans un contexte induisant des termes dialectaux. En revanche, il va de soi que *galant* est un terme poyaudin dans la bouche de Mélie, qui dit à Claudine que :

C'est dommage que t'ayes pas un galant. (CIP-PI 224.)

*
* *

En août 1960, j'ai donc interrogé de façon systématique quatre témoins : je leur ai fait prononcer et expliquer chacun des mots que je supposais dialectaux relevés dans les *Claudine*.

Ces quatre témoins, uniquement des femmes, étaient nés au XIX^e siècle : M^{me} Breuille, ancienne institutrice, assistante de M^{lle} Terrain (M^{lle} Sergent dans *Claudine*), habitait Saint-Sauveur depuis 1906 ; – M^{me} Gentil, secrétaire municipale de Saint-Sauveur, membre du comité de l'association « Les Amis de Colette » ; – M^{lle} Havoué, dont la sœur aînée avait été élève dans la classe de Colette à Saint-Sauveur ; – M^{me} Caillard, la plus âgée, avait toujours parlé le patois avec ses parents ; pendant ses vacances, elle allait presque chaque jour jouer du piano chez les Colette.

Je me souviens avec beaucoup d'émotion et de reconnaissance de l'accueil chaleureux que m'ont réservé ces informatrices. J'aimerais les associer aujourd'hui à cette commémoration.

Selon leur témoignage, à l'époque, les habitants de Saint-Sauveur âgés de moins de quarante ans ne connaissaient presque plus le dialecte ou du moins ne le parlaient plus. Dans les campagnes environnantes, la langue locale était restée plus vivante, mais les différences étaient nombreuses entre les parlers de régions très voisines.

Les données des enquêtes ont été complétées par la consultation de divers lexiques dialectaux. Depuis l'achèvement de mon mémoire, un ouvrage important a paru, à ma connaissance le seul qui envisage l'ensemble des parlers de la Bourgogne, l'*Atlas linguistique et ethnographique de Bourgogne*, publié par Gérard Taverdet, de 1975 à 1980 et basé sur des enquêtes effectuées dans les années 1965-1968. La consultation systématique de cet atlas m'a apporté la confirmation que les témoignages de mes informatrices étaient extrêmement fiables.

*
* *

Colette connaissait-elle le patois ?

Mais, lorsqu'elle était à Saint-Sauveur, Colette connaissait-elle le patois ? J'ai interrogé à ce sujet d'autres vieilles personnes qui avaient connu jadis les Colette. D'après elles, les Colette fréquentaient à l'époque la bourgeoisie de Saint-Sauveur ; jamais ils ne parlaient le dialecte. Le Capitaine venait du Midi ; Sido avait des membres de sa famille en Belgique, mais elle avait été élevée dans les environs de Saint-Sauveur. On parlait chez les Colette un français très châtié ; M^{me} Caillard, qui a fréquenté assidument la famille, me l'a confirmé.

M. Colette, percepteur à Saint-Sauveur, s'occupait aussi de politique avec passion. Lorsqu'il partait en tournée dans les hameaux environnants, il emmenait avec lui son « meilleur agent électoral » (*La maison de Claudine*), sa petite Gabrielle. Elle se tenait alors sans rien dire, assise sagement au fond des auberges, où son père discutait avec les paysans et les gens du peuple. Elle comprenait le patois, elle enregistrait... À Paris, elle se souviendra¹.

1/ À Henry Chéry, qui lui a envoyé son *Lexique du parler de Mézilles*, paru en 1933, elle écrit une lettre de remerciement dans laquelle elle avoue qu'à Paris encore, des formes bourguignonnes surgissent spontanément dans son usage : « Figurez-vous que le mois dernier je me suis surprise à dire avec humeur, à un ami plus grand que moi : "Donne-moi donc ce livre, là-haut sur le rayon, tu vois bien que je ne peux pas l'avoir !" C'est solide ce qui me vient de la Puisaye. » (Le fac-similé de cette lettre figure dans la troisième édition.)

En classe, les « gobettes » qui fréquentaient la « laïque » étaient issues de milieux modestes. En récréation, pendant les allées et venues, elles parlaient une langue émaillée de mots dialectaux et populaires. Et Gabrielle n'était pas la dernière (lorsque M^{lle} Terrain ne l'entendait pas !) à employer ce langage composite.

*
* *

La nature des dialectalismes dans les *Claudine*

Les dialectalismes dans les *Claudine* peuvent être répartis en deux catégories : d'abord, les phénomènes généraux, qui concernent la phonétique, la morphologie et la syntaxe, puis les phénomènes particuliers, les nombreux emprunts au lexique du terroir.

Un certain nombre de termes ne diffèrent de leur correspondant français que par leur prononciation. Par exemple : *siau* 'seau' ; *blouque* 'boucle' ; *crévate* 'cravate' ; *pieucher* (confirmé par l'*Atlas linguistique de la Bourgogne*) 'piocher' ; *scaier* 'escalier' ; etc.

La simplification des groupes consonantiques à la finale, comme dans *minisse* 'ministre', explique la forme hypercorrecte *flogre*, sous la plume de Colette. Le parler de Saint-Sauveur dit *flogre*, adjectif qui se dit pour des fruits pourris.

Un de caractères des parlers bourguignons est évidemment le *r* roulé. On y trouve des allusions dans les *Claudine* :

[Marcel :] Des talles verrrtes, répète-t-il taquin, en roulant l'*r*:

[Claudine :] — Je vous défends de m'écharner ! Si vous croyez que c'est plus élégant votre *r* parisien qu'on grasseye du fond de la gorge, comme un gargarisme ! (ClÉ-Pl 250-251) [*écharner*, variante : *écharnir*. Note : « Imiter par moquerie ».]

[...] la voix singulière de Claudine, tantôt grave, pleine d'*r* caillouteux (CIM-Pl 553).

En poyaudin, le *â* long est souvent très vélaire et proche de *ò* ouvert : ce trait est illustré par certaines formes transcrites avec un *â* pourvu d'un accent circonflexe :

« il faut que j'âlle » (CIP-Pl 295) ; « E'j'suis lâ » (CIP-Pl 149-150) ; « Voui-dâ » (CIM-Pl 510) ; etc.

La morphologie dialectale apparaît abondamment, le plus souvent dans le langage de Mélie, mais pas exclusivement, par exemple :

« C'est dommage que t'ayes pas un galant. » (CIP-Pl 224) ; « tu le voiras » (CIM-Pl 510) ; « Si on boivait ? » (CIP-Pl 313) ; « Elle a souffri » (CIP-Pl 256) ; « Mentons ! Mentissons bramant »

« comme dit Mélie. » (CIP-Pl 275) ; « Tu le voiras attal'heure. Tu veux t'y que j'âlle te chorcher une tine ? » (CIM-Pl 510) ; « Lavou que tu vas ? » (CIM-Pl 521), etc.

Les tours syntaxiques dialectaux sont également fort nombreux.

« si j'étais que de sa mère » ['à la place de sa mère'] (CIÉ-Pl 210) ; – « elle a pas l'air heureuse, pas si tant que les deux autres » (CIÉ-Pl 73) ; – « je baisse le store faute au soleil » (CIP-Pl 313) ; « Tu es tout-un-tel qu'un gars, Claudine » (CIP-Pl 314) ; « [Elles sont...] encore plus pires. » (CIP-Pl 314) ; « tu portes des lettres de ta voisine de table dans la cour des garçons *en pour* des crottes en chocolat ! » [= 'en échange'] (CIM-Pl 400).

Tous ces phénomènes généraux n'ont malheureusement pas été traités dans mon mémoire. Il était consacré exclusivement au lexique, matière fort abondante, car Colette a puisé généreusement dans le trésor lexical de l'Yonne.

*
* *

Avant d'aborder l'étude lexicale, je ne résiste pas à l'envie de citer un petit conte que Colette a écrit intégralement en bourguignon. Il est intitulé *Claudine et les contes de fées* et a été publié en 1937 seulement dans une plaquette faisant partie de la collection « Pour les amis du docteur Lucien-Graux ». Selon Paul D'Hollander, il aurait été composé après 1914.

Un chapitre inédit de *Claudine s'en va* : CLAUDINE ET LES CONTES DE FÉES

[...] Des contes, naturellement, il y en a dans toute la France... Ce n'est pas le Fresnois qui en manquait. Y avait, dit-elle en patoisant exprès, y avait le conte du ch'ti goujât que son maît'maçon avait envoyé qu'ri un n'hareng saur pour le souper. « Quoi que j'en ferons ? qu'i dit le ch'ti goujât. C'est-i ben long à cuire ?

Parié non, qu'i dit le maît'maçon. Rien que vouère le feu, c'est cuit.

Ben c'est pas gênant », qu'i dit le ch'ti goujât. Y revient en tenant l'hareng par la queue. En passant cont'une f'nêt', i vouet le feu clairdir. Y lève donc son n'hareng.

Vois le feu, vois le feu, petite abête ! vois le feu ! »

Bardadô ! V'là-t'i pas que l'hareng tombe dans le caniveau ! Le ch'ti goujât i se baisse, i charche, i le trouve. Mais c'était pas l'hareng, c'était un crapiaud !

Ben qu'i dit le ch'ti goujât, al cuisson l'a changé, c't'hareng !

Ça fait comme ça qu'i's ont mangé le crapiaud. Et le maît'maçon et son ch'ti goujât i's ont tous deusse quervé.

— Et puis ?

— C'est tout.

— Mais c'est idiot ! Et ce n'est pas un conte de fées ! Un conte de fées on y rencontre des fées, d'abord. Et puis des circonstances invraisemblables... Dans Perrault, par exemple...

— Dans Perrault, coupe Claudine, il y a deux princesses qui en ouvrant la bouche restituent des crapauds. Dans mon conte fresnois, on ingurgite le crapaud. Alors ? Pour vous, la féerie, c'est une question de régurgitation ?

Mais je me tus. Je me garde toujours de suivre Claudine dans les sentiers de la mauvaise foi.

(COLETTE, *Œuvres, I*, Paris, Gallimard, 1984 [“ Bibliothèque de la Pléiade ”], p. 667-668 ; apparat critique pp. 1416-1417.)

*
* *

Comment les termes dialectaux sont insérés dans les romans

Dans près d'un cas sur deux, les termes dialectaux sont insérés dans la prose de Colette avec une marque spéciale : les guillemets ou les italiques (qui varient d'ailleurs d'une édition à l'autre), accompagnés ou non d'une note en bas de page ou encore d'une formule particulière les signalant au lecteur.

Les notes de bas de page peuvent être de simples traductions, par exemple :

« Je *m'arale* » est traduit par « Je me tourmente » (CIÉ-PI 60).

« Fou » signifie amoureux (CIÉ-PI 73).

Certaines de ces notes sont des gloses et insistent sur la difficulté à rendre le terme dialectal en français :

Pour le mot *arriée* : « Explétif intraduisible. » (CIÉ-PI 73.)

Pour le verbe *regipper* (« le jus des groseille vertes qui fait *regipper* ») : « Mot intraduisible indiquant l'impression produite par les saveurs astringentes » (CIÉ-PI 172.)

Parfois, la note est mal adaptée au contexte ou contient des renseignements qui ne sont pas indispensables :

Le participe *envorné* n'est pas défini comme tel, mais par le biais du substantif : « *Envornement*, l'étourdissement. » (CIÉ-PI 28.)

« Do-moi de la belle argent, j'ai plus que cent six sous* ». Une note qui accompagne ce passage précise que : « Dans le Fresnois, on compte par sous jusqu'à six francs. Exception faite pour soixante sous qu'on prononce « trois francs » comme ailleurs. » (CIP-PI 247.)

Quelques notes illustrent le terme par un exemple :

Pour expliquer *bêtises* : « *Saletés* dans le patois d'ici. Exemple : Si l'on va au bois des Fredonnes, le soir, on peut y rencontrer les gars et les « gobettes » y faire leurs *bêtises*. » (CIÉ-PI 18.)

Très souvent, Colette souligne de manière explicite le caractère dialectal du terme :

Pour *blouque* : « Prononciation fresnoise de « boucle ». » (CIP-PI 326.)

Pour *avoir du goût* (ah ! que j'ai du goût !) : « Locution fresnoise : « Je suis contente ». » (CIÉ-PI 153) ; – « On a du goût » : « On s'amuse : locution spéciale au Fresnois. » (CIÉ-PI 198.) Etc.

Pour *mamer la papoue* : « Manger la soupe. Argot des nourrices fresnoises. » (CIP-PI 245.)

Cette dernière qualification est surprenante, non seulement à cause de l'emploi particulier du mot *argot*, mais aussi parce que c'est habituellement au terme *patois* que Colette a recours :

« dans le patois d'ici » ; – « en patois fresnois » ; etc.

Ce patois, elle le présente souvent comme le langage de « chez nous » et, dans les exemples qui suivent, la mention ne figure plus en note, mais elle est intégrée dans le texte même (et ce procédé revient plus d'une quinzaine de fois dans les *Claudine*) :

Bardadô (comme on dit chez nous quand un enfant tombe...) ! (CIP-PI 288.)

C'est l'autre Claudine, celle qui est « hors d'état » comme on dit chez nous. (CIP-PI 358.)

Luce est près de pleurer, furieuse contre cette sœur plus « gente », comme on dit ici, qui la relègue et l'efface. (CIÉ-PI 91-92.)

De même est mentionnée en incise la référence à Montigny :

[...] elle [Luce] est possédée d'un besoin fou de câlineries et de « ferloties », comme on dit à Montigny. (CIP-PI 306.)

Moi, comme on dit à Montigny, j'ai perdu mon « gouvernement ». (CIP-PI 370.)

D'autres artifices sont mis en œuvre pour souligner le caractère dialectal de certains vocables, notamment dans *Claudine à Paris* : l'interlocuteur, Marcel, ne comprend pas le mot employé par Claudine et suscite donc une définition de la manière suivante :

Alors, j'ai rendu à Luce sa lettre « mincée ».

— Déchirée ?

— Oui, mincée à morceaux. (CIP-PI 275.)

Autre exemple :

Oh ! maladroit, regardez donc ce que vous faites ! Vous posez le petit socle à boucheton ?

— À bouche-quoi ? dit-il [= Marcel] en éclatant de rire.

— Sens dessus dessous. Vous ne comprenez donc rien ? Où vous a-t-on élevé ? (CIP-PI 266.)

Ou encore :

Les troisièmes étages, à Paris, n'abondent pas en « talles » vertes.

— En quoi... vertes ?

— En « talles » ; c'est un mot fresnois, ajouté-je avec une certaine fierté.

— Ah ! c'est un mot de Montigny ? Pas banal ! « Des talles verrrtes », répète-t-il taquin, en roulant l'r. (CIP-PI 250-251.)

Même si les mots patois suscitent rires et moqueries à Paris, Claudine les emploie avec une certaine fierté. De même, lorsqu'elle retrouve Luce, elle décrit avec plaisir qu'elle retombe sous le charme de l'accent de son village :

[Luce] a gardé son accent de Montigny, que j'écoute charmée, l'oreille tendue à sa voix une peu traînante et douce. (CIP-PI 310.)

Mais en même temps, elle souligne avec une certaine cruauté le contraste entre les vêtements que Luce porte et son langage :

Impayables, ses coins de patois. Dans sa chemisette rose et sa jupe impeccable, ça fait opéra comique. (CIP-PI 313.)

Pourtant, il arrive même à Claudine de présenter la langue du terroir comme celle qu'elle utilise le plus spontanément, celle qui surgit le plus naturellement sous la plume :

Son mariage – je n'en savais rien – a remué la foule variée (j'allais écrire « maillacée ») des gens qu'il connaît. (CIM-PI 421.)

On dirait pourtant qu'elle paraît s'en excuser. Elle tient à sauvegarder l'image de la petite provinciale qui débarque à Paris.

Cependant, lorsqu'elle était encore à Montigny, le patois, c'était le langage du père Racalin, le conducteur ivre-mort de l'omnibus qui conduisait les jeunes filles à la gare en zigzaguant :

J'vons bramant*, pas [= 'Nous allons à l'aise, n'est-ce pas.'](CIÉ-PI 123.) [Note : * « Bramant » : confortablement à l'aise.]

Et lors de l'examen du brevet dans le chef-lieu, l'accent du terroir avait, dans le récit de Claudine, beaucoup moins de charme et de distinction :

[Un examinateur appelle Mademoiselle Aubert :] La nommée Aubert, une trop longue, pliante et penchée, tressaute [= sursaute] comme un cheval, louche et devient stupide ; immédiatement dans son désir de bien faire, elle se jette en avant en criant d'une voix de trompette, avec un gros accent paysan : « E'j'suis lâ, môssieur ! » Nous éclatons de rire [...]. (CIP-PI 149-150.)

On est loin aussi du charme et de la distinction lorsque Claudine décrit la voix de la mère Sergent qui s'en prend à sa fille :

cette voix criarde de vieille paysanne qui hurle des choses épouvantables. [...]

« Saleté, t'as profité de qu'il était soûl, hors d'état (*sic*) pour le mettre dans ton lit ce fumellier-là* ! C'est donc ça que ton traitement avait r'augmenté, chienne en folie ! Si je t'avais fait tirer les vaches comme j'ai fait, t'en serais pas là ! » (CIÉ-PI 217. Note pour *fumellier* : « Coureur de fumelles ».)

Certains mots employés par Colette ont été considérés comme grossiers par mes informatrices, qui ont affirmé ne jamais les employer ; ainsi *gniaf* et *galapiat* :

J'ai affaire à des gredins, à des gniafs, à des galapiats. (CIM-PI 426.)

Ces mots ont un sens assez vague, mais ils sont péjoratifs. De même *gnolle*, qui n'était connu que d'une seule informatrice :

Vous êtes une petite gnolle, un joli chiffon, une loque de soie, et vous n'avez pas d'excuse. (CIV-PI 615.)

D'autres vocables encore ont pris, sous la plume de Colette, un sens figuré qu'ils n'avaient pas dans l'usage local. Par exemple, le mot *louache*, qui désigne proprement une tique (le parasite du chien), est appliqué à des personnes avec un sens de 'gnangnan'².

Dans de tels cas, Colette ne reproduirait-elle pas un stéréotype de la société bourgeoise de la fin du XIX^e siècle, qui affichait à l'égard de la langue du terroir une certaine mésestime... à tout le moins ?

À plusieurs reprises, l'attitude de Colette vis-à-vis de la langue locale est bien dans la ligne de ce qui fait une des caractéristiques du décor des *Claudine*, une « campagne pour citadines », selon le

2/ CIÉ-PI 164. Une note explique le mot : « Chique, parasite du chien. »

De même :

Elles ne méritent rien, ce sont des louaches*. – En note : « Gnian-gnian [*sic*] (la louache est la tique). (CIM-PI 405).

Cependant, le terme est employé dans un contexte affectueux :

[...] Mélie, grande « louache », paresseuse, dégrouille-toi, « rabâte », fais du « raffût » ! Il me faut une couturière. (CIP-PI 238).

mot de Thierry Maulnier, cité et amplifié par Paul D'Hollander (dans l'édition de la Pléiade I, 1250). Cette appréciation s'applique particulièrement bien à *Claudine à l'école*, où Colette place son héroïne sur un piédestal : Claudine se sent supérieure par la naissance, l'élégance et l'esprit, aux petites paysannes de Montigny, à ses institutrices et même aux examinateurs du brevet. La distance que Colette manifeste vis-à-vis du dialecte dans *Claudine à l'école* est bien le signe de la distance que Claudine prend vis-à-vis du monde rural.

Mais il ne faut surtout pas oublier que le phénomène s'inverse complètement dans *Claudine à Paris* : l'héroïne narratrice s'affirme trop sauvageonne, trop « bête des bois » pour être assimilée aux belles amies de Renaud. À ce moment, elle peut montrer avec fierté qu'elle emploie des mots fresnois. Ce n'est donc pas un hasard si ce deuxième roman est celui qui compte le plus de tournures bourguignonnes de toute la série.

Je ne suivrai pas Paul D'Hollander (dans l'édition de la Pléiade I, 1290) lorsqu'il affirme que *Claudine à Paris* en contient à lui seul autant que les trois autres réunis, mais il y en a tout de même plus de cent dix, alors qu'il n'y en a que quatre-vingt-cinq dans *Claudine à l'école* et que *Claudine en ménage* et *Claudine s'en va* en comptent à peine une cinquantaine à eux deux.

Il n'est pas superflu de rappeler le point de vue de Willy sur l'utilisation du dialecte, rapporté par Colette dans *Mes apprentissages* :

Et puis du patois, beaucoup de mots patois... De la gaminerie...
Vous voyez ce que je veux dire ?

Là se trouve exprimé comme un mépris à l'égard du langage du terroir. C'est plus clair encore dans le portrait peu amène de son ex-épouse que Willy a inséré dans le roman *Lélie, fumeuse d'opium*, publié en 1911 :

De son Fresnois natal, elle gardait des intonations paysannes et les exagérait, enchâssant dans ses phrases des mots patois dont elle avait dressé une liste assez complète, qu'elle relisait soigneusement, chaque matin dans sa baignoire. (*Lélie, fumeuse d'opium*, cité par Claude Pichois, dans l'édition de la Pléiade I, cii.)

*
* *

Cependant, l'emploi des dialectalismes dans les *Claudine* revêt un aspect tout différent, qu'il est important de souligner : lorsque Colette — Claudine — parle de la nature, les mots poyaudins lui arrivent avec un naturel, une facilité et une précision infinie.

Là-bas, c'est tout au plus si les bouchures d'épines se voilent, à longue distance, de ce brouillard vert, et comme suspendu sur leurs branches, que leur tissent les toutes petites feuilles tendres. (CIP-PI 278.)

Le terme *bouchure* désigne une haie vive, mais une haie vive d'un genre bien spécial, comme le souligne le dictionnaire de Jossier :

Dans la Puisaye [*sic*], les clôtures sont quelquefois de véritables forêts composées d'arbres entourés de broussailles ayant jusqu'à dix mètres d'épaisseur.

D'après G. Taverdet, en français de Bourgogne, *gouillat* désigne une flaque d'eau. Colette l'emploie avec un autre sens :

[...] le bois [...] trop serré, trop silencieux, coupé de gouillas humides d'où fusent les fougères. (CIM-PI 522.)

Mes informatrices ont confirmé cet emploi et ont expliqué qu'en Puisaye, un *gouillas*, c'est un fossé tracé dans les bois pour délimiter les parcelles ou pour les drainer.

Le *Trésor de la langue française* enregistre *passerose* comme mot régional, notamment dans l'Ouest, mais avec le sens de 'rose trémière', qui ne convient pas dans le contexte qui décrit une promenade dans le bois :

[...] vingt fois je me suis arrêtée, haletante, en trouvant sous ma main, près de la passerose, une couleuvre bien sage, roulée en colimaçon régulièrement [...] (CIÉ-PI 8).

En effet, chacun sait que la rose trémière ne pousse pas dans les sous-bois. En Puisaye, *passerose* désigne le muguet et l'*Atlas linguistique de la Bourgogne* confirme l'emploi de Colette.

Même connaissance de la nature et même recherche de précision dans l'extrait suivant :

[Claudine :] Qu'est-c' tu manges-là, des vieilles pommes de croc* ?

— Des bourgeons de tilleul, ma vieille. Rien de si bon que ça, c'est le moment, vers le mois de mars.

— Donne-z-en un peu ?... Vrai, c'est très bon, c'est gommé comme du « coucou** ». (CIÉ-PI 89.)

[Note pour *pommes de crocs* : « Fruits du pommier non greffé, effroyablement âpres. » Pour *coucou* : « Gomme des arbres fruitiers. »]

Les mots dialectaux coulent avec une tendresse toute particulière quand Claudine évoque les réalités de son enfance. Ainsi, *guélin* et son féminin *guéline*, désignant proprement le mouton ; employés

comme apostrophes affectueuses, ils reviennent une dizaine de fois dans la bouche de Mélie, la nourrice :

Je n'en sais de rien ma guéline. Pourquoi que tu demandes pas une adresse à Maame Cœur ? (CIP-Pl 232.)

Acoute, mon guélin, acoute ! Tu m'assourdis. Viens mamer la papoue (CIP-Pl 245) ; etc.

Les termes régionaux sont particulièrement intéressants lorsque Claudine évoque les jeux : les *caïens*, qui sont des billes en terre cuite ; les *biscaïens*, le plus souvent en métal ; la *caillote*, qui ressemble à un jeu d'osselets et que mes témoins m'ont décrit avec précision ; la *chieuvre*, une danse traditionnelle qui n'était plus dansée en 1960, mais dont une vieille personne m'a rapporté les paroles sur lesquelles sa mère dansait la *chieuvre* :

Il y avait une chievre chez nous.
Elle avait ben quatorze ans.
Elle a mangé des choux,
Des choux au père Durand,
En branlant des babines
Et en r'chignant des dents.

Chez Colette, *chieuvre* a perdu son sens littéral ('danser la *chieuvre*') et signifie 'sauter de joie' ou 'tourner en bourrique', sens encore courants à Saint-Sauveur en 1960.

Tous ces emplois montrent une bonne connaissance de la langue populaire de Saint-Sauveur. Dès lors, on est quelque peu déconcerté lorsque la documentation prouve qu'un terme régional ne provient pas de Puisaye, par exemple, *rate-volage* 'chauve-souris'. Dans l'Yonne, l'*Atlas linguistique de Bourgogne* a relevé uniquement des types lexicaux tels que « chauve-sou(r)is », « sou(r)is-chauve », « cha-souris », etc. Un seul point, au sud du Charolais emploie la variante *râte-volâze*. Le type *rate-volage* lui-même est bien attesté, mais plus au sud, dans les départements de l'Allier, de la Loire et du Rhône³. Il est difficile de savoir comment Colette a pu connaître un tel mot.

*
* *

Tout ceci pourrait m'amener à conclure que les mots dialectaux si nombreux dans les *Claudine* répondent, bien sûr, à l'injonction de Willy et créent un esprit de « gaminerie » bien plaisant. Ils ont contribué au succès de la série et à la construction du mythe Claudine.

3/ Voir la carte 895 de l'*Atlas linguistique de Bourgogne* et la carte 260 de l'*Atlas linguistique de la France*.

De plus, ils livrent des renseignements précieux sur les dialectes et les réalités de la Puisaye à la fin du XIX^e siècle.

Mais surtout, l'étude des expressions et des mots régionaux permet de faire apparaître la perspective particulière propre à chacun de ces romans, le décalage de la fiction. On voit comment Colette évite l'écueil de la simple nostalgie d'une jeune fille de dix-huit ans qui a quitté son pays et s'est installée dans la capitale.

Dans les *Claudine*, Colette n'est pas simplement à la recherche de son enfance perdue à Saint-Sauveur, mais elle parvient véritablement à recréer une autre enfance : une enfance provinciale rêvée, un paradis perdu reconstitué à partir d'une mosaïque de souvenirs. Ce décalage subtil, changeant, annonce le grand écrivain qu'elle sera — qu'elle est déjà — et permet à chaque imagination de s'engouffrer dans le texte et de le faire sien.

Bibliographie

CIÉ = *Claudine à l'école*

CIM = *Claudine en ménage*

CIP = *Claudine à Paris*

CIV = *Claudine s'en va*

PI = COLETTE, *Œuvres*. Édition publiée sous la direction de Claude PICHOS, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1984 s.

*
* *

COLETTE, *Romans - Récits - Souvenirs (1900-1919)*, tome I, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1989.

H. CHÉRY, *Lexique du parler de Mézilles vers la fin du XIX^e siècle suivi d'une monographie de cette commune*, troisième édition, Association d'études, de recherches, de protection du vieux Toucy, 1976 ; (1^{re} éd. en 1933).

DURANTON, *Le vieux langage de la Puisaye*, dans *Annuaire historique du département de l'Yonne*, Auxerre, 1864.

FEW = Walther VON WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 1922 s.

J. GILLIÉRON et E. EDMONT, *Atlas linguistique de la France*, Paris, 1902-1920.

S. JOSSIER, *Dictionnaire des patois de l'Yonne*, dans *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, t. 36 (1882), pp. 35-153. — Genève, Slatkine Reprints, 1970.

Cl. PIERRET, *Étude sur le vocabulaire de Colette dans les Claudine*, Université catholique de Louvain, mémoire de licence inédit, 1962. [Dans ce travail, les références sont données d'après l'édition du Fleuron.]

J. PUISSANT, *Le patois de l'Yonne*, Villeneuve-sur-Yonne, Félix, s.d.

R. ROUSSET, *La vieille langue de Treigny*, dans *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, Auxerre, t. 109 (1977), paru en 1978.

G.TAVERDET, *Atlas linguistique et ethnographique de Bourgogne*, Paris, CNRS, 1975-1980, 3 vol. ; *Index*, Dijon, 1988.

G. TAVERDET, *Le français régional parlé en Bourgogne (étude phonologique)*, Dijon, C.R.P.D., 1989.

G. TAVERDET et D. NAVETTE-TAVERDET, *Dictionnaire du français régional de Bourgogne*, Paris, Bonneton, 1991.

TLF = *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Éd. du C.N.R.S.-Gallimard, 1971-1994.

W. VON WARTBURG, H.-E. KELLER et R. GEULJANS, *Bibliographie des dictionnaires de patois galloromans*, Genève, Droz, 1969.

Les prix de l'Académie en 1999

Discours de M. André GOOSSE

Voici venu, Mesdames, Messieurs, le moment de la distribution des prix. Cette formule, ce *syntagme*, dira le grammairien, réveille en chacun de vous, je suppose, un passé plus ou moins lointain. Pour moi, c'est une date et un lieu précis : Stavelot, juillet 1939.

Au contraire de Conrad Detrez ou de Guy Denis pour les leurs, mais à l'instar de Georges Thinès pour les siens, mon vieux collègue Saint-Remacle ne m'a guère laissé que de bons souvenirs, quoiqu'il n'ait pas été une source d'inspiration littéraire comme cela le fut pour les trois auteurs cités. En fin de compte, n'est-ce pas comme dans les auberges espagnoles, où l'on ne reçoit que ce que l'on a apporté ?

Pourquoi juillet 1939 ? avez-vous pensé peut-être. D'abord, parce que les vacances d'été dont cet événement marquait le début commençaient tard en ce temps-là. Ensuite, parce que je n'ai pas assisté à d'autres distributions des prix. Non que j'eusse démérité par la suite, mais parce que la guerre mit fin à ce genre de cérémonies, où, à l'appel de son nom, on montait sur l'estrade de la salle des fêtes, estrade garnie pour la circonstance de vieux messieurs imposants, et on recevait la traduction en livres de ses prix et accésits. Les gros volumes rouges que la maison Casterman fabriquait tout exprès et fournissait, je suppose, à des conditions intéressantes étaient surtout un ornement platonique de la bibliothèque personnelle. Mais on trouvait plus de plaisir aux romans du jésuite américain Francis Finn, plus attirant que son confrère belge Albert Hublet.

À l'inverse de mon expérience de collégien, la remise des prix de l'Académie est passée en quelque sorte du modèle de guerre au modèle d'avant-guerre, de l'ascétique au spectaculaire. Cela avait été, pendant un certain temps, une réunion intime réunissant dans nos locaux privés les lauréats et les académiciens, plus quelques journalistes. On a pensé, depuis quelques années, que la chose était assez importante pour mériter plus de décorum, plus d'invités et les fauteuils de velours dans lesquels vous êtes assis.

Ma comparaison s'arrête là.

Il n'y a pas ici de mauvais élèves à qui dire : Tâchez de faire mieux l'année prochaine. Il n'y a que des auteurs à louer, et de tous âges. Certains, très jeunes, sont peut-être venus avec papa et maman, roses de plaisir comme à la distribution des prix du collège ou de l'athénée. Mais d'autres sont accompagnés de leur conjoint et de leurs enfants. Cette large dispersion correspond à notre souhait : il est important que l'Académie manifeste une reconnaissance officielle à des écrivains qui sont déjà l'objet d'une estime générale, et aussi qu'elle encourage des auteurs pour une œuvre que l'on peut dire en cours et, enfin, qu'elle essaie de découvrir de jeunes talents, avec l'espoir que cela leur permettra de confirmer des promesses que l'on devine.

Les lauréats de 1999, du moins ceux qui ne sont pas à l'étranger ou dans leur lit, sont assis en rang d'oignons à droite et à gauche de notre estrade. Beaucoup de nos auditeurs des années précédentes se sont plaints de ne pouvoir identifier les héros de la fête. Ma présentation n'a pas l'ambition d'une photographie, et l'usage n'est pas de les faire venir sur l'estrade pour leur serrer la main ou les embrasser, selon le sexe (deux ou trois fois ?). Pour satisfaire une curiosité qui ne me semble pas illégitime, voudriez-vous, Mesdames, Messieurs, avoir la gentillesse de vous lever un instant tout à l'heure quand je citerai votre nom ?

La récompense concrète n'a pas la forme d'une pile de livres, mais d'un chèque envoyé directement aux lauréats. Une couronne de laurier aurait été plus poétique. Mais la précision me donne l'occasion de rendre à César ce qui revient à César, César n'étant pas l'Académie, laquelle serait bien en peine de trouver, sur son budget, de quoi alimenter les vingt-six prix qu'elle décerne, même si leur montant reste, pour la plupart, modeste. L'origine de chacun est un don ou un legs, inspirés par le désir d'encourager la littérature ou telle sorte de littérature ; à cela s'adjoint assez souvent le désir de perpétuer le souvenir d'une personne déterminée, notamment un écrivain. Le prix porte le nom de cette personne ou, sinon, du

donateur ou légataire. Les bénéficiaires sont généralement curieux de savoir qui est le personnage éponyme. Cela rejoint le désir des donateurs, à qui il est bon de manifester notre reconnaissance. Je tâcherai donc de répondre à ces souhaits, quoique brièvement.

J'ai parlé de vingt-six prix, et des regards étonnés se sont portés vers les lauréats présents. C'est que la somme qui nous a été confiée donne un revenu qui nous permet d'attribuer le prix chaque année, ou tous les deux, trois, quatre, cinq ou dix ans. En 1999, il y avait trois prix annuels, trois biennaux, trois triennaux, un quadriennal, un quinquennal ; total : onze, mais trois auteurs sont retenus ailleurs, je l'ai dit.

D'autres conditions sont fixées par le donateur : âge maximum ou plus rarement minimum, genre littéraire (éventuellement en alternance), source d'inspiration, etc. La présentation d'aujourd'hui illustrera ces critères. On verra aussi que les exigences trop précises rendent la tâche difficile, voire impossible ; pour rester fidèle à l'esprit, il a fallu plus d'une fois sacrifier la lettre.

L'Académie n'a pas le privilège des prix littéraires, c'est évident. Mais la procédure d'attribution n'est pas la même.

La plupart des autres sont plutôt du genre concours : les auteurs sont invités à envoyer un certain nombre d'exemplaires de leur livre, éventuellement sous une forme manuscrite (c'est-à-dire non imprimée) ; le jury se partage les exemplaires et, après lecture et discussion, couronne l'ouvrage ou le texte qu'il estime le meilleur, parfois après avoir communiqué à la presse les noms des finalistes, des *nominés* comme on dit aujourd'hui.

Chez nous, les candidatures explicites, sans être formellement interdites, ne sont pas recommandées. Les auteurs désireux de ne pas passer inaperçus veillent à envoyer leurs livres, non à l'Académie, mais, avec une dédicace habile, à des académiciens, à ceux qu'ils croient aptes à percevoir les qualités de l'ouvrage.

Chacun des jurys désignés chaque année choisit librement le livre qui lui paraît le meilleur parmi ceux qui sont parus dans la période concernée et qui répondent aux conditions du prix. Il n'est pas rare qu'un académicien attire l'attention des membres d'un jury dont il ne fait pas partie sur l'intérêt de tel ou tel livre, mais cela n'entrave aucunement la liberté du jury. Un de ses membres rédige le rapport qui présente à l'ensemble de l'Académie l'ouvrage proposé comme lauréat. Je n'ai pas le souvenir qu'un jury n'ait pas été unanime ni que l'Académie n'ait pas entériné la proposition. Je saisis cette occasion de remercier mes confrères pour le sérieux de leur travail

de prospection et plus spécialement les rapporteurs, dont l'analyse me servira beaucoup, parfois littéralement, dans la présentation des lauréats.

*
* *

Je commencerai par le plus jeune. Les autres ne suivront pas selon la progression de l'âge, ce qui serait à la fois difficile et délicat. Le plus jeune reçoit le prix qui porte le nom de Georges Lockem, sur qui les dossiers de l'Académie n'éclairent pas beaucoup : né à Anvers, mort à Tervuren en 1970, il a laissé des legs destinés à diverses œuvres pieuses, ainsi qu'à notre Académie, chargée de créer un prix de poésie destiné tous les ans à un moins de vingt-cinq ans. Merveilleuse occasion de montrer notre ouverture. Mais périlleuse aussi : ce jeune talent sur lequel on parie tiendra-t-il ses promesses ? À parcourir la liste des années précédentes, on trouve bien des noms qui ont confirmé brillamment ce premier coup d'essai.

Ce prix Lockem est quasi le seul à pouvoir être attribué à un manuscrit, ce qui est normal, vu l'âge des auteurs. Comment concilier cela avec l'absence des candidatures ? C'est que nous avons parmi nous un écrivain, une *écrivaine*, qui, non contente d'avoir publié une œuvre personnelle dont la valeur vient d'être reconnue officiellement par le Prix quinquennal de littérature, se montre extraordinairement attentive aux écrits des autres, des débutants en particulier, et qui a donc l'occasion de les découvrir avant même qu'ils soient imprimés. Vous avez reconnu la présidente de cette séance, Liliane Wouters.

C'est, en effet, sur manuscrit que le plus jeune de nos lauréats de 1999 a été distingué. C'est une lauréate, **Anne Catherine Simon**, licenciée en philologie romane de l'Université catholique de Louvain, et qui prépare un doctorat sur le sujet *Segmentation et structuration du discours oral*. Son recueil *Écoute* a d'ailleurs une aisance, une spontanéité plus proches de l'oral que de l'écrit et le jury estime qu'elle devrait mieux le structurer avant de le publier. Mais quel naturel, quelle originalité aussi ! Il est difficile d'y déceler des influences. En un mot, le rapporteur – les féministes exigent-elles *la rapporteuse* ? – conclut : Anne Catherine Simon a incontestablement le don poétique.

*Moi, c'est l'été que je suis née,
éveillée aux odeurs, à la tiédeur du temps.
Je suis au monde pleine et rieuse, malice ne sait mon triste sort.
Les chevilles sont ma terre, ma racine de campagne,
mes deux mains lient l'aïeule à mon corps passager.*

*Je porte la famille qui m'abrita jadis
m'affranchissant des morts par les mots que j'écris.
Je porte franche et haute la mémoire jaunie*

.....

Je suis encore tellement loin de tout, de moi.

*

* *

Un autre prix de poésie porte le nom de Jean Kobs. J'ai connu ce prêtre au moment où il était curé près de Houffalize : nous avons bavardé dans un de ces trains de guerre dont la lenteur et les arrêts imprévus permettaient les longues conversations ; je l'ai entendu réciter ses poèmes chez des amis communs. Poésie toute classique et nettement spiritualiste, dans laquelle, un peu plus tard, le critique du *Figaro littéraire* croyait voir la plume d'un franciscain d'Italie. Il n'est pas étonnant que sa famille, fortement attachée à son souvenir, ait voulu le perpétuer par un prix aussi proche que possible des idéaux littéraires et intellectuels de l'abbé. Si on les prend au sens le plus strict, le prix, quoique triennal, trouverait difficilement aujourd'hui un titulaire.

L'Académie a choisi **Marc Dugardin**, qui a déjà publié huit recueils de poèmes, dont le dernier, *L'écoute infiniment*, a obtenu nos suffrages. On n'y cherchera pas une métrique selon les règles que suivait l'abbé Kobs ; mais cette poésie est classique par sa sobriété, sa rigueur, sa densité. Le spiritualisme n'est pas ici possession assurée d'une vérité, mais comme on l'a dit, « le rêve d'une passerelle pour enjamber la nuit ». Parmi les pages de ce beau livre, on sera particulièrement touché par un hommage *À la mémoire de Mimy Kinet*, poétesse et animatrice généreuse, dont nous sommes nombreux à regretter la disparition prématurée il y a trois ans :

*morte à toutes nos paroles
sourde à tous nos sanglots
mais peut-être
plus que jamais
écoutieuse
si du vide naît un chant
s'il existe un nom
pour tous les noms oubliés
s'il se peut que tu entendes
enfin ce qui s'efface
en passant dans notre vie.*

Nous retrouverons la poésie tout à l'heure. Mais notre commentaire groupera plutôt les lauréats selon la destination que les donateurs ont voulue.

*

* *

Le théâtre était représenté l'an dernier par un seul prix, qui perpétue le souvenir de Georges Vaxelaire, mort en 1942, à qui son testament donne la profession d'industriel. Le règlement a subi des modifications. Primitivement le prix devait être décerné le 23 avril, fête patronale du légateur ; cette stipulation a été supprimée : est-ce parce que l'Église a rayé saint Georges de son calendrier officiel ? ou parce que la précision était incommode ? Plus vraisemblablement, parce que d'annuel le prix est devenu biennal. Il devait être donné à une pièce représentée sur un théâtre belge « de préférence au Parc ou aux Galeries ». Dès 1955, quand le jury avait porté son choix sur le *Christophe Colomb* de Charles Bertin, l'Académie obtint de la baronne Vaxelaire que soient acceptées aussi les pièces télévisées (comme celle de Bertin) ou radiodiffusée ; le privilège du Parc et des Galeries disparut aussi. Tout cela montre les inconvénients qui résultent d'une rédaction trop restrictive, laquelle devient assez vite inapplicable, anachronique..

Le prix Vaxelaire est attribué cette année à **Thierry Debroux**, acteur, auteur, metteur en scène dont les pièces, depuis une douzaine d'années, frappent à la fois par la hardiesse de leur projet et leur limpidité d'exécution. Le sujet n'est jamais simple : à la fois intime, enfoui dans la mémoire, voire dans l'inconscient, mais participant d'un enjeu plus vaste, d'une trame historique complexe et contradictoire. Tel était le cas de *Moscou, nuit blanche*. Tel est le cas, cette fois-ci, de *La poupée Titanic*, couronné par l'Académie. Ne voyez pas ici l'exploitation d'un filon amorcé par une superproduction de Hollywood. Non seulement la pièce était écrite avant le film, mais elle en prend le contrepied et parvient, avec des moyens économes, à être aussi évocatrice que les grands moyens cinématographiques. Thierry Debroux traite la catastrophe de 1912 comme un symbole de la fin d'un siècle, de la décadence d'une société, mais aussi comme la pierre d'achoppement de divers destins particuliers. Ces drames individuels, miniatures pourrait-on dire, s'articulent habilement avec une catastrophe commune et gigantesque. Le talent de l'auteur est bien visible dans la combinaison des registres, passant de la comédie à la tragédie, de l'humour à la poésie, jonglant avec le temps. C'est un orfèvre en horlogerie théâtrale, selon la formule du rapporteur.

*
* *

La veuve de Franz De Wever, musicologue et critique, demandait que ce prix annuel aille alternativement à un poète, à un essayiste, à un auteur de nouvelles. Cette succession n'a pas toujours été observée rigoureusement, sans doute parce qu'on reproduisait mécani-

quement l'usage de l'année précédente. Les secrétaires perpétuels battent leur coulpe. L'essai a été la principale victime. On ne l'a pas oublié cette année, et l'on a choisi une autre romaniste, de l'Université de Bruxelles cette fois, elle aussi *doctorante*, mais à Liège. Par parenthèse, *doctorant* a cessé d'être un belgicisme, puisqu'il a gagné la France depuis peu, avec une graphie et donc un féminin contredisant l'étymologie, le latin universitaire *doctorandus*. Je dois bien parler de l'âge de la lauréate, puisque le règlement précise que l'auteur doit avoir moins de quarante ans. C'est pour son étude sur *Jean Genet entre mythe et réalité* qu'est couronnée **Véronique Bergen**, qu'une méchante grippe retient chez elle. Livre qualifié de *magistral* par un critique important : d'une part, l'essayiste examine l'œuvre dans son ensemble et, d'autre part, elle la replace dans la pensée contemporaine « qu'elle maîtrise – toujours d'après le même critique – avec une grande aisance, citant Nietzsche, Bataille, Lacan sans le moindre embarras ».

*
* *

La littérature narrative fait l'objet de deux prix.

Lucien Malpertuis s'est fait connaître en littérature dans un genre mineur : il est l'auteur de trente-cinq revues de fin d'années. Mais l'Académie lui est redevable d'un double legs : le prix biennal dont je dois parler, et une bibliothèque fort riche : dans une superbe reliure blanche, à peu près tout ce qui a compté dans la littérature belge entre 1880 et 1920.

C'est un récit bref, *Ensemble, Simone et Jean sont entrés dans la rivière*, de **Stéphane Lambert**, qui a reçu cette fois le prix biennal Lucien Malpertuis. Un couple de vieillards, atteints d'une maladie incurable, se donnent la mort ensemble. Ce thème émouvant et original faisait courir le risque du pathétique, voire du mélodrame. L'auteur en a fait un récit à la fois lyrique et sobre, sincère et pudique. Le style est admirable. Cela confirme le talent que manifestait déjà le roman précédent de l'auteur : *Charlot aime Monsieur*, qui, lui aussi, traite avec pudeur ; un sujet délicat. Le jury proposait « que soient couronnés ensemble ces deux livres, qui constituent un début des plus prometteurs en littérature ». Malheureusement, Stéphane Lambert ne peut écouter ces compliments : le Commissariat général aux relations internationales (alias C.G.R.I.) l'a envoyé au Burkina Faso en mission culturelle. L'auteur regrette d'autant vivement de ne pouvoir être présent que notre prix est le premier qu'il reçoive.

*
* *

L'autre prix qui concerne la littérature narrative ajoute un critère géographique : « un roman ou un recueil de contes évoquant les aspects et les mœurs des provinces wallonnes ». Il est placé sous l'enseigne de George Garnir, qui est sûrement le plus connu de ceux qui ont donné leur nom aux récompenses de la cuvée 1999. L'Académie avait accueilli cet écrivain qu'ont inspiré à la fois le Condroz, dont sa famille était originaire, et Bruxelles, où il a vécu dès l'enfance ; il a collaboré notamment avec Lucien Malpertuis à des revues sur la vie bruxelloise. Petite précision orthographique : il écrivait, comme la romancière de *La mare au diable*, *George* sans *s*, parce que, disait-il, il n'aimait pas que son prénom soit au pluriel.

Le titre et le sous-titre du recueil de nouvelles de **Carlo Masoni**, *Ardennaises. Récits et caractères*, vouaient presque le livre au prix George Garnir. Et pourtant, si on reconnaît les paysages et, plus généralement, les lieux familiers à l'auteur, la couleur proprement locale n'est pas appuyée. Ceci n'est pas du tout un reproche : ces récits âpres et denses ont un caractère universel, et n'ont rien du régionalisme folklorique. On y reconnaît le talent de composition et d'écriture dont Carlo Masoni nous a donné d'autres preuves et que l'Académie a déjà distingué il y a dix ans. Le rapporteur évoque à la fois Maupassant et Giono, ce qui n'est pas un mince compliment

*
* *

Le prix George Garnir nous servira de transition pour passer à ceux qui, sans préciser le genre littéraire, concernent un thème, et d'abord le critère géographique. Au Georges Garnir triennal fait pendant cette année l'Auguste Michot biennal, destiné à « une œuvre littéraire, en prose et en vers, d'auteur belge, consacrée à célébrer les beautés de la terre de Flandre ». Ainsi est prise en compte chacune des deux parties qui constituent vaille que vaille la Belgique actuelle.

Le prix Michot, décerné pour la première fois en 1924, est un des deux doyens ; il avait été créé en souvenir d'un Brugeois par ses amis, ses élèves et ses admirateurs. Le jury de l'an dernier était tout fier de proposer un livre de qualité sur un thème peu traité en français, et de quel auteur ! **Gaston Compère**, un des plus réputés parmi nos écrivains vivants, par la variété étonnante de ses dons, de ses talents, de ses écrits, dans leur forme comme dans leur inspiration (l'Académie a publié son étude sur *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*), réputé par la vivacité de ses jugements, par son indépendance d'esprit, mais moins connu pour une sensibilité qu'il cache sous des dehors bourrus. Il a reçu antérieurement deux des prix dont je dois encore présenter les titulaires de 1999.

Le titre complet du livre distingué cette fois-ci est long et suggestif : *Polders : les noces de la terre, de l'eau et du ciel. Essai de géographie sentimentale*. Le contenu bouscule la catégorie des genres littéraires, ce qui n'est pas pour déplaire à notre auteur : notes personnelles ; conversations entre amis ; extraits de lettres ; articles écrits pour une revue touristique ; poèmes ; traductions de poèmes flamands. Il faut ajouter que Claudio Serughetti en a tiré un film, dont la musique a été composée par Compère lui-même. C'est d'ailleurs à l'occasion de la sortie du film qu'a été faite la nouvelle édition, revue et augmentée, que nous avons le plaisir de couronner. La fois dernière, le prix Michot était allé déjà à un livre sur la côte belge, qui est considérée comme un bien commun par tant de Bruxellois et de Wallons. Mais certains voudraient les en priver, en commençant par la dénomination.

*
* *

Le rival quant à l'âge est le prix triennal Eugène Schmits, lui aussi décerné pour la première fois il y a soixante-quinze ans. Le premier lauréat fut Marie Gevers, heureux augure, et pour elle et pour l'Académie. La formule initiale, « recueil de poèmes ou de morceaux en prose, tendant au perfectionnement moral du lecteur », a été élargie et modernisée : « œuvre, poétique ou non, de portée morale indéniable ». Quant à la forme, l'ouvrage retenu cette fois par le jury s'accommode assez de la rédaction primitive : « Ni roman ni recueil de nouvelles, réappropriation émerveillée d'une vie à travers le souvenir que l'auteur ne cesse d'en explorer dans une prose harmonieuse », écrit le rapporteur. Les évocations des joies agrestes d'une simple famille ne suffiraient pas à expliquer le titre choisi par **Alain Bertrand** : *Lazare ou la lumière du jour*. Refusant « de s'enfermer dans cette grotte dont une pierre recouvre l'entrée », Lazare, qui est le narrateur, décide « de parler avec des mots de peu qui lui donnent le courage de naître, des mots venus des profondeurs, des blessures, des chagrins ». « Alors, la vie, irremplaçable, invisible et visible, redevient perceptible, admirable dans sa force et sa fragilité. » On est un peu surpris qu'Alain Bertrand comme critique se soit intéressé particulièrement à Simenon.

*
* *

Deux prix ont en commun de laisser une alternative au jury : soit un livre, soit l'ensemble d'une œuvre. C'est la première solution qui a été choisie pour le prix quadriennal Gaston et Mariette Heux. Celui-ci (dont Gaston Compère a été le premier titulaire) a été fondé par Raymond Heux en souvenir de ses parents et particulièrement de

son père, le poète Gaston Heux – je l'épelle parce que l'oreille identifie difficilement les mots formés d'un son unique. L'auteur élu cette fois ne peut se lever devant vous, étant à l'étranger pour des conférences : c'est **Jacques Dubois**, professeur, émérite depuis peu, de l'Université de Liège, où il a enseigné la littérature française des XIX^e et XX^e siècles. Il a publié des livres importants, notamment en 1963, à l'Académie, *Les romanciers de l'instantané*, que l'on continue à nous commander. En couronnant son *Pour Albertine*, nous ne faisons qu'entériner les compliments de la critique. Comme l'a écrit Pierre Mertens (qui n'est pas notre rapporteur) : pour reprendre la mesure d'une œuvre aussi complexe qu'*À la recherche du temps perdu*, il faut la « gravir, comme une montagne, par un versant inattendu et souvent contourné ». Les commentateurs ont, en effet, négligé *Albertine*, quoiqu'elle figure dans un tiers du roman. Le sous-titre, *Proust et le sens du social*, éclaire sur le point de vue adopté par Jacques Dubois. Des phrases comme celles-ci représentent assez bien le résultat de ses réflexions : « Entre la noblesse rayonnante des Guermantes et la bourgeoisie mesquine des Verdurin, elle [c'est-à-dire *Albertine*] introduit une troisième voie, celle d'une bourgeoisie ascendante, éprise de grand air, de sports, d'art et de vitesse. Cette jeune fille annonce la fin d'un monde et oblige aussi à une conception plus réaliste du social, à une sociologie désenchantée. »

*
* *

Je terminerai par les deux prix qui sont attribués pour l'ensemble d'une œuvre.

Le libellé du prix Alix Charlier-Anciaux est d'une grande concision : « sera décerné tous les cinq ans à un écrivain belge » ; on a précisé récemment : « pour l'ensemble de son œuvre », ce que l'on avait appliqué dès les débuts. Le jury a mis en avant **Jacques Stiennon**, professeur, aujourd'hui émérite, d'histoire de l'art à l'Université de Liège. Ses travaux, spécialement sur l'art mosan du Moyen Âge, son traité classique sur *La paléographie du Moyen Âge*, etc. l'ont fait élire par notre sœur aînée, l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts et lui ont valu des prix importants. Plus proche de nos curiosités habituelles, le très remarquable ouvrage sur *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge* ; il est écrit en collaboration avec Rita Lejeune, sa collègue à Liège pour la littérature médiévale : ainsi sont jointes deux spécialités complémentaires, s'éclairant l'une l'autre, l'art témoignant du succès de la légende, les textes permettant de percevoir les intentions de l'artiste. Nous donnons parfois nos prix à des historiens dont nous

trouvons que les écrits ont aussi des mérites littéraires. C'est le cas pour Jacques Stiennon. Mais cet historien, ce médiéviste a un violon d'Ingres auquel il est attaché autant sinon plus qu'à ses travaux d'érudition, du moins autrement : par le cœur, si bien que nos suffrages ont à ses yeux une saveur particulière. C'est la poésie, qui lui a inspiré quatre recueils, le plus récent intitulé *Des arbres de vie*. Les deux mots sont importants : les forces de la nature et de la vie sont célébrées comme les vraies conquêtes de l'homme. L'élan et la gravité se mêlent dans cette poésie qui chante la femme, l'amour, la beauté, l'arbre et la pierre.

*
* *

Pour le prix annuel Félix Denayer, qui résulte du legs d'un artiste peintre, le jury avait le même choix que pour le prix Heux, mais il s'est décidé pour l'ensemble d'une œuvre. Il faut bien que celui que nous avons choisi se lève comme les autres. Mais c'est une pure formalité, pour ne pas passer pour *grandiveux*. Vous connaissez tous **Julos Beaucarne**, sa chevelure mal disciplinée, ses chandails bariolés. Vous connaissez sa voix, ses chansons, ses textes, ses poèmes. Grâce à lui, tout le monde, même ceux qui ignorent le wallon, chante *Li p'tite gayole*. Il est familier à tout le monde, même aux nobles habitants de la maison voisine. Le mot *familier* lui va d'ailleurs très bien : dans son village, voisin du mien, tous les habitants, jeunes et vieux, le saluent par son prénom, et réciproquement. L'adjectif convient aussi à sa manière d'écrire, parfois rabelaisienne, volontairement peu respectueuse des normes académiques. Aïe ! *académique*, voilà peut-être le mot qu'il ne fallait pas dire. Il faut pourtant te résigner, mon cher Julos : te voilà couronné de lauriers académiques.

Mais, derrière le sourire, les jeux et les inventions ingénieuses, verbales ou autres, il y a un artiste consciencieux, à la diction impeccable ; il y a un vrai poète aux trouvailles délicates : « Le wallon, c'est le latin venu à pied du fond des âges » a même séduit les linguistes ; il y a un homme cultivé, mettant en musique Péguy, Apollinaire, René Char, et les Belges Van Lerberghe, Elskamp, Chavée, Liliane Wouters ; il y a un Wallon attaché à sa terre ; il y a un apôtre efficace de la francophonie ; il y a un écologiste non enrégimenté ; il y a un défenseur des nobles causes : contre les racistes, les oppresseurs, contre l'uniformisation, contre la domination de l'argent, contre la misère, contre la haine. Nous aurions pu lui donner le prix de la « portée morale indéniable ».

Merci, Mesdames, Messieurs, chers auditeurs, pour votre patience.

Les publications nouvelles de l'Académie

Allocution de M. Jean TORDEUR

Une fois encore voici que l'agréable devoir me revient de vous présenter les quatre nouveaux titres dont s'enrichissent cette année nos deux collections de livres de poche qui, grâce à ce nouvel apport, nous permettent de présenter à ceux qui en sont curieux vingt-huit titres sauvés de l'oubli. Vous savez qu'elles se répartissent en deux collections. L'une d'elles est consacrée à des œuvres de littérature injustement oubliées, qu'il s'agisse de poèmes, de romans, de nouvelles ou d'œuvres théâtrales. La seconde se consacre à publier des études vouées à l'histoire de nos lettres, ceci sous le titre générique : Histoire littéraire.

Il se fait que cette seconde collection s'enrichit aujourd'hui d'un ouvrage tout simplement magistral dont les divers éléments, jamais réunis en un volume à cette date, ont été rassemblés et étudiés avec la sagacité qu'on lui connaît par notre confrère, M. Raymond Trousson, dont l'infatigable curiosité nous a donné déjà, faut-il le rappeler ? la réédition d'un livre d'Henri Nizet, *Les Béotiens* ainsi que *L'Affaire De Coster-Van Sprang* et encore, tout récemment, la passionnante *Petite histoire de l'Académie*, si parfaitement documentée et, de surcroît, rédigée dans ce français aussi rigoureux qu'ouvert à l'ironie, dont il a le secret. À travers ces investigations combien heureuses et révélatrices, Raymond Trousson, dont la curiosité toujours en éveil est proprement infatigable, est devenu le spécialiste incontesté du passé de nos Lettres.

Sur sa lancée, voici donc qu'il s'est consacré cette fois à réunir une série de textes dont deux des trois auteurs (Iwan Gilkin et Valère Gille) sont, tout simplement, les fondateurs mêmes de notre littérature, saisis sur le vif dans l'éclosion de celle-ci.

Cela commence le 1^{er} octobre 1879 à l'université de Louvain, où le hasard a réuni, dans la même année, Émile Verhaeren, Émile Van Arenbergh, Iwan Gilkin et Albert Giraud, qui président, ce jour-là, à la naissance de la « Semaine des étudiants de Louvain ». Cela se poursuit à travers le texte d'une conférence donnée à ladite Université par Iwan Gilkin, consacrée aux *Origines estudiantines de la Jeune Belgique* à la dite Université. Cette plongée dans le passé nous révèle ensuite un texte capital intitulé *La miraculeuse aventure des Jeunes Belges* et publié dès 1896 par Oscar Thiry, le frère aîné de Marcel. C'est, ensuite à la création de la célèbre revue que nous assistons, à l'issue du fameux moment d'enthousiasme qui groupa les futurs acteurs de la grande aventure, autour de Camille Lemonier à qui le Grand Prix de littérature avait été scandaleusement refusé. Toutefois la belle unanimité des fondateurs autour du noyau initial sera bientôt mise à rude épreuve par les théories d'Edmond Picard qui n'a de cesse de prôner un « art social » honni par ses compagnons. Peu après, c'est la naissance en France du Symbolisme qui divise durement les fondateurs du mouvement. Sur ces entrefaites, la vaillante publication est conduite à donner un successeur à Max Waller qui vient de mourir. C'est Valère Gille qui lui succédera. Il est impossible, dans ce bref exposé, de suivre par le menu ce qui fut pendant une vingtaine d'années une entreprise aussi passionnante que révélatrice comme allait le confirmer un jour le grand critique français Émile Faguet dans un petit texte qu'il est encore bon de méditer aujourd'hui : « La Belgique est le pays de l'indépendance littéraire. C'est un beau pays. L'écrivain belge est profondément individualiste, et c'est bien le pays, où, comme en Amérique, chaque croyant est une Église, chaque littéraire une école. L'écrivain belge n'écoute que sa parole intérieure. »

Voici, n'est-il pas vrai ? une opinion qui n'aura pas cessé de s'appliquer aux générations d'écrivains qui ont succédé aux révolutionnaires de *La jeune Belgique*. Ce très bref et très incomplet survol du nouveau Trousson ne peut rendre compte – et combien je le regrette – du climat passionné et passionnant dans lequel le mouvement de la Jeune Belgique s'est déroulé pendant une bonne vingtaine d'années. Au-delà des spécialistes auxquels il apportera beaucoup, il devrait tenter un grand public qui le lirait comme on dévore un roman.

J'en viens maintenant aux œuvres qui sont rééditées dans notre première collection de livres de poche, qui se propose de rendre vie, soit à des romans, soit à des œuvres poétiques ou théâtrales injustement menacées d'oubli. Comme il en va ordinairement des ouvrages que nous avons réédités jusqu'ici, chacun de ces titres est

précédé d'un « portrait » et d'une préface, chacun de ces deux textes étant signé par un de nos confrères qui s'est trouvé en relation particulière d'amitié ou d'activité avec l'auteur du livre réédité. Cette année-ci, les deux ouvrages sont des romans qui furent tout deux couronnés par le prix Rossel : d'une part, le roman de notre chère consœur Louis Dubrau, *À la poursuite de Sandra* ; de l'autre l'unique mais remarquable roman de Victor Misrahi, *Les routes du nord*.

S'agissant du roman de Louis Dubrau, il est intéressant de souligner que, si l'auteur du portrait de Louis Dubrau est un de nos plus anciens confrères, Fernand Verhesen, qui l'a connue bien avant qu'elle devienne d'Académie, c'est, par contre, notre plus récente élue, Claire Lejeune, qui signe la préface de la réédition. Il est vrai que, préparant l'année dernière son discours de réception voué à l'évocation de celle à qui elle succédait, elle avait parcouru, avec l'exigence qui est la sienne, la totalité de la production littéraire qui lui avait été jusque-là peu connue. Et ceux et celles d'entre vous qui assistèrent à cette séance de réception se souviennent à coup sûr des applaudissements à tout rompre qui accueillirent son discours qui rendit véritablement présente celle à qui elle succédait.

C'est aussi le sentiment que l'on éprouve en lisant le *Portrait* de Louis Dubrau tracé par notre confrère Fernand Verhesen, le seul d'entre nous qui l'ait connue dès l'immédiate après-guerre, alors qu'ils apprenaient l'un et l'autre à se connaître, à s'estimer, à nouer entre eux les bases d'une amitié indéfectible autour de la table où se préparaient les sommaires du *Journal des poètes*. Pratiquant ainsi pour la première fois le métier de critique, Louis Dubrau, aux dires de notre confrère, y apparaissait d'une vigoureuse intransigeance, d'une haute rectitude morale, en exprimant, au sujet des textes à accueillir dans la publication, des avis sans fioriture, sans édulcoration à l'égard de tout trucage, conduite aussi par une idée exigeante de la loyauté. Cette fière exigence s'accompagnait, nous dit Fernand Verhesen, d'un profond pessimisme, d'une vision noire du monde, d'une tendance, enfin, à décaper la vie des turpitudes et des lâchetés qui la blessent.

Or, c'est également l'image d'un être blessé dès l'enfance qui s'impose à Claire Lejeune. Née à Bruxelles en 1904, la petite Louise Scheidt – Dubrau est un pseudonyme – entre dans le tragique à l'âge de deux ans, alors que son père se suicide. Elle gardera, toute sa vie, une immense tendresse à cet inconnu. Elle a huit ans quand sa mère se remarie avec un homme dépourvu de cœur. Aussi est-ce dès ce très jeune âge que l'enfant se réfugie dans l'écriture en écrivant clandestinement une pièce dont le titre, *Fleur de malheur*, en

dit long sur sa précoce prise en charge d'un désespoir vital. Devenue la confidente de sa mère, c'est un double poids d'amertume qui s'enracine en elle ainsi qu'un impitoyable jugement sur le mariage. N'occultant jamais l'expérience qu'elle avait faite du malheur, de la malfaisance de certains êtres, elle sera, sa vie durant, en révolte contre l'égoïsme, la tricherie, l'hypocrisie, toutes noirceurs auxquelles elle opposera une conduite de dévouement, de générosité qui la conduira à s'engager comme infirmière dès le début de la guerre de 1940 et dans la Résistance en 1942.

Elle a 59 ans lorsqu'elle écrit *À la poursuite de Sandra*, le plus marquant des seize romans qu'elle a publiés. L'héroïne qui donne son prénom au roman est une femme à la fois présente et singulièrement absente à l'amour. Marquée par une enfance qui ne fut pas heureuse, ses nombreuses expériences amoureuses donnent au lecteur l'impression qu'elle ne parvient pas à croire à l'amour, mais bien, par contre, aux délectables souffrances qu'il inflige. Comment, en effet, comprendre autrement ces mots qu'elle dit tout bas à son amant : « Tant que tu ne m'aimeras pas, tu seras impuissant à me faire véritablement souffrir » ?

Une lassitude immense s'est emparée de Sandra, seule, abandonnée dans une île lointaine. Une amie, qui s'en est rendue compte, lui prête sa maison dans une autre île toute proche. Sandra y vivra ses derniers jours. Pierre, son amant, croira que, se sentant prisonnière d'une impasse, elle s'est suicidée, mais il finira par apprendre qu'elle a trouvé dans ce séjour une dernière prise de conscience. Il lira en effet, dans le carnet dérobé à Sandra, les derniers mots que celle-ci a écrits et qui, dans la phrase que voici, révèlent sa suprême et tragique affirmation : « Il y a des choses qui sont en notre puissance, les autres n'y sont pas. » Et, en travers de ces lignes, elle a simplement écrit : « Non, tout est en notre pouvoir. »

Passer du roman de Louis Dubrau aux *Routes du nord* de Victor Misrahi, c'est passer du roman réaliste au roman historique stendhalien. La trame en est on ne peut plus simple. Un trio d'aristocrates français – une dame d'âge mûr, sa belle-fille et le fils de celle-ci, âgé d'une vingtaine d'années –, émigrent de France aux Pays-Bas à travers nos provinces où les armées de la Révolution font mouvement. L'originalité de ce roman, nous dit son savant commentateur, notre confrère Paul Delsemme, vient de ce que le donné historique n'y est pas un décor planté, comparable en quelque sorte à une scène de théâtre où circuleraient des acteurs, mais une succession de séquences qui se déroulent sous les yeux des personnages qui en prennent conscience devant nous et qui y réagissent. Aussi, ballottés qu'ils sont par les événements, les trois

voyageurs n'en perçoivent-ils que des détails : il en va de même, nous le savons, de Fabrice del Dongo, le héros de *La Chartreuse de Parme*, qui ne sait de la bataille de Waterloo que ce que le hasard lui a permis d'en voir. Victor Misrahi est à la fois si passionné et si bon connaisseur de l'époque, si imprégné des façons de sentir et de parler de ce temps qu'il nous donne l'impression d'être le contemporain de ses personnages et des événements qu'ils traversent. « Toutefois », ajoute le très compétent préfacier, « voulant montrer ses personnages conditionnés de l'intérieur par l'histoire, le romancier est amené à traiter des soubassements historiques comme chose connue, donc dispensée d'explications. » Fort heureusement, Paul Delsemme nous donne la clef de quelques-unes de ces très piquantes énigmes, ce qui ne fait qu'aviver le plaisir du lecteur. « Victor Misrahi », nous dit encore Paul Delsemme, « enchante par sa maîtrise des ressources du langage. Il est de la race des écrivains qui accordent l'imagination à la rigueur formelle, qui soumettent le rythme de la phrase à l'épreuve du gueuloir et qui manient les mots avec la jubilation d'un fin connaisseur. » À ces qualités foncières, le style des *Routes du nord* ajoute le mérite très particulier de se rapprocher de la prose du XVIII^e siècle sans tomber jamais dans le pastiche, sans jamais cesser d'être naturel. Tous ceux qui ont connu Victor Misrahi – j'ai eu ce privilège – gardent de lui le souvenir inaltérable d'un causeur éblouissant qui ne pouvait qu'être passionné et celui d'un lecteur dont la curiosité et la science n'avaient pas de limites. Il était issu d'une famille juive sépharade célèbre, les Abolafia, qui avait fui l'Espagne à la fin du quinzième siècle. Son père était un grand diamantaire anversois. Adoré par sa mère, il avait fait avec elle de longs séjours dans le Midi de la France. Par la suite, il était passé par divers collèges belges, impressionnant ses compagnons par l'étendue de ses lectures, sa mémoire prodigieuse, ses improvisations oratoires. Faisant son service au huitième de ligne, s'adaptant difficilement aux exercices militaires, il avait été affecté à la bibliothèque du régiment. Rappelé au service à l'automne de 1939, il allait être fait prisonnier à Valenciennes dans les tout premiers jours de la guerre et contraint de vivre cinq années de captivité à Görlitz, au pied du massif de Bohême, où son bonheur de mélomane fut comblé par la présence de deux autres prisonniers : le compositeur Olivier Messiaen et le violoncelliste Étienne Pasquier.

Libéré par l'armée américaine, qui l'enrôle comme interprète, apprenant que tous les membres de sa famille ont été victimes de la Shoah, il retrouve un condisciple de l'Athénée de Dinant, le futur grand libraire Van Look, et fait, grâce à celui-ci, la rencontre magique d'une jeune Flamande, qui deviendra sa femme.

Dans son livre, nous dit Paul Delsemme, Misrahi se livre tout entier à ses enthousiasmes et à ses agacements épidermiques. On y retrouve aussi sa distinction et sa truculence à coloration aristocratique, sa gravité et son badinage, son continuel dédoublement d'observateur de soi-même, son épicurisme satisfait d'un quotidien qui le comble d'offrandes et son agnosticisme qui refuse d'aller au-delà du tangible. À la Bibliothèque de l'Université de Bruxelles, promu attaché principal puis chef de section, il traitait spécialement la documentation bibliographique. Paul Delsemme, qui fut son « patron », nous dit que son érudition et son affabilité faisaient merveille, ravissaient les usagers, en particulier les professeurs et les étudiants de la faculté de philosophie et lettres.

Fou de musique, Misrahi l'était aussi de poésie, qu'il pratiquait au moins en trois langues. Il faut souhaiter que ses trois recueils, *Large des saisons*, *L'Amande ouverte* et *Le Nord inscrit*, soient à leur tour réédités. Enfin, pour connaître d'un peu plus près cet homme assez unique et ce créateur passionné, nous avons reproduit dans le livre le texte brûlant d'amitié que deux de ses amis, Lucienne Desnoues et Jean Mogin, dédièrent à leur ami défunt.

Enfin, il y a lieu de compléter ce tableau éditorial en rappelant que l'Académie a coédité avec les Éditions Racine le très beau et très riche volume intitulé *La Ville de Marguerite Yourcenar* qui rappelle et illustre la part considérable que les grandes cités de l'Europe intellectuelle tiennent dans l'œuvre de ce magnifique écrivain.

Il reste à présenter le quatrième livre de la nouvelle série, mais, comme il me concerne, ce n'est évidemment pas à moi de le commenter. C'est à quoi Jacques De Decker a bien voulu s'employer. Toutefois, avant qu'il le fasse, qu'on me permette de remercier, avec une vive émotion, le Secrétaire perpétuel et mes Confrères qui ont voulu me faire cette fleur à l'issue de la fonction que j'ai exercée pendant quelques années.

Rendre compte de ce choix de textes critiques de Jean Tordeur, que j'ai eu l'honneur de préfacier, c'est d'abord rendre hommage à un maître. Un maître en journalisme et en analyse littéraire. J'eus la chance insigne de faire sous sa houlette mes premiers pas dans le métier de commentateur de livres au sein de la rédaction du « Soir ». Il m'initia, m'accompagna dans mes balbutiements, encadra mes tentatives initiales dans la profession. Mais la plus précieuse méthode dont il usa avec moi fut l'exemple. Et à lire les textes rassemblés dans cette sélection modeste pratiquée dans sa production de « papiers », on peut aisément se rendre compte de l'originalité de sa démarche.

Tout d'abord, Tordeur ne s'est jamais soumis à la dictature de l'actualité. Il ne s'est pas inscrit dans cette durée restreinte de la presse qui porte si bien son nom. Lui, il inversait volontiers la tendance, parlant non pas des livres « obligatoires » comme on dit, ceux que la rumeur colporte et qu'il « faut » avoir lu pour être dans le mouvement et briller dans les dîners en ville. Il ne s'intéresse, pour sa part, qu'à la littérature aux ondes longues, celle du passé qui perdure ou du présent qui risque de faire date : il y a, dans cette attitude, quelque chose de subversif par rapport aux usages dominants de l'information.

En réalité, Jean Tordeur est un poète qui reste fidèle à lui-même à l'intérieur de la grande machine du journal. Je l'ai vu à l'œuvre lorsqu'il s'agissait, à l'heure de leur décès, de rendre l'hommage qu'ils méritaient à des écrivains majeurs comme Marcel Thiry, Robert Goffin ou Suzanne Lilar. Il rédigeait alors, forcément à la hâte, des articles de synthèse qui ne le cédaient en rien aux exégèses les plus fines. Il excellait dans la capacité de mettre sa connaissance intime de ces textes à la portée du plus vaste public possible. C'était sa façon de servir les lettres : être exigeant dans le choix des écrits dont il rendait compte, expert dans leur appréhension, et accessible dans la transmission de ce vaste savoir.

Il était important qu'un choix représentatif de ces articles échappe à la conservation aléatoire et poussiéreuse des vieux journaux, car le paradoxe des journalistes, c'est qu'ils sont peut-être les plus lus des écrivains, mais qu'ils sont exposés à la plus rapide des péremptions. « L'Air des Lettres » est avant tout une façon de faire mentir cette loi, dans la logique même de ce qui a toujours motivé Tordeur, poète au long cours, dans la part la plus fugace de son activité.

Allocutions

Le 31 mars se tenait le colloque international, organisé à l'initiative de M. David Gullentops, de la Vrije Universiteit Brussel, et présidé par M. Michel Décaudin, sur *La poésie de Jean Cocteau*, à l'occasion de la publication, dans la *Bibliothèque de la Pléiade*, des *Œuvres poétiques complètes* de Cocteau. L'Académie se réjouit d'avoir été choisie pour accueillir cet hommage rendu à un de ses illustres membres. M^{me} Liliane Wouters, directeur de l'Académie pour l'année 2000, a prononcé la conférence inaugurale. Son texte est publié ci-après, ainsi que la communication de M. Philippe Jones. L'ensemble des textes doit paraître dans la série Jean Cocteau de la *Revue des lettres modernes* (Paris, Minard).

Cocteau derrière les miroirs

Discours prononcé par Mme Liliane WOUTERS à l'ouverture du colloque *La poésie de Jean Cocteau*, le 31 mars 2000.

« Ne faisons jamais ce que les spécialistes peuvent faire mieux. » (*Le rappel à l'ordre*, p. 141). À qui veut écrire sur lui, sans avoir jamais appris à lire en exégète ou en critique, cette petite phrase de Cocteau peut paraître assez troublante. « Il faut le voir avec des yeux de poète », me dit-on. Ai-je un regard de poète ? Il se fait que toute ma démarche se réclame de la poésie. Il se fait que Cocteau appartient depuis longtemps à mon Panthéon personnel. Il se fait que, l'ayant découvert dans la candeur de mes vingt ans autodidactes, j'en serais presque à rendre grâce aux lacunes d'un enseignement privé de véritable initiation littéraire : personne ne m'avait mise en garde, personne ne m'avait parlé d'un prince frivole, d'un touche-à-tout, d'un amuseur. Mes déambulations solitaires, autant que passionnées, dans les jardins les plus divers de la poésie française me le firent rencontrer sans préambule et sans intermédiaires, si bien que, parmi les bouquets patiemment composés au cours de ces promenades, il se trouva d'office au milieu du plus beau.

J'en étais encore à savourer ses parfums et à apprécier ses couleurs, quand des esprits chagrins vinrent gâcher ma joie : quoi, j'admiraï Cocteau, ce funambule, ce caméléon, ce faux avant-gardiste, ce mensonge qui se targuait de dire la vérité ?

Nous reviendrons sur ces affirmations, et sur quelques autres, dont je pris connaissance d'abord avec stupeur, ensuite avec irritation,

enfin, à force de les avoir entendues, avec une certaine lassitude. D'autant plus que Cocteau m'était cher et qu'il le resterait à travers tout. Bien mieux, avec le temps, j'aurais, de plus en plus, le sentiment d'avoir, envers lui, une dette de reconnaissance. Non seulement parce que ses poèmes m'ont beaucoup appris sur la façon d'écrire, mais aussi, mais surtout, parce que la lecture de son œuvre m'a fait connaître, parmi de très nombreux et de très purs moments de joie, cet état qui dépasse la joie et ne s'éprouve, lui, que très rarement, très brièvement, je veux parler du phénomène que, faute de mieux, j'appellerai le « choc poétique ».

Qu'est-ce que le « choc poétique » ? C'est la fracture soudaine qui se produit, au cours d'une lecture, d'une conversation, d'une méditation, l'impression de passer d'un code langagier connu à un autre, totalement inconnu, qui ne peut ni se concevoir ni s'expliquer, mais vous projette, tout à coup, dans une dimension nouvelle, celle, précisément, où s'élabore la poésie, où l'on se trouve dans un état de réceptivité plus aigu, avec des possibilités de communication plus larges, où l'on se sent, soi-même, prêt à écrire. Phénomène d'électricité plus que phénomène de compréhension, le choc poétique ne survient pas nécessairement à la lecture d'un chef-d'œuvre littéraire ; il n'est pas vraiment lié à l'admiration, à l'émotion ou à la connivence, il semble surgir d'une faille, d'une perception différente, d'une rupture imprévisible de la suite logique du langage qui vous ouvrirait soudain la porte du mystère.

C'est à ce choc que, chaque fois, j'ai dû l'irruption, dans ma vie, du poétique. C'est à la suite de cette irruption que, souvent, j'ai moi-même écrit. On comprendra pourquoi je parle de reconnaissance. Quel poète n'en éprouverait pas envers celui qui provoque, chez lui, la création ? Qui lui fait toucher du doigt l'invisible ? Qui lui permet, à son tour, de le décalquer ? Deux ou trois fois, grâce à Cocteau, j'ai pu saisir de ces « fautes de calculs célestes » (*Le Potomak*, p. 517), de ces « accidents du mystère ». Deux ou trois fois, il m'a mise, plutôt jetée, dans cette quatrième dimension d'où l'on ne revient qu'avec un poème.

Deux ou trois fois ? Seulement ? C'est peu. Non, c'est énorme. Ce n'est pas tous les jours que l'on vous souffle le Sésame de la caverne. Il y a de quoi dire merci. Et quand, à cela, s'ajoute un autre don, moins rare, plus concret, mais tout aussi précieux, le mot reconnaissance va de soi.

Qu'on veuille bien m'excuser de faire appel à mon expérience personnelle. Cocteau est l'un des cinq ou six poètes qui m'ont, littéralement, enseigné le métier d'écrire, je devrais dire : de manier le

vers français. C'est de lui que je tiens le goût de la rime masculine (et dans son cas j'aimerais dire « virile », tant elle est courte, sèche, musclée : *fil* et *profil*, *bref* et *chef*, *roc*, *soc*, *coq*). De lui aussi cette méfiance envers tout ce qui n'est pas verbe ou substantif. De lui enfin, cet emploi peu fréquent de l'épithète. Encore faut-il qu'elle soit absolument indispensable, et presque toujours si banale qu'elle en devient quasiment invisible : le vin ose être rouge, les arbres verts, le linge se contente d'être pur. De lui enfin ces rythmes dont j'usais beaucoup à mes débuts, particulièrement l'alexandrin alternant avec des vers de six ou de huit pieds.

On aura vu que ces exemples sont tous pris dans des poèmes de facture classique. C'était alors la seule qui m'intéressait. Il m'a fallu beaucoup de temps pour oser le vers libre. En choisissant pour maître Cocteau (mais aussi, notamment, Apollinaire et Aragon), j'étais un poète certes inscrit dans la tradition, mais qui avait connu – et pratiqué – les derniers avatars de la métrique ; un écrivain qui descendait en droite ligne de Rutebeuf et de Villon, mais en ayant, au passage, cueilli les roses de Ronsard, savouré les douces voluptés de La Fontaine, marché derrière les Djinns, invoqué les saisons et les châteaux, médité devant le toit tranquille où picoraient des focs, rencontré le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie : un auteur qui m'apportait à la fois la discipline et les délices, la fantaisie et la rigueur. Je sais ce dont je lui suis redevable. Si j'ai parlé de moi, c'est pour pouvoir le dire. Oublions, à présent, la reconnaissance. Essayons de lire Cocteau tel qu'en lui-même, avec des yeux non prévenus, non pas à travers, mais derrière les miroirs.

Faut-il citer la célèbre boutade : « [...] les miroirs feraient bien de réfléchir un peu avant de renvoyer les images » (*Essai de critique indirecte*, p. 200) ? N'était-ce d'ailleurs qu'une boutade ? Alors que dans l'épithaphe du *Requiem* l'auteur espère être enfin « envisagé » après avoir été « dévisagé » (cfr. *Œuvres poétiques complètes*, p. 1147). Alors que, dans *Le Potomak*, déjà, il souhaite « être tout nu, ranger les chambres, éteindre. Et [que] chacun apporte sa lampe » (p. 54).

Souffrait-il donc tellement d'être « inventé » ? Était-il vraiment aussi inconnu qu'il était célèbre ? À lire certaines critiques, le malentendu semble bien ancré. Ce qui, chez un autre écrivain, serait éclectisme passe chez Cocteau pour éparpillement. Ce qui serait perçu comme une recherche devient de l'instabilité. Le ludisme est, bien sûr, manque de sérieux et la souplesse, acrobatique. Ne parlons pas de l'aisance, du brillant, du brio.

Brio. Le mot est lâché. Charme et brio. Deux arêtes en travers de la gorge des besogneux, des rabat-joie, des pisse-vinaigre. « Mes

censeurs me reprochent du brio et mes approbateurs craignent que ce brio ne me nuise » (*Le rappel à l'ordre*, p. 264), peut-on lire dans *Autour de Thomas l'imposteur*. Il est bien vrai que trop souvent le charme cache l'angoisse et le brio la profondeur. J'ai connu un enfant qui, pour ne pas montrer le vrai motif de ses blessures, lesquelles étaient dues à une trop vive sensibilité, en inventait de faux, beaucoup moins honorables. Si les jeux de Cocteau étaient une politesse, peut-être pas du désespoir, le mot paraît trop fort, mais d'une tristesse qu'il voulait dissimuler ? Comme il voulait aussi cacher certaines timidités sous des airs de provocation ou de hauteur, sous des calembours et des pirouettes, sous des déclarations qui apportaient encore plus d'eau au moulin de ses détracteurs. Ainsi dans *Journal d'un inconnu* : « Le chef-d'œuvre n'est, après tout, qu'un numéro de chien savant sur une terre peu solide » (p. 15) ou dans *Thomas l'imposteur* : « Tout homme porte sur l'épaule gauche un singe et, sur l'épaule droite, un perroquet » (p. 15). Et il s'étonne, après cela, de voir l'opinion déchirer le personnage qu'elle invente ! Et si, dans *Le coq et l'arlequin*, il conseille : « Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi » (*Le rappel à l'ordre*, p. 135), dans *La difficulté d'être* il en vient presque à s'excuser, disant : « Cette fausse morgue vient de mon désir de vaincre la gêne que j'éprouve à me montrer tel que je suis » (p. 36).

Était-il si difficile de le connaître ? Lui-même nous met en garde : « J'ai toujours eu des cheveux plantés en plusieurs sens et les dents, et les poils de la barbe. Or les nerfs et toute l'âme doivent être plantés comme cela. C'est ce qui me rend insoluble aux personnes qui sont plantées en un sens et ne peuvent conserver une touffe d'épis » (*La difficulté d'être*, p. 13).

« Les nerfs et toute l'âme plantés en plusieurs sens ». Quelle jolie manière de se dire multiple ! Voilà qui peut expliquer la diversité des disciplines exercées par Cocteau. Diversité aussitôt taxée de dispersion. Comment ne pas voir que les nombreuses activités de l'auteur n'ont que l'apparence de la dispersion ? Placées toutes sous le signe de la poésie – la part de son œuvre à laquelle Cocteau tenait le plus – elles offrent, au contraire, une véritable unité.

Et les nombreuses métamorphoses ? Cette surprenante navigation – l'estime ? – entre le plus pur classicisme et les multiples avant-gardes, cette alternance, ces oppositions ? il est exact que, d'un recueil à l'autre, le ton change parfois radicalement. Comme si la plupart des poètes nous offraient une œuvre d'un seul bloc ! Pour un Saint-John Perse, un Claudel, taillés d'une pièce et demeurant monolithiques pendant toute leur existence, que de voix se cherchant, se modelant, se transformant de livre en livre. Rien de plus

naturel, affirme-t-on. Mais dès qu'il s'agit de Cocteau, on en déduit qu'il ne parvenait pas à se fixer, ou qu'il visait toujours à étonner, à rester « dans le vent ». Si ses motivations étaient moins frivoles ? S'il se remettait sans cesse en question ? Comme le dit si bien Michel Décaudin dans sa préface aux *Œuvres poétiques complètes* (p. XXIII) : « C'est à des exigences profondes que se rapportent des changements, voire des revirements qu'on a trop facilement mis au compte du désir de plaire en suivant la mode. »

Derrière les miroirs, disions-nous. Il faut lire Cocteau derrière les miroirs, là où ne brille aucune dorure, où ne se projette aucune ombre, où ne frémit aucun reflet. Il faut le voir dans ce qu'il a de moins immédiatement perceptible et de plus constant. Il faut le suivre à travers les deux thèmes majeurs de ses livres et l'on constate alors que, loin de s'être attaché aux frivolités de l'existence, le poète a élaboré toute son œuvre autour des plus graves questions : d'une part, la mort ; d'autre part, la recherche éperdue de ce que nous pourrions appeler l'invisible, ou le surnaturel.

Que l'auteur de *Plain-chant* ait été hanté par la mort ne doit pas nous surprendre. Il a neuf ans quand son père se suicide, il voit disparaître très tôt ses amis les plus chers, lui-même sera toujours de santé fragile, rien d'étonnant à ce que la mort, à ses yeux, soit partout présente. Mais cette explication ne suffit pas. Il en existe une autre, plus profonde, plus simple aussi, inhérente à la nature même de Cocteau. Comme tous ceux qui allient à une vive intelligence une frémissante sensibilité, il lui eût été impossible de vivre et, dans son cas, d'écrire, sans se poser à tout moment la question essentielle de sa fin propre et peut-être plus encore celle de la disparition de ses proches. Même épargné dans ses affections et sa santé, il n'en aurait pas moins placé la mort au centre de son œuvre.

De même pour cette quête perpétuelle de l'invisible. Elle ne va pas seulement avec l'angoisse de perdre ceux qu'il aime et la tristesse de devoir tout abandonner ; elle témoigne aussi de l'adhésion totale de Cocteau à l'idée du sacré, surtout à l'idée qu'il se fait de la poésie par rapport au sacré. Mieux encore : du rôle sacré de la poésie, une poésie certes élaborée par le travail de l'auteur, mais, avant tout, reçue par l'inconscient. Il est évident que jamais Cocteau n'a considéré qu'écrire ses poèmes ne dépendait que de lui, tout aussi évident qu'il reconnaissait au déclenchement de cette activité des origines mystérieuses, encore plus évident qu'il se voyait comme un récepteur transcrivant les messages reçus, avant de les faire passer par le filtre de son art et de sa sueur. Il le laisse clairement entendre à plusieurs occasions, ne disant pas qu'il travaille à un poème, mais que celui-ci le travaille, allant même

jusqu'à affirmer, et l'on ne peut être plus explicite, que le poète est le véhicule, le médium naturel de forces inconnues qui le manoeuvrent et profitent de sa pureté pour se répandre par le monde. Forces inconnues. La Pythie de Delphes, la Sibylle de Cumes n'auraient pas parlé autrement. Ni ceux que les peuplades primitives chargeaient de chanter – de scander – au nom de tous. Nous voici à l'origine même de ce langage particulier transmis d'abord oralement, puis au moyen de l'écrit, de ce langage que les laborantins de la modernité ont vainement voulu garder en éprouvettes et réduire en équations : toujours il finit par battre au rythme du sang, toujours il s'aligne sur les pulsations du cœur. Cocteau fait incontestablement partie des poètes reliés à ce qu'il appelle des « forces inconnues ». Nous arrêtant à l'étymologie du mot *reliés* nous ne serons donc pas surpris qu'il ait vu dans la poésie une religion sans espoir et dans l'art – dans tout art –, plutôt qu'un passe-temps, une vocation.

Sont-ce là les thèmes récurrents et la vision d'ensemble d'un poète superficiel ? L'homme qui ne peut voir dormir personne sans penser à l'ultime sommeil, celui qui avoue écrire sous une pression mystérieuse par laquelle il cherche à exprimer l'invisible (*invisible à vous*) ne serait-il vraiment qu'un amuseur ? Le lecteur sans préjugés se rend vite à l'évidence : gravité n'est pas forcément synonyme d'ennui. Et la meilleure façon de prévenir une douleur aiguë n'est-elle pas, depuis toujours, de se dépêcher d'en rire, de peur d'être obligé d'en pleurer ?

Que ces quelques réflexions aient montré le Cocteau dont les vers guidèrent autrefois mes premiers essais serait déjà quelque chose. Qu'elles l'aient fait voir derrière ces miroirs qui tant le déforment justifierait ces quelques pages. Tel était leur but. Aux « spécialistes » d'aller plus loin, dont Cocteau nous a dit, dans son « Discours d'Oxford » : « [La poésie] est la proie de l'exégèse qui est sans conteste une muse puisqu'il lui arrive de traduire en clair nos codes, d'éclairer nos propres ténèbres et de nous renseigner sur ce que nous ne savions pas avoir dit. » (*Poésie critique*, t. II, p. 176.)

Ouvrages cités

La difficulté d'être. Monaco, Éditions du Rocher-Jean-Paul Bertrand, « Alphée », 1991.

Essai de critique indirecte. Paris, Grasset, 1932.

Journal d'un inconnu. Paris, Grasset, 1953.

Œuvres poétiques complètes. Paris, Gallimard, 1999 (Bibliothèque de la Pléiade).

Poésie critique, t. II. Paris, Gallimard, 1960.

Le Potomak. Paris, Stock, 1924.

Le rappel à l'ordre. Carte blanche. Paris, Stock, 1926.

Thomas l'imposteur. Paris, Gallimard, 1965.

Cocteau et Picasso

De *L'Ode à Picasso à Plain-chant*

Communication présentée par M. Philippe Jones au colloque
La poésie de Jean Cocteau, le 31 mars 2000

La saisie des arts plastiques par l'écriture, si elle débute avec Diderot en langue française, s'instaure réellement avec Baudelaire et transcendera alors l'essai critique, visant non seulement à traduire une émotion ressentie mais cherchant à formuler une équivalence au moyen des mots. Et sans doute pourrait-on placer – sans jeu de mots – les débuts de cette quête sous l'égide des *Phares* en 1857. Baudelaire n'écrivait-il pas, dans son *Salon de 1846* déjà, que « la meilleure critique est [...] – un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie¹. »

Cette proximité, cette fraternité de l'artiste et de l'écrivain favorisera ainsi les échos, les résurgences, en divers lieux, sous diverses formes, ces dialogues qui unissent un Mallarmé et un Whistler, Apollinaire et les cubistes, André Breton et Max Ernst, René Char et Georges Braque ou tout autre échange avec ceux que le poète nommait, à juste titre, ses « alliés substantiels ».

Le texte d'un écrivain sur un peintre ou une œuvre présente toujours, en soi, un intérêt comme témoignage d'un rapport sensible et d'une appréciation esthétique. Si, de plus, le rapport est contemporain, l'intérêt s'accroît, qu'il soit positif ou négatif, du fait qu'il s'établit à un moment de sensibilité comparable. Les contacts

1/ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1961, p. 877.

et relations entre Cocteau et Picasso sont, dès lors, d'une réelle importance. On peut les enregistrer de manière précise dans l'œuvre de Jean Cocteau entre 1916 et 1932, c'est-à-dire entre son *Ode à Picasso* et son *Essai de critique indirecte*. Ils se prolongeront, dans l'amitié et l'estime réciproques, jusqu'à la mort du poète, comme le précise parfaitement Michel Décaudin dans *Le Picasso de Jean Cocteau*².

Trois points forts méritent d'être soulignés, à savoir : *L'Ode à Picasso*, dont les manuscrits remontent à 1916-1917, publiée en 1919 et reprise en 1925 dans *Poésie 1916-1923* (chez Gallimard³) ; « J'ai peine à soutenir le poids d'or des musées », poème de *Plain-Chant*, recueil daté d'octobre 1922 et publié chez Stock l'année suivante ; enfin *Picasso*, étude en prose de 1923 reprise dans *Le rappel à l'ordre* édité chez Stock en 1926.

D'autres poèmes de Cocteau évoquent Picasso⁴, mais, s'ils témoignent d'une stimulation constante du peintre sur le poète jusqu'aux années cinquante et son *Hommage à Picasso*, publié dans *Clair-obscur*, et même au delà, ils n'apportent aucun élément nouveau et ne font que confirmer l'admiration initiale.

L'Ode à Picasso est achevée d'imprimer le 9 février 1919⁵. Les deux hommes se rencontrent, on le sait, vers les années 1915, et le poète, selon Roger Lannes « a toujours dit que c'était la grande rencontre de sa vie⁶ ». Des liens autres s'étaient déjà noués, avec Serge de Diaghilev et les Ballets russes depuis 1909. Cocteau participe à la vie parisienne, il fréquente musiciens, peintres, et son activité littéraire est intense. Il dessine, publie des articles, des poèmes et même, en 1911, un argument de ballet *Le Dieu bleu* ; en 1915 encore il rencontre Érik Satie. Tout est en place pour que s'élabore *Parade*. Cocteau y entraîne le peintre et le compositeur. Diaghilev, en 1917, décide d'inscrire l'œuvre au programme de ses Ballets. En février, Cocteau et Picasso le rejoignent à Rome et travaillent jusqu'en avril avec le chorégraphe Léonide Massine. Le spectacle sera monté à Paris, au Châtelet, le 18 mai⁷.

2/ M. Décaudin, « Le Picasso de Jean Cocteau », dans *Œuvres et critiques*, vol. XXII, n° 1, 1997, pp. 67-76.

3/ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, (Pléiade), Gallimard, 1999, p. 1581.

4/ *Ibid.*, p. 1578, note 4.

5/ *Ibid.*, p. XXXVI.

6/ R. Lannes, *Jean Cocteau*, (Poètes d'aujourd'hui), Paris, Seghers, 1952, p. 31.

7/ Cité dans : K.-E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, Paris Flammarion, 1991, p. 104. L'auteur émet, par ailleurs l'hypothèse selon laquelle les créateurs de *Parade* ne visaient pas à choquer les spectateurs, mais au contraire à jeter un pont entre l'avant-garde et le public (pp. 96-116).

De quoi s'agit-il ? Comme le titre l'indique, *Parade* – « ballet réaliste » ainsi nommé par Cocteau – évoque celle d'un cirque où les acteurs s'efforcent par leurs boniments de solliciter l'attention des badauds. Un critique musical d'aujourd'hui écrira :

« S'agissant d'un travail de groupe qui réunit aux côtés de Satie, Picasso, Cocteau, Diaghilev, *Parade* peut apparaître comme un manifeste burlesque réglant son compte à l'esthétique des « brouillards » impressionnistes et sacrifiant à quelque dadaïsme à la mode. Comme toujours, la musique de Satie offre plusieurs lectures [elle semble] proclamer l'avènement du style Music Hall, mais le côté forcé des successions d'airs et l'introduction d'instruments bizarres comme une machine à écrire, une sirène et une roue de loterie, confèrent aux protagonistes l'aspect de personnages-objets abstraits et surréalistes, ridiculisant les formules faciles toutes faites⁸ ».

L'historien d'art Maurice Raynal souligne quant à lui : « Avec le rideau de *Parade* [...] Picasso revient à une certaine conception réaliste. La vision des danseurs et des danseuses le ramène à l'interprétation du corps humain⁹ ». À un tel point, pourrait-on préciser, qu'il tomba amoureux d'une de ces danseuses, Olga Khoklova, et qu'il l'épousa, avec pour témoins Cocteau, Max Jacob et Apollinaire !

Ce dernier, à l'époque, écrit un texte de présentation pour le programme du spectacle qu'il qualifie de « poème scénique que le musicien novateur Érik Satie a transposé en une musique étonnamment expressive ». Il insiste sur la portée novatrice de l'événement : « Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe de l'avènement d'un art plus complet » et il remarque : « De cette alliance nouvelle, [...] il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire¹⁰. »

Ce pronostic ne devait pas s'avérer fondé : l'accueil fait à *Parade* fut plutôt tumultueux. Curieusement, Apollinaire ne mentionne pas Cocteau dans son texte, mais Cocteau, dans *Féerie*, au lendemain du spectacle, fait état de l'échec : « Après *Parade* la petite fille américaine sortit du théâtre [...] On l'avait huée. Elle portait sur la

8/ J.-P. Armengaud, pochette du disque *Satie, Parade. Relâche*, EMI, 1988.

9/ M. Raynal, *De Picasso au Surréalisme*, Genève-Paris, Skira, 1950, p. 135.

10/ G. Apollinaire, *Œuvre en prose complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 865.

tête un papillon du Brésil et un col marin dans le dos. Le tout coûtait trente francs au bazar. Nous l'avions acheté avec le peintre et le danseur russe. » Et le poète ajoute aussi, dans son poème en prose, cette note désabusée : « *Parade* jouet mécanique d'un modèle qui ne marche pas tout seul. Il fallait encore du courage¹¹. »

Si je me suis quelque peu attardé sur *Parade*, c'est que l'œuvre réunit Cocteau et Picasso dans un travail commun, qui favorise leur connaissance réciproque, et que, par ailleurs, le climat et l'esprit de l'œuvre font mieux comprendre *L'Ode à Picasso*, qui lui succède rapidement et qui est certainement chargée d'impressions et de souvenirs glanés à cette occasion. Bien des ingrédients sont ainsi rassemblés : une certaine dose de dadaïsme, le caractère discontinu, le ton irrationnel.

L'Ode à Picasso est une suite de vers libres qui comporte deux textes, *L'homme assis* et *Les Muses*. La première édition date de 1919 et présente une disposition typographique éclatée et spatiale à travers les pages, qui « ressemble, à celle du *Coup de dés* » mais qui s'inspire en fait « des belles réclames américaines où les distances frappent l'œil et l'imagination¹² ». On pourrait se demander également si la typographie spatiale du texte ne se fait pas à l'image des fragments formels des tableaux cubistes de l'époque et de Picasso en particulier – ce que Michel Décaudin suggère déjà¹³ – et même des mots et lettres que le peintre y intègre. Par exemple : *Violon, verres à vins, pipe et ancre*, 1912 (Prague, Narodni Galerie).

Les versions publiées sont nombreuses, on le sait, et, au niveau du texte, celle parue déjà dans *Poésies 1917-1920* aux Éditions de la Sirène me paraît plus heureuse, parce que, allégée, elle retrouve en outre une disposition graphique habituelle aux poèmes en vers libres du temps. Par contre, je regrette après « rendez-vous chez Nadar » la suppression de « avec l'éternité » au profit du terme « fenêtre ». La modification pourrait s'expliquer du fait que Nadar éveille, outre la photographie ou la caricature, le souvenir de la première exposition de l'Impressionnisme en 1874, mouvement contre lequel le Cubisme en peinture et Satie en musique réagissent. Dès lors, l'éternité dans ce contexte peut paraître maladroite ; « fenêtre », plus limité dans son ambition, demeure juste puisque Monet voulait « ouvrir une fenêtre sur la Nature ». La suppression, par ailleurs, de « assis sur soi / et contre soi » de la version initiale est bonne parce qu'elle apparaît comme un détail anecdotique et

11/ J. Cocteau, *op. cit.*, p. 192.

12/ *Ibid.*, p. 1583.

13/ M. Décaudin, *op. cit.*, p. 69.

typographiquement mal situé en haut d'une page. Le terme « bafouées », d'autre part, est meilleur que « taquinées » dans le différend qui oppose les muses à leur dompteur. Ainsi voudrait-on parfois opérer une sélection, sans doute subjective, dans les différentes versions.

Le propos ici n'est pas une exégèse du texte et l'on risque de perdre de vue Picasso qui se rappelle à nous, dès le second vers, avec « Ô ma jolie », évocation bien sûr d'une chanson d'amour interprétée à l'époque par Fragson, mais que Picasso surtout insère typographiquement dans plusieurs de ses compositions cubistes, par exemple *Ma jolie, femme avec une guitare*, 1911-1912 (New York, Museum of Modern Art), *La table de l'architecte*, 1912 (New York, Museum of Modern Art, don William S. Paley), ou encore *Ma jolie*, 1914 (Paris, Collection H. Berggruen), en hommage à la femme qu'il aime alors, Eva Gouel.

Les Muses, ces muses dont Cocteau dira qu'elles sont « un prétexte connu » pour « un poème non décoratif mais réaliste, c'est-à-dire qui propose au rêve des tremplins de bois solide¹⁴ », perdent ici leurs auréoles et participent d'un jeu. On les « déplace » comme aux échecs, elles se disposent en « carré » comme au poker, on trouve aussi un « joker » ou une « dame de carreau », et lorsque le « pouce éploie un autre aspect du groupe » – qui devient « montre un éventail du groupe » dès 1920 – le jeu de cartes est à nouveau évoqué. Paraphrase, déguisement ou actualisation, et les muses se mêlent à la vie quotidienne, l'une au zinc, l'autre au téléphone, préludant peut-être, en avant-première, à *La voix humaine*, filles du soir « au bord des grands cafés à l'ancre », filles du rêve aussi à qui « les anges écrivent leurs lettres autour des arbres de Noël ».

« Le fiacre où la poésie est assise » parcourt cette *Ode*, il y croise Picasso à plusieurs reprises, entre classique et dérisoire, tragique et comique, tels, par exemple, « le picador » et « l'œil du maître », qui ne peuvent être que le peintre espagnol. *La Paloma*, au rythme ibérique, est aussi une référence à « la couverture d'une romance » selon Cocteau¹⁵ et enfin au nom d'une fille de Picasso, prescience du poète ou écoute du peintre ? Et les vers suivants :

« toutes
les
dimensions s'approchent
une ménagerie
autour
d'Orphée »

14/ J. Cocteau, *op. cit.*, p. 1582.

15/ J. Cocteau, *Picasso*, Paris, Stock, 1923, p. 12.

– texte qui se modifie et se précise sensiblement :

« les quatre cloisons s’approchent
et les objets
suivent Orphée
jusqu’où il veut »
(1920)

« Écoutant ta guitare fée,
les objets te suivent Orphée
jusqu’à la forme que tu veux »
(1952)¹⁶.

– ces vers n’explicitent-ils pas en quelque sorte, par leurs images, la démarche du peintre ? En effet, Cocteau lui-même définit le mot « Tableau : Prétexte à faire vivre des formes¹⁷ ».

Dans *L’Ode*, deux lignes plus loin, *Bass* n’est pas seulement une marque de bière, mais une référence à des toiles de Picasso, tels *Homme à la guitare*, 1913 (New York, Museum of Modern Art), *Le violon*, 1913-1914 (Paris, Musée National d’Art Moderne) ou encore un pastel *Bouteille de Bass et guitare*, 1912 (Churchglade Ltd, Collection Douglas Cooper). Plus avant dans le poème :

« il partage
le soleil l’ombre
et
comme il a
cassé
une guitare
sur
la tête énorme
de
Clio... »

devient une vision imagée du cubisme picassien. Clio n’est-elle pas ici la tradition académique ? Après le choc de la guitare, dixit Cocteau,

« elle titube
et oublie
l’ordre des dates »

Clio était donc bien la muse de la poésie épique et de l’histoire.

16/ Dans une version dite « définitive », voir Lannes, *op. cit.*, p. 117.

17/ J. Cocteau, *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, 1932, p. 121. Voir aussi J. Cocteau, *Picasso, op. cit.*, p. 9 : « Et ce qui fera la différence entre ce tableau et l’arrangement décoratif qu’il menace d’être et que la mauvaise grâce y trouve, c’est justement cette vie propre des formes qui le composent ».

Ces rapports, ces rapprochements paraissent évidents. Peut-on aller plus loin ? « l'usine à notes » –

« elles battirent jadis
 la mesure
 au socle
 de l'usine à notes
 l'orgue mécanique »

– ne trouverait-elle pas son origine ou sa référence dans le thème *Usine à Horta de Ebro* que Picasso peignit vers 1909 ? Il en existe des versions, très structurées, très géométriques, que les vers qui suivent dans le poème – supprimés dans les éditions postérieures – éclairent¹⁸ :

« où
l'escalier
 de
 carton
 l'un
 sur
 l'autre
bascule
 un
sanskrit
 orchestral »

L'usine de Picasso était connue et appréciée à l'époque. En 1928 encore, André Breton parle, dans *Le surréalisme et la peinture*, du « sens prodigieux de la trouvaille qui pour moi se place dans sa production entre *L'usine Horta de Ebro* et le portrait de M. Kahnweiler¹⁹ ».

Des couleurs et des formes, nettes ou vives, peuvent être notées : « appareil de velours et d'or », « losange rouge », « bengale vert », « tambours cobalt », « œil d'équerre » ou « danseur vêtu de ripolins ». Enfin « l'arlequin de Port-Royal », in fine de *L'Ode*, signe la pièce à l'image du peintre²⁰. Bref, une série de références et d'allusions « prouvent, comme l'a écrit Roger Lannes, l'extraordinaire influence, ou mieux la singulière affluence de Picasso dans la pensée et les préoccupations esthétiques de Jean Cocteau²¹ », et ce dès leurs premières rencontres.

18/ Par exemple, *Usine de Horta de Ebro*, 1909 (Saint Petersburg, musée de l'Ermitage), *Le réservoir à Horta*, 1909 (New York, Museum of Modern Art, don David Rockefeller) et aussi, en moins éloquent, *Maisons sur la colline, Horta de Ebro*, 1909 (New York, Museum of Modern Art, donation Nelson Rockefeller).

19/ A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 5.

20/ Cocteau précise dans *Picasso* (p. 15), « Arlequin habite Port-Royal ».

21/ R. Lannes, *op. cit.*, p. 31.

Les muses, quant à elles, refont leur apparition dans le texte de *Plain-chant* où le poète à nouveau célèbre le peintre en 1922, publié chez Stock l'année suivante. Les connotations sont cependant différentes. En 1919, les muses étaient caricaturales et agressives puisque *L'homme assis* s'était fait prendre dans leur « ronde terrible » et tentait d'échapper à leur domination. Ici, elles semblent avoir repris leurs masques et fonctions classiques puisqu'il y est dit : « Les muses ont tenu ce peintre dans leur ronde, / Et dirigé sa main »²².

Le poème, écrit en vers réguliers alternatifs de douze et six pieds, réunis en quatrains, oppose cependant l'art de leur temple, le musée, à celui de Picasso²³ :

« J'ai peine à soutenir le poids d'or des musées
 Cet immense vaisseau.
 Combien me parle plus que que leurs bouches usées
 L'œuvre de Picasso. »

Il y a comme une contradiction interne puisque les muses intronisent, d'autre part, l'artiste. Sans doute, sont-elles les muses du XXe siècle, contemporaines donc, et accordant leur priorité à « l'ordre humain », pour citer Cocteau.

L'ambiguïté est accentuée par l'usage de la prosodie classique. Le poète en est conscient, prévoit l'objection et note au début du recueil²⁴ :

« Quoi, vous avez écrit LE CAP, VOCABULAIRE ?
 Vous écrivez ceci ! Vous ne pouvez me plaire.
 L'homme aime l'uniforme et qu'on n'en change point. »

Mais il se défend et, volontaire, affirme dès l'entrée²⁵ :

« J'ai, pour tromper du temps la mal-sonnante horloge,
 Chanté de vingt façons.
 Ainsi de l'habitude évitai-je l'éloge,
 Et les nobles glaçons. »

À la même époque Picasso connaît des recherches que l'on a qualifiées de néo-classiques, voire d'ingrises, et si une telle orientation l'engage à privilégier la ligne et son tracé, il ne s'agit pas, cependant, d'une volonté exclusive. Picasso mène de front, en artiste vivant et libre qu'il est, selon sa nécessité intérieure et selon celle

22/ J. Cocteau, *Plain-Chant*, Paris, Stock, 1923, p. 38.

23/ Dans *Essai de critique indirecte*, p. 50, Cocteau écrit « Un musée est une morgue ».

24/ J. Cocteau, *Plain-Chant*, op. cit., p. 8.

25/ *Ibid.*, p. 3.

du sujet à traiter, des voies accordées à l'objet de la peinture. Tantôt le trait domine pour affirmer la forme, tantôt celle-ci se fractionne au profit de l'architecture de la composition dans un esprit cubiste, mais en renforçant alors la couleur. Ainsi, par exemple, exécute-t-il la même année, en 1921, *Trois femmes à la fontaine* (New York, Museum of Modern Art) et *Les trois musiciens* (Philadelphie, Museum of Art), le premier d'esprit classique, le second d'esprit cubiste.

Tout comme Cocteau, le peintre reconnaît et revendique même la diversité²⁶ :

« Souvent je travaille dans plusieurs styles à la fois. [...] Dans mon art, on peut lire le rythme du paroxysme de la violence et de la méditation serène. [...] Action et réaction, réalisme et abstraction s'alternent dans mon art. Comme dans la vie. Mon art est toujours relié à la vie. C'est-à-dire au réel. »

Cela démontre la coexistence chez l'artiste d'inspirations diverses. Cette constatation ne surprend pas chez Picasso ; elle pose parfois problème chez d'autres, tant l'historien est trop souvent soucieux d'établir des périodes et de classer les œuvres en fonction d'une évolution, logiquement et chronologiquement, rigoureuse. Ainsi Cocteau, après l'élégance classique de *Plain-Chant*, n'abandonne-t-il pas pour autant, on le sait, le vers libre ou le poème en prose.

Si les comparaisons sont donc possibles, s'il y a des parallélismes et, incontestablement, admiration, ni *L'Ode à Picasso* – à l'exception de la version de 1919 –, ni le poème de *Plain-Chant* n'essayent d'offrir une équivalence, par le verbe, aux peintures de Picasso. Dans le premier cas, on trouve des variations sur, ou des allusions à, des œuvres du peintre ; dans le second, il s'agit d'une référence, d'un hommage au peintre.

Le poète cependant devait encore céder la plume au prosateur et Cocteau publie, en 1923 aussi chez Stock, une étude d'une trentaine de pages intitulée *Picasso*, dédiée à Érik Satie. Après s'en être pris à quelques genres et formules à la mode, dont « le jargon de la critique moderne²⁷ » ou au terme réducteur de cubisme – « Cubisme fit voir des cubes où il n'y en avait pas et, avouons-le, en fit paraître²⁸ » –, de manière décousue, mais vivante, sautant presque du coq à l'âne, le poète raconte le peintre en retombant toujours sur ses pattes.

26/ Pablo Picasso cité dans le catalogue *Pablo Picasso*, Ingelheim am Rhein, 1981, p. 61.

27/ J. Cocteau, *Picasso, op. cit.*, p. 5.

28/ *Ibid.*, p. 7.

Partant de la formation de Picasso, « jamais, écrit-il, il ne disséqua les colombes qui s'envolaient de ses manches. Il se contenta de peindre, d'acquérir un métier incomparable, et de le mettre au service du hasard²⁹ ». Il s'agit forcément du hasard des rencontres, des jours et des nuits, et non de celui qui naît d'un « automatisme psychique pur », qui n'apparaîtra qu'un an plus tard avec le *Manifeste du Surréalisme*. Quant au choix, Cocteau précise : « Les objets, les visages, le suivent jusqu'où il veut ». On retrouve ici l'image d'Orphée que Cocteau avait suggérée dans *L'Ode à Picasso*³⁰, et le poète poursuit : « Un œil noir les dévore et ils subissent, entre cet œil par où ils entrent et la main par où ils sortent, une singulière digestion. Meubles, animaux, personnes, se mêlent comme des corps amoureux. Pendant cette métamorphose, ils ne perdent rien de leur puissance objective³¹ ». Superbe définition du génie picassien que seul un poète peut formuler.

Pour évoquer l'évolution du peintre, quelques phrases épinglées y suffisent. Les voici : « Picasso s'essaye d'abord sur ce qui se trouve à portée de sa main », puis, avec Georges Braque, « son compagnon de miracle, débauchent d'humbles objets », et

« Après, les toiles s'humanisent et les natures mortes commencent à vivre de cette étrange vie qui n'est autre que la vie même du peintre. Les raisins de l'art ne pipent plus les oiseaux. L'esprit seul reconnaît l'esprit. Le trompe-l'esprit existe. Le trompe-l'œil est mort³². »

Quels seront alors les éléments essentiels dans une œuvre du peintre ? Cocteau répond à cette question :

« Ne cherchons pas de limite. Pour Picasso, rien n'est superflu, rien n'est capital. [...] En effet, la tragédie ne consiste plus à peindre un tigre qui mange un cheval, mais à établir entre un verre et une moulure de fauteuil des rapports plastiques capables de m'émouvoir sans l'intervention d'aucune anecdote³³. »

Dans un entretien publié en 1964, Cocteau déclare :

« Le génie lui jaillissait de partout, comme d'une pomme d'arrosoir. Il m'intimidait [...]. Picasso m'a enseigné à courir plus vite

29/ *Ibid.*, p. 8.

30/ Et il reprend, plus tard encore, dans *Écussons de Picasso* : Les objets imitant les animaux d'Orphée / Le suivaient dans un monde où règnent d'autres lois / Les formes écoutaient les ordres de sa voix / Et sa main les guidait parce qu'elle était fée » (*Œuvres poétiques complètes*, p. 828).

31/ J. Cocteau, *Picasso, op. cit.*, p. 11.

32/ *Ibid.*, p. 12-13.

33/ *Ibid.*, p. 14-15.

que la beauté [...] Celui qui court plus vite que la beauté, son œuvre semblera laide, mais il oblige la beauté à la rejoindre et alors, une fois rejointe, elle deviendra belle définitivement³⁴. »

Le texte de 1923 présente aussi un intérêt certain parce que le narrateur remonte le temps, se raconte et revendique : « Ce qui me regarde, c'est Picasso décorateur de théâtre. Je l'ai entraîné là ». Malgré l'environnement hostile, malgré les us et coutumes d'alors, malgré le cubisme – « Peindre un décor, surtout au Ballet Russe (cette jeunesse dévote ignorait Strawinsky), c'était un crime » ajoute Cocteau³⁵ – le peintre devait accepter. « L'important est de consigner l'aisance avec laquelle Picasso empoigna le théâtre comme il avait empoigné le reste³⁶. » Ce témoignage appelle l'attention, car il détaille l'apport de Picasso au monde du spectacle, décrit certains montages autres que *Parade*, tels *Pulcinella* ou *Antigone* en 1922. Le texte démontre aussi que l'amitié des deux hommes est née sur scène, s'est fondée au théâtre, lieu privilégié pour le tempérament d'acteur d'un Cocteau.

Enfin, plusieurs remarques ou détails de cette étude montrent bien que *L'Ode à Picasso* porte en elle le souvenir de cette *Parade* qui leur fut commune. Cette disponibilité de Picasso à l'aventure, théâtrale en l'occurrence, éveille chez Cocteau la réflexion suivante³⁷ :

« Il enseigne à ne pas confondre discipline et crainte. Autre chose est de vivre sur un refuge ou savoir traverser la rue. Il montre que la personnalité ne réside pas dans la répétition d'une audace, mais, au contraire, dans l'indépendance que l'audace permet. Le motif pourquoi Picasso n'exploite aucune de ses découvertes vient de ce qu'elles se détachent de lui mûres. »

Mûr comme un fruit qui se cueille, mûr comme un poème qui s'accomplit. Dans son *Essai de critique indirecte*, Cocteau distingue la peinture littéraire, « véritable fléau », précise-t-il, et celle « qui nous concerne parce qu'elle est peinte par des poètes ». Il cite à cet effet deux exemples éloquentes : « Picasso est un peintre dont les tableaux sont des poèmes. Chirico est un poète dont les poèmes sont des tableaux. C'est en quoi ils diffèrent, se ressemblent et nous occupent. » Et Cocteau de conclure : « La peinture possède ses

34/ *13 journées dans la vie de Picasso*, documentaire, La Sept-Arte, 1999, partiellement cité dans le catalogue *Jean Cocteau et ses amis artistes*, Musée d'Ixelles, 1991, p. 15.

35/ J. Cocteau, *Picasso*, op. cit., p. 20.

36/ *Ibid.*, p. 21.

37/ *Ibid.*, p. 25.

critiques d'art, ses spécialistes. Un poète la regarde ; elle ne le regarde pas³⁸ ». C'est là sans doute une des raisons majeures pour laquelle il a bien vu Picasso, il l'a regardé en poète.

Lettres d'Albert Mockel à une jeune romaniste (1938-1944)

Publiées par Mme Marie-Louise Blangy

Étudiante à l'Université libre de Bruxelles, en première licence en philologie romane, j'avais participé à un concours de poésie, et obtenu le deuxième prix, le premier ayant été décerné à Jean Mogin.

J'avais appris qu'Albert Mockel faisait partie du jury et je lui écrivis. Il s'ensuivit une correspondance qui dura jusqu'à sa mort. Je lui rendis souvent visite rue de la Charité à Bruxelles, puis, lorsqu'il fut nommé conservateur du Musée Wiertz, au 62, rue Vautier.

I

Bruxelles 18 rue de la Charité
16 novembre 1938

Mademoiselle,

J'avoue avoir quelque peu oublié la valeur des manuscrits adressés à M. Broussier pour le prix Rodenbach¹. C'était l'an dernier, et il m'en passe tant sous les yeux... Pour autant qu'il m'en souviennne, je crois avoir remarqué dans les vôtres une nuance plus délicatement féminine que ne dément point votre envoi d'aujourd'hui. À mon avis, vous ignorez encore l'art de la

1/ Il s'agit d'un tournoi de poésie organisé par un cercle d'étudiants de l'Université libre de Bruxelles, le cercle « Neuf ». Il eut lieu à la Maison des Artistes, 19, Grand-Place à Bruxelles, le 24 février 1937. J'obtins le deuxième prix sur vingt-quatre concurrents, le 1^{er} étant attribué à Jean Mogin. Je lus moi-même trois poèmes. J'appris, par la suite, qu'Albert Mockel était membre du jury. Il n'était pas présent ce soir-là, mais je lui écrivis en lui envoyant d'autres poèmes qu'il me renvoya avec ses remarques. Voir l'annexe qui suit cet article.

poésie, mais vous avez le sentiment de celle-ci. Assurément, c'est là le principal, – qui ne suffit pas à faire œuvre valable.

Je marque un bon point à l'élève Blangy qui attend de moi des « critiques sévères », mais je réserve celle-ci à des disciples déjà plus formés. Pour l'instant, mademoiselle, c'est plutôt des conseils d'ordre général que je pourrais vous donner. Il serait fastidieux de les aligner par écrit et je n'en ai pas le loisir. Mais si vous voulez venir me voir, ils naîtront de notre causerie, tout naturellement, tandis que nous relirons ensemble les essais de poèmes que vous venez de me faire parvenir.

Mon bref séjour d'à présent à Bruxelles doit se terminer mardi matin. Si, d'ici là, vous souhaitez me voir, téléphonez-moi dans le plus bref délai possible, et de préférence entre 13 et 14 heures, ou bien encore vers 17 heures. (tél. : 11.78.08). Nous pourrions alors choisir ensemble le moment de cet entretien qui sera forcément assez court, car je suis très occupé pour l'instant.

Agréez, mademoiselle, l'expression de mes sentiments dévoués.

Albert Mockel

II

1^{er} mars 1939

18, rue de la Charité

Tél. : 11-78-08

Mademoiselle,

Votre lettre me plaît par sa spontanéité, et plus encore par la décision courageuse qu'elle m'apprend. Il faut, en effet, beaucoup de fermeté pour enterrer ses premiers vers ; mais, sauf de rares exceptions, (Rimbaud par exemple), on ne devient un vrai poète qu'à ce prix. Je vous parlerai un jour de la jeunesse de Charles van Leerberghe et de Maurice Maeterlinck ; ils nous ont donné une précieuse leçon par les critiques impitoyables qu'ils se demandaient l'un à l'autre, et par leur défiance de toute publication hâtive.

Votre lettre agite plus d'une sérieuse question, outre celle-ci. Pour y répondre par écrit, il me faudrait noircir une dizaine de pages, besogne que je ne puis assumer, – au lieu qu'une simple conversation suffirait à éclaircir tout cela. Nous pourrions aussi parcourir ensemble le conte en prose que vous venez de m'envoyer, et qui appelle diverses remarques.

Si vous jugez utile de me voir, je vous recevrai volontiers ; mais ayez soin, dans ce cas, de me téléphoner, et ne venez ni vendredi ou samedi prochains, ni le mercredi 8 mars, ni le samedi 12, ni le mardi 14 [sic], jours dont j'ai déjà disposé.

Agréez, mademoiselle, l'expression de mes sentiments dévoués.

Albert Mockel

III

9 septembre 39

Mademoiselle,

Je vous recevrai bien volontiers, et si cela vous convient ce pourrait être après-demain lundi 11, à 2h.1/2. Malheureusement, je crains que vous ne vous fassiez de décevantes illusions sur l'influence que je pourrais avoir : je la crois absolument nulle quant aux questions d'enseignement, et je déplore ce fait, aujourd'hui, car vous m'êtes très sympathique et je comprends le sentiment généreux qui vous anime vis-à-vis de vos parents. Mais venez ; nous causerons.

Votre cordialement dévoué

Albert Mockel

IV

27 novembre 1939

Mademoiselle,

Je suis tout à votre disposition pour m'entretenir avec vous du poète Francis Vielé-Griffin² et de compléter au besoin votre documentation. Si vous le voulez bien, je vous attendrai samedi à 3 heures ; mais ayez, je vous prie, l'obligeance de me confirmer par lettre votre visite.

Veillez me croire sympathiquement vôtre

Albert Mockel

V

[cachet postal de cette carte : 28-1-1940]

Chère Mademoiselle,

J'ai téléphoné à M. Gustave Vanzype, secrétaire perpétuel. Il vous fera bon accueil et vous communiquera les œuvres de F. Vielé-Griffin que possède l'Académie de langue et de littérature françaises. Les locaux de celle-ci vous seront ouverts tous les jours de 2h.1/2 à 5 heures, sauf le samedi. L'entrée est la porte immédiatement à droite, sous le porche, au palais des Académies.

2/ J'avais choisi cet auteur comme sujet de mon mémoire de licence. Albert Mockel m'a mis en contact avec la veuve et avec le gendre de Vielé-Griffin. Il s'est employé à me permettre d'avoir accès à des livres qui ne se trouvaient pas à la Bibliothèque royale.

Je me propose d'y porter lundi ou mardi le « Livre des reines », « Cueille d'avril » et la « Légende de Wieland le Forgeron ». Ces livres ne seront communiqués qu'à vous seule. N'ai-je pas fait une confusion en vous parlant, l'autre jour, des légendes nordiques dont s'est inspiré le poète ? C'est dans « Swanhilde » que l'héroïne se sacrifie à la paix.

Tous mes vœux de bon travail

Albert Mockel

VI

Dimanche [début 1940 ?]

Chère Mademoiselle,

Je suis généralement au logis dans le commencement de l'après-midi. Vous pourriez donc, entre 2h ½ et 4 heures, venir consulter ma bibliothèque le jour qu'il vous conviendra : les œuvres de Francis Vielé-Griffin seront à votre disposition. Cependant, comme il m'arrive d'avoir à sortir vers ce moment, et comme je serais fâché de vous faire faire dans ce cas une course inutile, ayez la précaution de me téléphoner vers 2 heures, le jour choisi pour votre visite, et assurez-vous ainsi que je puis vous recevoir.

M. Gustave Charlier, votre professeur, m'a parlé de vous en fort bons termes.

Croyez-moi sympathiquement vôtre

Albert Mockel

Tél. 11-78-08

VII

Bruxelles 6 mars 1940

Chère Mademoiselle Blangy

Je vous félicite d'être en de si belles dispositions de travail. Puisque vous avez quelques éclaircissements à me demander à propos de Vielé-Griffin, je vous recevrai volontiers après-demain jeudi, à 3 heures, vous et les livres que vous offrez de me rapporter.

Agrérez mes salutations cordiales

Albert Mockel

VIII

[carte de visite s. d. Janvier 1941 ?]

Chère M^{lle} Blangy, je vous remercie de vos vœux affectueux et vous offre amicalement les miens. J'aurais dû répondre à votre dernière et charmante lettre. Mais écrire m'était alors physiquement si pénible, (les yeux, la tête, même la main !) qu'il me fallait à chaque fois remettre ce petit effort à un temps meilleur. Au surplus, cette lettre semblait m'annoncer votre proche visite, et j'attendais votre coup de téléphone. Je serais très charmé de vous voir enfin, et de vous entendre. Donnez-le donc, ce coup de téléphone, mais pas avant mardi prochain car d'ici là je ne m'appartiens point. (Tél. 48-17-18) Et à bientôt.

Affectueusement à vous

A. M.

IX

15 juillet 1941
62 rue Vautier

Mademoiselle

Les maux de tête me rendent très pénible l'acte matériel d'écrire, et l'état de ma vue l'a fait, depuis près de trois mois, plus malaisé encore. C'est pourquoi je vous ai fait attendre cette réponse pendant quelques jours.

Malgré mon désir de vous obliger, je ne vois guère comment je pourrais vous aider d'une manière efficace, mais je parlerai volontiers de vous autour de moi, et vous recommanderai pour un secrétariat éventuel.

Vous me paraissez dans des dispositions morales singulièrement amères. Je les crois aussi dangereuses et voudrais vous mettre en garde contre une démarche irréfléchie. Nous causerons de tout cela, si vous le jugez bon. Je pourrais vous recevoir soit jeudi (après-demain) à 3 heures, soit samedi à 6 heures, pour un bref entretien. Veuillez noter que je suis à présent au Musée Wiertz, 62 rue Vautier.

Votre dévoué

Albert Mockel

X

Bruxelles 6 août 1941
62 rue Vautier

Chère mademoiselle Blangy

Vous venez de m'adresser la lettre la plus gentille du monde. Comment n'être pas touché du souci que vous prenez de ma santé,

et de cette offre d'accueil à Profondeville (si je vous ai bien lue) où le bon air de la vallée mosane devrait ranimer mes forces, anémiées par la tristesse de mon habitation actuelle... Mais comment ne pas sourire amicalement aussi ? Car il faut vous rassurer tout de suite. Non seulement ma santé est meilleure, mais la « triste habitation » que vous vous représentez y est sans doute pour quelque chose.

De l'extérieur, j'admets qu'elle semble assez morose, voire tout à fait rébarbative depuis qu'un vieux lierre aux proportions anormales a dû être arraché de la façade où les gelées de cet hiver l'avaient frappé de mort. Mais quand vous viendrez m'y voir, vous découvrirez des pièces claires et spacieuses, une maison très bien agencée que borde un vaste jardin. La rue Vautier gravit et redescend les pentes d'une butte assez élevée qui forme comme un coin de campagne isolé dans un vilain quartier de ville. Et l'air y est excellent, rassurez-vous, à cela près qu'il y passe trop souvent en rafales. Tout cela est malheureusement déparé par l'énorme et abominable bâtisse destinée à agrandir le musée d'histoire naturelle qui fait face à « mon » musée de peinture.

J'aurai plaisir à vous montrer cet asile offert à mes vieux jours. Annoncez-moi votre visite lorsque vos amygdales seront guéries de la pénible mais nullement dangereuse intervention qu'elles viennent de subir. Veuillez, en ce cas, m'écrire deux ou trois jours d'avance, ou me téléphoner au Musée (T. 48-17-18)

Excusez mon écriture peu lisible, mes yeux se portent encore assez mal, et croyez-moi cordialement vôtre

Albert Mockel

XI

Jeudi 19 septembre [1941]

Mes félicitations les meilleures à la nouvelle licenciée ès lettres, et bravo pour la « distinction » dont est paré son beau diplôme. Vous voilà une vraie grande personne, mademoiselle, et cela n'est pas sans m'imposer.

Mais oui, venez donc me conter vos succès dont je veux me réjouir avec vous, et vous me direz vos impressions d'étudiante libérée, respirant avec plus de force et de jeunesse devant la grande fenêtre ouverte sur la vie.

Je n'ai pas quitté Bruxelles et vous recevrai volontiers mardi prochain vers 3 heures, si cela vous convient.

Croyez à mon amical souvenir

Albert Mockel

5 mai 1942
62, rue Vautier

Chère mademoiselle Blangy

Ma femme et moi, nous vous remercions de tout cœur. Vous avez multiplié les recherches, n'épargnant point vos peines pour dénicher le cultivateur de bonne volonté qui résoudrait en ce qui nous concerne, l'angoissante question des pommes de terre. Si vous n'avez pu y réussir, nous ne vous en sommes certes pas moins reconnaissants d'un si gracieux effort. Vous aviez même imaginé un autre moyen de nous venir en aide en faisant cultiver un petit champ dans votre voisinage, si nous pouvions fournir les tubercules à y planter. Mais nous n'aurons pas, cette fois, à user plus longtemps de votre gentille obligeance ; car, en même temps que votre lettre, m'arrivait la nouvelle qu'un petit groupe de fonctionnaires des Beaux-Arts avait conclu un contrat avec un fermier, et que j'étais inscrit parmi les bénéficiaires de cette entreprise agricole. Vous voilà donc pleinement rassurée sur notre sort.

Mais pourquoi donc vous imaginez-vous vilainement que vos lettres puissent m'ennuyer ? Celle que vous venez de m'écrire est charmante, sachez-le, et bien à votre image. J'en aime le naturel, la spontanéité, le gracieux abandon, et cet accent de confiance dont je suis vraiment touché. Le vieux poète que vous nommez abusivement votre maître, – il ne le fut réellement jamais, – se plaît à voir en vous une gentille petite amie dont il n'oublie pas les délicates prévenances et qu'il accueillera toujours avec plaisir.

Il serait un peu long de vous parler ici de vos lectures. Nous le ferons de vive voix quand vous me rapporterez le volume que je vous ai prêté³. Mais j'inscris ici le titre du très beau roman de Morgan que vous pourriez avoir oublié : *Spartelbrook*⁴, où vous verrez une figure d'écrivain profondément étudiée et « sentie », en qui se retrouvent certains traits de Byron et surtout de Shelley.

Je vous dis à bientôt, en vous serrant la main

Albert Mockel

3/ Sans doute un livre d'Edmond Picard.

4/ *Sic* pour *Spartenbroke*.

XIII

[carte postale s. d., cachet postal illisible. 1944 ?]

Chère mademoiselle

Je compte bien recevoir, demain lundi, la visite que vous m'avez promise. Mais je n'ai pu refuser l'invitation à dîner que m'adressait avec une insistance impérative, une de mes meilleures amies âgée de 84 ans⁵. Comme il me serait peut-être fort difficile de me trouver chez moi dès 3 heures, puis-je vous demander de retarder d'une demi-heure cette aimable visite, et de la prolonger d'autant par compensation ?

Votre cordialement dévoué

Albert Mockel

XIV

Mardi 11 avril [1944]

Chère mademoiselle Blangy

Etourdi que je suis, j'avais oublié que nous devons nous rendre chez un médecin, ma femme et moi, demain mercredi après midi. Nous serons d'ailleurs rentrés vers 5 heures, sans doute, et pourrions alors (et, bien entendu, le matin aussi), avoir le plaisir de vous recevoir.

Votre cordialement dévoué

Albert Mockel

XV

Jeudi 16 nov. 44

Chère mademoiselle Blangy

J'ai regretté de ne pas avoir, avant-hier, la visite promise. Soignez bien votre rhume et remettez-vous vite sur pied. Vous seriez gentille de me faire parvenir sans retard les pages que je vous ai confiées⁶, même si vous n'avez pu intégralement les

5/ Il s'agit de Léonie Lafontaine, militante féministe de la première heure, très liée à la reine Élisabeth, sœur du sénateur Henri Lafontaine. Je l'ai rencontrée par la suite. Elle m'a raconté avoir rencontré, lors d'une croisière en Norvège, une dame autrichienne dont le fils souhaitait faire des études d'économie, pour lesquelles M^{me} Lafontaine conseilla la Belgique. Le jeune homme suivit cette suggestion. Coïncidence étonnante : c'était son futur mari.

6/ Le manuscrit d'une étude écrite par Mockel sur le peintre Antoine Wiertz. Voir la lettre suivante.

dactylographier, car il y a désormais extrême urgence, on me les réclame aux Musées royaux.

D'avance je vous en remercie en vous serrant la main.

Albert Mockel

XVI

18 novembre 1944

62, rue Vautier

Bruxelles-Ixelles

Chère mademoiselle Blangy

Un communiqué de l'administration des Postes annonce 1° que les lettres « recommandées » ne sont plus acceptées. 2° que la poste jette au rebut les lettres dont l'expéditeur aurait négligé d'inscrire au verso son nom et son adresse.

J'oublie bien rarement de le faire, mais enfin cela pourrait m'être arrivé par exception pour ma lettre d'il y a deux jours. Je me permets donc de vous rappeler que j'attends *avec impatience* la copie dactylographiée que vous m'aviez promise pour mardi dernier. Cette étude sur le peintre Antoine Wiertz m'est réclamée d'urgence par les Musées royaux des Beaux-Arts en vue d'une publication dans l'Annuaire officiel des Musées. Je vous prie donc instamment de me faire parvenir le plus tôt possible le texte que je vous ai confié et sa copie dactylographiée, *même si vous n'avez pu achever celle-ci*. Et comme vous ne pourriez la faire recommander à la poste, je vous serais très obligé de bien vouloir me l'apporter vous-même.

D'avance je vous en remercie.

Votre dévoué

Albert Mockel

Ce fut son dernier message. Il mourut le 30 janvier 1945.

[M^{me} Blangy a eu l'amabilité de faire don à l'Académie de cette correspondance ainsi que de ses poèmes annotés par Albert Mockel. Nous lui en sommes fort reconnaissants (André Goosse)]

Poèmes de Marie-Louise Blangy annotés par Albert Mockel

*LES DISPARUS **

Annotations d'Albert Mockel

[Appréciation générale] *Intéressant comme essai de dialogue sentimental et pathétique. Je loue ici la simplicité du langage, qui est et doit rester naturel sans pourtant choir dans le prosaïsme ou la fadeur.

Deux ombres ont erré cette nuit dans le parc aux arbres morts. Elles étaient belles toutes deux... Elles se sont rencontrées.

Lui

Je suis revenu ce soir, chérie
Parce que la nuit était douce.

**(- Oui, mon chéri !)

Elle

Le silence est trop profond...
Le temps est mort... irréparable...
Il est trop tard pour nous aimer.
Mon cœur s'est éparpillé.
Sur des routes sans lumière.
Toute ma jeunesse a passé,
Le front tendu vers des fictions ***(Prose)
Dis-moi, toi que j'aimais :
Le soleil d'août et l'air qui vibre
En paillettes jaunes sur les prairies.
Dis-moi le frémissement des réveils
Au fond des vieux parcs...

Dis-moi cette vie immense
De la terre chaude
Qui me pénétrait comme un faune...

**** Un peu violent, ce me
semble. Pénétrer, oui bien sûr ; mais
la manière du faune est brutale, trop
brutale pour cet être déjà fané, sans
doute, par une vie sans choix, mais
qui semble avoir gardé une sensibi-
lité assez délicate⁷

Lui

Chérie, je te dirai, mais viens
Dans ta chambre basse
Où le flacon à parfum,
Vide et débouché,
Répand dans le silence
Des tentures fermées
L'odeur morte d'un vieil été...
Viens et n'allume pas la lampe
En ouvrant la porte qui craque.
Nous nous assiérons gravement,
Immatérialisés par les souvenirs qui planent.
Et je les nommerai pour nous deux
Quand ils passeront dans le noir...

***** (Ceci n'a pas du tout trouvé
son expression. Il en résulte même je
ne sais quoi d'un peu comique aux
yeux d'un lecteur épris de gaudriole
vulgaire par exemple.)

Et peut-être que la vie
Recommencera tout entière
Parce que nous l'aurons voulu
Profondément...

20 juin 1937.

FERME LE LIVRE...

Ferme le livre qui te lasse
Voici l'heure où les trous ne se combleront plus...
Tu marcheras en automate
Le long d'une route
Que tu n'as pas voulue.
Parfois, aux soirs qui s'éternisent
Tu te retourneras...
Et ton grand corps
Aux pâles yeux noyés
Découpera de l'ombre
Sur le soleil mourant...

^{7/} Mockel m'a mal comprise. *Pénétrait* est employé au figuré, donc sans signifi-
cation érotique. Il faut comprendre : « La vie immense pénétrait l'âme de la
femme comme elle aurait pénétré l'âme sauvage d'un faune ».

Alors...
Galopant sur leurs chevaux fous,
Ils reviendront du fond des steppes rousses
Les cosaques fulgurants de tes rêves d'enfant...

Tu sentiras le sol trembler et gémir sous leur course.
Tu reverras le rouge flamboyant,
Les visages tannés.
Et quand leur défilé
Aura rempli tes yeux
Des brumes de légendes,
Tu referas ce geste des mains tendues
Vers l'espace nostalgique,
Ce geste où ton cœur
À les pieds nus*.

(5 août 1938)

* Note d'Albert Mockel

Il y a certes une trouvaille dans cette image ; mais, plastiquement, c'est une absurdité : un cœur n'a pas des pieds, mais vous pourriez en prêter à une entité moins matérielle, moins visible : âme, par ex., ou joie, ou peur, que sais-je ? selon votre sentiment qui choisirait ce qu'il entend personnifier.

Toute cette pièce est encore très confuse, et, comme les autres, singulièrement livrée aux hasards de l'improvisation.

Cependant je la mets à part, en signe d'approbation, parce qu'elle n'est pas, comme tant d'autres, la confiance directe de petits émois sentimentaux. Il y a une transposition par l'image, c'est-à-dire essai de création.

POURQUOI VEUX-TU PLEURER ?

Pourquoi veux-tu pleurer
Petite fille aux mains chaudes ?
Il fait noir lentement
Dans le couloir où tu rêves.
Pourquoi regardes-tu là-bas
En t'adossant au mur ?
Là-bas, c'est la porte ouverte
Sur le jardin mouillé...
Un peu de jour s'éternise
Dans l'allée de bouleaux...

L'eau d'orage pèse encore sur les feuilles,
Et les flaques luisent
Sur le chemin noir...

Il viendra peut-être ce soir
L'aventurier que tu aimes.
Il viendra par le parc détrempé,
Sans que tu le voies.

Sa silhouette se dressera soudain
 À l'entrée du couloir...
 L'humidité de la voûte
 Descendra glacée sur votre étreinte
 Et votre amour aura
 La fraîcheur infinie, calme et pure
 De la terre lavée
 Par une pluie d'orage...

(10 juin 1938)

Note d'Albert Mockel

Les premiers vers sont très sympathiques. Ils seraient de la poésie réalisée et non plus seulement à l'état d'espoir s'ils avaient trouvé leur forme.

NIOUCHA

Nioucha, Nioucha,
 Le chant des bateliers s'alanguit de nuit glauque
 Et le fleuve poursuit d'un clapotement rauque
 La complainte qui monte au bord du ciel figé...
 Comme ton songe est lourd et tes yeux attristés...*

Nioucha

Écoute, c'est sa voix qui monte dans la plaine,
 C'est sa voix, Nioucha, qui te fait tant de peine...
 Pourquoi restes-tu là, seule comme autrefois...
 Fuis par le chemin noir, cours vite et cache-toi...
 Nioucha, Nioucha.

Tu as trop regardé l'eau lente qui se plisse,
 Prends garde, Nioucha, n'avance plus, tu glisses.
 D'un seul remous, le fleuve a caché ton beau corps.
 Sur toi le bateau passe... et l'homme y chante encor...
 Nioucha, Nioucha, Nioucha...**

(30 septembre 1938)

* Évitez la rime de deux qualificatifs. Idem, quoiqu'à un degré un peu moindre, celle de deux participes.

** Ce n'est pas mal du tout, cette petite pièce romantique. Le vers régulier (du moins en sa mesure) vous induit à serrer un peu plus les lignes du langage. Je n'attache aucune importance à la rime riche, mais j'en donne beaucoup au rythme (qu'il ne faut pas confondre avec la mesure). Le mètre est un bon cadre d'étude pour apprendre à saisir les mouvements du rythme qui s'y joue.