







# Le Bulletin

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

## Séance publique

### Réception de Marie-José Béguelin et Gabriel Ringlet

Marc Wilmet – Marie-José Béguelin – Yves Namur – Gabriel Ringlet

## Communications

**Lise Gauvin** L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle pratique romanesque – **Marc Wilmet** « Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes... » (Victor Hugo, *Contemplations*, I, 7). Réflexion sur les classes grammaticales – **Roland Beyen** De *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode à l'opéra *Le Grand Macabre* de Ligeti – **Georges-Henri Dumont** Souvenirs des débuts d'une politique culturelle (1965-1973) – **Yves Namur** Ernest Delève, un poète dans la secrète évidence – **Gérard de Cortanze** J.-M.G. Le Clézio : une littérature de l'envahissement – **Hubert Nyssen** La maison commence par le toit... *capriccio* – **Yves Namur** La nouvelle poésie française de Belgique. Réflexions autour d'une publication récente – **Roland Mortier** Le rêve champêtre de Voltaire dans ses lettres à Madame du Deffand – **Jacques Charles Lemaire** Originalités thématiques et textuelles du *Romanz du reis Yder* (circa 1210)

## Prix de l'Académie en 2008

### Ceux qui nous quittent

**Lucien Guissard** par Gabriel Ringlet – **Fernand Verhesen** par Pierre-Yves Soucy





**Séance publique du 26 septembre 2009**  
**Réception de Mme Marie-José Béguelin**  
**et de M. Gabriel Ringlet**

Discours de M. Marc Wilmet .....	9
Discours de Mme Marie-José Béguelin .....	21
Discours de M. Yves Namur .....	35
Discours de M. Gabriel Ringlet .....	49

**Communications**

**L'écrivain francophone et ses publics**

Communication de Mme Lise Gauvin à la séance mensuelle du 10 janvier 2009 .....	69
--	----

« **Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes...** »  
**(Victor Hugo, Contemplations, I, 7).**

**Réflexion sur les classes grammaticales**

Communication de M. Marc Wilmet à la séance mensuelle du 14 février 2009 .....	91
---	----

**De La Balade du Grand Macabre de Ghelderode à l'opéra**  
**Le Grand Macabre de Ligeti**

Communication de M. Roland Beyen à la séance mensuelle du 14 mars 2009 .....	105
---	-----

**Souvenirs des débuts d'une politique culturelle (1965-1973)**

Communication de M. Georges-Henri Dumont à la séance mensuelle du 25 avril 2009 .....	121
--	-----

**Ernest Delève, un poète dans la secrète évidence**

Communication de M. Yves Namur à la séance mensuelle du 9 mai 2009 .....	135
---	-----

**J.-M.G. Le Clézio : une littérature de l'envahissement**

Communication de M. Gérard de Cortanze à la séance mensuelle du 13 juin 2009 .....	149
---	-----

**La maison commence par le toit ... capriccio**

Communication de M. Hubert Nyssen à la séance mensuelle du 12 septembre 2009 .....	157
---	-----

**La nouvelle poésie française de Belgique.**

**Réflexions autour d'une publication récente**

Communication de M. Yves Namur à la séance mensuelle du 10 octobre 2009 .....	165
--	-----

**Le rêve champêtre de Voltaire dans ses lettres**  
**à Madame du Deffand**

Communication de M. Roland Mortier à la séance mensuelle du 14 novembre 2009 .....	185
---	-----

**Originalités thématiques et textuelles du *Romanz du reis Yder*  
(circa 1210)**

Communication de M. Jacques Charles Lemaire  
à la séance mensuelle du 12 décembre 2009 ..... 195

**Prix de l'Académie en 2008**

**Palmarès** ..... 215

**Ceux qui nous quittent**

**Lucien Guissard** par M. Gabriel Ringlet ..... 231

**Fernand Verhesen** par M. Pierre-Yves Soucy ..... 233

**Réception de  
Mme Marie-José Béguelin  
et de M. Gabriel Ringlet**

**Séance publique du 26 septembre 2009**



# Réception de M<sup>me</sup> Marie-José Béguelin

Discours de M. Marc Wilmet

Madame,

Cet exorde solennel nous rajeunit. Moi en tout cas. *Vous* n'en avez guère besoin.

J'ai dû vous saluer ainsi lors de notre première rencontre. Cela se passait en des temps pas très anciens, le 27 avril — admirez la précision — 1999, à Genève, où l'on m'avait invité à un colloque international sur les articles français. Il s'agit, je ne vous apprends rien, d'une problématique récurrente : de « petits mots » (*article* dérive du latin *articulus* 'petite articulation', diminutif du grec *arthron*) susceptibles d'exprimer du blanc au noir le très général (par exemple *L'homme est raisonnable* égale « tous les hommes », en principe) ou le très particulier (par exemple *L'homme à l'oreille coupée*), le « défini » LE en butte à la concurrence de l'« indéfini » UN. Comble des combles, le système des contraires et des doublons vaille que vaille maîtrisé, les allophones enfin capables, croient-ils, de mettre l'article se voient instamment priés de l'omettre à bon escient : *Pierre est professeur* (article zéro) ou *parler politique, faire tapisserie, jouer cartes sur table*, etc. Au cours d'une séance mémorable du Congrès de linguistique romane, le regretté Stanislas Karolak, pris d'un soudain accès de fureur, s'est écrié que l'article était un luxe inutile vu que le polonais s'en dispensait !

Les organisateurs avaient bien fait les choses en logeant les congressistes étrangers à l'hôtel Cornavin, cher aux tintinophiles (veuillent

les adeptes de Spirou pardonner une petite trahison à celui qui vous parle, né à Marcinelle, la même année et dans la même rue Jules Destrée que le groom carolorégien au patronyme d'écureuil), qui déploie d'ailleurs au beau milieu de son patio, afin que nul n'en ignore, une immense affiche du professeur Tournesol.

Vous veniez en voisine. J'avais lu votre nom dans le programme. Il va de soi que je connaissais depuis longtemps certains de vos travaux, mais, comme l'usage ne s'est pas encore répandu d'arborer une photo des écrivains scientifiques en quatrième de couverture de leurs ouvrages, je m'étais enquis de vous auprès d'un collègue. Je l'entends encore : Marie-José Béguélin, oui, je vous présenterai et, vous verrez, c'est une chic fille.

Il avait raison. Le plan de mon discours sort de là tout tracé. *Primo*, qu'est-ce qu'une chic fille et comment le devient-on ?

(À moins qu'on ne naisse « chic fille » ? Vous connaissez l'adage : « On devient cuisinier, on naît rôtiisseur », que Gustave Guillaume reconcoctait à sa mode : « On devient grammairien, on naît linguiste ».)

*Secundo*, étant donné que cette qualité ne constitue pas une condition suffisante d'élection à l'Académie royale de langue et de littérature françaises, ni du reste, hélas, une condition nécessaire, de quelle façon êtes-vous apparue linguiste, justement, et, au bénéfice de l'épicène, linguiste parmi les plus distingués de sa génération ?

Vous êtes née à Bienne, dans le canton de Berne, un 21 juillet. (Par parenthèse, une date propice au fatum linguistique : le Danois Michaël Herslund ne manque jamais, m'a-t-il assuré, en fêtant ce jour-là son anniversaire, de trinquer « à la santé des grammairiens belges présents, passés et peut-être à venir » — je lui laisse la responsabilité de l'adverbe.) L'agenda de votre père consigne : « Aujourd'hui naissance à 23 h 20 de notre fille Marie-Josée, venue au monde comme un boulet de canon, par une nuit magnifique. » *Marie-Josée* avec *e* final. Il fallut batailler ferme contre l'état civil pour l'en ôter. La propagandiste de la féminisation des noms de titres, fonctions et professions que vous êtes en aurait-elle subi l'empreinte quand elle confesse que si *rectrice* ou *cafetière* ne l'ont jamais dérangée elle garde une instinctive réticence envers les ajouts d'un *e* sonore du type *professeu-re*, *docteu-re*... que prônent entre autres les Québécois ? Indépendamment de la cause, je partage ce sentiment.

Vos parents, Roland Béguelin et Marie-Louise Montandon, sont issus de Tramelan et Saint-Imier, deux villages horlogers des montagnes du Jura-Sud. Votre arrière-grand-père maternel était « boîtier or », c'est-à-dire fabricant de boîtes pour montres en or, et, pendant vos visites dominicales au grand-père paternel, à condition que la 203 noire qui chauffait à la montée ne vous trahisse pas en route, vous pouviez contempler, après une escapade gourmande au verger qui regorgeait de poires et de mirabelles, Léon Béguelin, fils de paysan promu artisan, réparant à longueur de journée, en blouse blanche et la loupe vissée à la lunette, les montres du voisinage.

(Il serait tentant d'augurer que vous devez à ces aïeux la méticulosité philologique qui vous caractérise. Ou la rigueur architectonique de votre autre grand-père, collaborateur occasionnel de Le Corbusier. À moins que ce ne soit l'habitude des hauteurs desquelles, à Pâques, avec votre sœur cadette, Nicole, vous faisiez rouler des œufs sur le gazon ou dans la neige.)

Votre mère Malou, morte jeune, en 1978, vous a inspiré quelques jolies pages que vous vous résoudrez sans doute à publier un jour : une belle femme brune, élégante, nimbée de charme, d'humour tendre et de sensibilité ; extravertie et intuitive, là où son époux se révélait rationnel, réservé, parfois tranchant. Le poète neuchâtelois Arthur Nicolet l'avait rebaptisée en hommage à ses talents de narratrice « Dame éloquentine ». Vous tenez également sous le coude des dizaines de lettres de votre grand-mère maternelle (que vous n'avez pas connue) à sa fille, pleines, dites-vous, de sollicitude et de détails stylistiques charmants, un précieux témoignage sur la vie quotidienne des villageois au début de la deuxième guerre mondiale.

Bien entendu, votre père, homme de plume et homme politique d'envergure, a joué dans votre édification intellectuelle et morale un rôle essentiel. Ne serait-ce qu'en vous dotant du sens dialectique. À l'école de commerce, déjà, pour séduire votre future mère, il lui écrivait ses dissertations en prenant soin d'adopter dans la sienne le point de vue argumentatif opposé. Magnifique apprentissage de l'art rhétorique et entraînement précoce à la controverse ! Plus tard, avant l'un ou l'autre référendum populaire à l'issue incertaine, il rédigerait préventivement, en parallèle, un bulletin de victoire et une exhortation à surmonter la défaite.

D'abord directeur d'imprimerie, il accepte le poste de rédacteur en chef du *Jura Libre* et initie en tant que secrétaire général du Rassemblement jurassien le combat de libération du Jura, qu'il mènera à bonne fin au travers des pires obstacles, des volées

d'insultes — menaces de mort comprises — émanant d'anti-séparatistes bernois. « La personnalité la plus haïe de la Suisse officielle », constate un chroniqueur. Si en pareil contexte ses loisirs et sa disponibilité étaient forcément limités, la musique le reconforte au point qu'il achète en période de vaches maigres un tourne-disque avec l'argent patiemment mis de côté afin d'acquérir un frigo (l'épisode vous vaut la vision fugace de la plaque de beurre qui, l'été, rafraîchissait sous la douche, pendant que des flots de Mozart ou de Beethoven provenaient du salon...). Il lui arrivait à la maison de se montrer maladroit par timidité, votre mère s'employant à renouer les liens affectifs un instant distendus. Vous l'avez confié à son principal biographe : « Mon père avait un côté un peu patriarcal. D'un côté, il se disait féministe ; il a soutenu les droits politiques des femmes et il voulait que ses filles fassent des études. Mais il avait un côté un peu mâle archaïque aussi. C'était : Les femmes, apportez-moi mon café ! Taisez-vous les femmes. Il nous interrompait souvent : Vous ne savez pas ce que vous dites. »

Jusqu'à sa mort, survenue en 1993, il a produit une impression d'énergie indomptable. Vous évoquez son optimisme, la vivacité de son regard bleu, son aptitude à rire de toutes les situations pendant les rares moments de détente autour de la table familiale.

J'ai eu la curiosité de confronter vos souvenirs privés avec l'image publique du tribun qui (je cite une de vos lettres), « a véritablement consacré sa vie à son coin de terre francophone et durablement imprimé sa marque sur le destin de ses habitants ». Ouvrons à cet égard le fort volume de 400 pages dû à Vincent Philippe : *Roland Béguelin. La Plume-Épée*.

*Plume*, certes, mais surtout *épée*. Le ton, gaullien. À propos de ses compatriotes jurassiens réfractaires à l'autonomie : « L'histoire montre sans équivoque que, dans toute région politiquement dominée, une partie des citoyens, fussent-ils autochtones, sont partisans de l'État dominateur (...). Une minorité soumise à un pouvoir extérieur est toujours divisée, en raison de son état de dépendance. » Ou encore (Obélix à la rescousse d'Astérix) : « Il ne peut y avoir d'autre porte de sortie que celle qu'on aura enfoncée. » Le polémiste a la dent dure : « ... la lourde tutelle du peuple alémanique le plus mal équilibré peut-être, non sans qualités certes, mais peu apte à s'élever au niveau des problèmes sentimentaux et humains que pose le mariage forcé avec un peuple vif et latin. »

Ses grandes causes : le Jura libre et unifié, puis, élargissant la perspective, la francophonie politique. Il noue des contacts étroits

avec le Québécois René Lévesque, avec Lucien Outers, avec Jean-Pierre Chevènement (qui l'invite en 1979 à Belfort en compagnie de François Mitterrand, et c'est Béguelin, alors membre de l'Assemblée jurassienne et président du Parlement de la République et Canton du Jura, que les orateurs saluent en raccourci de « Monsieur le Président de la République », Mitterrand n'ayant droit qu'à un « Camarade »).

J'ai été l'écouter cette année-là, figurez-vous, à Watermael-Boitsfort, et il m'a entretenu... de grammaire. Sa francophilie était totale, chaleureuse, passionnelle, doublée d'un attachement indéfectible à la France. Il avait fondé en 1971 avec notre ancien Secrétaire perpétuel Marcel Thiry la Conférence des communautés ethniques de langue française, réintitulée en 1993 — l'adjectif *ethnique* s'étant alourdi entre-temps de connotations suspectes — Conférence des peuples de langue française. Il a connu et fréquenté Maurice Piron, à qui j'ai succédé en cette Académie, et Pierre Ruelle, qui m'y a reçu. Le 17 juin 1990, face au monument de l'Aigle blessé, il décrivait dans la défaite de Napoléon à Waterloo et la dévolution consécutive par le Traité de Vienne des marches romanes de l'Empire à l'ennemi germanique un drame commun au Jura et à la Wallonie. Il ne comprenait pas que les « fils de la France » (*sic*) acceptent d'abdiquer leur patrimoine, même littéraire, son jugement rejoignant en la circonstance celui de notre défunt confrère Charles Bertin : « Un écrivain appartient à la littérature française, allemande ou italienne, mais il n'y a pas d'écrivains suisses, sinon de passeport. » On transposera.

Roland Béguelin n'a jamais renoncé pour son compte aux Belles-Lettres. Vers le crépuscule de sa vie, il méditait un roman. Outre la masse de discours, d'éditoriaux, d'articles de journaux, de brochures et une correspondance foisonnante, on lui doit des poèmes de jeunesse éparpillés (un florilège en a réuni quelques-uns), une pièce de théâtre (non jouée), six contes et trois nouvelles. Il lisait avec voracité. Comme votre mère et vous d'ailleurs.

La lecture... Parlons-en. Très tôt, vous aviez manifesté votre envie d'apprendre à lire, mais vos parents s'y sont opposés, redoutant que vous vous ennuyiez ensuite à l'école. Vous en avez été quitte pour mémoriser à quatre ans les textes des livres illustrés qui vous étaient lus et pour les réciter en tournant les pages au bon endroit, fière de mimer une compétence qu'on vous refusait. En première primaire, le succès fut rapide. Vous vous mesurez dare-dare aux « vrais livres » (comprendre : avec plus de noir que de couleurs) et déchif-

frez paragraphe après paragraphe la comtesse de Ségur. L'intérêt se mue progressivement en frénésie. Vous lisez un livre par jour, en moyenne. Vous recherchez partout une bibliothèque et un coin tranquille où vous isoler. Vous lisez sous les draps à la lumière d'une lampe de poche. Vous découvrez le Grand Meaulnes à neuf ans, Maupassant et Zola à treize. Au camp de ski, vous chargez vos bagages de classiques Garnier.

Conséquence heureuse, votre scolarité bénéficie de ce que vous butinez au dehors. Vous réussissez première sur 130 les examens d'entrée à l'école secondaire. Des dames arrêtent votre maman dans la rue, la congratulent, ce qui vous laisse personnellement de marbre, sinon que vous vous sentirez obligée d'entretenir la fierté des vôtres et de justifier la confiance de vos instituteurs et institutrices. C'est ainsi que la machine enseignante s'alimente de ses productions.

Au collège de Delémont, plusieurs maîtres vous influencent. Les subtilités de la grammaire normative et de l'accord du participe passé des verbes pronominaux vous rebutent d'autant moins qu'à domicile votre père, féru de Grevisse, son auteur de référence, expose régulièrement ses dilemmes orthographiques et typographiques (il mettra toutefois du temps à prendre en considération ce que vous aviez à lui dire comme linguiste). Votre professeur de latin avait l'habitude de récompenser le travail de sa classe en égrenant à haute voix la grammaire de Grimal et vous saisissez grâce à lui, par-delà les rhapsodies de chapitres, la cohérence morphosyntaxique de notre langue mère. Le professeur d'allemand vous éveille à de nouveaux idiomes.

Après la Maturité classique en 1968 à l'École cantonale de Porrentruy (à une demi-heure de train de Delémont), désormais capable de traduire Homère, Hérodote ou Virgile sans le secours d'un dictionnaire, vous irez poursuivre votre formation à Paris.

Malgré les 85 points obtenus sur un total de 86 (où diantre en avez-vous perdu un ?), qu'on n'aille pas soupçonner une Marie-José bas bleu, son horizon confiné aux études. Loin de là. Avec une joyeuse bande de copains cultivant le calembour et les plaisanteries de potaches, vous participez à l'intense ferveur identitaire et culturelle jurassienne, n'auriez manqué pour rien au monde les fêtes, les soirées de théâtre, de poésie et de chansons organisées en des arrière-salles de bistrot. Incidemment, vous éprouvez la difficulté, à l'époque où l'homme marche sur la Lune, d'être née fille en cette Suisse qui ravalait volontiers les femmes, toujours privées de droit

de vote, au rang d'objets décoratifs. Vous ne l'entendez pas de cette oreille, donnez vos avis, soutenez hardiment votre point de vue et récoltez en retour le surnom de « Beguelinus à la tête de bois » (remarque adventice, il eût mieux valu féminiser : « Ubi eris Beguelinus, ero Beguelina »). Vous déplorez aujourd'hui encore que la représentation de vos concitoyennes dans les postes à responsabilité demeure insuffisante et qu'il n'y ait par exemple que 15 % de femmes professeurs d'Université.

Quelle direction choisir quand on croule sous les dons ?

Votre penchant le plus ancien, quasiment inné : la médecine. Les sciences naturelles, la biologie vous fascinent. (Vous continuez d'ailleurs, m'a-t-on soufflé, à vous jeter avec avidité sur les informations médicales, les magazines de vulgarisation et les notices de médicaments.) Mais vos proches vous dissuadent : « de trop longues études pour une femme qui ensuite se marie et cesse d'exercer à cause des enfants ». Votre père vous verrait plutôt juriste et avocate vouée — dévouée — aux questions jurassiennes. Saturée de conflits, de révoltes et de clameurs, vous optez pour la sérénité de l'archéologie. Du Jurassien au Jurassique, en quelque sorte.

Vous voilà donc à Paris. Une famille française un brin bohème vous héberge. Vous occupez une chambre rue des Bois, dans le XIX<sup>e</sup> arrondissement, un quartier préservé, aux allures de province : marché pittoresque, échoppes de bougnats... Le jardin brusquement surgi au détour de deux immeubles offre en mai des senteurs de seringa et toute l'année un paradis aux chats errants.

La rentrée universitaire n'a lieu, on sait pourquoi, qu'en janvier 69. Vous suivez un cours d'iconographie grecque dans un local manquant — désorganisation étrange aux yeux d'une Suissesse... — tantôt de chaises et tantôt d'enseignant. À Censier, vous excellez en version grecque et latine ; mal à l'aise, avouons-le, en dissertation, où vos condisciples français, rompus à l'exercice, avaient une longueur d'avance. Vous vous rattrapez dans les explications de texte.

Le calendrier s'accélère, les modèles s'incarnent en des noms familiers aux adeptes de nos disciplines. Jean Perrot vous dévoile l'admirable structure de la phrase latine (vous vous en souviendrez dans la distinction opérée avec Alain Berrendonner de la micro-syntaxe d'en deçà de la phrase et de la macro-syntaxe d'au-delà). Christiane Marchello-Nizia vous révèle Chrétien de Troyes et les saveurs de l'ancien français. Les conférences à l'École pratique des

Hautes Études d'Armand Minard, Michel Lejeune, Françoise Bader (votre future directrice de thèse) vous initient au sanskrit védique, au tsigane, au mycénien, au vénète et à la grammaire comparée, scellant votre vocation de linguiste.

Vous quittez Paris une maîtrise de lettres classiques en poche, option langue, et un certificat d'études indiennes classiques (double mention « très bien », naturellement), nantie de surcroît d'une robuste culture cinématographique acquise dans les salles du Quartier latin. Rentrée au bercail, mariée, vous accompagnez Claude Reichler à Milan et enseignez le latin à la Scuola svizzera, hantant au passage — avec quelle ferveur ! — l'opéra. Mère de deux filles (qui synthétiseront à la longue vos penchants inaboutis, Mathilde, musicologue, metteuse en scène, elle a appris le russe et prépare une thèse sur Moussorgski, et Louise, neuro-psychologue, elle œuvre en milieu hospitalier à Lausanne), vous hésitez quant à votre destinée. Femme au foyer à l'exemple de votre mère ? Ou auxiliaire du mari, dont vous relisez les chapitres de la thèse en littérature française ? Il vous encourage au contraire à reprendre vos études, en linguistique générale cette fois. La résolution ne vous empêchera pas, membre active de l'Association suisse des traducteurs et interprètes, de continuer à effectuer pour garder la main une série de traductions de l'allemand et de l'italien.

Vos mentors à l'Université de Genève sont illustres : Luis Prieto et Daniele Gambarara. Robert Godel et Georges Redard vous incitent à exploiter des notes d'étudiants du visionnaire et génial Ferdinand de Saussure. Résultat : licenciée pour l'enseignement de la linguistique branche A en juin 1978 (excusez du peu : écrit, 6 sur 6 ; oral 6 sur 6 ; mémoire 6 sur 6). Votre mémoire est publié en 1980. Vous soutenez en 1984 une thèse sur les noms latins du type *mens* (parue en 1986 à Bruxelles dans la Collection Latomus) et méritez — vos pareils à deux fois ne se font point connaître — le prestigieux Prix Charles Bally.

La suite est de l'ordre du *curriculum*. Et du *cursus honorum*.

Assistante à temps partiel à l'Université de Lausanne, vous assurez un cours facultatif de linguistique au Collège Calvin et enseignez le français langue étrangère à l'École de langue et civilisation françaises de l'Université de Genève. Chargée de cours, maître-assistante puis professeur associée à l'Université de Fribourg. Professeur associée à l'Université de Lausanne. En 1990, professeur extraordinaire de linguistique française à l'Université de Neuchâtel ; en 1991, professeur ordinaire.

Reprenons notre souffle. De 2002 à 2003 et de 2005 à 2007, Directrice de l'Institut de philologie romane et de linguistique française. Dans l'intervalle, de 2003 à 2004, Vice-rectrice chargée des affaires académiques et Présidente de la Commission des nominations. Depuis 1991, Présidente du Groupe Bally de l'Institut romand de Recherches et de Documentation pédagogiques. Depuis 1996, représentante du canton de Neuchâtel au sein de la Commission philologique du Glossaire des patois de la Suisse romande. Depuis 2007, Directrice de l'Institut des sciences du langage et de la communication.

Vos activités rayonnent vers l'extérieur lorsque vous assumez la présidence de la Délégation à la langue française de Suisse romande (nous allions à partir de là nous revoir régulièrement, en Suisse, en France, en Belgique ou au Québec, à l'occasion de la rencontre annuelle des différents organismes de la Francophonie du Nord : je conserve en l'esprit les séminaires organisés à Neuchâtel sur « l'accueil des migrants en terre francophone » et à Genève sur « l'intercompréhension entre les langues voisines »). Lionel Jospin Premier Ministre vous nomme en 1999 au Conseil supérieur de la langue française, en la bonne compagnie d'André Goosse, Président aussi du Conseil international de la langue française, que vous rejoignez. En 2005, le Fonds national belge de la Recherche scientifique vous désigne membre de sa Commission philologique. Vous êtes à présent notre consœur. Le survol de votre carrière aura montré à chacun combien nous sommes heureux et fiers de vous accueillir.

Mesdames, Messieurs, calez-vous dans vos fauteuils, nous avons pour être un tant soit peu complets à feuilleter maintenant les neuf livres et la grosse centaine d'articles dus à Marie-José Béguelin, dans les quatre domaines (1) de la grammaire comparée des langues indo-européennes, des études saussuriennes, de l'histoire et épistémologie de la linguistique, (2) de la pragmatique, de la théorie de la référence et de la macro-syntaxe, (3) de la linguistique appliquée à l'enseignement du français, de questions de norme et de terminologie grammaticales, (4) de problèmes de gestion et de politique linguistiques.

La Directrice me rappellerait vite à l'ordre, le public s'impatienterait et votre modestie en souffrirait.

Quels titres épinglez, fût-ce au pas de charge ? La « notion de mot en latin et dans d'autres langues indo-européennes anciennes » (1988) ? Ou « la méthode comparative : problèmes épistémologiques en diachronie linguistique » (1994) ? Ou « des coefficients

sonantiques à la théorie des laryngales » (2000) ? Ou, déjà plus accessibles, quoique..., « pour une rhétorique des contenus implicites : l'exemple des mots d'esprit » (1985 et 1989), « contrôle du sujet zéro de l'infinif et programmation de la période » (1995), et ceci, alléchant, « l'usage des SN démonstratifs dans les *Fables* de La Fontaine » (1998) ; et, un des derniers-nés, « grammaticalisation et renouvellement formel de *en veux-tu en voilà* » ?

On *voudrait* bien, mais, décidément, le temps manque. Je m'en tiendrai sagement à deux axes : la fortune saussurienne et la linguistique appliquée.

Premier axe. Bien qu'une franciste ait rarement mission d'enseigner Saussure, vous vous y replongez toujours avec délices. La notoriété planétaire du *Cours de linguistique générale*, ouvrage posthume (1916), transcrit par les épigones Bally et Sechehaye, a fâcheusement occulté selon vous l'éblouissante œuvre de jeunesse qu'est le *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1879) et le *Recueil des publications scientifiques*, réalisé après le décès du Genevois (1922). Vous ressuscitez la fièvre intellectuelle des écrits autographes et des leçons, perceptible en filigrane des notes d'étudiants, et dénoncez l'actuelle épistémologie bancale d'une linguistique diachronique versant — les vocables sont de vous — dans l'« obscurantisme », le « simplisme » ou le « fétichisme », en ce qui concerne notamment les échelles ou les parcours de grammaticalisation et la notion « de pur confort », « faiblement théorisée » (si vous saviez à quel point je vous approuve), de *continuum*. Vous en arrivez à secouer le cocotier des divisions traditionnelles entre morphologie et syntaxe, entre grammaire et lexicologie. Un ouragan de fraîcheur.

Deuxième axe. Vous n'êtes pas de ces théoriciens qui s'imagineraient déchoir en rendant leur pensée applicable. Ici encore, vos intitulés sont parlants : « Les problèmes d'emploi du gérondif et des participiales en français contemporain » (1995), « Déficit dans la maîtrise des procédés de cohésion » (1995), « Le repérage spatio-temporel dans le discours rapporté : remarques sur les règles et les emplois » (1997), « La complémentation verbale. Quels savoirs pour l'enseignant ? Quels savoirs pour l'élève ? » (2001). Le livre majeur de cette veine est celui que vous avez dirigé : *De la phrase aux énoncés. Grammaire scolaire et descriptions linguistiques*, publié en 2000 à Bruxelles, chez De Boeck-Duculot, dans la bien nommée collection « Savoirs en pratique », et auquel l'Académie thérésienne a eu la bonne idée de décerner le Prix Joseph Houziaux. Tout est à lire, des quantités d'extraits seraient à citer, l'ensemble

appelle à chaque page la discussion constructive — sur les syntagmes, sur la phrase (clause et période), sur les natures et les fonctions, sur la terminologie grammaticale, sur l’oralité...

Je m’arrête.

Chère Marie-José, votre portrait s’avèrerait trop infidèle si j’oubliais de mentionner que vous avez présidé à Genève l’Association pour une Collection d’Études littéraires. Cela signifie qu’en vous la linguistique n’a pas étouffé l’amour de la littérature. Or la spécificité de notre Académie est de juxtaposer des écrivants et des écrivains. Vous verrez à l’expérience ce qui nous unit. Et ce qui nous différencie ? Je hasarderai ceci, à mi-chemin de l’humilité et de l’orgueil. Un savant est à brève échéance remplaçable. Qu’Einstein n’eût pas existé et il se serait trouvé un jour ou l’autre un astrophysicien mettant au point l’équation  $E = MC^2$ . Le poète, le dramaturge, le romancier est unique : en l’absence de Proust, personne, jamais, n’aurait écrit *À la recherche du temps perdu*.

Mais la science, toute science, dont la linguistique — voilà notre dignité vis-à-vis de la création artistique individuelle —, est cumulable. Des milliers de serviteurs éparpillés dans le vaste monde forgent inlassablement la longue chaîne des progrès de l’Humanité pensante.

Vous en êtes d’ores et déjà, et pour l’éternité, un solide maillon.



# Réception de M<sup>me</sup> Marie-José Béguelin

Discours de Mme Marie-José Béguelin

Mes chères Consœurs, mes chers Confrères, Mesdames, Messieurs,

C'est pour moi un honneur immense que d'être reçue aujourd'hui au sein de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, sur le fauteuil occupé jusqu'en novembre 2007 par le grand philologue et critique littéraire Paul Gorceix. En cette occasion solennelle, je voudrais exprimer mes remerciements les plus sincères aux membres de l'Académie qui m'ont élue et accueillie, mais aussi à la Belgique, qui ouvre de manière si généreuse les portes de cette illustre assemblée à des membres étrangers. À travers ma personne, j'aime à penser que c'est la Suisse romande qui, plus largement, voit reconnaître les efforts que déploient ses ressortissants pour illustrer la littérature et la langue françaises, pour en manifester la richesse et la diversité. Aussi est-ce non seulement en mon nom propre, mais également en celui de mes concitoyens que j'exprime en ce moment des sentiments de joie et de gratitude. Que l'honneur qui m'est fait soit partagé, en particulier, par toutes celles et tous ceux qui, au cours des années écoulées, m'ont entourée et épaulée, que ce soit à l'université, au sein de la Délégation à la langue française ou dans le cadre familial.

Admiratrice, depuis la première occasion où il m'a été donné de l'entendre, du talent oratoire exceptionnel de mon collègue Marc Wilmet, comment aurais-je imaginé qu'il serait conduit un jour à prononcer un discours dont je serais le thème ? Merci, Monsieur,

cher Marc, de cet exposé si chaleureux, bien trop élogieux, où vous avez à merveille rappelé le souvenir de ceux à qui je dois ma formation, mes parents et mes maîtres.

Permettez-moi d'avoir également une pensée, en ce jour et en ce lieu, pour ma sœur Nicole, décédée le 15 juillet 2008. Elle avait suivi, au début des années 1970, des études complètes de comédienne à l'Institut national des arts du spectacle (INSAS), à quelques rues d'ici. C'est avec elle que j'ai découvert pour la première fois, avec émerveillement, les villes de Bruxelles, de Gand et de Bruges, sans me douter que j'y nouerais par la suite tant de liens professionnels et amicaux. Une cruelle maladie a mis un terme précoce à la carrière de Nicole qui, malgré ses souffrances, ne manqua jamais d'évoquer avec chaleur les trois années heureuses et stimulantes de son séjour à Bruxelles.

Mesdames et Messieurs, je n'ai pas eu la chance de rencontrer Paul Gorceix, alors que plusieurs d'entre vous ont été ses proches ou ses amis. C'est à travers les hommages qui lui ont été rendus, à travers l'œuvre imposante qu'il a laissée et à travers le témoignage bienveillant d'Andrée Gorceix, son épouse ici présente, que j'ai découvert avec admiration ce savant français hors normes, à la fois germaniste distingué et brillant spécialiste des lettres françaises de Belgique, cet homme que Roland Beyen décrivait, dans son discours d'accueil, comme un « singulier alliage de rigueur et de passion, de don de soi et d'ouverture aux autres<sup>1</sup> ».

D'emblée, j'ai pu me faire de Paul Gorceix l'image d'un homme à la santé fragile, qui fut absent pour cause de maladie le jour même de sa réception à l'Académie royale le 24 janvier 2004. Bien des années plus tôt, en 1947, à l'âge de 17 ans, il avait dû interrompre pour cause de tuberculose ses études de langue et de littérature à l'Université de Poitiers, et rester presque constamment alité pendant deux années qui furent aussi une période de lecture intense. Cette fragilité physique était à l'évidence compensée par une énergie, une capacité de travail, un appétit de découverte hors du commun. À peine remis de sa maladie, le jeune homme part occuper un poste d'assistant de français en Autriche, à Vienne, puis à Offenbach près de Francfort. En 1954, titulaire de son diplôme d'études supérieures, il se fait affecter au lycée de Bône, en Algérie, avant de poursuivre

1/ Roland Beyen, « Réception de M. Paul Gorceix », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Tome LXXXII, 2004, n° 1-2., p. 16.

sa carrière comme professeur stagiaire à Strasbourg. Il passe ensuite plusieurs années en Allemagne, à l'Institut français de Brême, puis comme lecteur de français à la Philipps-Universität de Marbourg. Il se lance dans la rédaction d'une thèse, soutenue en 1967, sur l'humaniste autrichien Ernst von Feuchtersleben, puis entreprend une thèse d'État sur les *Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*<sup>2</sup>, achevée en six ans et soutenue en 1973 à Poitiers (je reviendrai sur cette œuvre déterminante). La même année, il accède à la chaire de langue et de littérature allemandes de l'Université de Poitiers, qu'il occupera pendant dix-sept ans. En 1991, il est nommé professeur à l'Université Michel Montaigne de Bordeaux : cette nouvelle affectation lui donne l'occasion de développer son enseignement sur les lettres françaises de Belgique, devenues entre-temps son terrain de recherches de prédilection. En parallèle, il continue à voyager, faisant partager en Allemagne, dans les pays du Nord, au Portugal, sa passion pour la Belgique fin de siècle et pour le courant symboliste.

L'œuvre de Paul Gorceix a été couronnée en 1999 par le prix du Rayonnement des lettres françaises de Belgique à l'étranger ; nul mieux que lui, assurément, n'a mérité d'occuper un fauteuil à l'Académie royale, dont il suivit régulièrement les séances du 11 novembre 2003, date de son élection, à son décès survenu brutalement quatre ans plus tard, dans la nuit du 17 au 18 novembre 2007.

Malgré une carrière qui, à ses débuts du moins, n'a rien d'un parcours tranquille, Paul Gorceix est un auteur incroyablement fécond, à l'aise dans tous les genres de la critique : monographies érudites, éditions et commentaires de textes, essais, ouvrages introductifs... Roland Beyen recensait, en 2004, « 25 livres, plus de 100 articles et 20 recensions concernant les lettres françaises de Belgique ; 2 livres, 10 articles et 30 recensions concernant les littératures germanique et comparée<sup>3</sup> ». Le catalogue s'est encore, nous le verrons, notablement enrichi ces dernières années. Dans l'élaboration de cette œuvre monumentale, Paul Gorceix fut secondé sans relâche par son épouse Andrée Gorceix qui, pendant plus d'un demi-siècle de vie commune, consacra chaque jour plusieurs heures au secrétariat de son mari. Cette activité menée

2/ Titre complet : *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, Paris, PUF, 1975 ; nouvelle édition augmentée d'une postface, Paris, Eurédit, 2005.

3/ *Loc. cit.*, p. 17.

dans la discrétion fut bien loin d'être accessoire, et il faut savoir que tout hommage rendu à Paul Gorceix s'adresse également à Andrée Gorceix, sa compagne et sa fidèle collaboratrice.

Le parcours que je viens de retracer qualifie Paul Gorceix, mieux que tout autre, pour assumer une fonction d'intercesseur entre les traditions culturelles germanique et romane. Entre 1949 et 1973, il dispense en Autriche et en Allemagne un grand nombre d'enseignements de français et de littérature française, tout en développant des recherches dans le domaine de la philosophie et de la poésie allemandes. Au cours de son professorat à l'Université de Poitiers, il initie, de manière symétrique, des étudiants français à la langue et la littérature allemandes. Dans l'intervalle, il opère à travers sa thèse d'État (cf. *supra* et n. 2) une conjonction particulièrement heureuse entre ses domaines de spécialité : il démontre en effet que le double ancrage culturel du poète gantois Maurice Maeterlinck, Flamand de langue française, lui a permis d'accéder mieux que quiconque aux traditions culturelles germanique et anglo-saxonne et de faire le lien — dans la foulée des tentatives de Nerval et de Nodier — entre romantisme allemand et symbolisme français. Ainsi, à une époque où les études dites francophones ne sont encore ni à la mode, ni à l'honneur, Paul Gorceix entreprend-il d'imposer, dans un paysage universitaire français quelque peu figé, cette littérature française de Belgique qu'il estime injustement sous-estimée et méconnue.

Mesdames et Messieurs, il m'est difficile, je l'avoue, d'évoquer au passé un chercheur dont la productivité semble s'étendre au-delà de la mort, un savant à qui nous devons, tout récemment encore, une véritable moisson, un feu d'artifice de travaux sur ce courant du symbolisme qui, je cite Paul Gorceix, « par une heureuse connivence de l'esprit du temps, du goût et de l'espace géographique (...) semble avoir pour berceau ce pays, entre Ardennes et mer du Nord, la Belgique<sup>4</sup> ». Entre 2005 et 2009, ce ne sont pas moins de dix ouvrages qui sont publiés soit à Paris soit à Bruxelles, monographies, essais, éditions commentées, ouvrages collectifs, ouvrage de mélanges, rééditions. Faute de pouvoir rendre justice à chacun de ces livres, dont le décompte même a quelque chose de vertigineux, je me bornerai à distinguer ici la monographie passionnante sur Georges Rodenbach parue en 2006 chez Champion, qui fait revivre non seulement l'auteur de *Bruges-la-Morte* et du *Carillonneur*,

4/ Paul Gorceix, « Le Symbolisme est-il belge ? », *Cahiers européens* 2/81, 1981, p. 79.

mais tout l'environnement social et intellectuel dans lequel il a déployé ses activités littéraires<sup>5</sup> ; le double volume posthume de mélanges paru en 2008 chez Eurédit, rassemblant de précieux articles sous le titre *Le Symbolisme en Belgique ou l'éveil à une identité culturelle. Une si rare différence...* ; et bien entendu, datée de 2005, la magistrale synthèse intitulée *Maurice Maeterlinck. L'arpenteur de l'invisible*<sup>6</sup>, dont le secrétaire perpétuel de l'Académie Jacques De Decker écrit à juste titre qu'« il mérite de devenir un classique de la critique des lettres belges, un ouvrage dont on dira un jour qu'il est 'le Gorceix' comme on dit du *Bon usage*, qu'il est 'le Grevisse-Goosse'<sup>7</sup> ». De l'impressionnant testament scientifique que nous a laissé Paul Gorceix émergent également plusieurs rééditions. Ainsi, le *Que sais-je ?* sur l'histoire littéraire allemande, paru en 1977, est ressorti en 1997 dans une nouvelle édition mise à jour<sup>8</sup>. Et la thèse de doctorat d'État évoquée plus haut (cf. n. 2), sortie en 1975 aux PUF et couronnée un an plus tard du Prix Strasbourg, est reparue en 2005 chez Eurédit, augmentée d'une substantielle postface dévolue à l'influence de Maeterlinck sur la modernité viennoise. Cette intense activité éditoriale témoigne, si besoin était, de l'actualité d'une œuvre qui frappe non seulement par son ampleur, mais aussi par la clairvoyance de son auteur, la constance qu'il met à défendre ses positions, la générosité avec laquelle il partage une érudition immense, érudition qui sous sa plume n'a jamais rien de gratuit ni d'écrasant.

Trois discours d'hommage à Paul Gorceix ont, à ma connaissance, été tenus avant celui-ci. Le premier est le discours de réception de Roland Beyen, auquel j'ai fait référence tout à l'heure<sup>9</sup>. Les deux autres sont dus à Jean Mondot et à Jacques De Decker : ils ont été prononcés le 4 avril 2008 lors d'une cérémonie organisée à l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux pour célébrer la parution posthume du double volume *Le Symbolisme en Belgique* (cf. n. 7). Ces éloges émanent de spécialistes distingués des domaines que

5/ *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Paris, Champion, 2006.

6/ Bruxelles, Le Cri/Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 2005.

7/ In *Hommage à Paul Gorceix à l'occasion de la parution de son ouvrage Le symbolisme en Belgique ou l'éveil à une identité culturelle. Une si rare différence...*, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 4 avril 2008, Paris, Eurédit, 2008, p. 23.

8/ Paul Gorceix, *Les grandes étapes de l'histoire littéraire allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » n° 1699, 1977 ; 2<sup>e</sup> édition mise à jour : *Histoire littéraire allemande*, 1997.

9/ *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Tome LXXXII, 2004, n° 1-2, p. 9-21.

Paul Gorceix a illustrés ; ils retracent brillamment, et de manière bien plus autorisée que je ne saurais le faire, le parcours intellectuel du savant.

Au départ de ce parcours, il y a on l'a vu les travaux sur la littérature allemande et plus particulièrement la première thèse sur l'Autrichien Ernst von Feuchtersleben, moraliste, pédagogue, précurseur de la psychanalyse<sup>10</sup> ; il y a ensuite la thèse d'État de 1973 sur Maurice Maeterlinck<sup>11</sup>, réalisée sous la direction de Jules Bizet, spécialiste de la mystique allemande. Cette thèse met au jour l'influence de la tradition culturelle germanique dans l'œuvre de Maeterlinck, influence moins d'une Allemagne « réelle » que d'une Allemagne rêvée, reconstruite à travers la poésie romantique (notamment celle de Novalis), la philosophie, la légende, le *Märchen*, la musique wagnérienne ; tradition culturelle à laquelle l'écrivain gantois accède de manière aisée, pour ainsi dire de plain-pied, grâce à son enracinement dans la langue et la culture flamandes. Cet ouvrage consacré à l'auteur de *Serres chaudes* marque un tournant dans les recherches de Paul Gorceix qui seront dès lors, et jusqu'à la fin de sa vie, orientées par l'étude, je le cite, de « la constellation singulière, assez mal connue dans l'Hexagone, de ces écrivains qu'on a appelés 'les symbolistes belges'<sup>12</sup> », constellation composée, outre Maeterlinck, de Camille Lemonnier, Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, Max Elskamp, Charles Van Lerberghe, Albert Mockel, Franz Hellens et quelques autres.

Dans la foulée de sa thèse d'État, Paul Gorceix fait paraître en 1978 un article important dans le *Bulletin* de l'Académie royale sous le titre « De la spécificité du Symbolisme belge<sup>13</sup> ». Il y démontre que les écrivains belges des années 1880, presque tous, comme Maeterlinck, Flamands d'expression française, ont affirmé leur identité littéraire à travers un rejet du cartésianisme et du naturalisme attachés à la tradition culturelle française. En dépit de l'attirance qu'ils éprouvaient pour Paris, où plusieurs ont résidé, en dépit même de l'admiration que suscitait chez eux le modèle parnassien, ces écrivains ont trouvé une source d'inspiration privilégiée dans la philosophie et le romantisme allemands, dans la littérature anglo-saxonne, ainsi que dans la tradition mystique flamande (notamment

10/ Paul Gorceix, *Ernst von Feuchtersleben, moraliste et pédagogue (1806-1849). Contribution à l'étude de l'humanisme libéral dans l'Autriche d'avant 1848*. Paris, PUF, 1976.

11/ *Les Affinités allemandes...* Cf. note 2.

12/ Paul Gorceix, *Le Symbolisme en Belgique ou l'éveil à une identité culturelle. Une si rare différence...* Paris, Eurédit, 2008, t. I, Avant-propos, p. 7.

13/ Article repris en 2008 dans *Le Symbolisme en Belgique*, p. 43-70.

Ruysbroeck l'Admirable, dont Maeterlinck traduisit *L'Ornement des noces spirituelles*), autant de références où ils ont puisé de quoi satisfaire leur aspiration identitaire.

Pour montrer la spécificité de la littérature qui naît en Belgique à cette époque, Paul Gorceix adopte, à partir des années 1970, toutes les voies possibles ; il exploite de manière concertée le commentaire de textes, l'histoire des idées, la philosophie, la critique des sources, la réflexion théorique et herméneutique. Il argumente en faveur non seulement de l'originalité mais aussi du caractère précurseur des auteurs qu'il étudie, avec élégance et fermeté, sans jamais se départir d'un sens raffiné de la nuance. Au service de cette démarche d'une grande cohérence, Paul Gorceix met une écriture ample, limpide, qui semble couler de source, en fait très travaillée. Rebelle à tout effet d'hermétisme, tout entière au service de la compréhension, cette langue va droit au but : elle est emblématique de la modestie d'un savant dont on est tenté de dire non pas qu'il s'efface derrière son objet, mais plutôt qu'il l'incarne, qu'il lui est consubstantiel.

Paul Gorceix poursuit, dans le même temps, un important travail d'éditeur : il introduit Maeterlinck et Elskamp dans la collection « Poésie » de Gallimard ; il met à disposition du public les textes fondateurs des lettres belges : poésie et théâtre de Maeterlinck bien sûr, en particulier dans les *Œuvres* en trois volumes parues aux Éditions Complexe (Bruxelles, 1999) ; mais aussi œuvres de Georges Eekhoud, Camille Lemonnier, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren dans l'ouvrage *La Belgique fin de siècle. Romans – Nouvelles – Théâtre* (Bruxelles, Éditions Complexe, 1997). En 2007 paraissent chez Champion les essais critiques de Rodenbach précédés d'une étude de Paul Gorceix<sup>14</sup> ; suit enfin, point culminant dans cette vaste entreprise de réhabilitation, la parution en 2009, toujours chez Champion, des textes d'Albert Mockel, principal théoricien belge du symbolisme, directeur de la revue liégeoise *La Wallonie* (1886-1992) qui accueille aussi bien les jeunes écrivains symbolistes belges que la nouvelle poésie française<sup>15</sup>. Dans l'étude substantielle qui introduit l'ouvrage

14/ Georges Rodenbach. *Les Essais critiques d'un journaliste*. Choix de textes précédés d'une étude par Paul Gorceix, Paris, Honoré Champion, 2007.

15/ Albert Mockel, *Propos de littérature (1894) suivis de Stéphane Mallarmé, un héros (1899) et autres textes*. Précédés d'une étude par Paul Gorceix, Paris, Honoré Champion, 2009. Dans son discours d'hommage (cf. n. 7), Jacques De Decker évoque le fait que Paul Gorceix travaillait, au moment de son décès, à un *Théâtre de Maurice Maeterlinck* pour la Bibliothèque de la Pléiade. Une préface de 87 p. nous est conservée, destinée à cette publication. On souhaite bien sûr que ce dernier travail ne soit pas perdu et que le projet puisse voir le jour.

de Mockel, Paul Gorceix montre que celui-ci, par l'esthétique de l'indétermination qu'il préconise, préfigure les théoriciens modernes de la réception (École de Constance avec Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, mais aussi Umberto Eco et Roland Barthes, pour qui l'œuvre d'art, de par sa structure même, intègre une pluralité de sens).

Dans le projet poétique des symbolistes tel qu'il est explicité par Paul Gorceix, mon attention de linguiste a été retenue par le mécanisme de l'analogie, à travers lequel s'élabore, par delà les possibilités d'expression du langage, la signification quasi métaphysique du poème ou de l'œuvre littéraire. Paul Gorceix écrit ainsi, à propos du roman *Bruges-la-Morte* :

L'originalité de l'œuvre (...) tient à la composition élaborée à partir d'un entrelacs d'images, d'associations et de correspondances entre le personnage et le monde qui l'entoure. Elle repose sur la vision d'un artiste, qui a eu l'idée, paradoxale et géniale à la fois, de mettre en équation le destin de son héros et la ville de Bruges, renouvelant ainsi, avant Breton, le raisonnement par analogie. Cette équivalence frappante par son étrangeté entre une ville et un état d'âme, fait la dimension exceptionnelle de cette œuvre. Elle en constitue la matière, qui n'existerait pas sans cette quête, dont les racines plongent à l'intérieur du moi<sup>16</sup>.

À l'opposé de l'allégorie pré-codée, rationnelle, tenue pour sclérosante par les théoriciens du symbolisme, l'analogie naît de manière pour ainsi dire inconsciente sous la plume du poète. Dans l'œuvre théâtrale de Maeterlinck, elle devient l'un des ressorts du drame où, par l'usage qui est fait des signes, monde moral et monde physique sont mis en résonance, de manière à suggérer une vérité ineffable, à vocation archétypale, touchant, selon l'expression d'Albert Mockel, au « monde abstrus des régions intangibles<sup>17</sup> ». À propos de cette même œuvre, Paul Gorceix montre aussi, de manière particulièrement fascinante pour un linguiste, les conséquences d'un refus et d'une dévaluation de la rhétorique : par leur insignifiance, leur caractère allusif et énigmatique, les dialogues des drames de Maeterlinck incitent à la conjecture, conférant au lecteur ou au spectateur un rôle actif, voire créatif ; de concert avec les signes extralinguistiques omniprésents, la banalité de ces dialogues permet tantôt de suggérer le poids d'une menace ou d'une angoisse indéfinies, tantôt d'ouvrir sur un espace interprétatif plurivoque et transcendant.

16/ Paul Gorceix, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 131.

17/ Cité dans l'étude préliminaire de *Propos de littérature*, 2009, p. 80.

En 1911, le compositeur Paul Dukas écrit :

Le rêve, voyez-vous, c'est la prose de Pelléas. C'est bien fait, cela. Quand deux personnages se rencontrent, qui ont l'âme pleine d'un mutuel amour, ils s'abordent en se disant : « Qu'il fait beau aujourd'hui » ou « Que vos tresses sont blondes » ou quelque chose d'analogue. Il y a entre eux un monde de sentiments, de sensations, de pensées, entièrement inexprimés. Et c'est là que la musique a sa vraie place, son vrai rôle. Elle remplit ces situations ; elle exprime tout ce que la parole n'a point dit, tout ce que le jeu des regards, des lèvres, des mains tendues ne révèle point ; elle fait jaillir le sentiment latent ou dissimulé, l'amplifie, l'exalte<sup>18</sup>...

Contrairement à Dukas, Paul Gorceix se montre réservé envers cette surdétermination de la parole par la musique. Dans les pages qu'il consacre à *Pelléas et Mélisande*, il remet au premier plan le drame de Maeterlinck auquel l'opéra de Debussy a ravi la vedette. Si réussie soit-elle, la musique de Debussy encourt précisément, aux yeux de Paul Gorceix, le reproche de réduire l'ouverture interprétative, d'inhiber le mécanisme de suggestion où réside l'essence même de la démarche symboliste. Pour le critique, la musique « trahit le texte, dans la mesure où elle matérialise en quelque sorte, déchiffre et détermine ce qui, dans l'esprit de l'auteur, devait demeurer suggestion, sous-entendu et virtualité<sup>19</sup> ». Les silences du drame symboliste, à propos desquels Paul Gorceix développe des pages pénétrantes, sont en effet les interstices où prend naissance le feuilleté des significations, où s'élabore cette vérité indicible qui, de nature à résoudre les antithèses, excède les possibilités du Verbe, voire du langage musical. Comme l'avait écrit Mallarmé le 1<sup>er</sup> juillet 1893 dans un article consacré à *Pelléas et Mélisande*, l'art mis en œuvre dans cette pièce est « musique dans le sens propre », et l'accompagnement d'un instrument « détournerait, par inutilité<sup>20</sup> » : Paul Gorceix reprend à son compte le propos mallarméen. On peut par ailleurs voir dans la position du critique un reflet de son empathie à l'égard de l'auteur du livret de *Pelléas* qui, brouillé avec Debussy, n'a semble-t-il jamais assisté à une représentation intégrale de l'opéra réalisé à partir de son œuvre !

Mesdames et Messieurs, le grand linguiste suisse Ferdinand de Saussure, fondateur de la sémiologie ou « science qui étudie la vie

18/ Dukas répond ici (1911, p. 58) à la question « Sous la Musique que faut-il mettre? De Beaux Vers, de Mauvais, des Vers libres, de la Prose ? », enquête de Fernand Divoire, Revue *Musica*, n<sup>os</sup> 101 (février 1911), p. 38-40 et 102 (mars 1911), p. 58-60. Je remercie Christophe Imperiali d'avoir attiré mon attention sur cet intéressant commentaire.

19/ Maurice Maeterlinck, *L'arpenteur de l'invisible*, 2005, p. 356.

20/ Cité dans Maurice Maeterlinck. *L'arpenteur de l'invisible*, 2005, p. 64.

des signes dans la vie sociale<sup>21</sup> », né en 1857, était contemporain de la génération des écrivains symbolistes belges. Il fut même en mesure de côtoyer physiquement certains d'entre eux à Paris au cours des années 1880, durant lesquelles il enseigna le gotique et le vieux-haut-allemand à l'École des Hautes études. Or vous savez que le Genevois a étendu ses recherches à la poétique et aux légendes germaniques. Dans sa recherche sur les anagrammes, il a poursuivi, avec une fiévreuse obstination, la trace de mots-thèmes dont les versificateurs des langues anciennes auraient sciemment, mais en secret, intégré la matière phonique dans leurs textes. La recherche échoua, elle fut interrompue vers 1909. Le récit de cette quête avortée a été retracé par Jean Starobinski dans son bel ouvrage intitulé *Les mots sous les mots*<sup>22</sup>. La passion mise dans la recherche des anagrammes a pu sembler étrange de la part d'un savant qui passe pour avoir fondé la linguistique moderne et qui, dans son *Mémoire* de 1878<sup>23</sup>, avait porté à son apogée le paradigme scientifique de la grammaire comparée des langues indo-européennes. Pourtant, à la lecture des travaux de Paul Gorceix, j'ai été tentée de faire le lien entre le symbolisme et la recherche sur les anagrammes. Ne s'agissait-il pas aussi pour Saussure, *mutatis mutandis*, d'aller rechercher au-delà des apparences immédiates, du signifié linguistiquement transmis par l'œuvre poétique, un contenu implicite, un secret de fabrication, une motivation profondément enfouie ? La quête des anagrammes ne serait-elle pas l'avatar d'une préoccupation qui était dans l'air du temps, à laquelle Saussure aurait cherché à répondre par une quête à base formelle et d'inspiration positiviste, redevable de la méthode qu'il avait adoptée très tôt, avec un succès non pareil, dans la reconstruction de l'idiome perdu indo-européen ? La question mériterait bien sûr plus ample examen. Reste que Saussure écrit, dans un autre contexte, qu'« aucun signe n'est (...) limité dans la somme d'idées positives qu'il est au même moment appelé à concentrer en lui seul<sup>24</sup> », propos que ne renieraient point, me semble-t-il, les théoriciens du symbolisme.

21/ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par C. Bally & A. Sechehaye, édition critique par T. De Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 33 (1<sup>e</sup> éd. du *Cours de linguistique générale* en 1916).

22/ Cf. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971. Réédition : Lambert Lucas, 2009.

23/ Ferdinand de Saussure, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Leipzig, 1879 [1878], repris dans *Recueil des publications scientifiques*, Genève, 1922 (réimpression Slatkine, 1984).

24/ Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*. Texte établi et édité par Simon Bouquet & Rudolf Engler. Paris, Gallimard, 2002, p. 78.

Mesdames, Messieurs, en Suisse comme en Belgique se côtoient des peuples de souche romane et des peuples de souche germanique. En dépit de notables différences structurelles entre les deux pays, le français occupe dans les deux cas une position excentrique par rapport au grand centre culturel que constitue la ville de Paris. Les Suisses romands (du moins ceux d'avant la génération des échanges Erasmus et des accords de Bologne) connaissent bien, par rapport à la France, ce sentiment ambigu fait d'admiration et de méfiance, de complexe d'infériorité et de revendication identitaire. L'existence même dans la langue de ce que les linguistes appellent des variantes diatopiques, telles *septante* et *soixante-dix*, impose un choix qui dans certaines circonstances de communication, quoi qu'on fasse, va donner lieu à toutes sortes de surinterprétations. Quoi d'étonnant à ce que Belges francophones et Suisses romands, à la fois si soucieux de la qualité de la langue et si guettés par la hantise du « mal parler », aient fourni à la science tant de linguistes et de grammairiens ?

Or, en la personne de Paul Gorceix, qui est Français, Berrichon par sa mère et Limousin par son père, nous trouvons non seulement un passeur entre culture germanique et culture française, mais aussi un médiateur entre la France et les communautés francophones de Belgique et de Suisse. Le procès fait à l'*alma mater* accusée d'ignorer ou de dévaloriser ce qui se passe en dehors d'elle devient injuste dès que l'on ouvre le moindre article de Paul Gorceix. Ce fervent défenseur des lettres belges a d'ailleurs consacré à la littérature de Suisse romande une part de ses travaux, proportionnellement modeste, mais qui montre bien son souci de valoriser les productions des régions limitrophes. En 1997, il édite chez Champion *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, actes d'un colloque qu'il a co-organisé à Soleure avec son collègue et ami Peter-André Bloch. Trois ans plus tard, il publie *Littérature francophone de Belgique et de Suisse* (Paris, Ellipses, collection Réseau, 2000), ouvrage d'initiation où il montre avec finesse, dans la partie consacrée à la Suisse, l'influence sur la création littéraire des circonstances historiques et du sentiment d'appartenance cantonale. Il y distingue Béat-Louis de Muralt, Bernois qui a choisi le français comme langue littéraire, initiateur de l'identité suisse ; Henri Frédéric Amiel, écrivain genevois de l'introspection et du journal intime ; Blaise Cendrars, l'aventurier et le bourlingueur chaux-de-fonnier ; le Vaudois Charles Ferdinand Ramuz, chez qui il retrouve, comme chez les symbolistes, l'idée d'une interdépendance de l'homme et des forces de la nature. Il

évoque à merveille Charles-Albert Cingria<sup>25</sup>, dans l'œuvre duquel le réalisme du détail « sert de passerelle vers la vision intérieure et le rêve<sup>26</sup> » ; et puis Corinna Bille, Maurice Chappaz, Georges Borgeaud, Jacques Chessex et bien d'autres, sans oublier les poètes jurassiens Jean Cuttat et Alexandre Voisard, dont l'engagement au côté des politiques joua un rôle déterminant dans le combat du Jura pour l'indépendance cantonale.

Paul Gorceix n'a pas manqué non plus de rendre justice à la critique littéraire suisse, qui a joué un rôle essentiel dans l'éveil de sa propre vocation. Dans une page consacrée à ses souvenirs personnels, il rapporte en effet que pendant les deux années où, encore étudiant, il fut immobilisé par la maladie, il dévora passionnément *L'Âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin, livre paru en 1937. Il éprouva un sentiment de révélation en y découvrant d'une part la littérature romantique allemande, alors tout à fait exotique pour lui, d'autre part une approche novatrice de la critique, à l'opposé du biographisme et de l'historicisme alors prédominants, approche nouvelle qui reçut ensuite le nom de « critique de la conscience » ou « critique d'identification<sup>27</sup> ». Dans ses réflexions méta-critiques, Paul Gorceix rappelle avec chaleur cet ouvrage un peu oublié d'Albert Béguin. Il indique également l'attrance qu'il a lui-même éprouvée, de manière plus générale, pour l'école de Genève qui (outre Albert Béguin) réunit Marcel Raymond, Jean Starobinski, le Belge Georges Poulet, ainsi que Jean Rousset qui fut le prédécesseur de Paul Gorceix à l'Académie royale.

Mesdames et Messieurs, si je n'ai jamais rencontré Paul Gorceix, j'ai en revanche fait la connaissance de Jean Rousset à l'époque où, professeur à l'Université de Genève, il dirigeait la thèse du père de mes enfants. Bien plus qu'un directeur de thèse, il est devenu un ami de notre jeune famille et, à notre insu pour ainsi dire, il a

25/ Auquel Paul Gorceix consacre deux études très suggestives : « Charles-Albert Cingria : le regard idyllique malgré tout », dans : *La Suisse – Une idylle ? Die Schweiz : eine Idylle ?*, Festschrift für Peter-André Bloch, textes réunis par P. Schnyder & P. Wellnitz, Presses Universitaires de Strasbourg, Collection « Helvetica », 2002, p. 167-176 ; « Charles-Albert Cingria, 'Carnets du Chat sauvage', une lecture », dans *La nouvelle francophone en Belgique et en Suisse*, textes rassemblés par M. Hilsum & J.-P. Longre, Lyon, CEDIC, Centre Jean Prévost, vol. n° 23, 2004, p. 43-51.

26/ Paul Gorceix, *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, p. 110.

27/ Voir « Quelques réflexions autour de la critique spirituelle d'Albert Béguin (1909-1957) », dans le numéro de *La Licorne* de 1988 consacré à *La Suisse romande et sa littérature*, p. 467-479. Coïncidence qui m'a beaucoup touchée, le nom de mon père Roland Béguelin figure également au sommaire de ce numéro !

marqué de son empreinte discrète, mais déterminante, la formation de nos goûts intellectuels et artistiques. Je me souviens ainsi avoir visité Rome pour la première fois sur la base d'un plan des monuments baroques dessiné de la main même de Jean Rousset ; et j'ai vu pour la première fois *Così fan tutte* au Grand Théâtre de Genève grâce aux places qu'il nous avait offertes. Pendant dix-huit ans (mes filles vous confirmeront que ce n'est pas rien !), nous avons aussi partagé la vie d'un chat que Jean Rousset — qui les adorait — avait vu naître et dont il ne manquait jamais de prendre des nouvelles...

Dois-je vous dire à quel point je me suis sentie petite quand j'ai pris conscience de la lignée de savants exceptionnels à qui me revenait l'honneur de succéder ? Entrer dans une telle Académie, c'est aussi cela : participer à une vaste entreprise de mémoire, devenir, dans une longue chaîne, le maillon reliant la personne qui vous précéda et celle qui vous succédera. Permettez-moi dans cette perspective, avec émotion mais sans mélancolie, de donner le mot de la fin à Marcel Raymond, qui occupa lui aussi ce fauteuil, et qui écrit dans *Poèmes pour l'absente* : « rien ici qui ne soit / d'avant ma naissance et d'après ma mort<sup>28</sup> . » Encore un très grand merci.



# Réception de M. Gabriel Ringlet

Discours de M. Yves Namur

Monsieur,

Dans son *Invitation au voyage*, notre confrère François Emmanuel fait dire à son narrateur ceci : « Le voussoiement s'était installé entre nous comme une précaution d'abord, un barrage à tout débordement intime et plus tard, un jeu qui avivait notre connivence. Celle-ci était tissée de secrets sans importance... »

Je crois pouvoir deviner que vous êtes de ceux qui préfèrent la fragilité et la proximité d'un tutoiement. Ce *tu* simple, léger et proche, fut d'emblée, si je m'en souviens bien, notre façon de converser. Mais ce moment privilégié que nous vivons aujourd'hui a ses us et coutumes... et nous nous y conformerons malgré tout.

Quant à savoir s'il me fallait vous donner du *Monsieur l'abbé* ou du *Mon père* en vous accueillant aujourd'hui parmi nous, l'affaire fut vite entendue sans que j'aie à consulter nos éminents linguistes, puisque vous-même, mon cher Gabriel, évoquez la chose à propos de Jean Sullivan, ce prêtre et écrivain dont il sera maintes fois question ici, parce que son œuvre entière vous habite et vous questionne sans cesse.

Mais n'anticipons pas et pratiquons ensemble ce petit exercice purement imaginaire dont vous parlez dans *Ma part de gravité*.

Nous sommes à Paris et nous le croisons, ce Sullivan, dans une rue où il se promène souvent : « Bonjour, monsieur l'abbé. » « Rien que d'y penser je tremble à l'idée de la déflagration. L'abbé Sullivan ! Le père

Sullivan ! Il vous aurait étranglé » écrivez-vous. Et d'ajouter ce commentaire tiré de son livre *Dieu au-delà de Dieu* : « Quand les chrétiens appellent leurs prêtres *père* ou *abbé*, cela signifie qu'ils s'adressent à Dieu. (...) Qu'on l'appelle *Monsieur*, le prêtre, comme tout le monde. *Monsieur* signifie *Monseigneur*. Chaque homme est un Seigneur. »

Mais, à vous donner du *Monseigneur* aujourd'hui, vous comprendrez que j'hésite quelque peu, car c'est peut-être anticiper le cours des choses ou vous attirer les foudres d'une certaine Église, trop attachée encore aux traditions et autres protocoles ecclésiastiques !

« Sullivan, écrivez-vous dans *Ma part de gravité*, m'a aidé à répondre à une question toute simple, difficile : où me tenir ? Je veux dire dans la vie, le travail professionnel, la prêtrise, les engagements... où me tenir ? Comment être là, parmi les miens, vraiment de la famille, tout en gardant distance jusque dans cette présence même ? Du monde et pas du monde. Loyalement contemporain et en même temps étranger. »

Et de vous poser un peu plus loin cette question suivie d'un constat presque désolé : « Peut-on vraiment vivre sans appartenir ? Même les rebelles appartiennent. »

En vous recevant aujourd'hui au sein de cette Compagnie, peut-être aurez-vous le sentiment, Monsieur, que le rebelle appartient un peu à ses désormais consœurs et confrères de la rue Ducale. Mais attention, et je vous aurai prévenu, cette Compagnie n'est en aucun cas celle de Jésus ! Et vous aurez parfois fort à faire avec elle, car sous une apparente tranquillité, quelques rebelles impénitents y ont déjà trouvé un fauteuil !

Où me tenir dans la vie, vous demandiez-vous ?

Où vous tenez-vous ? Quelles traces, selon la désormais trop célèbre phrase de René Char, quelles traces, plutôt que preuves, avez-vous déjà laissées derrière vous ? C'est un peu de tout cela dont nous allons parler : ces *fragments d'itinéraire* qui sont les vôtres et ce lieu singulier où vous vous tenez, au croisement de l'Écriture Sainte, de la littérature et de l'actualité. Nous en parlerons parfois avec légèreté, parfois aussi avec gravité, mais toujours en nous souvenant du *Tao-tö King* de Lao-Tseu, nous soufflant à l'oreille que « le grave est la racine du léger », un léger ou une fragilité que vous affectionnez tout particulièrement.

Quand votre maman arrive comme enseignante au château de Pair, elle n'a guère plus de vingt ans et elle y restera dix-sept années, suivant ainsi chacun des neuf enfants, de la première maternelle à la fin du secondaire : neuf classes avec un élève par classe... dont un futur moine trappiste à l'abbaye du Mont-des-Cats, celui-là même qui vous apprendra bien plus tard que vos parents se sont rencontrés en chantant. C'est que votre papa, François, était chantré au village. Chantré d'église et maître-maçon ! « J'aime — écrivez-vous dans *Ma part de gravité* — ce mariage : des maisons et des partitions ! Un chantré connu dans toute la région, ajoutez-vous, et souvent appelé, surtout pour les enterrements. Il adorait les enterrements ! » Est-ce de là que vous viendrait votre vocation à « étudier » la mort et à l'accompagner ? On est en droit de le penser mais un fait est certain : vous naissez à Pair-Clavier, en Condroz, le 16 avril 1944... et on vous appellera Gabriel.

Vous l'avez écrit et je vous cite : « J'ai toujours été fier de mon prénom et je supporte mal qu'on le raccourcisse, même par affection, ou qu'on lui substitue un « abbé » de froideur ou de politesse alors que Gabriel appelle à plus d'ouverture. » Et de vous lancer alors dans une recherche étymologique de ce nom, très à votre avantage — je le signale à toute cette assemblée — nous menant de *Gabri'el*, « homme de dieu », à *Géber-el*, « le mâle de Dieu », « le viril de Dieu » ! Tout un programme dont il faudra bien vous expliquer un jour ou l'autre !

Mais revenons à votre enfance, évoquée par fragments, dans ce beau livre qu'est *Ma part de gravité*. Je ne peux résister au fait de rappeler ici quelques anecdotes, comme autant de traces qui vous feront grandir : un parachute, ou serait-ce une toile de jeep, se demande votre frère aîné, que vous enfilerez comme habit liturgique... « Je sais — écrivez-vous — que j'étais heureux et que mon parachute valait largement la chape du curé. » Plus tard, c'est à une montée au jubé que l'on assiste et cela, vous le direz, représentait, et je vous cite, « une sorte d'initiation, comme une fête de passage, un honneur certainement. S'asseoir sur un petit banc et, de là-haut, le front contre les barreaux de la tribune, regarder le spectacle : le curé, les acolytes en rouge et blanc, les retardataires soucieux de rejoindre leur chaise discrètement, et le baron Auguste qui s'agite et se retourne si souvent... Si loin que je me souviens, dites-vous, ma madeleine à moi, c'était un jubé ! Un parfum de jubé ».

J'ai, moi aussi, mon cher Gabriel, un parfum de jubé au village. Mais mon jubé à moi était bien plus laborieux que le vôtre, puisque

j'étais le préposé aux pédales, celui qui donne le souffle aux grandes orgues... et cela, je l'avoue, ne m'a pas certainement pas donné, loin s'en faut, une quelconque vocation sacerdotale !

C'est encore dans cette *Part de gravité* qu'on découvre votre passion pour le football, vous étiez gardien de but comme Camus, ou celle encore pour le vélo. Cet attachement à la bicyclette fera probablement plus tard de vous le sauveteur des 24 heures vélo de Louvain-la-Neuve. Le cyclisme, et vous le proposez, est émouvant « parce qu'il mélange la folie et la grâce ».

Ce seront ensuite des humanités gréco-latines au collège à Hannut où l'un de vos professeurs n'est autre que le Père Joseph Boly, l'auteur, entre autres titres, de *La voix au cœur multiple*, un ouvrage qui vous fera découvrir des poètes du monde entier : Césaire, Schehadé ou Senghor ne vous quitteront désormais plus. « Depuis Senghor — dites-vous — et ses *Chants d'ombre* et depuis Boly, il ne m'est plus possible de regarder le Noir et la Nuit et la Femme de la même manière, ni de lire le *Cantique des Cantiques* avec les mêmes yeux. Car ils chantent toujours en moi, ces *Chants d'ombre* de mes dix-huit ans. »

C'est aussi l'époque où l'on vous retrouve déjà organisateur de « rencontres pluralistes » entre élèves du « public » et du « privé ». Vous écrivez beaucoup et dirigez le journal des élèves et cela vous passionne. Et je vous cite : « J'avais plaisir à interroger, titrer, raconter. Dire que l'impertinence imprégnait régulièrement les articles relève d'un bel euphémisme. »

Mesdames et Messieurs, mes chers Consœurs et Confrères, en quelques traits simples, en quelques traces d'adolescence, n'avons-nous pas déjà ici l'essentiel de ce que deviendra l'homme qu'aujourd'hui nous accueillons avec fierté parmi nous ?

\*

La suite de votre itinéraire, cher Gabriel, est plus connue : vous renoncez à l'école de journalisme de Lille pour le séminaire et la philologie romane à l'Université catholique de Louvain. Ou plus exactement le « Léon XIII », c'est-à-dire un programme ma foi laborieux : « Avant huit heures et après dix-neuf heures, le séminaire. Entre les deux, l'université. »

Vient ensuite cette fameuse théologie « qui traîne encore — c'est vous qui le dites — une mauvaise odeur d'enfermé ». Mais cepen-

dant les théologiens que vous fréquentez vous font approcher des choses — à mes yeux — essentielles et sans quoi on ne peut marcher, à savoir, l'inquiétude et l'incertain. Ainsi nous confiez-vous dans *Ma part de gravité*, et je vous cite : « Ils m'ont fait l'éloge du non-clos et m'ont envoyé sur les sentiers de l'incertain en m'incitant à rendre audience aux mots de la foi. J'ai donc appris, et c'était une bonne nouvelle, que la théologie conduit à marcher dangereusement jusqu'au fond de la peur, qu'elle ne dit Dieu que pour mieux penser l'homme et qu'en déchiffrant l'homme, elle fait patienter Dieu. » Et quelques lignes plus tard, vous ajoutez : « J'ai su, dès lors, que la gravité me suivrait pas à pas, que la foi, même dans l'enthousiasme, serait d'abord et toujours une question, et que l'Évangile, loin de combler ma soif, n'arrêterait plus de la creuser. » Mais nous reparlerons de tout cela un peu plus tard, nous attachant pour quelques instants encore à suivre cet itinéraire singulier qu'est le vôtre.

C'est qu'en juin 1970, vous voilà ordonné prêtre et presque simultanément engagé par Joseph Coppé, alors rédacteur en chef de la *Wallonie*. Que diable alliez-vous faire dans ce quotidien des métallurgistes liégeois, socialiste, proche du sensationnel et qui de surcroît « adore déguster son curé au petit déjeuner » ?

Vous y tiendrez, durant de nombreuses années, une chronique intitulée : « La religion dans notre siècle ». J'ignore qui du rédacteur en chef ou de son collaborateur aura le plus dégusté du curé ou du syndicaliste, mais un fait est certain, ce journal-là aura ouvert à tous, quelques années après le concile Vatican II, un lieu pluraliste extraordinaire, un espace où être ensemble et autrement, auquel votre livre, *L'évangile d'un libre penseur*, est certainement redevable.

Vous retournerez encore à Louvain, pour y approfondir vos connaissances en théologie et par la suite en communication.

Vous enseignerez à l'Université de Louvain-la-Neuve où vous serez de ceux qui développeront ce département de communication, vous y serez professeur de journalisme et d'ethnologie de la presse. *Le mythe au milieu du village*, sous-titré « comprendre et analyser la presse locale », *La presse écrite en Belgique* et bien évidemment *Ces chers disparus* sont autant d'ouvrages qui se rapportent à cette activité-là.

Plus tard encore, vous occuperez au sein de cette même université de hautes fonctions : vous serez ainsi vice-recteur aux affaires étudiantes et jusqu'en 2008, pro-recteur aux affaires régionales et

culturelles, un poste que vous avez quitté l'an passé puisque cette chère université vous admettait enfin à l'éméritat et publiait à l'occasion un petit livre intitulé subtilement *Ce cher disparu, Liber Amicorum Gabriel Ringlet*, un hommage « pré mortem » en quelque sorte, une répétition avant l'ultime départ, une avant-première qui — je m'en doute — ne pouvait que vous plaire.

Je n'ai pas évoqué vos visites à la clinique du Mont Falise, ce quartier un peu éloigné de la ville de Huy, ou le Prieuré de Malèves-Sainte-Marie, cette communauté originale dont vous êtes l'animateur, parce que du « sens profond » de toutes ces démarches, nous en reparlerons lorsqu'il sera question de votre engagement au sein d'une Église que vous n'hésitez pas à mettre sens dessus dessous.

\*

Ce lieu fragile où vous vous tenez, mon cher Gabriel, au croisement de réflexions apparemment contradictoires, parfois complémentaires — pensez donc ! être à la fois, et je vous cite, « prêtre et garder à portée de main, toujours, une bible, un poème et un journal » —, à quoi cela engage-t-il exactement l'homme que vous êtes aujourd'hui ?

Plutôt que d'y répondre en argumentant avec vos ouvrages successifs parus depuis ce *Mythe au milieu du village* de 1981 jusqu'à *Ceci est ton corps*, publié chez Albin Michel en 2008, j'ai choisi d'aborder votre œuvre, votre vie intense, et par là même votre engagement, par quelques thèmes récurrents, quelques tiroirs en quelque sorte, que je me garderai bien d'ouvrir entièrement, laissant aux uns et aux autres ces plaisirs que réserve une lecture attentive, où se dévoile parfois un secret ou une passion partagée.

De tous ces tiroirs plus ou moins entrouverts, permettez-moi d'explorer d'abord celui de l'enseignement, parce que « de tous les métiers, avez-vous dit, je pense que c'est mon vrai métier : enseigner. » Il devait y avoir dans ce goût à enseigner de l'hérédité, pensons à votre maman, quelques modèles comme le Père Boly et vous l'avouez aussi, « de l'ambiguïté et un goût du théâtre. Un vrai professeur, dites-vous, est un peu acteur mais pas nécessairement comédien ».

Enseigner, mais à y réfléchir de plus près, je crois que le verbe « transmettre » vous conviendrait mieux encore, enseigner sera donc pour vous une grande respiration, le grand bonheur de votre semaine. « C'est le métier, direz-vous, qui m'a le plus

apporté. » « Enseigner, vous demandez-vous dans *Ma part de gravité*, n'est-ce pas aussi enflammer ? Et tant pis, ajoutez-vous, pour l'incendie ! » Ou tant mieux. Et je vous cite encore : « Si l'enseignement m'a fait des yeux aussi amoureux et si je m'y suis engagé à mon tour, corps et âme, subjectif comme ce n'est pas permis, avec mes obsessions et mes exagérations... on devine un peu où chercher la faute. » Et de montrer discrètement du doigt le Père Joseph Boly...

Ainsi avez-vous eu en charge « la chaire de presse écrite » où vous succédiez alors aux professeurs Ugeux et Guissard. On ne peut pas parler de vous et de votre cursus sans évoquer Lucien Guissard, feu notre confrère à l'Académie, et l'un de vos grands maîtres. « Un tendre sceptique visité par la grâce de l'humour » avez-vous écrit à son propos, et vous ajoutez : « Je lui dois beaucoup. En journalisme certainement, en littérature aussi. J'ai envie d'ajouter, ce qui étonnera peut-être : en christianisme surtout. Je n'ai jamais oublié sa proposition d'adjoindre aux signes de ponctuation le "point de scepticisme". » Il invite même à pratiquer « le bon usage chrétien du scepticisme », car pour lui c'est « vertu » d'aller dans cette direction-là. Malheureusement, force m'est de constater, mon cher Gabriel, que même la toute récente édition du *Bon usage* n'a point tenu compte de cet avis-là. Le « point de scepticisme » n'ayant pas trouvé grâce aux yeux de notre grammairien, il nous faudra bien nous l'imaginer : oublié quelque part, peut-être entre le point d'interrogation et le point de suspension !

On vous doit un long entretien avec Lucien Guissard, c'est *La puce et les lions* dont le titre même semble emprunté à cette phrase de George Steiner lorsqu'il dit que : « Le critique littéraire n'est qu'une puce dans la crinière des grands lions. » Je ne suis pas spécialiste en la matière, mais il me semble qu'un entretien pour qu'il soit bien mené, pour qu'il conduise l'autre à s'ouvrir au plus profond de lui-même, requiert du journaliste de grandes qualités d'écoute, un certain degré de persuasion et parfois même de l'impertinence. Je crois, mon cher Gabriel, que vous possédez toutes ces qualités-là. Peut-être, diront certains esprits taquins, y avez-vous été avantageusement aidé par les exercices pratiques du confessionnal ! Quoi qu'il en soit, *La puce et les lions* nous révèle un Guissard touchant, surprenant et parfois même inattendu. C'est là un testament spirituel qui doit certes beaucoup au modèle mais aussi au modelleur que vous êtes.

Nous avons déjà évoqué votre métier de journaliste à la *Wallonie* mais il me faut apporter quelques précisions sur cet état d'esprit, le

vôtre, qui prévaut lorsque vous vous avancez « journaliste » et je suppose qu'il est le même, lorsqu'il vous faut enseigner quelques règles de ce métier-là.

Voici quelques années, dans son émission télévisée *Noms de Dieux*, un Edmond Blattchen bien inspiré, abordait le sujet du prétendu journaliste chrétien. « Je pense, lui répondez-vous, que comme il n'y a pas de mathématique chrétienne, il n'y a pas de journalisme chrétien ; mais il y a — j'en suis un témoin — des chrétiens qui font du journalisme ! ... Je refuse que l'on prétende qu'il y a une technique journalistique, une manière d'interviewer, une manière de concevoir un reportage ou une émission, qui serait chrétienne : ça, je l'ai en détestation, je ne vois pas d'autre terme. » Blattchen aurait peut-être pu vous pousser encore plus loin ce jour-là : pourquoi donc ne vous a-t-il pas parlé du cléricalisme que visiblement vous ne supportez pas non plus ? Cela nous aurait valu une réponse comme celle-ci, trouvée dans *L'évangile d'un libre penseur*, où vous vous exprimez on ne peut plus clairement : « Je ne supporte pas le cléricalisme, écrivez-vous. Je ne supporte pas qu'une fraction — une fraction ! — de la société prétende imposer sa vision à l'ensemble des citoyens. Je ne supporte pas qu'un groupe, d'où qu'il vienne, s'attribue *la légitimité et le monopole du discours vrai*. Le cléricalisme sent le rance. Le cléricalisme respire la prétention. Le cléricalisme est une entreprise, parfois très subtile, de domination des consciences. Le cléricalisme n'est pas toujours visible à l'œil nu. Qu'on se méfie ! L'habit clérical fait de moins en moins le moine. Le cléricalisme, dites-vous, n'est pas franc. Il joue de plus en plus souvent en coulisses. »

Charles Péguy, lui, pouvait se permettre, et encore — c'était un *Texte posthume* — de parler de ces « deux bandes de curés ; les curés laïques et les curés ecclésiastiques ; les curés anticléricaux et les curés cléricaux ; les curés qui nient l'éternel du temporel... et les curés qui nient le temporel de l'éternel ».

Mais vous Monsieur, ne fallait-il pas vous méfier un peu plus ? Après vous être exprimé aussi clairement, comment pourrais-je encore espérer un jour vous donner du *Monseigneur* ?

L'humour, voilà une attitude que l'on retrouve fréquemment dans votre œuvre. Et vous avez raison de la cultiver. Il y a peu, j'ai ouvert *L'Ironie* de Vladimir Jankélévitch pour y trouver quelques arguments à apporter à votre cause. Et j'y ai trouvé ceci : « L'humour, dit Jankélévitch, c'est l'ironie ouverte : car si l'ironie close ne désire pas instruire, l'ironie ouverte est finalement principe d'entente et de communauté spirituelle. »

Qu'on me permette, pour illustrer cet humour dont vous faites souvent preuve dans vos écrits, de citer un extrait de l'*Éloge de la fragilité*, un texte intitulé *Le Paradis n'est pas un Club Méditerranée*, tout un programme vous en conviendrez... et qui débute par cette question impertinente mais essentielle pour certains d'entre nous : « Quelle étrange histoire, dites-vous, que celle de cette femme qui a eu sept maris. Et quelle étrange question aussi : de qui sera-t-elle la femme au Paradis ? » Et quelques lignes plus tard, vous ajoutez et c'est bien, je pense ce que Jankélévitch appelait de l'ironie ouverte : « Ne riez pas trop vite... N'y a-t-il pas, aujourd'hui encore, en beaucoup de chrétiens, un sadducéen qui sommeille ? Il n'est pas rare de croiser des croyants qui disent... ne pas croire à l'au-delà. Ou alors, leur imagination débordante n'a rien à envier à celle des sadducéens ! On fait du ciel un palais des mille et une nuits, un paquebot *France* pour milliardaires de la vertu ou un Club Méditerranée dont les curés seraient sans doute les « gentils organisateurs »... J'ai même connu, ajoutez-vous, un très sérieux professeur de philosophie qui prétendait qu'au ciel tous les célibataires pourraient enfin se rattraper ! Comme si saint Pierre allait confectonner pour chacun une âme sœur sur mesure. »

Mais il est peut-être temps d'ouvrir maintenant d'autres tiroirs, de gagner d'autres *espaces libres*, et j'emprunte ici volontairement ce terme pluriel d'*espaces libres* à cette collection de poche chez Albin Michel où sont parus *Éloge de la fragilité* et *L'évangile d'un libre penseur*.

Oscar Wilde dans *The Critic as an Artist* ne mâchait pas non plus ses mots : « La différence, écrivait-il, entre littérature et journalisme, c'est que le journalisme est illisible et que la littérature n'est pas lue. »

La littérature, vous l'avez beaucoup lue et vous vous êtes fait en particulier l'accompagnateur des poètes. Combien de livres n'avez-vous pas écrits où les poètes furent très souvent appelés à la rescousse, combien de fois l'Évangile n'a-t-il pas été explicité par telle ou telle parole de poètes ? J'en suis moi-même le témoin privilégié : votre récent livre *Ceci est ton corps* ne se clôt-il pas, et je vous en remercie, par un texte (une liturgie minérale dites-vous !) de mon *Livre des sept portes* ?

Un fragment de *Ceci est ton corps* illustre bien comment vous considérez la poésie, le voici : « Tu me demandes d'apporter quelques livres de poésie. Pas pour te distraire. Même pas pour lire. Pour marcher. Pour qu'un mot fasse chemin en toi. Chemin de

dévêtement. Car, tu le sais depuis longtemps, la poésie n'ajoute pas, elle retire, elle entraîne du côté de Thabor vers les monts de la haute nudité. Pour quelle transfiguration ? »

Oui, mon cher Gabriel, vous avez pleinement raison, *la poésie n'ajoute pas, elle retire*. Vous avez souvent cité les poètes, que ce soit André Schmitz, Lucien Noullez, Philippe Mathy, Colette Nys-Masure, Salah Stétié ou Jean-Claude Renard, pour n'en citer que quelques-uns qui nous sont proches à l'un comme à l'autre. Mais il me faudra peut-être un jour vous faire connaître Roberto Juarroz, le poète des *Poésies verticales*, car votre *Ceci est ton corps* aurait pu se terminer ou commencer par cette phrase de Juarroz que je vous donne : « Certaines lumières éteintes éclairent plus que des lumières allumées. »

Dans *Ma part de gravité*, vous consacrez aussi quelques belles pages à deux auteurs que vous estimez par-dessus tout : le poète Jean Grosjean et le romancier Jean Sullivan dont nous avons déjà dit quelques mots. Du premier, vous écrivez : « je tiens la réécriture biblique de Jean Grosjean pour un véritable enchantement » ; quant à Sullivan, vous voyez en lui un modèle. Lui était « détaché en écriture ». Vous, vous vous verriez bien « détaché en communication » mais aussi, je l'affirme, attaché à l'écriture. Et quand vous dites à propos de Sullivan que « pour lui le grand travail du prêtre qui est aussi travail d'écrivain, consiste à enfouir un levain d'éternité dans la pâte de l'instant », c'est un peu vous aussi que je vois à l'œuvre.

Les poètes, vous les avez peut-être idéalisés. Pensez donc ! Quand vous écrivez qu'ils « forment entre eux un corps mystique, une communion », peut-être même « une communion des saints », je pense que là, mon cher Gabriel, vous exagérez quelque peu. Mais ce que vous dites de la poésie est vrai et je vous cite : « Elle se tient où ça chante, la poésie, et où ça brûle, rigoureusement. Car elle est précise, ambiguë mais précise, pertinente. Elle travaille. Elle travaille même dur. Elle ne dilue pas, elle ne dissout pas, au contraire, elle concentre, elle condense. Sa nature, c'est le diamant. Rien à voir avec le flou artistique ou la sensiblerie. Son intention, c'est d'amener au plus présent du présent. Qu'on cesse donc, ajoutez-vous, surtout dans les Églises, de considérer la voie poétique comme *luxueuse, intellectuelle* et donc *réservée*. »

Si après cela vous n'êtes pas nommé un jour « l'abbé et le confesseur des poètes », je n'y comprends rien.

Mais à ce propos, *Monsieur l'abbé*, il faudra bien, avant de prendre provisoirement congé de vous, que nous abordions ces questions délicates que sont la mort, la foi ou Dieu ? Mais parlons d'abord de cette « pensée libre » que vous revendiquez haut et fort.

Au centre de cette réflexion-là se tient magistralement un livre qu'il m'aura fallu lire plusieurs fois, je vous l'avoue, tant il est complexe et riche d'enseignement, c'est bien sûr *L'évangile d'un libre penseur*, sous-titré *Dieu serait-il laïque ?*

Dieu, je ne sais toujours pas, mais vous assurément. « Chrétien, dites-vous, je revendique mon attachement à la laïcité. » Mais qu'entendre sous le terme « laïcité » ? Est-ce comme le proposaient les Nobel ou Elie Wiesel, « le refus des vérités définitives » ? Est-ce, comme l'écrit Jacques Sojcher, « le refus de confondre le ciel et le siècle, la société civile et la communauté religieuse, l'espace public et l'espace privé, le profane et le sacré » ? Ou tout simplement, au lieu de cette attitude encore négative dans ce mot *refus* lui-même, le fait d'appartenir pleinement au monde, de jeter constamment des ponts entre différences ou contradictions, d'être infiniment ouvert ? Car vous le répétez avec fermeté : « Une société ne reste humaine et vivante que dans l'accueil de la différence. Là où règne l'identique, la dictature, la violence et le chaos ne sont jamais loin. »

Ce livre, déjà votre testament spirituel en quelque sorte, se propose de nous aider à gagner cet état d'esprit. Car il faut, dites-vous, « pouvoir rencontrer l'homme au-delà de l'homme et Dieu au-delà de Dieu... Cet appel, je ne le lance pas à la marge mais au cœur de mon institution... Car j'en suis convaincu : il est temps de rapprocher les libres penseurs et les libres croyants ». Vous en êtes convaincu, la libre pensée est une bonne nouvelle et l'Évangile un appel à la liberté.

Et c'est vrai que vous êtes homme à avoir toujours vécu à la frontière des choses : entre Évangile et actualité, entre recherche théorique et vulgarisation, entre sacerdoce et imaginaire, entre christianisme et laïcité... et quelque part avouez-le, entre vous-même et un autre vous-même, plus profond et plus libre encore, là où se tient peut-être le *je est un autre* de Rimbaud.

Cet *Évangile d'un libre penseur* est inépuisable, car, après avoir traversé l'aventure du dialogue, l'invitation à la laïcité et l'invitation à retourner ou labourer l'Évangile, il en appelle dans sa dernière partie, non à proposer l'impossible, mais à croire que « l'avenir est

à l'utopie, c'est-à-dire au changement de lieu », sans arrière-pensée, sans souci de mission ou de conversion, car le christianisme, vous en convenez, « n'a jamais été qu'un éclat de vérité parmi d'autres, un sens parmi les sens ».

Un thème important reste à évoquer avec vous : quelque part, le fil rouge de votre vie, celui qui apparaît en filigrane dans votre œuvre publiée, j'entends parler ici de la mort. Vous l'avez abordée de différentes manières : en décryptant les nécrologies, ce sont *Ces chers disparus*, plus poétiquement dans *Un peu de mort sur le visage* et au plus près de la blessure et de la douleur ressentie dans un dernier livre, *Ceci est ton corps*.

C'est un livre d'accompagnement, c'est un journal du dénuement, mais c'est d'abord le lieu où vous vous livrez vous-même, où physiquement vous vous dévêtez, avec pudeur certes, mais avec une sincérité sans faille. C'est aussi, me semble-t-il, un livre de célébrations : celle d'une femme et celle de l'eucharistie. Une célébration où on prend dans ses mains l'existence et la souffrance des hommes. Pour nous médecins et soignants, c'est un appel vibrant que vous nous lancez : une invitation à plus de partage avec la parole, à plus de partage avec le geste, à plus de partage avec le toucher, à plus de partage avec le mourant.

Alors qu'il me faudrait déjà conclure, j'en entends plus d'un parmi nous qui vous interpelle sournoisement : « Et Dieu dans tout ça, Monsieur l'abbé ? »

Oserait-on encore prétendre comme Diderot « qu'il n'y a pas de bon père qui voulût ressembler à notre Père céleste ? » Assurément pas ! Mais vous-même, comment parlez-vous aujourd'hui de Dieu ?

Ce n'est pas dans *Dieu et les journalistes*, un livre paru sous votre responsabilité, que j'y trouverai ne serait-ce qu'un semblant de réponse. Seriez-vous donc comme ces prêtres dont parle votre ami Jean Sullivan, ces prêtres qui dès qu'ils parlent de Dieu lui « font penser à ces gens qui jouent du piano avec un seul doigt » ? Parler de Jésus, vous le faites à longueur de livres et vous commentez, vous commentez beaucoup, comme c'est le cas avec *Et je serai pour vous un enfant laboureur* ou cet *Éloge de la fragilité*. J'ai aimé ces livres parce qu'ils rendent actuels les mots de l'Évangile, parce qu'ils font aussi une place importante au doute et à l'inquiétude. Mais Jésus, s'il exprime la présence de la divinité, n'en n'est pas moins homme. Mais Dieu dans tout ça ?

Votre Dieu me paraît défaillant, « blessé en tout cas, comme si Dieu, pour être Dieu, devait sortir de Dieu ». Et pour conforter votre idée, vous en appelez une fois encore à la poésie et à un Jean Grosjean s'enthousiasmant en parlant d'un Dieu qui « se déserte », qui « se jette hors de soi », prenant ainsi « le risque de ne plus être Dieu ».

« Je ne peux croire, écrivez-vous, qu'en ce Dieu-là, désarmé mais proche, un Dieu que nous devons protéger, dit Michel Serres, auquel nous devons venir en aide, ajoute Marguerite Yourcenar, comme s'il y avait une faille dans l'absolu ».

Votre Dieu, on le pressent, est fragile mais votre foi est grande en cette fragilité-là. Un petit livre, *Dialogue et liberté dans l'Église*, aborde de front la question de Dieu. C'est pour l'essentiel un entretien entre un journaliste et Monseigneur Gaillot, entre ce même journaliste et vous-même, et quelques pages de réflexions des deux résistants que vous êtes l'un comme l'autre. Au chapitre *Voir les lèvres de Dieu*, vous dites ceci qui rend assez bien compte de votre Dieu : « Je rêve d'une Église qui serait heureuse de parler par mi-dire. Heureuse de dire Dieu à demi-mots, sur la pointe des pieds. »

« J'aime, dites-vous encore dans *l'Éloge de la fragilité*, ce Dieu dont il vaut mieux ne pas trop dessiner le visage *car ceux qui par détresse l'inventent vont trop vite* écrit Rainer Maria Rilke, et cherchent trop peu *l'intimité de son absence ardente* ».

*L'évangile d'un libre penseur* s'ouvre sur cet aveu qui me permettra momentanément d'en rester là avec Dieu et vous-même : « Je n'ai jamais vu Dieu que de dos, écrivez-vous. Et encore... Mais un jour, j'ai rencontré des poètes, des romanciers, et j'ai compris que le dos de Dieu était beau à voir. L'ordinaire m'a paru plus que fréquentable et j'ai su qu'une parole ne me quitterait plus. J'en suis encore tout retourné. Car ça continue. Si je dois aborder une question difficile, préparer un discours, affronter une délicate situation d'actualité... je consulte d'abord un créateur d'imaginaire. »

Mes chers consœurs et confrères, comment ne pas accueillir dans cette grande maison qui est la nôtre, celui qui en vous regardant de dos croit déjà voir Dieu. Et qu'en sera-t-il alors, je vous pose la question à tous, qu'en sera-t-il lorsqu'il vous regardera entre quatre yeux ?

Mon cher Gabriel, sois aujourd'hui le bienvenu parmi nous.



# Réception de M. Gabriel Ringlet

Discours de M. Gabriel Ringlet

Dans *Le livre de la vie monastique*, Rainer Maria Rilke pour lequel, Monsieur, vous avez « tant d'affection et plus encore », je vous cite, « de l'admiration folle<sup>1</sup> », Rainer, donc, puisque son amie Lou Salomé ne voulait plus qu'il s'appelle René, fait se rencontrer deux mots dont la proximité m'a toujours enchanté : *Dieu mûrit*. Le verset complet dit exactement :

Sans même que nous le voulions :  
Dieu mûrit<sup>2</sup>.

Et vous, Monsieur, dans votre *Petit traité d'un agnostique ou à tout le moins de quelqu'un qui se croyait ainsi bâti*, vous posez d'emblée cette question : « La solitude de Dieu est-elle plus supportable que celle d'un pommier<sup>3</sup> ? »

Dieu mûrirait-il dans la solitude ? Ou, comme un champignon, dans l'obscurité ? Rilke, en tout cas, le laisse entendre à un jeune frère moine :

1/ Yves Namur, *Dieu ou quelque chose comme ça. Petit traité d'un agnostique ou à tout le moins de quelqu'un qui se croyait ainsi bâti*, Castellare-di-Casinca, Éd. Lettres Vives, coll. « Entre 4 yeux », 2008, p. 40.

2/ Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures. Premier livre : Le livre de la vie monastique (1899)*, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 279.

3/ Yves Namur, *Dieu ou quelque chose comme ça, op.cit.*, p. 9.

C'est alors que courent, comme en d'obscures ruelles,  
des bruits de Dieu dans l'obscurité de ton sang<sup>4</sup>.

J'ai pensé, mon cher Yves — laissons « Monsieur » pour Dieu, ou « Madame », avec la permission de notre sainte Compagnie ! — j'ai pensé à la *rue des aveugles*, à Strasbourg, « si étroite, écrivez-vous, qu'on pourrait presque toucher les deux côtés avec notre main droite et notre main gauche. (...) Et il me vient parfois à l'esprit que Dieu pourrait emprunter cette voie-là (...) »<sup>5</sup>.

Merci pour la ruelle étroite.

Pour vos doutes. Pour votre désir. Et pour ce dieu « peut-être assis entre ces deux chaises-là<sup>6</sup> ! ».

Merci pour *l'heure du précaire*<sup>7</sup> et pour cette manière amoureuse de *regarder intensément les choses les plus ordinaires*<sup>8</sup>.

Merci pour votre *Si peu* si cher à Jean Grosjean<sup>9</sup>, pour votre chemin au creux des interstices, en ce *royaume de l'intervalle* dont parle François Cheng dans la foulée de John Keats<sup>10</sup>.

Et merci pour le Sept.

« Je ne veux que sept jours » écrit Rilke à la fin de *la vie monastique*<sup>11</sup>, et vous... *Sept portes*<sup>12</sup>, *Sept pas dans l'éphémère*<sup>13</sup>, *Sept pas dans la lumière*<sup>14</sup>.

Savez-vous que vous exercez un métier dangereux ? Pas médecin, non. Poète. « Une aventure à haut risque » confesse Mahmoud Darwich « et nulle compagnie d'assurance n'accepte de couvrir ce

4/ Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, op.cit., p. 291.

5/ Yves Namur, *Dieu ou quelque chose comme ça*, op.cit., p. 56-57.

6/ *Ibid.*, p. 52.

7/ Yves Namur, *Le livre des apparences*, Paris, Éd. Lettres Vives, coll. « Terre de poésie », 2001, p. 38.

8/ Yves Namur, *Dieu ou quelque chose comme ça*, op.cit. p. 23.

9/ Jean Grosjean, *Si peu*, Paris, Bayard, 2001.

10/ François Cheng, *Le Livre du Vide médian*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 13.

11/ Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, op. cit., p. 306.

12/ Yves Namur, *Le livre des sept portes*, Paris, Éd. Lettres Vives, coll. « Terre de poésie », 1994.

13/ Yves Namur, *Figures du très obscur*, Echternach/Trois-Rivières, Éd. Phi/Les Écrits des Forges, ch. 1, 2000, p. 9-23.

14/ Yves Namur, *Sept pas dans la lumière*, Bruxelles, aesth. éditions, 2003.

risque car elle sait qu'en poésie, les accidents de la circulation sont très nombreux<sup>15</sup> ! »

Pourtant, à en croire Henri Meschonnic, même les pires conducteurs sont invités dans cette affaire-là. « Ainsi, écrit-il, même si vous ne le savez pas, même si vous ne voulez rien en savoir, vous êtes, nous sommes, tous, travaillés par la poésie. Pour beaucoup, c'est en dormant. Allons, réveillez-vous<sup>16</sup>. »

Oui, merci, Docteur, de m'avoir réveillé de si bonne heure. Et de si bonne humeur quand la légèreté de votre ordonnance me pousse dans cet étroit passage que j'ose appeler, avec une majuscule, *Voie de l'amitié*.

C'est donc par cette Voie-là, étroite, comme la porte du même nom, un peu initiatique, que vous m'avez entraîné, à vos risques et périls, aux miens aussi peut-être, dans cette Compagnie.

Je n'ai pas encore beaucoup à en dire. Je ne la fréquente que depuis quelques mois. Assez cependant, pour en ressentir le côté monastique. Je veux bien dire franc-maçon. La différence n'est pas grande. Une même fraternité, je crois, perçue dès le premier jour, si proche, « qu'on pourrait presque toucher les deux côtés », le mur monastique et le mur maçonnique, « avec notre main droite et notre main gauche ».

Merci, chères Consœurs, chers Confrères, de m'accueillir à votre table, dans la petite cuisine — bleue ? — de l'Académie. J'y ai déjà goûté — je cite mon parrain :

Des lettres rondes  
Et des voyelles farineuses

Sans oublier

un poème vert  
Qui se répand sur la table

Et pleure  
Comme le riz au lait  
Ou la mer des Sargasses<sup>17</sup>

15/ Mahmoud Darwich, *Entretiens sur la poésie. Avec Abdo Wazen et Abbas Beydoun*, Arles, Actes Sud, 2006, p.30.

16/ Henri Meschonnic, *Vivre poème*, Paris/Creil, Dumerchez, 2006, p. 26.

17/ Yves Namur, *La petite cuisine bleue*, Echternach/Trois-Rivières, Éd. Phi/Les Écrits des Forges, coll. « G.R.A.P.H.I.T.I. », 2002, p. 110.

Dans cette bonne auberge fondée par Jules Destrée, en 1920, l'Académicien « rêveur » dit :

« Pèse le sel  
Sur ta langue,  
Plante un poivrier  
Sur la table,  
Nage et dors  
Dans les cuisines  
Bleues<sup>18</sup> » .

*Ainsi dormons-nous* à l'Académie, Mesdames et Messieurs, mais, comme y insiste mon poète-présentateur préféré :

Éveillés, *parfois*,  
Dans un regard  
Il nous arrive même d'entendre  
Silence et soupirs<sup>19</sup>.

En fait, vous l'aurez compris, depuis un moment déjà, je vous parle aussi de Roger Foulon. Car il aimait *La petite cuisine bleue* d'Yves Namur et la « furtive jouissance des sens<sup>20</sup> ». Mais, la bécasse, il la cuisinait plutôt à la bière de Chimay. Mon Prieuré en sait quelque chose qui la marie subtilement au fromage de Herve. Et Dom Veilleux, l'Abbé de Scourmont — le Mont du Secours — ne va pas me démentir, lui qui est un peu le Chef étoilé du pays de l'Eau noire.

Vous voyez qu'on n'échappe pas au menu des moines. Franchement, comment voulez-vous que je rende hommage à Roger Foulon sans ouvrir ici le Livre des Heures et chanter avec vous l'Office monastique.

Son nom, déjà, nous conduit au cœur de la contemplation : Foulon. Un nom « qui me faisait rêver » confie notre regretté confrère Georges Sion, parce qu'il évoquait pour moi le noble travail de celui qui foule le feutre ou le drap pour lui donner sa souplesse ou sa douceur. (...) Un homme qui foule sa terre, mais qui est aussi un foulon du verbe et du papier<sup>21</sup> ». Un foulon qui donne éclat et lumière à ce qu'il touche puisque Marc prétend, dans son Évangile

18/ *Ibid.*, p. 100.

19/ *Ibid.*, p. 100-101.

20/ Expression de Pentti Holappa dans *Les mots longs*, citée par Yves Namur, *ibid.*, p. 121.

21/ Georges Sion, « Le nom de Foulon » dans AEBLF, *Roger Foulon. Mélanges*, Amay, Maison de la poésie, 1995, p.9 et 11.

de la Transfiguration, que les vêtements de son maître devinrent « si blancs qu'aucun foulon sur terre ne saurait blanchir ainsi<sup>22</sup> ».

« ... Et puis une hauteur, et puis une solitude, et puis une lumière » commente le secrétaire général de l'Académie Goncourt, Didier Decoin, qui voit dans ce verset de Marc « toute l'histoire monastique ainsi résumée dans son éblouissante simplicité<sup>23</sup>. »

Mais la neige du Thabor ne dure qu'un moment. « Où va le blanc quand la neige a fondu ? » demande le rabbin Marc-Alain Ouaknin<sup>24</sup>. Même le moine, lui surtout, va rejoindre la plaine. Et c'est bien là que Roger-le-veilleur, « prêtre-serviteur de la terre et du ciel » comme il se définit lui-même dans un de ses poèmes<sup>25</sup>, là, dans l'immense ordinaire, qu'il va célébrer la beauté à travers le plainchant d'une parole si brûlante et si sensuelle. Car « il nous reste encore à célébrer » remarque François Cheng dans le *Livre du Vide médian*<sup>26</sup>, avec de l'*Ici faire de l'Au-delà* dirait Rilke, « quand la limite et l'illimité deviennent visibles en même temps » selon la fulgurante perception de Philippe Jaccottet<sup>27</sup>.

Si je ne devais retenir qu'un mot pour dire Roger Foulon, ce serait celui-là : *célébrant*. Encore faut-il interroger la couleur de sa bure monastique.

On a dit sa célébration *franciscaine*. Oui. Je le vois bien tout en brun quand le soleil d'Ombrie caresse la Thudinie. Mais alors, franciscain façon Giono<sup>28</sup>. Pas tellement le François de Rossellini, même si Roger a égrené des fioretti dans son œuvre ; plutôt le *Très-Bas* de Bobin, avec « cette voix charnelle de l'âme<sup>29</sup> » quand il raconte « les lis des champs et les oiseaux du ciel<sup>30</sup> ». D'ailleurs, à ce propos, Michel Delaere confie un souvenir évocateur : « Roger m'avait répondu :

22/ Évangile de Marc, 9, 3.

23/ Didier Decoin, *Les sentinelles de lumière*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Littérature ouverte », 2009, p.85.

24/ Dans sa préface au livre de Denis Peiron, *Blancheur de l'exil*, Paris, Éd. Caractères, 2004, p. 12.

25/ Cité par Claudine Bernier dans « Roger Foulon, poète de la terre et du ciel », *Hommage à Roger Foulon*, Thuin, *Le Spantole*, n° 353, novembre 2008, p. 22.

26/ François Cheng, *Le Livre du Vide médian*, op. cit., p. 211.

27/ Philippe Jaccottet, *La semaison. Carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard (NRF), 1984, p. 40.

28/ Roger Foulon, *Jean Giono, poète des hauts pays*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, p. 41.

29/ Christian Bobin, *Le Très-Bas*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1992, p. 107.

30/ Évangile de Matthieu, 7, 26 28.

*Dieu nourrit les oiseaux* et lisant mon étonnement d'ajouter *mais... pour peu qu'ils cherchent à manger*. Cette phrase de sa bouche, a fait basculer toute mon existence<sup>31</sup>. »

Le noir lui va-t-il aussi bien que le brun ? L'imaginez-vous, Frère Roger, chanter Matines chez les *bénédictins* ?

À Maredsous, par exemple, avec Luc Moës, ou à Clerlande chez Jean-Yves Quellec où Dieu, paraît-il « perd la revanche mais il gagne la belle<sup>32</sup> ». Un peu plus loin, peut-être, à Ligugé, en compagnie de François Cassingéna-Trévedy, moine-poète et marin-pêcheur, ou alors au pays de Gilles Baudry, l'abbaye de Landévenec, une sorte de Maredsous bretonne.

Alors, *bénédictin*, Foulon ? Par l'oreille, certainement. Car le *bénédictin* est un auditif, un écoutant. « À force de tendre l'oreille », me confiait un jour Frère Simon-Pierre, un de mes anciens étudiants, « le moine frémit au moindre bruissement de l'écorce humaine ». D'ailleurs, peut-être avez-vous vu cette étonnante sculpture de Saint-Benoît qui n'est plus qu'une oreille... Une oreille que Roger Foulon mettra au service de l'Association des Écrivains Belges de langue française (A.E.B.) pendant plus de vingt ans. Une oreille exigeante, imaginative, qui saura frémir au moindre bruissement de la belle écorce littéraire de chez nous.

Et le *trappiste* alors ? Un regardant ? Je ne dis pas que Roger Foulon est passé du noir au blanc, il était trop nuancé pour cela, mais qu'il y ait en lui du Saint Bernard et de la couleur cistercienne, ça, toute son œuvre en témoigne ; la preuve quand il choisit en ouverture d'un chapitre de *Routes du poète*, son dernier recueil, la fameuse sentence du premier abbé de Clairvaux : « On apprend plus dans les bois que dans les livres<sup>33</sup> ». Roger Foulon n'a jamais séparé les deux.

Trappiste, il l'est d'abord avec ses mains, dans sa manière de choisir un papier et de le caresser. Sa grande chartreuse à lui ne remonte pas à 1605, quand Frère Jérôme Maubec, ermite apothicaire, met au point l'Élixir que vous savez, au bouquet exceptionnel, que l'Académie se permet de déguster sobrement, une fois par an, lors de la

31/ Michel Delaere, *Hommage à Roger Foulon, Le Spantole, op. cit.*, p. 33.

32/ Jean-Yves Quellec, *Dieu, face nord, Cahiers de Clerlande* n° 7, Ottignies-LLN, 1998, p. 88.

33/ Roger Foulon, *Routes du poète*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2008, p.101.

séance de nouvel an... Notez qu'il existe aussi, à fin médicinale uniquement, ou poétique, puisque Yves Namur nous a convaincus de mélanger les deux, une petite potion végétale composée de 130 plantes aromatiques et qui, à 71°, vous offre, comment dire ?, un dérèglement des sens assez exceptionnel.

Plus sobrement, Roger Foulon nous propose des *Senteurs sauvages* qu'il a sélectionnées à l'intention de « l'Académie du Goût et de l'Esprit culinaire » où Yves Namur, encore lui, l'a entraîné un jour. Réalisés dans sa distillerie artisanale et très peu clandestine, ses poèmes « ont été composés patiemment à la main en Garamond corps 12 et 18. Le papier choisi est du Bütten rosa rauh. La couverture est du papier Van Gelder Zonen<sup>34</sup> ». Un vrai millésime.

Que diriez-vous du menu en « s » ? :

Serpolet du rêve  
Sauge du regard  
Sureau des pupilles  
Sorbier des artères,  
Scabieuse de l'âme,  
Salive des mots...  
Senteurs de la vie  
Sur la page blanche<sup>35</sup>.

Je vous recommande en particulier son « Consommé de perdreau aux herbes du jardin », suivi d'une « Charlotte de foie de canard au miel toutes fleurs et vinaigre de lavande ». Et si vous avez encore envie d'un petit dessert, il reste chez Namur...

Ah,  
Toutes ces « îles flottantes »  
Dans l'assiette du passant !  
  
T'en souviens-tu  
  
Qui un soir  
Marchaient comme des folles  
Sur les doigts  
  
Et pleuraient avec les larmes  
Et le verre de « Quarts de Chaumes » ?  
  
T'en souviens-tu encore<sup>36</sup> ?

34/ Roger Foulon, *Senteurs sauvages*, Thuin, Éd. du Spantole, 1989, non paginé.

35/ *Ibid.*, non paginé.

36/ Yves Namur, *La petite cuisine bleue*, op. cit., p. 67.

Patience, la réception arrive. La vraie !

C'est un principe de l'Académie, surtout à l'heure des « Réceptions » :

Bien manger.

Bien boire.

Pas de petit Jésus...

Mais de très longs discours...

A votre gloire !

Je vous disais donc que Roger Foulon était surtout trappiste...

Mes consœurs et confrères présents ce jour-là n'ont certainement pas oublié sa « communication » du 10 juin 2000 consacrée aux « Écrivains à la Trappe ». Avec T majuscule, rassurez-vous !

Ainsi, Rimbaud serait, peut-être, passé à l'abbaye de Chimay. Verlaine, très probablement. Verhaeren sûrement. D'ailleurs, au moment de composer son livre *Les Moines*, le cher Émile demande à sa sœur de lui confectionner un froc de trappiste pour s'habiller ainsi le temps de l'écriture<sup>37</sup>. Notez que Gabriel Garcia Marquez, lui, préfère la salopette du mécanicien. Dans une interview accordée au magazine *Lire*, il déclare : « Je ne veux pas me plaindre mais j'ai l'impression que ceux qui n'écrivent pas ne se rendent pas compte du drame que ça représente. Ce n'est pas de la démagogie de dire que c'est un travail d'ouvrier, un travail artisanal très dur. D'ailleurs, pour écrire, je m'habille avec une salopette de mécanicien. Mes proches disent parfois que je mets cette salopette pour des raisons psychiques, parce que je suis convaincu que le travail d'écriture s'apparente à celui d'un ouvrier. Mais pas du tout : c'est parce que c'est une tenue commode, que la salopette est le vêtement le plus pratique jamais inventé pour travailler. On l'enfile le matin, une simple fermeture éclair et hop<sup>38</sup>... »

Et on nous dira encore que l'habit ne fait pas l'écrivain !

Trappiste, Roger Foulon l'a surtout été, à mon sens, dans sa façon de vivre le fameux quatrième vœu dont on parle peu, le plus important peut-être : le vœu de stabilité.

37/ Roger Foulon, « Écrivains à la Trappe », *Bulletin de l'Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Tome LXXVIII, n° 1-2-3-4, 2000, p. 77-89.

38/ Gabriel Garcia Marquez, interview dans *Lire*, reprise dans Bernard Pivot, *Écrire, lire et en parler*, Paris, Laffont, 1985, p. 460.

Quand on entre à la Trappe, c'est comme à l'Académie : on n'en sort que les pieds devant ! Sauf si un concile vient bouleverser tout ça... Car le moine rejoint une communauté, une terre, un lieu qu'en principe il ne quittera plus. Si je suis de Chimay, je ne suis pas d'Orval. Et si je suis d'Orval, je suis loin de Rochefort.

C'est ici, me semble-t-il, qu'on touche le noyau de feu de la vocation de Foulon. Son abbaye s'appelle Wallonie mais il en a fixé le cœur en Thudinie. C'est là surtout qu'une vie durant, bien appuyé sur sa miséricorde, il aura le bonheur d'y ouvrir l'antiphonaire de son imaginaire.

En allant me promener dans les jardins de mon prédécesseur pour m'imprégner des senteurs et des paysages cachés derrière la clôture, j'ai contemplé la Sambre et j'ai pensé à un autre cours d'eau, plus modeste mais tout aussi attachant, et à un autre confrère qui vient de nous quitter, si proche lui aussi, à qui je dois la découverte d'une rencontre éblouissante entre la littérature et le journalisme : Lucien Guissard. Dans *Le vieil homme et la rivière* paru en 1999, il parle de l'Ourthe, *li grande êve* comme disaient alors les paysans d'Ortho et de Mousny, une grande eau que Guissard fait couler dans « la géographie cordiale » de celles « qui donnent une âme » aux villes et villages traversés, comme la Sambre à Thuin, le Danube à Vienne ou la Seine à Paris... « La rivière, au long des années, confie *le vieil homme*, la rivière m'inspire, comme la forêt sa compagne de toujours et les chemins de terre au milieu des champs, la très forte sensation de la longue durée<sup>39</sup>. Ce petit coin d'Ardenne, Guissard l'a baptisé pour lui tout seul « le pays de l'ortie blanche<sup>40</sup> », alors que Roger Foulon, en traversant le sien, nous emmène, je le cite, « au blanc pays des aubépines<sup>41</sup> ».

Guissard et Foulon sont bien de la même couleur, du même bois et de la même eau. Ils savent surtout avec Fernand Braudel qu'il n'y a pas d'histoire sans géographie et que « pour écrire un seul vers » — c'est ce que pensait Rilke — « il faut avoir visité plusieurs villes<sup>42</sup> ». Est-ce pour cela qu'ils ont tant voyagé tous les deux ? Sans jamais oublier d'offrir un peu de terre lointaine à leur bonne terre natale.

39/ Lucien Guissard, *Le vieil homme et la rivière*, Ortho, Éd. Éole, coll. « Cailloux », 1999, p. 10 et 15.

40/ Lucien Guissard, *Histoire d'une migration*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Connivence », 1979, p. 14.

41/ Roger Foulon, *Routes du poète*, op.cit., p. 79-80.

42/ Cité par Mahmoud Darwich, *Entretiens sur la poésie*, op.cit., p.33.

Mais on voyage aussi chez soi.

Roger Foulon, beaucoup peuvent en témoigner, n'en finissait pas de visiter les cours et les ruelles de son magnifique quartier abbatial. Un peu comme l'historien Georges Duby qui a su si bien pénétrer l'imaginaire du féodalisme. Tout récemment il confiait que, pendant longtemps et par privilège, il avait chaque année, quelques jours, l'autorisation de faire de l'abbaye de Sénanque, près de Gordes, une résidence de passage. A l'heure où les visiteurs s'en allaient, les lieux conventuels lui étaient abandonnés. Et ainsi, du soir au matin suivant, il visitait, revisitait, « l'une après l'autre, les salles, les galeries et jusqu'au moindre recoin du vaste phalanstère délaissé (...). Aucune architecture, ajoute le brillant médiéviste, n'est plus résolument que la cistercienne retournée vers l'intérieur. Et vers la nuit<sup>43</sup> ».

Je n'ai pas assez connu Roger Foulon pour savoir s'il lui arrivait d'explorer Thuin la nuit... Je sais seulement, après avoir lu Joël Mulatin, qu'« il photographiait, notait dans un petit calepin, prenait le pouls du terroir, humait l'humeur de l'instant, appréhendait l'âme de la région, faisait corps avec son fief<sup>44</sup> ». Je sais aussi qu'il demandait à Dieu, dans les *Routes du poète*, de lui laisser « très longtemps » (...) « cette richesse / D'errer dans le babil des choses qui m'ont faits <sup>45</sup> ».

Ma terre, ma raison, ma saison, ma maison,  
 Je pousse vos portails  
 (...)  
 J'entends rire ou pleurer derrière les façades  
 (...)  
 C'est là, au fond de moi, dans cette ville bleue  
 Que je promène mes plaisirs et mes silences<sup>46</sup>.

Ses plaisirs et ses silences, Roger Foulon va les promener à travers les juillets musicaux, les marches folkloriques, les périple littéraires, les découvertes dialectales et la mise à l'honneur, surtout, de tant d'artistes de son pays. Avec Willy Bal, Péji, Gustave Marchoul, Thierry Haumont... et bien d'autres Compagnons du tour de Thudinie, l'artisan typographe en cache-poussière franchira tous les degrés de la corporation, jusqu'à la maîtrise, comme en témoigne

43/ Georges Duby, *Intérieurs. Nuits. Sur une suite de Gérard Titus-Carmel*, Paris, Bayard, 2008, p. 37-38.

44/ Joël Mulatin dans *Hommage à Roger Foulon, Le Spantole*, n° 353, p. 81.

45/ Roger Foulon, *Routes du poète, op. cit.*, p. 81.

46/ *Ibid.*, p. 67, 70, 83.

notamment ce chef-d'œuvre de bronze et de feu qui a nom *Le Spantole* : une publication artistique et littéraire unique en son genre, éditée sur les presses du même nom.

Mais qu'il s'agisse du bleu de Thuin ou des vives couleurs de cette Wallonie qui lui tenait tant à cœur, comme pour l'architecture cistercienne, le regard de Foulon était « retourné vers l'intérieur ». Rien à voir, donc, avec cette Wallonie anecdotique dont on exhume « les petites affaires » pour reprendre l'expression de Lucien Guissard. Je parle ici de cette pudeur wallonne qu'évoque si justement Jean-Luc Wauthier, là où il rapproche, il a raison, Roger Foulon et Hubert Krains<sup>47</sup>, la pudeur d'un Giono à Manosque quand le local touche à l'universel et quand, surtout, la poésie se met « à la portée de tout le monde » se réjouit mon prédécesseur dans la belle étude qu'il a consacrée au « poète des hauts pays<sup>48</sup> ». Une Wallonie-humanité, que l'on porte en soi comme une femme son enfant. Une Wallonie toujours à mettre au monde et que Roger Foulon accueille avec autant de douceur que de gravité.

D'ailleurs, toute son œuvre romanesque en témoigne. Car le moine a beau faire vœu de stabilité, son engagement le plus sincère n'empêche pas le déchaînement du fleuve et le cognement des barques. L'abbaye n'a jamais été une longue Sambre tranquille... Le roman foulonien non plus, car il y a un Foulon ombrageux, tourmenté, bien plus sauvage que les jardins de sa poésie.

Un Foulon de l'étrange et du fantastique comme l'a souligné notre confrère Jean-Baptiste Baronian. Un Foulon qui souffre et un Foulon qui doute. Parfois dressé sur ses ergots. « Un coq qui tenait sa basse-cour à l'œil » m'a écrit Émile Kesteman. « Et si le soleil ne se levait pas, il refusait de faire retentir son chant matinal<sup>49</sup> ».

Mais « Où vont les personnages des romans de Foulon ? » demande Jacques Crickillon qui l'a reçu ici-même en février 2000<sup>50</sup>.

Regardez Cornil, par exemple, le rebouteux de *Vipères* qui fait un peu penser à *Blaise Menil, mains de menthe* de Jean-Pierre Otte. Ou à Djo dans *Déluge*, ou à Jean Geneste et son *ultime rendez-vous*,

47/ Jean-Luc Wauthier, « Roger Foulon, écrivain de la Wallonie profonde » dans *Roger Foulon. Mélanges, op.cit.*, p. 12.

48/ Roger Foulon, *Jean Giono, poète des hauts pays, op.cit.*, p. 41.

49/ Émile Kesteman, correspondance privée du 13 février 2009.

50/ Jacques Crickillon, « Discours de réception de M. Roger Foulon », *Bulletin*, Tome LXXVIII, *op. cit.*, p. 174.

déchiré comme tant de héros de Foulon : « Où est le bien, où est le mal ? ». Je pense encore à La Redoute dans *Un enfant de la forêt*. Rien à voir avec la célèbre côte de Liège – Bastogne – Liège ! Stanislas-Joseph-Alexandre Leclercq dit la Redoute, un bandit d'honneur né au 18<sup>e</sup> siècle en pays de Sambre et qui ferait bonne figure dans une bande dessinée de Jean-Claude Servais. Sans oublier Liberat, *L'homme à la tête étoilée*, *Libera nos a malo*, délivre-nous du mal, car de fait, il fallait fameusement le libérer ce Liberat, blessé dans les boues de l'Yser et qui s'enfonce, petit à petit, dans la douce folie d'une curieuse célébration sacerdotale. Et comme sa Véronique s'en inquiète, il convoque Saint Luc au quart de tour : « Tu ne comprends donc pas que je dois m'occuper des affaires de mon Père<sup>51</sup> ? » Car Foulon est tout le temps dans la Bible, dans les Psaumes, dans les Évangiles. Il y aurait une belle thèse à écrire sur la trace biblique chez Roger Foulon. Et sur la trace monastique, évidemment, comme en atteste encore *L'étrange vie de Saint Landelin*. Je me suis senti rejoint, plus que je ne m'y attendais, par l'histoire un peu réenchantée du fondateur des abbayes d'Aulnes, de Lobbes, de Wallers et de Crespin, que Roger Foulon nous présente comme une sorte de François bien avant l'heure d'Assise puisque nous sommes au 7<sup>e</sup> siècle. Un Landelin qui, à quatre reprises, va défricher la terre d'une nouvelle fondation<sup>52</sup>.

Le moine ne retourne pas que le sol de son abbaye ou de ses sentiments. Sa géologie ecclésiale — c'est la belle définition que donne Joris-Karl Huysmans du bréviaire — retourne aussi les mots, de jour comme de nuit, Grandes heures, Petites heures, de Vigiles à Complies. Des Heures qui déclinent avec tant de justesse la conjugaison des saisons de Foulon. Une poésie lyrique, élégiaque, oserais-je dire musicale et « jardinale », mais qui fait honneur, surtout, à ce que Grosjean appelait la « quelconquerie » des jours. Et il parlait de l'homme autant que de Dieu<sup>53</sup>. Une « quelconquerie » faite chair insiste notre consœur Liliane Wouters<sup>54</sup>, cousine — à quel degré ? — de Paul Verlaine, Marcel Thiry, Philippe Jaccottet, René-Guy Cadou, sûrement, mais je la vois surtout proche parente de Charles Le Quintrec, cette parole de l'immense ordinaire, quand

51/ D'après l'Évangile de Luc 2, 49.

52/ Roger Foulon, *L'étrange vie de saint Landelin*, Avin, Éd. Luce Wilquin, 2003, p. 130.

53/ Jean Grosjean, *Araméennes. Conversations avec R. Bauhêret, D. Bourg et O. Mongin*, Paris, Cerf, 1988, p. 26, 39 et ss.

54/ Liliane Wouters, « Roger Foulon, une fragilité tchékovienne » dans son ouverture à *Paroles du feuillage. Anthologie poétique*, Châtelineau, Le Taillis Pré, 2004, p. 11.

il invite la poésie à « puiser largement dans les dictionnaires de la ferveur<sup>55</sup> ». C'est pour cela, sans doute, qu'elle se lève tôt. Pour chanter les laudes et célébrer « la messe des mots<sup>56</sup> » dans le petit matin. Une aube qui « roucoule<sup>57</sup> » suggère un Foulon soudain « colèbeû » ou « couloneû » (Je n'osais pas dire « fouloneû » !), « paroles du feuillage<sup>58</sup> » à l'heure du « grand office » comme il dit dans ses admirables *Jardins* :

J'entrai dans une église d'ombres.  
(...)  
Tout était prêt pour célébrer  
Le grand office des saisons.  
Je revêtis l'aube sacrée  
Et marchai longtemps sur les mousses<sup>59</sup>.

Je ne sais pas si ça vous a frappé, mais Roger Foulon aime revêtir des chasubles et des aubes... Ou en habiller sa poésie. « La sainteté des aubes » dirait Jacques Crickillon<sup>60</sup>. Et vous entendez qu'entre les aubes et les laudes la parenté vocale nous promet du beau grégorien. D'ailleurs, avant de rejoindre sa stalle végétale, Roger nous confie à mi-voix :

Je suis un moine à la recherche de moi-même.

Il n'est pas le seul !

Portant capuce, allant pieds déchaux pour louer  
Celui qui me protège et me donne bonheur<sup>61</sup>.

Et il écrit cela au sortir de la clinique, après avoir subi, je cite toujours les *Routes du poète* :

Des ablations m'ayant réduit à peu de chose<sup>62</sup>.

Mais justement, il sent que la vie revient. Et c'est bien cela, chanter Laudes, quand...

Un seul merle venait d'inventer le printemps<sup>63</sup>.

55/ Charles Le Quintrec, *La source et le secret*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 21.

56/ *Ibid.* p. 17.

57/ Roger Foulon, *Jeux d'aube*, cité dans *Mélanges*, *op.cit.* p. 124.

58/ Roger Foulon, *Jardins*, Thuin, Éd. du Spantole, 1976, p. 50.

59/ *Ibid.*, p. 85.

60/ Jacques Crickillon dans *Bulletin*, Tome LXXVIII, *op.cit.*, p.178.

61/ Roger Foulon, *Routes du poète*, *op.cit.*, p. 92.

62/ *Ibid.*, p. 92.

63/ Roger Foulon, « Matin de printemps », *Cantiques*, cité dans *Paroles du feuillage. Anthologie poétique*, *op.cit.*, p. 161.

L'été, dans la journée du moine, s'exprime à travers les « Petites Heures » qu'on appelle parfois « médiaires ». Jadis à la queue leu leu de 9 à 14 heures, tierce, sexte et none se donnent aujourd'hui rendez-vous au temps de midi.

Roger Foulon, à ma connaissance, a moins chanté le milieu du jour. Je ne dis pas qu'il s'écartait du soleil, mais son œuvre est plus du matin et du soir. Elle cherche la source et se cache dans le sous-bois. Oui, de l'incendie, il y en a, des feux de forêts, surtout « parmi les jambes et les baisers<sup>64</sup> » comme en atteste son brûlant *dénombrement des choses*. Avec quel regard amoureux n'a-t-il pas célébré sa chère Marcelle tout au long de son œuvre ? Mais l'été de Foulon touche déjà à l'automne et à sa gravité<sup>65</sup>. À sa récolte aussi. Même si le poète se préoccupe assez peu d'engranger. Dans *Cosmogonie*, par exemple, ce sont les faucheurs qui le fascinent :

Je faucille les jours, je faucille le temps  
À petits gestes d'or nés de chaque seconde,  
La lame jette à bas le blé de mes années<sup>66</sup>.

Viellir. La grande affaire. Permettez-moi de vous en offrir cinq expressions que j'emprunte à cinq recueils différents. « Pénétrer, toujours plus loin, parmi les choses<sup>67</sup> ». Descendre « pas à pas l'escalier de cristal<sup>68</sup> ». Nous sommes à Vêpres à l'Heure où le « maïs tremble<sup>69</sup> ». Voici « le temps des sorbes<sup>70</sup> » et, bientôt, « sur la terre humide », on marchera « à pas de feuilles<sup>71</sup> ».

... Jusqu'à l'arrivée de la neige à l'Heure des Complies.

Il a neigé tant de silence<sup>72</sup>

écrit Gilles Baudry. Et Saint-John Perse :

Neigeait-il, cette nuit, de ce côté du monde où vous joignez les mains<sup>73</sup> ?

64/ Roger Foulon, *Le dénombrement des choses*, Thuin, Éd. du Spantole, 1973, p. 104.

65/ *Ibid.*, p. 116.

66/ Roger Foulon, « Moisson », *Cosmogonie*, Amay, Maison de la poésie, 2002, p. 145.

67/ Roger Foulon, « L'âge » dans *Le temps des sorbes*, 1981, repris dans *Paroles du feuillage*, *op.cit.*, p. 49.

68/ Roger Foulon, *L'envers du décor*, Thuin, Éd. du Spantole, 1967, p. 43.

69/ Roger Foulon, *Routes du poète*, *op.cit.*, p. 126.

70/ Roger Foulon, *Le temps des sorbes*, Thuin, Éd. du Spantole, 1981.

71/ Roger Foulon, *Jardins*, *op.cit.*, p. 67.

72/ Gilles Baudry, *Présent intérieur*, précédé de *Poèmes choisis 1984-1998*, Mortemart, Rougerie, 1998, p. 9.

73/ Cité par Gilles Baudry, *ibid.*, p. 9.

La neige, le froid, la maladie, la solitude, la mort... le poète des floraisons amoureuses regarde aussi son jardin en hiver. La mort, surtout. Roger Foulon en parle tout le temps. Il lui chante des psaumes en la priant d'aller voir dans la sacristie s'il n'y est pas ! Ou alors, il joue avec elle : « Ne regardez pas le renard qui passe... » Et il se précipite sur le mouchoir pour le porter plus loin. C'est qu'il l'a vue de près à deux reprises, « la froide<sup>74</sup> », la « rapace<sup>75</sup> ». Il sait bien les baxters et les cathéters et les infirmières « dans des glissements de mouettes rieuses<sup>76</sup> ». On a envie d'être à l'hôpital ! Et les sondes, et la morphine. Alors il en rit : « Mort fine ou mort douce<sup>77</sup> ? »

Mort, ma compagne, ma renarde  
Couchée en rond près de mon cœur<sup>78</sup>.

« Petite biche »... Il dit aussi « thermite » ou « mille patte »... Mais j'aime bien la « Petite biche » de *L'envers du décor*...

Petite biche...  
Ne te détourne pas, enjambe la clôture.  
(...)  
Je sens ta patte se mêler à l'écriture  
Et ta grâce bondir où débute le chant<sup>79</sup>.

Nous y voilà : le chant !

Chanter la mort... à Complies. Accomplie !  
La chanter pour la conjurer.  
Jouer au mouchoir des mots.  
Se cacher derrière un tronc et regarder plus loin, en direction de  
« ceux qui sont partis (...) vers la futaie » ... Savent-ils maintenant  
*À quoi servirent leurs trébuchements*<sup>80</sup> ?  
Et ont-ils atteint ce pays qui « parle à voix de luth<sup>81</sup> » ?  
*Ce doit être un pays mouillé de poésie*<sup>82</sup>...

Après la nuit et avant l'aube, il y a encore un moment suspendu. Ce n'est plus tout à fait l'hiver mais ce n'est pas encore le printemps.

74/ Roger Foulon, *Résurgence*, Thuin, Éd. du Spantole, 1963, p. 39.

75/ *Ibid.*, p.16.

76/ *Ibid.*, p.19.

77/ *Ibid.*, p.18

78/ Roger Foulon, *L'envers du décor*, *op.cit.*, p. 10.

79/ *Ibid.*, p.27.

80/ Roger Foulon, « Ceux qui sont partis », *Quotidiennes* (1982) repris dans *Mélanges*, *op.cit.*, p. 118.

81/ Roger Foulon, « Pays mouillé de poésie », *Tout est parole* (1979), repris dans *Mélanges*, *op.cit.*, p. 115.

82/ *Ibid.*, p.115.

À ce moment-là, vers 3 ou 4 heures du matin, les moines chantent *Matines*. On dit aussi *Nocturnes* et aujourd'hui *Vigiles*, car, de fait, il s'agit de « vigiler », de veiller quand la naissance approche, de s'émerveiller suggère Yves Namur<sup>83</sup>. Dans la simplicité, quelque chose comme un bonheur. Ecoutez le début de *Cosmogonie* :

Il suffit d'un pain sur la table,  
D'une table dans la maison,  
D'une maison dans la lumière,  
D'une lumière sur le pain  
Pour que le bonheur soit ici<sup>84</sup>.

Un bonheur. Et une joie... Surtout une joie. Une joie sur la pointe des pieds, habitée par la fragilité tchékovienne qu'évoque si justement Liliane Wouters, où l'important réside dans le « suggéré<sup>85</sup> ».

Le bonheur est soumis à l'équilibre, à l'harmonie entre l'intérieur et l'extérieur. Il a besoin de paix, de santé, de prospérité. La joie « n'a ni faim, ni soif ». C'est « une petite alouette » que contemple Didier Decoin, « aérienne, déliée, affranchie de haut, libre infiniment<sup>86</sup> ». Monastique.

L'Office se termine. Il est temps ! Mais vous êtes en retraite ici, non ?... Alors je grimpe vite une dernière fois au jubé de l'abbaye pour regarder de haut le chœur d'une œuvre tellement cousine du *Cantique des Cantiques*. Car chez Foulon comme chez Salomon, tout se joue dans un grand jardin de Genèse où la sensualité amoureuse déborde et envahit la terre elle-même, au point de réjouir le sacré primordial comme il est dit dans *Laudes pour elle et le monde* :

Toi ma compagne ma campagne  
Mon enclos d'herbe et de chair  
Je me promène sur la terre  
Tes seins tes membres et tes yeux<sup>87</sup>.

Saint Bernard en personne s'invite à cette liturgie-là, qui pour aider ses frères à rencontrer l'inconnaissable, leur a concocté une petite cuisine bleue de 76 sermons autour du *Cantique des Cantiques*. Et dans la foulée, Georges Duby affirme que les premiers cisterciens

83/ Yves Namur, « Roger Foulon ou la poésie de l'émerveillement », *Le Spantole*, *op.cit.*, p. 85.

84/ Roger Foulon, « Il suffit », *Cosmogonie*, *op.cit.* p. 13.

85/ Liliane Wouters dans sa présentation de *Paroles du feuillage*, *op.cit.* p. 7-14.

86/ Didier Decoin, *Les sentinelles de lumière*, *op.cit.* p. 80-81.

87/ Roger Foulon, *Laudes pour elle et le monde*, repris dans *Mélanges*, *op.cit.* p. 89.

voyaient dans leur église « la chambre nuptiale, lieu secret, ombreux, préparé au plus intime de la demeure (...) pour la ferveur de l'étreinte<sup>88</sup> ».

Je me retire à pieds déchaux... en rendant grâce un dernier moment...

À Pierre-Jean Foulon, qui a bien voulu me guider sur quelques-uns des sentiers du jardin familial. Et parce que les fils mettent aussi les pères au monde.

À mon instituteur, Maurice Dessaint, qui avait écrit sur mon bulletin de 6<sup>ème</sup> primaire : « Travaille bien, mais quelle langue ! » Vous avez compris que j'étais resté fidèle à la seconde partie du jugement !

Au Père Joseph Boly, mon professeur de rhétorique, pour la rencontre d'une langue et d'une poésie sans frontières : « la voix au cœur multiple. »

À mes filleuls. Trois selon la chair et trois selon l'esprit.

À mes frères, André et Roger.

Le premier, mon parrain, est un artisan imprimeur à la Foulon. Ça ne s'invente pas ! Très tôt, dans son atelier, j'ai pu admirer le papier Vergé, l'Ingres d'Arches, le Malmedy blond... et suivre cette manière subtile d'aller prendre les lettres dans les casses, les bas de casse surtout, pour les déposer sur le composteur.

Le second, Roger, est instituteur. Mais oui. À la Foulon. De la même école. De ce temps où le médecin de campagne, le curé de campagne et l'instituteur de campagne, même en ville, donnaient une assise à la société.

À mon père, artisan-maçon. Qui fréquentait les jubés et chantait en grégorien. Il a construit les dépendances contemporaines de l'abbaye de Rochefort.

À ma mère, qui a franchi la clôture de cette même abbaye à l'ère de l'exclusion des femmes (certains disent que cette période-là n'est pas révolue...) et qui s'est tournée vers le père-hôtelier, médusé, en lui disant avec innocence qu'elle voulait sentir la décharge de

l'excommunication. J'avais 5 ans. Il se pourrait que soit née, là-bas, à la frontière entre le permis et le défendu, quelque chose comme une vocation à l'impertinence ecclésiastique...

J'espère, chères Consœurs, chers Confrères, Mesdames, Messieurs, ne vous avoir pas trop inquiétés en donnant à penser que l'Académie était à sa manière, une sorte de monastère. Pourquoi pas, si vous voulez bien reconnaître, derrière notre clôture ouverte, le chant d'une belle et grande liturgie laïque.

Comme vous le voyez, et contrairement à certaines confréries voisines, nous sommes des moines et des moniales très peu ensoutanés, conduits par un Abbé-Secrétaire que l'on dit « perpétuel », ce qui prouve une fois de plus que, même ici, en un lieu si profane, l'au-delà croit devoir donner rendez-vous.

Un poète israélien, Amin Guilboa, exprime délicatement cet au-delà d'une vie et d'une œuvre. Et la fragilité végétale d'une lignée où j'ai bonheur à rejoindre Albert Mockel, Lucien Christophe, Jeanine Moulin et, bien entendu, Roger Foulon :

Sur ce chemin je ne passerai plus. J'appuie la paume de ma main sur l'écorce des mots. Et avant que vienne la pluie, un autre homme passera, et lui aussi appuiera la paume de sa main sur l'écorce de ces mêmes mots. Et sans le savoir, il ajoutera son toucher à mon toucher... Et après viendra la pluie... Tous les touchers glisseront avec elle dans la terre et ils y seront absorbés. Et un jour, la mémoire des mains remontera dans les racines et s'élèvera dans le livre et remplira les feuilles d'une verdure nouvelle. Où serai-je, moi, quand la respiration verte et courte de mes mains et de celui qui est venu après moi, se mélangeront dans le respir de la grande forêt<sup>89</sup> ?

Amen !

# Communications



# L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle poétique romanesque

Communication de Mme Lise Gauvin  
à la séance mensuelle du 10 janvier 2009<sup>1</sup>

La francophonie littéraire représente un ensemble flou à l'intérieur de la République mondiale des Lettres. Le Salon du livre de Paris consacré à la francophonie en 2006 a bien mis en évidence un certain malaise des écrivains qui réclament le droit à être considérés comme des auteurs de langue française au même titre que les hexagonaux. Comment, en effet, désigner les diverses littératures francophones<sup>2</sup> sans les marginaliser, et, d'une certaine façon, les exclure ? Comment, par contre, ne pas constater le statut particulier de ces littératures qu'on a du mal à nommer. Littératures mineures, minoritaires, petites littératures ? Tour à tour ces désignations ont été choisies pour décrire des systèmes littéraires à la fois autonomes et interdépendants. Les écrivains qui en font partie ont en commun de se situer « à la croisée des langues<sup>3</sup> », dans un contexte de relations conflictuelles — ou tout au moins concurrentielles — entre le français et d'autres langues de proximité. Ce qui engendre

1/ Madame Lise Gauvin a prononcé cette communication en sa qualité de présidente de l'Académie des Lettres du Québec.

2/ Dans le cadre de cette conférence, j'utilise la notion de littérature francophone dans son acception la plus courante, soit celle d'une littérature française hors de France, tout en étant consciente du paradoxe qu'il y a à ne pas inclure dans le mot « francophone » les écrivains hexagonaux.

3/ Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997 et 2006 (Prix France-Québec).

chez eux une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit une *surconscience linguistique* qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction voire de friction. La notion de surconscience renvoie à ce que cette situation dans la langue peut avoir à la fois d'exacerbé et de fécond. Écrire devient alors un véritable « acte de langage ».

Les écrivains francophones ont aussi en commun le fait de s'adresser à divers publics, séparés par des acquis culturels et langagiers différents, ce qui les oblige à trouver les stratégies aptes à rendre compte de leur communauté d'origine tout en leur permettant d'atteindre un plus vaste lectorat. Écrire donc, mais pour qui ? Comment en arriver à pratiquer une véritable « esthétique du divers » (Segalen) sans tomber dans le marquage régionaliste ? Comment se situer, lorsque à titre d'écrivain l'on fait partie d'une littérature de langue française hors de France, entre les deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la valorisation excessive de l'exotisme ?

En dépit de leurs disparités de statuts, une analyse même superficielle montre bien que plusieurs champs littéraires francophones existent à leur façon, avec leurs tensions, leurs luttes intérieures et leurs lieux de diffusion. Ces littératures fonctionnent ainsi selon une double forme d'institutionnalisation, celle qui les relie à l'espace d'origine et celle qui les rapproche du champ littéraire français hexagonal, dont elles constituent parfois, comme c'est le cas pour la littérature antillaise, une sorte d'avant-garde tumultueuse. La question des relations écrivains-publics touche donc à la fois au statut des littératures francophones et aux formes qu'elles privilégient.

## De nouveaux pactes de lecture

L'écrivain francophone doit composer avec la proximité d'autres langues, une situation de diglossie dans laquelle il se trouve souvent immergé, ou encore une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit, et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés : autant de faits qui l'obligent à mettre au point ce que Glissant nomme des « stratégies de détour ». Ce sont ces stratégies que j'ai examinées dans un ouvrage récent<sup>4</sup>

en m'intéressant d'abord à ce qu'il est convenu d'appeler, après Genette, les *seuils* du récit, soit ces textes qui introduisent le récit, l'accompagnent et le prolongent. Parmi les seuils, je m'intéresse tout particulièrement au paratexte et aux diverses fonctions occupées par les notes dans l'économie des récits. Quelles relations ces marges du texte entretiennent-elles avec la diégèse et avec les instances narratives ? Quels types de pactes établissent-elles avec le lecteur et quelle image du narrataire est ainsi projetée ? Dans quelle mesure ces énoncés renvoient-ils à la situation même de l'écrivain francophone sur l'échiquier mondial ? S'agit-il de marques diglossiques signalant un décalage ou à tout le moins un écart par rapport à une norme exogène considérée comme légitime ? N'y aurait-il pas lieu d'y voir également une nouvelle manière de concevoir la fiction ? L'appareil éditorial complexe qui vient moduler les romans de Chamoiseau, par exemple, participe d'une mise en jeu que l'on peut lier à la fois à une nécessité explicative et à une stratégie de détournement du récit analogue à celle que pratiquent certains auteurs sud-américains. Ainsi la forme « roman » est-elle déstabilisée et réinventée par ces textes qui, en établissant des frontières poreuses entre la réalité et la fiction, plus exactement entre divers niveaux de fictions, interpellent le lecteur et l'obligent à une constante réévaluation du pacte énonciatif. La situation de l'écrivain francophone devient ainsi emblématique de l'écriture « perçue comme un jeu d'interférences complexes<sup>5</sup> » et d'une « modernité dont on sait qu'elle privilégie les marges, s'y institue, en fait partie<sup>6</sup> ».

Au moment où on s'interroge sur le sort des langues dans une perspective de mondialisation, il est important de réfléchir aux conditions d'existence des littératures de langue française et à leurs interrelations. La question des rapports écrivains-publics est au cœur même des débats contemporains et met en cause la lisibilité des codes culturels et langagiers. Dans quelle mesure l'hybridité avec laquelle doivent composer les écrivains francophones donne-t-elle lieu à des « poétiques forcées », selon l'expression de Glissant, ou à l'invention de nouvelles formes du dire littéraire ? Quelles esthétiques sont ainsi mises en jeu ? Dans quelle mesure l'inscription dans les textes d'un questionnement linguistique et littéraire et la pratique de la xénologie — ou l'intégration de vocables étrangers — traduisent-elles un acquiescement à une norme exogène ou au

5/ Mireille Calle-Gruber et Élisabeth Zawiska dir., *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris/Montréal/Torino, L'Harmattan, 2000.

6/ Richard L. Barnett, « En guise d'avant-propos », dans « The Preface », *L'esprit créateur*, vol. 27, n°3 automne 1987, p. 5.

contraire la mise en œuvre de l'« opacité » indispensable à tout dialogue interculturel ? Dans quel(s) sens s'oriente alors la dialectique du centre et de la périphérie ? C'est ce que j'examinerai aujourd'hui par l'analyse de la note dans quelques romans francophones de Beauchemin, Gauvin, Ducharme et Chamoiseau.

### Quelques remarques, pour commencer

On constate aisément, dans les littératures francophones, la présence de notes de bas de page qui s'ajoutent au texte du roman et l'encadrent. Ces notes portent la plupart du temps sur des questions de langue, s'apparentant dans ce cas aux lexiques que l'on prend parfois la peine d'ajouter à la suite des ouvrages. J'y décèle un autre signe de la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain, surconscience qui est chez lui synonyme d'inconfort mais aussi de création et l'oblige à une mise en scène constante de ses propres usages. Un autre signe également de cette présence des différents publics auxquels s'adresse le romancier. Dans ces conditions, on peut se demander si la note consiste vraiment en un texte d'accompagnement analogue aux didascalies théâtrales, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une partie de la diégèse. En d'autres termes, que nous apprend sur la forme même du roman la note infrapaginale et en quoi cette pratique affecte-t-elle et transforme-t-elle la poétique romanesque ? Quelles en sont les fonctions ?

La note fait partie de ce que Genette appelle le paratexte, soit ces textes qui « entourent [le texte] et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa “réception<sup>7</sup>” ». On constatera que la définition du paratexte suppose, d'entrée de jeu, une certaine représentation du lecteur avec lequel il entre en relation dialogique. Le paratexte, donc, interpelle le lecteur et le met en texte. « Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou — mot de Borges à propos d'une préface — d'un vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin : « zone indéfinie » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture<sup>8</sup>. »

7/ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1986, p. 7.

8/ *Ibid.*, p. 8.

Précisons toutefois que l'usage de la note ne commence pas avec les romanciers francophones. Très populaire au dix-huitième siècle, on la retrouve chez des auteurs comme Sade, Laclos et Rousseau où elle hésite entre la distance critique, en établissant une forme de complicité avec le lecteur, et le discours d'autorité, en servant de caution au savoir. Les notes ont alors le double rôle d'assurer une légitimité qui fait défaut au roman et de mettre en question la légitimité littéraire puisqu'elles introduisent du doute et de l'incertitude quant à l'instance d'énonciation. Qu'en est-il du côté des romans francophones ? J'examinerai de ce point de vue quelques exemples empruntés à la littérature québécoise et aux littératures réunionnaise et antillaise.

### **Beauchemin et l'institution d'un double public**

On peut lire *L'Enfirouapé*<sup>9</sup> d'Yves Beauchemin, récit inspiré librement des événements terroristes qui ont affecté le Québec en octobre 1970, comme une tentative de naturalisation du québécois. À partir d'oppositions binaires — français/anglais d'une part —, français de France/français québécois d'autre part, l'auteur lui-même semble avoir fait son choix : le titre *L'Enfirouapé* renvoie à un usage spécifique au Québec et légitime par le fait même l'ensemble des marques du vernaculaire que l'on retrouve dans les paroles des personnages.

Une première série d'oppositions se remarque entre le français de France et le français québécois. Dès la première page en effet, une note se lit comme suit : « Français de France, voyez glossaire. » En se reportant docilement au glossaire, le lecteur constate une fois de plus l'écart entre deux usages de la langue, puisque celui-ci est intitulé : « Petit glossaire québécois à l'intention des Français de France ». S'y retrouvent plusieurs expressions utilisées dans le cours du récit, dont le verbe « enfirouaper » qui est défini comme signifiant « tromper, rouler ». On y retrace également des noms de lieux (Bordeaux, Place Ville-Marie) ainsi que des références culturelles (Mme Bolduc). On y chercherait en vain par contre toutes les expressions idiomatiques employées. La traduction des mots anglais utilisés dans le récit n'y figure pas non plus. Retenons de ce document l'intention non équivoque d'affirmer une distance, distance encore attestée par l'allusion au « Français de France »

9/ Yves Beauchemin, *L'Enfirouapé*, Montréal, Quebec/Amérique, 1974, 257 p. Désormais indiqué par E, suivi du numéro de la page. Publié en France, aux Éditions de la Table ronde, sous le titre *L'Entourloupé*.

Louis Hémon. (E, p. 27) Intention ironique par ailleurs puisque, après un premier renvoi au lexique, aucun mot n'est marqué d'un astérisque et aussi parce que plusieurs tournures particulières n'ont droit à aucune explication. Que comprend le « Français de France » d'une phrase comme celle-ci : « Un long filet d'hosties part de la bouche du père. » (E, p. 14) Ou encore cette autre : « Varlope de Christ-de-sybole. » (E, p. 15) Le paratexte du roman suppose la présence d'un destinataire étranger au contexte référentiel de l'œuvre tout en l'excluant — au moins partiellement — de ce contexte puisqu'on ne lui explique pas tout.

En effet, une tension ou rupture se manifeste ainsi entre les codes du français de France et ceux du français québécois mais cette tension est en quelque sorte extérieure au récit. Celui-ci est presque entièrement construit sur des dialogues truffés d'expressions idiomatiques (faire « la drave », « l'affaire est tiguïdou », « espèce de p'tit niaïseux ») qu'aucune marque typographique ne distingue de l'ensemble du texte.

Cependant, cette tentative de naturalisation ou de normalisation linguistique du québécois s'accompagne de la présence, tout au long du récit, de l'anglais, une présence obsédante qui fait concurrence au québécois comme langue véhiculaire. Dans *L'Enfirouapé*, l'anglais apparaît à la fois comme langue d'usage — la langue par excellence de la finance et du commerce — et comme langue de l'altérité : à la différence des vocables québécois, tous les mots anglais sont donnés en italiques dans le texte, qu'il s'agisse de noms communs comme *barbecue*, *spareribs*, *boss*, ou de noms propres comme *Household Finance* ou *Maple Leaf Valet Service*. À la fin du récit, la rencontre entre les apprentis terroristes et l'homme d'affaires Donald Thompson est un véritable exemple de *code switching*. Répondant en français à une question qui lui est formulée en anglais, le financier, sous le coup de la peur, finit par monologuer dans les deux langues : « Bons pour faire des poètes ou des gardiens de nuit, voilà. And pretty soon your children will tell you the same in English. » (E, p. 225) Une salve de mitraillette éclate soudain et l'atteint. Malgré les dénégations du poète, « c'était malgré moi... j'ai dû trébucher », on ne peut que voir dans ce dénouement tragique un effet pervers du *code-switching*. Mais aucune note ne vient traduire les mots anglais inscrits dans le texte, comme si le bilinguisme du lecteur était un présupposé ou un fait acquis.

Enfirouapé (ce mot est un dérivé de l'expression *in-fur wrapped*, qui veut dire enveloppé dans la fourrure) dans une dialectique des langues dont les données socio-historiques lui échappent, le roman-

cier accentue l'effet d'étrangeté de la langue anglaise tout en jouant sur la familiarité de celle-ci avec le lecteur. Ce texte propose la reterritorialisation du français par un certain vernaculaire québécois tout en instituant, par son système de notes et son lexique, l'existence d'un double destinataire.

De façon générale toutefois, malgré ses décrochages oniriques, l'entreprise de Beauchemin romancier reste assez proche de l'esthétique réaliste. Par son clivage entre la langue du narrateur et celle des personnages, par son usage des particularismes langagiers, et aussi par son traitement général du récit, l'écrivain inscrit dans sa pratique des *effets de réel* dont le rôle est d'authentifier le parler (vernaculaire) québécois, de reterritorialiser la langue sans pour autant remettre en cause les codes linguistiques ni ceux de la narrativité romanesque. Les notes infrapaginales ont alors une valeur informative et référentielle, leur fonction étant de marquer la distance et d'affirmer la présence des divers publics. Leur disparition progressive dans les romans subséquents de Beauchemin indique une prise en charge par le récit du paratexte, sa transformation en diégèse. Un mouvement inverse se remarque chez Axel Gauvin.

## **Axel Gauvin et la note hétérographe**

Sachant que tout *fait* de langue, en littérature, devient un *effet* de langue, qu'en est-il de l'œuvre du romancier réunionnais Axel Gauvin ? Vous comprendrez que j'ai choisi cet auteur à cause d'une homonymie qui, à tant de kilomètres de distance, m'a pour le moins intriguée. Ensuite parce que ses textes, c'est-à-dire son manifeste et ses romans, offrent un corpus de choix pour qui veut analyser la négociation permanente que doit accomplir l'écrivain, et tout particulièrement l'écrivain francophone, dans sa recherche d'une langue d'écriture. Peut-on dans son cas parler de diglossie ? Qu'entend-on au juste par cette notion appliquée à la littérature ? Dans quelle mesure cette écriture a-t-elle évolué ou non en fonction des publics auxquels elle s'adresse ? Que signifie l'appareil de notes qu'on y retrouve ?

Rappelons d'abord le manifeste *Du créole opprimé au créole libéré*<sup>10</sup>, premier « Éloge de la créolité ». Militant pour le créole, Axel Gauvin y affirme, preuves à l'appui, qu'il s'agit bien d'une langue, que cette langue est originale par rapport au français et apte à tout exprimer. Il en vient à prôner le bilinguisme dans l'adminis-

tration, l'enseignement, la justice et la radio comme solution véritable au problème réunionnais.

Le premier roman d'Axel Gauvin, *Quartier Trois Lettres*, est d'abord publié en français chez l'Harmattan, puis traduit en créole. Les deux autres, *Faims d'enfance* et *L'Aimé*, seront publiés en français aux éditions du Seuil<sup>11</sup>. Quel statut sera-t-il accordé au créole ou au rapport français/créole dans l'un ou l'autre cas ? Qu'en est-il du plurilinguisme dans les textes d'Axel Gauvin ? Avant d'aborder la question du paratexte, voyons quelles images du langage sont projetées dans ses romans. Dans chacun de ceux-ci, on remarque un rapport au langage qui est aussi une thématization de la langue.

*Quartier Trois Lettres* est sous-titré, lors de sa parution aux éditions de l'Harmattan, « roman réunionnais ». Oublions pour l'instant le qualificatif et arrêtons-nous au mot roman. Du roman, il a en effet la multiplicité des personnages, la complexité de l'intrigue, le déroulement narratif en plusieurs épisodes. Mais ne pourrait-on pas parler plutôt de conte, et mieux encore de conte écrit ? On sait que cette forme a la propriété de mimer la relation conteur/conté. Or dans *Quartier Trois Lettres*, plusieurs éléments renvoient aux procédés du conteur. La première phrase, d'abord, rappelle les formules d'introduction au conte. « Eh, Ti-Pierre, regarde un peu par ici, dit tonton Maxie, la figure fendue par un sourire en tranche papaye. Devine devinaille, ti-Pierre. » (Q, p. 8) On trouve aussi des formules d'attestation, qui, telles « à vrai dire », feignent d'accréditer une parole tout en entretenant une complicité de clins d'œil entre le conteur et son auditoire. Autre procédé : le « vous » qui, comme dans tout récit conté, amplifie la fonction phatique de la communication (« Ajoutez-y », Q, p. 43, « Vous voyez que », Q, p. 135).

Au conte encore, le livre emprunte l'importance accordée aux proverbes, devinettes et chansons qui, sous forme de textes intercalés, viennent soulager la tension et faire participer l'auditoire au moment d'une veillée funèbre. Par contre, l'oralité dont témoigne *Quartier Trois Lettres* est rarement — sinon dans quelques exemples où l'auteur s'amuse à reproduire les liaisons dites fautives —, une transcription phonétique de la langue parlée. Le créole même n'est

11/ *Quartier Trois Lettres*, L'Harmattan, 1980 ; traduction en créole chez Ziskaken/Aspred, 1984. *Faims d'enfance*, Seuil, 1987. *L'Aimé*, Seuil, 1990. Les références indiquées à la suite des citations renvoient à ces éditions. L'un de ces deux romans a été publié aussi en créole sous le titre *Bayalina*, éd. Grand Océan, Saint-Denis de La Réunion, 1996.

jamais donné directement — sauf dans quelques paroles de chansons — mais est toujours l'objet d'une transposition. Ainsi de la langue du roman qui ne laisse apparaître aucun hiatus entre la compétence du narrateur et celle de ses personnages. Aussi cette langue qu'on a accusée d'artifice est-elle précisément intéressante, à mon avis, parce qu'artificielle. C'est celle d'un conteur-écrivain qui, pour échapper aux divers procédés de marquages du roman régionaliste a pris la liberté d'inventer sa propre parole.

Tout en prenant conscience du double destinataire auquel il s'adresse (une quinzaine de brèves notes précisent le sens de certains mots), Axel Gauvin parvient, dans ce premier livre, à échapper à une diglossie textuelle qui serait une reproduction mimétique de la diglossie sociale dénoncée dans le récit : soit le monde du dehors contre le monde de l'intérieur, le beau langage, celui de l'institutrice, contre celui des gens ordinaires. En proposant une manière d'interlangue<sup>12</sup> qui est véritablement un langage et une (re)création, langage qui procède par métaphorisation du créole et non par citation, *Quartier Trois Lettres* permet d'aller au-delà du clivage diglossique<sup>13</sup>.

*Faims d'enfance*, le roman suivant, publié lui aussi en France mais cette fois au Seuil et sous-titré simplement « roman », est une incursion dans le monde de l'enfance, celui d'un jeune homme d'origine indienne qui retrace, sous forme de monologue intérieur, les étapes de son apprentissage à l'école des Blancs. La particularité du livre réside toutefois dans le fait que toutes les scènes se passent dans la cantine scolaire, lieu par excellence où s'affrontent, par parole interposée, les différents codes culturels du boire et du manger. *Faims d'enfance* donc, au pluriel, parce que défilent les rêves, les attentes et les malentendus, mais aussi, entend-on, *fin* d'enfance, puisqu'il s'agit de l'éveil à l'amour du jeune Soubaya.

Dans ce roman, le savoir de l'école se confond avec l'apprentissage des bonnes manières, celles de la table aussi bien que celles du bien-dire. À quelques moments, le recours au créole signale une

12/ Voir à ce sujet Lambert-Félix Prudent, « Diglossie et interlecte », *Langages*, n° 61, 1981, p. 13-38. Langue distincte de la langue source, le créole, et de la langue apprise, le français. Amos Tutuola.

13/ Interrogé sur la manière dont il a écrit ce roman, Axel Gauvin répond : « Pour *Quartier Trois Lettres*, il y a eu des versions mêlées, une version française puis une version créole, puis une française modifiée par le créole, puis une créole modifiée par le texte français ou la trame française. » « La langue mixte d'Axel Gauvin, Entretien avec Bernard Magnier », *Notre Librairie*, n° 104, 1991, p. 100.

situation de crise. Quand la nouvelle institutrice veut faire avaler une nourriture que les enfants trouvent insipide, la protestation se fait en créole : « Madame nous a faim ! » (F, p. 78) À un autre moment, l'institutrice, surnommée à juste titre Garde-Chiourme, corrige une phrase en créole, la seule transcrite telle quelle dans le roman « (J'moin la fine manij lé mién) » par « J'ai déjà mangé le mien. » Quelques lignes plus bas, un autre enfant, pour ne pas se faire rabrouer, essaie de « sortir son français ». Or, il ne peut que grogner : « - Ma dent est piquée, les affaire doux me fait mal. » (F, p. 170) Ce qui amène aussitôt la correction : « J'ai une dent cariée. Les choses sucrées me font mal.»

On retient de ces échanges que l'école, accentuant le rapport hiérarchique entre les langues, oblige à une censure linguistique que seule une situation de conflit peut faire lever. Il en est ainsi, jusqu'à un certain point, dans l'ensemble du texte. Ce qui frappe surtout le lecteur habitué à la très grande liberté langagière de *Quartier Trois Lettres*, c'est le caractère beaucoup plus discret de ces interventions en créole, qui donnent à cette langue une simple valeur de citation. Ceci est encore accentué par l'abondance des notes expliquant certains particularismes et chargées d'assurer l'ancrage référentiel du roman. Aucune opacité ne vient déstabiliser le lecteur : la résistance de l'enfance, dès l'incipit du récit, ne s'opère pas sur le plan linguistique. Par ailleurs, une note intervient dès la deuxième page, qui explique ce qu'est le jacquier. Deux autres notes suivent pour expliquer ce qu'est un « gafourne » (un bled) et un « Malabar » : « Nom généralement méprisant donné aux Hindous de la Réunion originaires, pour beaucoup, de la côte des Malabars. »

À travers ce marquage de la différence d'une part, beaucoup plus important que dans le livre précédent et, d'autre part, cette nouvelle retenue face à l'invention verbale — et notamment syntaxique, comme si le narrateur avait déjà intériorisé la norme que l'école veut lui imposer — se profile l'image persistante d'un double destinataire. Plus encore, l'image privilégiée est celle d'un destinataire qui appartient à une autre communauté que celle d'origine<sup>14</sup>.

Avec *L'Aimé*, histoire d'un sauvetage d'enfant accompli par une grand-mère, le mouvement amorcé dans *Faïms d'enfance* se précise. La diglossie y est nommée on ne peut plus clairement :

14/ À propos de ce roman, Axel Gauvin déclare : « Il y a d'abord eu un texte créole, qui a été traduit en français. Or le manuscrit a été refusé. J'ai compris que cette version française devait être travaillée pour elle-même, presque indépendamment du texte créole. » Cf. entretien cité, p. 101.

« Elle [l'institutrice] doit ne conserver l'éveil de ses sens que pour se préserver de la honte de sa mère — qui n'est que créole, mange à la main, dit gousse d'orange au lieu de quartier, la tunnel, la sable, la poison. » (A, p. 190) Le texte, cette fois, ne se contente pas d'évoquer un contexte de diglossie mais, jusqu'à un certain point, le reproduit. Les exemples abondent de glose et d'un procès de traduction qui s'inscrit dans le corps même du texte. On remarque par ailleurs un système de notes particulièrement développé.

Nous reconnaissons dans cette dualité énonciative, renvoyant à un destinataire tout aussi duel, le rappel mimétique d'un contexte diglossique plutôt que sa transformation. Bref, ce que les romans d'Axel Gauvin gagnent en lisibilité, ils le perdent en invention langagière et en force subversive, étant bien entendu que toute glose, voire tout procès de traduction inscrit dans le texte, donne à la culture du récepteur un statut supérieur à celle de la culture de l'émetteur<sup>15</sup>.

L'écrivain avoue que sa manière de travailler a changé. La langue du premier roman était un mixage, un métissage, une « langue artificielle », comme on l'a dit, chose qu'il prend d'ailleurs pour un compliment. C'était pour lui une façon de marquer le territoire. Il dit avoir changé d'avis après, voulant « une créolisation qui ne marque pas le territoire mais fait davantage arriver à l'autre, arriver à ceux qui ne sont pas créolophones ». D'où, précise-t-il, cette créolisation de son texte que le lecteur non créole doit comprendre. Changement de cap donc, mais aussi changement d'éditeur. Les éditions du Seuil succèdent à l'Harmattan. Les notes explicatives se systématisent. Des notes demandées par l'éditeur ? Oui, acquiesce le romancier, qui précise encore que pour lui « quand il y a une note, c'est qu'il y a un échec, un problème qui n'a pas été résolu<sup>16</sup> ».

15/ "The gradual discarding of glossing in the post-colonial text has, more than anything, released language from the myth of cultural authenticity, and demonstrated the fundamental importance of the situation context in according meaning. While the untranslated word remains metonymic and thus emphasizes the (posited) experiential gap which lies at the heart of any cross-cultural text, it also demonstrates quite clearly that the use of the word, even in an English language context, confers the meaning, rather than any culturally hermetic referentiality. Ultimately, the choice of leaving words untranslated in post-colonial texts is a political act, because while translation is not inadmissible in itself, glossing gives the translated word, and thus the 'receptor' culture, the higher status". *The Empire Writes Back*, ouv. cité, p. 66.

16/ Entrevue accordée à Lise Gauvin, avril 1999.

## Les fausses notes de Réjean Ducharme

D'entrée de jeu, le romancier québécois Réjean Ducharme choisit la langue comme sujet de réflexion, de fantasme, voire de fiction. Dans *l'Avalée des avalés*, Bérénice Einberg, frappée de la faiblesse des langues courantes, propose d'inventer une nouvelle langue, le bérénicien, et elle précise : « En bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir<sup>17</sup>. » On peut lire l'ensemble de l'œuvre de Ducharme comme une recherche pour faire éclater le sens des mots, les pousser hors de leurs limites convenues et arriver à leur redonner un pouvoir d'expression sensible. Cette représentation de la langue s'accompagne également de jeux de mots et de figures dont l'extension semble infinie, tant la capacité d'invention de Ducharme ne cesse d'étonner. Les commentaires métalinguistiques, plus ou moins importants selon les textes, vont jusqu'à mettre en cause, dans *Le Nez qui voque*, les membres de l'Académie française, parce qu'ils « évitent les plongeurs et les serveuses, les dédaignent, ne s'associent pas avec ces sociétaires vulgaires et sans diplômes de la société<sup>18</sup> ». Ajoutons que cette thématization de la langue se double souvent d'une mise en scène de l'écriture qui peut devenir création d'un personnage d'écrivain, tel Gaston Gratton-Chauvignet de l'Estampe, « ce troubadour modique des flaques », dans *Les Enfantômes*<sup>19</sup>, dont la figure et l'œuvre, *Miroirs de boue*, ne sont pas sans quelque ressemblance avec le poète Adé du roman *Dévadé*<sup>20</sup> du même Ducharme.

Une mise en scène analogue intervient également dans *L'Hiver de Force*<sup>21</sup>, roman urbain et montréalais qui situe son action en 1971. Le narrateur-personnage, André Ferron, est un correcteur d'épreuves devenu scripteur, sinon écrivain, appliqué à écrire l'histoire de sa vie avec l'inséparable Nicole : « On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture<sup>22</sup>. » On assiste alors à une représentation du joutil en même temps qu'à sa mise à distance ironique. La « belle écriture » revendiquée par le narrateur est une manière de ramener le travail de l'écrivain aux dimensions de la graphie, soit une façon d'afficher un degré zéro du style, conçu comme un artisanat et une transcription/imitation. Mais cette transcription,

17/ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 337.

18/ Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 185.

19/ Réjean Ducharme, *Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

20/ Réjean Ducharme, *Dévadé*, Paris, Gallimard, 1992.

21/ Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.

22/ Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p. 15. Désormais indiqué par HF, suivi du numéro de la page.

qu'elle soit phonétique (« Faut kon slave pour pas kon puse ! Ki disent » (HF, p. 145), ou fantaisiste (« vive la twistesse » (HF, p. 145), reste toujours le résultat d'une transformation. Le narrateur s'efforce tout spécialement d'épingler le langage des usagers de la C.C.C. (la Contre-Culture de Consommation), un langage farci d'expressions anglaises mis à la mode par une certaine bourgeoisie d'artistes et d'intellectuels. Ce qui donne : « hier elle *flippait* à cause qu'elle était *high* ; ce soir elle était *down* à cause qu'elle faisait un *bad trip*. » (HF, p. 24) Quant au joul, il est défini en note comme un : « Jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois. » (HF, p.19)

L'originalité du livre, par rapport aux romans antérieurs, tient en grande partie dans le système insolite créé par la présence des notes en bas de page. Apparemment produit pour expliquer certains mots, comme la première note qui sert à définir le joul, ou encore pour traduire des expressions anglaises, cet appareil acquiert très vite une connotation ludique. Comment en effet prendre au sérieux un système de « références » comme celui-ci : sur une même page, trois appels de notes renvoient aux mots « *grilled-cheese* », « *dill pickles* », « *smokedmeat* » et un quatrième, placé après les mots « monde ordinaire », donne en bas de page, non plus la traduction française, mais les mots « *cheap people* ». (HF, p. 128) Pareilles impertinences sont fréquentes. Pour « I want to get off », on donnera en note: « Arrêtez la terre, je veux descendre ». (HF, p. 166) Pour « anyway », la « traduction » sera : « ennoué ». (HF, p. 173) Tout en mettant en place la fiction d'un double destinataire ou d'un double public, ces signaux textuels installent une douce connivence avec le lecteur québécois, qui sait reconnaître dans la note renvoyant au *Manifeste global des Automartyrs* (HF, p. 187), une allusion au *Refus global* publié à Montréal en 1948 par des peintres désignés sous le nom d'« Automatistes ». Ce lecteur est le seul également à savoir décoder certains effets de langage dans *L'Hiver de Force* et à pouvoir constater à quel point le mimétisme affiché et l'apparente neutralité du discours du narrateur sont sous-tendus par de multiples tensions, renvoyant à une série d'écarts ironiques : « Les notes en bas de page, écrit Yannick Resch, participent de cette volonté de brouiller la lisibilité du texte au profit de la visibilité de son écriture, dans la mesure où elles entretiennent une activité de lecture qui empêche le lecteur de croire à l'information qui lui est communiquée. (...) La note ne fonctionne plus comme un commentaire, une explication. Elle constitue plutôt une modulation du texte dans la

mise en valeur d'un jeu langagier<sup>23</sup>.» On reconnaît dans cet usage des éléments parodiques qui rappellent ceux de Perec et des oulipiens. Les notes renvoient alors à un flottement quant à l'identification de l'instance d'énonciation, qui s'apparente à une voix hors-champ ou a-synchrone, comme au cinéma<sup>24</sup>.

## Les contre-notes de Patrick Chamoiseau

La situation du romancier martiniquais s'apparente à celle des romanciers africains que Coetze résume de façon lapidaire dans *Élisabeth Costello* : « Il se peut que les romanciers africains écrivent sur l'Afrique, sur des expériences africaines, mais il me semble que, pendant qu'ils écrivent, ils n'arrêtent pas de loucher vers les étrangers qui les liront. Que cela leur plaise ou non, ils ont accepté le rôle d'interprète, interprétant l'Afrique pour leurs lecteurs<sup>25</sup>.» Cette situation ne peut être modifiée, selon Élisabeth Costello, le personnage éponyme du roman de Coetze, que par la création d'un marché intérieur. Le contexte antillais est différent, certes. Il n'en reste pas moins que l'institutionnalisation de la production littéraire antillaise, et notamment des romans de Chamoiseau, passe par la validation de l'institution littéraire parisienne. Ce qui appelle des stratégies particulières.

En 1991, quand j'interroge Chamoiseau sur la publication de ses livres, il m'avoue qu'il a dû s'adresser à un éditeur français après avoir été refusé par des éditeurs martiniquais. Ce qui l'amène à constater qu'il n'y a pas de lectorat aux Antilles, ou plutôt que le lectorat n'est pas suffisamment large pour permettre un système d'édition. Et cela bien que le marché du livre y soit de plus en plus considérable. Par contre, il dit s'adresser en tout premier lieu, lorsqu'il écrit, au lecteur martiniquais, avouant toutefois que le fait de publier en France a eu pour conséquence que l'éditeur lui a demandé des traductions des passages en créole, lors de la publication de *Chronique des Sept misères*, son premier roman. Il ajoute que par la suite on lui a laissé la paix. Voyons de plus près l'effet de ces contraintes, puis de cette liberté, sur le multilinguisme du récit et son paratexte.

23/ Yannick Gasquy-Resch, « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'Hiver de force* », *Études françaises*, 29-1, printemps 1993, p. 37-49, p. 43. À lire également l'ouvrage d'Hélène Amrit, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

24/ Voir Vincent Colonna, « Fausses notes », *Cahiers Georges Perec 1*, Colloque de Cerisy, 1984, p. 96-109.

25/ J.M. Coetze, *Élisabeth Costello*, Paris, Seuil, 2004, p. 70.

## **Une ordonnance à la française : la note hétérographe**

On remarque d'emblée, lorsqu'on ouvre *Chronique des Sept Misères*, l'importance du paratexte. Alors que l'énonciation du roman est prise en charge par un *nous* collectif, le *nous* indifférencié des djobbeurs, la narration est constamment entrecoupée de diverses formes de récits, des passages dialogués aux dits événementiels et rétrospectifs, jusqu'à des paragraphes déductifs dont le premier mot est « donc ». (C, p. 97) À cela s'ajoute un appareil paratextuel présent tout au long du roman et dont la fonction est d'abord explicative.

Ce paratexte est destiné en tout premier lieu à traduire les expressions créoles. Ainsi « milan » renvoie-t-il à « information », « couli » à « descendant d'Hindous immigrés », « major » à « sorte de héros de quartier ». Ce à quoi l'auteur ajoute : « chaque quartier avait le sien. » Le mot « engagé » appelle une longue explication. À ces gloses lexicales ou ethnographiques s'ajoute parfois, en forme de clin d'œil, un commentaire comme celui-ci, qui accompagne le mot « bête longue » : « Pas de folie, ami : n'utilise que ce terme pour désigner le serpent... » (C, p. 22)

Mis à part le dernier exemple, l'effet produit par ce paratexte est une mise à distance du texte initial. Ces notes peuvent donc être considérées comme à la fois hétérographes, dues à la contrainte du système éditorial et, par conséquent, d'un lectorat étranger à la culture d'origine, et autographes, c'est-à-dire, directement rédigées par un auteur présent en texte. Bien que par le rythme des phrases, l'utilisation des formes et formules de la littérature orale et la création d'une langue qui doit autant à la poésie qu'à la description de type réaliste, Chamoiseau mette en place un style dont l'originalité n'est pas à démontrer, son roman reste tributaire d'un discours dont les paramètres principaux sont la transparence et la clarté. Les stratégies seront différentes dans les romans subséquents.

## **Une ordonnance à la créole : la mise en scène du multilinguisme**

Dans *Texaco*<sup>26</sup>, l'organisation du récit renvoie à « une poétique de cases vouée au désir de vivre ». (T, p. 369). Cette poétique s'inspire de l'ordonnance de la ville créole telle qu'elle émane d'un quartier

26/ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992. Les références ultérieures renvoient à cette édition, désormais indiquée par T, suivi du numéro de la page.

comme celui de Texaco. L'idée d'un « désordre de paroles » (T, p. 352) ou d'une Babel ne lui est pas étrangère : « Au centre, une logique urbaine, occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. » (T, p. 234).

Ce langage est recréé par le relais de diverses instances narratives qui, à tour de rôle, témoignent de leur recherche. Les stratégies sont multiples. Elles vont du procès de traduction (un passage est donné en créole, doublé de sa traduction en français) au commentaire métalinguistique et à l'explication indirecte : « Il en resta estébécoué, transi par tant de rage et par si tant d'amour. » (T, p. 52) Autre exemple : « Kouman ou pa an travay, tu ne travailles pas ?... s'étonnait grand-manman. Man ka bat an djoumbak. Je n'ai pas quitté mon travail, rétorquait-il en ouvrant les paupières à l'entour de ses yeux. » (T, p. 50)

Ou encore, cette fois sans traduction littérale : « Mais (saki pa bon pou zwa pa pé bon pou kanna) ils avaient quand même à comprendre que la liberté n'étant pas divisible, la leur allait en grappes avec celle des nèg-terre et l'engeance pleine des malheureux. » (T, p. 108)

Dans les cas précédemment cités, l'usage de la parenthèse n'a plus rien de systématique. Il en va de même pour la note, qui s'estompe presque entièrement du récit. Par contre, et comme par un procédé à rebours, une note entière est donnée en créole, cette fois sans traduction, mais avec un simple renvoi aux Cahiers de Marie-Sophie Laborieux. (T, p. 143)

Chamoiseau invente ainsi un langage plus proche de la modernité expérimentale que des procédés de marquage — effets de réel — donnés par l'usage de lexiques particuliers. D'où la disparition ou tout au moins l'effacement du paratexte explicatif et son remplacement, ou plutôt sa mise en abîme, dans l'espace même du roman. Au lecteur de s'adapter à l'opacité inévitable qui en résulte. « Il me semble que la communication entre les peuples, la communication culturelle, ne passe pas par l'évidence », affirme Chamoiseau. « Mon opacité confrontée à l'opacité de l'autre est une dynamique de la communication<sup>27</sup>. » C'est par cette quête et conquête d'un langage, véritable lieu d'une poésie, que le livre échappe aussi

bien à un exotisme facile qu'à une assimilation à la littérature française. Le multilinguisme de Chamoiseau ne tend pas vers la juxtaposition des langues ni vers l'annulation de leur différence mais vers une mise en œuvre de l'hétérogène qui, à l'image de la ville ou du jardin créole, ne table sur rien de fixe ni de définitif.

### **Dans la forêt des signes : le brouillage énonciatif**

Le paratexte revient en force dans *Biblique des derniers gestes*. D'abord sous forme de trois épigraphes placées en exergue. La première, empruntée à Glissant, annonce la dimension épique du récit : « Nous pouvons aussi concevoir pour l'expression artistique une démesure de la démesure. » (Édouard Glissant)

La seconde est de saint Paul et inscrit le livre sous le signe de l'héroïsme et du sacrifice : « Les choses anciennes sont passées. Voici, toutes choses sont devenues nouvelles. » (Épître de saint Paul aux Corinthiens)

Cette épigraphe renvoie à la *Bible* et au titre du livre, récit d'une agonie relatée au présent par un narrateur qui lui donne une valeur d'exemple.

La troisième épigraphe est empruntée à la sagesse populaire : « Pani rimèd la pèn si'w pasa prand'y (Pas de remède à la peine si tu ne sais pas la prendre)<sup>28</sup>. »

Ce sont là les axes majeurs d'un roman qui se situe au croisement de l'épique et du populaire, de l'exemplum et de la légende.

Le paratexte intervient encore dans les nombreuses citations précédant les différentes parties du texte, comme pour en marquer les pauses et la respiration, paroles identifiées comme extraites des *Cantilènes d'Isomène Calypso*, du nom d'un conteur à voix pas claire de la commune de saint Joseph. Ce conteur interpelle l'auteur qu'il désigne sous le nom de « petit cham ».

Le paratexte intervient aussi, à la fin du récit, sous forme de réflexions de l'auteur sur les événements qu'il vient de décrire, et

28/ Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2001. L'édition consultée est l'édition Folio. Les références ultérieures renvoient à cette édition, désormais indiquée par B, suivi du numéro de la page.

également sous forme d'archives empruntées à la sagesse populaire : « Les apatoudi de Man l'oubliée » et « le livre des Da contre la malédiction ». Mais le paratexte se fait surtout remarquer, tout au long du récit et de façon presque obsédante, par la présence de notes de bas de page dont l'abondance ne manque pas d'étonner et constitue une nouveauté par rapport aux romans précédents.

Cependant, le système de notes mis en place dans ce roman occupe les fonctions les plus variées. Le narrateur de *Biblique des derniers gestes* est un narrateur appliqué à authentifier son récit par de nombreuses références à des documents qui en constituent le hors-texte indispensable. Ce narrateur qui dit *je* se désigne lui-même comme un double de l'auteur. Il avoue avoir passé « plusieurs mois sur [son] ordinateur à consigner ses innombrables variantes [celles d'Isomène Calypso] sans [se] hasarder à les trier ou les hiérarchiser ». Un appel de notes précise alors : « Une attaque de diablesse en graines-sel et piments » de Patrick Chamoiseau, manuscrit inédit, 788 pages, 7 disquettes, CD-rom A et B, Écomusée de Rivière-Pilote, Martinique, octobre 2001. Une autre note, quelques lignes plus bas, renvoie à un texte décrit dans ces termes : « J'ai affronté des diablesse, par M. Balthazar Bodules-Jules, in *Études créoles*, GEREC, 1994. (B, p. 234) Un pseudo-appareil savant s'élabore ainsi à travers le paratexte, donnant à lire parfois des renseignements quasi crédibles, comme celui-ci : une déclaration émise lors d'une émission de Michel Field, « Le cercle de minuit », sur France 2. (B, p. 228) Parfois, par contre, on donne des précisions aussi farfelues que : « Souvenirs de combats — Les exploits d'un grand martiniquais : M. Balthazar Bodule-Jules, Radio Lévê Doubout, Martinique, 1990. » (B, p. 204) Ou encore, on cite une émission sur « Radio Asé pléré annou lité, 1988 » (B, p. 226) Autre exemple : « Il faut parler des colonialistes !... une chronique de M. Balthazar Bodule-Jules, sur Radio Campêche, la radio carrément news and music, 1989-1990 ». (B, p. 210) Le discours d'autorité que l'on attend généralement de la note se trouve alors court-circuité par une forme de complicité ironique qui s'établit entre le lecteur et l'auteur.

À quelques reprises, la note vient compléter le récit, soit en se référant à des communications de Balthazar Bodule-Jules intitulées « Adresses aux jeunes drogués de Saint-Joseph ». Soit en donnant à lire des inventaires dignes des passages les plus succulents des chroniques rabelaisiennes. L'allusion à un « barda » de militaire, notamment, appelle cette note : « Livres fétiches, coutelas, couteau-jambette, cordes, une calebasse, pistolets et munitions, quelques photos, cartes diverses, plans de villes, poste récepteur-émetteur de fortune, mappemonde, passeports de nègre marron, sachets d'herbe

à tous maux... » (B, p. 204) À un autre endroit, la note, qui s'étend sur une vingtaine de lignes, énumère les particularités de dizaines et dizaines de pipes « venues de mille coins impossibles » (B, p. 280) Ces dénombrements sont autant de tentatives d'épuiser le réel, mais aussi l'aveu que ce réel reste toujours excédentaire par rapport au récit, quelle que soit la démesure de celui-ci. La fonction poétique l'emporte alors sur la fonction informative.

D'autres notes, plus rares, ont une véritable fonction explicative. Ce sont, par exemple, celles qui donnent la source des témoignages recueillis ainsi que les identités des informateurs ou renseignent sur les pratiques initiatrices (B, 170). Ou encore celle-ci qui établit la filiation : « Ces arbres apparaissent souvent dans les romans d'Édouard Glissant, selon une symbolique je questionne toujours ». (B, 170) On remarquera par contre qu'aucune note n'est consacrée à des traductions ou à des précisions lexicales. À la fois ludiques, informatives, autobiographiques ou poétiques, ces notes constituent une sorte de répertoire des usages possibles de la note : elles établissent une nouvelle complicité avec le lecteur et entretiennent de l'incertitude quant à l'instance d'énonciation. À l'image d'un *lector in fabula* se superpose celle d'un *autor in fabula*. Le narrateur y apparaît dans un double statut, aussi bien comme auteur que comme régisseur du récit. Ce brouillage énonciatif oblige à considérer la note non plus comme pratique paratextuelle, assimilable aux didascalies théâtrales, mais plutôt comme partie intégrante de la diégèse.

Dans l'entrevue qu'il m'accordait au moment où il rédigeait *Texaco*, Chamoiseau me disait que les premières clarifications de son texte avaient été demandées par l'éditeur. Mais il avait aussitôt ajouté : « Maintenant on ne me demande rien. » On peut donc constater que le romancier a peu à peu modifié la contrainte, au cours de l'élaboration de son œuvre, de façon à en faire un véritable argument narratif et à inventer de nouveaux modes de fictions. D'une « poétique forcée », il est passé à une plus naturelle, pour reprendre les catégories de Glissant, tout en sachant qu'en ce qui concerne l'écriture, aucune poétique ne peut vraiment être dite « naturelle ».

Textes ou paratextes ? Frontières, marges, zones indécidables de l'entre-deux-langues, parole auctoriale qui vient en quelque sorte doubler celle du narrateur, la paraphraser, la contredire. La note lexicale se contente rarement de sa seule fonction explicative. Informative dans le premier roman de Beauchemin, elle n'en signale pas moins un malaise, un inconfort et disparaît à la première occasion : par l'ironie, elle interpelle le lecteur, le provoque, le met à distance respectueuse. Plus explicative chez Gauvin, la note

semble appartenir au discours scientifique et par là, se mettre à l'écart du texte narratif. Elle s'affiche dès lors plus hétérographe qu'autographe, attestant l'existence du texte diglossique. Chez Ducharme, les fonctions phatique et ludique de la note dominent. Toutefois, chacun des systèmes de notes examinés intervient dans la diégèse d'une façon ou d'une autre, ne serait-ce que pour postuler l'existence d'un double destinataire, dont l'un est étranger au contexte référentiel de l'œuvre. À moins qu'il ne s'agisse d'une façon rusée de brouiller les pistes. De court-circuiter la narration.

Destinées dans un premier temps à clarifier le sens de certains vocables ou à traduire certaines phrases, la note devient, avec *Biblique des derniers gestes*, une manière d'interroger les enjeux de la fiction et ses modalités. Parfois sérieuses et informatives, parfois franchement ludiques, ces notes — qu'on pourrait tout aussi bien désigner comme des contre-notes — disent que tout est vrai et faux à la fois dans l'ordre du récit. Les modèles sont alors à chercher davantage du côté du réel merveilleux sud-américain et de l'inachèvement baroque que de l'ordonnance mesurée du jardin à la française.

La note intervient de façon de plus en plus manifeste dans la diégèse en affichant la présence d'un auteur, d'un maître d'œuvre présent *in fabula* qui entre en relation avec un lecteur présent lui aussi *in fabula*. En inversant la perspective, on peut se demander si « la forme du dire, de façon globale, n'est pas produite par la visée du destinataire, c'est-à-dire la visée que le destinataire se fait de la question du destinataire<sup>29</sup> ». Mais là encore, la fonction auteur — ou destinataire — se trouve en quelque sorte déréalisée puisqu'on assiste à « un décrochage de cette fonction par sa place marginale<sup>30</sup> ».

La note renvoie aux frontières poreuses entre le réel et la fiction, comme entre les diverses instances d'énonciation et les registres de langue. La note infrapaginale dans le roman constitue une « fiction linguistique<sup>31</sup> », soit un langage qui permet à l'écrivain d'échapper à l'illusion de transparence produite par les « effets de réel » et de postuler que les signes de l'identité et de la différence sont d'abord affaire d'invention et de construction.

29/ Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « Lire la diglossie : l'exemple de La Réunion », *Littérature*, n° 76, déc. 1989, p. 50.

30/ Vincent Colonna, « Fausses notes », dans *Cahiers Georges Perec 1*, Colloque de Cerisy, 1984, p. 97.

31/ L'expression est de Hugo Baetens Beardsmore, « Polyglot Literature and Linguistic Fiction », *International Journal of the Sociology of Language*, New York, n° 15, 1978, p. 91-102.

La note est une mise en évidence du fonctionnement du texte littéraire francophone, des glissements de langue sur lesquels il se fonde et qu'il doit inscrire d'une façon ou d'une autre dans la poétique du roman, glissements qui deviennent aussi une interrogation sur les modalités de la fiction. En analysant les « systèmes » ainsi produits, on ne peut que conclure à l'aspect « laboratoire » de ces expériences romanesques, un laboratoire particulièrement vivant dont l'effet est de proposer une nouvelle poétique romanesque.



## « Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes... »

### (Victor Hugo, *Contemplations*, I, 7). Réflexion sur les classes grammaticales

Communication de M. Marc Wilmet  
à la séance mensuelle du 14 février 2009

Les « castes » dont Victor Hugo, dans un grand souffle épique (rappelez-vous : « Alors, brigand, je vins... » ou « Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire »), se flatte d'avoir affranchi les mots (« Pourquoi / Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière ? », « Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier ! », etc.) me font irrésistiblement penser, *mutatis mutandis*, aux « classes » de la tradition aristotélicienne, longtemps tenues elles aussi pour étanches, avant que la linguistique contemporaine entreprenne d'en abattre ou d'en déplacer les cloisons<sup>1</sup>. Ce n'est pas la première fois que ce thème revient me hanter. J'y ai consacré trois articles aux titres explicites : « Combien de classes ? » en 1998, « La fin des classes » la même année, et encore, récemment (2006), « Classes, classes fantômes et changements de classes<sup>2</sup> ». Le réservoir des intitulés

1/ Texte de l'exposé oral.

2/ Respectivement : « Combien de classes ? », dans *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (G. Ruffino éd, Niemeyer, 1998), II, p. 921-32. « La fin des classes », dans *Et multum et multa. Festschrift für Peter Wunderli zum 60. Geburtstag* (Tübingen, Narr, 1998, p. 197-206). « Classes, classes fantômes et changements de classes » (en collaboration avec Dan Van Raemdonck), dans *Aux carrefours du sens. Hommages offerts à Georges Kleiber* (Leuven, Peeters, 2006), p. 295-310. J'en avais auparavant touché un tout premier

n'était pas tout à fait vide. On aurait pu penser pour ici à « la lutte des classes », voire au « vive la classe ! » des miliciens démobilisés, si tel passage de *L'éloge de la folie* d'Érasme ne nous ramenait vers une certaine sérénité à défaut de sagesse (traduction française de Gueudeville, Paris, Verda, s.d., p. 159) :

Je connais un homme qui sait tout : le grec, le latin, les mathématiques, la philosophie, la médecine (...). Devineriez-vous bien à quoi ce docte universel s'occupe depuis environ vingt années ? Ayant laissé là toutes ses acquisitions de savoir, il s'attache uniquement à la grammaire, et il y tient son esprit dans une torture continue. Il n'aime la vie que pour avoir le temps d'éclaircir une des difficultés de cet art important ; et il mourra content, dès qu'il aura inventé un moyen sûr pour distinguer les huit parties du discours, de quoi, selon lui, ni les Grecs, ni les Latins n'ont pu encore venir à bout.

\*

Reprenons les choses de loin et de haut. Imaginez un moment les affres des premiers descripteurs d'une langue x ou y. À l'audition, une enfilade quasi ininterrompue de sons. Il a d'abord fallu tronçonner ces rubans sonores en séquences acoustiques, puis en mots graphiques.

Un exemple moderne, pour fixer les idées. Soit la phrase qui ouvre *À la recherche du temps perdu*. Produisons-la oralement. Elle comporte trois segments, chacun pourvu sur sa fin d'une légère insistance appelée « accent tonique » : 1° *longtemps* (pause), 2° *jmesuiscouché* ou *jemsuiscouché* — la première prononciation dominante en France, la seconde en Belgique (pause), 3° *debonheur* ou *d'bonheur* — je n'entre pas dans les mécanismes d'élision ni d'ailleurs de liaison ou d'enchaînement, particulièrement fréquents en français vu le grand nombre de mots à finale ou à initiale vocalique (ce qui en fait par parenthèse un idiome propice aux calembours : l'illustre « Et le désir s'accroît quand l'effet se recule » de *Polyeucte* ou « Il ne faut jamais parler sèchement à un Numide » dans *Astérix le Gaulois*, etc.). En regard, la phrase de Proust aligne huit mots graphiques, repérables grâce aux blancs qui les encadrent : *longtemps # je # me # suis # couché # de # bonne # heure*, le résultat d'une ablation d'appendices aux blocs phoniques (certaines méprises expliquant historiquement le coup de bistouri

---

mot dans la communication « La guerre des fonctions n'aura pas lieu » (8 février 1997) ; cf. *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, 75, 1997, p. 123-31.

excessif de *griotte* — de *agriotte* ‘cerise aigre’, d’où *l’agriotte*, ensuite *la griotte* — ou, à l’inverse, l’agglutination de *t’ante* — élidant le *a* de *ta* avant le recours généralisé au masculin *ton* devant voyelle : *ton aïeule*, *ton armoire*... — en *tante*, processus que le français populaire ou dialectal réitère : *ma tante* et *ta matante*). Un apprentissage par essais et erreurs. Feu notre confrère de l’Académie thérésienne, l’excellent linguiste Éric Buysens ne croyait pas déchoir en rapportant à ses étudiants — j’en étais — l’« anecdote des œufs » (une maman apprend à compter à son petit Jean. « — Continue après moi : un œuf, deux... — Deux neufs. — Non : deux œufs. — Trois zeus. — Très bien. — Quatre zeus. — Non : quatre œufs. — Cinq reus. — Non : cinq œufs. — Six keus. — Non : six œufs. — Sept zeus. — Non : sept œufs. — Huit teus. — Bien ! — Neuf teus. — Non : neuf œufs. — Dix veus. — Non : dix œufs. — Oh ! Maman, ce n’est pas drôle, si on comptait plutôt des chevaux ? »).

Aristote, en son temps, eut un éclair de génie, la conscience que les vocables une fois isolés offraient des similitudes et pouvaient être regroupés au sein de grands ensembles nommés « parties du discours » ou « classes de mots » (on entend parfois « catégories », mais mieux vaut réserver ce terme aux critères définitoires des classes : le genre, le nombre, la personne, le temps, etc.). Lui n’en retenait que deux : le nom (en grec *onoma*) et le verbe (en grec *rhéma*).

Les épigones alexandrins d’Aristote ajoutent tôt une nouvelle classe : l’adverbe (en grec *épirhéma*). De proche en proche, Denys de Thrace, au troisième siècle avant notre ère, en arrive à un total de huit classes, le nombre conservé cinq siècles plus tard chez Apollonios Dyscole (accommodant sur ce point, bien que *Dyscole* signifie « le compliqué », « l’atrabilaire » : la grammaire a rarement eu bonne presse !) et si longtemps intangible (rappelez-vous la citation d’Érasme) qu’au VI<sup>e</sup> siècle le grammairien Priscien, contraint d’éliminer de la liste l’*arthron* grec, traduit en latin *articulus* ‘petit mot articulant’, mais une réalité inconnue de la langue latine, se sert pour boucher le trou de l’*interjectio* (littéralement : « mot jeté au milieu »). Ce qui devait arriver arriva : au XVI<sup>e</sup> siècle, l’interjection survit à la réintroduction de l’article en grammaire française et la marche reprend : dix classes dans la *Grammaire française* de Noël et Chapsal, ramenées à neuf dans *Le bon usage* de Grevisse, portées à onze par le successeur André Goosse.

Je vous épargne les détails, car l’inventaire des classes est tout sauf

stable. On en voit au cours des siècles qui apparaissent (l'adjectif...), qui disparaissent (le participe...), qui apparaissent et disparaissent (l'article...). Certains auteurs soutiennent l'imperméabilité des classes (ainsi Beauzée : « ...ce qui est une fois nom est toujours nom, ce qui est une fois adjectif est toujours adjectif<sup>3</sup>... »), d'autres en admettent la porosité et arguent de « noms employés comme adjectifs » : *une couleur saumon, un tissu marron...* ; d'« adjectifs employés comme noms » : *un apéritif, une automobile...* ; de « verbes substantivés » : *le manger, le boire...* ; d'« adverbes adjectivés » : *une fille bien, une place debout...*, etc.

En langage scolaire, le problème devient celui de la *nature* (permanente) du mot et de sa *fonction* (occasionnelle). C'est que l'école adapte les spéculations de la grammaire philosophique à ses visées propres, en l'occurrence l'orthographe, souveraine, sacralisée. Elle sépare donc des espèces variables (nom, adjectif, verbe, pronom...) et des espèces invariables (adverbe, conjonction, interjection...).

Notez d'emblée qu'à l'exception du nom et du verbe (les deux seules classes que reconnaissait Aristote) la terminologie grammaticale usuelle reflète des considérations touchant plus à la fonction des mots qu'à leur nature. Passons rapidement en revue les neuf « parties du discours » restantes dans l'ordre où les énumère la dernière édition du *Bon usage*<sup>4</sup>.

## Adjectif

Du latin *adjectivus* 'ajout'. La grammaire médiévale distinguait des *nomina substantiva*, désignant en principe la « substance » ou l'« essence » des noms (il nous en reste le doublet « nom ou substantif »), et des *nomina adjectiva*, ayant trait aux « accidents » qui leur surviennent. L'abbé Girard, en 1747, autonomise la sous-classe et institue l'adjectif en classe à part entière.

## Déterminant

Le terme, d'importation récente — il ne remonte guère en France qu'à 1973 —, provient du distributionnalisme américain issu de Leonard Bloomfield (*Language*, 1933), un courant qui adapte à l'anglais les techniques éprouvées au contact des langues amérindiennes et substitue à la vision européenne, psychologisante, mentaliste, une approche

3/ Nicolas Beauzée, *Grammaire générale*, Paris, 1767, vol. I, p. 303.

4/ Maurice Grevisse et André Goosse, *Le bon usage*, Bruxelles, De Boeck, 14<sup>e</sup>2007.

mécaniste, s'interdisant autant que possible de recourir au sens ou à l'introspection. Il s'agit plus justement d'*adjectifs déterminants*, exerçant la fonction « déterminative » i.e. de délimitation du nom, et en l'espèce la fonction quantifiante des anciens articles, possessifs, démonstratifs, numéraux cardinaux et autres indéfinis (la fonction qualifiante désormais abandonnée à l'adjectif).

## **Pronom**

Étymologiquement (vu la polysémie du préfixe latin *pro*), un mot « mis à la place du nom » ou « tenant lieu de nom » ou « antérieur au nom ». Encore une fois, rien que des fonctions en guise de nature.

## **Adverbe**

Le grec *épirhéma* a donné en latin *adverbum*, soit « adjectif du verbe » et — *verbum* signifiant aussi bien « mot » que « verbe » — « addition à n'importe quel mot ». Une fonction, toujours.

## **Préposition**

De *praeponere* 'placé devant'. Avouez que la définition n'a rien de très spécifique (elle vaudrait par exemple pour le déterminant article).

## **Conjonction**

L'appellation dérive du verbe *conjungere* 'conjoindre'. Au départ, une seule et unique classe de conjonctions, dédoublées dans la pratique — suite à un décret du ministre Guizot (1833) enjoignant aux instituteurs français d'assortir l'analyse « grammaticale » des mots d'une analyse « logique » des phrases — en conjonctions de coordination (elles intéressent surtout les mots) et en conjonctions de subordination (elles n'intéressent que les phrases)<sup>5</sup>.

5/ Non que la séparation soit aisée. Arrivé, Gadet et Galmiche (*La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986) ne se bercent guère d'illusions : « La définition par la différence de nature entre les introducteurs — conjonction de coordination ? ou conjonction de subordination ? — est parfaitement circulaire : la liste des unes et des autres n'est établie qu'en fonction du type de phrase, coordonnée ou subordonnée, qu'elles introduisent. (...) Le recours aux critères formels n'est pas non plus décisif, car aucune propriété ne parvient à isoler toutes les coordinations d'une part, et toutes les subordinations de l'autre (...). Il ne reste donc que deux solutions : soit traiter de la coordination et de la subordination comme phénomène unique de lien entre phrases, soit, par respect de la tradition, continuer à opposer ces deux notions. C'est cette deuxième solution qui est adoptée ici. » (p. 641)

## Introducteur

Une innovation de Goosse, qui plaide ainsi la cause : « Pour les classes constituées de mots invariables, la répartition ne peut se fonder que sur la *fonction* [je souligne]. Or la fonction assumée par les termes relevés dans ce chapitre n'est compatible avec aucune des définitions données pour les autres classes. On est donc contraint d'envisager une classe particulière. » (142007, § 1096)

## Mot-phrase

Pour mémoire seulement, vu que cet avatar de l'interjection n'est plus un mot mais bel et bien une phrase, parfois raccourcie à un mot (*Stop !* ou *Allo ?*), à un groupe de mots (*Au revoir !* ou *Et ta sœur ?*) ou d'ailleurs... à une phrase, mais stéréotypée (*Chauffe, Marcel !* ou *Cause toujours, tu m'intéresses...*). L'erreur de la réflexion séculaire sur les classes aura été de vouloir absolument faire un sort à tous les items du dictionnaire : phrases lexicalisées comme *Tiens, Zut, Merci, Ouste, Bravo, Diable*, etc.) ou pronoms *je, tu, lui, personne...* et adverbes *hier, demain, volontiers...* Nous y reviendrons.

Un maximum de onze classes donc. « Alors, brigand, je vins... » Ma petite *Grammaire rénovée du français* a entrepris — dans un domaine où l'on ajoute plus facilement qu'on ne supprime — d'en réduire le nombre<sup>6</sup>. Elle opère à cet effet une séparation radicale en (1) « vrais » et (2) « faux » mots.

(1) Personne n'a oublié les concepts logiques de l'*extension* et de l'*intension* (anciennement *compréhension*), la seconde croissant au fur et à mesure que la première décroît, et vice versa : l'extension diminue de, par exemple, *animal* à *mammifère*, de *mammifère* à *félin*, de *félin* à *chat* et de *chat* à *siamois*, dans le même temps que l'intension augmente : un mammifère est un animal (le « genre prochain » des logiciens, remontant à l'échelon immédiatement supérieur de l'échelle) + le trait sémique « qui a des mamelles » (la « différence spécifique » des logiciens) ; un félin est un mammifère + le trait sémique « féliné » ; un chat est un félin + les traits sémiques « domestique, à poils doux et digitigrade » (définition du *Petit Larousse*), etc. L'extension d'un mot N correspond ainsi à tous les sujets X ayant pour attribut N dans la proposition X est N (par exemple la phrase *Les siamois, les chartreux, les abyssins... sont des chats*) ou, autrement dit, à l'ensemble des êtres du monde auxquels le mot en question est applicable.

Cette application, à présent, pourra se faire sans intermédiaire (c'est le cas du nom *chat* qui ne concerne virtuellement que des chats) ou par l'intermédiaire d'un autre mot (c'est le cas, par exemple, de l'adjectif *roux*, qui englobe la totalité des êtres roux : *chats, filles, écureuils, feuilles d'automne...*, et du verbe *courir*, qui englobe la totalité des êtres qui courent : *chats, cyclistes, rumeurs, maladies d'amour...*). On obtient sur cette base trois classes de mots rigoureusement caractérisées : 1° le nom, d'extension immédiate, 2° l'adjectif et 3° le verbe, d'extension médiata, mais celui-là partageant les catégories du nom (genre, nombre...) et celui-ci développant une morphologie propre : la conjugaison en temps, mode, aspect<sup>7</sup>...

(2) Des « vrais » aux « faux » mots, à mi-chemin du mot et de la phrase, le palier du syntagme, longtemps ignoré et toujours sous-exploité, désigne la réunion organique de mots autour d'un nom, d'un adjectif, d'un verbe : syntagme nominal, syntagme adjectival, syntagme verbal<sup>8</sup>. Il accueillerait avantageusement (a) les pronoms et (b) les adverbes, dont aucun linguiste n'a jamais réussi, sauf erreur, à donner en termes de classe une définition satisfaisante.

(a) Le pronom est un syntagme nominal, mais synthétique : personnels *je* = « l'être du monde parlant lui-même de lui-même », *tu* = « l'être du monde à qui il est parlé de lui-même », *il/elle* = « l'être

7/ Goosse conteste cette façon de voir : « Pour Wilmet (...), la catégorie du nom regroupe les mots dotés "d'une extension immédiate". L'extension est "l'ensemble des objets du monde auxquels un mot est applicable" ; elle est médiata pour l'adjectif et le verbe, puisqu'elle concerne, sans les désigner, les objets du monde auxquels ils sont applicables. — Cependant, la formule *objets du monde* s'adapte difficilement, selon le sentiment ordinaire, aux noms abstraits (...). Et *pleuvoir* a-t-il besoin d'un médiateur ? Et *sommeil* moins que *dormir* » (142007, § 459). Mine de rien, l'affaire est d'importance. Elle a agité au fil des siècles les philosophes du langage depuis Abélard, Thomas d'Aquin, Guillaume d'Occam hier, jusqu'à aujourd'hui Nelson Goodman ou Peter Frederick Strawson. Les êtres et les objets du monde doivent-ils « tomber sous nos sens » (*ibid.*, § 462), « susceptibles d'être représentés par la peinture ou par la sculpture » : *homme, renard, plume, fleuve, nuage, navire, fumée...* et aussi *licorne, ange...* « pour ceux qui y croient » (*ibid.*) ? Ou englober les noms abstraits *courage, orgueil, paresse...*, sans compter les noms de maladies *grippe, rougeole, fièvre...* (assez difficiles à peindre et nécessitant dans le concret le support d'un patient, de même que *sommeil*) ? Oui, selon moi. Si l'intension de par exemple *courage* subsume les traits sémiques de tous les hommes, de toutes les actions, etc. courageux et courageuses, son extension n'inclut ni les hommes ni les actions, etc. courageux et courageuses. En tout cas, le verbe *pleuvoir* a beau privilégier la construction impersonnelle *il pleut*, cela n'empêche nullement qu'à l'occasion des coups ou des injures pleuvent.

8/ *Syntagme* vient d'un mot grec signifiant « disposition » (des troupes en ordre de bataille), « rangement » et aussi « agglomérat, bloc, resserrement ». Les deux idées sont absentes du concurrent *groupe*, un simple rassemblement de personnes (en sculpture, en peinture, en photographie...) ou de choses. L'important, on le verra, est que le syntagme ne soit pas tenu de former un groupe.

du monde — masculin ou féminin — de qui il est parlé », etc. ; indéfinis *qui* = « un être du monde doté du trait animé par défaut », *que* = « un être du monde doté du trait inanimé par défaut », *on* = « un être du monde doté des traits animé + sujet », *personne* = « un être du monde doté des traits animé ± négatif », *rien* = « un être du monde doté des traits inanimé ± négatif », etc.

(b) L'adverbe est lui aussi un syntagme nominal synthétique, mais prépositionnel : *ici* = « à l'endroit où je situe mon moi », *là* = « à l'endroit dont j'exclus mon moi », etc. (indéfinition de la manière : *lentement* = « sur un rythme lent », *intensément* = « de façon intense », *comment* = « de quelle façon ? », *ainsi* = « de la façon citée »... ; indéfinition du temps : *alors*, *aujourd'hui*, *dorénavant*... = « à un certain moment »... ; indéfinition de la quantité : *assez*, *beaucoup*, *combien*, *peu*... ; indéfinition du rang : *primo*, *secundo*, *tertio*, *tard*, *tôt*... ; indéfinition de la modalité : *assurément*, *peut-être*, *probablement*...) <sup>9</sup>, etc.

Le problème subsistant est celui des prépositions (certaines le cas échéant identifiables à des adverbes : *vers* = « dans la direction de », *dans* = « à l'intérieur de », etc., mais l'assimilation franche créerait une circularité étant donné que l'adverbe fait appel à la préposition dans sa définition de « syntagme nominal prépositionnel synthétique ») et des conjonctions (plus difficilement paraphrasables : *et* = à la rigueur « en additionnant *x* à *y* », *ni* = « en soustrayant *x* et *y* », mais *que*<sup>10</sup> ?). Ce sera l'objet d'un dernier développement.

\*

9/ Les syntagmes nominaux synthétiques *y* et *en*, que les grammaires taxent à l'envi de « pronoms adverbiaux » ou d'« adverbes pronominaux », balancent entre les pronoms et les adverbes : *Des livres*, *Pierre en dévore* (pronom) vs *Des livres*, *Pierre en est revenu* (adverbe), etc.

10/ Bien que le français familier glose en certains cas *que* par *comme* *quoi* : *Marie a écrit à Pierre comme quoi elle viendrait*, etc. Il reste que l'adverbe est apte à jouer dans la phrase un autre rôle que la conjonction (ce qu'avait déjà noté en 1767 Beauzée, *Grammaire générale*, I, p. 563-64 : « [Les conjonctions] sont à la vérité des éléments de l'Oraison, puisqu'elles sont des parties nécessaires & indispensables dans nos discours ; mais elles ne sont pas des éléments des propositions, elles servent seulement à les lier les unes aux autres »). Comparer l'adverbe *quand* à fonction circonstancielle de « J'aime mieux *quand* vous parlez » (Giraudoux) et la conjonction pure de « *Quand* vous serez bien vieille... » (Ronsard) ; ou l'adverbe *comme* de « Je me demande *comme* / Subsister sans tes joues » = « de quelle façon » (Brassens) et la conjonction de « *Comme* il disait ces mots, / Du bout de l'horizon accourt avec furie / Le plus terrible des enfants / Que le Nord eût portés jusque-là dans ses flancs » (La Fontaine).

J'annonce la thèse. *Primo*, les conjonctions et la préposition ont des fonctions partiellement communes. *Secundo*, cette communauté partielle fonde l'existence d'une et une seule classe de mots.

(1) Les conjonctions de coordination, les prépositions et les conjonctions de subordination s'inscrivent sur un *continuum*.

## Conjonctions de coordination

L'ancienne litanie *et, ou, ni, mais, car, or, donc* a donné lieu à une comptine mnémotechnique : *Mais où est donc Ornicar ?* (si fameuse que l'astronome français Alain Maury a baptisé *Ornicar*, « en hommage aux professeurs de français de par le monde », l'astéroïde 17 777 / 1998 FV9 qu'il venait de découvrir). Prenez garde que la liste n'est ni homogène (*donc*, par exemple, est le seul combinable aux six autres : *et donc, ou donc, ni donc, mais donc, car donc, or donc*, et le seul déplaçable : *Je pense, donc je suis* ou *Je pense, je suis donc*) ni surtout complète. Faut-il en exclure *avec* = « et » (songez à La Fontaine : « Bertrand *avec* Raton, l'un Singe et l'autre Chat, / Commensaux d'un logis, avaient un commun maître » — et notez le pluriel *avaient*) ou *partant* = « donc » (La Fontaine toujours : « Les tourterelles se fuyaient : / Plus d'amour, *partant* plus de joie »)<sup>11</sup> ?

L'important demeure que ces différents mots en lient d'autres ou, plus techniquement, d'un terme emprunté aux mathématiques, qu'ils sont des opérateurs de ligature (en abrégé LIG).

## Prépositions

Les dictionnaires français accueillent une petite quarantaine de prépositions basiques, auxquelles il convient d'adjoindre l'anglicisme plaisant *bicause*, les populismes *dedans, dessous, dessus...* reversant à la préposition les adverbes issus des prépositions *dans, sous, sur...* (par exemple Brassens : « On a marqué *dessus* ma porte : "Fermé pour cause d'enterrement" »), les adjectifs invariants *sauf* et *plein* de *sauf votre permission* ou *plein les poches...*, et toute sorte de participes présents (*concernant, durant, touchant...*), de participes passés (*attendu, excepté, y compris...*), de verbes figés

11/ Permettez-moi d'adresser une pensée amicale à notre confrère Gérard Antoine, de qui la thèse apparaît toujours comme un monument incontournable : *La coordination en français*, Paris, d'Artrey, 1962 ; 2 vol.

ou en voie de figement (*il y a, eut, aura... ou voici, voilà*) et de locutions à base verbale, adverbiale, adjectivale ou nominale (*à partir de, en ce qui regarde... ; loin de, près de, conformément à... ; proche de, en bas de, le long de... ; à cause de, en guise de, sous couleur de*) et même carrément de noms en français branché (Goldmann : « *Côté jeunes filles, c'était pas mal* », Queneau : « *Question boulot, faudra voir* »...).

Surnage le double pouvoir 1° de lier deux segments 1 et 2 (opérateur LIG) et 2° de mettre le segment 2 en état d'exercer une fonction grammaticale vis-à-vis du segment 1. Par exemple, la préposition *de* assure la fonction déterminative de *la femme de Pierre*, la fonction complétive de *se contenter de peu* et la fonction prédicative de *quoi de neuf ?* ; la préposition *en* du gérondif dans *J'ai rencontré Pierre en sortant du cinéma* (c'est l'énonciateur qui sort du cinéma) suscite par rapport à *J'ai rencontré Pierre sortant du cinéma* (c'est Pierre qui sort du cinéma) une interprétation circonstancielle = « quand je suis sorti du cinéma ». Etc. Charles Bally nommait cette fonction *transposition*, Lucien Tesnière *translation*, André Martinet *transfert*. Disons : un opérateur TRANS.

## Conjonctions de subordination

Je m'en voudrais de vous égarer dans une forêt quasi inextricable, dont on peut se contenter d'isoler deux souches : une souche *que* (outre les monosyllabes *que, quand* et *comme*, les complexes préposition + *que* : *après que, avant que, sauf que...* ; préposition + *ce* + *que* : *en ce que, jusqu'à ce que, parce que...* ; adverbe + *que* : *ainsi que, alors que, tant que, le soudé lorsque...* ; préposition + adverbe + *que* : *à moins que, pour peu que, sans même que...* ; nom + *que* : *faute que, chaque fois que, de crainte que, sous prétexte que...* ; infinitif + *que* : *à supposer que, sans compter que...* ; participe + *que* : *en attendant que, étant donné que, attendu que, vu que...*) et une souche *si* (à l'initiale : *si au moins, si bien que, sinon que...* ; à la finale : *à peine si, comme si, du diable si...*).

Prenez pour faire court les phrases *Pierre attend que Marie revienne* ou *Demande à Pierre si Marie reviendra*. Les mots *que* et *si* 1° ligaturent les tronçons de phrase à gauche et à droite d'eux (opérateur LIG), 2° disposent par nominalisation la séquence de mots suivant *que* ou *si* à la fonction complétive : « Pierre attend le retour de Marie » ou « informe-toi auprès de Pierre du retour de Marie » (opérateur TRANS), 3° enchâssent la phrase simple de droite à l'intérieur de la phrase simple de gauche pour former une phrase complexe. Disons : opérateur ENCH.

En résumé, les conjonctions et les prépositions se distribueraient aisément sur trois portions de ligne droite. En zone 1, les *et, ou, ni, mais, car, or, donc...* à fonction LIG exclusive. En zone 2, les *de, en*, etc. à fonction LIG + TRANS. En zone 3, les *que* et *si* à fonction LIG + TRANS + ENCH.

Mais voilà que la donne se complique. Les trois opérateurs compatibles LIG, TRANS, ENCH sont cumulables mais aussi décumulables. Le constat aboutit à l'éclatement des vieux cadres grammaticaux. Quelques illustrations le montreront.

[1] Pierre aime Marie *comme* un fou.

*Comme* conjonction de subordination ainsi que le veulent les listages de la tradition ? Question désormais dénuée de pertinence. *Comme* glisse de la zone 3 à la zone 2 : opérateur LIG (il lie *Pierre* à *un fou*) + TRANS, que l'on identifie en *un fou* une apposition au sujet *Pierre* (comparer *Pierre aime Marie comme un frère* et *Marie aime Pierre comme une sœur*) ou un complément circonstanciel = « à la folie ».

[2] Marie est *plus* gentille *que* Pierre.

Nul besoin d'aller restituer une inexistante « subordonnée de comparaison » *Marie est plus gentille que (ne l'est) Pierre*, etc., à corriger séance tenante d'une « ellipse » (le recours à l'ellipse fut longtemps une des plaies de la grammaire française). *Plus... que* lie *Marie* à *Pierre* et *plus... que Pierre* est tout bonnement complément adverbial de la relation prédicative unissant le sujet *Marie* à l'attribut adjectival *gentille* (ni plus ni moins que l'adverbe *très* dans *Marie est très gentille*). *Idem* des comparatifs *ailleurs, ainsi, aussi, autant, autrement, davantage, mieux, moins, pis, plus, si, tant, tellement...* + *que* non suivis de sous-phrases.

[3] *Plutôt* souffrir *que* mourir, c'est la devise des hommes (La Fontaine).

*Plutôt que* entre dans la longue liste des adverbes greffés sur la souche *que* : *alors que, bien que, tant que...* Son utilisation résilie cette fois ENCH et TRANS pour ne retenir que LIG. Le glissement de la zone 3 à la zone 1 serait aussi une solution, élégante et simple, pour les exemples (4) et (5).

[4] Il était, *quoique* riche, à la justice enclin (Hugo).

*Quoique*, réduit à l'opérateur LIG, lie *riche* et à *la justice enclin*.

[5] Heureusement *que* Marie est revenue.

L'échappatoire d'une phrase matrice *je suis/nous sommes/on est... heureux* raccourcie en *heureusement* bute sur le changement de mode (l'indicatif devenu subjonctif) : *Il est heureux que Marie soit revenue*. Cette analyse rend compte d'un problème auquel tous les grammairiens se sont un jour heurtés, celui des prétendues « conjonctions de subordination » à l'initiale de phrase, où, déçues de la fonction LIG, elles le sont aussi de la fonction ENCH pour ne garder que la fonction TRANS. Exemples (6), (7), (8), (9), (10).

[6] Moi, héron, *que* je fasse si pauvre chère ! (La Fontaine).

Nominalisation du verbe comparable à ce que serait un infinitif : *Moi, héron, faire si pauvre chère ! ...* ou un nom : *Moi, héron, un miséreux !*

[7] Pendant huit jours, matin et soir, et *que* je te prie, et *que* je te prie (Troyat).

Équivalent d'un nom : « rien que des prières » ou d'un infinitif dit « de narration » : « et de prier et de prier » (comparer La Fontaine : « Ainsi dit le Renard ; et flatteurs d'applaudir »).

[8] *Qu'*un prêtre et un philosophe sont deux (Hugo).

Il s'agit d'un intitulé de chapitre auquel la phrase nominalisée sert d'apposition. Sans *que*, le présent du verbe acquerrait une valeur de « vérité générale » alors que l'auteur entend limiter son assertion à un cas spécifique de prêtre excluant de lui le philosophe.

[9] Ah ! *parce que* vous étiez là ? (Sarrazin).

Nominalisation encore : « une présence ô combien étonnante ! », « vous ici ! », etc.

[10] — Mais, monsieur, mettez la main à la conscience : est-ce que vous êtes malade ? — Comment, coquine ! *si* je suis malade ! *si* je suis malade, impudente ! (Molière).

Nominalisations toujours : « me supposer en bonne santé, quelle insolence ! » (la conjonction *si* a le pouvoir de projeter en filigrane une proposition de sens contraire à ce qu'elle serait sans *si*). Résistons à la tentation de postuler un verbe introducteur sous-entendu comme *tu demandes* ou un équivalent.

(2) Impossible, à ce stade, de tergiverser. De quelle nature relèveraient bien les mots spécialisés à la fonction LIG ou habilités à panacher les fonctions LIG, TRANS et/ou ENCH ?

Après le nom (d'extension immédiate), l'adjectif et le verbe (d'extension médiante), je postulerais — fidélité à Hugo : « Tous ces tigres, les huns, les scythes et les daces / N'étaient que des toutous auprès de mes audaces » ? — une quatrième classe : le *connecteur*.

Le concept d'extension est-il encore apte à en rendre compte ? À quoi correspondrait bien un ensemble de mots auxquels un connecteur serait applicable ? Concrètement, existe-t-il des mots qui en seraient exclus ?

Il vaut mieux prendre un nouveau biais théorique.

Le linguiste français Gustave Guillaume fut le découvreur d'un mécanisme qu'il nomme *incidence* i.e. la « faculté qu'ont les mots de se référer à un support<sup>12</sup> ». À côté du nom, qui n'est en attente d'aucun support, de l'adjectif et du verbe, en attente l'un et l'autre d'un support, nos connecteurs seraient en attente de deux supports et, une fois l'accrochage effectué, auraient la propriété de mettre ces supports d'avant et d'arrière dans une relation mutuelle d'apport et de support coiffant les opérateurs LIG, TRANS et ENCH.

\*

Au moment de conclure, je vous soumetts une ultime interrogation.

Si les opérateurs à priori triples LIG + TRANS + ENCH sont capables de se déposséder d'une fonction (exemples 1 et 2) ou de deux fonctions (exemples 3 à 10), qu'advient-il des opérateurs à priori doubles ? Eh bien ! ils abdiquent tantôt la fonction TRANS dans par exemple les *à, après, en, sur...* de *goutte à goutte, minute après minute, de rue en rue, coup sur coup, etc.*, tantôt la fonction

12/ Annie Boone & André Joly, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage* (Paris, L'Harmattan, 1996), s.v. *incidence*. Guillaume qualifie lui-même l'incidence de « notion nouvelle, très importante, dont, avant nous qui en faisons état depuis longtemps, aucun grammairien n'a fait état » (dans *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume. 1948-1949*, Paris, Klincksieck et Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, p. 137). Son erreur aura été de ne pas distinguer clairement une incidence virtuelle, à la source des natures, et une incidence effective, à la source des fonctions. Pour cette discussion, voir Marc Wilmet, « Pitié pour l'incidence », dans *L'Information Grammaticale*, 2006, n° 110, p. 49-57.

LIG (par exemple le *De l'amour* de Stendhal signifie « l'amour dans toutes les fonctions grammaticales qu'il vous plaira d'imaginer »).

Mais si un connecteur LIG résilie ce rôle à l'initiale de phrase sans laisser aucune place à un opérateur TRANS ou ENCH ? Quatre exemples :

[11] *Et* qui sait si le Coche eût monté sans la Mouche ? (Rostand).

[12] *Mais* où sont les neiges d'antan ? (Villon).

[13] Fantomas (*car* c'était lui)... (Souvestre & Allain).

[14] *Donc* tu avoues ? (Roussin).

À quoi servent ces *et, mais, car, donc...* ? On n'entrevoit que deux issues. Ou admettre — mais il s'agit presque d'une dérobade — un segment d'avant implicite (« dans l'esprit »). Ou — la voie *difficilior* que personnellement je prendrais — leur supposer une autre mission.

Mais ceci « est une autre histoire », dont vous accepterez peut-être que je vous entretienne un jour<sup>13</sup>.

13/ J'ai abordé le sujet en mai dernier, à Helsinki, lors du quatrième congrès « Représentation du sens linguistique », et, je m'en avise aujourd'hui en venant d'évoquer Kipling, ce n'est sans doute pas un hasard si ma communication s'intitulait: *Dans la jungle de la phrase française*.

## **De *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode à l'opéra *Le Grand Macabre* de Ligeti**

Communication de M. Roland Beyen  
à la séance mensuelle du 14 mars 2009

Malgré le titre français que le compositeur hongrois György Ligeti a donné en 1977 à son (anti)opéra, on connaît mal ce que *Le Grand Macabre* doit à *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode. Un de ses metteurs en scène a même prétendu qu'il ne lui doit presque rien. Notre Secrétaire perpétuel m'a demandé, à l'occasion de la reprise de l'opéra au Théâtre Royal de la Monnaie, du 24 mars au 5 avril 2009, de résumer les rapports entre les deux œuvres. Il est évidemment impossible de comparer un opéra avec une pièce de théâtre, mais j'essaierai d'indiquer les ressemblances et les différences les plus frappantes entre le livret et la 3<sup>e</sup> édition de la pièce, parue chez Gallimard en 1952.

Comme le TRM prétendait dans ses premières annonces publicitaires que *La Balade du Grand Macabre* date de 1925 alors qu'elle fut rédigée en 1934, je la situe rapidement dans la carrière du dramaturge.

Ghelderode a débuté en 1920 avec de petites pièces (*Oude Piet, Les Vieillards, Le Cavalier Bizarre*), rappelant les premières pièces de Maeterlinck, mais s'en distinguant par leur caractère burlesque, voire sardonique. Suivit une période expérimentale (*La Mort du Docteur Faust, Don Juan*), interrompue et finalement arrêtée par ce que le dramaturge a appelé « la généreuse aventure » du Vlaamsche

Volkstooneel, troupe itinérante, à la fois populaire et d'avant-garde, qui refusa *Christophe Colomb* et *Escorial* en 1927, pour des raisons pratiques, mais qui représenta en 1927-1930, avec beaucoup de succès, à Bruxelles et un peu partout en Flandre, *Images de la vie de Saint François d'Assise*, *Barabbas* et *Pantagleize*.

Après la dissolution de ce Théâtre Populaire Flamand en avril 1932, son « dramaturge attitré » traversa quelques mois d'aridité artistique, jusqu'au jour où James Ensor lui consacra, le 4 mars 1933, pour le numéro Ghelderode de la revue *La Nervie*, un abracadabrant *Pour Michel de Ghelderode. Hommage du Peintre des Masques et de la Mer*. Pour le remercier, le dramaturge entama dès le 13 mars un vibrant *Éloge de James l'Ostendois*, mais début mai, il abandonna cette « prose poétique » pour une époustouflante « épopée militaire pour Marionnettes », *Le Siège d'Ostende*. La rédaction de cette pièce hilarante, absurde, scabreuse et scatologique (publiée seulement en 1980, hélas ! abominablement charcutée), lui rendit le goût d'écrire pour le théâtre et inaugura une brève période de haute créativité, jalonnée par une demi-douzaine de chefs-d'œuvre : *La Balade du Grand Macabre*, *Mademoiselle Jaire*, *Sortie de l'Acteur*, *La Farce des Ténébreux*, *Hop Signor !* et enfin, en 1936-1937, *Fastes d'Enfer*, dont le scandale au Théâtre Marigny de Paris, en octobre 1949, déclencha une « ghelderodite aiguë ».

*La Balade du Grand Macabre* fut rédigée en une vingtaine de jours, entre la fin de juillet et la fin de septembre 1934, en un temps record parce que le dramaturge était au meilleur de sa forme et parce que cette « farce pour rhétoriciens » était le développement d'une pièce pour marionnettes, *La Farce de la Mort qui faillit trépasser*, prétendument reconstituée d'après un spectacle joué dans les Marolles en 1919, mais probablement rédigée en 1924 pour le castelet du Cercle bruxellois de la Renaissance d'Occident, dont Ghelderode était à ce moment le Président. Ce castelet n'entra pas en fonction, mais le dramaturge conçut le projet de publier le jeu, avec *La Tentation de Saint Antoine*, *Le Massacre des Innocents* et *Duvelor ou le vieux diable* dans la revue *La Renaissance d'Occident*.

Au début de 1925, Ghelderode montre ce projet à un ami flamand, Jef Vervaecke, féru de marionnettes. Chargé de l'organisation des représentations bruxelloises du VVT, l'ami propose d'adapter *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* au théâtre. Publiée en juin sous le titre *Van den Dood die bijna stierf* et signée « Jef Vervaecke en Michel de Ghelderode », elle est créée en novembre par Johan de

Meester, le brillant metteur en scène hollandais du VVT. L'original français ne paraîtra qu'en 1952, sous le nom de Ghelderode et sans la moindre allusion à Vervaecke et au VVT. La découverte du manuscrit autographe en 1979 m'a permis de préciser le rôle de l'écrivain flamand. J'ai publié cette mise au point en 2001 dans *Hommage à Marcel Voisin. Des Cultures et des Hommes*.

J'y prouve que Vervaecke ne fut pas, comme Ghelderode l'a prétendu, « le premier traducteur » de *La Farce de la Mort* et que son apport fut moins important qu'il le prétend lui-même dans sa préface de 1925. Il a ajouté un prologue dans lequel un des personnages, l'ivrogne, présente la pièce au public. Il a développé quelque peu les indications scéniques, allongé quelques répliques, intercalé trois petites chansons, introduit un général et modifié la fin. En établissant l'édition française de 1952, Ghelderode a corrigé les nombreuses fautes de français de son manuscrit de 1924, il en a beaucoup amélioré le style, tout en intégrant un nombre limité de trouvailles de l'écrivain flamand. Il a supprimé l'apport principal de celui-ci, le prologue, mais cette suppression ne justifiait nullement celle du nom de Vervaecke (mort en 1926 à l'âge de 31 ans).

Les contradictions de Ghelderode prouvent que la pièce ne fut en aucune façon une « reconstitution » : en juin 1925, il prétend dans *La Renaissance d'Occident* avoir reconstitué *La Farce de la Mort* sous la dictée de l'« ignorant de génie » dont la mémoire lui avait déjà permis de reconstituer *Le Mystère de la Passion* ; en juillet, il déclare l'avoir reconstituée d'après le spectacle ; en 1956, il écrit dans *Les entretiens d'Ostende* qu'il n'a « pu recueillir qu'un thème — pas une phrase, pas un juron, pas une tirade : le thème tout nu, comme un tracé d'ogive, en sa pure force ». Et il ajoute : « Le reste alla de soi. Je veux dire, le reste vient de moi ! »

Dix ans après *La Farce de la Mort*, ce thème lui inspira *La Balade du Grand Macabre*, datée pour cette raison de « 1924-1934 » dans l'édition originale de 1935. Ce thème est tout entier dans le titre de la petite pièce que Ghelderode, selon la préface de Vervaecke, aurait vu jouer rue Haute, dans les Marolles, en 1919 : *De Dood op wandel, La Mort en promenade* donc, ou *en balade*, avec un seul *l*, et non pas *ballade*, avec deux *l*, comme on « corrige » souvent, abusivement, le titre de *La Balade du Grand Macabre*.

L'argument de *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* est quelque peu difficile à résumer parce que « La Mort » y est un personnage masculin, que Ghelderode désigne tantôt par « il », tantôt par « elle ». Dans l'édition de 1952, sans doute sous l'influence de

Vervaecke, elle s'appellera plus commodément « Pitje la Mort ». Dans le manuscrit de 1924, « La Mort » donc frappe à la porte du philosophe Paternoster, qui ne demande pas mieux que de la/le suivre car il préfère mourir que continuer à subir les tracasseries de sa méchante femme. Ils entrent dans une taverne et s'y attardent à boire avec un ivrogne, ami du philosophe. La Mort en oublie sa mission, au point que s'inquiètent ceux qui « vivent de la Mort » : l'apothicaire, le notaire, le médecin, le fabricant de cercueils, le sacristain et le sonneur de cloches. Lorsque la Mort s'écroule, ses deux compagnons la traînent jusqu'au cimetière. Mais la Mort n'était pas morte, seulement ivre morte. Dessoulée, elle vient chercher le philosophe, mais se laisse persuader d'emporter seulement son épouse. Avant de partir, elle promet toutefois de revenir un jour. Les deux compères s'embrassent, dansent et chantent. Dans l'édition de 1952, Ghelderode retient la fin ajoutée par Vervaecke. Pitje la Mort revient et dit : « Elle ! aujourd'hui ! Vous... demain ! » Le philosophe demande : « Que disait la Mort ? Toi... ou moi ? » à quoi l'ivrogne répond, « haussant les épaules et regardant le public » : « Nous tous ! »

Il est incroyable que Ghelderode ait réussi en quelques semaines à transmuier ce thème folklorique en une œuvre comme *La Balade du Grand Macabre*, enracinée dans l'esprit populaire de la marionnette, mais autrement riche et profonde, au point de séduire de nombreux hommes de théâtre et l'un des plus grands compositeurs du vingtième siècle. Par quelles voies cette pièce de 1934 est-elle arrivée chez György Ligeti, quarante ans plus tard ?

Jamais pièce de Ghelderode mit si peu de temps à trouver un éditeur : l'édition originale parut déjà le 15 décembre 1935, sous-titrée « farce pour rhétoriciens ». Au moment de la première édition commerciale, en 1943, *La Balade du Grand Macabre* n'avait pas encore été représentée et, lors de l'édition Gallimard, en mars 1952, elle attendait toujours les feux de la rampe. Elle fut créée sans grand éclat, en février 1953, au Théâtre de la Comédie de Lyon, par Roger Planchon, dont le nom commençait seulement à percer. Six mois plus tard, le 8 octobre, eut lieu la création parisienne, au Studio des Champs-Élysées. Ghelderode refusa d'y assister, exaspéré par le titre du spectacle, *La Grande Kermesse*, choisi par le metteur en scène, René Dupuy, de peur que le public ne soit rebuté par le terme « macabre », alors qu'il s'agissait d'une farce, la moins grinçante que Ghelderode ait jamais écrite, une « farce d'expression gidouillarde », selon la dédicace qu'il traça en 1936 dans l'exemplaire de son ami Gabriel Figeys, avec qui il avait fondé en 1927 l'Ordre de la Gidouille. Le dramaturge ne tarda pas à se réconcilier

avec l'animateur car il comprit que cette création, suivie cinq jours plus tard de celle de *L'école des Bouffons*, marquait le point culminant de ce qu'on appelait déjà la « ghelderodite aiguë ». De Paris, le théâtre de Ghelderode conquiert évidemment la Belgique, comme je l'ai montré dans une communication précédente, et bien d'autres pays, où le nom de Ghelderode fut immédiatement associé à ceux d'Ionesco, Beckett, Genet, Adamov. Le 4 mai 1954, pour ne donner qu'un exemple, eut lieu au Théâtre Royal de Stockholm la première de 19 représentations d'*Escorial* et de *La Leçon* d'Ionesco, dans la mise en scène d'Alf Sjöberg, qui était alors l'animateur suédois le plus connu, avec Ingmar Bergman, de quinze ans son cadet, mais déjà directeur du fameux théâtre de Malmö.

Ligeti a raconté, dans un article de 1978, comment il découvrit *La Balade*, en 1972, au cours d'une séance de travail avec Michael Meschke, directeur du théâtre de marionnettes de Stockholm, Aliute Meczies, scénographe allemande, et Ove Nordwall, musicologue suédois : « Nous avons tout d'abord cherché un sujet chez Jarry, et cette piste nous conduisit vers le théâtre de l'absurde. (...) Mes idées tournaient autour d'une sorte de Jugement dernier tragi-comique, à la fois exagéré et terrible et cependant sans grandes conséquences. (...) Aliute Meczies se souvint alors qu'une telle pièce de théâtre existait bien et nous apporta *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode. » En octobre 1978, il raconta à Herman Sabbe que la scénographe apporta la pièce dans une anthologie allemande du théâtre de l'absurde, ce qui me permet de préciser qu'il s'agissait de *Die Ballade vom grossen Makabren*, parue en 1966 à Munich dans *Absurdes Theater. Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti*, recueil rassemblant *La Cantatrice chauve*, *La Leçon* et *Le Nouveau Locataire* d'Ionesco, *Pique-nique en campagne* d'Arrabal, *La Sonate des trois Messieurs ou Comment parler musique*, *Le meuble* et *Le guichet* de Tardieu, ainsi que *La Fête Noire* d'Audiberti.

Dans son article de 1978, Ligeti explique pourquoi le texte de Ghelderode lui plaisait tellement : « Cette pièce semblait faite pour mes conceptions musico-dramatiques : une fin du monde qui n'a pas lieu avec pour héros la Mort, laquelle n'est peut-être qu'un pauvre charlatan, le monde fichu et cependant prospère, ivre et paillard du pays imaginaire de Breughellande. » Il en savourait « la langue rabelaisienne, parfaite pour le théâtre parlé », mais il la trouvait « trop riche, trop fleurie pour être mise en musique » et le texte « trop long pour un livret d'opéra ». Sans avoir lu *La Farce de la Mort qui faillit trépasser*, il en sentait l'enracinement dans la tradition des marionnettes. Aussi fit-il appel, pour transformer le

texte en un livret, à Michael Meschke. En 1973, le directeur du Théâtre de Marionnettes de Stockholm lui apporta un livret dont « l'intrigue restait celle de Ghelderode mais [dont] la langue était plus proche de Jarry, très intense, concise et directe ». Pendant la composition, qui lui prit environ six mois entre décembre 1974 et fin avril 1976, Ligeti ne cessa d'apporter des modifications à la version « jarryfiée » par Meschke car sa musique exigeait des rimes faciles, un texte simple comme dans les bandes dessinées, semé de calembours, de gros mots, d'invectives et d'onomatopées.

*Le Grand Macabre* fut créé le 12 avril 1978 à Stockholm, en suédois, et repris en allemand, le 15 octobre à Hambourg. Entre cette date et février 1997, cette version originale, fut montée une quinzaine de fois, en allemand, en italien, en français, en anglais, presque chaque fois légèrement retouchée. En 1996, Ligeti consacra une dizaine de mois à réaliser une nouvelle version, en anglais, créée le 28 juillet au Festival de Salzbourg. Dans le cahier accompagnant l'enregistrement Sony de 1999, le compositeur indique en quoi cette nouvelle version est différente de la première, enregistrée en concert en 1978 et parue chez Wergo en 1991. Il a surtout rendu sa musique plus facile à exécuter, remaniant les passages « utopiques ». Et il a mis en musique un certain nombre de dialogues parlés.

Cette présentation est suivie d'un *Synopsis*, dans lequel le compositeur résume l'intrigue. Ce *Synopsis*, ne contient pas grand-chose qui ne figure déjà dans *La Balade du Grand Macabre*. Une différence frappe au troisième tableau (les tableaux 3 et 4 chez Ghelderode) : l'oiseau multicolore, qui annonce au prince Goulave que le peuple est affolé par l'apparition d'une comète, est remplacé par l'apparition du chef de la police secrète Gepopo (Geheimen Politischen Polizei) qui avertit le prince Go-Go de l'arrivée de la foule. Ce n'est qu'au quatrième tableau toutefois (les tableaux 5 et 6 chez Ghelderode) que le texte se trouve élagué drastiquement et que l'esprit de l'œuvre est modifié. En dépouillant la prose pléthorique de Ghelderode de toute littérature, en la versifiant, c'est-à-dire en la transposant, pour employer un terme prononcé par Porprenaz, en vers « caraméliques », Ligeti réduisit le volume textuel à environ un cinquième, certains passages à un dixième. Mais il conserva l'intrigue et le sens, contrairement à ce que déclara le metteur en scène américain Peter Sellars à Christian Leblé en 1998, lors de la reprise au Théâtre du Châtelet de sa mise en scène créée au Festival de Salzbourg en juillet 1997. Cet entretien, paru dans le programme sous le titre *Dialogue avec l'au-delà*, contient quelques affirmations étonnantes, pour ne pas dire absurdes.

Sellars commence par dire que « Ghelderode se considérait comme un grand poète », mais que « Ligeti a ôté au texte toute prétention artistique ». Et il explique : « Il l'a réduit à l'état de cendres, de poubelle, d'aliments pourris à partir desquels il a créé quelque chose. C'est une démarche qui rappelle Beckett. Beckett, bien sûr, était beaucoup plus proche de Ligeti que Ghelderode, mais il ne supportait pas l'activité de Ligeti. Et de surcroît, Ligeti voulait être anarchiste. » Étrange logique, comme la plupart des déclarations du metteur en scène américain. Celles du compositeur contredisent l'affirmation que « Beckett, bien sûr, était beaucoup plus proche de Ligeti que Ghelderode ». Quant à l'affirmation qu'il « a ôté au texte toute prétention artistique », il l'a nuancée à plusieurs reprises en insistant sur le fait que, s'il a transformé le texte ghelderodien, ce ne fut nullement par dédain, mais « du fait de la particularité de la musique ».

Sellars poursuit : « *Le Grand Macabre* est une œuvre fantastique. Il y a vingt ans que je la connais et j'ai toujours voulu la mettre en scène. Je regarde aujourd'hui une œuvre que nous adorions quand nous étions très jeunes. Alors, il n'est pas difficile de comprendre que de Ghelderode, il ne reste pas grand-chose : ce que Ligeti a laissé, je l'ai supprimé. » Cette déclaration est évidemment absurde car Ligeti a laissé au moins le sens et l'intrigue. Sellars précise qu'il a supprimé plus particulièrement « cette obsession de la *commedia dell'arte*, les personnages avec des faux ou des gros nez ». Il reconnaît que, « dans les années soixante-dix », il a vu des gens « qui trouvaient là des possibilités intéressantes pour sortir d'un théâtre beaucoup trop bourgeois », mais il déclare que tout cela est maintenant dépassé. « En revanche, poursuit-il, je sens dans l'œuvre [de Ligeti] beaucoup de choses de notre époque, et je les ai mises sur scène. » *Le Grand Macabre* étant une « farce noire », il s'agissait de « trouver le niveau juste dans ce registre ». Ce niveau, il l'a trouvé grâce aux références à Breughel : « Pour *Le Grand Macabre*, Bruegel est la référence déterminante dans l'esprit de Ligeti. C'est beaucoup plus riche que Ghelderode, et ça ne date pas du tout. Dans cette production, j'ai essayé de conserver cet aspect flamand. Le décor est une réponse très directe, une conversation avec Breughel. »

Lorsqu'on lit ces dernières phrases, on se demande si Sellars a jamais lu ou vu *La Balade*, car il est évident que la plupart des références breughéliennes de Ligeti viennent de Ghelderode, qui considérait Breughel comme son « père » et qui a recouru avant quiconque à Breughel et à Bosch pour rénover le théâtre, ce qui lui valut les titres de « Breughel du théâtre » et de « Bosch théâtral ». À la question de savoir quelles étaient les influences qui l'avaient

marqué, Ghelderode répondit déjà en 1936 : « Retenez seulement que je fus surtout influencé par la peinture, au premier chef ; par la musique ensuite. J'ai peu lu, beaucoup regardé, beaucoup écouté. L'art est entré en moi par les yeux, non par l'esprit. Jérôme Bosch, Breughel ont été mes maîtres ; tout le théâtre se trouve en eux, toute la tragédie-farce se joue dans leurs tableaux, avec ses tenants et aboutissants métaphysiques. » Dans une lettre du 4 février 1961 adressée à Gérard Noël, de Radio-Hainaut, il appelle Bosch « le plus grand homme de théâtre qu'on ait vu en ce monde occidental ».

En 1981, Ligeti déclara à Claude Samuel : « Pour sa part, Ghelderode renvoie à Breughel puisque la scène se passe à Breugellande et, sans que Ghelderode l'indique précisément, on peut songer à deux tableaux de Breughel : dans le premier, le vin coule à flots, les canards grillés volent, les porcs à moitié découpés gambadent, c'est le *Pays de Cogne*. Le second tableau, c'est le *Triomphe de la Mort* : la Mort arrive à cheval, à la tête d'une armée de squelettes qui écrasent les vivants. » On reconnaît d'autres Breughel encore dans *La Balade*. Dans *Michel de Ghelderode et le théâtre de l'absurde*, excellent article paru dans le programme de la reprise à Paris en 1998, Jacqueline Blancart-Cassou mentionne *Le Dénicheur*, *Danse de paysans* ou *Le Repas de noces* et elle ajoute judicieusement : « L'ensemble de l'œuvre, souvent rapprochée du *Triomphe de la Mort*, se calque plutôt sur *Combat de Carnaval et de Carême* : les forces de vie, incarnées par un gros homme à cheval sur un tonneau, pareil à l'ivrogne Porprenaz, affrontent un "Carême" semblable au Macabre, et ne s'avouent pas vaincues. » La correspondance de Ghelderode me permet d'ajouter que Ghelderode ne considérait pas *Le Triomphe de la Mort* comme tableau funèbre. Le 16 avril 1961, un an avant sa mort, il confia au docteur Urbain Thiry de Gand : « C'est d'un comique intense et c'est le triomphe de la mise en scène d'une idée, jusqu'à ses optiques extrêmes ! Quel équilibre, cette Danse Macabre ! Et qu'elle est donc consolante, cette œuvre sans cruauté du tout ! Sombre Poésie de chez nous ! » En tout cas, ce n'est pas la mort qui triomphe dans *La Balade du Grand Macabre*, mais la vie.

C'est également la vie qui triomphe chez Ligeti, contrairement à ce qui se passe dans la mise en scène de Peter Sellars, qui gomme tout ce que *Le Grand Macabre* contient de joyeux. Dix jours après la première du 28 juillet 1997 au Festival de Salzbourg, le compositeur, très en colère, déclara à Pierre Michel : « L'œuvre est transformée en une pièce comportant une morale profonde de mouvement anti-nucléaire, et cela se passe dans un monde où une catastrophe atomique a eu lieu, où une centrale nucléaire a explosé. (...) C'est

une bêtise totale. (...) C'est devenu une pièce de théâtre totalement sérieuse, avec un message idéologique de mouvement anti-nucléaire. (...) Je dois me défendre contre ça, parce que ce n'est pas une mise en scène, c'est une transformation du contenu de la pièce. » La façon dont il résume ce contenu montre ce qu'il doit à Ghelderode : « Dans ma version — la musique mais aussi le texte — le contenu, l'essence de la pièce concerne la peur de mourir, l'impossibilité de changer le destin, et ces gestes ou ces efforts que l'on fait en vain pour échapper à ce destin de la mort. L'une de ces idées (ou songes) pour échapper au destin est de ridiculiser la mort. (...) on se moque de la mort, personne ne meurt, la mort va disparaître et nous avons encore un peu de temps pour vivre, gaiement ou non. (...) L'idée générale, c'est le livret, c'est la pièce de Ghelderode. » Ligeti se dit « très furieux contre Peter Sellars » parce qu'il a « totalement éliminé » ce contenu, parce qu'il « a pris cette pièce ambiguë pour la mettre dans une histoire qui n'a rien d'ambigu, une histoire de propagande... comme un manifeste moral... » Ces déclarations du compositeur, reprises dans *L'Avant-Scène Opéra* de novembre-décembre 1997, ne figurent évidemment pas, contrairement à celles de Sellars, dans le programme de la reprise à Paris en février 1998.

Ligeti parle souvent de *La Balade* et toujours avec admiration, sauf lorsqu'il est question du dénouement. Dans son article de 1978, il écrit : « Vers la fin de cette pièce géniale dans l'ensemble, l'auteur fait montre de certaines faiblesses au moment du dénouement. Je décidai de modifier la version de Ghelderode : la question de savoir si le grand Macabre est la Mort ou un charlatan — bien que la conscience de sa mission le transfigure et l'élève jusqu'à l'héroïsme — devait rester totalement ouverte et l'action s'achever sur une sorte de triomphe d'Éros : peu importe la mort et la perspective d'un sombre futur, c'est "ici et maintenant" qui nous intéresse. » Il formule ses réserves encore plus clairement en 1997, dans son entretien avec Pierre Michel : « On ne sait pas vraiment s'il s'agit de l'ange de la mort ou d'un charlatan. Chez Ghelderode, c'est clairement un charlatan, mais chez moi, ce n'est pas sûr, la question reste ouverte. » Au fond, ce qui lui déplait, c'est qu'au dernier tableau, Ghelderode dévoile les motivations psychologiques de son Grand Macabre.

En réalité, *Nekrozotar* y révèle qu'il n'est ni « la Mort » ou « l'ange de la mort », ni « un simple charlatan », mais un homme qui, suite à ses souffrances, est devenu fou (*Nekrozotar*, ce qui signifie tout autre chose que *Nekrotzar*, plus compréhensible internationalement : « le tsar des morts »). *Nekrozotar* confesse qu'il a quitté son épouse à cause de son manque d'amour et de ses vexations. Pour se venger, il a profité de l'apparition de la comète prédite par son ami

Videbolle, l'astronome, le deuxième mari de Salivaine. Dans sa folie, il était persuadé que cette comète amenait la fin du monde et qu'il avait la mission d'annoncer cette fin et même de l'exécuter.

La version de Salivaine est toute différente. Elle ne dit pas explicitement que Nekrozotar était impuissant, mais elle le suggère : « Il était marié à la plus aimante des femmes qui n'en recevait pas d'amour. Un soir, la malheureuse envoya son morne époux acheter un hareng saur. L'homme partit, acheta le hareng, le mangea et ne revint jamais. » Il est vrai que ce symbole n'est pas évident si l'on n'a pas lu le roman burlesque inédit *Heiligen Antonius* de 1919-1921 où, selon le jeune Ghelderode, hareng saur se dit « slapanger » [*sic*] à Bruxelles, ce qui signifie littéralement « qui pend mollement ». Dans *Sprekt a mooiertoel ! Le dialecte bruxellois vivant*, Marcel de Schrijver donne de « slaphanger » la définition « Verge qui n'a pas (ou plus) d'érection », ce qui était vraisemblablement le sens que Ghelderode lui donnait. Il va de soi que Ligeti ne pouvait pas connaître le sens érotique de « hareng saur », « Bückling » dans la traduction allemande, mais il est étrange qu'il n'ait pas compris que Salivaine reprochait à son premier mari (comme d'ailleurs au second) de... manquer de tempérament. Son comportement de nymphomane frustrée indique clairement ce qu'elle veut dire lorsqu'à la fin de la pièce elle déclare, en parlant de Nekrozotar, qu'elle « n'en recevait pas d'amour ». Au deuxième tableau, elle reproche à Vénus, en rêvant tout haut, de lui avoir « octroyé » deux époux peu... portés sur la chose et elle la supplie de lui envoyer « un soupirant, même bossu, pourvu qu'il soit bien armé ». Nekrozotar fait semblant d'être envoyé par la déesse, enlace la mégère et lui mord l'épaule avec une telle force qu'elle s'affaisse et qu'il s'écrie : « Elle a vécu, la gargouille, ôtez ça... »

Dans ses entretiens, Ligeti explique que Nekrotzar fait l'amour avec Mescalina (« combinaison de mescaline, le poison, et de Messalina, la mégère »), mais que cette activité et la boisson l'épuisent tellement qu'il manque sa mission et meurt. Il prétend même avoir trouvé cette idée chez Ghelderode : en 1981, il raconte à Claude Samuel que l'auteur de *La Balade* nous montre que Nekrozotar, « épuisé par les jouissances, affaibli par la pratique de l'amour et l'usage de l'alcool, n'a plus la force d'accomplir l'anéantissement ».

Le récit de Salivaine est interrompu par l'arrivée des ministres Aspiquet et Basiliquet, amenés par un des soudards. Elle avoue qu'ils étaient tous les deux ses amants et provoque une violente engueulade pendant laquelle les trois scélérats s'accusent mutuelle-

ment d'avoir causé les malheurs qui se sont abattus sur Breugellande. Goulave met fin à la bagarre en ordonnant à ses soudards de les tabasser. Nekrozotar veut faire comme eux, mais le prince lui dit : « Non, c'est une trop douce mort. Ils vivront à trois en cage, publiquement, et se déchireront. Le peuple dira : "Voyez ceux qui nous opprimeront !" » Nekrozotar révèle alors l'autre motif, plus social, de son action : « Breugellande était terre d'amour et de beauté. Les scélérats y semèrent l'ivraie... et je la voulus voir disparaître plutôt que malheureuse... tant je la chérissais. » Maintenant que tout est rentré dans l'ordre, il fait l'éloge de la liberté, « plus précieuse que le soleil. La liberté... sans quoi... la mort... la fin du monde ». Il entonne l'hymne de Breugellande et meurt.

Ligeti néglige complètement ce motif. Nekrotzar, sauvé de justesse par Go-Go de la terrible colère de Mescalina, se souvient de ses tracasseries et s'écrie : « Qu'elle crève ! » (en allemand : « Zum Teufel mit ihr ! », en anglais « The devilish harpy ! » : La harpie diabolique !). À ce moment, un soudard amène les deux ministres. C'est le signal d'une violente dispute, mais beaucoup plus brève que chez Ghelderode. Les trois scélérats se battent un moment, puis, soudain, tombent et restent immobiles. Entrent Piet (Piet vom Fass en allemand, Piet the Pot en anglais) et Astradamors (« à la contraction de Nostradamus s'ajoutent "mort" et "amor" »), qui s'exclament avec Go-Go (Goulave) : « Nous avons soif : ergo, nous vivons ! » Nekrotzar dit seulement : « Ergo... vous vivez... » et, pendant que retentit un canon en miroir, il « commence doucement à se ratatiner, devient de plus en plus petit, se transformant en une sorte de boule, et finalement disparaît en se fondant avec la terre ». Dans son entretien de 1997 avec Pierre Michel, Ligeti prétend : « Et l'idée de la pièce, déjà chez Ghelderode, est que Nekrotzar est tellement fatigué qu'il commence à se transformer en un petit globe pour disparaître graduellement. » Je me demande où Ghelderode a exprimé cette idée. En tout cas, Nekrozotar meurt tout autrement.

Au moment de sa mort, Adrian et Jusemina sortent du tombeau où ils se sont réfugiés au début de la pièce. Le jeune homme parle tendrement à son amie : « Plus lente vas-tu d'un trésor en ta chair porté et désormais j'écouterai ton silence pour surprendre ce cœur minuscule qui battra sous le sien. Pour lors, les brebis et les oiseaux nous donneront laines et duvets tièdes et viendra l'heure adorable où mûre tu t'ouvriras, où de mes mains, je cueillerai ce fruit de nos amours loyales. Une trace restera de nous et rien ne saurait être bâti de plus éternel et fier et audacieux que cette chair au parfum de cendres. » Le prince saisit les mains de Porprenaz et Videbolle et leur dit : « D'un tombeau sort la vie. Il faudra nous conduire de

sorte que les hommes de l'avenir ne pleurent autrement que de joie. Comme je fais... Et que je vous embrasse, la fraternité n'étant pas une vaine inscription. »

Chez Ligeti, au moment de la disparition de Nekrotzar, des « cris érotiques » montent du tombeau, d'où sortent Amando et Amanda, « tendrement enlacés ». Ils entonnent une passacaille, dans laquelle ils chantent leur amour (sans parler comme Adrian de l'enfant qui en sera le résultat) et qui résume la morale de l'opéra : « Que nous importe la fin du monde si le plaisir mène la ronde ? L'angoisse, la mort, ses tourments nous laissent indifférents. L'horreur est pour les autres seulement. Pour nous, seul compte ici l'instant, là, maintenant ! Mieux vaut longuement faire l'amour, et jouir et s'aimer tout un jour, là, maintenant. Oui, c'est ainsi qu'on arrête le temps éternel. » Cette morale est reprise par *tous* les personnages, sauf par Nekrotzar évidemment, qui dansent et qui chantent : « Ne craignez pas la mort, bonnes gens, elle viendra, mais pas maintenant ! Vienne l'heure, sonne le glas, vivez jusque-là bien dans la joie ! Adieu, adieu ! »

Cette morale n'est pas fondamentalement différente de celle de Ghelderode. Ce qui diffère, c'est que, contrairement à Adrian et Jusemina, Amando et Amanda incarnent l'érotisme plutôt que la perpétuation de la vie. Dans les cinq premières productions, de Stockholm en 1978 à Paris en 1981, ils s'appelaient d'ailleurs Spermando et Clitoria (Hymenia à Hambourg). Le 23 octobre 1978, Herman Sabbe demanda au compositeur si, en émasculant Spermando (rôle travesti chanté par une mezzo-soprano), il ne ridiculisait pas l'idée de la fécondation, qui lui semblait essentielle dans la morale de Ghelderode. Ligeti répondit qu'il avait modifié cette morale parce que Ghelderode était un homme très cynique. Et il citait comme preuve de ce cynisme les dernières paroles prononcées par Jusemina : « Vous êtes si beau : mais je désire avant tout trouver un garçon plus beau, meilleur en amour. » Il avait « omis ce méchant compliment, qui était de la part de Ghelderode une méprisable marque de misogynie ». Et il ajouta : « Salivaine est tuée à la fin de la pièce, mais pas dans la mienne, j'aime les femmes, je ne suis pas misogyne. »

Dans le chapitre *Ghelderode et la femme* de ma thèse *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, je cite des dizaines de traits misogynes, extraits aussi bien de l'œuvre de fiction que de la correspondance. Il se peut que Ligeti ait lu ce chapitre, mais en 1978 il se souvenait mal des mots de Jusemina, un des personnages féminins les plus attachants de Ghelderode, contrastant très fort

avec Salivaine (sale, salive, vaine, haine). Jusemina ne dit pas « Vous êtes si beau : mais je désire avant tout trouver un homme plus beau, meilleur en amour ». Elle dit : « À chacun de tes baisers finissait et recommençait le monde. Tu es bel, Adrian, mais je rêve d'un homme plus beau que toi. » Cette phrase n'a rien de cynique, il s'en faut. Elle exprime de la part de la jeune femme le rêve que l'enfant qu'elle mettra au monde sera le premier homme d'un monde nouveau, meilleur, le commencement d'une ère nouvelle.

Quant à Salivaine, n'en déplaise à Ligeti, Ghelderode ne la tue pas. Elle et ses deux amants, roués de coups par Goulave, Videbolle et Porprenaz, « s'écroulent et restent gémissants » et « resteront gésir jusqu'à la fin ». Mescalina, elle, se joint aux autres personnages pour danser la passacaille et pour chanter avec eux la morale finale de l'opéra. À Hambourg, au cours de la conférence de presse du 15 octobre 1978, je demandai au compositeur pourquoi il attribuait ainsi le beau rôle à un personnage que Ghelderode condamnait sévèrement en le présentant comme l'instigateur du régime d'oppression sévissant dans Breugellande. Ligeti répondit, comme il le fera une semaine plus tard à Herman Sabbe : « Ghelderode n'aimait pas les femmes, ce n'est pas mon cas ! »

Cette pirouette est significative. Ligeti a emprunté à Ghelderode le sujet et l'intrigue, mais sans développer l'ambiguïté des protagonistes, escamotant le côté navrant de l'aventure de Nekrozotar, ménageant Salivaine, réduisant la satire antipolitique (« Que la vie est belle sans politiques », dit le prince Goulave après la catastrophe manquée). Il a remplacé les odes à la liberté, à l'amitié (masculine), au désir d'une vie naturelle et paisible au pays natal, par un bref mais vibrant éloge d'une existence passionnée, vouée aux plaisirs du « hic et nunc ». Il trouvait la fin de *La Balade du Grand Macabre* le point faible d'une « pièce géniale dans l'ensemble ». Les explications fournies par le dramaturge rendaient son dénouement trop long, trop compliqué pour se prêter au chant. La logique de l'opéra n'est pas celle du théâtre.

La pièce de Ghelderode gagne à être représentée, surtout lorsqu'elle l'est par Nele Paxinou et ses Baladins du Miroir ou par le regretté Bernard De Coster, avec Jean-Claude Frison dans le rôle du Grand Macabre, mais elle reste très belle à lire, surprenante par l'abondance de ses trouvailles langagières, par son mélange de familiarités et d'archaïsmes, par sa musique verbale qui en font une « fête des mots ». En revanche, le livret de Ligeti n'est guère lisible sans la musique et la mise en scène. Le metteur en scène français Daniel Mesguish adorait la musique, mais détestait le livret. Il médisait

également de Ghelderode parce qu'il confondait le livret avec la pièce. Il ignorait comme Peter Sellars que ce n'est pas la prose magistrale de Ghelderode qui a inspiré Ligeti, mais l'idée et l'intrigue, sauf la fin, trop classique, trop psychologique.

Je suis évidemment très curieux de voir la réalisation du *Grand Macabre* au TRM. Le « concept » et la mise en scène en sont d'Alex Ollé, l'un des fondateurs-directeurs de La Fura dels Baus, et de la chorégraphe et metteuse en scène argentine Valentina Carrasco, qui travaille depuis plusieurs années avec cette troupe catalane. Fondée à Barcelone en 1979, La Fura dels Baus fait beaucoup parler d'elle à cause de ses réalisations expérimentales, audacieuses, provocatrices, transgressives. Je viens de lire sur le site du TRM : « Chaque spectacle de La Fura dels Baus est un événement. Cinéma, opéra, théâtre et interventions urbaines... l'imaginaire original et non conformiste des Catalans s'affranchit des genres pour inventer des univers en phase avec notre époque. Avec cette nouvelle production du *Grand Macabre* de György Ligeti, une des œuvres majeures de l'opéra du vingtième siècle, ils nous apprennent à rester fidèles à la démesure, l'audace et la poésie de Jérôme Bosch et Pierre Brueghel... Venez rire de la mort à la Monnaie. Vous ne pourrez pas oublier ce Grand Macabre ! » J'avoue ne pas être tout à fait tranquille. J'espère que, contrairement à Peter Sellars, les metteurs en scène catalans nous feront au moins rire, comme le voulait Ghelderode et comme le voulait Ligeti, qui préférait la version italienne créée à Bologne en mai 1979, dont il appréciait particulièrement l'humour et les fantasmagories de Roland Topor.

Je n'ai malheureusement pas vu cette création italienne, mais j'ai vu celles de Hambourg en 1978, de Paris en 1981, de Londres en 1982, d'Anvers en 2000. Je les ai toutes les quatre beaucoup appréciées, si différentes qu'elles fussent, et peut-être justement à cause de ces différences. Dans mon cours d'histoire du théâtre français à la K.U.Leuven, j'ai toujours essayé de montrer combien un même texte pouvait être monté et interprété différemment. J'y ai souvent abordé la question épineuse de savoir dans quelle mesure le metteur en scène et le scénographe sont tenus de respecter le texte et la volonté de l'auteur. J'ai toujours pensé qu'il faut leur accorder une très grande liberté, qu'ils sont eux aussi des créateurs, qu'ils ont le droit d'adapter les œuvres à leur époque. Mais je ne peux m'empêcher de penser qu'il y a une limite à cette liberté et qu'elle a été transgressée par Peter Sellars. Celui-ci avait raison de penser qu'en 1997 il ne pouvait plus monter *Le Grand Macabre* comme on le faisait en 1978, notamment parce que l'œuvre, à cause du changement des mentalités, n'avait plus le même pouvoir de choc, de

choquer, de provoquer, de surprendre. La question est de savoir s'il fallait pour cela aller jusqu'à trahir le sens de l'œuvre, si riche et si complexe, qui offre tant de possibilités. Le sens premier du *Grand Macabre*, comme celui de *La Balade du Grand Macabre*, est évidemment la peur de la mort, mais également l'idée d'y faire face par le rire (« faire farce » écrit Ghelderode) et par les plaisirs du « hic et nunc ». En 1951, Ghelderode dédicaça la pièce comme suit : « Pour Alain Trutat cet *ars moriendi* en quoi s'ébauche une leçon de vie, un art de vivre plutôt... » Ligeti aurait souscrit à cette formule, quitte à donner au « hic et nunc » un sens plus érotique. La mise en scène de Peter Sellars était nouvelle, peut-être géniale, mais en pleine contradiction avec le texte. Elle était essentiellement politique, comme beaucoup de pièces et d'opéras ces dernières années. Rien ne dit que cette mode ne sera pas un jour dépassée, comme celle contre laquelle Sellars s'est insurgé. Il suffit que les metteurs en scène cessent de jouer à l'auteur dramatique... La mise en scène de Sellars avait l'avantage de rouvrir le débat. Celle que nous verrons au TRM dans quelques jours aura probablement au moins le même mérite. Pourvu qu'elle nous fasse rire, rire de la mort pour la conjurer, comme le voulaient Ghelderode et Ligeti. Mort le 12 juin 2006, le compositeur ne sera malheureusement, ou heureusement, plus là pour protester ou pour applaudir.



# Souvenirs des débuts d'une politique culturelle (1965-1973)

Communication de M. Georges-Henri Dumont  
à la séance mensuelle du 25 avril 2009

Pour éviter toute équivoque, il me faut préciser que mon propos n'est pas de vous présenter une étude exhaustive des axes majeurs de la politique culturelle élaborée et menée à partir de 1965. Cette étude s'impose ; elle sera d'ailleurs initiée par une instance du ministère de la Communauté française et j'y collaborerai. Plus modestement, ma contribution a la forme et le contenu de souvenirs, du vécu comme témoin ou comme acteur d'un chef de Cabinet de quatre ministres de la Culture française pendant près de dix ans. Il en résulte un usage fréquent du *je* volontiers qualifié de haïssable mais, en l'occurrence, quasi inévitable. J'espère que vous me le pardonneriez.

## I

Les résultats des élections législatives du 23 mai 1965 déconcertèrent l'opinion publique, habituée à la stabilité traditionnelle du comportement des électeurs. Les deux partis de la coalition du gouvernement Lefèvre-Spaak s'étaient fait écrier — le PSC - CVP perdait 19 sièges à la Chambre des représentants, les socialistes reculaient de 20 sièges — tandis que le parti libéral, vainqueur du scrutin, passait de 20 à 28 sièges. Verdict moins surprenant dans le contexte, les formations communautaires progressaient : c'était le cas de la Volksunie en Flandre, du FDF à Bruxelles et, plus modestement, du Front Wallon.

Paradoxalement, par suite de la virulence des attaques du PLP contre les socialistes, pendant la campagne électorale, le PSC-CVP se trouvait, en quelque sorte, condamné à rester au pouvoir ; il choisit de diriger une reconduction de la coalition sortante. Le 18 juin, Pierre Harmel était nommé formateur par le Roi. Comme on pouvait le prévoir, les négociations s'avèrent difficiles. Malgré l'expérience du gouvernement Lefèvre-Spaak, les socialistes devaient se libérer de leur méfiance persistante à l'égard de leurs adversaires au long de la guerre scolaire.

Le 28 juillet, le gouvernement Harmel était enfin formé. Conséquence de dosages subtils, il comptait pas moins de 26 portefeuilles. Évidemment, ce qui m'intéressait le plus c'était le sort réservé aux affaires culturelles. Significatifs d'une volonté de renforcer l'autonomie progressive des deux grandes communautés, deux Secrétaires d'État entrèrent en ligne : Paul de Stexhe à la culture française, Albert De Clerck à la culture néerlandaise.

Paul de Stexhe ne tarda pas à m'appeler par téléphone. « — On me dit que vous connaissez les tours et les détours du département que je vais diriger. Acceptez-vous d'être mon chef de Cabinet ? »

Dire que cela me surprit serait exagéré mais je n'en étais pas moins ravi de pouvoir occuper des fonctions aussi importantes au moment où les politiques culturelles étaient appelées à une orientation nouvelle. Deux tâches immédiates s'imposaient : constituer le Cabinet, d'une part, trouver des bureaux et les meubler, d'autre part. Le Secrétaire d'État, comme moi-même, était d'avis qu'il fallait former un cabinet restreint, l'essentiel du travail de gestion devant se faire en étroite collaboration avec l'administration. Paul de Stexhe avait dans sa valise deux collaborateurs, Armand Debaille, fonctionnaire de l'ADEPS, ce qui m'arrangeait parfaitement, le sport n'étant pas ma tasse de thé, et Étienne Grosjean, un spécialiste de l'éducation permanente — on disait alors populaire — qui lui avait été recommandé par son collègue du barreau de Charleroi, Robert Born. Des choix qui se révélèrent excellents. De son côté, Raymond Scheyven avait vivement recommandé Charles-Ferdinand Nothomb, son ancien collaborateur dont je connaissais les qualités. Désigné comme secrétaire de Cabinet, il fit merveille pour dégoter à la Britannia House de la rue Joseph II, un étage de bureaux confortables. Un autre étage du même immeuble serait occupé par le Cabinet du ministre de la Culture néerlandaise. Une proximité qui devait favoriser les contacts et les collaborations éventuelles.

Mon bureau communiquait avec celui de Paul de Stexhe. Je l'occupais depuis peu quand celui-ci me demanda de passer chez lui.

« – Figurez-vous que mon collègue Albert De Clerck est fort ennuyé. Il n'a toujours pas de Chef de Cabinet alors qu'il est dans l'obligation, comme moi, de présenter son budget 1966. Il me demande si, bilingue comme vous l'êtes et ancien collaborateur du ministre Renaat Van Elslande, vous accepteriez de le dépanner. Je lui ai répondu que j'en étais convaincu.

– Vous avez bien fait. Il sera d'ailleurs intéressant de comparer les deux budgets. »

Dès lors, je partageai l'essentiel de mon temps entre les travaux avec les fonctionnaires des deux départements et les mises au point finales avec les deux Secrétaires d'État. C'est ainsi que je constatai que le projet de budget de la Communauté néerlandaise prévoyait un crédit en faveur du cinéma alors que rien ne l'était dans le budget de la culture française. J'en parlai à Paul de Stexhe et, en dépit des objections de Jean Remiche, l'administrateur général récemment nommé, un poste de 5 millions fut inscrit. Je devais bien avouer que j'ignorais si des projets de longs métrages seraient introduits au cours de l'année 1966. C'était un pari. Il sera gagné. Seront financés, notamment, le film *Jeudi on chantera comme le dimanche* de Luc de Heusch et *Les Gommages* d'après le roman de Robbe-Grillet, réalisé par Lucien Deroisy.

Le gouvernement dirigé par Pierre Harmel avait l'originalité de compter un certain nombre de ministres coordonnateurs. Le Premier Ministre espérait sans doute qu'en dépit du chevauchement de certaines de leurs compétences, les ministres éviteraient ainsi de se marcher sur les pieds. P.-W. Segers, un monument de la politique du CVP, coordonnait les affaires sociales, y compris les affaires culturelles. Lorsque le moment fut venu de déposer les budgets, les Chefs de Cabinet des ministres concernés se trouvèrent réunis dans le bureau du ministre coordonnateur. La parole me fut donnée pour présenter les grandes lignes du budget de la Culture française. Quand j'en eus terminé, P.-W. Segers demanda :

« – En voor de nederlandse kultuur ?

– Die ben ik ook », fut ma réponse.

Faut-il le dire ? Un épisode comme celui-là serait impensable moins d'une décennie plus tard.

Âgé de 52 ans, avocat réputé du barreau de Charleroi, sénateur coopté, Paul de Stexhe en imposait, tout à la fois par sa prestance aristocratique et par son don de charmeur. Il n'étalait pas sa culture, qui était réelle, et se contentait de la mettre au service de ses interventions, toujours courtoises, lors des débats dans la haute Assemblée. Il tenait jusqu'à la manie à la précision de l'horaire des visites et activités. À cet égard, il bénéficiait de la maîtrise de l'agenda tenu par sa secrétaire privée Chantal Hennuy, alors de Potter, sans pareille pour les relations publiques et la consultation du *High Life*. La passion de Paul de Stexhe pour l'efficacité le poussait à exiger que toute lettre recevrait une réponse dans les 48 heures. Dès qu'un dossier l'intriguait — et cela lui arrivait fréquemment —, il en voulait connaître les tenants et aboutissants. Son allure sportive n'était pas un genre qu'il se donnait mais il n'avait guère l'occasion de pratiquer régulièrement son sport favori : le ski. Il en résulta qu'aux vacances de Noël, parti fréquenter les pistes neigeuses qu'il affectionnait, il en revint avec une jambe cassée, épreuve qu'il assumait avec philosophie, en se moquant de lui-même.

L'élaboration du budget constituait une excellente initiation à la problématique d'une politique culturelle cohérente. Ce budget une fois déposé et défendu au Parlement, Paul de Stexhe se rendit compte qu'on ne pouvait se contenter de la gestion quotidienne — assurément essentielle — du département ; il fallait innover dans un domaine en pleine évolution et, surtout, planifier les actions à mener. Avec lui, j'envisageai la possibilité de s'inspirer de la politique culturelle menée par André Malraux en France.

Entre-temps, Albert De Clerck disposait enfin d'un Chef de Cabinet. Et pas n'importe lequel. Johan Fleerackers était un homme bourré de qualités dont la moindre, au début de ses fonctions, n'était pas la modestie. Nous convînmes de nous voir régulièrement. Je parlais le néerlandais quand je serais chez lui, il parlerait le français quand il serait dans mon bureau.

Une politique culturelle ne se construit pas seulement à partir de lectures et de discussions avec des spécialistes de différentes disciplines. Elle doit aussi se nourrir de multiples contacts sur le terrain. Aussi bien, il ne se passait guère de soirées sans un concert, une pièce de théâtre ou une représentation d'opéra à Bruxelles, à Liège ou à Charleroi. Fort heureusement, je disposais d'une voiture avec chauffeur, privilège qui me dispensait de la fatigue de la conduite sur longs trajets et de l'énerverment dans la recherche d'un stationnement. Viviane, qui m'accompagnait, était évidemment ravie et j'étais heureux de la retrouver après une journée épuisante,

d'échanger avec elle mes impressions. L'activité théâtrale était déjà relativement intense : le Théâtre national avec Jacques Huisman, le Rideau de Bruxelles avec Claude Étienne, le Parc avec Nergal, les Galeries avec Jean-Pierre Rey et Christiane Lenain, sans compter le Gymnase à Liège et l'Ancre à Charleroi. Mais c'étaient surtout les soirées au théâtre de la Monnaie qui nous passionnaient. Maurice Huisman, mon ancien lieutenant des CRAB en 40, avait sorti la vénérable institution de la léthargie et son coup de génie avait été, en 1960, de confier au chorégraphe Maurice Béjart la direction d'un ballet qui, très rapidement, réussit à enthousiasmer un public jusqu'alors peu attiré par la danse. *Le sacre du Printemps* de Stravinski, *Le Boléro* de Ravel, puis d'autres prestations du *Ballet du XX<sup>e</sup> siècle* au TRM, au Cirque Royal et à Forest national, firent de Bruxelles la capitale incontestée de la danse contemporaine.

Peu après ma nomination de Chef de Cabinet, Robert Born, Président du Conseil d'Administration de l'Institut francophone de la Radio-télévision belge, avait insisté auprès de son ami et confrère Paul de Stexhe pour qu'il me confie aussi le mandat de commissaire du gouvernement auprès de la RTB. Ce qui fut fait. La tâche consistait à veiller au respect de la loi de 1960 mais celle-ci excluait toute censure préalable opérée par le gouvernement.

Entre Robert Born et Robert Wangermée, l'entente était parfaite. Socialiste et ne le cachant pas, le directeur général de la RTB, professeur d'histoire de la musique à l'ULB, avait une haute idée de ses responsabilités. Ses collaborateurs, le sachant soucieux de l'objectivité des reportages et des bulletins d'information, ne s'aventuraient guère dans les dérapages. Il est vrai que leur directeur Charles-Étienne Dayez était aussi habile qu'insensible aux pressions politiques d'où qu'elles s'exerçaient.

Aux réunions de l'Institut commun de la RTB et de la BRT, il m'arrivait d'affronter Julien Kuypers, le président du Conseil d'administration de la BRT. Socialiste, franc-maçon, considéré par le PSC-CVP comme l'âme damnée de Léo Collard durant la guerre scolaire, l'homme était d'une redoutable intelligence, assortie d'un humour qui l'aidait à décontenancer ses adversaires. Quand il m'arrivait — rarement — de le contraindre à s'incliner, il me traitait de *deugeniet* en riant. Son directeur général Van den Busche devait se le farcir !

Le 20 novembre, en compagnie de Madame Lion-Levie du ministère des Affaires étrangères, je me rendis avec Paul de Stexhe à Montpellier où, en même temps que se déroulait la semaine cultu-

relle belge, eut lieu, à l'université, la remise des insignes de docteur *honoris causa* à Robert Gruslin, gouverneur de la province de Namur et président de la section belge de la Commission pour l'exécution de l'accord culturel franco-belge. Peu avant la fin de la cérémonie fort longue — il y avait plusieurs doctorats *honoris causa* — le Secrétaire d'État prononça le discours dont, selon l'usage, je lui avais préparé l'essentiel et qu'il étoffa opportunément de quelques anecdotes illustrant la sociabilité de la langue française. Il attira l'attention de son auditoire sur l'impressionnante poussée des besoins dans le domaine des loisirs.

Je ne suis pas de ceux qui croient que ce mouvement s'arrêtera. Les enquêtes menées chez vous et chez nous révèlent, en effet, que la demande d'activité de loisirs et de culture est liée à des variables qui sont : le niveau d'instruction, l'âge, l'habitat, le métier, le niveau de vie, la durée du travail. Or, chez vous comme chez nous, nous savons comment vont évoluer ces variables ; elles vont donc agir comme autant de facteurs multiplicateurs de la demande.

Il s'agit maintenant de savoir si ces temps de loisirs seront abandonnés à l'exploitation commerciale pure et simple ou s'ils seront orientés vers *l'humanisation des masses*. Il s'agit de savoir si ces temps de loisirs aboutiront à la passivité et à l'abrutissement, ou s'ils permettront au plus grand nombre d'hommes une vie culturelle active.

Je ne doute pas un seul instant de l'option prise par nos deux gouvernements. Aussi bien, je suis convaincu qu'une action conjuguée, dans l'esprit et la lettre de notre accord culturel franco-belge, contribuera à résoudre ce problème essentiel qui est, en définitive, le visage nouveau de la lutte pour l'extension de la justice, de la promotion sociale en tout ce qu'elle a de plus humain et de plus noble.

Ces propos s'inscrivaient dans la perspective des écrits du sociologue français Joffre Dumazedier dont *Vers une civilisation de loisirs*, essai publié en 1962, était rapidement devenu une manière de bible pour beaucoup d'entre nous.

À ma grande surprise, pendant le dîner très animé qui, dans les salons de la préfecture du département de l'Hérault, clôtura la journée, Paul de Stexhe avoua son souhait de se rendre, le lendemain, à Sète, au cimetière où est inhumé Paul Valéry. Le préfet s'empressa d'organiser le bref voyage.

Au « cimetière marin » de Sète, un soleil timide d'automne éclairait le tombeau. Nous étions seuls. « Quelle porte en soi-même offre un si calme lieu », écrivit le poète. « L'âme jusqu'à périr s'y penche pour un Dieu. Qu'elle demande à l'onde. »

## II

Malheureusement pour la carrière ministérielle de Paul de Stexhe, le navire gouvernemental donnait de plus en plus de la bande. Pierre Harmel avait une propension à vouloir contourner les obstacles par la négociation plutôt qu'en imposant une décision. Selon les mots de Paul Van den Boeynants, un Premier Ministre « doit savoir jurer » et « doit savoir taper du poing sur la table ». C'était trop exiger de Pierre Harmel, de sa constante courtoisie, de son honnêteté intellectuelle.

Le premier signal d'alarme se déclencha, à la fin de l'année 1965, lors de la décision de fermer des charbonnages dans le Limbourg. Cette fermeture était programmée depuis longtemps mais, dès son annonce, elle provoqua la grève dans la mine de Zwartberg. Les ouvriers limbourgeois prétendirent que la fermeture de Zwartberg avait été voulue pour rendre acceptable la fermeture de cinq mines wallonnes. Des affrontements opposèrent les gendarmes aux grévistes. Deux de ceux-ci furent tués. Il fallut l'intervention des dirigeants de la FGTB et de la CSC pour rétablir l'ordre.

Second signal de danger de chute : l'opposition des médecins et des mutualités aux mesures de modération des subsides à la sécurité sociale. Ces mesures posaient surtout des problèmes aux cliniques socialistes où, contrairement à celles des mutualités chrétiennes, les consultations des médecins spécialistes étaient gratuites. Le 24 janvier 1966, l'INAMI imposa le paiement d'un ticket modérateur par les patients dans tous les hôpitaux du pays. À l'opposé de ce qui s'était passé durant l'affaire du charbonnage du Limbourg, le conflit des hôpitaux s'introduisit au sein même du gouvernement. Les ministres coordonnateurs P.-W. Segers et Antoine Spinoy ne réussirent pas à trouver une formule de compromis.

Le 1<sup>er</sup> février, dans la nuit, à l'issue de la réunion du conseil des ministres, Pierre Harmel se sentit obligé de présenter sa démission au Roi. Il se rendit aussitôt au château de Laeken. Le souverain accompagna son refus de la démission d'une lettre d'admonestation que certains attribueront à son Chef de Cabinet André Molitor. Il y appelait « au jeu régulier des institutions ». Néanmoins, le 10 février, la démission des ministres socialistes entraîna celle de l'ensemble de l'équipe qu'avait dirigée Pierre Harmel.

Le 29 mars suivant, Paul Van den Boeynants, président du PSC réussit à former un gouvernement de 23 ministres, cette fois avec les libéraux. Pierre Wigny s'y vit titulaire de deux départements,

sans liens entre eux, celui de la Justice et celui de la Culture française. Il reprit tout le Cabinet qu'avait formé son prédécesseur à la rue Joseph II et s'imposa une navette régulière avec la place Poelaert. Ce qui fatiguait son organisme quelque peu affaibli par de récents troubles circulatoires. Il cachait obstinément sa relative infirmité, même à ses amis intimes. Mais ses collaborateurs devaient en tenir compte sans lui faire deviner les précautions qu'ils prenaient. Je l'ignorais. La première fois que je présentai à sa signature un ensemble de dossiers que je lui avais préparés, je commis la gaffe de me montrer surpris par son refus de signer l'un de ceux-ci.

« – Monsieur le Ministre, vous venez de signer une lettre relative au même cas ; je puis vous l'expliquer.

– Non, je ne le signerai pas ! »

En fait, sa main droite ne maîtrisait plus son stylo. Prévenu par sa secrétaire, le lendemain, je présentai le dossier refusé parmi d'autres mais en faible quantité. Le ministre le signa sans poser la moindre question à son sujet.

Il ne fallait pas travailler longtemps sous la direction de Pierre Wigny pour mesurer l'impressionnante étendue de sa culture, son intelligence dans la perception des problèmes et la manière de les résoudre, son aptitude à écouter les avis et opinions qu'il sollicitait et à en faire son miel. Dès son arrivée à la tête du ministère, il se rendit compte, tout comme Paul de Stexhe, de la nécessité d'organiser avec rigueur l'action culturelle à mener dans le court et le moyen terme. Jusqu'alors, on s'était contenté d'initiatives ponctuelles, d'un pragmatisme de bon aloi mais portant la marque de la longue période pendant laquelle les affaires culturelles constituaient, en quelque sorte, une annexe de l'Instruction publique.

Le nouveau ministre décida d'appliquer à la culture l'équivalent du plan décennal qu'il avait imposé comme ministre des Colonies en 1947-1950. Il choisit une période plus courte, notamment pour faire taire ceux qui multiplieraient les objections en invoquant l'annalité des budgets.

Le plan qu'il envisageait devait, tant au niveau des objectifs que des moyens à y affecter, créer le droit pour tous les citoyens, à l'accès à la culture. Comme il l'écrivit dans l'introduction du premier volume.

C'est surtout le grand public qui justifie la sollicitude des pouvoirs publics. Il faut tendre à éliminer, par des efforts d'initiation et

d'incitation, les obstacles sociaux, financiers, psychologiques et intellectuels à la participation culturelle ; de la même façon, il faut surmonter, par la décentralisation, des obstacles géographiques.

C'est l'ensemble de la population belge qui doit accéder à une vie véritablement humaine. Après avoir obtenu des conditions de travail et un niveau de vie décents, elle exige un accès facilité au monde largement inconnu de la culture.

De nombreuses journées furent, dès lors, consacrées à la préparation des différents volumes à partir d'enquêtes sociologiques permettant notamment de planifier un programme de construction de centres en trois catégories : les Maisons de la Culture à vocation de grande qualité, les centres culturels régionaux et les Foyers culturels regroupant les activités à un niveau local. Les réunions de travail que je coordonnais se tenaient sous la présidence du ministre quand il en avait la possibilité ; un nouveau membre du Cabinet, Hugues du Roy de Bliqui, en assurait le secrétariat avec le plus grand soin. Tout se faisait en étroite collaboration avec l'administration dirigée depuis peu par Jean Remiche. L'éducation physique, les sports et la vie en plein air furent abordés de la même manière, avec le concours de Max Wasterlain, ancien champion du Hainaut en 200 mètres brasse, en qui nous avions pleine confiance. Mieux que quiconque, le directeur de l'ADEPS connaissait le retard de la Wallonie en matière d'équipement sportif et il avait une idée précise de la manière de le rattraper progressivement.

Au premier volume du *Plan quinquennal*, consacré aux centres culturels et sportifs, s'ajouta bientôt celui relatif à la protection et mise en valeur du patrimoine artistique, notamment par les musées. Suivit un troisième volume, le plus épais de la série, détaillant les actions en faveur de la production et de la diffusion des arts et lettres : la littérature, le théâtre, y compris l'enseignement de l'art dramatique et le statut du comédien, les arts plastiques, la musique, la politique du cinéma à partir du premier bilan annuel auquel j'ai fait allusion il y a peu<sup>1</sup>. Du livre IV fut publié un court fascicule sur l'enseignement musical, notamment dans les académies. Toujours en 1968, le tome VI fut l'œuvre de Max Wasterlain tandis que le tome VII proposait les prolongements de la loi de 1960 sur la radio-télévision et prenait position en faveur de l'exclusion de la publicité.

On m'en avait prévenu et je ne tardai pas à le vérifier, l'intérêt pour la vie intellectuelle que nourrissait depuis toujours l'épouse de

1/ Il était prévu, qu'en cinq ans, les crédits passeraient de 5 millions à 25 millions.

Pierre Wigny l'incitait à jouer un rôle de « conseillère privée » en certains domaines qui lui étaient les plus familiers. Comme ses avis, souvent basés sur la lecture régulière de revues étrangères, ne manquaient pas de pertinence et qu'ils étaient exprimés avec autant de gentillesse que d'assurance, cela ne me gênait pas. Au contraire ! Les dîners organisés en la propriété familiale de Perwez offraient l'occasion de fructueux échanges de vues auxquels participait mon épouse Viviane qui venait de fonder, sous le nom de *Connaissance et Vie d'aujourd'hui*, une organisation d'éducation permanente, destinée aux femmes et qui essaierait dans toutes les villes du pays.

On frôla néanmoins l'incident à l'occasion d'une intervention en vue d'annuler un projet de décision que j'avais soumis au ministre. En l'occurrence, le dossier était banal : j'avais constaté une irrégularité dans le budget soumis par le Théâtre national et l'avais signalée à Pierre Wigny, aux fins de l'inciter à réagir. Un soir, Madame Wigny m'appela au téléphone.

« – Monsieur Dumont, mon mari est énervé. Il est assailli de protestations contre l'avis que vous lui avez remis au sujet du budget du Théâtre national. Avez-vous mesuré le poids des membres du Conseil d'Administration du Théâtre national que vous mettez en cause ?

– Madame, je ne fais que mon devoir en signalant une irrégularité au Ministre. C'est à lui de décider ce qu'il y a lieu de faire. »

Pour sortir de l'impasse, Pierre Wigny convoqua le Conseil d'administration du Théâtre national, au grand complet, non pas au cabinet de la Culture française mais à celui de la Justice. Le jour dit, je m'y rendis avec un bon quart d'heure d'avance. Mais, avant moi, Paul-Henri Spaak avait déjà pris place dans la salle d'attente. Je ne l'avais rencontré qu'assez rarement mais, tout en admirant son intelligence et son charisme, j'avais toujours été frappé par sa cordialité. Il ne semblait pas m'en vouloir pour les articles très critiques à son égard que j'avais publiés pendant les avatars de la question royale. Après tout, les avait-il lus ?

« – Alors, Monsieur le Chef de Cabinet, qu'est-ce que c'est que cette histoire d'irrégularité que vous prétendez avoir découverte dans le projet de budget ? »

En quelques phrases aussi claires que possible, j'exposai l'essentiel du litige. Il m'écoutait attentivement mais ne prenait aucune note.

L'huissier nous invita à nous rendre dans le bureau du ministre, où se trouvaient déjà la plupart des membres du Conseil d'administration du Théâtre national, ainsi que Jacques Huisman, son directeur. J'avoue que je n'en menais pas large ! À peine assis, Paul-Henri Spaak demanda la parole par motion d'ordre. Je l'entendis alors détailler, avec plus de vigueur que j'aurais osé en mettre, l'analyse de la fameuse irrégularité. Paul-Henri Spaak avait tout retenu de ce que je lui avais dit en quelques minutes. Mademoiselle Lippens, la dévouée présidente du Conseil d'administration, était effondrée. Les explications fournies par Jacques Huisman équivalurent à l'acceptation des remarques et observations de ma note à laquelle le prestige de Paul-Henri Spaak avait donné un caractère indiscutable.

J'observais le visage de Pierre Wigny. Son regard croisa le mien. Il me fit un discret sourire.

Cependant que se poursuivait la publication des volumes du *Plan quinquennal de politique culturelle*, un clivage s'accroissait entre sociaux-chrétiens flamands et sociaux-chrétiens francophones à propos de l'avenir de l'université catholique de Louvain. L'*Overlegcentrum Vlaamse Verenigingen* menait une campagne de plus en plus agressive, revendiquant le départ de la section française de l'Alma Mater. Et ce, malgré la position prise par l'ensemble de la conférence épiscopale en mai 1966. Le feu fut mis aux poudres par la publication, dans *La Libre Belgique*, au début de janvier 1968, d'un programme d'expansion, à Louvain même, de la section francophone. Dans le prolongement d'une intervention du député Verroken à la Chambre des Représentants, des manifestations d'étudiants s'organisèrent à Louvain avec comme slogan *Walen buiten*. Se désolidarisant de ses confrères, l'évêque de Bruges leur emboîta le pas.

Le Premier Ministre tenta vainement de sauver les meubles ; il ne parvint pas à dégager un accord au sein de son parti. Non seulement son gouvernement tomba mais, en plus, le PSC francophone, présidé par Albert Parisi, prit ses distances par rapport au CVP. En fait, on s'acheminait vers l'autonomie complète des deux formations, à l'heure des élections législatives.

Avec une halte toutefois dans l'arrondissement électoral de Bruxelles où le premier Ministre démissionnaire conduisit une liste mêlant candidats PSC et CVP. À ce cartel s'opposa une liste PSC homogène, apparentée à la liste PSC de Nivelles, formée à la hâte par François Persoons. Celui-ci, membre comme moi du groupe de *La Relève*, me demanda de figurer en troisième position sur sa liste.

Mes sentiments d'indignation face au *Walen buiten* de Louvain m'incitèrent à accepter tout en étant conscient de l'ambiguïté de ma décision. N'étais-je pas le chef de cabinet d'un ministre du gouvernement Van den Boeynants ? Pierre Wigny ne m'en fit jamais la remarque mais je devinais qu'il ne m'approuvait pas totalement.

Au scrutin du 31 mars 1968, la liste bruxelloise commune PSC-CVP récolta neuf sièges de députés alors que François Persoons ne fut élu que grâce à l'apparement avec le PSC de l'arrondissement de Nivelles.

### III

La résolution de la crise gouvernementale s'avéra très longue ; elle se prolongea jusqu'en juillet et se termina par la formation d'un gouvernement unissant sociaux-chrétiens et socialistes sous la direction de Gaston Eyskens. Albert Parisis, qui avait présidé les sociaux-chrétiens francophones pendant la crise de Louvain, devint ministre de la Culture française. Avocat verviétois, professeur à la faculté de droit de l'université de Liège, il était entré en politique après son retour d'Allemagne où il avait été prisonnier de guerre pendant quatre ans. Il était très différent de son prédécesseur : intelligence nettement moins brillante mais plus pragmatique, moins sensible à l'éclat des grandes manifestations culturelles mais plus soucieux des orientations nouvelles de l'éducation permanente. Il reprit sans hésiter le cabinet de Pierre Wigny, sauf évidemment Charles-Ferdinand Nothomb qui avait été élu député dans le Luxembourg et en ajoutant Philippe Monfils, son assistant à l'université de Liège.

D'emblée, Albert Parisis entreprit de mettre en application le *Plan quinquennal de politique culturelle* et surtout de le compléter par un sixième volume. Toutefois, celui-ci ne portera pas le titre général des cinq volumes dirigés par Pierre Wigny. Il s'intitulera *Culture et communauté. Politique de l'éducation permanente*. Autre caractéristique : il publie une liste de ceux qui, de loin ou de près, participèrent à son élaboration. Parmi lesquels Valmy Féaux, Max Bastin, François Martou, Léo Moulin. Marcel Hicter n'y figurait mais, en fait, il fut, avec le concours de Thérèse Mangot, le principal inspirateur de l'équipe rédactionnelle. Le ton aussi différait ; il se révélait beaucoup plus critique que dans le *Plan quinquennal*. « On constate, (lit-on page 28), que l'initiation littéraire et artistique a été fort longtemps l'aspect quasi unique d'une politique culturelle. Affirmons-le avec force pour qu'il n'y ait pas d'équivoque : on ne

peut négliger pareille initiation, mais l'analyse de l'éducation permanente conduit à une conclusion qui approfondit cette politique et l'élargit. Il est plus important pour le plus grand nombre d'être capable de saisir sa responsabilité politique, économique et sociale dans la société que de recevoir un vernis de culture traditionnelle. »

La révolution culturelle qui est proposée dans le volume suppose — et cela aussi est nouveau — le respect scrupuleux du pluralisme dans l'octroi des reconnaissances, de l'aide technique et des subsides aux instruments de l'action culturelle.

Entre les séances de travail, nous eûmes à affronter les effets d'une contagion des événements de mai 68 en France. Rien de bien impressionnant, à part l'occupation du Palais des Beaux-Arts par des contestataires que Paul Willems, directeur, réussit aisément à amadouer. Concernant plus directement le ministère de la Culture française, l'occupation de l'École d'architecture et des arts visuels de La Cambre par des étudiants de l'ULB se termina aisément par l'expulsion de ceux-ci par la gendarmerie. Il y eut aussi une brève invasion des locaux du cabinet par quelques « culturels », menés par le sympathique comédien André Debaar, qui accrochèrent une banderole aux fenêtres donnant sur la rue Joseph II. Je m'empressai de la détacher...

En fait, la critique plus ou moins spectaculaire de la société de consommation déclenchée par les événements de mai 68 vint renforcer l'option d'une version active de la démocratie culturelle et le choix du pluralisme dans le développement des actions.

#### IV

Pendant ce temps-là, bien que ne disposant pas de la majorité requise des deux tiers à la Chambre, le gouvernement Eyskens-Merlot réussit, à la fin de l'année 1970, grâce à l'appui d'une partie de l'opposition, une révision de la Constitution, qui mettait fin à l'État unitaire de la Belgique par la création de quatre Régions linguistiques. Le vote positif des libéraux, indispensable pour atteindre la majorité des deux tiers, avait été obtenu à la suite d'un accord de principe des sociaux-chrétiens et des socialistes sur la conclusion d'un pacte culturel garantissant la protection des minorités idéologiques et philosophiques.

La révision de la Constitution étant acquise, le gouvernement Eyskens-Merlot se divisa sur un projet de loi portant statut du

canton de la Voer. Une atmosphère pré-électorale se développa par l'exploitation du thème de l'accroissement du chômage et de la conjoncture économique défavorable. Excédé, le Premier Ministre décida la dissolution des Chambres.

Aux élections du 7 novembre 1971, les partis communautaires progressèrent très nettement. Le FDF bruxellois passa de 5 à 10 députés. Le Rassemblement wallon de 7 à 14, la Volksunie de 20 à 21. Les libéraux perdirent 13 sièges en Wallonie et à Bruxelles.

Le 21 janvier 1972, le gouvernement Eyskens-Cools vit le jour. Quand Charles Hanin succéda à Albert Parisis — au grand dépit de celui-ci —, les balises de la première politique culturelle initiée en Wallonie et à Bruxelles se trouvaient posées. Il appartenait essentiellement au nouveau ministre de veiller à l'application du plan quinquennal qui, de toute évidence, s'étendrait sur plus de cinq ans. Ce qu'il fit avec l'énergie et le pragmatisme de l'Ardennais qu'il est. Par surcroît, il s'intéressa tout particulièrement à la réorganisation des relations culturelles internationales auxquelles était consacré un chapitre du livre III du *Plan quinquennal*. Rappelons que, sous l'impulsion du Québec, à Niamey, capitale du Niger, les représentants de pays totalement ou partiellement francophones venaient de décider la création d'une organisation internationale de défense et illustration de la langue française. Si ma mémoire ne me trompe, Marcel Thiry, Secrétaire perpétuel de notre Académie, participa à cette réunion.

Le 21 janvier 1973, le poste de Premier Ministre revint au socialiste Edmond Leburton. Dans la foulée, le PS mit fin à la série des ministres sociaux-chrétiens, titulaires du ministère de la Culture française. J'étais, de longue date, un ami personnel de Pierre Falize, ce qui m'amena à retarder ma démission de Chef de Cabinet jusqu'à ce qu'il me trouve, dans son parti, un successeur. Mais ma démission était inévitable. Elle ne tarda pas. Bientôt ma carrière s'orienterait vers l'UNESCO mais cela c'est une autre histoire.

## Ernest Delève, un poète dans la secrète évidence

Communication de M. Yves Namur  
à la séance mensuelle du 9 mai 2009

Si mes maîtres en poésie s'appellent Edmond Jabès, Roberto Juarroz, Rainer Maria Rilke ou Paul Celan, s'il est vrai que j'entends converser avec vous de ces poètes qui me passionnent et me façonnent encore, il n'en est pas moins utile, me semble-t-il, d'aborder de temps à autre des espaces où la poésie, déjà discrète par essence, l'est plus encore, jusqu'à la méconnaissance, la désaffection totale, voire même l'oubli. L'injuste oubli où quelques-uns de nos meilleurs poètes belges, aujourd'hui disparus, paraissent hélas confinés pour quelques lustres encore.

Ces poètes que de trop rares anthologies ont parfois publiés, comme ce fut le cas dans la monumentale anthologie, *La poésie francophone de Belgique*, de Liliane Wouters et Alain Bosquet, j'aime les placer sous le signe de « la secrète évidence ». Ainsi en est-il de poètes comme Mimy Kinet, Frans Moreau, Françoise Delcarte, Jean Dypréau, Cécile Miguel, Marcel La Haye, Jean Glineur, Roger Goossens et bien d'autres encore.

La liste est longue de tous ces auteurs qui, de leur vivant déjà, s'étaient installés, bon gré mal gré, dans l'ombre de quelques renommées passagères, dans l'indifférence ou même dans le mépris de la critique littéraire du moment. Certains aussi, il faut l'avouer, se sont complu dans cette discrétion. Que l'on pense ici à Cécile Miguel dont l'œuvre poétique, la dernière œuvre surréaliste à mon

sens, n'est présente nulle part. Une Cécile Miguel dont il faudra bien qu'un jour aussi les chroniqueurs et amateurs d'art non figuratif s'intéressent à l'œuvre peinte qui, depuis sa période « tachiste » dans les années soixante, n'a vraiment rien à envier à Pollok. Combien savent encore que son travail fut présenté en 1949, avec Picasso et Miro, à la Galerie d'Art « Le National » à Lucerne ? Combien se sont aperçus que *Soleil de mars*, un poème de Jacques Prévert dans *La Pluie et le beau temps* (Gallimard, 1955), était dédié à Cécile Miguel et rendait compte de son univers pictural ?

Parfois aussi, certaines œuvres ne sont apparues, dans ce qu'elles ont de meilleur, qu'après la disparition de leur auteur lui-même. Je pense tout particulièrement ici à Mimy Kinet, l'égale d'une Anne-Marie Kegels, ou à Marcel La Haye dont la publication récente de nombreux inédits place désormais son auteur au rang des poètes belges à reconsidérer.

La *secrète évidence*, vous l'aurez compris, me préoccupe à un point tel qu'il m'arrive parfois de penser que notre Histoire de la poésie francophone de Belgique (mais cette réflexion est certainement valable dans d'autres domaines) sera tôt ou tard recomposée.

\*

Ernest Delève, puisqu'il est question de lui aujourd'hui, est l'un de ces plus beaux exemples de poètes de la *secrète évidence*. Un poète qui d'emblée s'était lui-même placé en solitude.

« Mes poèmes, écrit-il dans une lettre à son ami Edmond Kinds en septembre 1963, mes poèmes sont maintenant connus de quelques personnes qui s'intéressent vraiment à la poésie. Je n'en désire pas plus. Moi, je ne veux pas être connu. Tu sais mon caractère. Je vis ici (à Ransart) absolument inconnu, très effacé, presque invisible. Je maintiens toujours autour de moi un *no man's land* suffisant. J'espère que tu le franchiras souvent mais seul. (...) le drôle d'oiseau que je suis doit rester sauvage. »

Qui était donc ce poète solitaire, né à Ixelles le 13 octobre 1907 et décédé à Ransart le 14 juillet 1969 ? Qui était-il, ce sauvage, auteur de seulement trois recueils de poésie : *La belle journée*, *Pura Seta* et *Je vous salue chéries*, parus respectivement en 1953, 1959 et 1961 chez l'éditeur George Houyoux dans la collection de la Tarasque ?

Peu de choses ont été écrites à son sujet et sa biographie comporte encore de nombreuses zones d'ombres. Cependant, ce qui n'est pas

si fréquent, vous en conviendrez, les éditions Pierre Seghers ont consacré à Ernest Delève, c'était en 1973, un volume de leur célèbre collection *Poètes d'aujourd'hui*. Une étude que l'on doit à son ami d'adolescence, Edmond Kinds, auteur, déjà à l'époque, d'un essai sur Proust et d'un autre sur Jean Tardieu. En voici la quatrième de couverture : « Ernest Delève, est-il écrit, est tenu par quelques-uns pour l'un des plus importants poètes belges contemporains. Il se voulut l'artisan d'un monde meilleur et il aura été l'un des poètes de la grande *illusion lyrique* de notre temps. Sa pureté lui aura fait connaître souvent une solitude absolue, dont il devrait définitivement émerger. » Mais ce ne fut hélas pas le cas.

De son côté, Annemie Esgain, étudiante en Langues et Littératures romanes à l'Université libre de Bruxelles, rédigea en 2002 un mémoire (le seul sur ce sujet à notre connaissance), sous la direction du professeur Paul Aron, intitulé *Ernest Delève, poète de l'humain*. Curieusement, cette même année-là, je faisais paraître au Taillis Pré, dans la collection « Ha », un volume rassemblant les trois ouvrages de Delève, réalisant ainsi l'un de mes rêves fous de jeune lecteur des années septante. En 2003, un ensemble de poèmes inédits, retrouvés grâce à cette étudiante, paraîtra enfin dans cette même collection, dévolue particulièrement aux secrètes évidences des poètes.

Ernest Delève voit donc le jour à Ixelles, le 13 octobre 1907, rue du Bourgmestre, au n° 13, où son père menuisier exploite un atelier d'ébénisterie. Après Woluwe-St-Lambert et Molenbeek-St-Jean, la famille Delève s'installera en 1923 à Vilvorde où le père a trouvé un emploi dans une filature de coton, *L'Industrielle de Vilvorde*. Ernest Delève entamera ses études secondaires à l'Athénée de Schaerbeek, actuellement Athénée Fernand Blum, où il fera la connaissance d'Edmond Kinds, un athénée d'où ils seront par ailleurs l'un et l'autre renvoyés pour avoir signé eux-mêmes de nombreux justificatifs d'absence. Après l'obtention du diplôme par le jury central, et l'une ou l'autre année d'échecs scolaires à l'université, Delève sera reçu docteur en droit en 1933 (signalons pour la petite histoire qu'il a croisé, à l'Université de Bruxelles, Achille Chavée et Fernand Dumont sans pour autant se lier avec eux) ... mais finalement il abandonnera son stage au Barreau de Bruxelles pour un emploi de conseiller juridique à *L'Industrielle de Vilvorde* où il rencontra l'amour en la personne de Suzanne Vermeulen, probablement la fille du directeur de cette filature de coton.

Mais le destin de Delève semble définitivement basculer le 10 juin 1953 lorsqu'il apprend, par un coup de téléphone anonyme, que

Suzanne a un amant. S'ensuivent des internements à l'Institut psychiatrique de l'Hôpital Brugman ou à la colonie de l'État à Geel jusqu'en mai 1955 et, malheureusement, la perte de son emploi. Déclaré fou, Delève semble avoir plutôt sombré dans une grave dépression et, finalement, il s'installe, affaibli et sans le sou, chez ses deux tantes paternelles, Virginie et Marie-Louise Delève, au 61 de la rue Jasmès à Ransart, où il mourra une quinzaine d'années plus tard.

Delève connaîtra, là encore, bien des difficultés et moult souffrances, celles du chômage ou d'emplois aussi insolites que précaires : guichetier à l'Exposition universelle de 58, commis intérimaire à la Maison Communale de Montignies-sur-Sambre ou téléphoniste à la *Vidange Rapide* (maison spécialisée dans la vidange des fosses septiques), etc. Dans une lettre à son ami Kinds, datée de mars 58, Delève écrit à propos de cet emploi de guichetier : « Voici comment on m'a expliqué ce que j'aurais à faire : il y a des guichets. Derrière ces guichets, des machines. Au bout de ces machines sort un ticket. Vous devez vérifier si ce ticket est bien conforme à la demande de location et taper le montant sur un petit clavier. » Et d'ajouter : « Il n'y a pas de sot métier, il n'y a que des métiers emmerdants. »

Grâce à son ami Kinds et probablement grâce aussi à Roger Bodart, conseiller à l'époque du ministre de l'Éducation et de la Culture, il trouvera enfin, en 1963, un emploi décent à la Bibliothèque communale de Charleroi où il sera « chargé d'établir le fichier systématique et de dépouiller dans les revues les articles de critiques et les analyses d'ouvrages récents ».

Il m'a paru nécessaire de brosser en quelques traits la vie maudite de ce poète au sujet duquel René Lacoste écrira dans *Les Lettres Françaises* (1960) : Ernest Delève... va se faire une place estimable, j'en suis maintenant convaincu, dans la poésie de son temps. » Quant à Marcel Thiry, il évoquera ainsi dans *Le Soir* (22 juin 1961) la sortie de *Je vous salue chéries*, le troisième et dernier livre paru de Delève :

« Ses recueils précédents, et surtout *Pura Seta*, l'avaient placé parmi les vrais poètes. Avec celui-ci, *Je vous salue chéries*, il passe un seuil. Le titre a sans doute une certaine agressivité sacrilège, mais le livre est tout entier d'aspiration à une pureté finale à travers la chair... On citera à propos de Delève le *Cantique des Cantiques*, parce qu'il y a ici une Beauté Noire, et dominante... Mais, si ce n'est pas la première fois que s'élève un hymne à l'« Aphrodite des graffiti », et si d'autres négresses ont suscité des Baudelaire, dans la poésie actuelle, je ne vois pas d'exemple qu'autour de ces thèmes se soit organisé un lyrisme aussi puissant, aussi inventif quant au rythme, aussi criant de sincérité.

Le tout jeune poète Ernest Delève aura donné son premier poème, intitulé *L'ange blond*, au *Discobole*, en février 1927, une revue estudiantine dont il fait partie du comité de direction, avec notamment Edmond Kinds et Georges Walravens. Puis à la revue *Au large* où paraîtront deux poèmes, *Influences astrales* et *Voyage*. Dès cette époque, Delève abandonne toute ponctuation, la considérant nous dit Edmond Kinds « comme une nuisance à l'unité du poème ». Plus tard, dans la *Revue générale belge* (1954), paraîtra un article élogieux d'Adrien Jans qui regrettera pourtant « le mépris de Delève pour la ponctuation ».

VOYAGE (fragment)

...  
Comme l'intimité du soir  
Mon âme est seule et ne sait résister  
À l'attrait du déluge comme la vitesse blanche  
Ô lumière je tombe je plonge  
Ô promontoire j'ouvrais mes bras pour les présences invisibles  
Par quelle coutume oubliée les hommes pervers à la ville  
Attirent les anges avec de hautes niches d'or  
Ici le sable bouge les arbres s'écartent l'étang s'ouvre  
Ils volent comme la cloche sonne et vole en rêve  
Leur vol sur l'or ouvre et ferme une grande ombre  
Et je sens l'haleinée d'une aile chaude d'ange  
(in *Au large*, septembre 1927)

Il faudra cependant attendre 1953, soit vingt-cinq ans plus tard, pour que paraisse le premier recueil de Delève, *La belle journée*. Non qu'il ait renoncé à écrire, mais plutôt sans aucun désir qu'il était de se voir publié. Dans les archives consultées, on trouve trace de quelques poèmes datés de 1943. De son côté, Edmond Kinds écrit dans son étude : « Un soir — ce devait être en 1943, —... il me montra une grosse liasse : des poèmes que je n'eus que le temps de feuilleter. Je me rappelle les mots qui me vinrent à l'esprit : les images-chocs de Delève. » Ces poèmes auraient disparu lors de perquisitions dont le poète fut l'objet, peut-être aussi lors d'un incendie, peut-être, ajoute encore Kinds, « la liasse de Delève se trouve-t-elle encore dans des archives oubliées ». Une chose est certaine, ce ne sont pas ceux qui ont été retrouvés récemment par Annemie Esgain, dans les deux petites valises conservées à la Bibliothèque précieuse de l'ULB, Edmond Kinds lui-même ne les ayant pas retrouvés parmi les inédits de Delève qu'il a laissés.

Quoi qu'il en soit, le 27 juin 1948, Delève reçoit, pour un long poème intitulé *Hiéronymus*, le *Prix de la Parole dans l'Espace*, décerné à l'unanimité par le Club d'Essais de la radiodiffusion française à Paris. Jean Tardieu et Paul Éluard faisant partie du jury.

*Hiéronymus*, un poème en hommage à Jérôme Bosch, évoque l'horreur de la guerre et les atrocités des camps de concentration et occupe la partie centrale de *La belle journée*, une vingtaine de pages dont voici un fragment :

Ces marches funèbres vers la mort lente ce long piétinement du moribond sur sa tombe  
 Ces sommeils dans les chambres de torture ces réveils donnant sur le camp de la honte  
 Ces haltes dans le désespoir le plus profond ces repos mettant nos maux à vif  
 Ces travaux forcés contre l'humanité dont les enfants déjà branlent des têtes de captifs  
 Et le carrefour infranchissable où l'homme avec son double en croix s'affale  
 Et très vite puisqu'il va mourir qu'il cherche le bien et le mal sous les balles  
 Ni la route d'épines ni la route de fleurs c'est la route de ruines la route de douleurs  
 Un seul chemin où les vivants et les morts nourrissent les mêmes racines d'horreur

Qu'est-ce que ce dieu qui ne fut bon qu'à chasser l'homme  
 Errant jusqu'à l'épuisement complet vers la place qui lui revient dans le charnier  
 Qu'est-ce que ce feu sacré qui n'a servi qu'à brûler l'homme  
 Ce soleil pour les morts et pour les mouches et notre terre pour prisonniers

On n'entend que les chants des bas-fonds les plus rauques partout  
 Les bourreaux sont si bas qu'ils sont hors de portée  
 Les judas si nombreux que nous doutons de nous  
 Et nos frères si près des morts sous la couverture commune si trouée...

La troisième partie de ce recueil, dont la composition est la plus ancienne, s'intitule *L'écume et la lie*. Il s'agit surtout de pièces inspirées par la guerre (Kinds les date d'approximativement 1943 ou 1944). Quant à la première partie, *Notre tour*, elle doit contenir des poèmes composés juste après la guerre. Ainsi ce poème intitulé *La tour d'ivoire* dont voici les premiers et derniers vers :

On construira la Tour d'Ivoire  
 Sur un charnier parsemé de taudis  
 Bâti tant bien que mal avec le bois des croix  
 Et des souvenirs de guerre  
 ...  
 Un ascenseur de mine  
 Plein de houilleurs carbonisés  
 Conduira à tous les étages

Où des chômeurs dans tous les coins

Parleront de leur métier  
Avec des mutilés de guerre

Et sur la dernière terrasse  
Une folle en cage  
Hurlera particulièrement bien  
La misère humaine

Ernest Delève, poète discret s'il en est, est aussi un homme engagé dans ses poèmes. Ainsi en est-il de son poème intitulé *À Lorca* :

Federico Garcia Lorca  
Ton corps est la châsse où l'Espagne enferme les reliques  
De ses morts et de ses martyrs  
Elle te couvre des œillets de son espoir

L'Espagne a faim et sa faim prend forme de ton absence  
Elle est esclave et sa liberté veille sur la terre clandestine de ta tombe  
Tes assassins patrouillent regardant avec méfiance  
Ta poésie fleurir les balcons qui s'ouvrent nuitamment  
Comme si tu allais revenir  
Tes vers remplacent les prières  
...

La publication de ce premier volume, en 1953, aura bénéficié d'une aide du Fonds des lettres, mais plus d'une année après que son ami Kinds lui a rédigé un document à l'intention du Fonds, Delève n'ayant pas adressé le manuscrit... faute de connaître l'adresse de l'Académie !

Pour d'autres raisons dont je parlerai plus tard, j'étais très curieux de consulter les archives du Fonds et notre secrétaire perpétuel m'ayant autorisé cette démarche, je reproduis bien volontiers l'avis de ses lecteurs.

Pour Albert Guislain et je le cite : « Un vrai poète. Des poèmes d'un joli jaillissement. » Pour Georges Linze : « Présence poétique certaine. Toujours Delève fait œuvre d'art. » Quant à Maurice Carême, son avis fut défavorable mais heureusement sans conséquence fâcheuse. Voici sa note : « Quelques belles images à la mode surréaliste mais littérature débridée, sans grande originalité. Avis défavorable. »

L'ouvrage, paru chez George Houyoux, reçut quelques beaux avis dont celui de Jean Tordeur au micro de l'INR : « À propos de *La Belle Journée* : il me reste un instant pour vous dire que cette poésie regorge d'images nouvelles, de découvertes verbales, qu'elle crée un univers intérieur à mesure qu'elle avance, qu'elle nous transmet

la leçon d'une expérience profondément vécue, en un mot que Delève est un vrai poète, c'est-à-dire qu'il réunit en lui un art et une morale. » Dans *Le Soir*, Marcel Lobet rendit aussi hommage à Delève en écrivant : « Cette poésie vendange les poisons, recueille les cris étouffés, libère les désirs entravés, exorcise les sortilèges. »

Delève n'aura pourtant signé aucun exemplaire de presse, plongé qu'il était, en 1953, dans ses souffrances et ses déboires amoureux.

LES YEUX (fragment)

...  
Mais que soient noirs les yeux que j'aime  
Comme une seule longue nuit  
Progressant par marées noirs de profondeurs noirs d'éclat  
Noirs à jamais sans lendemain  
Noirs de ne vivre que de ma vie secrète  
Noirs de centre autour duquel gravite la lumière  
Noirs de sources avant la métamorphose noirs de flammes captives  
Noirs de fin inférieur noirs de lucidité  
Noirs de plonger en moi d'être moi mieux que moi  
De ne répondre à rien qu'à l'inconnu  
Noirs de donneurs de rêves et de berceuses  
De choses vierges et de visiteurs nocturnes  
Noirs de présences latentes noirs de présences éclatantes  
Noirs de centre unifiant mes désirs  
Noirs de beautés cachées de vérités perdues  
...  
Noirs de mes raisons inconnaissables de vivre  
Noirs de me contenir

En 1959, le second volume de Delève paraît aussi chez George Houyoux. *Pura Seta* est un recueil où sont présents l'amour, les difficultés de vivre, mais aussi l'espoir d'un amour nouveau. Delève, dans une lettre à son ami Kinds, datée du 23 mars 1958, dit en substance : « Les poèmes de *Pura Seta* ont un grave défaut. Il n'y est jamais question que de moi. Ils sont excessivement personnels. D'autre part, ils sont très sombres bien qu'ils aboutissent tous à une victoire sur le désespoir. Ce sont des fragments de confession. Confession d'un homme qui lutte contre le désespoir et qui gagne péniblement. Comme nous sommes loin du romantisme, cela n'intéressera que très peu de gens. Tant pis. J'espère faire mieux la prochaine fois. »

Le recueil fut chaleureusement accueilli par quelques-uns : André Gascht, Philippe Dasnoy ou Émilie Noulet qui écrira dans *Synthèses* : « Il est émouvant de voir un poète, de l'un à l'autre de ses recueils, s'affirmer, se reconnaître, se transformer... une simplicité, dira-t-elle encore, qui n'est simple qu'en apparence. »

DIS-MOI

Quand tu as peur d'entendre  
Dis-moi quelle est la Sirène oubliée  
Qui chante au-delà des oreilles bouchées

Quand tu as peur d'y penser  
Aux griffes de quelle Énigme  
LaisSES-tu un peu de ta réalité

Quand tu n'oses pas regarder  
Quelle Méduse pour toi sait fixer la beauté  
Pétrifiant la face fascinante

Dis-moi quels oracles te condamnent  
Quand tu as peur du lendemain

Et quelle est la Sibylle épelant ton mystère  
Tout ce chaos de mots au hasard dans ta vie  
Quand tu n'oses pas écrire au destin

Et quelle tête de l'Hydre tu n'as pas coupée  
Quand tu n'es content de rien

Notre Académie encouragera également cette publication. Dans le rapport du Fonds, Charles Bertin écrira : « Quelle heureuse surprise que les poèmes d'Ernest Delève. Voici un homme, au nom jamais entendu, mais que le talent semble avoir comblé. Avis très favorable. » Albert Ayguesparse rendit aussi un avis favorable : « Avec le long poème en octosyllabes qui donne le titre au recueil, reparaît le véritable poète qu'est Delève. Son langage est neuf, ses images éblouissantes et d'une grande force. » Un avis défavorable fut cependant rendu par Albert Kies : « *Pura Seta*, écrit-il, fait songer à un bric-à-brac. Le recueil renferme des vers d'une réelle beauté et d'authentiques fonds de tiroirs, ce qui donne l'impression que le meilleur est dû au hasard de l'inspiration et que l'auteur est responsable du reste. »

Le même Albert Kies (avec qui j'aurais indubitablement quelques comptes à régler !) rendit une seconde fois un avis défavorable lorsque le Fonds eut à lire *Je vous salue chéries*, le dernier recueil paru d'Ernest Delève. Fort heureusement, Roger Bodart et Marcel Thiry ne manquèrent pas de saluer Delève, pour le premier « l'un des poètes les plus personnels de sa génération » et pour Thiry, « une grande coulée de lave lyrique que déverse le poète, encore en fusion, non solidifiée ni endiguée ni dirigée ».

*Je vous salue chéries* paraît en 1961, toujours chez Houyoux, dans la même collection de la Tarasque. Fait assez rare, cette publication est souhaitée par Delève lui-même : « J'aimerais, écrit-il à son ami,

voir publier mon éloge de la femme noire au moment où presque toute la presse affirme un mépris plus ou moins déguisé pour les Noirs. » Une femme noire dont il fut possiblement l'amant, « rejetée par la société, une femme qui l'a sorti de son abîme, dont il a choisi de chanter et de vanter toutes les beautés » écrit Annemie Esgain dans son travail de fin d'études.

Voici un fragment de la dernière strophe de ce texte :

...  
 Dans un tableau nous attendait une tache de couleur si belle  
 Qu'elle occupait sans faiblir la place d'un objet mystérieux encore  
 indéfini  
 Espoir embellissant provisoirement ce lieu qui n'était plus vide  
 Mais déjà préparé et paré pour l'enchantement que l'on sentait  
 proche  
 Comme si le peintre laissait à l'avenir le soin de faire là surgir  
 l'apparition désirée  
 Ainsi dans chaque amour apparaîtra l'amour de tous  
 Et l'imagination faisait tout évoluer pour tout te consacrer...

*Je vous salue chéries* n'est composé que de deux poèmes. Le second, *Entre toutes les femmes*, dont j'ai extrait quelques lignes, est un « hymne enivré par une Beauté Noire », un poème dédié à « l'amour pur ». On y retrouve « toutes les splendeurs d'images et de mots, d'émotion et de véhémence qui sont propres à Delève », un long poème à vrai dire qui pourrait être mis en scène, un poème avec une forme et un rythme qu'on ne retrouve plus guère dans la poésie contemporaine. Un souffle long pour une probable passion amoureuse dont on ne retrouve aucune trace dans la biographie de l'auteur. C'est aussi un poème qui n'est pas sans nous faire penser à la femme noire de Léopold Sédar Senghor ou à celle, comme l'écrivait Thiry, du *Cantique des cantiques*.

Le premier poème qui donne son titre au recueil est, quant à lui, un hommage à la femme prostituée, victime de la société bien-pensante, « un poème consacré à l'amour vénal ».

Dans le *Prière d'insérer*, Delève dira « qu'il ne s'agit pourtant pas d'un diptyque mais d'un seul miroir où apparaissent successivement les deux faces de l'amour, l'une, l'avilie, engendrant l'autre, la merveilleuse ». Voici un fragment de cette première partie :

...  
 Et vinrent les prostituées regarder de près l'idéal de ceux qui les  
 changent en bêtes au sortir du confessionnal  
 Qu'elle était belle la poupée quelles dentelles de Bruxelles pour  
 quel opéra chez les fées ou pour quel bal immatériel...

Je regardais ces femmes fortes les flamboyantes les flétries les survivantes et les mortes on ne pouvait les distinguer

...

Alors qu'est annoncé, dans *Je vous salue chéries*, un nouveau recueil qui serait intitulé *Anniversaire du merveilleux*, c'est un autre texte que Delève soumet à l'Académie. Cette fois, la subvention est refusée pour son manuscrit intitulé *Pour apaiser la faim de loup des mots nocturnes*, seul Roger Bodart ayant rendu un avis favorable. Marie Gevers reprochant à l'auteur sa méconnaissance de la forme classique et Carlo Bronne, « ses procédés enfantins...quand un article le gêne, précise-il, il le supprime, ou il intervertit les mots pour attraper la rime ».

Delève sera déçu par cette décision et le recueil ne paraîtra jamais. Pire encore, Delève ne publiera guère par la suite, si ce n'est quelques poèmes dans *Le Thyrsé, Savoir et beauté* et trois poèmes pour un numéro de *L'Anthologie de l'Audiothèque* qui lui est consacré.

Mais il avoue lui-même, dans une lettre à son ami, qu'il est « moins à l'aise dans le petit poème à forme fixe ou non que dans le lyrisme en liberté. J'ai écrit ces poèmes, ajoute-il, contre le "torrent", peut-être parce que le torrent est un cours d'eau qui a ses périodes de sécheresse... J'ai rêvé de poèmes éblouissants et le tout manque d'ardeur, de fougue, de passion. Je suis loin du délire. Or, mon idéal poétique est le paroxysme des sensations et des sentiments ». « L'Académie est "royale" dira-t-il aussi, alors que mes poèmes sont anti-royalistes, anti-fascistes, anti-colonialistes, anti-religieux ! »

Nous n'avons probablement pas retrouvé ce recueil dans son entièreté, mais les fragments, une quarantaine de pages, publiées en 2003 dans un volume qui reprenait des inédits de Delève, nous donnent à lire un ensemble, il est vrai, quelque peu hétéroclite. Une douzaine de sonnets où l'on sent bien que l'auteur n'est pas à l'aise comme il le fut dans ses grandes odes lyriques. On y découvre cependant une belle suite intitulée *Ballade des assurances* et que Delève aurait pu retravailler pour nous donner ce qu'il avait de meilleur. En voici un bref fragment :

Assurez-vous contre la vie contre la mort  
Contre les faits divers et les billevesées  
Contre la peur dans l'âme et l'uniforme au corps  
Contre la bombe au grand surbom des macchabées  
Le strip-tease où la belle a l'os charmant qui bée  
Contre le massacre imminent des possédants  
Possédantiques saints enrichis par les anges

Contre l'Apocalypse à chiffre de Saint Jean  
 Contre la faim du monde et ses bêtes étranges

...

Parmi les poèmes retrouvés, figurent des fragments d'*Anniversaire du merveilleux*, de *Belvédère* ou *Catalogue*. Il s'agit toujours, dans ces cas précis, de longs poèmes lyriques qui sont vraiment ce que Delève a pu faire de mieux. Il s'y révèle comme dans *Je vous salue chéries*, un admirable poète du souffle long. Ainsi cet extrait de *Catalogue* :

...

Il y a la moisson que l'on prend par la taille  
 Il y a les tailles autour desquelles l'amour ne noue ni ne dénoue  
 jamais un brin de cour  
 Il y a l'art de faire de chaque grain de poussière un fléau de la terre  
 Il y a le poète frère de tous les hommes qui donne aux hommes des  
 raisons d'être poètes c'est-à-dire d'ajouter à leur pain quotidien  
 cette autre faim la beauté-qui-a-du-pain  
 Il y a l'autre face du merveilleux qui est horrible  
 Il y a la voix des sirènes de fer pour ensorceler les machines et leur  
 apprendre à mépriser les hommes  
 Il y a la vie qui est légère quand on porte un fardeau plus précieux  
 que soi

...

Dans une lettre à Anne-Marie Kegels, Delève s'est exprimé sur l'essence même de la poésie : « Et il y a des gens pour croire que la poésie est refuge, évasion dans le rêve, peur et fuite devant la réalité ; manque de courage ! En réalité, c'est la vie blessée qui se guérit, c'est la vie opprimée qui surmonte l'obstacle, c'est la vie heureuse qui porte son bonheur dans les domaines qui ne sont pas encore soumis. » Et dans une autre correspondance à son ami bienveillant, Edmond Kinds : « Le poète, pour se justifier et justifier l'homme, doit affirmer que l'humain, la justice, le bonheur sont possibles, que l'espoir est légitime. Son devoir est de rendre le bonheur et la justice sensibles par des images suggestives qui créeront chez le lecteur un désir, un besoin. »

« La poésie, écrira-t-il dans la Prière d'insérer de *La Belle Journée*, doit être l'expression la plus énergique de l'amour de la vie... » La poésie de Delève, il faut bien le constater, ne fut pas toujours l'expression de ce *Merveilleux* auquel il aspirait tant.

Ernest Delève meurt à Ransart, le 14 juillet 1969, et le jour de son enterrement, le 16 juillet, ils ne seront que quatre ou cinq à accompagner sa dépouille au cimetière de la rue Lemoine.

Seul Émile Lempereur évoquera la disparition du poète dans *Le Journal de Charleroi* du 19 août, voyant en lui l'un de ces grands poètes méconnus. Un peu plus tard, dans *Le Soir* du 31 septembre 1969, notre confrère Jean Tordeur rendra un ultime et juste hommage à Delève dans un article intitulé, *Ernest Delève, ce méconnu à l'œuvre bouleversante*, dont voici un extrait : « ... Peu de poètes auront autant que Delève réuni d'aussi près qu'il le fit la révolte et la folle espérance, la déréliction et la louange, la solitude et la communion, l'utopie rayonnante du bonheur total et la détresse, la révolte et la tendresse. C'est parce que ce rêve total fut pour lui la vie même qu'il nous a laissé une œuvre fulgurante comme un météore. »

Parmi les honneurs noirs que me rendent les ombres  
Je vis seul Il n'y a pas de chemins dans la solitude  
Par où suis-je venu Où m'enfuir Je ne sais plus  
Moi qui n'ai désiré que la place du pauvre  
Et cherché au soleil un lieu que nul n'ombrage  
Aurai-je pour toujours ce désert à garder

...

(Extrait de *L'enfant prodigue*, Pura Seta)

Aujourd'hui, soit près de quarante ans après la disparition de Ernest Delève, la poésie, ce grand art du manque, fait des poètes — et de Delève en particulier — des gardiens de déserts. Pour combien de temps encore ?

À consulter : *Poésies* de Ernest Delève (Le Taillis Pré, 2002), *Poèmes inédits* de Ernest Delève (Le Taillis Pré, 2003), *Ernest Delève* par Edmond Kinds (Pierre Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1974) et le mémoire d'Annemie Esgain, *Ernest Delève, Poète de l'humain*, ULB, 2002).



# J.-M.G. Le Clézio : une littérature de l'envahissement

Communication de M. Gérard de Cortanze  
à la séance mensuelle du 13 juin 2009

Le Clézio, qui se voit comme « quelqu'un sans doute d'imparfait, qui n'est pas terminé, et qui écrit, justement, en vue de cette terminaison », et qui reconnaît que l'écrivain « met en marche quelque chose qui finit par lui échapper, mais qu'il ne peut pas ne pas aller jusqu'au bout de ce véritable envahissement », ne s'est jeté dans la littérature que pour donner corps à un désir fondateur. Comme la Gaby de *Printemps et autres saisons*, qui ne souhaitait qu'une chose, « retourner là-bas, chez elle, dans son île, à Vacoas », il y a chez lui, dans le fait même d'écrire, le désir de remonter l'arbre généalogique jusqu'à Maurice, et au-delà en Bretagne. Au-delà même de l'échec de son grand-père, qui finit par oublier les raisons pour lesquelles il a entrepris son voyage ; au-delà du bannissement imposé à cette famille sans terre ; au-delà du profond sentiment d'étrangeté qui imprègne tous les êtres de cette lignée errante ; au-delà de cette volonté d'appartenance à cette famille — « dont je porterais le sang et la mémoire, dont l'âme serait encore vivante au fond de moi » (*La Quarantaine*) —, Le Clézio ressent très profondément en lui ce besoin d'une terre, d'une origine, d'une patrie. Dans *Onitsha*, il écrit : « Là-bas, on appartient à la terre sur laquelle on a été conçu, et non pas à celle sur laquelle on voit le jour » ; et dans *La Quarantaine* : « Je comprends enfin que c'est ici que j'appartiens, à ces rochers noirs émergés de l'Océan, à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance. Je n'ai rien laissé ici, rien pris. Et pourtant, je me sens différent. » Le Clézio veut

retrouver la terre de ses ancêtres ; cette chose qui est venue d'avant lui et qui s'appelle un nom — « Jamais personne ne m'avait fait un cadeau pareil, un nom et une identité » dit celui que El Hadj appelle Marima, dans *Poisson d'or* — ; sa maison familiale, enfin, qui est plus qu'une maison, un lieu mythique, chargée d'émotion laquelle, aujourd'hui sauvée, restaurée, est devenue un musée à la gloire du passé franco-mauricien : « C'est cette maison à laquelle il faut que je revienne maintenant, comme au lieu le plus important de ma famille, cette maison dans laquelle ont vécu mon père, mes deux grands-pères (qui étaient frères), mon arrière-grand-père (Sir Eugène) et mon arrière-arrière-grand-père (Eugène premier) qui l'avait fondée autour de 1850. Maison pour moi mythique, puisque je n'en ai entendu parler que comme d'une maison perdue. » (*Voyage à Rodrigues*) Thème de la maison, soit dit en passant, fondateur, essentiel, porte ouverte sur l'univers enfoui de Le Clézio, et qui apparaît très souvent au fil de l'œuvre. « La villa Aurore existait, là, au sommet de la colline, à demi perdue dans les fouillis de la végétation », lit-on dans *Villa Aurore* ; « il y avait l'étrange maison en ciment dont avait parlé le petit garçon. (...) La ruine blanche brillait dans la lumière du soleil », est-il précisé dans *Lullaby*. Dans *Étoile errante*, la maison de M. Ferne est une villa « si étrange et abandonnée » abritant un piano noir et pourvue d'un mûrier aux larges feuilles finement dentelées ; et dans *Le Printemps et autres saisons*, le narrateur parle d'une vieille maison silencieuse sur la colline des Baumettes. Dans *L'Inconnu sur la terre*, le lecteur parcourt les pièces d'une vieille maison, « en haut de la colline de pierres, maison qui n'est à personne et qui laisse venir l'air noir à travers ses chambres vides », et dans *Le Déluge*, c'est un voyeur qui observe une femme, laquelle reprise des chaussettes, et un homme qui fume en lisant son journal, dans un appartement « au centre de la maison délabrée ».

Toutes ces maisons, à l'image de l'appartement dévasté pendant la guerre d'Espagne où Jorge Semprun passa son enfance, et dont il garde un souvenir douloureux ; ou de la villa de la famille Joyaux (vrai nom de Philippe Sollers), à Talence, près de Bordeaux, aujourd'hui rasée et remplacée par un supermarché ; ou de l'appartement new-yorkais des grands-parents de Paul Auster ; ou des différentes *fincas* habitées par Hemingway dans le but d'y retrouver des impressions d'enfance — celles vécues au côté de son père sur les grands lacs où il chassait et dormait dans des cabanes en bois au milieu des Indiens — sont là pour rappeler que la maison d'enfance constitue un être. Pourquoi suis-je venu à Rodrigues ? demande Le Clézio, qui répond : « N'est-ce pas, comme le personnage de Wells, pour chercher à remonter le temps ? » Le retour à la maison qui

n'est plus sa maison est bien un voyage généalogique. Oui, comme il le dit lui-même, Le Clézio remonte le temps, en direction de ses ancêtres mauriciens, mais aussi vers l'ancêtre breton, lequel après avoir fui la conscription de l'armée révolutionnaire, qui demandait à ses recrues de se faire couper les cheveux, prend un bateau pour les Indes et s'arrête en chemin à l'île Maurice.

Quand Le Clézio touche à Maurice, c'est pour se rendre compte qu'il est venu là pour rendre un hommage à ses générations de l'exil. Ceux qu'il cherche, à Curepipe, à Quatre-Bornes, sur le marché de Port-Louis, à Mahébourg, dans les champs de canne, n'ont pas de visage : « Ceux que je cherche n'ont pas vraiment de nom, ils sont des ombres, des sortes de fantômes, qui n'appartiennent qu'aux routes des rêves. » (*La Quarantaine*) Là, sur place, au milieu des plateaux noirs de corail et des montagnes fauves, des aloès et des cactus, de l'intense lumière, du vent qui souffle en rafales, il sent qu'il est dans un lieu exceptionnel, au centre de son monde, qu'il est « arrivé au bout d'un voyage, à l'endroit où je devais toujours venir » (*Voyage à Rodrigues*). Ce voyage est celui de l'écriture. Quelque chose lui parle, comme nulle part ailleurs. Comme lorsqu'il voyageait en pirogue sur les fleuves du Darien, il sait qu'il a atteint une sorte d'extrémité du monde, qu'il a répondu aux injonctions familiales. Qu'il a entrepris une sorte de quête biographique.

J'ai souvent abordé, avec Paul Auster, la question du rapport existant entre roman et biographie. Peut-on, en effet, parler de quelqu'un d'autre que de cet homme invisible qui est soi et raconter ainsi l'histoire des gens qui l'entourent ? Quand Auster affirme « cette problématique est à l'origine de mon désir d'écrire des romans », j'ajoute : « L'écrivain ne fait rien d'autre que d'écrire des biographies. » Même s'il s'en défend, il y a quelque chose de cet ordre chez Le Clézio. Il a publié un peu plus d'une cinquantaine de livres : tous gîtent du côté de cette biographie-autobiographique enchâssée dans l'aventure romanesque, ce que Juan José Saer appelle l'art de narrer. Lors de la sortie de *Révolutions*, nous avons repris notre discussion, et citant la fameuse phrase de *L'Extase matérielle* disant « Un livre à quoi ça sert ? Ça sert à cacher les choses pour que les autres ne les trouvent pas », j'ai fait remarquer à Le Clézio que ce dernier livre était pourtant plein de références autobiographiques explicites. Il me fit cette réponse :

Mes livres sont fondés sur des événements dont j'ai été proche mais ne sont jamais autobiographiques. Je parlerai plus d'une biographie. Mais qu'est-ce qu'une biographie ? Dès lors que vous parlez des autres, vous êtes toujours suspectés d'invention... Quand

j'écris, je parle de moi dans la mesure où je parle d'événements qui ont été en relation directe avec ce qui a été important pour moi. Les choses importantes sont plutôt cachées que montrées. Londres, par exemple, dans *Révolutions*, est évoqué davantage par ce que dit Rimbaud dans ses souvenirs que par ce que j'ai pu réellement y vivre. Vous allez me dire que Rimbaud est important pour moi, donc que de cette façon il appartient à ma biographie. Au fond, je pourrais dire que je suis plus autobiographique quand je pense à Rimbaud que lorsque je parle de moi. D'une certaine façon, j'ai voulu vivre à Londres parce que Rimbaud y avait vécu. Dans *Révolutions*, j'évoque donc non pas la ville parfaitement habitable dans laquelle j'ai vécu mais celle décrite par Rimbaud ou Dickens : dure, violente, repoussante. Cette phrase extraite de *L'Extase matérielle* ne dit pas que je veux empêcher les autres de découvrir les « choses » dont je parle, mais il me semble que cela fait partie du jeu du roman, et du jeu que représente la littérature de ne pas être trop évident pour que le lecteur (les autres) puisse apporter sa propre vie. Le principal défaut des romans introspectifs est de ne laisser la place à rien d'extérieur. Quand vous lisez cela, vous ne pouvez pas y apporter votre vie. Quand je lis Stevenson, je peux rêver que j'ai vécu à cette époque, que j'ai rencontré tel ou tel de ses personnages.

Stefan Zweig reconnaît qu'il s'est fait un devoir de rechercher dans la biographie d'un écrivain « les causes de son action sur ses contemporains ». C'est intéressant. Voilà quelqu'un qui n'a que très rarement analysé les œuvres des écrivains auxquels il a consacré une biographie, et qui n'a jamais écrit que sur des personnages dont il se sentait proche : proximité intellectuelle pour Kleist, politique pour Tolstoï. Fasciné par la psychologie, comme en témoigne sa correspondance avec Freud ; propagateur des théories de Taine, c'est-à-dire de la présence, dans la biographie, « des tout petits faits bien choisis et significatifs », Zweig donne au romancier un instrument d'investigation. En accordant plus d'importance à l'homme qu'à l'œuvre, il fait de celle-ci un auxiliaire pour mieux pénétrer la psychologie de son auteur. Le Clézio fait de même avec la chaîne qui conduit sur le chemin de ses ancêtres, des noms qui sont les siens, qu'il porte en mémoire, sans doute, des disparus. Depuis son enfance, il y a en lui ce creux des noms de ceux qui vous ont précédé, « cette marque dans le genre de celle que laisse un doigt appuyé trop longtemps sur la peau » (*La Quarantaine*).

Une biographie ne révèle rien mais ouvre des pistes : non sur la pensée mais sur les mouvements de la pensée. Ainsi un écrivain — un personnage de roman — ne doit-il jamais avoir peur de sa biographie. Qui pourrait en effet soutenir que la biographie de Proust est dommageable à la lecture de *La recherche du temps perdu* ? Un écrivain n'a rien à redouter d'une enquête sur sa vie ni du récit de cette dernière. Une vie d'écrivain est pleine de bombes

à retardement. Ses dissimulations, ses bonnes actions cachées, ses vices, son héroïsme, sa tactique et sa stratégie font partie intégrante de ses livres. Remplacez écrivain par personnage et vous aurez une excellente définition de la vie et de la mort du héros romanesque, qu'on vient parfois chercher au fond même de sa biographie. C'est ce qu'effectue Le Clézio lors du retour à Rodrigues. Voici les faits. Il part, accoste, se promène, arpente l'île. Il comprend que, même si rien n'arrive, même s'il ne « trouve » rien, il y a là le ciel, la lumière, les rochers, la mer, ceux-là qu'ont vus ses ancêtres. Un jour, raconte-t-il dans *Voyage à Rodrigues*, il se promène, seul, trouve une pierre ronde, « une lave couleur de nuit, percée de trous, usée par l'eau et par l'air, et qui brille au soleil d'un éclat sombre ». Il la ramasse. La serre fort dans sa main. Et c'est comme si tout, soudain, la présence de son grand-père prenait une dimension nouvelle. Lui qui ne connaît rien de lui, qu'un visage hautain, un vague souvenir, et désormais des pages merveilleuses écrites de sa main, des plans attestant de sa recherche vaine, le sent à ses côtés, dans cette pierre noire qu'il a pu lui-même tenir ainsi dans sa main, la serrer fortement, entrer en contact avec l'érosion des siècles, l'usure du temps.

Dans *Ariel ou la Vie de Shelley*, André Maurois précise que, comme Shelley, devenu sous l'influence de ses lectures de jeunesse un doctrinaire, il a voulu appliquer à sa vie sentimentale des méthodes rationnelles. Ce livre déclencha une polémique. On reprocha à Maurois d'avoir négligé l'œuvre au profit de la vie, alors qu'il avait souhaité faire œuvre de romancier plutôt que d'historien ou de critique. On parla de « biographie romancée », tandis qu'il revendiquait une « biographie romanesque ». La méthode mise au point par Maurois le conduisit à affirmer qu'il n'a rien « inventé ». C'est ce qu'il précise dans sa *Vie de Disraeli* : « Voici un livre fort documenté, mais dont aucun détail n'est pris à l'imagination. » Antonio Tabucchi a écrit un petit livre merveilleux, *Autobiographies d'autrui*, dans lequel il pose de multiples questions. Quelle place offrir à la dimension biographique du roman et à la dimension romanesque de l'autobiographie ? Dans la trame des événements que les dieux nous réservent, quelle signification donner à celui-ci plutôt qu'à tel autre ? Ou encore, faut-il, pour parler de soi, chercher le soi qui n'est pas là ? Et que penser de ces phrases lues dans *L'Extase matérielle* : « Ce qu'on vit, ce qu'on écrit, c'est contre sa mère. » Et ceci : « Celle qui m'a mis au monde, aussi m'a tué. »

C'est un fait : un homme qui écrit n'est jamais seul. Il est entouré de ses personnages, de ses lecteurs, et de tous les autres « lui-même ». Blanchot soutient que « ce qui parle dans l'écrivain, c'est le fait

que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne ». C'est inexact. Le roman est toujours un journal intime, l'écrivain s'y révèle et s'y dévoile. Dans les méandres d'une œuvre et d'une érudition, il invite le lecteur à le retrouver. Derrière la falsification, le romancier livre toujours son journal authentique, crée un monde à partir de lui, utilisant des éclats de son existence et de celle de ses ancêtres. Dans *Le Déluge*, François Besson, qui vit essentiellement dans les sensations, finit par basculer en lui-même et surtout accomplit son rêve : « C'est un itinéraire. Mon personnage s'appelle François parce que mon ancêtre qui est allé à Maurice s'appelait aussi François. Je m'amuse à en faire mon jumeau, mon besson, mon alter ego. C'est lui, ce François, qui est parti à l'aventure et qui a réussi à matérialiser un rêve que j'aurais aimé faire, mais que je ne ferais jamais autrement que par les livres : fonder une famille, une dynastie, je dirais presque un royaume. »

Giono conseille au romancier de s'octroyer certaines « facilités » avec l'appareil de l'existence, c'est-à-dire avec l'invention des faits. « Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens ; ni mes amis. Tout est faux », écrit-il dans *Noé*. C'est une théorie littéraire. Dans le roman, tout est vrai et tout est faux ; sa vérité est celle de la légende devenue réalité. J'ai toujours pensé que le romancier ne faisait rien d'autre que d'insinuer ses mensonges dans les failles du récit, pour mieux exhiber sa vérité. Kipling ne dit pas autre chose : « Choisissez d'abord vos faits, puis déformez-les. » Invité un été aux rencontres Giono, j'ai vécu trois jours au Paraïs. Assis dans le bureau du dernier étage, dit « Le phare », avec vue sur les toits de Manosque, cerné par les livres et les objets chers à Giono, j'ai nourri soudain une vive conviction quant au double rôle de l'écrivain : mettre des mots sur les sensations lointaines, et ne pas hésiter à imprimer la légende quand celle-ci devient réalité. En somme, reconnaître l'inéluctable : la vérité romanesque n'est crue que si on ose l'inventer. Cette question est au cœur du voyage initiatique entrepris par Le Clézio, au cœur du vertige de l'écriture, quand, assis à Rodrigues, au pied du vieux tamarinier qui s'élève au bord du ravin, il écoute les cris des oiseaux de la mer tandis que la nuit descend, et qu'il pense au dernier voyage entrepris par son grand-père — se demandant si le vieil homme a compris qu'il s'agissait de son dernier voyage et qu'il ne trouverait plus ce trésor qu'il avait cherché toute sa vie.

« Ainsi, peut-être ne suis-je ici que pour cette question, que mon grand-père a dû se poser, cette question qui est à l'origine de toutes les aventures, de tous les voyages : qui suis-je ? ou plutôt : que

suis-je ? », se demande Le Clézio dans *Voyage à Rodrigues*. Et si l'écriture n'était là que pour tenter de répondre à cette question, et si l'écriture n'était qu'une face du voyage initial de 1948 ? Une manière de se souvenir de ce temps où le père était là, où on l'accompagnait à la chasse, ou on accomplissait avec lui de grandes marches dans la montagne, même si aujourd'hui, le temps ayant passé, on ne sait plus si on l'aimait vraiment, ni s'il vous aimait. Il n'y a plus que cette sensation de la marche. Et cela crée un vertige étrange, une sorte de malaise : celui d'avoir plongé trop profond dans le lointain de ses souvenirs, d'avoir creusé là ou sans doute il nous était interdit de le faire.

J'aimerais terminer ce coudoiement de l'œuvre de Le Clézio par cette image du père qui parle pour la première fois à son fils, de l'île Rodrigues, cette dépendance de Maurice. Au mur est épinglé un relevé de l'île, recopié par lui à l'encre de Chine. Le père est debout. Il se parle à lui-même autant qu'il parle au fils. Il marche de long en large. Le besoin du retour à Rodrigues est né de ce jour : « C'est peut-être pour cela que, plus tard, je garderai cette impression que tout ce qui est arrivé par la suite, cette aventure, cette quête, étaient dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle, et que j'avais commencé mon voyage à bord du navire Argo. » (*Le Chercheur d'or*) Quel étrange cheminement tout de même que celui de cet homme, anglais par son père, issu d'une famille bretonne émigrée à l'île Maurice. De quelle langue vient-il ? De quelles terres mêlées ? Pour Le Clézio, l'écrivain ne parle pas en ligne droite, il dit qu'il accomplit un grand détour, « qu'il est obligé de faire un grand détour pour arriver à ce qu'il veut » (*Conversations avec Pierre Lhoste*). Voilà défini le trajet de son voyage initial. Pour arriver au but, il doit prendre le bateau qui va lui faire quitter Nice. « Nous sommes tous dans le ventre du bateau quand la tempête revient », écrit-il dans *Étoile errante*, cette autobiographie biographique. Par les écouteilles, le petit voyageur regarde le ciel. Sur le pont, les matelots, pieds nus, font face au cheval fou de la mer démontée. « Je vois la mer qui court vers le navire, explose en trombes d'écume. Le vent est devenu un monstre visible. » À ses parents qui lui demandaient : « Que veux-tu faire plus tard ? », l'enfant avait répondu : « Je veux être marin. » C'est cet enfant qui a pris le bateau pour l'Afrique afin d'y rejoindre son père. C'est ce voyageur immobile qui finira par se mettre dans les pas de son grand-père, le chercheur de trésor.

On sait que ce que cherchait le grand-père n'était pas un trésor de rapines, de pillages ; un trésor de verroteries ou de bijoux caché dans une malle ou un coffre. Ce trésor avait à voir avec la survie ou

la vie, avec l'homme et son regard intense, avec la relation de l'homme et de la nature, avec un mystère à laisser à sa descendance pour qu'elle finisse par le trouver un jour. En partant sur les traces de son grand-père, qui avait fui devant sa destinée, Le Clézio se mesure lui aussi au vide, à la souffrance, à la trop grande exposition à la vie et aux éléments de la vie. Comme le grand-père, il se révèle, se met à nu, s'avance vers l'horizon, traverse la mer, cherche le lieu de son rêve. Au terme de son voyage, le grand-père, le père, le petit-fils, se posent une même question, devenus un seul homme qui les écrit, qui écrit au nom des deux autres : « Est-ce que toutes les aventures ne sont pas celle-là, ce vaisseau qui s'éloigne des rivages, ces voiles qui disparaissent derrière la courbe du monde ? C'est à cela que devait songer mon grand-père, alors : être celui qui disparaît, être celui qui entre dans la vague. » (*Voyage à Rodrigues*) Et le jeune homme niçois, devenu écrivain et prix Nobel de littérature, de conclure : « Il est difficile d'écrire autrement que dans l'idée qu'un jour on disparaîtra, qu'on disparaîtra dans ce qu'on écrit, et qu'il ne restera plus, d'une part, que ce qu'on a écrit, et de l'autre, que ce qu'on a écrit sera tout à fait autre chose que ce qu'on a été. L'idéal, pour un auteur, c'est de ne pas avoir de biographie. »

## La maison commence par le toit ... *capriccio*

Communication de M. Hubert Nyssen  
à la séance mensuelle du 12 septembre 2009

La maison commence par le toit... L'idée de donner pareil intitulé à cette communication ne m'est pas venue par hasard même si je vous la présente comme une fantaisie éclore dans l'une des nuits woody-alléniennes de l'incomparable été que nous venons de vivre dans le Sud. Vous en jugerez... et peut-être me pardonneriez-vous à la fin le désordre gigogne dans lequel je vais vous entraîner.

Pendant la guerre — j'habitais alors Bruxelles — quelques activités clandestines auxquelles je me livrais m'avaient obligé à feindre que j'en avais d'innocentes. Je m'étais donc inscrit dans une école d'architecture, celle de la Cambre, en même temps que, certains soirs, je suivais un cours de chinois donné par un missionnaire jésuite que la guerre avait empêché de retourner en Orient pour y instruire ses catéchumènes. Ce souvenir m'est revenu quand notre secrétaire perpétuel me demanda sous quel titre il fallait inscrire, dans le programme de nos communications, les propos que, pour respecter une parole donnée, j'allais tenir devant vous à la rentrée de septembre. Le titre ? Je perçus alors un dé clic. Le père jésuite qui, du temps de la guerre, voulait nous initier en même temps, car il les jugeait inséparables, à la langue et à la pensée, avait entrepris de nous commenter d'entrée de jeu une vieille sentence chinoise selon laquelle la maison commence par le toit. Soudain remontait du passé le visage gris et froissé du missionnaire manipulant ces mots et cette idée pour initier ses étudiants de passage à une sagesse

chinoise qui ne paraissait pas rigoureusement conforme à son sacerdoce. Bref, il nous enseignait que la maison commence par le toit alors même qu'à l'école d'architecture on professait avec autorité que la maison commence par les fondations. Le paradoxe de cette contradiction n'était pas pour me déplaire. Mais je fus de parti pris. J'avais plus de prédilection pour le toit que pour les fondations. Et après tout, me suis-je dit, communication ou causerie, cela commence par un titre comme la maison commence par le toit. Et puis j'avais à l'esprit le souvenir de mes deux longs voyages en Chine et aussi du livre de François Jullien, *Un sage est sans idée*, où l'on voit que ce sage-là abaisse les barrières de ses idées afin de ne pas faire obstacle à celles que le vent pourrait lui apporter.

Au long de mon sinueux parcours, j'ai toujours eu et j'ai parfois exhibé de la prédilection pour la métaphore et l'allégorie parce que l'une et l'autre, me semblait-il (et il me semble toujours), permettent à l'esprit d'élargir le champ de sa réflexion, de rompre certaines barrières et d'aller à des audaces dont, sans cela, il ne se sentirait pas capable. Ainsi me revient-il qu'à Strasbourg en 1996, au cours d'un repas en compagnie d'éminents mathématiciens, je soutins l'idée que, si la somme des connaissances et leur croissance incessante ne permettaient plus d'envisager une encyclopédie à la manière de Diderot et d'Alembert, il ne me paraissait pas interdit d'en imaginer une nouvelle qui, par la voie métaphorique, rendrait compte des démarches communes aux multiples disciplines de notre temps. Entre la grammaire, la génétique et les mathématiques, par exemple, les similitudes structurelles sont parfois évidentes. Imaginons quelle efflorescence on trouverait en allant dans cette voie... Un distingué mathématicien me coupa la parole et, avec un geste de procureur, me lança qu'on ne pouvait parler de mathématiques sans en faire. Ce n'était ni la première ni la dernière fois que j'observerais chez certains néo-conservateurs la crainte d'une rupture de leur isolement tribal. Celui-là, en tout cas, n'admettrait jamais que la maison pût commencer par le toit.

Peut-être dois-je l'intérêt que j'ai porté à la métaphore et l'allégorie au privilège d'avoir eu pour grands-parents un couple de merveilleux énergumènes. Lui, qui était chimiste et physicien, me fit voir un jour qu'on pouvait mettre le feu à l'eau. Il suffisait d'y plonger une lamelle de sodium. Une autre fois il fit débarrasser le grenier de sa maison pour y installer un pendule de Foucault afin de me fournir la preuve... *eppur si muove*, que la Terre tourne. Et elle, ma grand-mère, qui était du côté arts et lettres, après m'avoir mis dans les mains le *Don Quichotte* de Cervantès, me révéla que je lisais en français des pages qui avaient été écrites en espagnol. Et, par le

vertige qu'elle m'avait flanqué, elle fit ma première initiation au singulier commerce que nous avons avec les langues. Ainsi, sans recours aux injonctions, mes grands-parents me poussèrent tout naturellement vers la fiction qui est à la base des deux métiers que j'exercerais ensuite : l'écriture et l'édition.

Avant de me mettre à l'édition, j'ai pratiqué pendant dix ans la cartographie en compagnie d'un géographe de belle envergure. Non pas la cartographie commerciale du type Michelin ou Taride, mais la cartographie réflexive à destination des universitaires et des bureaux d'études. Je ne suis pas près d'oublier le jour où, par curiosité, nous avons posé, sur une carte géologique du Sud-Est, une carte des pratiques religieuses. Il nous sauta alors aux yeux que les catholiques, dans leur majorité, vivaient sur le calcaire et les protestants sur le schiste. La découverte nous précipita dans le double courant de l'histoire et de la fiction. C'est ce jour-là, je crois, que j'ai décidé que mon activité deviendrait éditoriale.

C'est donc par le truchement de la métaphore et de l'allégorie que j'ai peu à peu découvert comment notre connaissance des personnes et des choses, notre perception des événements et des sentiments se constituaient dans l'incessant va-et-vient, entre réalité et fiction, d'un tumultueux cortège de questions et d'illuminations. La réalité, à défaut de savoir ce qu'elle est, me disais-je, nous savons qu'elle existe et nous cherchons à la découvrir parce que nous pensons qu'elle est notre socle. La fiction, elle, c'est l'imprévisible floraison des possibles que déclenchent nos questions, notre curiosité et parfois notre inquiétude. Découverte sans doute avant le feu, la fiction a dû naître dans notre espèce en même temps que le geste et la parole, et elle a servi, dès les commencements, à travestir l'ignorance de nos origines comme à brider les peurs de l'inexplicable. Nul, et surtout pas ceux qui s'en défendent, n'échappe aux filets de la fiction. À supposer qu'il existât, Dieu lui-même, s'il ne lui doit pas tout, doit beaucoup à la fiction. Albert Cohen, un connaisseur, disait Dieu le plus fécond des romanciers.

Je vous avais averti que j'irais, comme dit Montaigne, à sauts et à gambades. Ainsi, à propos de fiction, pensais-je à l'incroyable déploiement de perspectives que propose à lui seul ce mot *habitus* que médecine et sociologie, architecture et édition ont emprunté tel quel au latin pour désigner, selon les cas, l'apparence du corps ou la manière d'être dans un groupe humain. *Habitus, habit, habitant, habitat, habitude...* Comment pourrions-nous fixer un seul de ces mots sans voir scintiller les autres autour de lui comme autant de satellites ? Et sans que chacun d'eux ne rameute souvenirs et coïnci-

dences ? Pour ma part, et puisqu'il est par force question d'architecture ici, je vous dirai qu'au seul mot *habitat* je vois ressurgir les appartements que m'a fait connaître dans l'enfance le nomadisme familial, je revois la maison de mes grands-parents avec le laboratoire du grand-père et la bibliothèque de la grand-mère, je revois les logements étroits ou les demeures somptueuses des parents de certains amis, je revois des cités ouvrières, des camps de nomades et l'ancienne zone de Paris. Je revois même à Hauterives le *Palais idéal* du facteur Cheval. Chez lui, chez eux... chez nous, chez vous, chez moi. Et ainsi mon attention se fixe-t-elle sur ce mot *chez* car il montre bien la part de la fiction qui entre dans ce que nous tenons pour une élémentaire réalité. À elle seule, cette humble préposition issue du latin *casa* en passant par le vieux français *chiese*, a fait l'objet de mémoires universitaires pour tenter d'en définir le sens et d'en évaluer le territoire. Mais, en vérité, elle est d'abord narrative, cette préposition. Elle évoque le temps et l'espace. Dire *chez* c'est presque dire : *Il était une fois*. En témoigne d'ailleurs le titre d'un film que je n'ai pas aimé mais qui s'est taillé un sacré succès : *Bienvenue chez les Ch'tis !* Aurait-on dit *À la rencontre des Ch'tis*, la propulsion n'eût pas été la même...

Dans mon histoire, la seule dont je puisse rendre compte en connaissance de cause, l'architecture et l'urbanisme sans cesse ont été profondément mêlés à la fiction. Je suis né ici, à Bruxelles, capitale de l'Europe mais aussi d'un petit royaume en voie de déchirement, qui a prêté son nom à une pratique désormais inscrite dans les nomenclatures et dictionnaires professionnels : la *bruxellisation*. À savoir la destruction, sans motif légitime, d'un tissu urbain. *Bruxellisation*, comme en un temps on disait *libanisation*... Et en vérité, dans mes jeunes années, un peu avant guerre et beaucoup après, j'ai vu mutiler et en partie détruire une ville à laquelle le dix-huitième siècle avait donné un charme considérable. Les travaux entrepris pour réaliser la jonction ferroviaire nord-midi ont fourni aux promoteurs immobiliers une occasion inespérée de faire main basse sur des quartiers entiers avec une frénésie telle qu'aujourd'hui encore elle n'a pas cessé de détruire et de transfigurer. Ainsi ai-je vu le lieu-dit du *Mont des Arts*, qui dans mon souvenir n'avait rien à envier aux Buttes Chaumont, disparaître avec d'autres sous les coups de poires en fonte balancées au bout d'une chaîne par des engins montés sur des camions portant la marque : *Froidecœur, démolitions en tous genres*. Et voilà bien une manière qu'a la fiction de s'incruster dans la réalité. Froid de cœur ! L'un de mes premiers romans raconte un peu de cette histoire et il me valut le reproche d'avoir inventé de l'in vraisemblable... J'eus aussi le déplaisir de voir détruire la vieille école de mes premières classes où enseignait

l'un de nos disparus dont le souvenir m'est cher, Albert Ayguesparse. On s'y chauffait encore au coke et s'éclairait au gaz, les deux cours de récréation étaient plantées de marronniers et les pissotières faites de belle ardoise. Cette école des débuts aurait pu devenir un délicieux éco-musée de l'instruction publique au dix-neuvième siècle. Elle fut détruite pour les besoins d'un lotissement très bourgeois. Ce serait ça, la modernité ? Triste fiction secrétée par une sinistre réalité. Dieu merci, j'ai vécu là-bas, ailleurs et ici d'autres expériences qui furent belles et où la fiction n'avait pas moins de part. Tel ce mas où j'habite aujourd'hui et qui chaque jour me rappelle par le millésime gravé dans la clef de voûte qu'il fut construit dans l'année qui précéda celle de la Révolution française. Ou, quand je suis à Paris, cet appartement situé en face de la maison de Descartes. Appellations et noms qui enfouissent leur lot de fiction dans l'épaisseur de la pierre et de la réalité. Par quoi je ne veux rien démontrer, mes amis, mais seulement rappeler que ces deux-là, réalité et fiction, sont inséparables.

Et je vois ainsi qu'en venant vous dire avec un brin de malice et un zeste d'inquiétude que la maison commence par le toit, j'ai ouvert une boîte de Pandore. Car si je ne m'efforçais de tenir les rênes je vous raconterais encore, avec nombre de ces détails que j'affectionne en romancier, la part de fiction perçue dans l'architecture de terre dont je découvris au Mali les prouesses. Je vous emmènerais à la falaise de Bandiagara où des Dogons m'apprirent que la salle des palabres avait un plafond bas pour éviter la colère sous le coup de laquelle se dressent les hommes. Je vous dirais les visites que je fis, en compagnie de Jean Duvignaud et de quelques sociologues dans les favellas de Rio d'où l'on a une vue imprenable sur les quartiers fortunés de la ville. Je vous parlerais de l'hubris et du pouvoir tels que je les ai perçus dans l'urbanisme et l'architecture à New York, à Moscou ou à Pékin. Je vous inviterais à visiter l'incomparable Maison de verre dont le Dr Dalsace confia à Pierre Chareau la construction et l'aménagement jusqu'au moindre détail. Je vous confierais encore combien m'inquiètent les gens qui réhabilitent, comme en Arles, des ateliers anciens avant de savoir ce qu'ils vont en faire ou y installer. Et je vous entretiendrais des romans qui racontent le 11 septembre 2001 sans que jamais, faute peut-être de recul, la fiction soit à la hauteur de la réalité.

Il m'est arrivé d'emmener des jeunes gens (et parfois de moins jeunes) dans une rue, de les arrêter soudain et de leur demander de lire à voix haute les façades qu'ils avaient sous les yeux. Lire ? me demandaient-ils avec de la stupeur car ils croyaient que je m'étais trompé de mot. Oui, lire, comme on peut lire une image, une photo,

un tableau ! Ils n’y parvenaient pas, ou mal, et je les initiais alors à une méthode que m’avait enseignée jadis un grand conservateur de musée. Au premier regard, on peut, il faut même se laisser envahir par un tableau qu’on absorbe du regard, disait-il, mais il vaut mieux ne pas juger définitivement du sens et de sa valeur avant d’en avoir fait un inventaire systématique. Et il m’invitait à examiner une œuvre de gauche à droite et de haut en bas, fragment par fragment, personnage par personnage, objet par objet, en m’efforçant de les nommer au fur et à mesure. Car nommer, donc hisser au niveau du langage, c’est animer. J’essayais à mon tour avec mes jeunes gens. Allez-y, leur disais-je, laissez-vous submerger par vos premières impressions mais, ensuite, façade par façade, nommez un à un les éléments que vous voyez. En vous rappelant qu’il est dans la nature des évidences, comme le disait Paulhan, de passer inaperçues. Surprenant, ce que découvraient alors mes jeunes gens : des détails qui, dans les structures, les matériaux, les couleurs, leur faisaient voir soudain des indices ou des traces révélateurs d’intentions, d’ambitions, d’opinions et d’humeurs d’abord invisibles. Fonctions et ornements, trompe-l’œil et *façadisme* (encore un mot belge versé dans le vocabulaire de l’architecture) leur ouvraient les portes de la fiction architecturale... Je les encourageais en les invitant ensuite à imaginer l’architecte devant sa planche à dessin, sous la coupe de son imaginaire et sous la pression qu’avaient exercé sur lui désirs et prétentions du client, et injonctions de la corporation. Dans la façade qu’ils examinaient maintenant à la loupe, que voyaient-ils, leur demandais-je, qu’ils pouvaient, avec plus ou moins de certitude, associer au caractère de l’architecte ou à ses ambitions, aux désirs ou à l’impuissance des occupants, des locataires, des usagers, des visiteurs ? Quelle part d’invention, quelle part d’imitation ? Ils y prenaient goût, leur imagination fonctionnait. Pour qu’ils n’aillent basculer ni dans l’excès ni dans l’absurde, il me fallait alors leur rappeler qu’il s’agissait d’indices et non de preuves. Et surtout je les amenais à voir le filigrane de la fiction dans l’opacité de la pierre, son surgissement dans les attrape-nigauds de la forme (Pagnol dit : les *trompe-couillons*). Je les amenais à voir et à comprendre — du moins m’y efforçais-je — comment l’architecture est nourrie par cette fiction et comment à son tour elle en suscitait dans leur imagination de voyeurs occasionnels. Après un tel exercice, il était plus commode pour moi d’en appeler à leur réflexion sur la manière dont se constitue un paysage urbain, de les inviter à méditer sur les parts que, dans l’architecture et l’urbanisme, prennent l’ambition, la soumission ou le suivisme, et d’évoquer les effets de miroir tels que les a révélés Édouard Saïd, à propos d’orientalisme, dans *L’Orient créé par l’Occident*. En un mot je leur proposais d’apprécier le déploiement et l’échange des influences.

Mais je ne vous cache pas que, devant des étudiants ou en d'autres lieux et écrits, j'ai parfois insisté durement sur la nature politique de l'architecture et de l'urbanisme, sur le rôle invisible des intérêts particuliers dans le champ des relations communautaires, sur l'inégalité dans le partage des espaces verts et des vues imprenables, sur les nuisances advenues par négligence ou par économie forcenée, sur les contraintes de voisinage, et aussi sur les lubies présidentielles, sur les injonctions financières et les méfaits du modèle mondialiste, sur les zones de non-droit, sur les lieux de rétention et sur la détresse des sans-logis. Sans manquer, car l'esthétique joue un rôle important dans le bien-vivre et le mal-vivre de nos sociétés, de souligner que si les bouffonneries des défilés de mode avec décolletés en saucière et jupes potirons sont éphémères, pour longtemps, hélas, il faut vivre avec des maisons qui vous crachent dans l'œil et des tours qui ressemblent à des cornets de glace en train de fondre.

Je me suis mis à vous parler d'un métier qui n'est pas le mien et pourtant l'un m'a sans cesse rappelé l'autre, au fil de mon existence. Les Chinois ne disent pas seulement que la maison commence par le toit, ils disent aussi que, la maison achevée, la mort y entre. À la lettre, ça n'a guère de sens. Mais, par la métaphore, c'est d'une grande sagesse. Je l'ai compris pour la première fois quand, pour tromper l'occupant, je m'inscrivis pendant la guerre dans cette école d'architecture où l'enseignement était inspiré par le défunt Bauhaus. Le tout premier jour nous fûmes réunis à l'extérieur. On nous montra le bâtiment principal qui était d'une abbaye du douzième siècle détruite par les guerres et reconstruite au dix-huitième dans l'admirable style de l'époque. « Pour demain, dit notre professeur qui était un architecte de renom, vous me dessinerez avec précision une coupe verticale de ce bâtiment. » Comme mes condisciples, j'ai commencé par le toit avec, présente à l'esprit, la mort qui avait anéanti le bâtiment antérieur. De même, quand j'ai décidé d'écrire mon tout premier roman, j'ai commencé par le titre, *Le nom de l'arbre*, qui me permettait de percevoir la structure que j'allais donner au livre. Et quand, plus tard, je l'eus achevé, la dernière phrase me vint ainsi : « Et je ne sus d'abord quel nom lui donner. » Signe que tout pouvait être refait ou repris dans un autre livre. Et si je pense au dernier livre que j'écrirai ou que j'aurai voulu écrire, j'y pense comme à ce mas où j'habite et qu'à l'effroi et l'agacement de mes proches j'appelle ma dernière demeure. Mais quel romancier serait assez fou pour croire qu'un roman est jamais achevé ?

Sous le titre de son roman (fût-il provisoire), l'écrivain installe son métier à tisser comme, sous le toit encore imaginaire de la maison

qu'il s'apprête à construire, l'architecte inspiré par la Chine répartissait les surfaces et les volumes. Même la part que la maison va prendre à l'urbanisme local se retrouve chez le romancier dont le livre, sitôt paru, se mêlera bientôt, en librairie et dans les bibliothèques, à l'incommensurable catalogue de tous les autres. J'écrivais l'an dernier un roman dont l'épicentre narratif se situe à la place de la Contrescarpe à Paris. Il y a là une maison, dix-huitième, elle aussi, sur la façade de laquelle, en guise d'enseigne pour *Le nègre joyeux*, est affiché un grand panneau qui représente une dame de bonne condition (toujours dix-huitième à en juger par la robe et le décor) servie par l'un de ces négrillons, petits esclaves ou « jouets d'ébène », qui eurent pour un temps plus de succès que les animaux de compagnie. Mais si j'avais intitulé mon livre *Le nègre joyeux* il eût pris une tout autre direction. D'où l'importance de bien choisir son titre ou... son toit.

Je n'en finirais pas et me retire en me référant à Flaubert qui, dans une lettre de 1850 à Louis Bouilhet, écrivait que « la bêtise consiste à vouloir conclure ».

# La nouvelle poésie française de Belgique. Réflexions autour d'une publication récente<sup>1</sup>

Communication de M. Yves Namur  
à la séance mensuelle du 10 octobre 2009

Liliane Wouters et moi-même l'avons maintes fois répété : les anthologies qui explorent le présent sont souvent sujettes à discussions, elles sont fragiles et doivent être recomposées régulièrement.

Celle dont je tire prétexte pour cette présente conversation n'y échappe pas. Pire encore, elle est au cœur même de toutes les incertitudes puisque cette *lecture* (un terme que je préfère au mot *anthologie* qui, implicitement, suggérerait un choix plus restreint que le mien), cette lecture donc, entend faire plus ou moins le point sur les différentes écritures pratiquées par nos jeunes poètes. Les choix sont donc éclectiques et ne traduisent pas toujours, loin s'en faut, mes propres aspirations ou mes penchants naturels. Peu importe d'ailleurs, puisque le but de ce travail consistait à dresser en quelque sorte un « cadastre » de la poésie pratiquée par nos plus jeunes poètes belges, à savoir des auteurs nés après mai 68 et dont les aînés ont la quarantaine.

Le travail achevé, je me suis ainsi retrouvé (fort étonné, je vous l'avoue) avec une liasse de quelque mille à mille deux cents pages

1/ *La nouvelle poésie française de Belgique*, une lecture de poètes nés après mai 68, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2009. La présente communication ayant coïncidé avec la sortie de cette anthologie, l'Académie organisa ce même 10 octobre 2009, en fin d'après-midi, un récital public où Monique Dorsel et Franck Daquin interprétèrent des textes des poètes réunis dans l'ouvrage, qui étaient invités à la lecture.

de textes parmi lesquels il m'a bien fallu faire un premier choix puis un second.

Le livre ainsi publié, soit quelque six cents pages, me donnait enfin le sentiment d'avoir accompli, si pas un exploit, à tout le moins une œuvre utile qui me semblait ne jamais avoir été entreprise auparavant. Certes, les Éditions de L'Hippogriffe et Gilbert Varin avaient bien fait paraître, en 1954, un volume d'une soixantaine de pages consacré à la jeune poésie belge de l'époque (on y trouvait Philippe Jones ou Liliane Wouters). Dès 1949 aussi, la revue française *Septembre* avait fait paraître un petit dossier de *Dix-huit poètes Belges* dont les plus jeunes étaient Philippe Jones ou Jeanine Moulin. De son côté, en 1995, *L'Arbre à paroles* avait aussi fait paraître en revue deux volumes consacrés aux jeunes poètes, soit une quinzaine de noms au total, mais jamais, me semblait-il, on n'avait osé donner à ces jeunes générations une place aussi importante quand on pense qu'ils sont, dans cette présente *lecture*, une cinquantaine.

Ma surprise fut grande lorsque, dans les propositions récentes d'un bouquiniste, je découvris un titre qui m'intéressait plus que d'autres et que je m'empressai donc d'acheter : une *Anthologie de la nouvelle poésie française de Belgique*, un volume paru en 250 exemplaires seulement, aux Éditions de la revue *Sang Nouveau*, situées au 47 de l'avenue Gillieaux à Charleroi. C'était... en 1934 !

Voici, est-il écrit dans la préface de cet ouvrage, une entreprise qui n'a pas encore été tentée : une anthologie de la nouvelle poésie française de Belgique. Sans doute existe-t-il des anthologies dans lesquelles sont rassemblées selon le hasard des camaraderies, des œuvres de poètes parfois, de versificateurs souvent. Prétendre que ces recueils, bric-à-brac parfois émouvants de puérité, représentent la nouvelle poésie française de Belgique serait difficile.

On peut avoir du respect pour l'œuvre d'Albert Giraud, de Fernand Séverin, de Georges Marlow. Qui oserait soutenir sérieusement qu'elles participent aux tendances nouvelles ?

En 1934, il existe encore des esprits, ayant conservé une mentalité d'arrière-province, attendant de la poésie ce qui satisfait leur sentimentalité : joies et peines du cœur. Comme les mots n'ont plus la même résonance, que l'imagination explore un domaine à l'opposé du monde visible, il leur est impossible de comprendre — et d'admettre —, la poésie d'aujourd'hui.

Baudelaire est la cause du décalage, imperceptible à l'origine, qui s'élargit rapidement et profondément. Avant lui — Gérard de Nerval excepté —, le monde visible avait seul de l'importance. Baudelaire, le premier voyant (un vrai Dieu, déclare Rimbaud,

maître du feu lui aussi) donne un domaine nouveau à l'imagination. L'univers devient une forêt de symboles, un message à déchiffrer. La grande tâche est d'arriver à la Connaissance entière. Voilà la mission du poète, voyant, mystique.

Cette préface n'est pas signée, mais il y a fort à penser qu'elle est l'œuvre de l'un ou des deux responsables de la revue *Sang Nouveau* (Nestor Miserez et Philippe Pirotte) où cette anthologie était d'abord parue en deux livraisons durant l'année 1934. Comme d'ailleurs on ignore l'auteur ou les auteurs de ce présent choix. Très probablement s'agit-il de Miserez et Pirotte eux-mêmes.

Ce qui m'intéressait dans cet ouvrage de 130 pages environ, c'était de prendre connaissance des auteurs choisis, de leur âge à l'époque de cette publication (1934) et de voir quels étaient ceux dont on se souvenait aujourd'hui encore, ce qui me permettrait d'évaluer la perspicacité d'une anthologie réservée aux jeunes ou son côté aléatoire.

Ils sont dix-huit (Miserez et Pirotte compris) et seuls Henri Vandeputte (1877), Jean de Bosschère (1881), Franz Hellens (1882) et Melot du Dy (1891) sont à l'époque âgés de plus de quarante ans. Les autres ont pour noms : Robert Guiette (1895), Jean Teugels (1896), Marcel Thiry (1897), déjà l'auteur de *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* (paru chez Thône en 1924), Hilda Bertrand (1898) dont on annonçait la publication prochaine de *Un Chemin de l'Ascension*, Pierre Bourgeois (1898), Henri Michaux (1899), l'auteur à cette époque de *Qui je fus, Ecuador* et *Un certain Plume*, Georges Linze (1900), Philippe Pirotte (1900), Odilon-Jean Périer (1901), hélas déjà disparu, Nestor Miserez (1902), Hubert Dubois (1903), Jean Glineur (1906), redécouvert voici quelques années par André Doms, Gommaire Van Looy (1905) et Jean Milo (1906).

Je pouvais donc être plus ou moins rassuré sur l'utilité et la clairvoyance d'une telle anthologie dévolue aux jeunes auteurs (même si, ici encore, le choix était restreint), espérant avoir un sens critique aussi aiguisé que mes prédécesseurs. Mais une chose était probable voire certaine : plusieurs d'entre eux disparaîtraient tôt ou tard.

Un autre travail, qui m'avait personnellement fort impressionné dès sa sortie en 1974, me sert aussi de caution à pareille entreprise, fût-elle fragile comme nous l'avons déjà mentionné.

Il y a plus d'une trentaine d'années, le regretté Bernard Delvaille publiait aux éditions Pierre Seghers une volumineuse anthologie intitulée *La nouvelle poésie française*. Les auteurs présentés avaient, pour les aînés, la quarantaine à peine ; quant au plus jeune,

il s'appelait Eugène Savitzkaya et il avait à peine vingt ans. Une anthologie qui devait faire date, même si elle fut mal accueillie par les bien-pensants de l'époque et les critiques officiels qui l'avaient prise « pour un panthéon, pour une image définitive de la poésie d'aujourd'hui ».

Ainsi pouvait-on découvrir tout au long de ces quelque six cents pages, les avant-gardes de l'époque dont ces auteurs proches du *Manifeste électrique aux paupières de jupes* qu'avait signé Michel Bulteau en 1971 (je pense particulièrement ici à Serge Sautreau, Yves Buin ou Alain Jouffroy). Figuraient là aussi les proches des revues *TXT* comme Christian Prigent ou Jean-Pierre Verheggen, ceux encore qui gravitaient autour de la revue *Tel Quel*, Marcelyn Pleynet ou Denis Roche. Y apparaissaient aussi les noms de Daniel Biga, Pierre Dhainaut ou Lionel Ray... Un ouvrage visionnaire à plus d'un titre.

Quant aux quelques poètes belges présents dans cette anthologie, ils avaient pour noms : Jean-Pierre Otte, Jacques Izoard, Eugène Savitzkaya, Christian Hubin, Jean-Pierre Verheggen, William Cliff, Michel Stavaux et Daniel Fano.

Si, aujourd'hui, j'ai aussi évoqué cette anthologie, c'est parce qu'il me semblait que je pouvais faire miens les propos de Bernard Delvaille lui-même lorsqu'il présenta à l'époque son travail. C'est que, je l'espère, nos desseins sont assez semblables.

Cette anthologie, écrivait Delvaille, est un livre d'humeur. Elle ne se veut pas consécration, mais ouverture et pari. Elle se voudrait avant tout subversive, car la poésie doit être subversive, voire, terroriste. Dans un univers encore — mais pour combien de temps ? — tout préoccupé de concurrence sociale, de conventions, de hiérarchies et de cette fatuité que donne le confort moral, la parole de Baudelaire se révèle plus vraie que jamais : « Tout homme bien portant peut se passer de manger pendant deux jours, — de poésie jamais. »

Qu'ajouter de plus à cette merveilleuse entrée en matière ?

Cette présente anthologie — que tout un temps j'avais pensé intituler, comme le livre de Macedonio Fernández paru chez Corti, *Papiers de nouveau venu et continuation du rien* — est, je le rappelle, une lecture de poètes belges nés après mai 68. Exception faite de Yves Colley, né quelques semaines plus tôt, mais fallait-il l'exclure pour autant ? Les plus âgés comme Laurence Vielle, Anne Penders et Théophile de Giraud sont nés aux alentours de ces événements qui marquèrent notre jeunesse à nous. Quant aux plus jeunes,

ils n'ont pas encore vingt-cinq ans ou à peine, ils s'appellent Raphaël Micolli, Kathleen Lor, Alexandre Valassidis, Nicolas Grégoire, Damien Spleeters ou encore Coton, et ils nous offrent déjà des pages d'une belle densité.

Quel regard dès lors poser sur ces « poètes d'après mai 68 », quelles constatations s'imposent, quelles leçons tirer de ces lectures ? Le lecteur attentif aura ses propres réponses comme il aura ses propres sympathies pour tel ou tel autre poète. Mais quelques constantes paraissent déjà se dégager d'un tel travail.

Ainsi suis-je frappé par l'importance que prend aujourd'hui le poème en prose chez de nombreux auteurs, s'inscrivant dans la tradition d'un Michaux ou d'un Marcel Lecomte. Les poètes belges, il est vrai, ont souvent été tentés par ce type de forme fixe. Qu'on pense à Fernand Verhesen, Philippe Jones, Michel Lambiotte, Jacques Crickillon, André Balthazar ou Gaspard Hons, nos poètes ont souvent travaillé cet espace singulier que représente le poème en prose. Mais ici, plus qu'à d'autres moments, le poème en prose s'impose comme un genre fréquenté par nombre d'entre eux : qu'il s'agisse de Ben Arès, Frédéric Saenen, Laurent Robert, Raphaël Micolli, Antoine Wauters, Stéphane Lambert toujours à la frontière des genres et tant d'autres. Pour illustrer mon propos, j'ai choisi de m'attarder quelques instants sur deux auteurs qui jusqu'à ce jour ne pratiquent que le poème en prose : Ben Arès et Antoine Wauters.

Ben Arès est né le 28 mars 1970 à Liège. Mais l'île de Madagascar devient pour lui une terre d'attaches, l'île rouge par excellence, sa « bleue de prédilection », dit-il. Il y passe trois mois par an. Il fut éditeur responsable de la revue *Matières à poésie* (création en janvier 2006). Il est, depuis décembre 2008, avec David Besschops et Antoine Wauters, coresponsable de la revue *Langue vive*. Quelques livres parmi ses publications : *Aux secrets des lèvres* (Tétrasyre, 2006), *Entre deux eaux*, avec Colette Decuyper (Le Coudrier, 2007), *Eau là eau va* (éditions (o), 2007), *Rien à perdre* (La Différence, 2007), *Ne pas digérer*, roman (La Différence, 2008). *Cœur à rebours* (La Différence, 2009) vient de paraître et *La déferlante* est à paraître chez Maelström (bookleg, 2009).

Il rendit grâce à l'argile au cri de son talon  
rendit grâce au four au pétri des nuits blanches  
rendit grâce aux couteaux du cours dense  
à l'injuste des rivières rouges il coupa le cordon des ruptures  
répétées des ruptures en averses en averses et retira l'ego d'un  
soleil impotent il édifia de rendre matières aux lèvres à l'épure qui  
grise pulvérise rétorqua aux verts du soupçon solide d'un souvenir  
balbutiant d'un souvenir défoncé

\*

En attendant Bénarès la quête de son nom en attendant Bénarès sur la côte la quête de son ombre voilà qu'il gardait les braises à nu du fragile équilibre voilà que l'heure brûlait et s'imposait de poser les limites de pied ferme la maîtrise de la langue où passion n'est plus la réponse du chant manquant mais la voie de l'unité du poing qui sert l'étranger l'étrangère aux lèvres de lune et d'air aux retours ô combien discrets et songeurs

(Extraits de *Rien à perdre*)

Antoine Wauters lui, est né en janvier 1981 et il vit à Liège, sa ville natale. Il a écrit trois livres : *Os* (au Tétras-lyre, 2008), *Debout sur la langue* (chez Maelström, 2008) et *La bouche en quatre* (au Coudrier, 2008). Depuis mai 2008, il est coresponsable éditorial de la revue littéraire *Langue vive*. Licencié en philosophie, il enseigne par intermittences. Il est lauréat du Prix Pyramides 2008, concours poétique biennal en communauté Wallonie-Bruxelles, et il vient d'obtenir le Prix Polak 2008 de l'Académie royale de langue et de littérature françaises pour *Debout sur la langue*.

Ce que je dis vient de la terre autant que de la mer. Du ventre de terre et de la mer de ventre. Jour et nuit sans repos, les mots sont posés sur la tempe, bleue, fragile, de la croûte terrestre. Lorsque je dis *j'écris*, peut-être ne faut-il rien entendre d'autre que *je me penche, tends la main, ramasse rocs et rochers sonores*.

\*

Le corps est plongé dans la glaise qui, tout au fond, est du feu, de l'eau filant rouge, souveraine. C'est là, dans cette alliance montée au ventre, qu'ensemble, main dans la main, fondent l'espace et le temps. Là que le corps redevient l'oreille du monde et, battant sourd le sang, en accouche les voix.

\*

La langue, je la cours en tous sens, la pétris de mes peaux jusqu'à la briser net, l'avalé en son centre. Puis je m'y tiens droit, debout, pieds terrés fermement, comme une oreille vissée au trou du fond, une paume ouverte sur un monde intérieur qui me précède et même, me préexiste.

(Extraits de *Debout sur ma langue*)

Autre constatation dans cette lecture : l'importance qu'acquiert aujourd'hui l'oralité, l'immédiat d'un discours. La reconnaissance et l'accueil grandissant du slam et des lectures-performances ne sont peut-être pas étrangers à ce phénomène-là. Des auteurs comme Damien Speeters ou Maxime Coton, dit Coton, s'inscrivent dans cette lignée de poètes qui « montent sur scène ». Un Nicolas Ancion, qui cultive volontiers l'humour et la dérision, leur est

également proche. On doit d'ailleurs, autour de cette mouvance, évoquer le rôle d'une maison d'édition comme *Maelström* dont la collection *bookleg* s'est faite le témoignage des différentes performances.

Citons aussi une Laurence Vielle dont le texte, dit par elle-même, investit à merveille la scène. Il faut être témoin de ses lectures pour mesurer toute l'importance du poème « mis en scène ou en ondes ». Voici un extrait d'un texte que je tiens pour remarquable :

- Et pour le roi Ouloumbalé, vous avez dansé ?
- Oui
- Et pour l'empereur de Néo Aristie ?
- Oui, aussi
- Et le Rabbin des Phatitiques, vous a-t-il vu danser ?
- Oui, oui oui
- Et le prince Cygogne de Popotamie ?
- Bien sûr
- Et la grande reine d'Allégrarine ?
- Oui
- Et les cimes d'Hystagore ?
- Aussi
- Et la Blanche Aline vous a-t-elle vu danser ?
- Mais oui
- Alors tous vous ont vu danser ? Tous tous ?
- Tous tous tous, oui, tous les visages et tous les points du monde, et les forêts orléanes et les déserts pitracopes et les mers amnésiques. J'ai dansé sur les sommets les plus aigus. J'ai dansé sur les sables les plus fins, sur les mousses les plus langoureuses et aux fumées les plus veloutées, j'ai dansé sur les tapis d'orages, les animaux fiévreux ont posé sous mes pieds leurs fourrures, j'ai dansé et les nuages se pâmaient, sous tous les cieux j'ai dansé. Et sous le ciel magistral d'aujourd'hui. Chacun de mes pas dansait. Le plus pauvre du monde m'a vu danser. Il riait. Le plus fortuné m'a vu danser. Il pleurait. J'ai dansé dansé dansé. J'ai tourné tourné tourné, dans les rues les hommes m'enlaçaient un moment la taille, et tous, je les enlaçais dans mes longues jupes, j'ai dansé en cercle, en carré, en hexagone, en pentagone, j'ai dansé tourmentée, j'ai dansé toutes les formes, j'ai dansé le premier souffle de l'enfant, le dernier souffle du vieillard, j'ai dansé en silence, j'ai dansé dans les vents, toujours j'ai dansé, dormant, criant, rêvant, je dansais, je dansais toujours. J'ai dansé immobile, j'ai dansé invisible, j'ai dansé toute petite, j'ai dansé grande géante, j'ai dansé en poussière, la tête renversée, les hanches ouvertes, j'ai dansé coupée en deux, j'ai dansé plus grande que moi, j'ai dansé la tête fendue, les yeux écarquillés, j'ai dansé le corps plus lisse qu'une pêche, j'ai dansé ensanglantée, j'ai dansé irréversible, j'ai dansé froide, j'ai dansé plus maigre qu'un os, j'ai dansé plus légère qu'un voile, j'ai dansé plus épaisse qu'une montagne, j'ai dansé raide, j'ai dansé sans vouloir danser, j'ai dansé ne sachant pas que je dansais, j'ai dansé violée, j'ai dansé en miroir, en cascade, en fleur, en prière et sirène, j'ai dansé baleine et citrine, sourde et

sibylline, j'ai dansé avortée, j'ai dansé sans parents, j'ai dansé sans amis, j'ai dansé en famille, je ne sais plus ce que veut dire danser, j'ai dansé, j'ai dansé, pourquoi j'ai dansé, je ne sais plus, je ne sais pas, un instant un homme me prend la taille et me dit : arrête-toi de danser. Il fait chaud chez lui ; les tapis sont des aiguilles de pin dorées. Je repars encore, je repars, et je danse, je danse encore, pour ne plus m'arrêter, pour ne plus savoir que je danse, pour ne plus dire : je danse, je danse pour que la danse soit plus vivante que moi-même, je danse pour que mon corps soit plus amnésique que moi-même, pour que mon visage soit plus présent que moi-même, je danse pour danser, je danse empalée, je danse envolée, je danse mouette, je danse confiture, je danse branche morte, je danse bleu, pourquoi je danse, je danse morte, je danse disparue, je danse voilà, je danse débris, je danse suicide, je danse aïeul, je danse cravate, je danse Babel, je danse Sarah, ébranlée je danse, charmée je danse, au diable je danse, pourquoi je danse, je danse et je danse au bûcher, je danse chat et je danse, je danse, pourquoi je danse, je danse quinquine, quaquane et quoquone, je danse blatte et blette, quichotte et quachette, je danse papa, je danse pipi, je danse popo, je danse carafe ou ruisseau, je ne sais plus ce que veut dire danser, je danse en pensant aux enfants qui ne se balanceront pas dans mon ventre parce que je suis sans arrêt je danse en pensant à ma grande solitude dansante et une tache rouge de regret dans l'œil, je danse en pensant à l'homme trop triste qui marche dans Bruxelles plus impalpable que son ombre, je l'aime, sans m'arrêter je l'aime, je danse en pensant à l'homme plus roux que l'automne qui se promène, ivre de sa beauté, dans Paris tout en flamme, et pour qui j'ai bien peur de danser, je danse, je danse pour me faire prendre encore par le rire quand ma danse rencontrera dans la lumière qui sculpte, un grelot de rire en attente d'éclat, je danse, à côté de moi-même me narguant sur moi-même me piétinant, en moi-même me déchirant, me découpant, au bord de moi-même me caressant, je danse mon parfum, je danse, prenez-moi par la main...

(Extrait de *L'imparfait*)

Mais ne gardons pas la langue de bois : le danger est parfois réel dans les performances. Un texte qui passerait remarquablement la rampe par différents effets de scène ou de voix peut, une fois couché dans un livre, se révéler être de piètre qualité. C'est là, me semble-t-il, l'un des risques majeurs de telles démarches, mais elles valent la peine d'être tentées ou à tout le moins qu'on s'y intéresse.

Ainsi en est-il de Damien Spleeters, né le 9 avril 1986 à Charleroi. Il intègre la Troupe Poétique Nomade de Maelström en 2005 avec un premier Bookleg (livret d'action poétique) intitulé *AMEN*. Il publiera ensuite *Transere*, roman, en 2006, aux éditions Maelström. Puis *Ouroboros*, poésie, Bookleg, Maelström, en 2008, et *La Prophétie*, théâtre, Bookleg, Maelström. À paraître : *TCCDTT*, 2009, Maelström. Il participe à divers actes au Québec, en France, en Belgique, en Allemagne.

Je m'appelle Damien Spleeters  
C'est le nom que l'on m'a donné  
C'est le nom que j'ai reçu  
Ici et maintenant, je suis réel  
Ici et maintenant, je suis en guerre sainte  
Ne croyez pas que je sois inoffensif  
Je sais les choses que portent les mots  
Je sais la portée de mes actes  
Je sais les mots de passage  
Les mots-clés  
Je les sais  
Je sais la mort qui permet de comprendre le monde  
Je sais le souffle qui vient sur les lèvres gonfle le ventre  
vibre la gorge  
tourne et fixe enfin les yeux scande le cœur  
Je sais les voix dans le bruissement des ailes  
Je les sais

Alors ne croyez pas que je sois inoffensif  
Car je suis l'oiseau  
De retour  
Pour raconter  
L'en-aller

Nous gardons en nous pour toujours encore la marque  
de la brèche des mondes d'où nous avons émergé

Et si j'entreprends ici le ventre avec le corps vocal  
C'est pour marquer le seuil  
C'est pour montrer la lisière des mondes  
Je suis un lieu de passages  
Je suis un lieu de passages  
Une architecture de naufrages  
C'est le possible que je dis  
Je suis rempli de vides  
Et ce que je dis c'est le possible  
Je peux tracer dans le sens  
Les secrets qu'on trouve encore dans les plus vieux  
silences  
Je n'oublie pas les signes de l'écriture secrète

Je suis ma voix  
Je suis ma voix  
Maintenant

Silence

Je suis ma voix  
Je vous le dis voici que ma chair parle  
Et elle me dit son nom  
Je sais les noms  
Je les sais  
Je suis un lieu de passages  
Je suis un lieu de passages  
Une architecture de naufrages

C'est le possible que je dis  
 Ce que je dis c'est le possible  
 ...

(Inédit)

L'engagement citoyen est aussi présent dans cette poésie d'après mai 68. Peut-être plus que ce qu'il n'était auparavant. Qu'on lise pour s'en convaincre du Laurence Vielle ou *Le poète fait son devoir* de Nicolas Ancion.

Théophile de Giraud, quant à lui, pousse l'engagement jusqu'à la provocation extrême, voire, l'injure à la vie. Avec peut-être Christophe Abbès et Xavier Forget (qui n'a rien publié à ce jour), il fait partie de ces inclassables qu'André Blavier appelait les « fous littéraires ». Quel scandale suscitera-t-il encore après le badigeonnage de la statue équestre de Léopold II ? Faisons-lui confiance, nous ne sommes pas au bout de nos surprises avec cet émule d'André Stas. Et cela, qu'on le veuille ou non, oxygène un peu notre quotidien.

Parmi les architectes de la langue — disons ceux qui construisent et mettent en scène sur papier, ce qui n'est pas non plus toujours sans risque —, il me faut évidemment citer Anne Penders et Gwenaëlle Stubbe. Ces voies-là ont certes été investiguées il y a déjà longtemps avec des auteurs comme Jean Daive et plus récemment Elke De Rijcke, publiée également au Cormier. Cette approche de la poésie eut de nombreux adeptes dans les années septante avec des auteurs comme Anne-Marie Albiach, Joseph Gugluemi ou un Lionel Ray dont on aurait aujourd'hui peine à prétendre qu'il fut pourtant l'auteur de *L'interdit est mon opéra* (Gallimard, 1973). Les modes littéraires — on se souvient aussi du mouvement minimaliste ou du mouvement électrique — sont, elles aussi, saisonnières. Ainsi, d'Anne Penders, cet extrait d'un livre paru au Cormier il y a peu de temps :

*Dimanche 21 novembre 2004. Midi. Martigues.*

Chercher le jaune / faut-il ?

Du Nord au Sud. Migrations ?  
 Orphée / les monts de l'Olympe / Ophélie pleure  
 et tu gardes au creux de ton bras les fleurs endormies.

Abstraire.  
 Une plume / un lichen  
 face à face.

La vue, sur la vie nue. Mue.  
 [Peut-on dessiner le silence ?]

Au-delà du geste  
— l'intention.  
Souffle / léger chronomètre de quoi ?  
Au devant des virgules. La mouche.

Taire.  
Particules mandibules/bulles d'Asie  
Cacophonie. Monde peuplé du même — multiple sur ton palier.  
Drapeau français en berne molle / l'Algérie ne va plus à l'école,  
elle vend de la tapenade d'olives  
sur le marché, le dimanche matin jusqu'à midi.  
Savante mixture sans préambule.  
Tu rempliras mon verre, un petit peu.  
Tu sauras tout à l'avance.  
Le rossignol était là qui n'y est plus / et toi, viendrais-tu si je chantais ?

(Extrait de *Jaune*)

Un Nicolas Grégoire quant à lui, voisine plutôt du côté d'André du Bouchet ou Jacques Dupin, il n'a encore rien publié en recueil mais quelques textes dans les revues. Une écriture que l'on devine contrôlée, travaillée jusqu'à ne laisser en place qu'un noyau dur. Peut-être marche-t-il aussi aux côtés d'un Christian Hubin dans ce qu'il a de plus lapidaire. En voici un exemple :

*La cathédrale – Nicolas de Staël*

balancement  
de l'obscur  
les traces de granit  
se dressent  
à l'intersection  
des fissures  
vermillon

colonne naissante  
et tombante  
alliée du désir  
d'une même implosion  
la chimère détruit  
les astres

fragments de visages  
seulement

\*

*Pour Mohammed El Amraoui*

secousse  
le tourment s'accroche  
aux branchages sommeillant

la mort le vide  
manifestations morcelées

de l'inclinaison  
 les lueurs ont  
 cette distance passagère  
 face à l'écroulement  
 des arbres

(Inédits)

Alexandre Valassidis, quelque peu plus lyrique, ou Antoine Wauters, comme son aîné Ben Arès, sont résolument attachés à un travail sur la langue et sur le poème lui-même en tant que sujet ; le sentiment et ce que j'appellerais grossièrement « l'homme et ses profondeurs » n'ont pas encore trouvé ici de place réelle. Avec Raphaël Micolli, un peu dans la même mouvance, voilà de jeunes poètes en qui il faut placer toutes nos espérances. Mais seul demain nous dira s'ils ont répondu à nos attentes !

Alexandre Valassidis est né à Liège, en 1984, et vit actuellement à Namur. Il a publié dans plusieurs revues (*L'atelier de l'agneau*, *Le journal des poètes*, *Le Fram*, *Matières à poésie*, etc.). Son recueil *Gravats* vient de paraître à L'Atelier de l'Agneau et *Rue Poitrail* paraîtra dans quelques jours au Taillis Pré avec une lecture d'André Schmitz.

J'avais rêvé ma langue enfin délivrée, discrète et délicate. Pour parler de la saison, des jours enivrés d'éther, de l'écriture amère qui transperce ma gorge étroite, à de jeunes filles aux visages radieux. J'avais rêvé toucher les corps patients. J'avais rêvé trouver des mots meilleurs. J'avais rêvé libérer mon souffle en travers de la marche longue. J'avais rêvé expliquer les comment, pourquoi,

Et où ?

\*

Pour parler des gisants, j'avais mis ma plus belle voix (cerclée des douces patiences d'été, le regard droit, l'amer rentré, et l'aisance). La nuit se découpait lascive, une mèche de cheveux couchée, les grands gestes de l'amour quand parler se rêve sommeillant.

\*

La nuit, tu te lèves et notes l'invisible : la brume légère dans les herbes tendres hautes et tranquilles. Une image trépassée du geste féminin, décors. La main d'enfant avec laquelle des lumières ont été pendues dans la vile ; Une démarche. Les corps. Et de loin, plus bas, des hommes au schéma perdu tracent des mots.

(Extraits de *Rue poitrail*)

Raphaël Micolli est lui aussi né à Liège, le 1<sup>er</sup> avril 1983. En 2001, il publie ses premiers poèmes dans la revue *Le Fram*, et à plusieurs

reprises dans *Matières à poésie*. Il se consacre pour l'instant à l'écriture. Son recueil *Voir* a été publié aux Éditions Boumboumtralala en janvier 2009 et mis en voix par le comédien Jean-Claude Piérot sur une musique de Luc Baiwir à l'Atelier de la Voix. *Corps à cœur*, pour lequel il a obtenu le Prix Lockem 2008 (Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique), vient de paraître au Taillis Pré avec une préface de Jacques Crickillon.

Le porteur d'étoiles ne connaît pas l'inceste des ombres. Seules les voix copulent pour inventer, engendrer d'autres langues. Le porteur d'étoiles se lève en Babel, lèche les pluies inversées, celles qui ne connaissent pas le temps imperméable à la vie. Il dit alors l'intimité lorsque la lumière pénètre en lui. Il reconnaît chacune des étoiles. Il court devant la nuit, et rattrape le temps qui se perdra un jour ou l'autre, les rotules remplies de paysages, les chevilles nourries par la terre de sa naissance.

\*

Le porteur d'étoiles marchait avant le jour de sa venue au monde, marchait dans l'utérus de sa mère cherchant à devancer l'oubli de ses naissances, pousse ses mille premiers cris dans la rivière aux mille sangs héritiers. Mais le porteur d'étoiles n'est pas né d'une mère. Alors, le porteur d'étoiles pose le doigt sur la lune, y plante son cœur, et puis y pousse une avortée. Le porteur d'étoiles a la peau saignante d'une femme lorsque les pluies consomment son abandon à n'être que lui-même.

(Extraits de *Cœur à corps*)

Quant aux poètes déjà reconnus par leurs aînés, ils affirment de livre en livre leur personnalité spécifique. Marie-Clotilde Roose se confine dans une poésie de la retenue, peut-être est-elle l'une des rares de cette génération à croire que la poésie puisse encore réellement « penser ». Elle représente aussi — si on me permet de l'exprimer ainsi — l'image d'une poésie féminine, comme il en fut autrefois d'une Marie-Claire d'Orbaix ou d'une Andrée Sodenkamp.

*Seigneur,*

terrassée  
devant ta splendeur

elle s'est courbée jusqu'à terre  
elle étend les bras sur la poussière

sa bouche embrasse la cendre  
émerveillée

tu peux la pétrifier  
ou la rendre comme neige

sa faiblesse n'est plus  
devant ton amour

qu'un souvenir du rien  
que nous fûmes.

(Extrait de *Tourments*)

Parmi ces poètes déjà bien installés dans notre paysage littéraire, il faut bien sûr citer Otto Ganz, Pascal Leclercq ou Christophe Van Rossom, surtout connu pour son activité remarquable de critique. Hubert Antoine est quant à lui l'une des plus belles figures de ces nouvelles générations. Il fut tôt remarqué par beaucoup d'entre nous. En fait, dès son premier livre publié aux éditions de l'Arbre à paroles, *Le berger des nuages*, et ses autres publications au Cormier, jusqu'à cette *Introduction à tout autre chose*, publiée chez Gallimard, confirment tout le talent de cet auteur aujourd'hui installé au Mexique où il gère un petit restaurant.

la solitude n'est pas un silence  
c'est une chambre d'échos  
aux murs en rosée noire

la douleur crie de toutes ses cordes  
l'horreur du monde vous comprend seul  
vous cherchez à aimer  
rêve lumineux d'un aveugle  
qui tend sa cible

l'amour siffle un air de fugue

la solitude est une pomme mordue  
de salive sèche

(Extrait de *Le berger des nuages*)

Un Fabien Abrassart, venu plus tard à l'écriture, me semble emprunter les mêmes voies et nous sommes en droit d'attendre beaucoup de lui comme d'un Laurent Fadanni, actuellement en résidence au Canada. Deux auteurs que l'on devrait voir poursuivre leurs activités littéraires et s'affirmer parmi les meilleurs de cette génération. De Fabien Abrassart :

Nous fragmentons l'infini de peur qu'il nous mesure, là, rendu tel que je fus avant de nous connaître, j'appris à me recroqueviller dans la pierre, passant inaperçu des élucidations, là-bas dans mon corps ce fut septembre, je cultivais l'art d'abandonner les branches, nos mains d'érable roussaient, aussi l'on se détache avec lenteur sous l'écorce, vous y tâtiez le pouls de ma guerre, écume à fond de cale.

Joie de cumulus, nos montgolfières se délestent du monde, qu'im-  
porte où les souffles nous mènent pourvu qu'il y ait un cœur à  
parcourir encore, cependant, décrire ce vertige, l'on rampe indécis  
sous nos lèvres, vivre, est-ce ajouter du sable au désert, or vous  
dites que notre petitesse nous dépasse, qu'il existe un songe étoilé  
en deçà des choses, faudrait cartographier nos infirmités, à coups  
d'astrolabe.

(Extraits de *La part de personne*)

Et de Laurent Fadanni, ce fragment :

frère  
ce sont tes lèvres et tes paupières qu'il te faudrait clore pour  
réapprendre l'ouïe  
l'écoute muette des choses premières  
pourquoi ne fais-tu pas du désert ta maison  
là-bas un cactus attend ta compagnie  
des pierres déjà ont pris la forme de ton corps  
qui d'entre vous sera le lit de l'autre  
je te laisse le choix du silence ou du cri  
de la parole jamais

ne vois-tu pas que sous tes dents de sagesse  
des crocs ne demandent qu'à pousser

je voudrais que tu bondisses  
je voudrais que tu t'abattes sur tes propres rêves  
te dévorent et te digères  
je te voudrais cruel envers toi-même  
pour que ton âme  
acculée  
se découvre rebelle

que tu commences enfin à exister

cela je l'exige

(Extrait de *Anatomie de l'échec*)

Thibaud Binard, lui, n'aura pas eu beaucoup de temps pour  
s'exprimer, puisqu'il s'est donné la mort à l'âge de vingt-cinq ans,  
mais la lecture de son livre *Diagonal Doce* est une révélation et  
témoigne d'une œuvre déjà mature à bien des égards.

Il était né en 1980 à Liège, ville où il a vécu comme dans beaucoup  
d'autres lieux, avant de se donner la mort le 16 septembre 2005. On  
lui doit *Lancer*, un bookleg chez Maelström (2006), des poèmes  
parus dans différentes revues comme *Le Journal des poètes*, *Le  
Fram* ou *Matières à poésie*. En 2008 est paru, avec une présentation  
de Karel Logist, *Diagonal Doce* aux Éditions La Différence, un  
ensemble qui regroupe de nombreux textes de l'auteur. Il laisse de  
nombreux poèmes — nous confie son préfacier — des notes, des

lettres et deux romans. Il avait obtenu une licence en philosophie et était un passionné de voyages dont un qu'il fit en Argentine et qui inspira en partie ce recueil. *Diagonal Doce* s'ouvre sur cette phrase de Cioran, ô combien prémonitoire : « Le Réel me donne de l'asthme. » Voici l'un ou l'autre poème de Thibaut Binard :

*Danse de phalanges (fragments)*

Ma truite  
 Mon huître  
     Mon uppercut  
 Mon otarie  
 En ligne droite et en slalom  
 Je te vénère par tendres  
     Chuchotis  
 Les trompettes se cassent en te laissant passer.  
 Mon petit faon lubrique  
 Mon « déjà-là » aux yeux verts et au si beau cul  
 Souffle sur la bougie  
 De mon ironie  
 Ma claque  
     Mon lapin bondissant  
 Mes lunettes magiques  
     Je te lèche tout entière et tu n'es pas en sucre  
 Pas en miel  
 Pas en vin  
 Tu es un timbre sur mon timbre et nous découvrons ton adresse.  
 L'étau de l'angoisse opère en abricot.

\*

Sept petits chats dansent sur une corniche  
 Tombent  
 Et la colère  
 Survient  
 En tigres rugissants qui enduisent ma langue d'un gant d'écaille  
 et ne sont que fourmis  
 Sous mes poings.  
 Sept petits chats dansent sur une corniche,  
 Tombent  
 Sept petits poings de colère, nids de serpents, sept fleurs de fiel  
 éclosent, l'univers se referme, devient mer d'huile en vagues  
 sèches, crisse ; sept tigres aux pas feutrés, aux chaussures en  
 velours, sautent et ne sourient pas : ils guettent. La Terre exhibe  
 son autre face, courbée, aride et sale, bordée de cicatrices ; tout  
 bruit perd sens, perd pied, dilatation de cela dans le ciel. Une  
 statue de pierre bouscule, germe de force, crevasse, et s'en va  
 jouer de la flûte que les tigres suivent. La colère  
 S'est levée

D'autres noms mériteraient d'être cités pour tel ou tel aspect de leur travail, nous laissons au lecteur, et à vous mes chers consœurs et confrères, le soin d'emprunter des chemins de traverse avec des

David Besschops, François Monaville, Frédéric Bourgeois, Vincent Daenen et consorts.

Vincent Daenen, le dernier sur lequel je m'attarderai, est né lui aussi à Liège en 1980. (Liège est décidément, vous l'aurez remarqué, la ville d'où proviennent de nombreux poètes. Probablement est-ce, quelque part, l'influence d'un Jacques Izoard ou l'esprit particulier qui règne dans cette ville.) Il a publié deux recueils de poèmes, *Poèmes de Sel* et *Le Nouvel Orbe*. Il vit actuellement à Paris avec sa femme et ses chiens où il se consacre à l'écriture de romans, de poésie et de pièces de théâtre. Sa pièce, *La Nuit d'Elliot Fall*, une commande, se jouera début 2010 à Paris.

*Poème II*

Je n'ai d'autres voix  
que celles de mon silence  
d'autre visage  
que celui de mon ombre

Et cependant  
j'ai vu l'horreur d'une paupière intacte  
sous les décombres  
j'ai vu l'œil secouer l'étreinte d'une lumière  
j'ai vu les lèvres dévêtir les peaux

Et sous la ruine  
d'une flamme en feu  
j'ai vu mon encre relever son ombre

\*

*Poème IV*

Mon cœur a ce visage éteint  
que la poussière renonce à effriter

Splendeur d'une épave sourde  
et terrifiante  
déposant l'écho  
où l'encre me reste fidèle

Je ne cherche pas à reconnaître ma souffrance  
*mais à rompre l'aile de son envie*

(Extraits de *Le Nouvel Orbe*)

Oui, pour paraphraser Yves Bonnefoy, j'aime à répéter à qui veut l'entendre que notre poésie est loin de ses demeures possibles. Et les auteurs mis en exergue (j'aurais pu en choisir d'autres) par quelques poèmes nous illustrent ces demeures qui n'attendent que d'être visitées.

Cet ouvrage — en quelque sorte une suite à l'anthologie *Poètes aujourd'hui*, un travail que j'avais cosigné avec Liliane Wouters — est fragile de par le peu de recul que je me suis donné. Il paraît évident que, dans peu de temps, quelques-uns de ces poètes auront sombré corps et âme dans l'oubli, qu'ils auront abandonné le navire pour d'autres vies ou d'autres passions, quelques-uns deviendront nos plus illustres poètes et l'on peut déjà en pressentir l'un ou l'autre, d'autres vont s'affirmer et dépasseront nos espérances. Quant au meilleur d'entre tous, il est vraisemblable que nous ne l'avons pas encore lu, plus occupé qu'il est à écrire qu'à se montrer en public.

Mais une chose est certaine : quels que soient les mouvements ou les écoles, la poésie mérite toujours d'être vécue et expérimentée.

Cette lecture, je n'aurais pu la mener à son terme sans l'existence de revues remarquables, souvent accueillantes pour ces voix nouvelles. Des revues comme *Le Fram*, *Matières à poésie* ou *Sources*, où j'ai abondamment puisé des informations, lu les premiers poèmes des uns et des autres. Que soient ici remerciés Karel Logist, Ben Arès, Éric Brogniet et tous les collaborateurs de ces revues. Sans eux, ce travail eût été impossible ou aléatoire. Et il faut d'ailleurs souligner combien est capital le rôle de ces revues ouvertes aux nouvelles écritures, combien notre devoir est de les soutenir ; c'est souvent là le terreau de demain. Les éditions *Tétras Lyre*, *Le Cormier* et *Maelström* m'ont été aussi d'une très grande utilité de par les collections mêmes qu'elles réservent à ces poètes nouveaux. Les auteurs eux-mêmes me furent d'un grand secours pour tous les inédits qu'ils m'ont aimablement confiés. Ce travail m'aura aussi montré l'importance qu'il y a à réserver, dans un catalogue d'éditeur, une place non négligeable à ces nouveaux venus. Ainsi avons-nous, au Taillis Pré, publié Fabien Abrassart, Raphaël Micolli et sous peu Alexandre Valassidis. Mais mon intention est de créer bientôt, si l'on m'en donne les moyens et le temps, une collection spécifique pour ces voix nouvelles sous le titre de « *les noirs désirs du Taillis Pré* ».

Oui, la poésie, comme le disait Pierre Reverdy, sera toujours affaire d'émotion. Puissent ces textes vous émouvoir et éveiller votre curiosité comme ils ont secoué la mienne.



© Jean-Luc Lossignol

Sur la photo, on reconnaît notamment, par ordre alphabétique :

Fabien Abrassart, Frédéric Bourgeois, Philippe Cloes, Maxime Coton, Pascal Feyaerts, Xavier Forget, Kang Byung Ki, Michaël Lambert, Pascal Leclercq, Piet Lincken, Raphaël Miccoli, Yves Namur, Amandine Peeters, Frédéric Saenen, Alexandre Valassidis, Antoine Wauters



© Jean-Luc Lossignol

Sur la photo, on reconnaît notamment, par ordre alphabétique :

Fabien Abrassart, Maxime Coton, Pierre Dancot, Jacques De Decker, Daniel Droixhe, Pascal Feyaerts, Xavier Forget, Théophile de Giraud, Philippe Jones, Kang Byung Ki, Stéphane Lambert, Pascal Lecleercq, Jacques Lemaire, Pjet Lincken, Raphaël Miccoli, Yves Namur, Amandine Peeters, Gabriel Ringlet, Frédéric Saenen, Jean Tordeur, Alexandre Valassidis, Christophe Van Rossum, Marc Wilmet

# Le rêve champêtre de Voltaire dans ses lettres à Madame du Deffand

Communication de M. Roland Mortier  
à la séance mensuelle du 14 novembre 2009

Authentique Parisien de souche dans une France aux goûts peu bucoliques, où la province est synonyme d'ennui, voire de relégation quand le gouvernement veut sévir, Voltaire semblait prédisposé à passer sa vie dans les salons et les milieux littéraires de la capitale. Les événements, et la vivacité de son caractère, en disposeront autrement.

Après l'exil en Angleterre, son premier long séjour loin de Paris est l'installation à Cirey, en terre lorraine. Voltaire ne s'y découvre pas une âme rustique. Il vit au château de Monsieur et Madame du Châtelet en qualité d'amant attiré de la « belle Émilie » et y fait même construire une aile supplémentaire, mais les journées se passent à l'intérieur, la châtelaine étant férue de science et d'expérimentations. On y lit la Bible pour la décortiquer et en faire la critique. On y reçoit beaucoup d'amis et d'attachés à la cour de Lorraine. L'agriculture locale n'intéresse guère ces privilégiés dont le regard est tourné vers Paris, et vers le monde qu'il résume. La mort précoce de Madame du Châtelet force Voltaire à reprendre ses pérégrinations, toujours à la recherche d'un établissement qui le mette à l'abri de la méfiance des autorités et des ennuis administratifs.

L'épisode de Potsdam s'achève dans la désillusion, puis dans la fuite. Un arrêt à Colmar lui permet de souffler, mais il constate qu'on y parle allemand et que la vie intellectuelle n'y est pas fort

brillante. L'installation à Genève, aux Délices, lui apportera la stabilité souhaitée et la proximité d'une ville qui brille par ses éditeurs, ses libraires et par la qualité de ses médecins, argument de poids pour un écrivain égotant. La propriété de la maison se doublant de celle de quelques terres, le nouveau propriétaire commence à s'intéresser à leur valeur et à leur exploitation. Malheureusement, les rapports de Voltaire avec le milieu genevois ne tardent pas à se brouiller, l'écrivain ayant le mauvais esprit de se mêler de politique locale tout en professant des idées peu conformes à celles qui règnent dans la Rome protestante.

Le 5 novembre 1756, alors qu'il reprend sa correspondance avec Madame du Deffand après son installation aux Délices, il n'est pas encore question de campagne, mais seulement de retraite. Voltaire se dit détaché de Paris, où seule la présence de son amie pourrait l'attirer. « Vous êtes faite pour la société ; la vôtre doit être recherchée par tous ceux qui sont dignes de vivre avec vous... Il vous fallait absolument Paris ; vous auriez péri de chagrin à la campagne, et moi je ne peux plus vivre que dans la retraite où je suis... soyez sûre que le bord du lac Léman n'est pas l'endroit de la terre où vous êtes le moins chérie et respectée. »

L'installation, en novembre 1758, à Ferney, situé en territoire français, à courte distance de celui de la cité-république, va changer les données du problème. Voltaire est devenu un seigneur, et bientôt un châtelain, qui va assumer à la fois les privilèges et les obligations de son état. Ce statut lui a été reconnu par un acte officiel. Après ses longues errances à l'étranger et en province, il se sent enfin vraiment libre, capable d'organiser sa vie autour d'un grand projet philosophique tout en consacrant une partie de son temps à la gestion de ses biens et à leur développement. Il en fait part à sa correspondante le 27 décembre 1758 dans une lettre encore écrite aux Délices. Elle est suscitée par la mort de leur ami commun Formont et l'idée de la mort y prévaut. L'auteur s'y réfère pour expliquer son long silence : « Je ne vous écris presque jamais, madame, parce que je suis mort et enterré entre les Alpes et le mont Jura ; mais du fond de mon tombeau, je m'intéresse à vous comme si je vous voyais tous les jours... Je ne vous reverrai jamais, madame ; j'ai acheté des terres considérables autour de ma retraite ; j'ai agrandi mon sépulcre. »

Et il signe « le suisse Voltaire », tout comme il écrit le même jour à Madame du Bocage : « Conservez vos bontés pour l'habitant des Alpes. » Les montagnes et le lac sont encore les lieux de l'imaginaire où il aime se situer.

Il semble bien qu'il ait attendu 1759 pour devenir, dans sa correspondance, le « Voltaire laboureur » qu'évoque son savant biographe René Pomeau. Et c'est encore dans une lettre à Madame du Deffand, écrite aux Délices le 12 janvier, et qui s'ouvre sur un poème dédié à Formont, l'ami disparu. Le ton est d'abord celui de la tristesse et du déclin : « Les fleurs que je jette, madame, sur le tombeau de notre ami Formont sont sèches et fanées comme moi. Le talent s'en va, l'âge détruit tout. Que pouvez-vous attendre d'un campagnard qui ne sait plus que planter et semer dans la saison ? » Mais ce ton va changer dès le moment où il réfléchit à sa situation présente : « Si j'osais, je me croirais sage, tant je suis heureux. Je n'ai vécu que du jour où j'ai choisi ma retraite ; tout autre genre de vie me serait insupportable. Paris vous est nécessaire ; il me serait mortel ; il faut que chacun reste dans son élément... Vous avez voulu essayer de la campagne ; mais elle ne vous convenait pas... Le goût de la propriété et du travail est d'ailleurs absolument nécessaire dans des terres. J'ai de très vastes possessions que je cultive. Je fais plus de cas de votre appartement que de mes blés et de mes pâturages ; mais ma destinée était de finir entre un semoir, des vaches et des Genevois... Voilà ma vie, madame, telle que vous l'avez devinée, tranquille et occupée, opulente et philosophique, et surtout entièrement libre. »

L'allusion à l'abondance de ses richesses matérielles associée à son travail philosophique en dit long sur l'état euphorique où le plonge la redécouverte de la liberté. Cette période pourrait bien avoir été la plus heureuse de sa vie. Ce sentiment de plénitude l'emporte même, momentanément, sur les réalisations littéraires.

Quand Voltaire évoque un semoir, il ne s'agit nullement d'un symbole. Deux témoignages au moins nous montrent très concrètement la place que l'agriculture avait prise dans la vie quotidienne du philosophe-laboureur. Ainsi, à la fin de 1758, un de ses admirateurs, le savant jésuite italien Saverio Bettinelli vient lui présenter ses respects aux Délices et s'avoue fort surpris d'entendre Voltaire s'écrier : « Quoi ! Un Italien, un jésuite, un Botticelli ! C'est trop d'honneur pour ma cabane. Je ne suis qu'un paysan, comme vous voyez, ajouta-t-il en me montrant son bâton qui avait un hoyau à l'un des bouts et une serpette à l'autre ; c'est avec ces outils que je sème mon blé, comme ma salade, grain à grain, mais ma récolte est plus abondante que celle que je sème dans les livres pour le bien de l'humanité. » En 1773, le professeur suédois de physique J.-J. Bjoernsthal constatera en arrivant à Ferney que son hôte s'est réservé auprès de son château un champ désigné comme « le champ de M. de Voltaire », qu'il entretient de ses propres mains, à l'instar

de l'empereur de Chine. Mais Voltaire mettra quelque temps à faire entrer cette image agreste dans ses confidences écrites. Les codes épistolaires de l'époque ne favorisaient pas ce genre de libertés.

Le 17 septembre 1759, il reprend le même argument sur le mode poétique :

Je me suis avisé de devenir un être entièrement libre. J'ai joint à mon petit ermitage des Délices des terres sur la frontière de France, qui avaient autrefois le beau privilège de ne dépendre de personne... j'ai eu l'insolence de faire bâtir un château dans le goût italien. J'ai fait dans un autre une salle de comédie, j'ai trouvé de bons acteurs et malgré tout cela je me suis aperçu à la fin que le plus grand plaisir consiste à être journellement et utilement occupé. Je vois que tous les poètes ont eu raison de faire l'éloge de la vie pastorale, que le bonheur attaché aux soins champêtres n'est point une chimère ; et je trouve même plus de plaisir à labourer, à semer, à planter, à recueillir, qu'à faire des tragédies et à les jouer.

Voltaire est rarement allé aussi loin dans ses ferveurs bucoliques.

La marquise a dû en être fort surprise, voire même choquée. Aussi lui répond-elle deux semaines plus tard, le 1<sup>er</sup> octobre 1759, sur un ton sarcastique qui dépoétise l'enthousiasme de l'agriculteur heureux : « Je conçois le goût que vous avez pour les soins domestiques, il y a du plaisir à voir croître ses choux. Est-ce que la basse-cour ne vous occupe pas ? Je l'aimerais. Mais en voilà assez, il ne faut pas mettre votre patience à bout. »

Voltaire, dans sa réponse du 13 octobre, élude la perfide question posée par son amie. Il lui expose, au contraire, ses grandes idées sur l'histoire universelle et trace un bilan très négatif de l'état de la culture contemporaine en France. Comme il expose à la marquise sa conception de la lecture, celle-ci lui répond le 28 octobre en traitant cette matière en termes très personnels, mais passe avec désinvolture à un sujet plus matériel : « N'avez-vous pas eu envie, monsieur, d'acheter une terre en Lorraine ? » Voltaire s'en explique dans une lettre du 3 décembre. Il évoque l'hostilité qui règne à son égard dans l'entourage du roi Stanislas et vante la liberté dont il jouit « dans [son] enceinte des Alpes et du mont Jura. Il concède pourtant avec courtoisie que les charrues qui fendent la terre, les troupeaux qui l'engraissent, les greniers et les pressoirs, les prairies qui bordent les forêts ne valent pas un moment de votre conversation ». Le compliment est trop hyperbolique pour être pris au sérieux.

Lorsque, le 18 février 1760, Voltaire reprend sa correspondance avec la marquise, c'est pour parler de l'ennui dont elle fait souvent

état et pour lui opposer ses doubles activités d'agriculteur et de penseur : « Vous avez à Paris la consolation de l'histoire du jour, et surtout la société de vos amis. Moi j'ai ma charrue et des livres anglais. » On ne peut être plus clair.

Madame du Deffand attend avidement l'envoi des publications récentes de l'écrivain et elle se vexe du retard qu'il met à la satisfaire. « Envoyez-moi quelques articles de votre *Dictionnaire*, je vous le demande à deux genoux ; ayez soin de mon amusement... souvenez-vous que je suis votre plus vieille connaissance », lui écrit-elle le 24 mars. Avec un brin d'agacement, il lui répond le 12 avril qu'il manque de temps pour lui faire tenir un de « ces bagages dont vous daignez vous amuser un instant... J'ai rompu avec le genre humain pendant plus de six semaines ; je me suis enterré dans mon imagination ; ensuite sont venus les ouvrages de campagne, et puis la fièvre ».

Au cours de l'abondant échange de correspondance de l'année 1760, Voltaire est très soucieux de la véritable persécution dont sont victimes ses amis et lui-même. Il se sent trahi par certains amis, dont la marquise elle-même. Le bruit de sa mort ayant couru, elle dit se réjouir de le savoir vivant. Il l'en remercie le 25 avril tout en ayant soin d'ajouter : « Je n'ai jamais été moins mort que je le suis à présent. Je n'ai pas un moment de libre. Les bœufs, les vaches, les moutons, les prairies, les bâtiments, les jardins m'occupent le matin ; l'après-dinée est pour l'étude, et après souper on répète les pièces de théâtre qu'on joue dans ma petite salle de comédie... dans le fond, je suis un bon homme, mes curés, mes vassaux, mes voisins sont très contents de moi. »

Le châtelain de Ferney se sent heureux, même si la reine de France le tient pour un impie, et il peut conclure cette lettre en bon philosophe : « Il ne s'agit après tout que de finir doucement sa carrière. »

L'agitation créée par la comédie cruellement satirique *Les Philosophes* viendra bientôt dissiper ce climat serein. Voltaire se sent visé en sa qualité de chef d'un *parti* persécuté par le pouvoir et il n'hésite pas à se servir de ce terme compromettant. Cette prise de position va radicalement à l'encontre du point de vue de la marquise. Elle n'aime pas les *philosophes* et elle blâme Voltaire qu'elle voudrait voir renoncer à un engagement qui heurte ses principes. L'image du Voltaire agriculteur heureux n'est plus de mise et on sent les deux correspondants au bord d'une rupture. Mais ils ont vraiment trop besoin l'un de l'autre pour en arriver là et ils décident de faire la paix sans pour autant se dédire. « Je vous aime

beaucoup », écrit la marquise le 25 juillet 1760, « parce que personne en vérité ne me plaît autant que vous ».

Voltaire se sent débordé par ses nombreuses activités, et il s'en plaint dans une lettre du 10 octobre 1760 où il évoque son cher petit théâtre : « Comme je fais le théâtre, les pièces et les acteurs, qu'en outre je bâtis une église et un château, et que je gouverne par moi-même tous ces tripots-là et que pour m'achever de peindre il faut finir l'Histoire de Pierre le Grand, et que j'ai dix à douze lettres à écrire par jour, tout cela fait que vous devez me pardonner, madame, si je ne vous écris pas aussi souvent que je le voudrais... J'aime passionnément votre esprit. »

Deux semaines plus tard, le 27 octobre, il revient sur le même thème : « Je veux vous écrire ; j'ai pourtant bien des affaires ; un laboureur qui bâtit une église et un théâtre, qui fait des pièces et des acteurs, et qui visite ses champs n'est pas un homme oisif. » Tout en dénonçant la barbarie qui lui semble envahir la France, il se détache du monde : « Je vais voir mes greniers et mes granges... et je vous aime encore plus que mon blé et mon vin. J'ai fait pourtant d'assez bon vin, et beaucoup ; je parie, madame, que vous ne vous en souciez guère. Voilà comme l'on est à Paris. »

Madame du Deffand ayant affirmé (dans une lettre perdue) ne pas avoir un moment de libre, Voltaire lui rétorque aussitôt, le 15 janvier 1761 : « Il vous appartient bien de parler ainsi à un pauvre homme qui a cent ouvriers et cent bœufs à conduire, occupé du devoir de tourner en ridicule les jésuites et les jansénistes ; frappant à droite et à gauche sur saint Ignace et sur Calvin. » Il n'est pas indifférent que les responsabilités du patron local qu'il est devenu soient mentionnées en tête de ce passage. Il y reviendra un peu plus loin, en généralisant le propos : « Vous ne savez pas, Madame, ce que c'est que le plaisir de gouverner des terres un peu étendues ; vous ne connaissez pas la vie libre et patriarcale ; c'est une espèce d'existence nouvelle. »

Dans une lettre du 22 juillet 1761, Voltaire résume sa conception de l'existence : « Je joue avec la vie, Madame, elle n'est bonne qu'à cela. » Les lettres de 1761 tendent de plus en plus à contenir des vues philosophiques formulées sur un ton apodictique : « La mort n'est rien du tout. L'idée seule en est triste ; n'y songeons donc jamais et vivons au jour la journée. » (18 novembre 1761) Il s'empresse d'ailleurs de préciser le mode d'emploi de cette philosophie : « J'ai une douzaine de fardeaux à porter ; je me suis imposé tous ces travaux pour n'avoir pas un instant désœuvré et triste. Je

crois que c'est un secret infaillible. » On le voit, l'enthousiasme du propriétaire rural est retombé. Ses activités sont devenues des fardeaux. Du moins se les est-il librement imposés.

Petit à petit la correspondance s'espace entre Voltaire et la marquise. L'écrivain lui recommande d'essayer de supporter la vie (19 août 1763) ; elle lui oppose sa conviction que le seul bonheur serait de n'être pas né (16 mai 1764). Peut-être le climat joue-t-il un rôle dans cette évolution, car Voltaire se plaint à plusieurs reprises du froid de l'hiver à Ferney. Le 7 mars 1764, il dit ne pas comprendre que Madame du Deffand puisse s'ennuyer à Paris : « Je voudrais vous amuser davantage, et plus souvent. Mais songez que vous êtes dans le tourbillon de Paris et que je suis au milieu de quatre rangs de montagnes couvertes de neige. Les jésuites, les remontrances, les réquisitions, l'histoire du jour servent à vous distraire, et moi je suis dans la Sibérie. »

Il faut attendre le 22 mai 1764 pour voir le thème repris, après une surprenante introduction où la pensée du philosophe semble attirée par un déterminisme rigoureux (« nous ne sommes pas plus maîtres de nos idées que de la circulation des veines dans notre sang »). En finale, il s'excuse de la rareté de ses lettres : « J'écris rarement parce que je suis agriculteur. Vous ne vous doutez pas de ce métier-là, c'est pourtant celui de nos pères. »

Les considérations ultérieures tournent autour de l'actualité, inquiétante pour lui et pour les « philosophes », et de l'état de la culture. Dans une lettre du 22 avril 1765, il reprend sa plainte à propos du climat : « Le fait est que je suis dans un climat singulier qui ne ressemble à rien de ce que vous avez vu. Il y a dans une vaste enceinte de quatre-vingts lieues un horizon bordé de montagnes couvertes d'une neige éternelle. Il part quelquefois de cet Olympe de neige un vent terrible qui aveugle les hommes et les animaux. Mes yeux ont été deux ulcères pendant près de deux ans. Une bonne femme m'a guéri à peu près, mais quand je m'expose à ce maudit vent, adieu la vue. »

Il revient sur ce thème le 6 novembre 1765 en parlant des « fluxions horribles qui [lui] ôtent la vue dès que la neige est au-dessus de nos montagnes ». Deux semaines plus tard, son moral est remonté et c'est avec le sourire qu'il écrit à la marquise : « Je m'occupe à bâtir et à planter, comme si j'étais jeune ; chacun a ses illusions. »

Le thème que l'on pourrait qualifier de « constructiviste » n'apparaît plus dans la correspondance de 1766 et ne resurgit que le 18 mai

1767 pour célébrer le retour du beau temps. « Je renaiss au printemps, et je passe de la Sibérie à Naples sans changer de lieu. » Voltaire ne recule pas devant certains excès rhétoriques quand il s'agit d'impressionner sa correspondante. Il en est parfaitement conscient, puisqu'il écrit, quelques lignes plus loin : « Quand je vous dis que j'enrage, c'est un peu exagérer ; cela veut dire seulement que j'ai de quoi enrager. » Madame du Deffand le savait depuis longtemps.

La plainte du laboureur victime d'un climat pénible et voué à la solitude reparaît dans une lettre du 30 mars 1768 où elle justifie le départ de Madame Denis pour Paris : « Il lui fallait des fêtes continues pour lui faire supporter l'horreur de mes déserts, qui de l'aveu des Russes sont pires que la Sibérie pendant cinq mois de l'année. On voit de sa fenêtre trente lieues de pays, mais ce sont trente lieues de montagnes de neiges et de précipices. C'est Naples en été, et la Laponie en hiver. » L'été n'apaise pas sa mauvaise humeur, comme le prouve une lettre du 13 juillet 1768 : « Je suis un solitaire, un cultivateur enterré dans un pays barbare. Beaucoup d'hommes à Paris ressemblent à des singes. Ici ils sont des ours. J'évite autant que je peux les uns et les autres. » Deux semaines plus tard, le 30 juillet 1768, il parle plus sereinement de ses doubles activités : « Je ne fais rien que mes moissons et le *Siècle de Louis XIV*, que je pousse jusqu'à 1764. »

L'hiver de 1768-1769 l'incite à une réflexion générale sur son choix de vie : « Je m'applaudis tous les jours de m'être retiré à la campagne depuis quinze ans. Heureux qui jouit agréablement du monde, plus heureux qui s'en moque et qui le fuit. » (20 janvier 1769) Voltaire prend conscience progressivement de la transformation de son rôle. Il vient de lire le poème de Saint-Lambert *Les Saisons* et il confie à Madame du Deffand le 8 mars 1769, alors que les neiges commencent à fondre : « La campagne m'appelle, deux cents bras travaillent sous mes yeux, je bâtis, je plante, je sème, je fais vivre tout ce qui m'entourne ; *Les Saisons* de Saint-Lambert m'ont rendu la campagne encore plus précieuse... Si je ne craignais d'être un fat, je vous dirais que je mène une vie délicieuse. » La poésie est venue conforter, une fois de plus, l'idée qu'il se fait de son mode de vie, mais elle l'a élargie et socialement approfondie. L'agriculteur est devenu bâtisseur, fondateur de manufactures, créateur d'emploi et de bonheur pour le petit monde qui l'entoure. Le philosophe s'est épanoui en bienfaiteur social, ancré dans le réel.

Certes, les doléances sur le climat n'ont pas cessé, et il se plaint encore le 3 avril 1769 de « rester au milieu des neiges de l'épouvantable chaîne des Alpes », mais il ne s'agit plus là que d'un poncif,

et son intérêt se porte ailleurs. L'agriculteur et manufacturier a dorénavant de plus hautes ambitions. Par l'intermédiaire de Madame du Deffand, amie de la duchesse de Choiseul, il s'efforce d'intéresser le premier ministre à son nouveau projet de création d'une petite colonie à vocation industrielle qui serait établie en territoire français à Versoix. L'activité horlogère s'y doublerait de la fabrication de soieries. Voltaire a envoyé à la duchesse une paire de bas de soie à titre d'échantillon. « Cette paire de bas », écrit-il le 6 septembre 1769 à la marquise, « c'est moi qui l'ai faite ; j'y ai travaillé avec un fils de Calas. J'ai trouvé le secret d'avoir des vers à soie dans un pays tout couvert de neige sept mois de l'année ; et ma soie dans mon climat barbare est meilleure que celle d'Italie. » L'emploi du possessif témoigne de sa fierté et de son enthousiasme : on peut donc être à la fois écrivain, philosophe, cultivateur et entrepreneur audacieux. La disgrâce et l'exil en province de Choiseul en 1771 frapperont Voltaire dans ses rêves les plus chers. Il en sera d'autant plus amer qu'il anticipait dès 1769 en voyant son projet déjà fondé dans son voisinage. Du moins l'activité agricole reste-t-elle le meilleur recours dans les heures pénibles : « Ma consolation est dans la lecture, dans la vue des arbres que j'ai plantés et du blé que j'ai semé. Si cela m'échappe, il sera temps de finir ma vie qui a été assez longue. » (1<sup>er</sup> novembre 1769)

Alors que la colonie de Versoix est restée une chimère, celle de Ferney prospère, à sa grande fierté, en dépit du climat qu'il ne cesse de déplorer, allant jusqu'à parler, le 11 février 1771, de son « sépulcre blanc ». Il écrit le 4 octobre 1772 à la marquise : « Quand je vous dis, Madame, que j'ai bâti une petite ville assez jolie, cela est très ridicule, mais cela est vrai. Cette ville même faisait un commerce assez considérable ; mais si on continue à me chicaner, tout périra. »

Le thème agricole reste toutefois fondamental, parce qu'il a rendu les autres possibles. Le 28 juillet 1774, il redit à son amie parisienne : « Je fais mes moissons, je plante, je bâtis, j'établis une colonie qu'on va peut-être détruire. Voilà des occupations graves. » En dépit du poids de l'âge, il en tire bien plus que de la satisfaction, un véritable orgueil : « J'ai eu l'insolence de créer une espèce de petite ville dans mon désert, et d'y établir des manufactures qui demandent ma présence et mes soins continuels. Mes travaux de campagne sont encore des chaînes que je ne puis rompre. Je me traîne en carrosse auprès de mes charrues ; mes laboureurs n'exigent point que j'aie de la santé et de l'esprit et que je leur fasse des vers pour être mis dans le *Mercure*. » (12 août 1774)

L'ultime occurrence de cette thématique en sera la dénégation. La lassitude et la vieillesse l'emportent. Il écrit le 17 mai 1775 une de ses dernières lettres à la marquise. C'est en peu de mots le triste bilan d'une vie : « Ma colonie demande continuellement ma présence réelle. C'est un fardeau qu'il faut porter. Il est pénible. Ne soyez jamais fondatrice, si vous voulez avoir du temps à vous. Encore une fois, Madame, avalons la lie de nos derniers jours aussi doucement que les premiers verres du tonneau. Il n'y a point pour nous d'autre philosophie. »

Le rêve agricole s'était révélé décevant, en définitive, comme bien d'autres. Mais n'était-ce pas, en réalité, d'un retour à Paris qu'il rêvait dès 1775 ?

# Originalités thématiques et textuelles du *Romanz du reis Yder* (circa 1210)

Communication de M. Jacques Charles Lemaire  
à la séance mensuelle du 12 décembre 2009

Pour répondre de manière immédiate et positive à l'amicale sollicitation de notre secrétaire perpétuel, Jacques De Decker, je vous propose cet après-midi quelques réflexions à propos d'une étude que je suis en train de mener : l'édition critique du *Romanz du reis Yder*, une œuvre narrative qui se rattache au cycle des écrits arthuriens. En guise de précaution oratoire, je dois vous avouer que l'exposé que je vous présente aujourd'hui pose plus de questions qu'il n'apporte de réponses définitives. L'échange éventuel que nous aurons tout à l'heure me permettra peut-être de prendre quelque distance avec les interrogations qui ne cessent de me tracasser et de confirmer ou d'infirmer la pertinence de mes propositions.

Le *Romanz du reis Yder* est un ouvrage anonyme conservé dans un manuscrit unique — le ms. Cambridge, University Library, Ee.4.26<sup>1</sup> — et incomplet : les 6 769 vers octosyllabiques qui ont échappé aux

1/ Une description très succincte du *codex* figure dans *Catalogue of the Manuscripts preserved in the library of the University of Cambridge*, Cambridge, University Press, 1857, t. 2, p. 136-137. Les éditeurs antérieurs du *Romanz du reis Yder* (voir éd. Gelzer, p. IX-X et éd. Adams, p. 1-2) ont livré quelques indications au sujet des particularités codicologiques de ce ms., mais les précisions qu'ils apportent demeurent incomplètes.

injures du temps étaient précédés d'un millier de vers environ, perdus en raison de la disparition de plusieurs cahiers en tête du *codex*. Selon toute probabilité, ce manuscrit aurait été transcrit en Angleterre par un auteur d'origine continentale sous le règne du roi Jean sans Terre, c'est-à-dire entre 1199 et 1216<sup>2</sup>. Il a fait jusqu'ici l'objet de deux éditions qui se prétendent critiques, mais qui contiennent trop de leçons insatisfaisantes ou injustifiées<sup>3</sup> : la première a été réalisée par le savant allemand Heinrich Gelzer<sup>4</sup> et a été achevée en janvier 1913 ; la seconde, parue à Cambridge en 1983, a été élaborée par Alison Adams<sup>5</sup>, qui a accompagné le texte en ancien français d'une traduction anglaise.

Comme l'ont signalé à diverses reprises un certain nombre de commentateurs, le *Romanz du reis Yder* constitue un récit d'initiation à la vie chevaleresque : il retrace les années d'apprentissage du jeune héros, rapporte les différentes épreuves que l'apprenti chevalier doit endurer et s'achève sur une double consécration : Yder est reçu comme membre de la Table ronde et il conquiert le titre de roi, par mariage.

Pour vous dévoiler la question d'originalité thématique posée par ce roman, il convient que je vous livre les linéaments principaux de l'intrigue.

Né à Cardoil d'une noble dame abandonnée par son mari, Yder vit dans le dénuement. À l'âge de dix-sept ans, il entend retrouver les traces de son père, dont il détient une demi-bague comme seul souvenir. Au cours de ses pérégrinations, il fréquente la cour de la reine Guenloïe, dont il tombe amoureux. Cet amour est partagé, mais Guenloïe lui impose de prouver la noblesse de ses origines et la sincérité de ses sentiments en faisant la preuve de ses qualités chevaleresques.

Au cours d'un déplacement dans un bois, Yder se porte au secours d'un chevalier attaqué par deux adversaires, qu'il tue. Le chevalier

2/ Voir en particulier Beate Schmolke-Hasselmann, "King Arthur as Villain in the Thirteenth-Century Romance *Yder*", dans *Reading Medieval Studies*, 6, 1980, p. 32.

3/ Selon trois recenseurs, ces éditions sont à refaire : voyez les conclusions d'Anthony Holden dans *Romania*, 107, 1986, p. 131, de Tony Hunt dans *Modern Language Review*, 80, 1985, p. 932 et de Barbara Sargent-Baur, dans *Speculum*, 61, 1986, p. 120.

4/ *Der altfranzösische Yderroman*, éd. Heinrich Gelzer, Dresden, 1913 ("Gesellschaft für Romanische Literatur", Band 31.), CVI-245 p.

5/ *The Romance of Yder*, éd. et trad. Alison R. Adams, Cambridge, D.S. Brewer, 1983 ("Arthurian Studies", 8), 259 p.

qui a été agressé et à qui Yder a sauvé la vie n'est autre que le roi Arthur lui-même. Celui-ci manifeste une singulière ingratitude en dédaignant son sauveur. Au cours d'un repas, le roi refuse de venir en aide à la maîtresse du château des Pucelles, assiégé par un chevalier noir, car il entend d'abord combattre Talac, qui a refusé de devenir son homme lige. Yder quitte l'entourage d'Arthur complètement désappointé.

Conseillé par Luguain, Yder se décide à soutenir Talac et le rejoint à Rougemont, où il joute contre trois alliés d'Arthur : Keu, Gleus et Dromés. Il parvient à les désarçonner et à s'emparer de leur cheval. Le lendemain, Keu conçoit un plan déloyal afin de tuer Yder ; il rassemble trente chevaliers pour mettre en pièces Yder, Talac et leurs six compagnons, mais ne parvient pas à remporter le combat. Apprenant les exploits du jeune homme, Gauvain décide de se mesurer à lui. Alors que Gauvain et Yder se disputent la possession d'un cheval, Keu enfonce sa lance dans le dos d'Yder et le laisse pour mort.

Guenloïe, qui n'a pas cessé de suivre secrètement Yder de loin, s'évanouit quand elle constate l'état critique de son prétendant. Elle demande à Luguain d'emmener Yder dans un couvent, où il reçoit des soins appropriés et guérit de ses blessures. Pendant ce temps, de bonnes nouvelles au sujet d'Yder parviennent à la cour d'Arthur. Gauvain se propose de rendre visite au chevalier blessé et la reine Guenièvre engage son mari à l'accompagner avec Gauvain. Arthur commence alors à manifester des signes de jalousie en raison des signes d'admiration et d'amitié que sa femme montre au jeune chevalier. Gauvain invite Yder à revenir à la cour. Après quelques hésitations, Yder accepte de rentrer auprès du roi et, dès son retour, il se signale à l'attention de l'entourage royal en sauvant Guenièvre et ses suivantes des griffes d'un ours enragé qui avait réussi à pénétrer dans les appartements des dames.

Guenloïe imagine un moyen pour observer Yder tout à loisir : elle décide d'assiéger le château de Talac à Rougemont et espère qu'Arthur, qui s'est réconcilié avec son chevalier récalcitrant, viendra en aide à Talac. Mais le roi souhaite d'abord punir le chevalier noir et envoie Yder, Gauvain et Yvain au secours de Talac. Yder n'est toutefois pas autorisé à accompagner ses deux compagnons, qui quittent la cour en secret, car ils craignent que les plaies mal cicatrisées d'Yder n'entravent leur entreprise.

Moralement blessé d'avoir été écarté, Yder part seul en quête d'aventure. Il vit une nouvelle péripétie hasardeuse dans un bois, où

il découvre une jeune fille en pleurs à cause de la mort de son ami. Il l’emmène jusqu’à un château étrangement vide, où un nain est en train de rôtir une grue sur une broche. Alors qu’Yder entreprend d’aider le nain dans sa tâche, il reçoit des coups du gnome. Le maître de céans, qui n’est autre que Cligès, intervient alors pour calmer les ardeurs du nain : il annonce qu’il va garder la jeune fille auprès de lui et chasser Yder qui vient d’apprendre, de la bouche de sa protégée, que Guenloïe est animée d’un réel amour pour lui.

À Rougemont, où il cherche à retrouver Yvain et Gauvain, Yder défie et affronte un chevalier qui se révèle être son propre père, le duc écossais Nuc : la demi-bague que le jeune homme a conservée prouve l’authenticité de leur lien familial.

Après leurs retrouvailles, le père et le fils se rendent à Carlion, à la cour du roi. Tout le monde se réjouit de leur venue, à l’exception d’Arthur et de Keu. Le sénéchal se montre envieux à l’égard des prouesses d’Yder et Arthur se chagrine de l’estime que sa femme Guenièvre témoigne au jeune héros. Sa jalousie redouble quand il entend de la bouche même de Guenièvre qu’elle prendrait Yder comme époux si le roi venait à disparaître.

Pour se débarrasser d’un rival encombrant, Arthur entraîne Keu, Gauvain, Yvain et Yder dans une nouvelle aventure, avec l’espoir que le jeune champion y trouvera la mort. Chemin faisant, ils rencontrent Guenloïe qui demande au roi de lui donner comme mari le combattant qui lui apportera le couteau détenu par deux géants demeurant dans la forêt de Malverne.

Arthur voit dans cette invitation une bonne occasion d’éliminer Yder. Au cours du combat contre les géants, Gauvain et Yvain annoncent qu’ils vont apporter leur aide à Yder, qui a du mal à venir à bout de ses adversaires ; mais le roi leur interdit toute assistance.

Devant l’assemblée des chevaliers, Keu prétend que les géants ont tué Yder et qu’il les a lui-même passés par les armes. Aussi, Gauvain et Yvain ne manquent pas d’exprimer leur stupéfaction quand ils trouvent Yder en train de les attendre, assis dans la forêt à côté des deux géants qu’il vient d’éliminer. Alors que le jeune homme fait savoir qu’il a soif, Keu — qui connaît le désir secret d’Arthur et souhaite aussi la mort d’Yder — lui offre à boire une eau empoisonnée. Comme le jeune chevalier s’effondre et passe pour mort, Keu entreprend d’expliquer que le combattant a été empoisonné par les géants au cours du combat et persuade les suivants d’Arthur de quitter cet endroit infesté en laissant le corps d’Yder sur place.

Par bonheur, le roi d'Irlande Alfred et ses deux fils, Camelin et Miroet, découvrent le corps d'Yder en passant dans la forêt et lui apportent des soins qui favorisent sa guérison. Ils l'emmènent ensuite à la cour du roi où Yvain et Gauvain se lamentent à propos du décès de leur compagnon, alors qu'Arthur et Keu manifestent une joie éclatante à la suite de cet événement. Quand Yder apparaît en pleine santé devant la suite royale, quand Miroet révèle comment il est parvenu à sauver Yder de l'empoisonnement, Gauvain et Nuc comprennent ce qui s'est réellement passé : Gauvain blâme Arthur pour sa faiblesse envers Keu et provoque le traître en duel. Keu, dont la lâcheté est notoire, tente de se soustraire à cette confrontation, mais est incarcéré dans une tour.

Guenloïe arrive alors à Carlion et interroge Arthur à propos du couteau des géants. Comme Yder détient cette arme, qui prouve sa supériorité face à ses deux adversaires, le roi lui donne la main de Guenloïe. Par ce mariage, Yder conquiert le titre de roi. Arthur se trouve rassuré puisqu'Yder va quitter la cour de Carlion et ne se trouvera plus en présence de Guenièvre.

Le roman s'achève par une scène de réjouissance : Yder, qui obtient un fief du roi, reçoit l'onction royale ; il a la joie de voir son père Nuc épouser sa mère et il pardonne à Keu tout le mal que le vassal félon a accompli à son égard.

\*  
\*   \*  
\*

L'originalité thématique du *Romanz du reis Yder* réside, vous l'aurez compris, dans le comportement singulier du roi Arthur. Dans l'ensemble, l'attitude générale d'Yder dans le roman correspond à l'image du chevalier obéissant aux exigences de son état telle qu'elle nous est transmise par la littérature antérieure. À plusieurs reprises (dans *Les Merveilles de Rigomer*<sup>6</sup>, dans *L'Âtre périlleux*<sup>7</sup> ou dans le *Lancelot en prose*<sup>8</sup>), il fait figure de vaillant combattant qui tient avec honneur son rôle au sein de la Table ronde. Diverses œuvres romanesques corroborent

6/ Cf. *Les Merveilles de Rigomer von Jehan. Altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts nach der einzigen Aumale-Handschrift in Chantilly*, éd. Wendelin Foerster, Halle, M. Niemeyer, 1915 ("Gesellschaft für Romanische Literatur", 39), t. I, p. 301, vv. 10207-10214 ; p. 401, vv. 13580-13583 ; p. 476, v. 16115.

7/ Cf. *L'Âtre périlleux. Roman de la Table ronde*, éd. Brian Woledge, Paris, H. Champion, 1936 (« C.F.M.A. », 76), p. II, vv. 328-331.

8/ Cf. *Lancelot. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1982 (« T.L.F. », 307), t. 8, p. 56, 64, 449-451.

rent les traits particuliers de sa personnalité : son amour sincère pour Guenloïe dans *La Vengeance Raguidel*<sup>9</sup> de Raoul de Houdenc, son courage lors de son affrontement avec l'ours dans *La Folie Tristan de Berne*<sup>10</sup> ou encore son aversion pour la duplicité du sénéchal Keu dans *Le Lai du Mantel*<sup>11</sup>. Si *Le Bel inconnu* de Renaut de Beaujeu le montre en difficulté à l'occasion d'un tournoi, où son concurrent Guinglain l'emporte contre lui<sup>12</sup>, le roman *Claris et Laris* le place en revanche dans une situation merveilleuse<sup>13</sup> : c'est grâce à une nuit passée dans un lit enchanté qu'Yder l'emporte, avec l'aide de Claris, sur un chevalier qui leur avait dérobé leurs armes. L'unique réserve exprimée par Yder à l'encontre de son maître se lit dans *Hunbaut*<sup>14</sup>, où le jeune chevalier avoue regretter la déraison du roi.

Le comportement du roi Arthur — « personnage tantôt noble, tantôt mesquin et même odieux » selon l'expression cinglante de Jean Frappier<sup>15</sup> — est tout entier guidé par la jalousie. Cette affection du cœur et de l'intelligence, déjà évoquée dans le *Lai du Cor*<sup>16</sup>, où le roi veut frapper Guenièvre avec un couteau parce qu'il se croit trompé<sup>17</sup>, éclate comme une forme de dévalorisation intégrale dans le *Romanz du reis Yder*. On se rappellera que, dans son *Chevalier de la Charrette*, Chrétien de Troyes avait raconté la connivence quelque peu coupable entre son héros Lancelot et la reine

9/ Cf. Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004 (« T.L.F. », 561), p. 299, vv. 5164-5171.

10/ Cf. *Les deux poèmes de la Folie Tristan*, éd. Félix Lecoy, Paris, H. Champion, 1994 (« C.F.M.A. », 116), p. 22-23, vv. 232-235 et *La Folie Tristan (de Berne)*, éd. Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1934, p. 41-42, vv. 232-235.

11/ Cf. *Mantel et Cor. Deux lais du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Philip Bennett, Exeter, University of Exeter, 1975 (« Textes littéraires », 16), p. 20, vv. 641-642.

12/ Cf. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu. Roman d'aventures*, éd. G. Perrie Williams, Paris, H. Champion, 1929 (« C.F.M.A. », 38), p. 173, vv. 5675-5684.

13/ Cf. *Claris et Laris*, éd. Corinne Pierreville, Paris, H. Champion, 2008 (« C.F.M.A. », 157), p. 824-831, vv. 24108-24337.

14/ Cf. *Hunbaut. Altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts*, éd. Jakob Stürzinger & Hermann Breuer, Halle, Niemeyer, 1914 (« Gesellschaft für Romanische Literatur », 25), p. 95, vv. 3244-3246.

15/ Cf. Jean Frappier, *Études sur la Mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961 (« Publications romanes et françaises », 70), p. 328.

16/ Cf. *Mantel et Cor. Deux lais du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Ph. Bennett, p. 52, vv. 298-304 et *The Anglo-Norman Text of Le Lai du Cor*, éd. C. T. Erickson, Oxford, 1973 (« Anglo-Norman Text Society », 24), p. 40, vv. 298-304.

17/ Sur l'attitude de Guenièvre, voir Ulrike Bethlehem, *Guinevere. A Medieval Puzzle. Images of Arthur's Queen in the Medieval Literature of England and France*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005 (« Anglistische Forschungen », 345), p. 219-225..

Guenièvre<sup>18</sup>. Dans ce roman-là, Arthur n'avait manifesté aucun ressentiment soupçonneux, parce qu'il ignorait son infortune.

Dans le *Romanz du reis Yder*, la rancune amoureuse devient un mal fondamental, qui submerge toute la personnalité :

La li enquiert le rei noveles / Là le roi demande à la reine des informations  
Teles qu'il ne demandast mie, / qu'il n'aurait pas demandées  
S'il ne l'amast od gelosie. / s'il ne l'aimait avec jalousie.  
Gelosie est fevre corel : / La jalousie est une fièvre qui vient du cœur :  
Ne par fisike, ne por el, / L'accès n'en guérit  
N'en trespasse l'aucessiōn. / ni grâce à la médecine, ni par autre chose.  
Gelosie est grif passiōn ; / La jalousie est une passion douloureuse ;  
Mar est bailliz qui est gelos : / celui qui est jaloux est très malchanceux ;  
Il n'a soz ciel cel las fevros, / il n'y a sous le ciel un malheureux atteint de fièvre  
Tant seit d'aucessiōns menéz, / qui ne souffre plus que le jaloux  
Que plus ne soit gelos penéz. / aussi longtemps qu'il est atteint d'accès.  
Ja cuer de gelos n'avra joie : / Jamais le cœur d'un jaloux n'aura de joie :  
De rien qu'il veie ne que il oie / quoi qu'il voie ou qu'il entende,  
Ne se poet haitier a nul foer, / il ne peut se guérir de nul feu,  
Car la fievre le tient al cuer. (vv. 5140-5154) / car la fièvre occupe son cœur.

L'amour que lui voue Guenièvre ne rassure pas Arthur : comme la plupart des envieux, il suscite son propre malheur, car il ne croit pas avec sincérité à la fidélité de son épouse :

Més de la reine Guengievre / Mais le roi Arthur était tant aimé  
Fu tant amé li reis Arturs / de la reine Guenièvre  
Qu'il estoit de s'amor seürs ; / qu'il était assuré de son amour ;  
Més tant l'enquist e en tel guise / mais il l'a si longtemps interrogée et de telle façon  
Qu'il chaï en mescreantise. (5168-5172) / qu'il est tombé dans la méfiance.

Selon une manière assez traditionnelle chez les jaloux, le roi cherche à se persuader de sa disgrâce dans le cœur de l'aimée et pose des questions maladroitement, peu propres à le rassurer. Interrogeant Guenièvre sur l'identité de celui qui lui succéderait dans son cœur s'il venait à disparaître, il s'entend répondre, non sans litote :

Sire, ne sai que jo vos die : / Sire, je ne sais que vous dire :  
Il ne fait a parler de çoēn ; / il ne faut pas parler de cela ;  
Ja après vos ne vive joen, / que je ne vous survive pas,  
Car trop vivereie a grant tristesse ! / car je vivrais dans une trop grande tristesse !  
Més si jo iere a tel destresse / Mais si j'étais dans la contrainte que vous évoquez,  
Com vos dites, si jo soffroie / si j'avais à endurer

18/ Cf. Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, éd. Jean-Claude Aubailly, Paris, Garnier- Flammarion, 1991, p. 296-302, vv. 4568-4721 et Jacques Lemaire, « Le vocabulaire de l'acte amoureux dans les romans de Chrétien de Troyes », dans *Idioma*, 12, 2000, p. 103.

Ço que jo por rien ne ferroie, / ce que je ne supporterais pour rien au monde,  
Si mi sires Yder m'averait, / si mon seigneur Yder me possédait,  
C'est cil dont meins me desplaireit. (5212-5220) / c'est lui qui me déplairait le moins.

Par ailleurs, il sait dans quelle estime la reine tient Yder : les louanges qu'elle lui adresse en public, conjuguées au fait qu'il doit la vie à son prétendu rival, achèvent d'exciter son dépit amoureux :

Li reis Arturs fist un ris faint / Le roi Arthur eut un sourire forcé  
Que fu alques de felonie / qui frisait la perfidie  
Par racine de gelosie. / enracinée dans la jalousie.  
Vers la reine out le cuer gros / Il était irrité contre la reine  
Por ço qu'ele en faisoit tel los. (3170-3174) / parce qu'elle faisait de lui un tel éloge.

Les témoignages répétés de la jalousie du roi entraînent des effets désastreux sur sa personnalité ; le roi est désormais un homme dénué de joie :

Gelosie tolt toz repos, / La jalousie ôte tout repos,  
La möele soche des os ; / elle suce le moelle des os ;  
Il n'i a tel mal en tot le monde, / il n'y a pas de mal sur toute la terre  
Tant destruite home ne confonde. (5155-5158) / qui détruit et bouleverse autant l'homme.

Dans ces conditions, il détruit lui-même l'harmonie courtoise de son entourage et, alors que le *Roman de Brut* de Wace trace de lui le portrait d'un prince qui surmonte tous les autres en « courtoisie, en noblesse, en vertu et en largesse<sup>19</sup>», Arthur témoigne, dans le *Romanz du reis Yder*, de l'attitude la plus incompatible avec son état : il fait preuve de *vilenie*, c'est-à-dire qu'il se ravale au rang des gens dépourvus de noblesse et méprisables moralement. Comme le rappelle le texte : « vilaine chose est gelosie » (5447) ; aussi, au mépris de tous les usages reçus dans la civilisation courtoise, il poursuit Yder de sa vindicte et met en œuvre diverses machinations pour obtenir la mort de son rival.

Divers commentateurs ont tenté jusqu'ici d'apporter des éclaircissements au sujet de l'esprit de vengeance aveugle et injustifiée qui anime Arthur et Keu contre Yder. Pour mémoire, il convient de signaler l'explication mythologique exposée par Joël Grisward dans son article « Ider et le Tricéphale : d'une "aventure" arthurienne à un mythe indien » (1978)<sup>20</sup>. Résolument attaché aux théories de Georges

19/ Cf. *Le Roman de Brut de Wace*, éd. Ivor Arnold, Paris, 1940 (« S.A.T.F. », 80), t. 2, p. 476, vv. 9029-9032.

20/ Cf. Joël H. Grisward, « Ider et le tricéphale : d'une "aventure" arthurienne à un mythe indien », dans *Annales. Économie, Société, Civilisation*, 33, 1978, p. 279-283. La théorie « trifonctionnelle » de Dumézil a également été exploitée par Lise Morin, « De la souveraineté dans le *Roman d'Yder* : la déloyauté d'Arthur et

Dumézil, l'auteur met en parallèle le *Romanz du reis Yder* et l'histoire d'Indra, qui appartient aux anciens mythes indo-européens. Il établit des correspondances diverses entre Yder et Indra : l'un et l'autre mettent à mort un ours en guise de rite d'initiation guerrière ; l'un et l'autre parviennent à vaincre des géants ; l'un et l'autre sont guéris d'un empoisonnement par un couple de jeunes gens (des jumeaux dans Indra, Camelin et Miroet dans le *Romanz du reis Yder*). Le jeu des similitudes s'arrête toutefois là : dans Indra, c'est Namuci, une sorte de démon, qui souffre de jalousie, c'est Namuci qui offre un poison à boire à Indra. Il n'existe pas de personnage corollaire à celui d'Arthur dans les légendes primitives de l'Inde.

Une explication historique — qui ne manque pas de pertinence et de séduction — a été soutenue par Beate Schmolke-Hasselmann dans une contribution intitulée « King Arthur as Villain in the Thirteenth-Century Romance *Yder* » (1980)<sup>21</sup>. La chercheuse allemande observe que, selon le témoignage de Guillaume de Malmesbury dans son *De antiquitate Glastoniensis ecclesia*, le souvenir d'Yder a été particulièrement vénéré au cours du Moyen Âge à l'abbaye de Glastonbury, où le corps du héros serait inhumé. De ces indices, Madame Schmolke-Hasselmann déduit que le *Romanz du reis Yder*, qui présente l'image d'Arthur comme un *exemplum malum*, a été écrit à Glastonbury<sup>22</sup> et traduit la réaction des milieux conservateurs de l'aristocratie contre la méconduite du roi d'Angleterre Jean sans Terre<sup>23</sup>, qui refusait de sacrifier aux usages anciens et qui s'était associé avec l'évêque Savary pour mettre la main sur l'abbaye<sup>24</sup>. Les arguments littéraires qu'elle avance ne laissent pas d'être convaincants : on observe en effet que les écrits qui dessinent un portrait péjoratif du roi Arthur (le *Lai du Cor*, *La Mule sans Frein*<sup>25</sup>, *Le Chevalier à l'Épée*<sup>26</sup> et *Le Mantel*

l'excellence d'Yder », dans *Pris-Ma. Bulletin de liaison de l'Équipe de recherche sur la littérature du Moyen Âge de l'Université de Poitiers*, 11, 1995, p. 185-195.

21/ Cf. Beate Schmolke-Hasselmann, «King Arthur as Villain in the Thirteenth-Century Romance *Yder*», dans *Reading Medieval Studies*, 6, 1980, p. 31-43.

22/ Cf. Robert Huntington Fletcher, *The Arthurian Material in the Chronicles*, New York, B. Franklin, 1958, p.99, 279.

23/ Cf. Wilfrid Lewis Warren, *King John*, London, Methuen, 1961, p. 135-145.

24/ Cf. Geoffrey Ashe, *King Arthur's Avalon. The Story of Glastonbury*, London, Collins, 1957, p. 282-284.

25/ Le récit ne témoigne pas d'un respect très profond pour le couple royal (cf. *La Damoisele a la Mule. Conte en vers du cycle arthurien par Païen de Maisières*, éd. Boleslas Orłowski, Paris, H. Champion, 1911, p. 130-131).

26/ Voir traduction d'Emmanuèle Baumgartner dans *La Légende arthurienne*. Assez curieusement, *La Mule sans frein* et *Le Chevalier à l'Épée* ont été parfois attribuées à Chrétien de Troyes (voir Donald D.R. Owen, «Two more romances by Chrétien de Troyes ?», dans *Romania*, 92, 1971, p. 246-260), mais cette opinion a

*mautaillié*<sup>27</sup>) datent des années du règne de Jean sans Terre, c'est-à-dire de l'époque comprise entre 1199 et 1216, tandis que les œuvres qui précèdent cette période (les romans de Chrétien de Troyes ou les *Lais* de Marie de France) ou qui la suivent (comme *Escanor*<sup>28</sup> de Girart d'Amiens ou *Meliador*<sup>29</sup> de Jean Froissart) renvoient une image plus flatteuse du roi Arthur. Deux arguments me paraissent devoir être opposés à une telle thèse. Le premier concerne la *scripta* du *Romanz du reis Yder* : les traits dialectaux originels qui le caractérisent n'appartiennent pas spécifiquement à l'anglo-normand, mais plutôt aux graphies propres à la Normandie continentale, comme l'ont établi avec justesse les deux éditeurs du roman, Heinrich Gelzer et Alison Adams<sup>30</sup>. Même si, comme j'ai pu le démontrer moi-même, le manuscrit de Cambridge est conservé en Angleterre depuis la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (il a été acquis par John Bouchier, baron Bernes, mort à Calais en mars 1533), ce *codex* n'a sans doute pas été transcrit en Grande-Bretagne, mais probablement acheté en France par Bouchier, au cours de ses pérégrinations dans ce pays. Le second argument a trait à une allusion anticléricale (que nous lirons bientôt) contenue dans le récit de l'initiation chevaleresque d'Yder : on conçoit assez mal qu'une œuvre produite dans la mouvance d'un milieu abbatial mette en cause, de manière imagée, mais critique, la vocation monastique et la réduise à un banal souci de confort matériel.

Une explication littéraire de la *vilenie* d'Arthur a été proposée par Dietmar

Rieger dans un article de la *Romania* qui a paru en 1989 et qui s'intitule « Le motif de la jalousie dans le roman arthurien. L'exemple du roman d'Yder<sup>31</sup> ». Partant du constat que la jalousie d'Arthur ne

été vivement combattue (voir Simonetta Bianchni, « Due brevi romanzi di Chrétien de Troyes ? », dans *Cultura neolatina*, 33, 1973, p. 55-68).

27/ Dans ce récit, des doutes sont émis au sujet de la générosité du roi et son entourage paraît remettre en cause l'idéal chevaleresque (Cf. Emmanuèle Baumgartner, « À propos du Mantel mautailié », dans *Romania*, 96, 1975, p. 238 et 332 et Fredrik-A. Wulff, « Le *Conte du Mantel*. Texte français des dernières années du XII<sup>e</sup> siècle, édité d'après tous les manuscrits », dans *Romania*, 14, 1885, p. 373, vv. 592-593.

28/ Cf. Girart d'Amiens, *Escanor. Roman arthurien de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Richard Trachsler, Genève, Droz, 1994 (« T.L.F. », 449), t. 2, p. 527, vv. 11704-11711 et p. 565, vv. 12861-12863.

29/ Cf. Jean Froissart, *Meliador*, éd. Auguste Longnon, Paris, F. Didot, 1895 (« S.A.T.F. », 33), t. 1, p. 75, vv. 2554-2559 ; t. 3, p. 118-119, vv. 25797-25803.

30/ Cf. *Der altfranzösische Yderroman*, éd. Gelzer, p. X-XI et *The Romance of Yder*, éd. Adams, p. 5-7.

31/ Cf. Dietmar Rieger, « Le motif de la jalousie dans le roman arthurien. L'exemple du roman d'Yder », dans *Romania*, 110, 1989, p. 364-382.

repose sur aucun fondement et que le comportement amoureux de Guenièvre se révèle irréprochable, l'auteur, qui définit le récit comme un « roman réaliste », interprète la critique antimonarchique sous-jacente à la narration et la soif vengeresse du roi comme une dévalorisation du milieu courtois de la Table ronde. Destiné à la classe aristocratique comme le prouvent ses derniers vers

Cest livre falt ici e fine ; / Ce livre s'achève ici et prend fin ;  
Por rei fu fait e por reine / il a été écrit pour un roi et pour une reine  
E por clers e por chevaliers / et pour des lettrés et des chevaliers  
Qui bials diz öent volentirs, / qui écoutent volontiers de beaux récits,  
Por dames e por damaiseles / pour des femmes et des jeunes filles de l'aristocratie  
Qui mult sunt cortaises e beles, / qui sont de très bonnes manières et très belles,  
E nïent pas por altre gent / et le livre n'a pas du tout été écrit  
Ne fu fait le livre naient. (6762-6769) / pour d'autres gens, pas le moins du monde.

le *Romanz du reis Yder* entend souligner le destin tragique de la société courtoise et provoque le déplacement de l'intérêt diégétique de la figure royale à un héros individuel. De cette manière, il rappelle diverses composantes structurelles du *Lai de Lanval* de Marie de France<sup>32</sup> : comme Lanval, Yder fait figure de héros oublié qui doit subir l'attitude inadéquate d'un souverain idéal ; comme Lanval, Yder va trouver son épanouissement loin de la cour arthurienne ; comme Lanval qui reçoit l'aide d'une fée, Yder est sans arrêt et sans réserve soutenu par Guenloïe, qui en finale lui accorde sa main et lui permet d'accéder au statut de roi.

Au-delà de ces points communs avec un récit qui relève sans conteste de la matière arthurienne, il nous paraît utile de proposer un autre argument d'ordre littéraire. Nous pourrions ranger cette spéculation dans la catégorie de la « destruction des mythes de la royauté ». Si l'on considère l'ensemble de la littérature épique, on constate une dégradation progressive similaire de l'image de Charlemagne : au sage empereur à la barbe fleurie de la *Chanson de Roland* succède un souverain enclin à l'injustice dans *Girart de Roussillon*<sup>33</sup> (1180) et dans *Maugis d'Aigremont*<sup>34</sup> (début du XIII<sup>e</sup> siècle) et complètement dévalorisé par sa cupidité, son ivrognerie et ses sacrilèges (quand il

32/ Cf. Maurice Delbouille, « Guenièvre fut-elle la seule épouse du roi Arthur ? », dans *Mélanges de linguistique et de philologie romanes offerts à Mgr Pierre Gardette*, Strasbourg, 1966 (« Travaux de linguistique et de littérature », IV, 1), p. 130-133.

33/ Cf. *Girart de Roussillon. Chanson de geste*, éd. W. Mary Hackett, Paris, Picard, 1953 (« S.A.T.F. », 94), t. 1, p. 30-31, vv. 598-620.

34/ Cf. *Maugis d'Aigremont. Chanson de geste*, éd. Philippe Vernay, Berne, Francke, 1980 (« Romanica Helvetica », 93), p. 263-264, vv. 4890-4908.

tente d'entraver la justice divine) dans *Gaydon*<sup>35</sup> (vers 1230). Comme l'histoire de la chanson de geste et l'image qu'elle projette des princes obéissent aux fluctuations de l'idée de royauté au cours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, il n'est pas déraisonnable de penser que les récits arthuriens ont cédé à la même tendance<sup>36</sup>. Le parallèle à vérifier entre les deux genres — l'épopée carolingienne et la matière arthurienne — s'ouvre comme une piste à défricher. La question se pose, me semble-t-il, mais vous n'entendrez pas de ma part une réponse fondée en détails et définitive aujourd'hui.

Parmi les originalités qu'offre le *Romanz du reis Yder*, il faut compter avec ses particularités textuelles. L'œuvre, incomplète, nous est connue par un manuscrit unique, ce qui revient à dire que toute confrontation entre des leçons différentes se révèle impossible. La tâche de l'éditeur consiste dès lors à livrer au lecteur une version intelligible, qui respecte de manière maximale l'état du texte tel qu'il est transcrit par le copiste.

Adoptant une attitude dite « conservatrice », à l'inverse des éditeurs précédents, qui amendent souvent le texte de manière trop prompte, nous avons évité d'apporter une correction aux lieux où une *lectio difficilior* peut recevoir une explication ou une justification. En voici quelques exemples.

Dans sa dénonciation de la *vilenie* de certains moines, l'auteur use d'une métaphore animale pour blâmer le comportement des nécessiteux qui conçoivent l'état religieux comme une sauvegarde contre la faim et la pauvreté ; il compare avec originalité cette attitude à celle du bourdon, qui se nourrit du miel des abeilles :

Li bosoigns e li vilain / Les nécessiteux et les gens vils  
 Devient moine por le pain / deviennent moines à cause de la nourriture  
 E por jeter soi de la cure / et pour se libérer du souci  
 De vivrë e de la vesture. / de trouver de quoi manger et se vêtir.  
 Que si vait a religion, / Celui qui entre ainsi en religion,  
 Si ad la costume au *borton* / adopte la façon d'être du *bourdon*  
 Qui vole od les és, pus s'enbusche / qui vole avec les abeilles, puis se cache  
 Por mangier le miel de la rosche. (3684-3691) / pour manger le miel de la ruche.

35/ Cf. Gaydon. *Chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jean Subrenat, Louvain, Peeters, 2007 (« Ktemata », 19), p. 116, vv. 1437-1441 ; p. 142, vv. 1884-1886 ; p. 588, 9474-9476 ; p. 652, vv. 10581-10584.

36/ Cf. Friedrich Wolfsettel, « Idéologie chevaleresque et conception féodale dans *Durmart le Galois* : l'altération du schéma arthurien sous l'impact de la réalité politique du XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Actes du 14<sup>e</sup> Congrès international arthurien. Rennes, 16-21 août 1984*, Rennes, Presses universitaires de Rennes II, 1985, t. 2, p. 668-682.

Le vers 3689 comporte la forme *borton*, au lieu de la graphie plus habituelle *bordon*, que Gelzer et Adams adoptent sans hésitation. Cette correction ne me paraît pas devoir se justifier, puisque — assez logiquement — le dictionnaire de Tobler- Lommatsh (1, 1070) relève l'usage de *borton* dans le *Romanz du reis Yder* et l'assourdissement de la dentale *d* en *t* appartient aux variations consonantiques fréquentes en dialecte normand (Pope, *From Latin*, 339).

On se rappelle l'épisode marquant de l'affrontement d'Yder contre deux géants. Tandis que le roi Arthur est plongé dans le sommeil, ses suivants font le guet. Ils tentent de déplacer les dépouilles des géants, mais n'y parviennent pas, en raison du poids de leurs ennemis.

Il dormi, li altre veillerent, / Il a dormi, les autres sont restés éveillés,  
 Por freior des jaians gaiterent ; / ils sont restés sur leur garde à cause de leur  
 crainte  
 Il les voldrent *tramer* fors, / des géants ; ils ont voulu les *tirer* dehors,  
 Més tant furent pesanz les cors / mais leurs corps étaient si lourds  
 Qu'il nes peürent remüer. (5697-5701) / qu'ils n'ont pas pu les changer de place.

Alors que le ms. comporte bien (f. 45v<sup>a</sup>) la leçon *tramer*, les deux éditeurs antérieurs préfèrent lire *trainer*. L'emploi de *tramer* se justifie pourtant, avec une valeur métaphorique : il signifie spécifiquement « croiser avec la navette le fil de la trame », et donc « tirer le fil » ou « tirer quelque chose » de manière plus générale<sup>37</sup>.

Au moment où Arthur demande à Yvain et à Gauvain d'introduire la reine Guenloïe à la cour, Gauvain est accompagné de vingt belles jeunes filles de la noblesse, qui ne surpassent pas en beauté l'amoureuse d'Yder :

Bien ot od li vint damaiseles, / Il avait bien vingt jeunes aristocrates avec elle,  
 Gentils femes, durement beles ; / des femmes nobles, d'une très grande beauté ;  
 Més de sa bealté n'i ot une, / mais il n'y en avait pas une seule qui ait sa beauté ;  
 Car ensemment com la lune / car tout comme la lune  
 Passe *orbe* esteille de bealté, / dépasse une étoile *terne* en beauté  
 Quant ele gette greignor clarté, / quand elle jette sa plus grande clarté,  
 E esmeraldes obscure gemmes, / et que l'émeraude rend obscure les autres pierres  
 Passe elle totes altres femmes. (6470-6477) / précieuses, elle surpassa toutes les autres femmes.

L'adjectif *orbe* ne semble pas avoir été compris par les éditeurs antérieurs : ils lui substituent la leçon *oltre*. Cette correction me paraît inutile (et a aussi paru superflue à Anthony Holden, dans sa recension de l'édition Adams)<sup>38</sup>, dans la mesure où *orbe*, qui revêt

37/ Cf. *God.*, 10, 798a ; *T.-L.*, 10, 521-522 ; *F.E.W.*, 13, 195<sup>b</sup>.

38/ Voir *Romania*, 107, 1986, p. 134.

ordinairement la signification « aveugle », peut aussi être employé comme synonyme de « terne », suivant l'accord des dictionnaires<sup>39</sup>. À la vérité, comme le dit le texte, seule une étoile sans éclat peut paraître moins brillante que la lune.

À la fin du récit, Yder reçoit l'onction royale avant de pouvoir prétendre épouser Guenloïe. Cette disposition, qui recueille l'assentiment de l'Église, est tenue pour légitime par les puissants vassaux. Un archevêque leur adresse une recommandation :

Jo voil que primes l'en oigniéz / Je veux que vous lui donniez l'onction de roi  
 A rei que vos les conjoigniéz ; / avant que vous les unissiez ;  
 A la costome que l'om tient / cela convient à l'usage que  
 En seinte Yglise ço covient. / l'on suit dans la sainte Église.  
 Ele est reïne coronee, / Elle est couronnée reine  
 Si ne deit pas estre donee / et ne doit être donnée  
 A nul home, si a rei non. / à aucun homme, si ce n'est à un roi.  
 – Dreis est, ço dient li baron. / – C'est juste, disent les puissants seigneurs.  
 Li arcevesques les semont / L'archevêque les invite à lui faire  
 De *seurer* le, e il si font. (6568-6577) / *confiance*, et ils agissent ainsi.

L'usage du verbe *seurer* est récusé dans les éditions Gelzer et Adams, qui proposent de lire *sivre* : un tel amendement ne s'impose pas puisque *seurer* signifie « faire confiance<sup>40</sup> », en particulier dans le domaine anglo-normand (voir l'*Anglo-Norman Dictionary* de Stone et Rothwell, 2, 705a) : l'allusion à la « confiance » se justifie parfaitement dans le contexte, puisque le héros Yder est investi du titre de roi par mariage, et non à la suite de la succession dynastique habituelle, qui lui aurait conféré une autorité et un savoir-faire « naturels ».

Les cas que nous venons d'examiner paraissent assez simples, dans la mesure où les emplois rejetés figurent dans d'autres textes, c'est-à-dire sont bien attestés par ailleurs. Une consultation plus attentive des dictionnaires usuels de la part d'Heinrich Gelzer et d'Alison Adams leur aurait permis de maintenir des leçons somme toute satisfaisantes. En revanche, dans les deux occurrences que nous allons analyser maintenant, la solution philologique ne s'impose pas d'emblée : il faut tenir compte du rapprochement possible du mot employé avec un autre terme, et de la confusion ou de la superposition entre ces vocables qui a pu se produire dans l'esprit du copiste.

La présence de *autre*, employé comme nom au v. 482, a paru irrecevable à Alison Adams : l'éditrice britannique a recouru à la solution

39/ Cf. *God.*, 5, 613c ; *T.-L.*, 6, 1182 ; *FE.W.*, 7, 390a ; *A.-N. D.*, 1, 466b.

40/ Cf. *T.-L.*, 9, 597 ; *FE.W.*, 11, 389b.

la plus immédiate et remplace *autre* par *autel*. De façon plus subtile, Heinrich Gelzer propose de lire *auter*, forme bien attestée pour *autel*, notamment dans divers écrits anglo-normands<sup>41</sup>, comme l'*Histoire des ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure<sup>42</sup>. Nous proposons toutefois de garder *autre*, qui a sans doute été associé à *auter* par le transcripteur, en raison de l'alternance fréquente entre *austre* et *auster*, pour désigner un « vent du Midi » dans les textes<sup>43</sup>.

Quant li rois out Yder armé, / Quand le roi a armé Yder,  
 A la chapele l'ad mené ; / il l'a conduit à la chapelle ;  
 A l'autel s'esturent andui : / tous les deux sont restés debout devant l'autel :  
 Ider s'estut dejoste lui / Yder s'est tenu debout à côté du roi  
 Tant que la messe fu chantee. / aussi longtemps que la messe a été chantée.  
 Yder mist sor l'*autre* s'espee. (477-482) / Yder a déposé son épée sur l'*autel*.

Plus difficile, assurément, se révèle la justification de *boi*, dans l'expression *a boi del jor*, en lieu de *bot*, qui signifie « bout » et qui a été retenu par les éditeurs précédents. En dialecte anglo-normand, *boi* a pour signification « brin, filet », appliquée à une réalité végétale<sup>44</sup>. Le rapprochement sémantique avec la notion de « bout » s'est peut-être opérée par le rapport analogique entre « brin » et « bout », puisque, comme en français moderne, *bot* peut servir à désigner un « morceau », au moins depuis l'époque du moyen français<sup>45</sup>.

Devers l'ost sunt grant li rochier, / Du côté de l'armée, les rochers sont énormes :  
 Nuls n'i poeit voie tenir ; / personne ne pouvait y accéder ;  
 Ke de l'ost i vodroit venir, / quiconque de l'armée voudrait y parvenir  
 Feire li covendroit tel jor / devrait l'accomplir un jour  
 Ke il n'avendrait a *boi* del jor / de sorte qu'il n'arriverait pas à la *fin* de la journée,  
 Se il del tut ne s'arestout. (1445-1450) / même s'il ne s'arrêtait pas un instant en chemin.

Dans ce cas donc, la valeur relative à la notion d'« extrémité » s'établirait par la synonymie de *bot* et de *boi* relevée dans un autre contexte.

Le dernier cas que je voudrais aborder me laisse, je vous l'avoue, très indécis. Il s'agit de l'emploi de la forme *sauver*, avec le sens de « saluer », relevé six fois dans le texte (à côté de multiples attestations de *saluer*, dont vous trouverez ci-dessous la liste exhaustive.

41/ Cf. *A.-N. D.*, 1, 52a.

42/ Cf. *Chronique des ducs de Normandie par Benoit*, éd. Carin Fahlin, Uppsala, Allmqvist & Wiksells, 1967, (« Bibliotheca Ekmaniana », 64), t. 3, p. 20.

43/ Cf. *God.*, 8, 241a ; *FE.W.*, 25, 1065a.

44/ Cf. *A.-N. D.*, 1, 71a.

45/ Cf. *FE.W.*, 15, 216b.

**Saluer**

infinitif : 4256 *Ne salüer ne dire a lui* ; 5380 *Ha, las ! jo ne la voil salüer*  
 ind. pr. 3 : 150 *Il le salue, puis s'en veit* ; 189 *Yder salue e s'arestet* ;  
 2906-2907 *Vers la dame qu'il ad veüe S'est apresmiéz, si la salue* ; 3072  
*Yder la voit, si la salue* ; 3227 *Yder salue, e Yder lui* ; 3835 *Yder s'aprisme*  
*e sil salue* ; 3914 *Sil salüe, meis al salu* ; 4048 *Yder salue la damaisele* ;  
 4593 *Il part de li, pus la salue* ; 4924 *Si les salue* ; *grant joie en fait* ; 4982  
*Dame, dist ele, cil vos salue* ; 5289 *Contre le rei vait, sil salue* ; 5368 *Li reis*  
*salue, e li reis lié* ; 6479 *Gagain la salüe par nom*  
 ind. pr. 6 : 3230 *E tuit ensemble le salüent*  
 ind. fut. s. 5 : 1399 *Salüeréz de moie part*  
 subj. pr. 3 : 6118 *Ainz le baise qu'ele le salut*  
 impér. pr. 5 : 4903 *De moie part la salüéz*  
 part. pas. : 565 *E il orent lui salüé* ; 3332 *Pus les ad salüé toz trois* ; 3459  
*Li reis l'a premiers salüé* ;  
 5972 *E nos vos avom bien salu*

**sauver = « saluer »**

ind. pr. 3 : 508 *Il le sauve, si s'en vet* ; 6426 *Il veit son pere, sil sauve* ; 6490  
*Desque la voit, sil sauve*  
 impér. pr. 5 : 6074 *Sauvéz les dous de ma part*  
 part. pas. : 78-79 *Li rois e cil qui od lui sunt Ad sauvé cortoisement* ; 3838  
*Auques plus haut l'ad sauvé*

Phonétiquement, *sauver* s'explique très aisément par le phénomène banal de la vocalisation de *l* devant *u*. La vraie difficulté réside dans le fait que, pour chacun des six usages de *sauver* signifiant « saluer », le vers normalement octosyllabique ne comporte que sept pieds. L'auteur a donc probablement utilisé le verbe *saluer* (qui compte pour trois syllabes) alors que le copiste a transcrit *sauver* (qui ne contient que deux syllabes). Faut-il pour autant corriger dans tous les cas, comme l'ont fait sans hésiter Gelzer et Alison (compte tenu du fait que le *Romanz du reis Yder* présente un grand nombre de vers irréguliers, hypermètres ou hypomètres) ? J'y serais enclin le matin, et le soir je me ravise, en me disant que les attestations de *sauver* signifiant « saluer », que l'on retrouve par ailleurs — notamment dans un passage des *Merveilles de Rigomer*<sup>46</sup> — méritent d'être conservées, même si le transcripteur ne respecte pas lui-même de manière très fidèle la règle de vocalisation de *l*, comme le montre l'emploi de *salvé*, au sens de « sauvé », au v. 2857.

Je vous disais, en introduisant mon propos, que le *Romanz du reis Yder* suscite des interrogations, tant dans les matières littéraires que

46/ Dame, fait il, de ce singnor,  
 Qui sour tous autres a onor  
 Et qi vos fist de mere nee,

Soiés savee et oneree. (*Les Merveilles de Rigomer von Jehan*, éd. W. Foerster, t. 1, p. 199, vv. 6811-6815 et t. 2, p.199 et 207).

sous des angles plus philologiques. Ces questions, que j'ai eu le plaisir de vous exposer brièvement aujourd'hui, ne sont pas toutes résolues, loin s'en faut. Mais c'est sans doute dans la curiosité et la critique permanentes que siègent la grandeur et l'intérêt de la recherche scientifique.



# **Prix de l'Académie en 2008**



# Palmarès

## Prix Franz De Wever

Annuel. Destiné à récompenser un auteur belge âgé de moins de quarante ans pour un recueil de nouvelles. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Gabriel Ringlet et Marc Wilmet.

Le lauréat :

Nicolas Ancion, pour son recueil de nouvelles *Nous sommes tous des playmobiles* (Le Grand Miroir, 2007 ; rééd. Pocket, 2008).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Les personnages de ce recueil ne sont pas comparés sans raison à ces figurines schématiques et bariolées : l'humain, aujourd'hui, à force d'être formaté, conditionné, instrumentalisé, ne se met-il pas à leur ressembler de plus en plus ? Metro-boulot-dodo, sauf que le métro est en grève, le boulot de plus en plus difficile à décrocher, et le dodo fortement perturbé par les tracas en tous genres. Ancion, simplement, ne le prend pas trop au tragique, ou plutôt en rit pour ne pas trop devoir en pleurer, sachant comme Vian, qui doit figurer quelque part dans sa galerie de références, que l'humour est une très fréquentable politesse du désespoir.

Liégeois de souche, Ancion s'est plu à situer sa petite humanité à Bruxelles : un directeur de banque pris en otage en compagnie de son amie avec laquelle il vient de rompre, un employé qui aurait mieux fait de ne pas fouiller dans le fourre-tout de son employeur,

un photographe polonais équipé d'une prothèse thoracique, un coach d'assassins et de meurtriers, un publicitaire guère regardant sur les principes. "Bon faiseur, a écrit Lucie Cauwe, Nicolas Ancion aime jouer avec le suspense et les mots, il convoque l'absurde plus souvent qu'à son tour, enfile les scènes loufoques." Elles résultent souvent, nous dit-elle, d'"un petit ou un grand rien qui fait dévier le cours des choses". Ces grains de sables sont les premiers déclencheurs de ces contes où "l'humour noir et la vie en rose font souvent bon ménage" ».

Ce recueil plein de féroce bonhomie vient de paraître en livre de poche : il y rencontre un succès du meilleur aloi. »

## Prix André Praga

Biennal. Destiné à l'auteur belge d'une œuvre théâtrale créée à la scène ou à la télévision. Le jury était composé de Roland Beyen, Jacques De Decker et Françoise Mallet-Joris.

Le lauréat :

Philippe Blasband, pour le scénario de son film *Coquelicots* (2008).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Philippe Blasband est au centre de l'actualité : il vient de mettre en scène sa propre pièce *Paternel* au théâtre Le Public, au théâtre Marigny à Paris se joue *Nathalie*, avec la sémillante Virginie Efira. Cette pièce fut à l'origine un film, où le même rôle était interprété par Emmanuelle Béart. Comment ne pas être tenté, devant ce glissement naturel d'un registre, d'une forme à l'autre, d'introduire parmi les genres que l'Académie est appelée à récompenser, le scénario ? Ce n'est donc pas pour un texte de théâtre mais pour un script de film que Philippe Blasband est lauréat du prix Praga : celui de *Coquelicots* qui est un exercice interdisciplinaire de sa part, puisqu'il l'a lui-même réalisé.

Ce film n'eut jusqu'à présent qu'une diffusion assez modeste : raison de plus pour attirer l'attention sur une œuvre très intéressante. Elle se construit comme une série de portraits de personnages, forme polyptyque dans laquelle, on le sait depuis son *Effet cathédrale*, l'auteur excelle. Le film, fort bien réalisé, exploite le décor bruxellois, ce qui n'est pas si fréquent, et l'aborde sous un angle qui renforce son mystère et sa part d'ombre, d'autant que l'action se déroule dans le milieu de la pègre.

Blasband y joue avec sa maîtrise coutumière du cadrage. Il sait ce qu'une scène doit dire et sous-entendre, comme ce que la caméra peut montrer et dissimuler : c'est dans ce jeu que réside son esthétique propre, éminemment dramatique, et très stimulante pour le spectateur. Auteur multimédia par excellence, et excellent dans toutes les disciplines qu'il aborde (roman, depuis le prix Rossel de ses débuts, théâtre, cinéma), Blasband est avant tout un conteur, et son ascendance iranienne doit y être pour quelque chose, un ciseleur de récits qui s'entend à faire du public un partenaire de jeu, d'enquête, de démystification. Un art de l'interactivité qui, chez lui, n'est pas un vain mot. »

### **Prix Félix Denayer**

Annuel. Destiné à récompenser un auteur belge pour l'ensemble de son œuvre ou pour une œuvre en particulier. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Georges-Henri Dumont et François Emmanuel.

La lauréate :

Huguette de Broqueville pour son roman *Lydia, l'éclat de l'inachevé* (Michel de Maule, 2007).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« L'émotion, à la lecture de ce livre, vient de la puissance d'évocation sentimentale de l'auteur, de sa capacité d'épouser le souvenir essentiel et fondateur, de trouver les mots pour aller au plus intime, au plus secret de l'expérience. Le bonheur vient en sus : voici une vie bien pleine, menée avec ardeur et courage, qui arrive au terme de son parcours (un siècle !) en transmettant un message positif sans mièvrerie, constructif sans complaisance.

Huguette de Broqueville nous parle de Lydia, sa mère, une femme combattante, qui s'illustra dans la Résistance sans en attendre honneurs et reconnaissance, tout simplement parce que cela s'imposait, que la barbarie devait être contrée, que nos contrées devaient être préservées. Elle l'a fait sans négliger ses autres tâches, ses vocations de mère, bientôt de grand-mère, ensuite d'arrière-grand-mère, et au-delà. Il en résulte un magnifique portrait de femme, qui n'a pas besoin de se draper dans l'héroïsme pour accéder tout naturellement à une grandeur que l'on a envie de qualifier tout simplement de familière.

Quel concentré de sagesse, de passion, d'humour, d'humanité en somme. À chaque page, une notation originale. Une vie se trouve

élucidée, mais sans perdre son mystère. L'auteur a une prodigieuse mémoire, et une philosophie rigoureuse et nonchalante qu'elle est seule à exercer. Une drôlerie aussi, qui est la face mondaine, entendons courtoise et polie, de la lucidité. »

### Prix Emmanuel Vossaert

Biennal. Décerné à un écrivain belge pour un ouvrage en prose ou en vers et, plus spécialement, pour un essai de caractère littéraire. Le jury était composé de Roland Beyen, Philippe Jones et Raymond Trousson.

Le lauréat :

Frans De Haes pour son essai *Les pas de la voyageuse. Dominique Rolin* (AML Éditions/Éditions Labor, coll. « Archives du Futur », 2006 ; Luc Pire/AML Éditions, coll. « Archives du Futur », 2008).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« L'essai que Frans De Haes vient de publier dans la collection "Archives du Futur", *Les pas de la voyageuse. Dominique Rolin*, est à la fois une biographie fervente et savante et une approche critique éblouissante des textes majeurs de la romancière.

Dans un premier chapitre, il scrute minutieusement, en se basant sur des archives souvent inédites, les rapports complexes de Dominique Rolin à sa famille, à la Belgique, aux événements et aux rencontres qui l'ont marquée et qui ont nourri son œuvre abondante, singulière et fascinante.

Le second chapitre s'attache principalement à la rencontre de Philippe Sollers en 1958 et à l'impact durable de son œuvre et de son amour sur les romans de Rolin à partir du *For intérieur* de 1962.

Les onze chapitres suivants constituent des exégèses perspicaces et brillantes des livres que l'essayiste considère comme les plus importants, avec une préférence prononcée pour *Les Éclairs* de 1971 et, surtout, pour *L'Infini chez soi* de 1980, mais sans oublier les autres volumes dont il montre comment ils s'imbriquent les uns dans les autres. Frans De Haes pratique un constant va-et-vient entre les différents textes, utilisant une méthode souple, admirablement adaptée à celle de l'œuvre étudiée, dont il révèle avec pénétration l'originalité, la liberté, la profondeur, le rythme, la cohérence, la musique, la poésie. Son impressionnante culture, la très grande finesse de ses analyses, le charme de son écriture à la fois rigoureuse et somptueuse, la lucidité de sa passion enchantent et communiquent au lecteur l'envie de se (re) plonger dans l'œuvre fascinante de Dominique Rolin. »

## **Prix Eugène Schmits**

Triennal. Décerné à l'auteur d'une œuvre poétique ou non, de portée morale indéniable. Le jury était composé de Philippe Jones, Yves Namur et Liliane Wouters.

Le lauréat :

Gaspard Hons pour son recueil poétique *Les abeilles de personne* (Le Taillis pré, 2008).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Il n'est pas seulement l'un de nos lecteurs de poésie les plus attentifs, un sourcier qui excelle à différencier, à définir, à cadrer la poésie des autres, ce dont il s'acquitte dans nombre de publications, dont le *Journal* du Théâtre Poème. Cette autorité, Gaspard Hons la doit à sa pratique de la poésie, qui depuis quelques années, dans *Le jardin de Cranach* notamment, atteint à une maîtrise unanimement reconnue.

De quoi est-elle faite, cette maîtrise ? Du choix judicieux du canevas, d'abord, qui lui permet d'organiser ses poèmes en réseaux, autour d'un motif qui les aimante. Il ne s'agit pas de thèmes généraux lâches, ou approximatifs, mais très précis au contraire. Ils imposent aux recueils une structure qui aimante les textes, sans les contraindre. C'est ce que résume Philippe Jones quand il dit que cette écriture « ne procède nullement de l'automatisme, sans prescription pour autant ».

L'ensemble que réunit *Les abeilles de personne* est des plus réussis. Parce qu'il renvoie à la ruche, métaphore idoine du recueil. Et s'il s'agissait d'un support pour le miel qu'apportent les abeilles, comme la plume récolte et assemble les mots ? Hons est bien plus étonnant, bien plus inouï dans ses développements, qui traquent la présence insaisissable, postule qu'aucune volonté, repérable du moins, n'a présidé à ces agencements. Ils sont surtout propices à ce que le lecteur, provoqué, stimulé, devienne poète par proximité. »

## **Prix George Garnir**

Triennal. Décerné à l'auteur belge, de langue française, d'un roman ou d'un recueil de contes évoquant les aspects et les mœurs des provinces wallonnes. Le jury était composé de Danielle Bajomé, André Goosse et Marc Wilmet.

Le lauréat :

Armel Job pour son roman *Le commandant Bill* (Mijade, coll. « Mijade Romans », 2008).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Les histoires racontées par Armel Job ne sont jamais banales, ni attendues (on n'a pas oublié sa biographie de la sainte Freya). Elles maintiennent la curiosité du lecteur en suspens, tout en donnant une impression de réalisme dans l'évocation des lieux et des choses, dans la description des attitudes et par le naturel des dialogues, avec juste ce qu'il faut de mots régionaux pour la couleur locale. Tel est bien ce qui caractérise ce roman, dernier-né d'une série déjà longue. Le récit commence au 11 mai 1940 : un avion allemand tombe par accident dans une forêt d'Ardenne ; ses deux occupants sont blessés, le pilote, mortellement, son compagnon, grièvement ; que vont faire les habitants du village voisin ? Le lecteur ne manque pas d'être surpris, tout au long du livre, et jusqu'à la dernière page.

Comme souvent dans l'œuvre d'Armel Job, nous sommes dans un village d'Ardenne, ici un hameau plutôt : huit maisons qui "tenaient dans un creux qui ressemblait au fond d'une assiette à soupe un peu de travers". Les Ardennais, qu'Armel Job connaît de naissance, sont présentés tels qu'ils sont, ni caricaturés ni embellis : "Ce n'est pas qu'ils ne se parlaient jamais : ils devisaient de la pluie et du soleil, des légumes, des chantiers, des bêtes. Mais de ce qu'ils avaient sur le cœur, jamais. Qu'est-ce que l'autre en aurait fait ?" Ils se trouvent pourtant dans une situation toute particulière, unique — due à l'imagination de l'auteur ? Mais les noirs souvenirs que nos parents avaient gardés de la Grande Guerre, la présence des occupants, les dénonciations, le rôle des résistants (l'armée blanche, parfois mythique), tout cela est ravivé par Armel Job dans la mémoire de certains d'entre nous.

Armel Job a déjà reçu beaucoup de prix, mais il manquait à notre palmarès. Notre prix George Garnir lui siéra particulièrement, puisque *Le commandant Bill* répond au règlement : "un roman évoquant les aspects et les mœurs des provinces wallonnes", et avec quel brio ! C'est l'avis unanime du jury. »

### **Grand Prix de poésie Albert Mockel**

Quinquennal. Destiné alternativement à un poète qui n'est pas membre de l'Académie et à un poète qui en fait partie. Le jury était composé de Jacques Crickillon, Jacques De Decker, Daniel Droixhe.

Le lauréat :

Philippe Jones, pour l'ensemble de son œuvre poétique.

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Le plus important de nos prix de poésie, le Mockel, remis tous les

cinq ans, est réservé une fois sur deux à un membre de l'Académie. Il devient donc un décennal d'usage interne en quelque sorte. Il eut pour derniers lauréats issus de la notre compagnie Albert Ayguesparse et Fernand Verhesen. Il est attribué cette fois à Philippe Jones, pour l'ensemble de son œuvre.

Ce vaste corpus poétique a été édité il y a de cela quatre ans aux éditions de la Différence, avec une préface du grand critique français Charles Dobzynski, le rédacteur en chef de la revue *Europe*. Cette très belle étude contient quelques idées-clés qui ont nourri la réflexion du jury, composé de pairs, et dès lors soucieux d'une évaluation qui bénéficie de la distance nécessaire.

Charles Dobzynski a très bien défini l'importance de Philippe Jones dans la poésie contemporaine, qui lui a d'ailleurs valu d'être couronné par l'Académie française. En commençant par décrire le profil très particulier de notre confrère : « Cet académicien se situe, dans sa création, en dehors de tout académisme... Après tout, on sait que Paul Claudel a été ambassadeur et Saint-John Perse secrétaire général du Quai d'Orsay. À vrai dire, une personnalité, si officielle soit-elle, peut en cacher, ou en éclipser une autre, officieuse celle-là. » Tentant de situer Jones dans une filière belge, il l'inscrit dans la lignée de Van Lerberghe et de Maeterlinck, plutôt que dans celle de Rodenbach ou de Verhaeren. Sa poésie, nous dit-il, se caractérise par « un raffinement qui n'est pas un esthétisme caparaçonné ou vain mais une forme élégante de la lucidité : elle permet au langage d'atteindre sa profondeur et à la pensée sa plénitude » et il salue l'une des forces de la prosodie chez Philippe Jones, « qui réside précisément dans le décroisement qu'elle a opéré entre vers et prose, tout en veillant à la structure rythmique et en surveillant l'énonciation avec un art d'orfèvre de la syntaxe et de la sémantique », citant d'ailleurs à ce propos le bel aphorisme de Paul Valéry : « La syntaxe est une faculté de l'âme. »

Une œuvre qui s'épanouit en plus d'une vingtaine de livres, répartis sur près de soixante ans d'écriture : c'est de cet édifice d'une exceptionnelle harmonie et d'une sereine hardiesse que le prix Albert Mockel veut saluer le rayonnement et la pérennité. »

### **Prix Bosquet de Thoran**

Biennal. Décerné à un poète belge de plus de 60 ans. Le jury était composé d'Alain Bosquet de Thoran, Yves Namur et Liliane Wouters.

Le lauréat :

Werner Lambersy, pour l'ensemble de son œuvre.

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Nouveau prix institué par l'un de nos confrères pour saluer un auteur ayant dépassé la soixantaine, il ne pouvait trouver de meilleur destinataire que Werner Lambersy. Cette œuvre est, en effet, d'abord un parcours. Depuis plus de quarante années, elle est le lieu d'une inépuisable diversité, mais aussi d'une exceptionnelle cohérence.

Dès ses débuts, la poésie de Lambersy s'est voulue compacte, sans complaisance, toujours aiguë, tranchante, et en même temps réconfortante, parce qu'elle portait le doigt, avec une extraordinaire prescience, là où il fallait. Il irait alors chercher des paroles fraternelles dans d'autres espaces, d'autres cultures, d'autres traditions. L'œuvre de Lambersy est devenue cosmopolite, et puis cosmique. Pas question, chez lui, de cette absorption cynique des autres territoires que l'on appelle la globalisation. Des textes comme *Maîtres et maisons de thé* sont au contraire d'humbles acquiescements à la sagesse, à la finesse, à la justesse de l'autre. Et l'œuvre de Lambersy contient d'innombrables plongées de ce genre, favorisées par une faculté d'accueil hors du commun.

Son nombre de titres est si grand que l'on pourrait voir en lui un polygraphe. C'est mal le connaître. Il n'additionne pas ses acquis, il les met en résonance. Il essaie des formes, des rythmes qu'il confronte, ajuste et parvient quelquefois à renforcer par le fait de leur confrontation. Peu de poètes arrivent à ce point, par les pouvoirs d'une seule langue, à tenter la rhapsodie de plusieurs langages, parfois très lointains, mais dont il nous fait ressentir les parentés profondes. »

### **Prix Jean Kobs**

Triennal. Destiné à un poète d'origine belge âgé de plus de quarante ans, pour un recueil de poèmes d'inspiration spiritualiste et, si possible, de forme classique. Le jury était composé d'André Goosse, Yves Namur et Jean Tordeur.

Le lauréat :

Serge Meurant, pour son recueil poétique *Ici-bas* (Le Cormier, 2006).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Depuis la publication de son premier recueil *Le sentiment étranger* en 1970, jusqu'à ce dernier livre, *Ici-bas*, Serge Meurant aura toujours fait preuve d'une même démarche : des poèmes assez brefs et une quête permanente du dépouillement et du "dessaisissement" comme l'écrivait à son propos Pierre Chappuis dans *La Nouvelle Revue Française*. Il y a constamment chez ce poète une atmosphère particulière comme si nous étions dans un clair-obscur, un peu entre le proche et le lointain des choses, entre dit et non-dit.

*Ici-bas* témoigne de cette poésie du murmure, voire de l'effacement. "S'épanouir de lenteur" dit le début d'un poème : voilà comment la poésie de Serge Meurant procède en chacune de ses pages. Conscient de la précarité de toute chose, et de la légèreté de l'être qu'il ne tient pas pour insoutenable, parce qu'une sagesse très ancienne l'y a initié de longue date, il charge quelques mots d'être les fétus sur le cours du temps. Ses poèmes semblent fragiles, mais ils sont de l'ordre des roseaux qui ne se rompent pas.

Meurant est de ces poètes qui engagent le lecteur à une écoute à ras des mots, mais qui propulsent vers d'insoupçonnables contrées. On est proche d'une poésie orientale, où l'on frôle nécessairement la philosophie, une philosophie non référentielle, fondée sur l'expérience qui a infusé très longuement. »

### **Prix Georges Lockem**

Annuel. Décerné à un poète belge de langue française, âgé de 25 ans maximum, soit pour un manuscrit, soit pour un ouvrage édité pendant l'année précédant l'année d'attribution. Le jury était composé de Jacques Crickillon, Claudine Gothot-Mersch et Liliane Wouters.

Le lauréat :

Raphaël Miccoli, pour son recueil poétique *Cœur à corps* (inédit).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« À vingt-cinq ans, Raphaël Miccoli parvient, par la magie de ses poèmes en prose, à faire éprouver l'indicible cauchemar de la condition humaine ; le cauchemar de celui, le poète, qui est en quête d'un sens dans un environnement qui refuse désormais d'en avoir, qui se satisfait d'une insane et festive suspension au milieu de sa propre absurdité. Le poète, lui, en ces pages hallucinées, d'une écriture resserrée, acérée, se déchire dans l'attente d'un signe de

transcendance. Asthénie et soif dévorante, couple oymorique qui confère sa cohérence à ce remarquable livre de poèmes.

Une poésie tentative de méditation. Tentative, car comment vaincre la fugacité de l'être même, comment fixer, serait-ce un instant, cette vie qui s'écoule étrangère autant qu'inexorable ? Et autour de soi, le silence de dieux sans don de réponses. Et devant soi, la vieillesse et le vide.

“ Attends. N'espère rien. / Attends. Il est déjà trop tard. ”

Alors, se tourner vers une naissance de naguère — la fréquence du mot « *ombilical* » —, une venue vierge au monde ; mais tout était-il vraiment possible en ce temps de la source d'un temps, ou tout était-il déjà marqué sur la piste de la vie ?

C'est donc un homme seul qui parle ici, suspendu dans le néant du destin, poète "funambule" qui cherche à vaincre sa propre, fatale, pesanteur. Poète "Porteur d'étoiles", qui attend celle qui l'identifiera, qui colle ses lèvres à l'obscurité de sa pauvre vie, qui poursuit sa "folie" à travers un monde qu'il ne comprend pas, non plus qu'il ne s'éclaire à lui-même dans le miroir elliptique de l'ego.

Malgré l'abêtissant totalitarisme post-moderne, la poésie, espace de l'appel à la transcendance, demeure vive tant qu'un être, éprouvant sa solitude abyssale, la réinvente comme étoile de folie. Ainsi de Raphaël Miccoli, qui compose ici un livre rétif à classification comme à consommation. »

## Prix Verdickt-Rijdsams

Annuel. Octroyé à un auteur belge dont l'ouvrage porte sur le dialogue entre les arts et les sciences. Le jury était composé de Jacques De Decker, Roland Mortier et Georges Thinès.

Le lauréat :

Jean-Louis Michaux, pour son essai intitulé *L'énigme Schubert. Le mal qui ne pouvait dire son nom* (inédit).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Le professeur Michaux n'en est pas à son coup d'essai. Rien ne le requiert plus que la maladie telle que le musicien l'éprouve. Parce que le champ d'observation est des plus féconds. Il ne se peut pas que le mal, dans un art aussi sensitif que la musique, n'y trouve son écho, sa modulation.

Cette focalisation, Jean-Louis Michaux l'a déjà cultivée à propos de Beethoven, de Bartok, de Mozart. Voici que la même méthode, il s'en sert à propos de Schubert. On a envie de dire : enfin. C'est que la maladie, dans le cas du compositeur de *La jeune fille et la mort*, a une dimension particulièrement tragique parce qu'elle est liée à l'amour et au secret, à la honte de la contamination. C'est la raison pour laquelle l'auteur s'attache beaucoup à la personnalité du malade, et développe à son propos une analyse biographique des plus scrupuleuses.

Il ressort de ce livre — qui doit encore paraître — un portrait très émouvant du compositeur, très précocement doué, d'un rare accomplissement dans son art — supériorité dont il ne manifestait pas la conscience, d'ailleurs —, et d'une désarmante maladresse dans la vie. En tant que médecin, l'auteur montre combien les remèdes de l'époque (le mercure, notamment) étaient pour ainsi dire sans effets, rendant la maladie plus pénible et fatale.

Mais Schubert, précoce dans la mort aussi, sut tirer les meilleurs effets de son épreuve. La beauté déchirante de son œuvre, dont on ne mesura la pleine ampleur qu'après sa mort, doit beaucoup à ce sentiment d'impuissance, de malédiction de l'inachevé qui l'imprègne tout entière. De sorte qu'il se pourrait bien que le point de vue adopté par l'auteur soit, précisément à propos de Schubert, le plus pertinent qui soit. »

### **Prix Sander Pierron**

Biennal. Attribué à un écrivain belge pour un roman ou un recueil de récits. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Raymond Trousson et Guy Vaes.

Le lauréat :

Grégoire Polet pour son roman *Chucho* (Gallimard, coll. « Blanche », 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« En quelques années, ce prodige de nos lettres qu'est Grégoire Polet nous a donné quatre romans. Après un début fulgurant où il déployait déjà son art du récit choral, avec pour épice Madrid, puis une variation sur le thème du copiste, suivi d'une nouvelle vaste orchestration qui, cette fois, se centrait sur Paris, il vient de publier un roman plus bref, *Chucho*, où il montre qu'il n'a pas toujours besoin de disperser le tir pour nous captiver.

Ce prix veut saluer évidemment une éclatante démonstration de talent, qui a déjà hissé Grégoire Polet au premier rang des lettres françaises d'aujourd'hui (sa participation au très important manifeste de la « Littérature-Monde » en témoigne), mais en particulier *Chucho*, son plus récent ouvrage, où il excelle dans la focalisation narrative, s'imposant un exercice aux antipodes de l'unanimité qui caractérisait deux de ses premiers livres, et qui était devenu une sorte de marque de fabrique.

*Chucho* est un récit serré comme un poing, que l'auteur situe dans cette ville de Barcelone qu'il connaît bien pour y avoir, pour l'instant, élu domicile. Il a choisi de raconter l'histoire d'un poulbot des quartiers populaires de la ville, le jeune Chucho, un pré-ado qui en sait déjà long sur les passions humaines. Il a été proche de Polaca, une fleur de pavé qui a été assassinée, probablement par son proxénète dont elle n'avait pas respecté la loi. Il rêve de fuite loin, très loin, à New York par exemple où son ami Hans pourrait l'emmener s'il arrivait à se procurer les papiers nécessaires.

Pierre Maury a comparé ce roman très maîtrisé à un "*Oliver Twist* à la mode d'aujourd'hui et sans misérabilisme". Étrange comme Charles Dickens réapparaît comme référence de nos jours. On parle de lui aussi à propos du film *Shumdog Millionaire* qui vient de rafler les oscars. La crise engendrerait-elle des épopées du courage enfantin ? »

### **Prix Robert Duterme**

Quadriennal. Destiné à un écrivain de langue française pour un recueil de récits touchant au fantastique. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Daniel Droixhe et André Goosse.

Le lauréat :

Bernard Quiriny, pour son recueil de nouvelles *Contes carnivores* (Seuil, coll. « Cadre rouge », 2008).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Quiriny récolte les prix à foison pour ce recueil qui est son deuxième livre. Le prix Rossel, le prix Marcel Thiry lui ont déjà été décernés, et ce ne fut, dans les deux cas, que justice. Le Rossel s'efforce de ne jamais manquer un nouveau talent lorsqu'il est l'affirmation d'un écrivain majeur, il ne pouvait donc ignorer ce jeune juriste gagné par le démon des lettres. Son évidente parenté (quoiqu'inconsciente) avec l'auteur des *Nouvelles du grand possible* imposait qu'il s'inscrive au palmarès du prix qui porte son nom.

Le jury du prix Dutermé, qui devait désigner l'excellence d'un "recueil de récits touchant au fantastique", ne pouvait évidemment pas laisser passer ces *Contes carnivores* car ils rassemblent quelques-uns des meilleurs récits écrits dans ce courant depuis longtemps. Au point que l'on tient déjà, dans les milieux des vrais amateurs, ce quasi-débutant pour un maître.

Le volume est à la fois composite et cohérent. Les histoires qui le composent ne sont pas totalement indépendantes les unes des autres, elles s'entrelacent par des motifs se faisant écho, disposent même d'un personnage récurrent qui leur sert de lien. Les situations qu'elles évoquent sont si singulières, et souvent inédites, qu'elles marquent bien vite la mémoire, et durablement. L'idée de cette femme que le simple geste de presser une orange ressuscite inmanquablement, celle de ces fanatiques de marées noires qui n'en manqueraient pas une pour un empire sont de grandes premières dans le monde de l'imaginaire.

Une authentique originalité fonde ce livre, celle d'un univers intérieur très singulier qu'une précoce maîtrise coule dans des formes langagières qui lui sont d'emblée consubstantielles. Un écrivain de cette trempe ne surgit pas assez fréquemment pour que le jury, quoiqu'il fût déjà couvert de distinctions, ne le couronne pas l'année même où il s'est pleinement révélé. »

## **Prix Émile Polak**

Biennal. Attribué à un poète de nationalité belge de moins de trente-cinq ans à l'expiration de la période biennale. Le jury était composé de François Emmanuel, Yves Namur et Gabriel Ringlet.

Le lauréat :

Antoine Wauters, pour son recueil poétique *Debout sur la langue* (Maelström, coll. « Booklegs », n° 46, 2008).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Antoine Wauters est né à Liège en 1981. Il partage actuellement son temps entre l'écriture, l'enseignement et la musique. Il a été publié dans quelques revues comme *Matières à poésie*, *Sources* ou *l'Atelier de l'Agneau*. En 2008 est paru son premier livre, *Os*, aux Éditions Tétrás Lyre. *Debout sur la langue* est son deuxième livre publié dans la collection « Booklegs » des Éditions Maelström, une singulière collection, où paraissent des livrets de performances, des livres de l'instant, toujours à prix contenu et comme le dit son éditeur, "dans l'esprit du bootleg musical".

Ce livre est un ensemble de fragments, des proses poétiques qui sont autant de questionnements sur la langue ou de mises en scène de la langue et de la parole (on pourrait évoquer, d'ailleurs, une démarche similaire à celle de Lorand Gaspard dans son livre *Approche de la parole*). On sent ici que l'écriture aspire à faire corps avec la matière, avec la terre en particulier, et il n'est pas étonnant d'entendre le poète nous dire : "Lorsque je dis *j'écris*, peut-être ne faut-il rien entendre d'autre que *je me penche, tends la main, ramasse rocs et rochers sonores*."

Antoine Wauters — il n'a que vingt-sept ans — fait preuve ici d'une déjà belle maîtrise de la langue et il est l'un de ces nouveaux poètes à encourager sans réserve aucune. »

**Ceux qui nous quittent**



# Lucien Guissard

Par M. Gabriel Ringlet

## Le vieil homme et la rivière

Lucien Guissard était un tendre sceptique visité par la grâce de l'humour. Je lui dois beaucoup. En journalisme certainement, en littérature aussi. J'ai envie d'ajouter, ce qui étonnera peut-être : en christianisme surtout. Je n'ai jamais oublié sa proposition d'adjoindre aux signes de ponctuation le « point de scepticisme ». Il invitait même à pratiquer « le bon usage chrétien du scepticisme », car pour lui c'est « vertu » d'aller dans cette direction-là. Comme le cher Qohélet de la Bible, au livre de *L'Ecclésiaste*, il était lucide, indépendant, et capable de bouger sans perdre pied.

Étudiant, assistant et puis successeur de ce grand maître à l'Université Catholique de Louvain, j'ai toujours été marqué par l'attachement qu'il exprimait souvent à l'égard de son environnement paysan. Même à Paris, même comme rédacteur en chef de *La Croix*, il était resté un enfant de la brume à sereine distance des grandeurs d'établissement. Bon public et pas seulement bon critique, on ne perçoit pas toujours, à cause, peut-être, d'une sévérité d'apparence, que cet assomptionniste amoureux du jazz et du western se délectait à la lecture du *Canard enchaîné* et restait un passionné de football qui ne ratait sous aucun prétexte un match de Coupe du Monde. D'ailleurs, au collège, il était avant-centre ! Et quand on lui demandait, outre le sien, quel métier il aurait aimé exercer, il répondait sans l'ombre d'une hésitation : sculpteur ou chef d'orchestre. Il a même rêvé qu'il dirigeait un jour les *Variations* de Brahms sur un

thème de Haydn... Dans la vie, il dirigera surtout des variations journalistiques et ses talents de sculpteur, il va les pratiquer du côté de la littérature.

En approchant le livre, « compagnon et instituteur de confiance », Lucien Guissard ne s'éloigne pas du journalisme. Il est ferme là-dessus : « Le critique littéraire d'un journal est un journaliste ; il n'est qu'un journaliste. » Et quelle sévérité pour les journalistes sans livres : ils « passent à côté de l'actuel. (...) C'est ainsi qu'un métier se ratatine autour de ce qu'il a de plus précaire ». On voit la direction et c'est bien ce qu'il enseignait : ne surtout pas séparer littérature et journalisme puisque la littérature représente « une prodigieuse école de la question ». Du coup, et la chose n'est pas habituelle, il va proposer une lecture sociale des œuvres littéraires en invitant ses étudiants à s'engager résolument dans l'ascèse de l'interrogation.

À deux reprises, j'ai confié à Lucien Guissard un choix difficile qui venait me secouer en pleine vie professionnelle. Dans les deux cas — la présidence du département de communication et, plus tard, le vice-rectorat — il s'agissait de mesurer le sens d'une réorientation. Et donc d'une rupture. Je n'ai pas oublié sa réponse, identique les deux fois : « À votre place, j'accepterais, à une condition : ne jamais renoncer à l'écriture. » J'ai tenté de tenir parole. En gardant un œil sur sa propre route, car lui non plus ne renonçait pas. Je crois même que l'écriture était devenue une grande affaire dans sa vie. Je l'ai surtout senti en lisant un de ses derniers ouvrages, *Le Vieil Homme et la Rivière*, une « méditation » où il nous entraîne encore une fois sur les chemins de sa géographie natale. Il y parle d'un sentier de terre qui conduit à l'eau, des perce-neige sous les coudriers, mais « le plus beau, c'était l'égantier. Je n'ai pas changé d'avis. Chaque fois que je vois un des derniers églantiers en fleurs, je m'arrête pour le saluer<sup>1</sup> ».

En lisière des études, j'ai croisé quelques églantiers en fleurs qui portaient parfois le curieux nom de professeurs. Rosiers sauvages à leur façon, il leur est arrivé de faire mûrir une baie de miracle, même par temps de gel. Lucien Guissard était de ceux-là. Vous comprenez que je m'arrête pour le saluer.

# Fernand Verhesen

Par M. Pierre-Yves Soucy<sup>1</sup>

Parfois, il en va d'une œuvre comme il en va de l'homme qui la signe. Si l'expérience de la vie se porte à la rencontre de l'expérience poétique, c'est que l'expérience poétique offre la possibilité, bien que jamais acquise, de se donner tout entière à cette rencontre.

Par l'exigence de son action, par la tentative d'élargir jusqu'à l'infini une voix qui s'éprouve, et tout autant par l'ardeur de sa générosité, Fernand Verhesen ne dissimulait rien de l'incomplétude et de l'inachèvement de l'une ou de l'autre. À tout moment, il risquait aussi bien dans l'œuvre que dans la vie. Et ses risques avaient pour principale visée celle de se tenir au plus près d'une parole de vérité, sachant trop bien que rien ne peut être fondé sur le mensonge. Non pas d'une vérité donnée, mais d'une vérité conquise par les questions renouvelées, et qui font de l'écriture et de la pensée des actes sans repos, comme pour garder vif ce refus des certitudes qui les accompagnent. Car pour lui, établir quelques repères essentiels, c'était d'abord les questionner, mesurer leur tenue, au-delà de soi, cerner l'énergie qu'ils recèlent, selon une

1/ Cet hommage, rédigé à Mexico le 23 avril 2009, a initialement paru dans *Le Journal des Poètes*, n° 3, 2009 et est ici reproduit avec l'aimable autorisation de son auteur.

résolution nécessaire et délibérée de nourrir cette insurrection discrète qui le caractérisait. Dans l'un de ses derniers livres de poésies, on peut lire ceci, qui en signale l'emportement :

Aux confins foisonnants, je n'ai pour tout partage  
 que la certitude abrupte d'un scintillement de reflets.  
 Des parcours interdits s'ouvrent au revers et sans  
 retour en la descendance des paroles je poursuis au  
 fil de mes frontières l'ubiquité d'un autre savoir.

Tout le contraire d'une démission, d'un abandon. Puisque chaque mot prononcé, chaque mot déplacé, chaque parole révisée, chaque forme mise en cause, tentait la percée la plus courte, et la plus farouche, afin d'accentuer la portée de la voix dans la conquête de cet autre savoir. Il avait fait le pari de la poésie et de la pensée, le pari de l'impossibilité de conduire l'une sans s'attacher au mouvement intime de l'autre. Il a su très tôt qu'il ne pouvait escamoter cette difficulté, et que ce serait une illusion de croire que toute avancée pouvait s'accommoder de ce qu'elle tenterait de maintenir dans l'ignorance. Son enthousiasme lucide l'a ainsi conduit à relayer la parole et la pensée, à établir les liens indispensables avec ceux qui marquèrent le plus profondément les promesses équitables d'une époque, ceci afin d'en désigner notamment l'universalité. Son devoir d'éditeur, au Cormier d'abord, puis à la revue *Le Courrier du Centre international d'Études poétiques*, pour faire connaître, pour rendre disponible, ce qui le tenait constamment en alerte afin de répercuter la création poétique contemporaine, venait sceller l'accomplissement d'un engagement et d'une promesse. Son attention au texte, par le soin qu'il mettait à ses choix, se prolongeait jusque dans les détails infimes, jusque dans la recherche d'une parfaite adéquation de la forme de l'objet dans l'encadrement de la parole.

Fernand Verhesen a accompagné le siècle passé avec une lucidité affûtée par tous les événements qu'ont dû affronter, et parfois subir, ceux qui, comme lui, le traversèrent. Ces magmas de réalités aux angles d'une histoire si profondément déterminée par la barbarie des guerres et des régimes politiques totalitaires aussi bien que par toutes les lâchetés, par tous les désenchantements comme tous les effondrements sensibles qui auront marqué une époque venant s'échouer sur les côtes de notre présent. Raison de plus, sans aucun doute, de ne délaissier aucun des domaines de l'expérience sensible exigeant d'être pensés afin de s'alerter face à toutes les désorientations possibles, et à ce qui les motive. Il savait précaire la faculté de juger ce monde comme il allait. Mais il savait plus que quiconque qu'il ne fallait céder en aucune manière à ce qui pouvait conduire à

quelque dégradation, aussi infime soit-elle, de notre condition. Il avait la volonté d'accompagner cette condition, mieux, de l'élever et de la saluer, de la défendre contre tout ce qui était susceptible de l'abaisser.

Comment alors tenir ?, sinon une fois encore, par la parole, une parole obstinée, une parole pour frayer la voie possible à un horizon de sens. Par la justesse de cette parole, par une attention de tous les instants aux surgissements inédits au cœur de la pensée et de la création, tout ce qui pouvait renouveler l'espoir d'une avancée pour affronter le réel, dans sa dimension historique autant que dans ses aspects les plus intimes, avec l'espoir d'en sonder l'infini, et comme pour contrer l'acharnement des retours tragiques de ce même réel. Ceci selon une attitude qui consistait à ne jamais déprécier ce qui méritait et ce qui mérite toujours. Mais aussi, pour connaître mieux, par des motivations renouvelées, et avec plus de profondeur encore, tout ce devant quoi l'on passe si souvent en aveugles. Cherchant aussi à écarter les chimères et les tromperies qui nous bercent, et prendre cette distance si nécessaire pour donner à ce monde la juste édification qu'il appelle.

L'homme vit désormais par l'attitude tenue face à la vie autant que par la présence de son œuvre. C'est dire que le rendez-vous qui nous attache plus que jamais à lui est encore et toujours à venir. Il vit de cette présence-là : ce qu'il est depuis cette attitude et par cette œuvre vient rallier notre mémoire, une mémoire qui exige de nous porter, comme rarement, sans aucun doute, en avant de nous-même.

