



Le Bulletin

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

Séance publique

Réception de Jacques Charles Lemaire et de Lydia Flem

Roland Mortier – Jacques Charles Lemaire – Jacques De Decker – Lydia Flem

Communications

Jacques Crickillon Le vieil étang : voyage en poésie lointaine – **Guy Vaes** Un virtuose de la coupe – **Jacques De Decker** Paul Valéry est-il mort d'amour ? – **Alain Bosquet de Thoran** Du Collège de Pataphysique à l'Ouvroir de Littérature Potentielle – **Lydia Flem** Freud, poète de l'inconscient – **Marc Wilmet** « Ne me laisserez-vous que cette confusion du soir - Après que vous m'avez, un si long jour, nourri du sel de votre solitude... ? » (Saint-John Perse). Retour sur un subjonctif contesté – **Daniel Droixhe** Langue, race, politique et littérature régionale dans l'*Action wallonne* (1933-1940) – **François Emmanuel** Quelques pas dans le labyrinthe (Rêve et écriture) – **Jean-Baptiste Baronian** Simenon et la bibliophilie

Texte

Marc Quaghebeur Permanence et avatars du mythe du XVI^e siècle, dans la littérature belge de langue française, après *La Légende d'Ulenspiegel*

Prix de l'Académie en 2009

Ceux qui nous quittent

Jean Tordeur par Jacques De Decker



Séance publique du 27 novembre 2010

Réception de M. Jacques Charles Lemaire et de Mme Lydia Flem

Discours de M. Roland Mortier	9
Discours de M. Jacques Charles Lemaire	17
Discours de M. Jacques De Decker	29
Discours de Mme Lydia Flem	39

Communications

Le vieil étang : voyage en poésie lointaine

Communication de M. Jacques Crickillon à la séance mensuelle du 13 février 2010.....	55
---	----

Un virtuose de la coupe

Communication de M. Guy Vaes à la séance mensuelle du 13 mars 2010.....	65
--	----

Paul Valéry est-il mort d'amour ?

Communication de M. Jacques De Decker à la séance mensuelle du 17 avril 2010	75
---	----

Du Collège de Pataphysique à l'Ouvroir de Littérature Potentielle

Communication de M. Alain Bosquet de Thoran à la séance mensuelle du 8 mai 2010.....	87
---	----

Freud, poète de l'inconscient

Communication de Mme Lydia Flem à la séance mensuelle du 19 juin 2010.....	95
---	----

« Ne me laisserez-vous que cette confusion du soir – Après que vous m'ayez, un si long jour, nourri du sel de votre solitude... ? » (Saint-John Perse).

Retour sur un subjonctif contesté

Communication de M. Marc Wilmet à la séance mensuelle du 11 septembre 2010.....	107
--	-----

Langue, race, politique et littérature régionale dans l'Action wallonne (1933-1940)

Communication de M. Daniel Droixhe à la séance mensuelle du 16 octobre 2010	121
--	-----

Quelques pas dans le labyrinthe (Rêve et écriture)

Communication de M. François Emmanuel à la séance mensuelle du 6 novembre 2010.....	155
--	-----

Simenon et la bibliophilie

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 11 décembre 2010..... 167

Texte

**Permanence et avatars du mythe du XVI^e siècle,
dans la littérature belge de langue française,
après *La Légende d'Ulenspiegel***

Texte de M. Marc Quaghebeur 179

Prix de l'Académie en 2009

Palmarès 237

Ceux qui nous quittent

Jean Tordeur par Jacques De Decker 253

**Réception de
M. Jacques Charles Lemaire
et de M^{me} Lydia Flem**

Séance publique du 27 novembre 2010

Réception de M. Jacques Charles Lemaire

Discours de M. Roland Mortier

Monsieur,

J'aurais voulu, m'inspirant du célèbre exorde de Bossuet, pouvoir vous dire, ainsi qu'à mon auditoire : « Je vous réserve les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint. » Mais Bossuet avait soixante ans quand il prononçait ces mots, âge que j'ai largement dépassé, et force m'est de transmettre à la fois la parole et la présence à mon confrère et ami Raymond Trousson. Qu'il en soit remercié de tout cœur. Vous me croirez, mon cher Jacques, quand je vous dirai combien je regrette ces contrariétés et combien j'aurais préféré vous adresser mes félicitations en personne. Votre élection à notre Académie consacre une vie vouée entièrement au savoir, à sa recherche et à sa communication. Votre trajectoire en témoigne, que je ne pourrai que résumer trop sommairement.

Né à Etterbeek le 7 novembre 1948, vous faites vos études primaires dans les établissements de Pro Juventute. Vous les quittez pour entrer à l'Athénée de votre lieu de naissance et y suivre les enseignements de la section latin-mathématiques, puis latin-grec. Vous avez en effet décidé de vous orienter vers le droit ou vers la philologie. La première orientation vous semblant fort encombrée, vous vous décidez à opter pour la section de philologie romane à l'Université libre de Bruxelles. Vous y passez avec succès les années 1965 à 1969 et vous y faites des amis, parmi lesquels vous vous attachez particulièrement à Alain Goldschlaeger, qui fera carrière au Canada et à qui vous vous associez dans plusieurs de vos publications.

Votre orientation vous destinait à l'enseignement. Vous voilà, dès 1970, professeur de français à l'Athénée Adolphe Max de la Ville de Bruxelles. Il était dirigé à l'époque par un préfet à la personnalité peu commune, homme de double culture, mathématique et littéraire, homme de radio aussi, qui y traitait de Proust aussi bien que de laïcité dans l'émission *La Pensée et les Hommes* dont il fut longtemps le responsable et à laquelle il va vous associer avant de vous la confier, comme c'est toujours le cas, dorénavant à la télévision.

Je voudrais m'arrêter un instant à cette plongée dans l'enseignement secondaire avant l'entrée dans la carrière universitaire. Elle n'était pas rare après la guerre de quarante, lorsqu'une génération prit le relais, en particulier dans le domaine des sciences humaines. Le monde universitaire a fort changé, comme ont disparu les sections dites philologiques. Reste que vous êtes un produit de cette formation, que vous avez d'ailleurs approfondie dans l'étude de notre moyen âge littéraire. Je vous y encouragerai en vous obtenant, dès 1970, en parallèle avec votre fonction à l'Athénée, celle d'assistant catégorie C, donc maigrement rétribuée. En entrant ainsi dans le monde des médiévistes, vous prolongiez une tendance très marquée de notre philologie romane belge, où je ne citerai que les noms de ceux dont vous fûtes l'élève, Albert Henry et notre regretté confrère Pierre Ruelle.

Après votre soutenance de thèse de doctorat en 1981, la Ville de Bruxelles vous confie une chaire de français à son Académie des Beaux-Arts, puis à l'École de Commerce où vous enseignez, à côté des subtilités de la langue, la philosophie morale à de futurs hommes d'affaires. Cette situation évoluera en 1992, où vous posez votre candidature, en France, à une chaire de français du moyen âge. Reçu par deux jurys, vous serez retenu finalement par celui de l'Université de Lille, où vous terminerez votre carrière active à une date assez récente.

Il me faut maintenant revenir à l'essentiel de mon propos, celui de vos travaux et de vos publications, pour évoquer vos recherches sur le moyen âge français. Les non-initiés s'en étonneront peut-être, mais le moyen âge littéraire français est un domaine très vaste, dont une importante production nous a été conservée, en dépit des guerres et des catastrophes naturelles. L'extension de cette période, qui va de la *Cantilène de sainte Eulalie* jusqu'aux « grands rhétoriciens » du XV^e siècle, a conduit les savants médiévistes à se spécialiser dans un secteur (littérature religieuse, morale, chevaleresque, comique) ou dans une période déterminée. Votre choix est

allé d'emblée à notre très méconnu et pourtant très riche XV^e siècle. Or il s'agit d'une époque fort bien représentée dans nos bibliothèques, et en particulier à notre Bibliothèque Royale, lointaine héritière de la Bibliothèque de Bourgogne. C'est d'ailleurs un de ses manuscrits, le Bruxellensis IV 541, qui fera l'objet de votre premier livre, consacré à des témoignages inédits d'écrivains de cette époque : Meschinot, Molinet et Villon.

N'étant pas médiéviste moi-même, j'ai cru sage de vous suggérer de préparer une thèse de doctorat dont l'objet dépasserait le caractère purement philologique pour toucher à l'histoire des idées et à celle des mentalités. C'est ce que vous avez réalisé dans une étude magistrale des visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du moyen âge. Ce qu'on peut appeler le règne des Valois en France voit se multiplier les controverses à propos de la vie de cour, magnifiée par les uns, critiquée ou réprouvée par les autres. Une partie importante de la littérature, tant latine que française, traite de ce sujet, qui déborde même indirectement sur d'autres genres. Comme vous le dites dans votre introduction : « Avec l'avènement des premiers Valois, on voit apparaître la création d'une féodalité bâtarde, dans laquelle le don d'un fief est remplacé par l'octroi de pensions et la hiérarchie vassalique transformée en un réseau de clients. Cette féodalité dégradée se soutient par la passation de pseudo-contrats de vassalité, par la création d'ordres de chevalerie et par un cérémonial de cour luxueusement mis en scène. » On sait le rôle que ce cérémonial, et les ambitions qu'il recouvre, a joué à la cour de Bourgogne.

Assez tôt apparaissent, à côté des écrits célébrant la vie curiale, des critiques fondées sur des mobiles divers qui vont constituer la structure de votre analyse. Le règne de Charles V voit décliner l'expression littéraire de l'idéal chevaleresque au profit d'un humanisme juridique qui met l'accent sur la bonne administration. Le rôle des conseillers qui entourent le prince, et dont certains sont d'origine bourgeoise, s'en trouve renforcé. Le pouvoir monarchique vise à s'affermir face aux forces féodales. Le thème du *rex literatus* remplace avantageusement l'idéal chevaleresque et Christine de Pisan n'hésite pas à écrire que « le roi non savant n'est qu'un âne couronné ». La lecture des auteurs anciens, entre autres d'Aristote dans ses *Éthiques* et ses *Économiques*, empêchera le souverain de régner en tyran. Sur ces principes va se constituer une société de clercs, en quelque sorte l'intelligentsia de l'époque. Les cours périphériques restent plus attachées aux idéaux de la chevalerie, ce qui n'a rien de surprenant vu la place qu'y occupe la haute noblesse. Froissart est, selon vous, le « parfait idéologue » de ce milieu et sa

chronique opère une falsification consciente de la réalité pour rester fidèle à la tradition des romans de la Table ronde. La cour de Bourgogne est le modèle de l'époque où se combinent l'esprit de courtoisie, celui de chevalerie, voire de croisade, et le goût de la culture en même temps qu'une grande ambition politique. Le règne de Louis XI en France constitue une rupture radicale avec les idéaux séculaires, une sorte de révolution culturelle qui va conduire à une réforme des structures et des mentalités en contribuant à créer un modèle d'homme nouveau : le courtisan se substitue à l'homme de cour.

Le statut exemplaire accordé à la vie curiale ne pouvait manquer de susciter la critique ou la contestation. Celle-ci procède de mobiles divers que vous regroupez en trois catégories : la critique sociale, la critique théologico-morale et la critique d'inspiration humaniste qui se situe à un autre niveau.

La première considère la cour comme une minisociété autonome dont elle examine les fondements et les usages. Les structures existantes ne sont pas mises en cause *per se*, mais leur fonctionnement est jugé incorrect, donc blâmable. Les diatribes lancées contre les milieux ecclésiastiques — de Rome et d'Avignon — et contre les intellectuels de cour s'expliquent par la sévérité avec laquelle l'époque juge les fautes des hommes les plus cultivés. L'influence du *Roman de la Rose* sur ce courant d'opinion est considérable.

La seconde perspective de censure est d'inspiration religieuse et morale. Elle est plus rigoureuse, plus dramatique aussi, que la première. La littérature des XIV^e et XV^e siècles tend à décrire la cour comme un monde à l'envers ou le mal l'emporte à un tel degré que d'aucuns y voient les signes avant-coureurs de l'Antéchrist. On y dénonce avec indignation la luxure, le mensonge, l'avarice, l'ingratitude et l'orgueil comme forme de « vaine gloire ». Ainsi, Alain Chartier énonce en règle que « la folie des moindres hommes est fondée sur l'outrage des plus grands » et que « les péchés et désordonnances descendent des plus grands aux plus petits ». Le mal, pour lui, provient du fait que le monde des grands ne respecte que l'argent. On le sent, les arguments sociaux, religieux et moraux se rejoignent sur bien des points.

Il n'en va pas de même d'une autre catégorie, qui relève davantage de motivations culturelles liées à une nouvelle vision de la vie. Le monde de la cour y est dénoncé comme un monde infernal qui fait obstacle à la liberté individuelle et à la réalisation personnelle. Cette tendance s'enracine dans la philosophie morale de Pétrarque et son

ouvrage fondamental, le *De Remediis utriusque fortunae*. Le pessimisme conduit à un repli sur soi et à la mise en évidence, sinon à la glorification de l'individu. Au-delà de Pétrarque, la pensée renoue avec la tradition de la culture latine, qui reprend vie et force et va frayer la voie à la Renaissance. Un exemple caractéristique en est fourni par l'*Épître sur les misères des gens de cour* [*De curialium miseriis epistola*] du jeune et brillant humaniste Aeneas Sylvius Piccolomini, qui deviendra pape sous le nom de Pie II, de 1458 à 1464. Je reviendrai d'ailleurs sur ce sujet.

Le rejet de la vie curiale n'implique aucun détachement de la pensée chrétienne. Nicolas de Clamanges décline l'invitation à entrer dans la chancellerie royale de Paris parce qu'on y use du français, qu'il pratique mal, selon lui, alors qu'il s'est perfectionné en éloquence latine. Mais le même Clamanges cultive la tradition augustinienne de la solitude qui rapproche de Dieu. La conception humaniste de la vie trouvera son interprète le plus éloquent dans la personne d'Alain Chartier, auteur d'un *De Vita curiali* qui dénonce les désordres de la cour. Ce pessimisme tourne parfois au jeu littéraire, les auteurs ne se conformant pas toujours à leurs vertueux principes. Il n'en reste pas moins que le débat sur la cour a enrichi la vie intellectuelle et la réflexion morale de la fin du moyen âge. Il vous a donné la matière d'un grand livre, minutieusement informé, profondément pensé et sobrement écrit, que sa vaste documentation n'empêche pas d'être admirablement lisible du lecteur non spécialisé. Notre Académie en a donné une belle édition en 1994.

Sur votre lancée, vous allez publier en 2007 une édition critique de la fameuse lettre anticuriale du futur Pie II dans sa traduction en moyen français. Vous y déployez toute votre érudition philologique et votre rigueur d'historien.

Vos recherches vous ont amené à travailler, non seulement sur les textes, mais aussi sur les manuscrits qui en sont le support matériel. Ils sont, pour le lecteur de l'époque, ce que le livre est pour nous et qu'il reste, en dépit de la numérisation. Vos heures de lecture au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque royale vous ont introduit dans la familiarité de l'expert paléographe Léon Gilissen, autorité internationale dans le domaine de l'écriture médiévale. Mieux que quiconque, il sentait le besoin d'une connaissance approfondie de la matérialité du manuscrit. Autour de 1960, deux professeurs français avaient proposé de donner un nom à cette singulière archéologie : ils suggéraient de l'appeler *codicologie*, puisque l'équivalent du livre se nommait *codex* dans la langue des spécialistes. Restait à en préciser la méthode. C'est le propos de l'*Intro-*

duction à la codicologie que vous publiez en 1989 à l'Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain. Vous y traitez de la fabrication du parchemin, de son emploi, du filigrane du papier, de la formation des cahiers, de leur emboîtement et de leur numérotation. Vous en arrivez même à évoquer le temps et le salaire du travail de copie. Une abondante illustration éclaire ce que le vocabulaire pouvait avoir d'ésotérique. Je retrouve là votre souci constant de clarté et de lisibilité. Vous en donnerez, en 2004 et 2007, deux applications concrètes en étudiant les cotes et les reliures des manuscrits de la Bibliothèque municipale de Lille. Quant à votre goût des textes anciens, il vous poussera à éditer et à traduire en français moderne deux romans du XIII^e siècle issus de la thématique arthurienne. Le *Roman de Gliglois* narre la venue du jeune chevalier à la cour royale, sa mise au service de Gauvain et sa rivalité amoureuse avec son maître. C'est aux mêmes éditions de l'Université de Liège que vous publiez le *Biaudouz*, œuvre de Robert de Blois. Le héros, cette fois, est le fils du vaillant Gauvain et l'auteur se complaît à narrer ses exploits dans les combats et les tournois où éclatent les mérites de la chevalerie.

À voir le rythme auquel paraissent vos travaux et leur solide information, on pourrait croire qu'ils absorbent tout votre temps. Or il n'en est rien, et vous cultivez bien d'autres champs. C'est le cas du XVIII^e siècle français qui vous offre à la fois les plaisirs du lecteur et les nourritures du penseur. Vos positions laïques s'y enracinent si bien qu'on vous découvre en 1994 à côté de Raymond Trousson et de Jeroom Vercruyssen dans le comité directeur du *Dictionnaire Voltaire* publié par le Centre d'action laïque qui fait appel au gratin international des voltairistes. Vous y contribuez vous-même pour une douzaine de notices. Vous vous attachez, au sein de ce siècle si riche et si débattu, à un thème très précis, celui de sa liaison avec l'émergence de la franc-maçonnerie, mais aussi avec celle d'un antimaçonnisme très tôt virulent dans son hostilité. Je m'en tiendrai, vu leur nombre, aux plus généraux et particulièrement à l'ouvrage sur *Les origines françaises de l'antimaçonnisme (1744-1797)* publié en 1985 aux Éditions de l'Université libre de Bruxelles. Je note au passage que vous avez ainsi publié aux trois Universités francophones du pays. Le livre s'inscrit entre deux dates : la première est celle du début de la divulgation de la réalité maçonnique, regardée à l'origine comme une société exclusivement philadelphique et philanthropique, puis peu à peu tenue pour une association à but politique ; la seconde est celle de la publication des premiers volumes des célèbres *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* du jésuite exilé Augustin Barruel. L'énorme retentissement de ces mémoires est largement dû à leur date et à la thèse qui les soutient : la Révolution

française serait l'aboutissement d'un vaste complot ourdi dans le secret par les milieux dits « philosophiques », que Barruel appelle « la conspiration des sophistes de l'incrédulité et de l'impiété ». Il y englobe, chemin faisant, Catherine II et Joseph II, ainsi qu'une bonne partie du plus haut personnel politique français, y compris Malesherbes. Son obsession le conduit à y impliquer l'ordre des Templiers et à confondre dans la même réprobation le martinisme cher à Joseph de Maistre et l'illuminisme bavarois, d'esprit républicain. « Par de telles divagations », écrivez-vous, l'« auteur des *Mémoires* couronne l'édifice de demi-vérités et de vrais mensonges ». Son érudition et son talent de polémiste ont beaucoup contribué à son succès. Il se trouvera cependant de bons esprits pour contester sa thèse. Reste que les échos du pamphlétaire se prolongeront à travers le XIX^e siècle. Vous en avez réédité un à titre d'exemple : c'est un libelle intitulé *Le nouveau judaïsme, ou la franc-maçonnerie dévoilée* qui inaugure de manière inquiétante un nouveau mode de dénonciation.

Dans un autre sens, vous vous êtes penché en qualité d'éditeur sur les rapports de la franc-maçonnerie avec la littérature. Ils s'ouvrent dès 1740 dans une pièce de théâtre, *Les Fri-maçons* et dans un conte libertin, *Les soupers de Daphné*. Ils vont culminer en 1799 dans un poème héroï-comique en dix chants, *La Guerre des Dieux*, dont l'auteur, Évariste Parny, poète créole jusque-là spécialisé dans la poésie amoureuse, tournait en dérision les religions en général et le christianisme en particulier. Littérairement, Parny s'inscrivait dans la ligne du Voltaire de *La Pucelle* en pratiquant la désacralisation par la voie du burlesque. Paradoxalement, cette œuvre qui se voulait à la fois engagée et facétieuse aura un effet inattendu. Le 6 mai 1799, Chateaubriand écrit à un ami qu'il travaille à « une sorte de réponse au poème du pauvre Parny ». Il s'agissait évidemment du *Génie du Christianisme*. Dans l'introduction à votre édition critique de *La Guerre des Dieux* aux éditions Champion, vous y voyez « une escarmouche d'arrière-garde un peu inutile, comme une provocation un peu vaine », mais aussi « un codicille du legs philosophique et moral dont les francs-maçons des décennies suivantes se voudront les scrupuleux exécuteurs testamentaires ».

Je n'analyserai pas ici les divers ouvrages que vous avez publiés en collaboration avec Alain Goldschlaeger, ne sachant pas la part que vous y avez prise, mais je tiens à souligner leur intérêt. Leur thématique touche au judaïsme dans son rapport à la laïcité d'une part, de l'autre à un « imaginaire juif » que vous étudiez dans ses manifestations littéraires et philosophiques de Spinoza à Primo Levi en passant par Simone Weil et Kafka.

On le voit, la modernité ne vous effraie pas. Vous en faites une autre preuve dans un ouvrage publié en 2003 et consacré au décodage du message publicitaire. Vous y découvrez la curieuse résurgence de la vieille rhétorique, quitte à la capter dans des appellations un peu barbares que vos étudiants de l'École de commerce devaient apprendre à maîtriser.

La même année 2003 verra votre signature sur un livre très différent. Il est consacré à un de vos auteurs préférés, Georges Simenon, dont vous éditez et commentez l'abondante production journalistique de sa jeunesse liégeoise. Il signait alors, du moins lorsqu'il signait, Georges Sim. Le patient récolement de ces articles est un utile apport à sa biographie.

Mon cher Jacques, l'extraordinaire diversité de votre production est le reflet d'une curiosité toujours en éveil, d'une recherche passionnée du vrai et d'un sens profond de l'humain. Ce sont là autant de gages de votre apport futur à notre compagnie. Au nom de nos consœurs et confrères, je vous y souhaite la chaleureuse bienvenue.

Réception de M. Jacques Charles Lemaire

Discours de M. Jacques Charles Lemaire

Monsieur,

L'usage de l'Académie, auquel je sacrifie bien volontiers, m'invite à vous appeler de prime abord « Monsieur ». Il y a bien quarante ans que je ne vous ai pas adressé cette dénomination, et me voilà tout troublé en la prononçant. Mais vous savez qu'elle n'obvie pas à l'affectueuse admiration que je vous porte, même si cette manière de s'exprimer établit entre nous — l'espace d'un moment seulement — une distance de convenance et de respect traditionnelle en ces lieux et qui n'enlève rien à l'amitié qui nous unit depuis des décennies.

C'est sans doute une situation peu banale, au sein de cette réunion académique, que l'un de ses membres s'exprime *loco* un autre membre, comme on dirait dans la langue des plaideurs. Je te remercie d'avoir bien voulu assumer la tâche délicate de prononcer ce discours de réception, mon cher Raymond, néanmoins assuré que tu ne révoques en aucune manière la présentation flatteuse que le professeur Roland Mortier a bien voulu composer à mon propos.

Nous savons et nous reconnaissons, l'un et l'autre, la dette immense que nous avons contractée à l'égard de ce maître aimé et admiré. Le parcours intellectuel et universitaire que nous avons suivi, la curiosité littéraire qui nous anime, la sollicitude constante qui nous conduit vers le travail et la recherche, toutes ces valeurs positives

qui ont construit nos existences et qui nous ont apporté le bonheur de vivre, nous les devons à l'exemple de celui qui demeure pour nous une présence tutélaire, une conscience bienveillante, un modèle éblouissant.

Dans l'un de ses romans, l'académicien français Michel Déon écrit : « Des plaisirs de ma vie, celui dont je me souviendrai le mieux est d'avoir travaillé. » Cette formule hardie, qui pourrait apparaître comme un curieux paradoxe à nombre de nos contemporains, je la revendique comme une ligne de conduite de mon existence : si j'ai peu sacrifié au divertissement, suivant à mon escient une recommandation depuis longtemps exprimée par Blaise Pascal, c'est sans nul doute en suivant la voie noblement tracée par celui qui m'accueille aujourd'hui, par le truchement de notre confrère Raymond Trousson, dans cette enceinte académique.

Mesdames, Messieurs,

Voici une autre situation peu banale : alors que le récipiendaire connaît en général assez mal, pour n'avoir pas eu l'occasion de le fréquenter autrement que par ses livres, le membre de l'Académie auquel lui échoit la faveur de succéder, la figure de Paul Delsemme appartient, pour moi, au rang des personnes familières. Depuis le temps de l'Université, où il enseignait à notre génération de romanistes les grandes lignes de la littérature néerlandaise ainsi que la littérature comparée, dans un ancien cinéma (*Le Relais*) transformé en une vaste salle de cours, où à titre de bibliothécaire en chef il nous accueillait avec une attentive bienveillance, jusqu'à ses derniers jours, où la fraternité maçonnique n'a cessé de favoriser entre nous, depuis trente-cinq ans, de chaleureux rapprochements, en passant par l'intérêt qu'il ne cessait de porter à l'Athénée Fernand Blum de Schaerbeek, établissement où enseignait la maman de mes grands enfants, aujourd'hui disparue, les souvenirs heureux et émouvants liés à Paul Delsemme se bousculent dans mon esprit. Aussi, la difficulté à laquelle je me trouve confronté tient à ne pas me laisser porter par la vague des souvenirs, à ne pas dépasser les limites de temps qui me sont imparties, à ne pas abuser de votre attention et de votre patience.

À propos des lieux où Paul Delsemme a passé une vie féconde et d'une remarquable longévité, il n'est pas excessif de parler d'existence « schaarbeekoise ». Si l'on excepte le séjour d'un an qu'il a accompli pendant sa première année d'école primaire à Pontarlier, dans le département du Doubs, où son père, originaire de Jupille, dans la région liégeoise, avait souhaité résider quelque temps après

avoir passé de longs mois en Suisse pendant le premier conflit mondial aux fins de soigner une dangereuse affection pulmonaire contractée dans les geôles allemandes, Paul Delsemme est toujours resté fidèle à la « cité des Ânes », commune d'origine de sa mère. C'est à l'école moyenne C (aujourd'hui Athénée Adolphe Max), située aux confins de la ville de Bruxelles et de la localité schaarbeekoise, qu'il passe ses premières années de l'enseignement secondaire, avant de poursuivre et d'achever des études commerciales à l'Athénée communal de Schaerbeek, dénommé de nos jours Athénée Fernand Blum. C'est au sein de l'administration de la place Collignon qu'il commence sa carrière, à titre de commis de direction. C'est dans l'établissement qu'il avait fréquenté comme élève, l'Athénée Fernand Blum, qu'il entre en fonction en 1946, à titre de surveillant-éducateur pendant quelques mois, puis comme professeur de français, jusqu'en 1964, quand sa science et ses mérites l'appellent à entrer dans le corps professoral de l'Université libre de Bruxelles. C'est toujours à Schaerbeek qu'il réside, jusqu'à l'heure de son trépas. Plusieurs des personnes présentes à la cérémonie d'aujourd'hui se souviennent de l'amicale réception qu'il réservait à ses collègues et à ses familiers dans l'un des plus imposants immeubles de la région de Bruxelles, situé avenue Louis Bertrand, et de l'attachement mêlé de fierté qu'il témoignait de manière très explicitement émue à la commune qui l'avait vu naître.

J'ai évoqué, il y a un instant, les mérites de Paul Delsemme. Je souhaiterais m'attarder un instant sur l'ampleur de leur étendue. À une époque où la poursuite des études de philologie romane était conditionnée à la possession d'un diplôme de la section latin-grec de l'enseignement des humanités, le futur bibliothécaire en chef de l'Université, animé par un authentique attrait pour l'enseignement et par une invincible appétence pour la littérature française (tout jeune homme, il fréquente avec assiduité les libraires et les marchands d'antiquariats, qui l'approvisionnent en ouvrages rares et en éditions introuvables), se doit d'obtenir du Jury central un certificat d'homologation pour accéder aux études universitaires. L'effort qu'il est appelé à soutenir se révèle considérable pour quelqu'un qui, comme lui, assume à temps complet des tâches professionnelles exigeantes et qui doit subvenir aux besoins de sa mère, seule depuis les années 1920. Mais détermination, application et énergie font partie du viatique existentiel de Paul Delsemme. En 1940, le Jury d'État le déclare admissible à la poursuite d'études en Faculté de Philosophie et Lettres. Ces études se déroulent pendant les années d'occupation, avec les redoutables difficultés d'approvisionnement et de déplacement inhérentes aux temps de guerre. Paul Delsemme ne se décourage pas : il mobilise ses forces,

affronte l'adversité, prépare ses examens alors que l'Université libre de Bruxelles a fermé ses portes pour échapper aux sommations intolérables des autorités allemandes. Ses efforts sont couronnés de succès : il est proclamé licencié en philosophie et lettres en 1946. Nommé professeur de français dans l'enseignement communal, il s'attelle à la rédaction d'une thèse tout en assumant, avec la compétence et la disponibilité que plusieurs d'entre vous, comme notre secrétaire perpétuel Jacques De Decker, lui ont connues, sa charge d'éveilleur à la connaissance de notre langue, redoutable par ses exigences, et à la découverte patiente de notre culture, dont la grandeur et la beauté requièrent une curiosité soutenue. Quelques personnes présentes dans l'assemblée d'aujourd'hui ont emprunté cette voie étroite et ardue qui consiste à partager sa vie, parfois au prix de constants renoncements aux plaisirs ordinaires de l'existence, entre l'enthousiasme pour la formation des jeunes générations et les nécessités heuristiques quotidiennes de la recherche scientifique. Voie escarpée, voie périlleuse : beaucoup de ceux qui s'y engagent renoncent à poursuivre, faute de la persévérance nécessaire, de l'enthousiasme un peu aveugle indispensable. Paul Delsemme ne se laisse pas abattre par la difficulté, ne paraît pas subir le vertige qui terrasse quelques escaladeurs téméraires : il fréquente assidument les bibliothèques, consulte plus d'un millier d'ouvrages, cherche à comprendre et à mettre en valeur l'œuvre d'un auteur méconnu, peu étudié jusque-là, rédige des pages fortes et denses, qui comptent chèrement parmi les plus belles qu'il a écrites.

En même temps, il prépare pour une collection de *La Renaissance du Livre* animée par son maître Gustave Charlier un ouvrage intitulé *Georges Garnir. Les meilleures pages*, qui paraît en 1956. Il y retrace, dans un chapitre liminaire, le destin d'un personnage « haut en couleur » : avant d'être reçu dans cette Académie le 13 mars 1926 et de se voir décerner un prix pour avoir dignement célébré la terre wallonne, Garnir avait été une figure « estudiantine » assez peu ordinaire de l'Université de Bruxelles. Il s'y mêlait aux controverses universitaires de l'époque, écrivait le texte de revues et montait ces pièces satiriques où, sur un mode comique parfois incisif, il mettait en scène les autorités académiques et les professeurs de son temps. Il compose aussi les paroles du *Semeur*, chant des étudiants de l'Université, dont le troisième couplet contient une charge antipapiste que les générations d'aujourd'hui éprouvent quelquefois du mal à comprendre et qu'elles tiennent pour des railleries d'un autre âge. Homme d'action, Georges Garnir se consacre avec passion au journalisme. Après avoir collaboré à *L'Indépendance belge* et au *Compte rendu analytique du Sénat*

auquel l'avaient préparé ses études de droit, il fonde en 1910 avec Léon Souguenet et Louis Dumont-Wilden l'hebdomadaire *Pourquoi Pas ?* Il n'abandonne pas pour autant ses activités de revuiste et, dans un registre plus sérieux, s'adonne à l'écriture de pièces de théâtre et de récits de fiction. Dans ces romans et ces nouvelles, il place les réalités wallonnes au cœur de sa création. Il réserve aussi quelques compositions à la description de la vie bruxelloise et tire un parti amusé du parler local, mâtiné de flandricismes évocateurs. Tous ces aspects de l'œuvre de Georges Garnir (nom de baptême que l'intéressé écrivait sans *s* final car, disait-il, « je n'aime pas que mon prénom soit au pluriel ! ») se découvrent dans l'anthologie de Paul Delsemme : le combat à Mons entre saint Georges et le Lumeçon, la vie terrienne dans le Condroz, les souvenirs de l'occupation entre 1914 et 1918, qui a meurtri les gens de Wallonie, la ville de Liège en particulier.

En 1958, Paul Delsemme fait paraître aux prestigieuses éditions Nizet, à Paris, un livre intitulé *Un théoricien du symbolisme : Charles Morice*, ouvrage couronné par l'Académie française en 1960. Il s'agit du remaniement approfondi de son mémoire de licence, dans lequel Paul Delsemme révèle une personnalité littéraire située aux antipodes de celle de Garnir. Né à Lyon dans une famille catholique, Morice a vécu plusieurs années à Bruxelles et a enseigné à l'Université nouvelle, créée en 1894 à la suite de soubresauts qui avaient suivi le refus par les autorités universitaires d'installer dans la chaire professorale qui lui avait été attribuée le géographe français Élisée Reclus, accusé de menées anarchistes. Conscience inquiète et déchirée, Morice ne se mêle pas aux combats idéologiques de son temps. Quand il vient à Bruxelles en 1899, il appartient à la catégorie des critiques littéraires confirmé : il entretient des liens d'amitié avec Verlaine, dont il avait critiqué *L'Art poétique* (composé en 1874 à la prison de Mons), mais dont il est le premier familier à publier les œuvres complètes ; il connaît Mallarmé, qui apprécie ses talents ; il collabore à la *Revue contemporaine* et s'associe avec des auteurs connus et estimés comme Jean Moréas et Maurice Barrès ; il a déjà écrit son ouvrage capital, *La littérature de tout à l'heure*, paru en 1889, dont le titre et le contenu ont à coup sûr influencé le mouvement des gens de lettres flamands rassemblés sous la bannière de la revue *Van nu en straks*, à laquelle collaborent des personnalités aussi diverses et aussi riches que Stijn Streuvels, Cyriel Buysse, Karel van de Woestijne et... Vincent van Gogh.

Livre représentatif de la pensée « fin de siècle », selon l'expression de Paul Delsemme, *La littérature de tout à l'heure* est reconnue par

Anatole France pour l'un des fondements théoriques du symbolisme. Si Charles Morice affectionne l'alexandrin et condamne l'usage du vers libre, cher à nombre de ses contemporains, il résume souvent les aspirations des gens de lettres de son temps. Comme eux, il manifeste son hostilité au naturalisme ; comme eux, il cultive une manière d'aristocratie littéraire ; comme eux, il montre une certaine inclination pour l'ésotérisme et exprime son attrait à l'égard des sciences occultes. L'art lui apparaît comme un « aspect en beauté » des idées religieuses d'une époque. Aussi on ne s'étonnera pas que Morice pratique volontiers une critique intuitive et une esthétique exigeante, qui n'a pas toujours été positivement jugée. Ainsi, quand il publie en 1901 dans *La Revue blanche* le manuscrit de *Noa-Noa*, qu'il avait élaboré à partir des notes que Paul Gauguin avait rassemblées après son premier séjour à Tahiti, Morice se brouille avec le peintre et reçoit une volée de bois vert de certains critiques, comme Daniel de Montfreid qui juge ses poésies « oiseuses ». Celui qui passe pour avoir donné son nom au mouvement du symbolisme a donc essuyé quelques revers. Ses ouvrages théoriques sont demeurés difficiles d'accès et sa revue *L'Action humaine*, où il milite avec courage contre la peine de mort, n'a guère dépassé le stade de la confidentialité. On doit à Paul Delsemme d'avoir réhabilité la mémoire du théoricien, d'avoir su révéler les facettes contrastées d'une personnalité intelligente et sensible.

La thèse de doctorat que Paul Delsemme prépare au cours de ses années de professorat à l'Athénée Fernand Blum concerne une autre figure intelligente et sensible du mouvement symboliste, Théodore de Wyzewa. Je rappelais il y a un instant que les recherches de Paul Delsemme ont porté sur « plus d'un millier d'ouvrages » : la preuve en est fournie avec le second volume de *Théodore de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*, publié par les Éditions de l'Université de Bruxelles en 1967. Ce second volume contient une bibliographie méthodique des écrits de Wyzewa, qui comporte très exactement 1 152 entrées, suivie d'une abondante recension des livres et des articles portant sur la vie et l'œuvre de cet auteur polyglotte, qui a joué le rôle d'un intermédiaire culturel de premier plan entre la France et l'étranger. Fils d'un médecin polonais qui avait émigré en France, Wyzewa a laissé une œuvre de fiction relativement mineure : ses *Contes chrétiens* et son récit autobiographique *Valbert* ont été occultés par l'impressionnante production critique qu'il a laissée, par sa collaboration fidèle à des publications prestigieuses comme la *Revue wagnérienne* ou la *Revue indépendante*. Fin connaisseur en musique, Wyzewa a révélé les mystères de la création de Richard Wagner au public français très nationaliste de

l'après-guerre de 1870 et demeure reconnu comme l'un des meilleurs commentateurs des compositions de Mozart.

Son activité de critique révèle un esprit universel, curieux des grands domaines littéraires, mais aussi des littératures moins connues, comme les lettres néerlandaises et scandinaves. Par ses origines, Wyzewa s'est naturellement intéressé aux auteurs de renom polonais ou russes, comme Dostoïevsky ou Tchekov, mais il n'a pas dédaigné des penseurs allemands, comme Nietzsche, et a livré diverses études sur Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam ou Jules Laforgue. Il reconnaît Mallarmé comme un maître et souscrit à la définition du symbolisme proposée par l'auteur de *L'Après-Midi d'un faune*, qui consiste à exprimer « le sens mystérieux des aspects de l'existence », à traduire un état d'âme et non la perception d'une forme sensible. Selon Wyzewa, la poésie vise, par la suggestion de l'ineffable, à révéler l'existence d'un autre monde caché derrière l'univers visible et participe d'une esthétique de l'allusion en favorisant l'épanouissement de la vie intérieure. « Seul vit le moi » s'exclame « l'éminence grise du symbolisme ». Toutefois, Paul Delsemme ne dissimule pas les contradictions qui déchirent une personnalité aussi riche que celle de Wyzewa et indique que l'anti-intellectualisme dont le théoricien symboliste incline à faire preuve contredit quelquefois son besoin de comprendre.

De ses enseignements à l'Université comme de ses fonctions de bibliothécaire en chef, Paul Delsemme laisse de nombreux souvenirs écrits. Les *Inventaires* des legs de Max Elskamp et de Michel de Ghelderode aux collections de l'Université sont précédés de substantielles introductions, qu'il rédige avec la sûreté de jugement et la sympathie spirituelle qui constituent ses qualités intrinsèques. En 1983, il publie *L'œuvre dramatique, sa structure et sa représentation*, à partir des notes des cours qu'il avait dispensés dans la section de journalisme. Cet ouvrage, qui balaie l'histoire du théâtre depuis les temps médiévaux jusqu'aux dramaturges contemporains (André Antoine, Jacques Copeau, Jean Vilar, Antonin Artaud et bien d'autres), atteste la finesse de ses analyses et sa compréhension intime du mode littéraire dramatique. En quelques pages très denses, il montre de quelle manière le théâtre est un art de la représentation qui s'inscrit comme système de communication, se révélant un monde en action et un lieu de rencontre. Avec une telle publication, Paul Delsemme compte désormais parmi les meilleurs spécialistes de la matière théâtrale : aussi, on ne s'étonnera pas que ses collègues et ses amis lui offrent en 1983, au moment où il quitte l'Université pour prendre sa retraite, un volume d'hommages intitulé *Théâtre de toujours. D'Aristote à Kalisky*.

Par ailleurs, il livre plusieurs versions successives de ses leçons en matière de littérature comparée, qu'il rassemble en 1995 dans un ouvrage portant le titre *Les grands courants de la littérature européenne et les écrivains belges de langue française*. Il y revient sur la question du cosmopolitisme littéraire à l'époque symboliste et sur l'esthétique du théâtre, de même qu'il renoue avec son intérêt passionné pour les divers aspects des lettres françaises de Belgique. Il évoque les écrits de Léon Cladel, de Charles Plisnier, de Max Elskamp, de Marius Renard et consacre une attention fervente au style « coruscant ». Cette expression, créée par Paul Bay, désigne une manière d'écrire vive et brillante, qui repose sur la mise en œuvre de néologismes ou d'archaïsmes, sur la quête du rare ou du bizarre, et qui ne récuse pas certaines transgressions syntaxiques. Le style « coruscant », adopté par des écrivains naturalistes comme Georges Eekhoud ou Camille Lemonnier, mais aussi par des poètes symbolistes comme Max Elskamp et Émile Verhaeren, ambitionne de s'affirmer comme un « style en révolte ». Il prescrit aux littérateurs de donner libre cours à leur personnalité et de disposer de la langue en toute liberté aux fins de répondre au souhait « Soyons nous ! », qui anime nombre d'écrivains belges. Le mouvement de la Jeune Belgique renoncera à cette visée intellectuelle, qui ne s'effacera pourtant pas de manière immédiate des créations littéraires du temps, qui se perpétuera même jusqu'à l'aube du XX^e siècle.

Le champ de recherche sur le style « coruscant » est vaste, et Paul Delsemme m'a confié, comme à plusieurs de ses amis, son intention de pousser plus avant ses explorations dans ce domaine. Mais un autre sujet l'occupe, le passionne : les liens intellectuels entre les gens de lettres et la franc-maçonnerie. Depuis l'âge de vingt ans, Paul Delsemme est franc-maçon. Il a « reçu la lumière », comme on dit dans le jargon du milieu, dans un Atelier de l'Ordre international maçonnique mixte du Droit Humain qui travaille sous le titre distinctif de *45 Égalité Émile Lefèvre*. En 1945, il s'affilie à *Prométhée*, une loge (très intellectuelle) du Grand Orient de Belgique, qui a célébré solennellement le 19 février 2005 ses septante ans de vie maçonnique et a publié dans son *Mémorial* les confidences pétillantes de son Frère le plus ancien sur la vie intérieure des loges.

Depuis le début des années quatre-vingt, Paul Delsemme mène son enquête : un premier recensement provisoire, comportant une quarantaine de figures littéraires de la Belgique romane et une trentaine d'écrivains flamands, est publié en 1983 dans le volume *Visages de la franc-maçonnerie belge du XVIII^e au XX^e siècle* que l'Université de Bruxelles consacre à l'occasion du cent cinquante-

tième anniversaire de la fondation du Grand Orient de Belgique. En octobre 1998, il participe, à l'invitation des professeurs Anna Soncini et Raymond Trousson, à un colloque organisé par l'Université de Bologne sur le thème *Massoneria e cultura*. Je garde de cette réunion scientifique des souvenirs heureux et divertissants : Paul Delsemme, qui était à coup sûr le plus âgé des congressistes, montrait un dynamisme rafraîchissant. Il n'était jamais le premier à quitter la table des repas consommés en commun et manifestait, jusqu'à une heure avancée de la nuit, une curiosité vivante pour les communications de ses compagnons de voyage. Son propos, qui concernait alors les auteurs de langue française exclusivement, soulignait avec pertinence l'absence des jeunes poètes dans les loges maçonniques du XIX^e siècle et, à l'inverse, la présence de nombreux hommes de lettres attirés par la réflexion ou par l'action politiques, comme le baron Goswin de Stassart, Charles De Coster, Charles Potvin, le comte Eugène Goblet d'Alviella, les édiles Charles Buls et Léon Vanderkindere, etc.

La quinzaine d'années que Paul Delsemme a consacrées à étudier les rapports entre les écrivains et la franc-maçonnerie ont abouti à la parution, en 2004, d'une somme de 560 pages intitulée *Les écrivains francs-maçons de Belgique* et préfacée par notre confrère Raymond Trousson. L'ouvrage ne se présente pas sous la forme d'un dictionnaire, mais analyse avec pertinence, par tranches chronologiques, les écrits de plus de cent quarante hommes de lettres, s'exprimant en français comme en néerlandais. La notion d'« hommes de lettres » y est considérée au sens large : sont non seulement évoquées les œuvres des poètes, des romanciers et des dramaturges, mais aussi les écrits des mémorialistes, des philosophes, des philologues ou des historiens. L'une des considérations générales établies par cette immense recherche tient à l'observation de la discrétion ordinaire des auteurs francs-maçons par rapport à leur engagement philosophique : rares sont ceux qui évoquent de façon explicite le symbolisme, les mythologies ou les usages maçonniques dans leurs ouvrages, sans doute par souci de prudence à l'égard des désagréments que la divulgation de leur appartenance pourrait leur valoir, même si tous, sans exception, traduisent leur intérêt pour l'examen des rapports de l'individu à la société, l'un des modes d'approche familiers aux francs-maçons dans leur interrogation sur le sens de l'humanité.

Paul Delsemme et moi avons souvent débattu de ces questions. Appartenant à des loges différentes se réunissant le même jour dans des Temples distants de quelques centaines de mètres, nous nous voyions peu. Mais, à l'occasion de nos rencontres, nous échangeons

beaucoup d'informations sur le sujet. Permettez-moi cette confiance : je m'en veux quelque peu de n'avoir pas eu l'occasion de lui parler de deux personnalités qui auraient dû figurer dans son livre. Je connaissais l'un comme un membre réputé de mon Atelier, mais j'ignorais ses talents d'écrivain ; je savais que l'autre était un historien de la littérature, mais sa qualité de franc-maçon m'était inconnue. J'ai rencontré le second alors que j'étais un jeune assistant du professeur Roland Mortier : philologue classique enseignant la morale à l'Athénée Robert Catteau, il s'appelait Gilbert Vandercoilden et, sous le pseudonyme de Gilles Nelod, a publié plusieurs études sur le roman historique. J'ai pu l'aider, à sa demande, dans des recherches bibliographiques et il m'en a témoigné une chaleureuse reconnaissance. À aucun moment, nous n'avons évoqué la franc-maçonnerie (la règle de discrétion comporte parfois de fâcheux revers) et je n'ai appris que très récemment son appartenance à la prestigieuse loge *Les Amis Philanthropes*, qu'il fréquentait avec assiduité. Le premier est une figure glorieuse de mon Atelier. Aux côtés de l'avocat Raoul Engel, du capitaine des pompiers Georges Fossoul, du bourgmestre d'Etterbeek Louis Schmidt, Guy Hannecart figure au martyrologe des *Amis Philanthropes* n° 3. Avocat au Barreau de Bruxelles, Hannecart entre en résistance dès le début de l'Occupation en exerçant la fonction de rédacteur en chef du journal clandestin *La Voix des Belges* et participe activement au Mouvement national belge, animé par plusieurs personnalités catholiques (ne dit-on pas que les « voies du Seigneur sont quelquefois impénétrables ? »). Arrêté sur dénonciation en janvier 1943, Hannecart est d'abord déporté à Bochum, puis en mai 1943 au camp de concentration d'Esterwegen, où il aurait participé aux travaux de la loge *Liberté chérie*, créée dans la clandestinité la plus absolue et protégée par le silence complice des autres déportés, parmi lesquels se comptaient de nombreux croyants. Guy Hannecart est assassiné par les SS à Bergen-Belsen le 25 février 1945. Avant guerre, il avait composé, en vers classiques, une quinzaine de pièces de théâtre, mais aussi quatre romans et une longue nouvelle. Sa pièce *Le Fripon de Véronne* a été représentée au Théâtre du Parc en juillet 1923 ; le livret, édité par la maison L'Églantine, a été préfacé par le professeur Gustave Charlier, de notre Académie, qui appréciait la « grâce alerte » de l'ouvrage et le situait dans la lignée de Musset et de Rostand.

Élu à l'Académie le 10 janvier 1998 au fauteuil du dialectologue liégeois Louis Remacle, Paul Delsemme — très touché par l'honneur qui est fait à un homme de quatre-vingt-cinq ans — y déploie les qualités que ses collègues de l'Université et ses amis francs-maçons lui connaissent bien : une intelligence brillante, un charme

élégant, une affabilité souriante, une amitié chaleureuse et une assiduité sans faille. Avant son départ pour l'inconnaissable le 26 juin 2008, il offre à ses consœurs et à ses confrères de multiples témoignages de ses talents. Il édite, dans les collections de l'Académie, *Gens de rue* de Paul Heusy et *Gueule-rouge* de Marius Renard. Ses communications au cours des séances mensuelles lui permettent de revenir à Georges Garnir et à la correspondance échangée entre le revuiste assagi et Albert Mockel. Il analyse une autre fois (en 2003) le rôle joué dans les lettres belges par la revue *La Bataille littéraire*, qui paraît à sept reprises entre 1919 et 1924. Il s'attache à ressusciter l'intérêt pour des écrivains un peu oubliés, comme le conteur James Vandrunen (par ailleurs recteur de l'U.L.B.) et le poète Théodore Hannon, ami de Félicien Rops, peintre lui-même et grand expert en poésies grivoises.

Les qualités de l'esprit et du cœur que j'évoquais il y a un instant nous manquent. J'aurais aimé rencontrer Paul Delsemme dans les réunions de l'Académie et apprendre de sa science solide et affectueuse tant de réalités littéraires que j'ignore. Ç'aurait été une joie très grande. Mais c'est pour moi une joie plus intense encore de lui succéder, un honneur plus insigne, auquel je m'efforcerai de ne pas faillir.

Réception de M^{me} Lydia Flem

Discours de M. Jacques De Decker

Mesdames, Messieurs,
Chère Lydia Flem,

Vous êtes, parmi nous, la bien venue. Vous le savez, je m'en doute, car dès votre première participation à nos séances vous avez dû sentir que vous y étiez adoptée, alors que nos membres n'avaient pas tous une réelle connaissance de votre personne et de votre œuvre. C'est que, tout simplement, vous nous avez donné d'emblée le sentiment que vous vous sentiez ici chez vous. Sans grandes manifestations de familiarité, par une manière très simple et évidente d'être là, en confiance, auprès de vos pairs. Ce sentiment d'adéquation, chacune, chacun d'entre nous le ressent plus ou moins rapidement. Chez vous, m'a-t-il semblé, nous a-t-il semblé, ce fut immédiat, cela allait de soi, comme un bouton qui prend sa place sur un vêtement. Si j'ose cette image à votre propos, qui paraîtra peut-être inattendue, c'est que vous êtes l'auteur de la préface à *Passepoil, piqûres et paillettes*, un très savant et savoureux *Dictionnaire du fil, des aiguilles et des étoffes*, et que vous y manifestez une connaissance intime d'une activité demeurée artisanale, heureusement, comme l'écriture, au fond.

Cette inscription naturelle a eu pour conséquence que votre œuvre n'avait plus à justifier votre présence parmi nous, puisque vous nous aviez rejoints avec un naturel confondant. La crainte qui m'a étreint, dès lors, au moment de la rédaction de ce discours de récep-

tion, fut que l'exercice ne m'éloigne de vous, comme cela peut arriver lorsqu'un auteur s'efforce, par l'écriture, de se doter d'un autre destin, voire d'une autre identité. Heureusement, au fil des lectures et des relectures que j'entrepris alors, ce que j'appréhendais ne se produisit pas du tout. Non que vos œuvres soient des exhibitions du moi, comme il arrive très ordinairement de nos jours, comme si la foule de plus en plus anonyme engendrait des débordements d'aveux, mais elles s'engagent plutôt dans une sorte de mise en partage de l'expérience propre vécue comme l'attestation d'une épreuve que l'écrivain soumet à la collectivité des lecteurs afin qu'ils y trouvent un écho et, en fin de compte, un réconfort. Rien de moins égocentrique que cette méthode. Ce qui n'étonnera pas de la part de quelqu'un qui, si longtemps, fut à l'écoute, comme psychanalyste, de la plainte des autres.

Mais vous êtes, de vocation, un écrivain. Vous me l'avez confié, d'ailleurs, dans quelques notes très émouvantes sur lesquelles j'ai pu me fonder, lorsque vous évoquez un « désir très précoce d'appartenir au monde de la littérature et de l'art, hors et loin de la barbarie ordinaire des êtres humains ». Cette barbarie, vos parents ont dû en subir les agressions sur les deux versants de la tragédie du siècle dernier. Une mère française, née à Cologne, grandie en Touraine — dont elle conserva l'accent —, engagée dans la résistance à Grenoble, arrêtée et torturée par la Gestapo, déportée par le dernier convoi expédié par Barbie à Auschwitz, qui survécut à la marche de la mort, fut rapatriée à Paris puis dut être soignée durant trois ans d'une grave tuberculose au sanatorium universitaire de Leysin. C'est là qu'elle rencontrera votre père, Russe de Saint-Pétersbourg né dans une famille qui avait fui les Soviétiques en 1925 en cherchant refuge à Hambourg avant d'en être chassée par les nazis et de s'installer en Belgique. Comme vous l'avez résumé dans une formule tragi-comique : « ma mère, mon père, Hitler, Staline et moi ».

Quelques lignes pour contenir les atrocités que connurent les auteurs de vos jours. Mais votre œuvre est ainsi architecturée que l'on y reviendra.

Comment une petite fille peut-elle soulever quelque peu cette chape d'horreurs ? Par le recours à l'art. La lecture, de la Comtesse de Ségur à Jules Verne, de Dickens à Lewis Carroll, la danse classique comme école de rigueur et de ténacité, l'écriture enfin. Vous avez onze ans lorsque vous publiez, en 1964, un poème espiègle dans *Le Soir*. Je vous y aurai précédée, huit ans auparavant, avec un petit texte lui aussi de tonalité japonaise : vous voyez que nous étions faits pour nous rencontrer.

Après votre cycle secondaire au lycée d'Etterbeek, vous étudiez les sciences politiques et la sociologie à l'Université libre de Bruxelles, et consacrez — on remarquera l'originalité et la pertinence du sujet — votre mémoire à l'émission de radio de Ménie Grégoire, qui fait fureur à l'époque. La célèbre animatrice vous engage en 1974 durant un an comme collaboratrice à RTL. Vous vivez à Paris ces grands avancements dans la cause des femmes que sont le vote de la loi dépénalisant l'avortement arraché par Simone Veil ou la parution du retentissant ouvrage de Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, dont le ton d'engagement personnel vous fait présager une forme d'écriture que vous pourriez adopter vous-même un jour. Soucieuse de vous initier à la psychanalyse, vous approfondissez la matière à l'université de Nice, puis à l'Université catholique de Louvain, où vous vous spécialisez dans la psychothérapie des enfants sous la supervision de Françoise Dolto. Cette fois, votre mémoire vous permet d'aborder une figure qui ne cessera de vous requérir : Sigmund Freud. Votre travail est remarqué par Jean-Bertrand Pontalis, qui vous demande, pour la *Nouvelle revue de psychanalyse* qu'il dirige, deux articles sur Freud, l'un sur sa passion de l'archéologie, l'autre sur l'importance qu'il accordait à l'amitié.

Ces textes vont être déterminants dans votre parcours d'écrivain. Ils incitent les éditions Hachette à vous commander, pour leur célèbre collection « La Vie quotidienne », un volume sur Freud et ses patients. Les deux sagaces directeurs littéraires qui misent sur vous sont Jean-Paul Enthoven et Maurice Olender, qui, non content de devenir votre compagnon, demeurera votre éditeur. Ils ont eu la main heureuse. Le livre, qui paraît en 1986, fait sensation. Angelo Rinaldi le célèbre dans *L'Express*, Bernard Pivot vous invite sur le plateau d'*Apostrophes*, les ventes s'envolent, les traductions affluent.

Relu aujourd'hui, au moment où Freud est au cœur d'une polémique peu reluisante, votre livre garde les qualités de lucidité, de sérieux, de charme et d'humour qui lui valurent tant de succès à sa parution. Il avait cependant, à ce moment, une sorte d'urgence impertinente, voire malicieuse. Il prenait à contre-pied les tendances très courantes alors qui tendaient à cérébraliser à l'extrême les travaux du génial précurseur, à transformer, comme vous l'écrivez, sa théorie « en un corps de doctrine complexe, parfois aux limites du compréhensible tant certains de ses adeptes l'ont poussée vers une abstraction éthérée ».

Vous, vous procédez à l'inverse. En multipliant les détails révélateurs, les indices faussement négligeables, vous rendez votre

modèle proche, accessible, presque fraternel. L'ouvrage demeure une admirable introduction à la pensée freudienne, s'appuyant sur des faits vrais, des choses vues, comme aurait dit Hugo, pour mieux cerner un personnage vers lequel vous aimante une curiosité très affectueuse. Un vieux monsieur avec lequel vous auriez aimé faire un bout de chemin. Vous l'indiquez clairement dans le récit de rêve qui ouvre le livre, où vous vous trouvez dans un restaurant où Freud mangeait également : « Il s'est levé à la fin du repas. J'ai hésité puis je me suis levée à mon tour et je l'ai suivi. Je lui ai dit que je n'avais pas connu mes grands-pères et qu'il en était un pour moi. Je ne sais pas s'il m'a répondu quelque chose mais il m'a prise par le bras et nous avons fait quelques pas ensemble. »

Ce livre très attachant est aussi un défi, Freud ayant pris soin de détruire bon nombre de documents le concernant, et riant sous cape des embarras dans lesquels il plongerait ses biographes futurs : « Je me réjouis déjà des erreurs qu'ils commettront ! » se serait-il exclamé. La structure éclatée de votre livre était la plus judicieuse façon d'échapper à la contrainte au demeurant absurde de l'exhaustivité.

Vous procéderez d'ailleurs de semblable manière pour votre deuxième livre sur votre grand-père de prédilection, *L'Homme Freud*, sous-titré *Une biographie intellectuelle*. Vous allez plus loin encore que dans l'ouvrage précédent pour faire ressortir la dimension artistique, poétique, créatrice du savant. « Il y a quelque chose d'éminemment concret, sensuel, sexuel même, dans le lien qu'il entretient avec sa recherche, écrivez-vous. Il est prêt à fouiller dans l'"armoire aux provisions" pour nourrir son invention. » Vous n'êtes pas dupe du jeu de rôles auquel il se livre, du bal masqué dans lequel il est entraîné. Et c'est là que vous l'associez à l'autre figure à laquelle vous vous êtes passionnément intéressée : Casanova.

Après les deux panneaux de votre diptyque freudien, vous publiez, en 1995, *Casanova ou l'Exercice du bonheur*, qui, en cinq ans, est traduit en six langues, même en chinois simplifié, et sera repris en anglais dans l'illustre collection « Penguin ». Il faut dire qu'avec ce livre, par lequel je découvris votre œuvre, vous frappez un grand coup, ce que ne n'ai pas manqué de saluer à sa parution. C'est le livre de tous les plaisirs, ceux du talent, du savoir, de la saveur, de l'amour et de la tendresse amusée. Cet exceptionnel témoignage de compréhension entre les sexes est aussi une réflexion chaleureuse sur un art de vivre plus que jamais nécessaire. Sa première originalité, c'est que ce portrait de Casanova est brossé par l'autre, à savoir la femme. Il aura donc fallu plus de deux siècles pour que s'élève,

de cette part d'humanité qui occupa tant notre homme, une réplique aussi brillante qu'inattendue.

On ne peut que se souvenir, en cette maison, du point de vue qu'avait adopté, à l'aube de sa carrière, Suzanne Lilar à propos de Dom Juan, dans sa pièce *Le Burlador*. Elle y laissait entendre en substance que si le personnage de Tirso de Molina, Molière, Mozart et tant d'autres séduisait à ce point les femmes, c'est tout simplement parce qu'elles jugeaient qu'il était aimable, qu'elles n'étaient nullement les victimes d'un vil suborneur mais estimaient qu'il méritait amplement, et comme naturellement, leur faveur, parce qu'elles en avaient décidé ainsi.

Chez vous, on a l'impression que toutes les amoureuses de Casanova s'expliquent et se justifient. La démarche vaut son pesant de subversion : évacuée, la réputation de cynique *lady killer* ; nuls et non avendus, les chefs d'accusation de débaucheur d'oies blanches ; aboli, le mythe du collectionneur sans conscience. Par un étonnant pouvoir d'empathie, vous entrez dans les raisons du sujet que vous examinez. Et vous nous révélez un Casanova à la personnalité très riche, celui que ses propres confidences auraient pu laisser deviner si on ne s'était pas contenté de les lire comme un chapelet d'anecdotes grivoises, mais comme la tentative déterminée et acharnée d'un homme d'aller jusqu'au bout de sa vérité, recherche du temps perdu dont — et je le tiens de Roland Mortier — le prince de Ligne estimait qu'elle l'emportait sur Montaigne lui-même.

Ce qui vous requiert chez Casanova, c'est la théorie du bonheur qu'avait celui qui disait que si le plaisir existe, et si on ne peut en jouir qu'en vie, c'est que la vie est donc un bonheur. Ne l'a-t-il pas prouvé en montrant que tout lui était matière à riposte et à improvisation, et en tenant la dragée haute à la camarade en consacrant ses dernières années à écrire (en français !) sa vie, et donc à se rendre immortel ?

Vous indiquez, en psychanalyste, qu'il y parvint en restant à tout prix le fils hors la loi d'une mère magique et en éliminant, par le rire et la tromperie, toute forme d'interdiction paternelle. L'inconstance qui en découla, vous exposez qu'elle émanait surtout du souci d'être constant à l'égard de lui-même et de sa vision de la vie. Il est, dites-vous, l'homme de l'impromptu. S'il choisit de devenir un homme-livre, c'était pour fonder les choix de son existence : le plaisir sans honte ni culpabilité, l'amour sans transgression, joyeux et réciproque, sans drame ni souffrance, l'amour

d'avant le péché, en somme. Bref, Casanova n'avait jamais été présenté avec tant d'esprit, de science et de bienveillance.

Cet *Exercice du bonheur* est paru au Seuil, dans la collection « La librairie du XXI^e siècle » qu'y dirige désormais Maurice Olender et qui accueille aussi votre second *Freud*, comme on parle de second *Faust*. Vous formez dès lors avec votre partenaire à double titre un binôme particulièrement créatif, et concevez à partir de là une série d'ouvrages, cinq au total, qui enchâssent, dans une présentation éditoriale très séduisante, des textes qui sont autant d'aventures littéraires et analytiques. Des ouvrages de dame, au sens le plus noble de l'expression. Ne vous désignez-vous pas, dans les précieuses notes que vous m'avez confiées, comme une « dentelière solitaire » ? Suzanne Lilar, Liliane Wouters ou Claire Lejeune, à qui vous succédez, aiment elles aussi l'expression, elles qui toutes trois se sont intéressées aux figures des béguines.

Le premier de ces livres petits par le format et illimités par le propos est *La Voix des amants*, et s'ouvre sur un avertissement formulé comme suit : « Me voici à présent déroulant sans pudeur le catalogue de mes voluptés lyriques, prenant les lecteurs à témoin. » L'abandon de la pudeur est évidemment le constat essentiel que nous administre ainsi le vestibule du livre. Et il commence, de fait, sur une confiance de taille. Peu après la naissance de sa fille, l'auteur s'est surprise, son enfant dans les bras, à chanter à tue-tête le Catalogue de Leporello dans *Don Giovanni*. Et les questions de fuser : n'est-il pas indécent d'entonner avec complaisance les conquêtes du libertin tout en ayant une future femme dans les bras ? La lecture du *Casanova* ne peut qu'indiquer qu'il s'agit d'une question rhétorique. Par contre, il y avait tout lieu de répondre par l'affirmative à une autre question : « Cette aria triomphante se faisait-elle l'écho de l'élan vital qui m'animait ? » C'est la seule interrogation personnelle que comporte ce magnifique essai où s'esquisse une théorie du « stade du miroir sonore », au départ de quelques grands moments du répertoire, ou même d'une confrontation imaginaire, qui mettrait face à face Carmen et Don Giovanni. Disons que *La Voix des amants* est un essai éminemment personnalisé, mais avant tout un essai tout de même.

Il en va tout autrement de *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, le plus renommé de vos livres (treize traductions au moins, quelque soixante mille exemplaires en français, un vrai best-seller, en somme), celui où vous faites le grand saut dans le discours à la première personne et où vous entrez dans une problématique qui va occuper trois livres, organisés autour d'un projet que Jana Raschke, jeune universi-

taire qui a consacré une étude approfondie à cette composante essentielle de votre œuvre, a circonscrit dans la formule « écrire ses parents ». On verra que cela ne se limite pas à ses géniteurs, qu'il en va aussi de la relation à la génération suivante. L'importance de ces livres est qu'ils situent le sujet dans un cadre d'interdépendances qui le définissent au-delà de son individualité propre, qui n'est plus vécue dès lors comme primordiale. C'est là leur profonde originalité, me semble-t-il, et l'explication de leur vaste audience.

Freud, par les exergues que vous prélevez dans ses écrits, pose la gravité du deuil des père et mère : « la mort d'une mère (...) ne peut se comparer à rien d'autre », dit-il d'une part et, par ailleurs : « la mort de mon père, l'événement le plus important, la perte la plus déchirante d'une vie d'homme ». Ces deux deuils, vous les abordez avec toutes les possibilités qu'offre l'écriture, qui devient caisse de résonance des émotions, chambre d'échos des désarrois et planche de salut. « Comment oser raconter à quiconque ce désordre des sentiments, dites-vous, ce méli-mélo de rage, d'oppression, de peine infinie, d'irréalité, de révolte, de remords et d'étrange liberté qui nous envahit ? » On ne finirait pas de prélever, à chaque page de ce livre, des bonheurs d'expression de cette intensité, tentant d'épouser par les mots l'indicible du malheur.

Deux cadres plus généraux redéfinissent l'énigme du deuil. Tout d'abord, le meurtre collectif de la Shoah, qui rend plus précieux encore ceux qui lui ont survécu. « De quel impensable maternel et paternel étais-je issue ? dites-vous, comment m'inscrire dans une lignée chargée de morts partis en fumée, de familles massacrées en toute impunité ? » Et, plus généralement, la déritualisation de la mort dans nos sociétés désenchantées, que vous évoquez en des termes déchirants, condamnant notre incapacité à rendre justice aux fins dernières. Une citation encore — mais on voudrait tout surli-gner — : « Chacun enterre ses morts en balbutiant des cérémonies personnelles et se dépêche d'effacer les traces de sa perte dans la vie sociale : plus de noir ni de crêpe, plus de bruit ni de larmes, rien de solennel, aucun signe extérieur de malheur, un jour d'absence et la vie reprend son cours. » Mais, dans la solitude de ce qui tient de la perquisition, l'obligation de vider les lieux où les défunts ont vécu. Le livre relate essentiellement ce travail du vide. Vous le vivez en enfant unique, en « héritière solitaire », comme vous dites, en pleine conscience qu'« il y a quelque chose de l'ordre du sacré dans le foyer parental. Y toucher relève du sacré, de la profanation ».

Le lecteur est confronté à une profanation supplémentaire, puisque, comme Primo Levi, vous pourriez dire « j'écris ce que je ne

pourrais dire à personne ». Ici encore, le tragique n'absorbe pas tout : votre chapitre « Matrimoine », qui vous confronte à la garde-robe de votre mère, aux merveilles « hand made by Mami » et aux prodiges de votre grand-mère, est un chatoyant défilé de souvenirs.

Jérôme Garcin saura dire la magie de ce livre : « Écrit avec une impressionnante simplicité, une manière d'évidence calme, et même un souci pédagogique, le récit de Lydia Flem ne va pas seulement émouvoir, ni éclairer ce qui est obscur, il donnera aux lecteurs le troublant sentiment que cette maison qu'on vide, c'est la leur. »

Comment j'ai vidé la maison de mes parents, comme votre premier ouvrage sur Freud, demandait un complément. Le doublé, une fois encore, serait interrompu par un intrus, *Panique*, qui est comme une sonate pathétique sur la peur de l'avion. Les vingt-quatre heures qui précèdent un décollage sont relatées en fonction d'un anxiomètre implacable : ce compte à rebours vous vaudra le prix Eugène-Schmits de notre Académie, comme si nous avions voulu apaiser vos angoisses avec nos pauvres moyens.

Après cet interlude vient le complément à *Comment j'ai vidé... Lettres d'amour en héritage* se focalise sur ce que vos parents vous ont légué de plus intime : la correspondance échangée au cours des trois ans qui ont précédé leur mariage, alors que votre mère était soignée dans un sanatorium suisse et que votre père travaillait à Bruxelles. Vous avez attendu dix-huit mois après la mort du parent survivant pour oser ouvrir la boîte aux lettres. Le livre qui a résulté de vos lectures a comme trois auteurs, et trouve surtout son prix dans le récit de l'édification d'un couple, mais aussi de la lente convalescence après la tourmente. C'est, au fond, un témoignage sur la résilience, ce terme qui vous sied si bien, bien plus que le deuil à Électre.

Celle-ci va se retrouver dans l'ouvrage suivant, le dernier paru à ce jour, *Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils*. L'enjeu en est moins grave que dans votre diptyque parental. Une fois encore, une citation introductive l'élucide en quelque sorte : Proust parlant d'un livre dont les lecteurs seraient « les propres lecteurs d'eux-mêmes », rien d'autre qu'« une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ». Ici, il s'agit de la situation où se trouvent les parents lorsque les enfants ont pris leur envol. Déjà privés d'ascendance, les voilà sans descendance, du moins sous le même toit.

Une jeune fille manque à l'appel de la maisonnée — elle va passer une année d'études en Angleterre — et tout est dépeuplé. Et cela

après qu'un aîné, que vous préférez appeler « quasi-fils » plutôt que « beau-fils », s'est déjà émancipé. Tout cela oblige de reconsidérer les rôles de chacun, et vous vous y attellez avec le sens de la finesse, la subtilité de la mesure des valences qui vous sont propres. Pour la relation mère-fille, vous aimez penser qu'elle peut se vivre « dans la complexité des demi-teintes, des tons estompés, dégradés, veinés d'autres tons, dans la subtilité des clairs-obscur, dans le chatoiement du mat et du brillant mêlés et pas seulement dans la violence des tonalités tranchées ».

Deux composantes sont nécessaires à cet art du camaïeu, deux qualités que vous ne cessez de placer très haut : l'« intelligence sensible » et « une certaine forme de sagesse malicieuse ». La même sagesse malicieuse parcourt le livre de bout en bout, ne fût-ce que par les passages d'*Alice*, l'*Alice* de Lewis Carroll, qui figurent en tête des chapitres.

À votre jeune exégète qui vous interrogeait sur ces occurrences, vous avez fourni une longue réponse que je tiens à citer entièrement, parce qu'elle éclaire la nouvelle orientation que votre œuvre, dès à présent, est en train de prendre :

C'est plutôt un hasard, car je relisais ce livre d'enfance et remarquais qu'il était écrit à Oxford, le lieu de séjour de ma fille. La vraie raison se trouve dans le texte, car il est un miroir de l'enfance et de toute la vie humaine, des fois on se sent plus grand, des fois plus petit. Et puis on y retrouve la notion du quotidien, chaque être humain a dans une journée plusieurs âges, c'est une sorte de puzzle à tout âge. Alice apprend finalement que ce qui faisait peur n'est qu'un jeu de cartes. La vie est toujours de la littérature, la vraie vie se voit dans le livre, on écrit de sa vie un roman. C'est pour cela que j'admire Casanova, car il a vécu deux fois : une fois dans la vraie vie et une fois dans la littérature. C'est finalement l'essai de comprendre le présent par le passé, qui est toujours là et présent.

Ces mots, prononcés peu après la parution de *Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils*, qui date de février 2009, étaient annonciateurs du tour nouveau que prendrait votre écriture. C'est que vous étiez engagée dans la rédaction d'un livre décisif. Non seulement parce qu'il rompait avec le cycle de ce que j'appellerais, en empruntant l'expression à Pascal Quignard, les « Petits traités », mais parce que vous étiez en train d'aborder la voie royale du roman. D'autant plus royale que l'ouvrage en cours allait s'appeler *La Reine Alice*.

J'ai la joie, puisque vous m'y avez autorisé, de pouvoir dire, en cette salle du trône, que cette reine fera bientôt son apparition dans les

librairies. Vous m'avez fait la grâce de pouvoir en tenir l'un des premiers exemplaires. Je l'ai lu ces derniers jours, ces dernières nuits. Et puis affirmer sans réserve que ce récit d'une traversée d'un miroir d'un nouveau type est une merveille. Mais c'est aussi une autre histoire.

Je vous l'ai dit d'entrée de jeu, chère Lydia, je vous le répète, vous êtes la bien venue.

Réception de M^{me} Lydia Flem

Discours de Mme Lydia Flem

Il était une fois...

Monsieur le Secrétaire perpétuel,

Il était une fois... dans un royaume au charme étrange, au bord de l'existence, ou de l'inexistence, selon les jours... *avec infiniment de brumes à venir, avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner, ce plat pays* qui fut pourtant, et malgré tout — ou grâce à cela peut-être même —, pour bien des exilés une terre d'accueil... il était une fois... en un de ses palais, une noble Compagnie qui avait souhaité recevoir une petite fille, née des hasards et des détours de l'Histoire dans cette surréaliste contrée.

Le grand honneur que vous me faites aujourd'hui, en m'accueillant parmi les membres de votre Académie, il me plaît de penser que c'est à la petite fille que j'ai été — dont je me sens si proche encore, et particulièrement en cet instant solennel et intimidant —, c'est à cette petite fille qui depuis toujours rêvait d'écrire que vous l'accordez, c'est à elle que vous venez d'entrouvrir la porte, la frontière, toujours incertaine et fragile qui sépare le rêve de l'incarnation des songes.

Monsieur le Secrétaire perpétuel,

Nos chemins se sont croisés en 1987 alors que vous m'invitez à rejoindre, comme membre extérieur, cette année-là, le jury du prix

Rossel que vous animiez. C'est à la rue Royale, dans les locaux du journal *Le Soir*, que j'ai fait connaissance avec les coulisses de la vie littéraire belge. Ce n'est pas sans émotion que je songe en cet instant à Mme Dominique Rolin, qui ne peut être parmi nous, au beau regard chargé de bienveillance qu'elle porta alors sur mon ventre arrondi, approuvant tacitement qu'une femme puisse porter des enfants de chair *et* des enfants de papier. Au cours de ces réunions vives et animées, je découvris le brio d'autres membres éminents du jury devenus des écrivains de l'Académie, Jacques Crickillon et, bien sûr, mon ami Pierre Mertens.

Monsieur le Secrétaire perpétuel, cher Jacques De Decker,

Ce fut un enchantement d'assister en mars 1993 à une représentation de la pièce d'Arthur Schnitzler, *Les Sœurs ou Casanova à Spa*, comédie en vers dont vous aviez adapté le texte en respectant la prosodie d'origine, car, pour vous, qui êtes romancier, nouvelliste, critique, biographe, dramaturge, traducteur et librettiste, la langue est et sera toujours musique.

Ce soir-là, vous m'avez offert ensemble deux écrivains qui nous sont chers à l'un comme à l'autre : Casanova et Schnitzler, que Freud, son voisin, craignait néanmoins de rencontrer par peur de découvrir son double.

Vous rassemblez ainsi deux lieux de la littérature où j'ai toujours aimé me promener (comme vous venez de l'évoquer avec tant de bienveillance et d'indulgence) : Vienne et Venise.

Votre générosité de plume et de cœur, ainsi que votre inlassable activité d'orateur, me laissent parfois imaginer que vous possédez quelque alter ego secret, un sosie peut-être ou même une série d'avatars à qui vous demandez d'animer à votre place colloques, tables rondes ou journées d'hommages pendant que vous ciselez les nouvelles de *Modèles réduits* ou écrivez une nouvelle biographie de Wagner.

« Il y a deux sortes d'enfants », remarquez-vous, comme Jean Tordeur le rappela lorsqu'il vous reçut ici même le 24 janvier 1998 : « Il y a deux sortes d'enfants, ceux qui montent sur leurs chevaux de bois et ceux qui regardent le manège tourner. » Vous avez toujours été de ces enfants-là, ajoutiez-vous, ceux qui ne se lassent pas de voir de loin. Ce désir, ce don d'observation, dénué de toute envie, nourrit votre rôle de M. Loyal du royaume des Lettres.

Aussi ne suis-je pas seulement honorée, mais touchée d'être accueillie par vous, cher Jacques De Decker, comme si vous m'invitez à venir rêver à vos côtés à cette magique et toujours inatteignable fête des écrivains.

Oserais-je vous faire à présent un aveu ? Un moment de trouble, presque d'inquiétante étrangeté, m'a saisie lorsqu'il y a quelques mois, en juin 2009, vous avez prononcé, en guise de bienvenue au sein de votre Académie de langue et littérature françaises, un mot dans la langue de Goethe — qui fut aussi celle du poète Paul Celan —, un des mots les plus tendres de la langue allemande : « vous verrez », m'avez-vous dit, ou peut-être même, en amical tutoiement d'hospitalité, « tu verras, ici, à l'Académie, c'est très *heimlich* » — comme au coin du feu, comme chez soi.

Il ne m'était pas indifférent, à moi pour qui la langue maternelle a été le français bercé par l'accent de Touraine dont ma mère, née à Cologne, s'enorgueillissait, d'être accueillie par un mot d'allemand, cette langue qui hanta toute mon enfance, de manière à la fois familière et inquiétante.

Il m'a semblé alors, cher Jacques, que pour vous, comme pour moi, il n'y avait qu'une seule patrie : au-delà de toutes les langues, celle de la littérature.

*

Mesdames les Académiciennes,
Messieurs les Académiciens,
Chères Consœurs, Chers Confrères,
Mesdames, Messieurs,

Il était une fois...

une femme audacieuse, libre, intrépide, osant ce que peu d'êtres humains osent : s'inventer une vie, décider d'échapper à la fatalité d'une existence sans surprise et sans pari, renverser l'ordre immuable des choses, s'opposer au monde pour renaître sous une nouvelle identité, s'auto-engendrer. Avec la vitalité d'une femme qui n'avait plus rien à perdre, donc tout à gagner, Claire Lejeune s'accorda non seulement, comme Virginia Woolf le souhaitait, « une chambre à soi » mais, selon ses propres mots, « une page à soi ».

Revendiquant fièrement d'être « autodidacte » et même, avec un goût de la provocation, « analphabète », Claire Lejeune ne voulut suivre

qu'une seule règle de vie : la passion de l'authenticité. Ainsi a-t-elle bâti, sans jamais y déroger, une œuvre multiple : de poète, d'essayiste, d'animatrice de revues et de colloques internationaux, d'éditrice, de dramaturge, de photographe, de philosophe et de poète-citoyenne.

Tout au long de sa vie de créatrice, pendant plus de quarante ans, Claire Lejeune enfila les titres de ses livres comme les perles précieuses d'un collier de poésie ininterrompue : *La Gangue et le Feu*, *La Geste*, *Le Pourpre*, *Le Dernier Testament*, *Elle et Mémoire de rien*, tels sont les noms de ses six recueils de poésie.

Ses essais, qu'elle baptise « essais poétiques », n'abandonnant jamais sa place de poète dans la cité, ont pour blason : *L'Atelier*, *L'Issue*, *L'Œil de la lettre*, *Court-circuit*, *Du point de vue du tiers*, *Âge poétique*, *âge politique*, *Le Livre de la sœur*, *Le Livre de la mère*, *Quatuor pour une autre vie*.

Au théâtre, elle annonce : *Ariane et Don Juan ou le Désastre*, *Le Chant du dragon* et *Les Mutants*.

Son dernier texte, posthume, porte, comme une couronne, le titre le plus simple et le plus fort, thème majeur de son œuvre entière, avec ses variations et ses déclinaisons visibles et invisibles, énoncées ou secrètes : *La Lettre d'amour*.

*

Mais reprenons sa poésie, *da capo*, depuis le début, avec ses premiers vers :

« Hélas, mon cœur, j'ai tant de lassitude, tant de plaies à recoudre, tant de géants à combattre, et je n'ai qu'un petit caillou blanc dans le creux de ma main¹... »

Il était une fois...

Née à Havré, près de Mons, le 5 octobre 1926, on pourrait dire de la vie de Claire Lejeune qu'elle a débuté comme un conte de fées, c'est-à-dire dans l'adversité et le deuil.

À seize ans, par la mort précoce de sa mère, la jeune Claire est tenue d'interrompre ses études et de se vouer à ses trois sœurs cadettes.

Mariée, la voici à son tour mère de quatre enfants dont l'un décède à trois semaines : elle semble destinée à demeurer la gardienne du foyer.

Mais notre héroïne n'a pas froid aux yeux et ne craint pas de descendre au fond de l'abîme, de parcourir le fil initiatique des impasses du labyrinthe intérieur, d'y reconnaître sa faille, de retourner la tentation du suicide en désir d'aller poétiquement en avant, de mourir à soi pour renaître à l'écriture.

À trente-trois ans, trois mois et quatre jours, le 9 janvier 1960 à onze heures, Claire Lejeune entre en littérature, par une sorte de coup de foudre, qu'elle décrit comme une « extase poétique² », une combustion par le feu qui la conduit à l'incandescence, « une fulgurante expérience de présence à soi » : « Autobiographie. Je n'ai jamais rien écrit qui ne me soit arrivé, à commencer par *je*. Car *je* qui s'écrit, je ne le tiens ni de père ni de mère. Il s'est conçu soi-même le neuf janvier mil neuf cent soixante à onze heures. D'un court-circuit de ma vie avec la Vie. J'avais trente-trois ans, trois mois et quatre jours³. »

Et ceci : « Je suis entre lumière et son, et j'ai peur ! J'habite une peur toute blanche... Je sens s'allumer le brasier dans ma tête. Je ne suis plus qu'un affolant court-circuit⁴. »

Ou encore : « Une nuit il y eut ce rêve éveillé : l'électrocution du condamné, l'incendie du dedans. Mon sang se changea en lave, en or incandescent. Je vis dans un éclair toutes mes veines se tordre et se pulvériser comme un arbre calciné par la foudre⁵. »

Et encore ceci : « Mon corps s'éteignait dans la mesure même où s'allumait mon esprit. Mon cœur se vidait. Mon sang s'allégeait. C'était de l'or en fusion qui coulait dans mes veines. Je n'aimais plus rien ni personne, j'adorais l'amour⁶. »

Ses phrases, traversées tout à la fois par la découverte de soi et la révélation amoureuse, ne sont pas sans résonner avec les écrits d'une autre grande dame de la littérature, une béguine extatique,

2/ *Id.*, *Âge poétique, âge politique*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 25.

3/ *Id.*, *Le Livre de la sœur*, Montréal-Bruxelles, L'Hexagone-Labor, 1993, p.54.

4/ *Id.*, *La Geste*, Paris, José Corti, 1966, p.21.

5/ *Ibid.*, p.23.

6/ *Ibid.*, p.18.

une femme précocement émancipée au tournant du XII^e et du XIII^e siècle, Hadewijch d'Anvers :

Hélas ! je fus fière de l'Amour aussitôt
que je l'entendis nommer,
et je me fiaï à sa puissance ;
c'est de quoi tous me condamnent⁷.

Si je me permets de rapprocher Hadewijch d'Anvers et Claire de Mons, rapprochement en apparence hardi mais qu'elle-même n'aurait pas rejeté, c'est que les mots des femmes sont trop longtemps demeurés inaudibles en dehors de la sphère privée. Huit cents ans plus tard, il semble que la lente, trop lente, histoire des mentalités s'est à peine transformée.

Quelles ont été les *voies de l'écriture*⁸ pour les femmes dans ce monde qui leur était interdit ? s'est demandé l'historienne des femmes, Michelle Perrot, que Claire Lejeune avait lue, bien sûr, mais également publiée dans sa revue des *Cahiers internationaux du symbolisme*⁹. L'entrée des femmes en littérature s'est faite d'abord par la religion ou la poésie, les voies mystiques ou poétiques. Les pionnières de l'écriture se nomment, en effet : Sapho, la poétesse grecque ; puis, au Moyen Âge, ce sont les couvents qui favorisent l'expression des femmes, telles Hadewijch d'Anvers et ses *Poèmes spirituels* ou Hildegarde de Bingen et son *Jardin des délices*. C'est encore Marguerite Porète, dite Marguerite des Prés, qui écrivit *Le Miroir des âmes simples et anéanties*, avant d'être brûlée comme hérétique en 1310. Rappelons encore, sans toutes les nommer, Catherine de Sienne, lettrée et conseillère du pape, puis, au XV^e siècle, la grande Christine de Pisan et sa *Cité des dames*.

Deux lieux, nous dit Michelle Perrot, ont été propices à l'écriture au féminin : les couvents et les salons. Au XVII^e siècle, ce seront les Précieuses et, dans leur sillage, Madeleine de Scudéry, ou Mme de La Fayette, qui nous offrit ce chef-d'œuvre, toujours vivant, *La Princesse de Clèves*. Bien que le XIX^e siècle misogyne tentât de limiter l'entrée des femmes en littérature, George Sand — il est vrai avec un prénom masculin —, et tant d'autres s'y sentirent chez elles.

Mais rien n'est acquis. Si on fait un rapide décompte des femmes lauréates du prix Nobel de littérature, entre Selma Lagerlöf, la

7/ Hadewijch d'Anvers, *Écrits mystiques des Béguines*, Paris, Seuil, coll. « Sagesses », 1994, p.80.

8/ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, [Paris], Seuil-France Culture, 2006, p.40.

9/ Michelle Perrot, « L'histoire des femmes a-t-elle un avenir ? », *Cahiers internationaux du symbolisme*, 1992, n° 71-72-73.

première, en 1909 et Herta Müller en 2009, il n'y en a eu que douze sur cent six : encore un effort, messieurs les Nobel !

Saluons ici, avec un brin de fierté, vertu trop rare dans cette Belgique où le narcissisme consiste à n'en avoir point, saluons l'heureuse audace de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, fondée en 1920, qui, bien qu'elle comprenne quarante fauteuils comme l'Académie française, se distingue de sa sœur aînée : nul ne peut y faire acte de candidature ; dès son origine, l'Académie belge fit place aux étrangers, pour un quart de ses membres, et même... aux femmes — il est vrai sans précision de quota, ni de parité, mais je fais la promesse de rester vigilante. Ainsi, Anna de Noailles fut en 1921 la première invitée, à laquelle succéda en 1935 la grande Colette. Marguerite Yourcenar fut reçue ici dès 1970, heureux présage à son entrée à l'Académie française dix ans plus tard.

Mais revenons à la dix-septième dame élue en ce palais.

Après sa fulgurante entrée en littérature — sorte de crise mystique sans Dieu, où Dieu le Père demeure néanmoins en filigrane —, Claire Lejeune lit *La Psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard et *L'Homme à la découverte de son âme* de Jung. Peu après, à l'été 1961, elle répond à l'appel à contribution du professeur Engelson de Genève, qui souhaitait créer un centre de recherche sur le symbolisme. Après réception et lecture de quelques-uns de ses textes, il l'invite à Genève. Cette rencontre changera le cours de sa vie.

Engelson lui confie l'organisation d'un colloque sur le symbolisme prévu un an plus tard au Palais de l'Unesco à Paris, sous le patronage de Gaston Bachelard. À la suite de ce premier colloque, Engelson et Claire Lejeune fondent ensemble *Les Cahiers internationaux du symbolisme*, et, à partir de 1965, Claire Lejeune dirige également, en parallèle avec les *Cahiers*, la revue *Réseaux*, revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique, où elle publiera notamment le philosophe Paul Ricœur, le prix Nobel belge de physique Ilya Prigogine, l'orientaliste Henry Corbin, George Steiner ou le grand spécialiste de Rousseau et Diderot, Jean Starobinski.

Ses nombreux voyages à l'étranger sont l'occasion de rencontrer les intellectuels de son temps ; ces rencontres seront, dit-elle, ses « universités¹⁰ ».

10/ Martine Renouprez, *Claire Lejeune. La poésie est un avant*, Avin, Éditions Luce Wilquin, 2005, p.20.

Lorsqu'elle publie, en 1966, *La Geste* chez l'éditeur José Corti et *Le Pourpre* aux éditions Le Cormier, ses recueils sont envoyés à René Char, qui reconnaît en Claire Lejeune un poète de grand talent : « Il manquait à la poésie de ce temps, écrit-il, une voix pourpre. Nous l'avons désormais. »

Claire Lejeune et René Char se rencontrent à L'Isle-sur-la-Sorgue cet été 66 avant d'avoir un échange épistolaire, comme elle en aura également avec Maurice Blanchot ou le mathématicien René Thom.

En 1968, une nouvelle étape : elle se fait aménager une chambre noire dans une cave de sa maison et cherche, dans un lien entre poésie et photographie, une technique de « solarisation » des négatifs. Dès 1970, elle expose ses « photogrammes », aux formes de géométrie fractale, en Belgique, en France, au Canada et au Japon.

Le passage par le Québec, au milieu des années soixante-dix, lors d'un colloque mouvementé sur « la femme et l'écriture », perçu par certains comme un rassemblement de « sorcières » — avec, notamment, Annie Leclerc, Dominique Desanti, Florence Delay ou Noëlle Chatelet —, marque l'avènement de l'engagement politique et féministe de Claire Lejeune.

Celle-ci est ensuite invitée à animer un atelier d'écriture à l'Université du Québec à Montréal, d'où naîtra un livre, *L'Atelier*, premier des dix essais poétiques où elle développe ses idées les plus chères : introduction du tiers exclu par la raison duelle, altérité du « je », dénonciation du patriarcat autocrate et du matriarcat abusif, désir de remplacer la patrie par la fratrie et la sororité, refus de l'« esprit de chapelle », qui est « clôture », au nom de l'« esprit d'atelier », qui est « ouverture ».

Contre Descartes, elle déclare : « J'enfante donc je suis¹¹ » ; et d'une phrase lapidaire qui garde toute son actualité, elle précise : « c'est par le silence des mères que se transmet l'ordre patriarcal¹² ».

Claire Lejeune entre en littérature au moment où dans l'histoire des femmes — et en particulier des femmes créatrices — deux courants du féminisme s'opposent : les « essentialistes » et les « universa-

11/ Claire Lejeune, *L'Atelier*, Bruxelles, Le Cormier, 1979, p. 141.

12/ *Id.*, « De la patrie à la fratrie : briser le silence de la mère », *Réseaux*, 1999, n°85-86-87, p. 108.

listes ». Elle choisira — contre Simone de Beauvoir — d'exprimer sa féminité pour imposer une voix autre, différente, en réponse à la société patriarcale. Comme ses contemporaines, Annie Leclerc, Marie Cardinal, Hélène Cixous, Benoîte Groult, Annie Ernaux et tant d'autres, elle partage le désir de retrouvailles avec le corps féminin, l'imaginaire féminin, les expériences féminines dont elles se sentent dépossédées par une culture qui les censure et leur ordonne de se taire.

C'est contre ce qui fut
que je suis pour ce qui sera...
Je ferai ma révolution
Ce soir¹³.

Claire Lejeune, utopiste et révolutionnaire, se bat, livre après livre, pour faire advenir un monde qui redonne sa place à la part exclue de la civilisation occidentale : la féminité, la féminité des femmes, mais aussi la part féminine des hommes, pour inventer un nouveau dialogue amoureux mais aussi, et surtout, un monde qui ne bannirait plus la moitié de l'humanité.

*

Deux citations bordent l'œuvre poétique et philosophique de Claire Lejeune ; elle y revient sans cesse : la première, une phrase de Platon, qui exclut la poésie et les femmes de la cité, bannissement contre lequel la poète-femme fourbit ses armes.

Le passage de Platon, extrait de la *République* (livre X, VIII), est celui-ci : « Voilà (...) ce que je voulais dire, en revenant à la poésie, pour me justifier d'avoir banni de notre république un art aussi frivole : la raison nous en fait un devoir. (...) Malgré cela, (...) si la poésie (...) peut prouver (...) qu'elle doit avoir sa place dans une cité bien ordonnée, nous l'y ramènerons de grand cœur. »

Quant à la citation qui légitime le parcours de Claire Lejeune, elle est d'Arthur Rimbaud, extraite de la lettre à Paul Demyen datée de 1871 :

L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens.
La poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant. (...) Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra par elle et

pour elle, l'homme — jusqu'ici abominable —, lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi¹⁴ !

C'est dans un passage de son livre *Âge poétique, âge politique* que Claire Lejeune nous révèle, sans doute, le ressort secret de son action de citoyenne-poète, le désir sous-jacent de son cheminement pour trouver la juste réplique à opposer à l'injuste blessure, infligée jadis par son père :

Ma condition poétique s'est pensée jusqu'ici entre deux balises politiques essentielles : le décret de Platon et le texte viatique de Rimbaud. Ainsi gagner la citoyenneté poétique devint-elle suprême ambition de mon écriture.

Poète et femme, je m'éveillai doublement interdite de parole sinon de séjour, exclue de cette « cité bien ordonnée » où le « souci de soi » ne concernait que les maîtres. Mais après tout, sauvée par l'existence de ce texte platonicien où se justifiait l'exclusion du tiers ; sauvée du néant éthique où me renvoyait mon père lorsque, adolescente, je lui demandais pourquoi il me traitait en servante. À cette occasion, il n'a jamais répondu que : « Pour mon bon plaisir !¹⁵ »

*

Poursuivons cet hommage à Claire Lejeune, ce parcours en pointillé, tel un chemin de petits cailloux blancs, de mie de pain, ou de Nic-nac, ces petits biscuits en forme de lettres de l'alphabet de notre enfance, en donnant la parole à quelques-uns des nombreux écrivains et critiques qui ont salué la puissance de ses écrits.

Liliane Wouters, notre consœur, qui l'accueillit en ce lieu, le 6 juin 1998, a commencé son « itinéraire spirituel », original et profond, et salué en particulier ses « aphorismes fulgurants qui n'ont rien à envier à René Char ni à Cioran¹⁶ ».

Danielle Bajomée, notre consœur également, a parlé de son « écriture fiévreuse », « entre dévastation et flamboiement ».

14/ Et la citation se poursuit : « La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons. » Cité, entre autres, dans Claire Lejeune, *Âge poétique, âge politique*, *op.cit.* ou « De la patrie à la fratrie : briser le silence de la mère », *op.cit.*, p.104. Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », 15 avril 1871, dans *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 146-148.

15/ Claire Lejeune, *Âge poétique, âge politique*, *op.cit.*, p.14.

16/ Cité dans Martine Renouprez, *op.cit.*, p.329.

Jacques Sojcher, coauteur (avec Marcel Moreau et Raoul Vaneigem) d'un de ses derniers livres, *Quatuor pour une autre vie*, a écrit à propos de Claire Lejeune : « Elle s'autogénère devant nous, elle se donne naissance et licence de parler, de penser sauvagement, en étrangère sortie de l'exil, de la folie... au-delà de la soumission et de l'insurrection, dans l'invention (...) d'une citoyenneté à venir, où la poésie générera la politique. »

Vous-même, cher Jacques De Decker, qui avez eu une longue amitié avec elle, vous avez salué l'« ambition de cette entreprise unique en son genre », qui « force le respect et l'adhésion par son honnêteté, son intrépidité, sa cohérence foncières¹⁷ ».

Martine Renouprez, qui a consacré à l'œuvre de Claire Lejeune sa thèse, décrit la « révolution poétique » que celle-ci trace « sans relâche, de livre en livre, sous une forme qui n'appartient qu'à elle et qui tient du journal de bord intellectuel, du pamphlet métaphysique et du livre d'heures profane, une réflexion qui conteste les fondements de notre civilisation ».

Je n'ai pas connu personnellement Claire Lejeune, mais ce n'est pas sans émotion que j'ai retrouvé dans le volume de sa revue *Les Cahiers internationaux du symbolisme* sur « la création au féminin », auquel elle m'avait demandé, avec Danielle Bajomée, de participer, la lettre courante sur laquelle elle ajouta à la main : « les tirés à part suivront », et de son écriture ample, gourmande, vive et énergique, son nom et le mien — c'était le 19 février 2005.

Je n'ai pas eu la chance de rencontrer Claire Lejeune. Pourtant, depuis des mois, je vis en sa compagnie dans une proximité quotidienne, emportée par sa révolte et ses élans, son insolente liberté de penser par elle-même, sa volonté farouche d'en découdre avec ceux qu'elle décrit comme les ennemis du genre féminin.

J'ai lu et traversé son œuvre comme on tente d'apprivoiser un grand fauve. Elle qui se voulait pourpre et solaire, je l'imaginai volontiers lionne ou tigresse... Et voici qu'au fil de ses pages, je découvris ces vers qui venaient confirmer mon intuition :

Fauve mon silence
aveugle violence
lumière sauvage

née de l'étreinte du noir et du blanc
par ruse j'ai surpris le fauve
j'ai tutoyé ma peur¹⁸.

Jamais Claire Lejeune n'a craint de s'enfoncer dans la douleur ni surtout dans la lucidité dont René Char écrivait qu'elle est « la blessure la plus proche du soleil ».

En compagnie d'Héraclite, de Rimbaud, de Char et de Mallarmé, elle cherche la révélation de soi, la mise au jour d'une vérité féminine enfouie sous des siècles d'oppression et de misogynie.

La force existentielle de son écriture, elle la nomme sa « liberté d'encre » : « Je me souviens, écrit-elle, d'une effroyable lutte. Puis d'un silence infini... Alors il n'y eut plus autour de moi la puissance du père, ni comme oppresseur, ni comme protecteur, mais au centre de moi la probabilité du verbe. »

Plus radicale encore :

je voudrais seulement épouser l'écriture
qu'écrire soit être.

Et plus loin :

que je sois la pulpe des mots
le pouls du langage¹⁹.

*

Chères Consœurs, chers Confrères,
Mesdames, Messieurs,

Celle que nous célébrons aujourd'hui restera comme le témoin d'une époque où les femmes ont osé prendre leur destin en main, en inventant non seulement une œuvre mais en faisant de leur vie une invention permanente.

Chaque matin, au réveil, Claire Lejeune s'exhortait par ces mots : « Lève-toi et écris. » L'existence n'avait pas d'autre sens ni d'autre but que de faire advenir l'écriture de la vie elle-même, dans un vaste élan où s'unissaient l'enthousiasme et le désespoir, l'ombre et la lumière, le noir et le blanc d'une page, d'une photographie, d'une

18/ Claire Lejeune, *Le Pourpre*, *op.cit.*, p.54.

19/ *Ibid.*, p.19.

rencontre, elle désirait vivre pour écrire, pour s'écrire, et écrire, disait-elle, pour vivre l' « imprévisible²⁰ ».

Il était une fois...

Au cours de sa vie, Claire Lejeune s'est souvent retrouvée, de son propre aveu, « dans la peau du Petit Poucet²¹ », et elle ajoutait : « malicieusement, secrètement vengeance (...) de ma peau d'âne ou de ma camisole de Cendrillon ! ».

Mais puisque toutes les histoires ont une fin, même les plus beaux contes de fées, les vies les plus riches d'expériences et de lucidité, il est temps de conclure cet hommage à Claire Lejeune.

Comment la saluer ici, au moment où elle entre dans l'immortalité, si ce n'est en la citant une dernière fois, dans une de ses pages où elle semble soudain s'adresser à nous, ses lecteurs et ses lectrices, comme si nous étions devenus un peu ses petits-enfants à qui elle souhaitait offrir ses mots en héritage ?

Les grand-mères aujourd'hui n'ont plus le cœur à vous raconter des histoires, des berceuses à dormir debout, pas plus que vous n'avez le cœur à les écouter. (...)

Je vous lègue un peu de présence posthume, une légère avance d'amour lucide plutôt qu'une dette. De quoi faire la soudure entre mon siècle et le vôtre²².

S'il me restait à vivre le temps d'un billet d'adieu, le temps d'un seul mot religieux, j'écirais « soi ». Je ne vous aurai jamais tant aimés qu'en m'aimant moi-même malgré tout (...).

S'il y a matière à tendresse posthume de mes écrits, c'est de la dureté des petits cailloux blancs que j'aurai semés sur les chemins de soif qui conduisent à la source²³. »

Merci, Madame, d'avoir ensemencé devant nous tant de « chemins de soif ».

20/ Claire Lejeune, *Âge poétique, âge politique*, op.cit., p.44.

21/ *Id.*, *L'Atelier*, op.cit., p.116.

22/ *Id.*, *Âge poétique, âge politique*, op.cit., p.91.

23/ *Ibid.*, p.89-91.

Communications

Le vieil étang : voyage en poésie lointaine

Communication de M. Jacques Crickillon
à la séance mensuelle du 13 février 2010

Le vieil étang
d'une grenouille qui plonge
le bruit dans l'eau

Ce haïku, composé par le maître Basho vers 1685, est considéré depuis ce temps comme le modèle même du poème japonais. Le présent vagabondage, qui ne saurait être exhaustif, à travers la poésie traditionnelle nipponne, pouvait donc s'ouvrir sur ce texte en apparence anodin, minuscule au point de paraître inexistant aux yeux de l'Occidental, et qui cependant nous révèle le fondement de cette démarche créatrice, laquelle est inséparable d'une certaine conception métaphysique.

Considérons donc ce haïku de Basho (pseudonyme signifiant « le bananier » qui fut donné au poète parce qu'il avait planté un tel arbre dans l'enclos de l'un de ses ermitages). Les éléments du texte : un étang, une grenouille, un bruit. Il faut savoir que Basho, maître zen, répond par ce haïku impromptu à son hôte, qui lui a demandé : « Et qu'en est-il de la Loi du Bouddha ? » On est donc dans la cabane de Basho, d'où l'étang et la grenouille ne sont pas visibles. Le seul élément réel, c'est-à-dire perceptible par les sens, est le bruit. À partir de ce bruit, le poète interprète, explique en somme, confère un ordre de cause à effet : il sait, de sa mémoire quotidienne, qu'il y a là un étang et que ce bruit pourrait bien avoir été produit par le plongeon d'une grenouille. L'étang et la grenouille

sont donc contenus dans le bruit, lequel, ponctuel et anodin, s'est déjà éteint. Dès lors, demeure le poème, qui est mémoire d'une mémoire existentielle. Et par le poème, Basho et ceux qui le lisent s'insèrent dans le fleuve de l'impermanence, non à la façon d'une pyramide égyptienne, mais avec la légèreté, la fragilité, l'humilité, du pinceau sur la feuille blanche. Ainsi de ce poème ne demeure que le poème et nulle présence humaine (pas de « je », pas de plainte, nulle dissertation), Basho ayant prêché à ses disciples en poésie (ils sont très nombreux) la mise à distance de la subjectivité.

Par ce haïku, qui se veut réponse à une question d'ordre métaphysique, on est au plus près de la position mentale zen que tentent d'approcher, au prix d'une existence ascétique, les grands poètes du Japon traditionnel, c'est dire l'Empire du Soleil levant avant l'américanisation, le suicide de Mishima marquant à cet égard la borne de l'impossible retour.

Atteindre au zen. Un mot bien galvaudé dans l'Occident d'aujourd'hui avide de recettes de bien vivre et où la plupart dévorent, avec une sinistre confiance, les trucs distillés par les magazines (Soyez zen ! Devenir zen en trois leçons ! Etc.). Or, le zen est une sorte d'illumination qui ne peut être approchée qu'au prix d'une très longue concentration et d'un grand dénuement. La pensée bouddhiste zen dérive du « chan » chinois, lui aussi illustré par de grands poètes. Le « chan » émergeant du Tao ; le « Tao », c'est la Voie, et cette Voie, dit Lao Tseu, est invisible, elle est partout et nulle part. Par ce saut culturel, nous voici en des temps bien anciens, avant Jésus-Christ. Et il est une grande parenté entre ces pensées et celle des *Upanishad*, textes sacrés en sanskrit qui couronnent les *Védas* et remontent au V^e siècle avant Jésus-Christ. Il est dit ainsi dans les *Upanishad* :

Celui qui ne pense pas, c'est celui-là qui pense.
Celui qui pense, c'est lui qui ne sait pas.
La pensée, c'est ce que sait la conscience :
on trouve alors ce qui ne meurt pas.
C'est par son âme qu'on trouve la vigueur,
c'est par le savoir qu'on trouve ce qui ne meurt pas.

Si l'on veut tenter de comprendre cela, qui justement désigne l'absolu dans ce qu'il a d'incompréhensible, il faut, non pas pêcher dans la rivière, (comme la tendance occidentale) ni se contenter de la regarder, mais arriver à s'éprouver goutte d'eau dans la rivière ; c'est cela, être zen ; c'est cela, écrire un haïku.

Poète selon la tradition japonaise ou chinoise, c'est à la fois chercher la solitude (entendons fuir les « affaires », les mondanités),

s'ouvrir au monde par de longues pérégrinations, et vivre dans un grand dénuement ; ainsi, dans la hutte de montagne d'un Basho ou d'un Ryokan, il y a une marmite posée à terre, une écritoire et un lit rudimentaire. Enfin, il est capital de se recueillir dans la nature et d'en recevoir l'émerveillement pour que naisse le poème, lequel n'est autre qu'adhésion à tout ce qui est sans être :

Les formes et couleurs sont vulgaire poussière,
sans forme ni couleur, il n'est rien de réel.

(Chushi Fangi, 1296-1370)

Voilà donc, selon la pensée chan, pourquoi je parlais d'être sans être.

Quant à l'émerveillement devant la nature, la communion avec elle dont le poète s'éprouve humble, très humble partie, écoutons quelques « waka » ou « tanka », (cinq vers de 5, 7, 5, 7, 7 syllabes) du moine Saigyô (XII^e siècle) composés dans son ermitage de montagne près de Kyoto.

puissé-je me diviser
et regarder sur chaque branche
sans en omettre une seule
de dix mille montagnes
les fleurs des cerisiers en plein épanouissement

(trad. Cheng Wing fun et Hervé Collet).

Saigyô, qui est fils de samouraï, se fait moine à vingt-deux ans et s'isole dans la montagne dans l'espoir d'y accéder à l'illumination. Qu'on n'aille pas croire que la démarche est aisée. Il mettra longtemps à oublier les attraits de la capitale et l'approche de l'hiver lui étreint le cœur.

cueillant de jeunes herbes
dans le champ
la brume m'attriste
quand je pense combien
d'autrefois elle me sépare
dépassant en mélancolie
ce à quoi je m'attendais
à l'entendre bousculer
les feuilles des roseaux entremêlées
le vent de ce soir d'automne

Cependant, dans ces conditions très difficiles, l'âme, au contact de la nature, en la bulle d'air du silence, peu à peu se purifie.

les péchés de langage
dans mon corps accumulés

sont expurgés
 et mon cœur clarifié
 devant la cascade aux Trois étages

Remarquons au passage que la valeur de ces poèmes venus d'une culture semble-t-il à jamais révolue tient à la simplicité, à l'humilité, à l'universalité de la perception et de son énonciation.

Poésie du dépouillement. Cinq vers ou trois vers. Combien un tel art nous est éloigné, nous qui sommes les héritiers d'une culture fort déclarative, discursive et ornée. Et songeons que, malgré le fait que la traduction ne peut ici nous transmettre qu'une partie du sens, cette poésie parle profondément à l'Occidental dont l'âme aurait un peu échappé au vampire de la consommation.

Nous ne faisons, les intellectuels occidentaux, que découvrir une poésie qui, en son temps, était tenue en très haute estime autant de la part du petit peuple que des notables et des princes. Voilà qui certes doit surprendre aujourd'hui, et porter à s'interroger sur le sens de culture et de civilisation. Un bel exemple de cette vénération portée au poète dans le Japon traditionnel est celui de Ryokan (1758-1830), moine zazen retiré pendant dix ans dans un couvent avant de se mettre à pérégriner à travers le Japon, muni seulement de son chapeau de paille, de son humble et unique vêtement, de son bâton de marche et de son bol à mendier sa nourriture. Ryokan est accueilli partout avec respect et attention à la seule entente de son nom, devenu illustre grâce à ses poèmes, lesquels sont transmis par la publication mais surtout par la voix de ses nombreux disciples. Selon les témoignages, Ryokan dégageait une telle aura lumineuse qu'il suffisait qu'il pénètre dans un logis d'accueil pour que toute la maisonnée se trouve plongée dans une bienfaisante sérénité. Il excelle, en successeur du grand Basho, dans la composition du haïku.

la fenêtre ouverte
 autrefois me revient
 mieux que dans un rêve

Au fond, ces trois vers fonctionnent comme un signe tracé sur l'eau, comme ces portails que les Japonais dressaient face à la mer, qui ne sont point pour qu'on les regarde mais pour qu'on regarde à travers eux... l'immensité, c'est dire le rien qui est tout. Sur son lit de mort, veillé par sa toute jeune admiratrice Teishin, Ryokan crée un dernier poème.

que laissé-je en héritage ?
 les fleurs au printemps

le coucou en été
les feuilles rouges en automne

après quoi le maître en poésie que tous admirent entre dans son hiver sans fin.

Poètes en quête de l'illumination, donc en quête d'une plus haute humanité. Ces poètes se forgent une sagesse par des années d'ascèse, de solitude, et par de longues pérégrinations. Certes, il y avait, et notamment à l'âge d'or de la culture japonaise, l'ère Heian (XI^e siècle), des poésies de cour, lesquelles ne sauraient avoir plus d'intérêt sur le plan culturel que les madrigaux, impromptus, portraits-énigmes de la cour de Louis XIV. Mais remarquons que les grandes œuvres côtoient les bulles de savon, car c'est à l'époque Heian qu'une dame de la cour se retire du monde pour composer ce monumental chef-d'œuvre du roman qu'est *Le Dit du Gengi*, œuvre de Dame Murasaki Shikibu. La haute poésie chinoise et japonaise qui nous demeure nécessaire est celle de ces retirés du monde. Retirés, de leur propre choix, dans des ermitages au cœur des montagnes, retirés aussi bon gré mal gré par la fragilité humaine. Un exemple frappant de ce dernier cas est celui du poète Shiki. Accablé dès sa jeunesse d'une santé des plus fragiles, Shiki meurt en 1902 à l'âge de trente-quatre ans. Atteint de tuberculose spinale, il passe les dix dernières années de sa courte vie couché, dans d'atroces souffrances. Cependant, de sa chambre de malade, il s'éprouve en communion avec la nature par la vue qu'il a de son tout petit jardin, et il écrit des haïkus, ses disciples viennent lui rendre visite, on lui rend hommage. À l'instant de mourir, incapable d'encore parler, il demande par gestes une feuille et un pinceau et écrit ses trois derniers poèmes, puis meurt. Comment comprendre une telle ferveur poétique ? Il me semble que la meilleure approche de ce mystère se trouve dans les journaux de malade de Shiki.

Depuis que la maladie a empiré au point que je ne puis plus me lever pour sortir, le petit jardin est devenu mon univers, ses plantes et ses fleurs sont désormais l'unique matière de mes poèmes.

Et un jour que Shiki s'est traîné jusqu'à la terrasse, il aperçoit, au milieu de la végétation, qui l'enchantent, un papillon.

Comme je le regarde batifoler dans la haie en fleurs, mon âme se met à l'accompagner. Ensemble, nous visitons les fleurs, inspectons les parfums, nous posons sur les bourgeons. Alors que je pense reposer mes ailes un instant, le voilà qui passe dans le jardin voisin et revient virevolter au sommet du pin et au-dessus du bassin. Puis, emporté par une rafale, il s'élève et disparaît. Je suis en dehors de moi, au comble de l'extase. Revenant à mes sens, je me sens mal. Je rentre et tire la couverture sur moi. Pourtant, en

réalité, je suis en train de danser follement avec le papillon, nous volons maintenant au-dessus d'une vaste plaine, sans limites.

Remarquons que repli du monde, cette retraite dans la solitude n'est pas le monopole du Chan et du Zen. Jésus, est-il dit, se retire quarante jours au désert, pour ensuite répandre son enseignement. Les soufis, mystiques musulmans, d'ailleurs mal vus des cheiks et des imans, se réfugient aussi dans la solitude, et notamment dans des cellules et des églises souterraines de Cappadoce, en Anatolie centrale. Les Indiens d'Amérique du Nord, Sioux, Cheyenne, Apache, envoient le jeune guerrier, nu, se poster en méditation au sommet d'un éperon rocheux où le grand Watanka lui confèrera sa profonde identité. Cependant que la chrétienté connaît aussi cet éremitisme, dans le cas, notamment, des moines du Mont-Athos, ce Mont-Athos, très difficilement accessible où l'écrivain errant français François Augièras, merveilleuse figure de dénuement et de soif mystique, réussira à être accueilli. Et parlant de dénuement, on se doit de songer au « Poverello » saint François d'Assise, ce fils de patricien qui tout jeune renonce au luxe, donne ses vêtements aux pauvres et s'en va sans rien sous la malédiction de son père.

Se retirer de tout, ne plus accorder d'importance aux biens de ce monde, ni au plaisir, ni à la renommée. Voilà la condition pour atteindre à l'essentiel que prescrivent les grands textes de la pensée orientale, comme les *Védas*, les dits du Bouddha, le Tao, les livres tibétains, les textes soufis, dont l'admirable *Conversation des oiseaux* de Attar, dont je ne saurais trop conseiller la lecture, le soir, au chevet, et enfin le chan et le zen. Il s'agit, selon la formule consacrée, employée d'ailleurs par le Bouddha de Compassion, il s'agit de lâcher prise. Et c'est précisément pour lâcher prise que ces poètes, non contents de s'être isolés dans un ermitage, entreprennent de longs, pénibles, parfois périlleux voyages ; il s'agit, en découvrant d'autres mondes, de se détacher du sien et au bout du compte de se perdre soi pour pouvoir accéder à l'essentiel. Car le « moi » et les paroles dictées par ce « moi » ne sont qu'illusion, erreur, mauvaise voie. Le vrai rapport avec les choses est celui que l'on sent et non celui que l'on pense. Et l'on s'explique alors pourquoi un livre aussi capital que le Tao témoigne de l'hostilité à l'égard de l'étude. Qu'on n'aille pas croire à un éloge de l'inculture. Mais force est de reconnaître que bien des choses que nous avons apprises ont fait écran entre l'univers et notre mental et qu'il a fallu purger celui-ci.

Mais revenons à nos voyageurs. Basho, d'abord, qui va entreprendre, accompagné d'un disciple, puis seul, un long périple à travers le Japon, allant de monastères en lieux saints en ruine. Il

laisse de ce grand voyage un compte rendu en prose d'une très belle écriture et encore aujourd'hui fascinant.

Cette année est montée en moi la pensée d'entreprendre un long pèlerinage vers les provinces lointaines. Sous ces cieux étrangers mes cheveux blancs risquent de s'accumuler. De ces régions, dont mes oreilles ont entendu parler mais que mes yeux n'ont pas encore vues, espérant revenir vivant, je me confie à un destin indécis. Aujourd'hui, nous finissons par arriver, non sans peine, à l'étape de Soka. Les affaires suspendues aux os minces de mes épaules me causent une grande douleur. Ah ! pouvoir partir en n'emportant que le corps pour tout équipement. Mais un manteau en papier pour se protéger du froid de la nuit, un peignoir, quelque chose contre la pluie, de l'encre, des pinceaux, il est difficile de s'en séparer.

Et ainsi, franchissant tout le jour des torrents sur des passerelles précaires, gravissant des sentiers périlleux au flanc de gorges profondes, Basho n'en néglige pour autant la poésie.

À la tombée de la nuit, ayant trouvé un abri dans une auberge, j'essaie de me remémorer les paysages de la journée et les poèmes que j'ai composés sur le chemin. Je sors mon nécessaire à écrire, m'allonge sous la lampe, les yeux clos, me tapotant la tête.

Poèmes composés en marchant et transcrits à la halte du soir. En voici.

Sur le pont en planche suspendu
enroulé à nos vies
le lierre grim pant
il me semble voir
dans les fleurs à l'aube
le visage du dieu de la montagne
au cri d'un faisan
de père et mère
le souvenir m'envahit

En fait de voyage spiritualiste, je me dois de mentionner celui du maître bouddhiste chinois Hiuan-tsang, qui vécut au VII^e siècle et qui entreprit un périple incroyable en quête des reliques du Bouddha, périple qui devait le faire passer par la Sogdiane, la Bactriane, le Turkestan, traversant le désert de Gobi jusqu'à Samarqand, voyage dont René Grousset, grand érudit, rendit compte dans un remarquable ouvrage de 1957, *Sur les traces du Bouddha*.

Mais alors, bien plus près de nous, Alexandra David-Neel et son voyage solitaire jusqu'au Tibet, voyage pénible et périlleux, tout aimanté par le précepte bouddhique « partout où règne les ténèbres de l'ignorance, apportez-y un flambeau. »

Je terminerai ce parcours, non de spécialiste mais de passionné, par l'évocation de Hosai, l'un des derniers représentants avec Santoka de la poésie traditionnelle japonaise. Mort en 1925 d'une affection pulmonaire dans l'ermitage où ses amis l'avaient abrité, loin de la société humaine qu'il avait en horreur, Hosai est l'auteur d'admirables haïkus inspirés par la solitude au sein de la nature.

de la cloche que j'ai frappée
je m'éloigne
ceint du son de la cloche
toute la journée
sans un mot
l'ombre d'un papillon

La traduction ne saurait rendre que le sens du haïku car la langue japonaise, particulièrement difficile, ne permet aucune tentative de transposition formelle en français. C'est pourquoi aussi on ne saurait prétendre écrire en français des haïkus. On peut écrire des textes de trois vers, lesquels, si l'on veut atteindre à la haute dimension littéraire, exigeront forte concentration et le choix d'une prosodie ferme, fondée sur l'assonance et le rapport sémantique. Pas simple, au contraire de ce que s'imaginent les poètes amateurs.

L'Occident, au XX^e siècle, et surtout après la deuxième guerre mondiale, s'est passionné pour les cultures orientales et nombre de créateurs s'en sont inspirés. Ainsi, Hermann Hesse dans son étrange, et fascinant, roman *Siddhartha*. Et les écrivains de la « Beat generation » crurent pour la plupart, William Burroughs excepté, trouver un sens supérieur à la vie, sens que leur refusait l'« american way of life », dans les sagesses et mystiques orientales. Un Allen Ginsberg fait le voyage en Inde et en revient tout imprégné de mantras. Jack Kerouac, en somme le fondateur de la « Beat », s'inspire des poèmes chan et zen pour composer sa suite de textes courts (lui qui est plutôt du type fluvial) de *L'Écrit de l'Éternité d'or*. Kerouac se définissait d'ailleurs lui-même comme le « Fou du zen » ou le « Paumé du Dharma ». Pour Kerouac, la « Beat », c'est être paumé, mais c'est aussi la béatitude, cette extase de l'instant qu'il recherche, à l'instar des poètes chinois ou japonais, dans l'écriture. Dans *Visions de Gérard*, il dit :

le Nirvana, le Ciel, Notre Salut, il est Ici, nous l'avons maintenant.
C'est ce que vous apprenez quand vous comprenez la signification
qui est devant vous sur cette terre pesante : vivre seulement pour
mourir... regardez le ciel, les étoiles ; regardez la tombe, la mort
— En demandant l'assistance transcendante venue des autres
sphères de cette Fleur Imaginaire, demandez au moins, implorez,
qu'on vous enseigne cette vérité : aidez-moi à comprendre que je
suis Dieu, que tout est Dieu.

Disons-nous que la véhémence de cette affirmation d'une extase d'exister naît chez Kerouac de son incapacité à y parvenir.

Et quelques passages de *L'Écrit de l'Éternité d'Or* :

Médite dehors. Les arbres sombres la nuit ne sont pas vraiment les arbres sombres la nuit, ce n'est que l'éternité d'or.

Le vacarme des rêves a pour site un esprit parfaitement silencieux. Et sachant cela, rejetez le radeau.

La sociabilité est un large sourire, et un large sourire n'est rien que des dents. Paix à vous et soyez doux.

Les chats bâillent parce qu'ils se rendent compte qu'il n'y a rien à faire.

On discerne sous l'ironie de Kerouac le sentiment d'amertume qui l'habite ; car dans le même temps où l'écriture le transporte dans une sorte d'illumination extatique orientale, sa nature américaine, et catholique, le ramène dans le chaos du non-sens.

Des compositeurs aussi se sont inspirés des textes orientaux, comme l'Américain John Adams dans son poème symphonique, admirable, *Mantra de Big Sur*, comme l'Anglais Jonathan Harvey avec *Bhakti*, ou encore le Belge Jean-Luc Fafchamps. Et bien sûr cette énumération est loin d'épuiser son sujet.

Mais pourquoi ce retour vers une culture de la Tradition ? Retour qui se manifeste dans l'édition (« Moundarren », ou encore la collection « Connaissance de l'Orient » de Gallimard), dans l'intérêt des intellectuels et des créateurs comme chez un plus large public. Il y a indubitablement la fascination pour une sagesse qui constituerait l'unique refuge pour un mental occidental en proie à la schizophrénie, ce mental malade mis en scène par le grand romancier australien de S. F. Greg Egan ou par la japonaise Yoko Ogawa. Et cependant, cette sagesse perçue comme refuge est une illusion ; parce que dans ces sociétés traditionnelles, ces poètes du chan ou du zen étaient déjà des solitaires fuyant la société de leur temps et se référant au mythe de la divinité cosmique ; et parce qu'il est quasi impossible, dans nos sociétés du chaos matérialiste hyper médiatisé, sur une planète désormais fourmillante d'humains destructeurs et bruyants, d'atteindre à l'état d'éveil tel que le recherchait le poète japonais ou chinois.

Cependant, ce qui me semble fondamental dans cet attrait pour la Tradition, c'est la mémoire. Garder mémoire, gagner une mémoire plus vaste, plus lointaine, qui soit porteuse de sens pour l'être contemporain qui s'en trouve cruellement dépourvu. La mémoire,

ce n'est autre chez Basho que « le vieil étang » où a plongé la grenouille. La mémoire qui est, si l'on y songe (et pensons à *La Recherche du temps perdu*), la seule chose qui subsiste de notre vie faite d'une succession de bruits de plongeon de grenouille. Jouir du moment présent, idée fort ancienne et très à la mode en notre époque d'immédiateté, n'est-ce pas tenter de goûter l'instant qui a déjà fui ? Peut-être, me semble-t-il, n'est-ce possible que dans le haut amour et dans l'acte poétique. Et dès lors l'homme cultivé se cherche une mémoire qui se rattache à l'éternité, cette Éternité d'Or qu'invoque Kerouac, et il la cherche chez ceux qui très loin de lui dans l'espace et le temps la cherchaient aussi. Précieuse nourriture, ambrosie de l'âme.

Un virtuose de la coupe

Communication de M. Guy Vaes
à la séance mensuelle du 13 mars 2010

Est-ce la faiblesse de ma vue, son inadéquation à une lentille grossissante, sinon l'extrême petitesse des caractères d'imprimerie, mais il m'est impossible de déchiffrer, dans le périmètre N² de la page 83 du *Master Atlas of Greater London*, le nom de Skin Lane qui devait voisiner avec l'ancien pont de Londres. Or, si Skin Lane a existé, tout comme Skin Market qui reste indiqué dans mon atlas jauni, périmé et sans date d'impression, c'est probablement dans l'imaginaire de Neil Bartlett, auteur, entre autres, du remarquable *Monsieur Clive et Monsieur Page*, et directeur artistique du Lyric Theatre de Hammersmith.

Aujourd'hui, nous aborderons son nouveau roman *Skin Lane (Rue de la Peau)* traduit en français par Gilbert Cohen-Solal.

C'est en emboîtant le pas à Monsieur F., à son corps à la fois nu et vêtu, tel que le perçoit le regard anthropométrique de Neil Bartlett, regard pourtant exempt de froideur et capable de joindre le quotidien au signalétique, que l'on descendra, dès les premières pages de *Rue de la Peau*, dans le Londres d'il y a cinquante ans. Ici, c'est la City où la banque est la protégée du dédale, où la bétonnière prépare un confit de vestiges impériaux. Bref, c'est dire que cet embrouillamini de passages et de placettes tient du nœud qu'on doit trancher faute de pouvoir le dénouer.

Ce Londres-là me colle encore à la peau. N'y ai-je pas, au plus fort de l'été, retrouvé l'hiver sous les voûtes du tunnel de la gare de

Cannon Street ; et n'y ai-je pas été agressé par les cadences belliqueuses des trains de marchandises, et par leur écho plus réel que le convoi de métal, de charbon et de suie ? Il me suffisait ensuite de remonter Tooley Street pour aboutir au pont de Londres. Il se destinait à n'être plus qu'un souvenir, le sautillement d'un air de comptine. À l'époque, il charriait déjà, dans les vers de Thomas Stearns Eliot, sa coulée de vivants en sursis ; il se préparait, menacé par le marteau piqueur et l'excavatrice, à faire retraite en poésie et dans le souvenir que j'en garde. L'une des réussites de Bartlett est d'avoir produit un *précipité* du vieux Londres. Plus précisément d'une City en voie de basculer dans l'époque actuelle. Bref, d'avoir étreint, telle la chair d'un fruit son noyau, ce qu'il fallait de tavernes et d'entrepôts autour de son intrigue, et jusqu'à ces détails architecturaux millésimés. Oui, tout ce qu'il fallait pour dater les circonstances sans les vieillir sur le plan romanesque.

Si Monsieur F. est l'un de ses sursitaires auquel fait allusion Eliot, sursitaire ayant sauvé sa singularité (au moins pour le lecteur), il doit celle-ci à ses exigences répétitives, à un professionnalisme sur lequel je reviendrai, et à ce qu'il est le *valet de lui-même*. Et s'il est vrai que ses apparences sont partagées par le flux des chapeaux melons qui l'escortent (c'est l'heure de fermeture des comptoirs, des trains qu'on prend d'assaut), on se dit que pareille identité, qui s'apparente à la banalisation, peut dissimuler une mise au point que ne peuvent égaler ni la marginalité ni l'originalité. Par parenthèse, n'entre-t-il pas toujours une part d'hallucination dans un excès de réalité ?

Chaque fiction réussie possède son « Sésame, ouvre-toi », formule annonçant un démarrage irrésistible : « Puisqu'il va beaucoup être question de corps dans cette histoire (nous avertit Neil Bartlett), il faudrait peut-être que je commence par décrire de mon mieux celui de Monsieur F. » Et de poursuivre par l'énumération des caractéristiques corporelles et vestimentaires de cet homme de quarante-sept ans. Il a des cheveux grisonnants, des yeux bleus très pâles, et les bras recouverts de légers poils noirs. « En marchant, il redressait consciencieusement le dos (très légèrement poilu lui aussi), peut-être parce que, durant ses journées de travail, il restait si longtemps debout penché sur un comptoir. »

En effet, Monsieur F. exerce chez Scheiner et Fils, fourreurs réputés, l'art de sélectionner les peaux, de les découper en deux coups de scalpel, et de les rassembler. Et comment ne pas l'admirer lorsque, écarquillant les peaux sur son poing, il révèle la finesse d'un cuir qui pourrait être sa deuxième enveloppe à lui. Plus de trente années

de pratique ont fait de Monsieur F. l'âme agissante de ces ateliers, le gentleman qui ne perd pas son temps « à beaucoup réfléchir sur lui-même ». Et Neil Bartlett de livrer l'essentiel en disant que le personnage est son corps. « ... dès que dix heures sonnaient à la radio, son corps se levait automatiquement pour fermer le gaz, se laver les dents et se déshabiller presque à son propre chef. »

Ce corps-là, retenez-le bien, n'est pas la projection d'un philosophe existentialiste à la traîne, ni celle d'un ésotérisme racoleur, encore moins d'une révolte aux relents métaphysiques. Ce sont là des vues auxquelles peu de romanciers anglais souscriraient.

Quand Monsieur F. parle, Bartlett dira que c'est la bouche du fourreur qui s'exprime. Ce qui renvoie au fait que le soliloque « est quelque chose que peu de gens avouent pratiquer, mais que font souvent la plupart de ceux qui habitent seuls ». Donc, entre ce que laisse échapper la bouche de Monsieur F. et cette voix inaudible où s'organise son intériorité — je l'appellerais volontiers son *dedans* —, il y a coupure, il y a deux sortes de transmissions dont Monsieur F. est la caisse de résonance. Tout à l'air de se dérouler, de prendre sens là où Monsieur F. n'aura jamais droit d'écoute. Tout s'évapore en bribes de phrases parfois énigmatiques, en mots sans suite que livre une bouche astreinte au silence, à taire ce qu'il y a de secret. « Je ne sais même pas qui je suis », dira notre homme.

D'emblée, on pressent que la réalité du roman, son ancrage dans un décor que le Blitz a bouleversé, ne sont que des masques. Tout ici s'inscrit dans une attente, la nôtre. Puisque l'inflexible routine de Monsieur F. se suffit à elle-même, et jusque dans son semblant d'intimité, on ne peut que s'interroger sur ce qui pourrait la briser. Que cette menace relève d'une disposition qui se dérobe d'ordinaire à l'auto-analyse, la présentation du personnage ne laisse aucun doute à ce sujet. Son ritualisme, de son lever à son coucher, qui culmine dans les phases savamment ourdies de la préparation des peaux, sera toujours proche, sinon identique, d'une répétition opiniâtre et d'une symbolique. Un exemple parmi cent (et peut-être trop explicite) : l'éclat sanglant que répand, au crépuscule, sur la moquette d'un hall d'entrée, un rai de soleil que franchit Monsieur F. de retour chez lui.

Illustrons à présent un besoin profond, et par conséquent impersonnel. Ainsi, ce qu'un musée n'expose pas, c'est ce que recherche Monsieur F. : le silence. Ce calme qui peut contenir toutes les menaces et tous les apaisements, selon la façon dont il est ressenti. Voilà des qualités qui, en plus de vertus picturales, distinguent très

systématiquement les choix du fourreur. À croire aussi qu'il doit justifier ses longues pauses, entre autres devant un tableau aussi fameux que *L'Incrédulité de saint Thomas*. Ce que celui-ci communique de prime abord, c'est une sensation. Celle d'un doigt qu'on enfonce dans une plaie.

C'est le moment où un visiteur inconnu, qui se tient dans le dos de Monsieur F., laisse échapper : « C'est tellement merveilleux de rendre les choses si tangibles. Je veux dire, on voit vraiment ce doigt qui se glisse à l'intérieur, n'est-ce pas ? » Et l'inconnu d'ajouter à l'instant de disparaître : « Et cette façon qu'il a de guider sa main comme cela. Ce contact. Magnifique. » Et Monsieur F., subjugué par ce témoignage tombé du ciel, de se tâter la poitrine de l'index pour localiser l'endroit de la blessure.

Avant de faire un tour dans le passé immédiat de notre homme — ai-je dit qu'il est célibataire, qu'il n'a jamais partagé son lit avec quiconque ? —, je crois nécessaire de m'attarder à ses promenades en banlieue, à l'une d'elles surtout. Car c'est dans le rustique Forest Hill qu'il retrouvera, objet de ses fascinations, lieu qu'il avait consacré dans la part la mieux retranchée de lui-même, le Horniman Museum. Restauré, réaménagé, doté d'un éclairage nuisible au mystère, l'endroit, réputé pour ses collections d'histoire naturelle et d'anthropologie, ne retiendra plus que mollement le curieux d'autrefois, amateur de contes gothiques et de raretés émerveillantes. Les instruments de torture de l'Inquisition espagnole, des axolotls, ces poissons lunaires et translucides dont s'est souvenu Julio Cortázar, des animaux empaillés par un taxidermiste au métier contestable, peuvent à la rigueur encore servir d'incitation au rêve, au cauchemar. Subsistent également, si une ribambelle d'écoliers ne les abîment pas, des silences précieux comme des crus millésimés.

J'ai découvert le musée à l'époque où Monsieur F. s'y ressourçait autant par la vue que par l'écoute. Le pèlerinage au Horniman était la quintessence de ses beaux dimanches. Le calme y frôlait la lisière du vide. De n'être presque personne, juste une apparence, comblait Monsieur F. Tout le contraire de la City, avec ses stridences et ses relents de chaussée au soleil. Seul, pourtant, résistait ce qui n'offrait aucune matière : un cauchemar qui, répétitivement, depuis quelque temps, envenimait ses nuits. Mais avant d'en mesurer l'importance, attardons-nous au seul endroit qui enchantait Monsieur F., le Horniman :

Là, c'était l'atmosphère qu'il aimait vraiment, le calme. Dans tous ces cabinets de curiosités bien répertoriés, ces longues galeries

sombres remplies de bêtes et d'oiseaux, chacun d'entre eux perché ou rôdant sous une fine pellicule de poussière, il y avait quelque chose qui le fascinait et le calmait tout à la fois. Il restait souvent jusqu'à l'heure de la fermeture ou presque, à attendre que les galeries s'obscurcissent, se vident, gagnent en mystère. Peut-être aimait-il l'étrangeté de toutes ces paires d'yeux artificiels qui le fixaient. Ou le fait que chaque spécimen était seul dans sa cage de verre. Le paon, faisant éternellement la roue pour une femelle absente, le lourd et stupide rhinocéros. La panthère noire, lançant pour l'éternité son feulement sur sa branche poussiéreuse.

Et tous, si calmes.

Et peut-être qui, dans ce silence qui paraît vous ausculter, Monsieur F. distingue-t-il... Quoi donc ? Un pas d'escarpe ; une porte qui s'ouvre à des années d'ici ; le halètement d'un fauve que le musée s'apprête à recueillir —, ou encore... Non, c'était à la tombée du jour, la voix de son père, lequel n'était plus de ce monde. Elle lisait pour la énième fois, au tout jeune enfant qu'il était et qui repoussait le sommeil, l'histoire de la Belle et la Bête. Et ce drame qu'imprègne une odeur de sang, mais où le sang ne coulera pas, le marquera de façon indélébile. Ainsi, son côté féerique n'excluant pas l'horreur formera à son insu le substrat de son âge adulte. Lui, l'employé irremplaçable de Scheiner et Fils, n'était-il pas, à l'instar de la Barbe bleue, du Valeureux petit tailleur, ou des personnages *hantés* d'Andersen, taillé dans l'étoffe des rêves ?

Rien de plus vif, au relief plus accusé qu'une créature onirique, terrorisante ou bénéfique. À l'encontre du personnage de roman traditionnel qui manifeste une intériorité, ladite créature est toute extériorité, à croire qu'au-dedans elle est vide, ou presque. N'empêche, il arrive que le personnage traditionnel ait sa part d'onirisme déclaré. Pourquoi cette réflexion ? Pour aboutir à une comparaison. Dans la nouvelle qu'il écrivit à la fin du dix-neuvième siècle, *La Bête dans la jungle*, Henry James crée un personnage, John Marcher, dont l'intériorité se réduit strictement à partager l'analyse d'une obsession, la sienne, avec une vieille amie : obsession portant sur un Événement — une menace — qui doit se produire tôt ou tard, et dont la nature lui échappe et réduit ses loisirs à une chaîne d'hypothèses. Bref, le suspens sans une pointe d'anecdote, la fascination du gouffre ou de ce que l'on prend pour tel. Rien d'autre, en effet, ne diversifie les préoccupations du gentleman victorien. L'unique élément que j'oserais appeler tangible, et dont s'accroît l'urgence, c'est le Temps. Son orientation que trahit, les revêtant de mots, l'irrésistible coulée des jours. N'était la dramatisation accélérée du Temps, la certitude de Marcher est celle de franchir un point de non-retour, ce qui lui fait supposer que l'Évén-

nement, son accomplissement, ont échappé à son attention, et qu'il devra affronter seul un avenir où rien ne l'attend.

Socialement le personnage (pourtant capable d'émouvoir le lecteur) est inexistant, et sa problématique, ne touchant que lui, tient du rêve.

Quant à Monsieur F., sa part d'onirisme me paraît encore plus flagrante. Jusqu'aux abords de la cinquantaine, il n'a fait que substituer un jour au suivant, sans que rien ne les différencie, ou presque. Tout obéit à la répétition, et celle-ci à la conservation d'une personne —, plus exactement de son image, de son dehors. Il y a les gestes d'un métier proche d'un rituel ; il y a, illustrant ces intervalles, les instantanés d'une City qui prend congé de la Deuxième Guerre. Mais ce ne sont pas les visites à la National Gallery, dictées par le besoin d'isolement et de calme, et non par appétit pictural, ni les promenades dominicales dans un Dulwich feuillu, qui traceront une ligne ascendante à travers un temps que nulle visée ne resserre ou n'abrège. D'intériorité, nulle. Comme la pellicule d'un film, Monsieur F. enregistre ce qui se déroule autour de lui, mais un *lui* anonyme au point qu'on pourrait dire qu'il n'existe pas. L'identique est son domaine. On n'y décèle pas les tensions nourrissantes de l'obsession de John Marcher. Tout, chez Monsieur F., a des propriétés de miroir. On ne perçoit aucun embryon de réflexion sur ce qu'il pourrait être, car « Je ne sais même pas qui je suis ». Ce n'est pas le vague, très vague et distant souvenir des lectures du père qui lui prêtera un brin de substance.

Jusqu'à la nuit où son sommeil, auquel il cédait comme par devoir, sachant que rien jamais ne l'y avait attendu, se révéla piégé. Un cauchemar répétitif y ébranlait sa quiétude : il avait pour théâtre son logis. Ce qui alors modifia son existence, sans toutefois lui consentir une intériorité, ne le fait que pour redoubler l'irréalité des choses. Tandis que John Marcher reste pathétiquement attentif à tout signe du dehors, à la *formation d'un lien*, Monsieur F., jusqu'à l'irruption du cauchemar, n'*attend rien* —, excepté le silence, les tête-à-tête avec le bestiaire naturalisé du Horniman, et les altesses et les saints à deux dimensions de la national Gallery. Aucun lien, par conséquent, sinon d'être, lui, l'instrument obéissant, exemplaire, de ces couteaux, scalpels, crochets et ciseaux auxquels s'attache la très exacte connaissance des peaux. C'est à la même époque que viendra le troubler, dans son lieu de travail, Ralph, un adolescent appelé à succéder, un jour, à M. Scheiner dont il est le neveu. Et voilà que se noue un lien entre le séduisant garçon et son futur instructeur, Monsieur F.

Mais en quoi consiste ce cauchemar aux séquences répétitives ? Monsieur F. a découvert dans sa salle de bain « un corps (...) attaché à l'aide de cordes aux montants d'une chasse d'eau ». Ce corps de jeune inconnu, il entend bien le garder. Comme c'est le cas dans la plupart des rêves, il n'éprouve guère le besoin de se justifier. Éveillé, il ne peut empêcher les comparaisons et les fantasmes de l'assaillir. C'est ainsi qu'il se mettra à soliloquer, façon d'émerger de ses ténèbres. Pitoyable stratégie pour se tracer un chemin hors de soi, pour être deux, le langage pouvant être une sorte d'interlocuteur.

Mais ce qui s'impose, lui apparaît comme une urgence, c'est de procéder à un examen de la peau du mort. Après tout, n'est-ce point là son pain quotidien ? N'empêche, son plus fort sujet d'exaspération reste l'impossibilité de distinguer les traits du mort. Pourtant, il lui faudra encore patienter, apprendre ce corps par cœur, pour que s'éclaire enfin le visage auquel s'attache l'obscurité. Que ce soit le visage du neveu ne doit pas nous surprendre. Réduire le surgissement du mort à la seule annonce de la venue de Ralph, c'est faire fi de la charge de sens qu'elle contient, et dont, j'en ai l'impression, l'auteur lui-même n'est pas toujours conscient. Ce qui m'incite à ouvrir une parenthèse. En 1966, une lectrice d'Ernst Jünger lui écrit : « Je ne comprends rien aux *Falaises de marbre*. » L'auteur lui répond : « C'est ce qui m'est arrivé, à moi aussi : imaginez-vous que juste avant la Seconde Guerre mondiale, j'ai aperçu l'avenir proche, comme si je pressentais un incendie, et que j'ai confié au papier cette image, avec tous ses détails. Je ne pouvais pas l'interpréter ; ce sont seulement les événements qui m'en ont fourni la clé. Je pense que vous la découvriez, vous aussi. (...) »

Ce phénomène, que je n'aurai pas la hardiesse de confondre avec la voyance, n'a rien de très extraordinaire ; tout grand écrivain y est confronté. Par ricochet, je rappelle que Percy Lubbock, éditeur de la correspondance de Henry James, a brillamment démontré dans son essai *The Craft of fiction*, que même le sujet, le vrai sujet souvent dissimulé, de certains romans célèbres n'est pas du tout celui auquel pensait l'auteur.

Il arrive à Monsieur F. de s'identifier au neveu, mais seulement parce que tous deux, adolescents, promettaient déjà d'être des virtuoses de la coupe. C'est du moins ce que Monsieur F. s'imagine.

Enfin, notre homme est convaincu que, s'adressant à Ralph, ce ne sont pas les mots qui importent, mais la voix. Toute la sourde violence de la créature sociale, extérieure, ne s'y incarne-t-elle

pas ? En ce cas, comment mettre des mots justes sur des sentiments ? On aurait pu dire que la puissance physique de sa propre voix l'indisposait. « Il était malade de l'entendre toujours rebondir contre les murs de sa cuisine ou de son salon, malade de l'entendre tourner et retourner à l'intérieur de son crâne. » Ainsi, par l'entremise de ce qui naît de sa bouche, non les mots trop abstraits, mal assortis, mais le ton, ce qu'il incarne de viscéral, Monsieur F. est devenu son propre agresseur. En outre, il est significatif que le *personnage en creux*, ou presque, qu'est Monsieur F., dès que s'annonce une menace extérieure, fasse appel à ses souvenirs de films, dans l'espoir d'y trouver une référence à sa situation et au moyen de s'en tirer. Hélas, ces essais de récupération ne lui permettent que de sonder sa pauvreté en la matière.

Retour aux instruments du fourreur. Ne renvoient-ils pas à ces tableaux de Primitifs qui dépeignent avec un savoir d'anatomiste le supplice de l'écorchement ? Désormais, l'image du neveu (Beau Gosse pour les petites mains de l'atelier) devient inséparable de ces aciers tranchants. Quant à leur gardien et maître, Monsieur F., il ne s'identifiera pas plus avec eux que le dompteur avec ses tigres ou le montreur de serpents avec ses reptiles. C'est l'impersonnalité du geste qui coupe et atteint à la perfection, qui désigne la firme Scheiner comme l'une des meilleures de la place.

Un jour, Monsieur F. s'entaille la main, accident qui ne lui est jamais arrivé. Son sang a imprégné une peau intacte. Est-elle inutilisable ? Non, car « une fois que Beau Gosse aura fini de la couper, une petite retouche, on la placera dans l'envers du col terminé, et le défaut sera invisible. En quelque sorte, cela signifie que ce col de fourrure anonyme (seul parmi une centaine d'autres de la commande) sera le premier véritable travail commun qu'ils auront effectué. Bien dissimulées à l'intérieur, ignorées du client, ces trois gouttes de sang de Monsieur F. seront toujours là, comme un pacte dans quelque vieille histoire, ou la signature du peintre dissimulée sous des couches sombres de vernis ».

Vison de Sibérie, civette, caracal, zibeline, impériale, renard bleu, castor, renard de Russie, c'est en enfouissant leurs mains dans ces pelages de luxe, en étirant leur peau jusqu'à ce qu'elle résiste à la pression des doigts, que le maître coupeur et son élève connaissent de curieux moments d'intimité. « Vas-y, mon garçon ! Touche-la, mets donc la main. » Telle est l'incitation, indispensable à une solide instruction, que lance Monsieur F. à son élève, élève dont la nature de petite gouape tourne à l'évidence. De même, sur un plan où se décantent la circonstance et l'époque, s'impose le caractère

mythologique de l'affrontement érotique : « On ne peut blâmer personne : ni Lédà et son cygne, ni Pasiphaé et son taureau, ni la fiancée lapithe luttant sur sa couche avec son Centaure. Chaque noce bestiale est précédée d'un rêve qui l'annonce. »

La tension, qui s'accroît entre Beau Gosse et le « vieil homme » (c'est ainsi que le neveu perçoit son instructeur), culminera dans une tentative de chantage manquée de la part de son élève. Si je passe outre ce qui jalonne les 200 dernières pages d'un roman qui en compte 400 en traduction, c'est que mon intention n'est pas d'en faire la critique. Bien sûr, j'admire la violence mal refoulée, le feu toujours réactivé d'un amour qui accule Monsieur F. à la pire des solitudes. Mais à quoi bon détailler, si impressionnantes qu'en soient les pointes et les chutes, le mécanisme d'une obsession qui ne ferait qu'oblitérer ce qui m'a requis, d'autorité. Certes, je me sens coupable de taire, entre autres, mon enthousiasme sur les trajets qu'accomplissent, chacun de leur côté, dans un Londres accru par les ténèbres, Monsieur F. et son élève pour se rejoindre dans l'atelier de la rue de la Peau, refuge pressenti pour des « noces bestiales » qui n'aboutiront pas.

Seul me concerne, me touche en profondeur, dans ce conte de fées qui a viré au réalisme magique (si tant est que cette étiquette soit défendable), Monsieur F. ou, plus explicitement, les métamorphoses d'un personnage de roman. C'est-à-dire, pour utiliser la technique de montage : Monsieur F. errant tel un fauve mélancolique dans la jungle du Horniman ; Monsieur F. faisant ricocher sa voix sur les murs de son logis, comme une bête dont les rugissements ébranlent les parois de son terrier ; Monsieur F. de qui la bouche éructant des bribes de phrases écrase la parole ; Monsieur F. examinant les mains de ses compagnons de train ; Monsieur F. renonçant presque à son instinct de prédateur amoureux en n'y sacrifiant pas l'indigne neveu. Enfin, soucieux de sa sécurité mais privé d'initiative, Monsieur F. essaiera de se rappeler des séquences de films qui pourraient apporter une réponse à ses interrogations.

Et puis il y a ce petit bout de phrase, anodin ; ce fragment enfoui dans l'étendue du texte ; un rappel sans urgence et qui ne demande pas à être complété —, quoique... « mais nous qui le connaissons mieux... », *le* faisant ici référence à Monsieur F., bien sûr, et *nous* synthétisant l'auteur et son lecteur.

Ainsi Neil Bartlett, commentant l'attitude de son personnage et transformant le lecteur en complice, rembarre-t-il l'impératif de Flaubert : ne jamais laisser l'auteur intervenir en personne, impératif

auquel se plièrent spontanément Henry James, R. L. Stevenson, Tchekhov et Tolstoï, et cela en vue de sauvegarder l'autonomie du personnage.

Mais quelle peut être l'autonomie d'une marionnette ? De quelle aisance peut se prévaloir Monsieur F., marionnette ayant sauvegardé des réflexes humains, et jusqu'au souvenir d'un conte que lui lisait son père ? Et si une fée jeteuse de sorts, passant dans la proximité de son berceau, avait décidé qu'un jour lointain il prendrait feu ? Et si ce sort s'était réalisé, et que Monsieur F., qui n'avait jamais partagé sa couche avec quiconque, s'était enflammé pour une beauté un peu canaille, n'aurait-il pas accru ses ressources humaines ? C'est bien ce qui, à la longue, s'était produit. Sa passion culmina, détruisant le fumeux problème de l'identité —, à supposer qu'il existât. Ne sachant toujours pas qui il était, Monsieur F., en proie d'un bûcher trop exquis pour se laisser distraire par autre chose que des émotions, vit toute curiosité de sa part se dissiper, ra-di-ca-le-ment.

« Mais nous qui le connaissons mieux... » Nous, le marionnettiste et le lecteur-spectateur, qui savons à quelles oscillations réagit Monsieur F., sans connaître les détails du récit qui le gouverne... On peut avancer que, chez Monsieur F., la fusion est satisfaisante entre la créature mythologique, la Bête, les héros de contes pour l'enfance, le visiteur de musées qui nourrit son vide du silence de chaque salle, le personnage auquel un Londres magnifiquement sordide — naturaliste ? — sert de deuxième peau. Et ne négligeons pas la pratique journalière des couteaux, de la coupe. Elle consacre une vocation de samouraï excluant tout autre choix.

Je ne vous ai rien dit, ou fort peu, des 200 pages qui développent l'antagonisme sexuel de Monsieur F. et de Beau Gosse. C'est parce que la crise qu'elles décrivent, si fascinante soit-elle, m'a moins mobilisé que la conduite de Monsieur F. Plus qu'un personnage, celui-ci rappelle un patchwork aux coutures visibles. Il signe la fin de l'homme tel que nous l'avons côtoyé. Ne sachant se renouveler, il ne peut qu'emprunter aux fables de l'enfance, à l'être robotisé qu'on frôle par centaines dans les rues ou sur le pont de Londres, au solitaire qui s'abolit dans un crépuscule. Point de métamorphose, ici —, mais bien des recyclages. Aussi le parcours répétitif de Monsieur F. a-t-il pour écho le vide. Un vide où, néanmoins, si l'on affine son ouïe, on percevra encore les échos d'une comptine :

Le pont de Londres s'effondre,
s'effondre,
s'effondre.

Paul Valéry est-il mort d'amour ?

Communication de M. Jacques De Decker
à la séance mensuelle du 17 avril 2010

Mon admiration pour Valéry remonte à l'adolescence. Je la dois à Frans François, un être d'exception qui fut mon professeur de troisième année à l'athénée de Schaerbeek et qui me prépara à l'enseignement de Paul Delsemme, dont j'ai bénéficié au cours des deux dernières années de mes humanités.

Sous sa houlette, je me souviens avoir préparé un exposé sur *Eupalinos ou l'Architecte*, qui fut pour moi des plus formateurs et qui, surtout, me transforma en lecteur passionné et insatiable de Valéry. Des pans entiers de son œuvre me demeurent toutefois inconnus. Je réserve leur découverte — notamment celle des *Cahiers* — à mon honorariat.

Mais outre cette passion précoce pour Valéry, comment en suis-je venu à m'intéresser au sujet que j'aborde aujourd'hui ?

Il y a deux ans, Bernard de Fallois m'informa solennellement de son intention de publier des poèmes inédits de Valéry dans les semaines qui allaient suivre. Bernard de Fallois est ce grand éditeur qui prêta son concours à la journée Simenon organisée par l'Académie en 2003. C'est également lui qui, dans sa jeunesse, mit la main sur le manuscrit de *Jean Santeuil*, oublié dans le grenier de la propriété familiale de Marcel Proust. Mais il est surtout l'un des piliers de l'édition française contemporaine : fondateur du Livre de Poche, directeur des éditions

Julliard après son fondateur et créateur de la maison d'édition qui porte son nom. Il fut le dernier éditeur du groupe des Presses de la Cité et un ami très proche de Georges Simenon.

Dans les salons d'un établissement de la chaussée de Charleroi, fort opportunément appelé *Les jardins de l'Atlantide*, Bernard de Fallois me confia donc qu'il était sur le point d'éditer des poèmes d'amour inédits de Paul Valéry. Il en parlait, avec des étincelles dans le regard, comme d'un trésor à peine exhumé, comme d'un gisement poétique d'une richesse exceptionnelle. Le recueil, me dit-il encore, toujours sur le ton de la confiance, s'intitulera *Corona et Coronilla : poèmes à Jean Voilier*¹.

En novembre 2008, le livre sortit en effet de presse et, sous le titre *Paul Valéry est-il mort d'amour ?*, je m'empressai de lui consacrer un article louangeur, qui parut dans *Le Soir* du 5 décembre. Le voici *in extenso* :

Il y aurait deux catégories de poètes, ceux qu'on admire, et ceux qu'on aime. Pour les premiers, on a de l'estime, de l'admiration, voire du respect, mais ils ne nous font pas vibrer. Pour les seconds, on a un penchant, une inclination, qui vont avec une certaine dose d'indulgence. La distinction, c'est Bernard de Fallois qui la propose, dont la notoriété d'éditeur pourrait nous faire oublier qu'il est aussi un critique, un essayiste de grande qualité, aussi réputé comme connaisseur de Proust que comme spécialiste de Simenon, ce qui illustre son éclectisme. Dans sa catégorie des poètes admirés, il range Malherbe, Vigny, Mallarmé. Dans l'autre, Racine, Nerval, Apollinaire. Et dans cet herbier personnel, il vient de déplacer Paul Valéry. Jusqu'à présent, il le rangeait parmi les admirés. Et voilà qu'il s'est mis à l'aimer. Pourquoi ?

C'est qu'il a pris connaissance d'une liasse de poèmes restés confidentiels, et qui sont à présent révélés au grand public. Valéry n'en avait pas exclu la publication, mais en des tirages très limités. À ses yeux, ils étaient avant tout destinés à une seule personne, une femme qui se faisait appeler Jean Voilier, et qui fut son dernier amour. Amour qui semble lui avoir été fatal, puisqu'il ne survécut pas à l'annonce qu'elle lui fit, le 15 avril 1945, de son intention d'épouser un autre homme, en l'occurrence l'éditeur Robert Denoël, Liégeois de naissance au demeurant. Le 20 juillet suivant, Valéry rendait l'âme. Suite à la maladie ? Au chagrin ? Il se fait que le 22 mai, il avait adressé un dernier poème à celle qui lui avait brisé le cœur : *Et si tu n'es pas là, tout près de moi, la mort / Me devient familière et sourdement me mord.*

À lire ces textes que l'émotion habite intensément, on découvre en

effet un Valéry bien moins contrôlé que d'ordinaire, et plus accessible aussi. On est dans un registre où la virtuosité d'écriture est bien présente (Valéry était un maître de la forme : on ne lui avait pas confié par hasard la chaire de poétique du Collège de France), mais jamais elle n'entrave l'aveu, la confiance, elle la renforce plutôt. Valéry écrit en vers non pas pour opacifier, mais pour clarifier sa pensée. À une autre de ses égéries, la Belge Émilie Noulet, qui lui faisait remarquer que ses réponses à ses lettres étaient fort brèves, il répondit non sans ironie qu'il les rédigeait en vers, et qu'au taximètre de l'écriture, elles lui prenaient plus de temps...

Même dans l'effusion, il ne perd pas son humour, et apparaît, selon de Fallois, « malicieux, espiègle, enfantin, complice, parfois plaintif, toujours souriant ». C'est que son rapport à Jean Voilier passait pour une grande part par une affinité d'esprits à laquelle il ne put comprendre que sa partenaire veuille mettre fin.

Un malentendu, sans doute, mais dont la décantation littéraire a enrichi le patrimoine poétique français, et que de Fallois n'a pas tort de considérer comme « une des suites élégiaques les plus belles de notre littérature ».

En publiant ces poèmes et en les agrémentant d'une admirable postface, de Fallois n'était pas le premier à s'intéresser aux amours de Valéry. En 2003 déjà, François-Bernard Michel leur avait consacré un livre : *Prenez garde à l'amour. Les muses et les femmes de Paul Valéry*².

Médecin passionné de littérature, François-Bernard Michel n'est pas seulement un spécialiste des allergies. On lui doit une synthèse de la question³, mais aussi quelques études sur les affections dont souffrirent les écrivains. La plus connue est son essai *Le souffle coupé. Respirer et écrire*⁴, consacré à Marcel Proust. Il est encore le coauteur de *Quelle médecine demain ? Sous le regard de Paul Valéry*⁵, et d'un synthétique *Le corps défendant*⁶, dans lequel il évoque Proust, Valéry, Rilke et Gide.

Faut-il en conclure que son essai présente l'amour chez Valéry comme une « affection » au sens médical du terme ? Ce n'est pas faux, tant il traite du sujet avec une objectivité distante, presque clinique. Sa

2/ François-Bernard Michel, *Prenez garde à l'amour. Les muses et les femmes de Paul Valéry*, Paris, Grasset, 2003, 271 p.

3/ François-Bernard Michel et Jean Bousquet, *Les allergies : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1995, 127 p.

4/ François-Bernard Michel, *Le souffle coupé. Respirer et écrire*, Paris, Gallimard, 1984, 273 p.

5/ François-Bernard Michel et J. Robinson-Valéry (éd.), *Quelle médecine demain ? Sous le regard de Paul Valéry*, Toulouse, Privat, 1998.

6/ François-Bernard Michel, *Le corps défendant. Allergique à quoi ?*, Paris, Gallimard, 2002, 203 p.

démarche rompt en tout cas avec la manière ordinaire d'en parler, qui fut tant décriée par les tenants de la méthode biographique.

L'amour est en quelque sorte présenté comme un symptôme et ce n'est en rien trahir le poète que de l'aborder sous cet angle puisque Valéry applique lui-même semblable distanciation à sa personne. J'en veux pour preuve que Michel découvre chez lui des notes d'une rare lucidité dont il se servira d'ailleurs comme allergologue. Mais il abandonne rapidement cette voie car des livres entiers ont été consacrés à la question.

L'effort d'objectivité et d'analyse consenti par Valéry est le résultat d'un combat intérieur avec son extrême sensibilité. Il savait pertinemment que les maux dont il souffrait, et qui affectaient surtout ses bronches et son estomac, n'étaient que les effets secondaires de ses affects. Ses *Cahiers* résument ainsi son sentiment : « Il n'est pas de parole pour certains états. Alors ce sont des organes dont ce n'est pas la fonction qui sont obligés de recevoir ces efforts impuissants d'expression, d'expulsion. »

D'où la nécessité dans laquelle il se trouve de pratiquer ce qu'il nomme des « greffes » :

Grefte — auto-grefte — Je suis un être greffé. / Je me suis fait à moi-même plusieurs greffes. / Greffer des mathématiques sur de la poésie, de la rigueur sur des images libres. Des « idées claires » sur un tronc superstitieux, un langage français sur un bois italien.

Jean-Marie Rouart, un lointain neveu de Valéry, écrivait :

Il était un génie à visage humain, facétieux, drôle, scatologique, blagueur, trousseur de jupons, badineur impénitent, qui faisait danser mes tantes et ma mère en leur tenant des propos galants et salaces. C'est un génie très fréquentable, aimable, un gai luron. Rien à voir avec le penseur qui, au propre et au figuré, se prend la tête dans les mains.

Quoi qu'en dise Rouart, Valéry s'est beaucoup « pris la tête » et il la perdait aussi, quelquefois, pour l'une ou l'autre dame. Il est communément admis que son charme tenait à son regard. Victoria Ocampo parle de ses yeux « eau bleue et verte, regard marin ». André Breton retient « un très beau bleu transparent de mer retirée ». Et notre consœur Anna de Noailles évoque un « bleu de bourache éblouie ».

François-Bernard Michel affirme qu'il est allé au bout de ses passions, mais qu'il s'est souvent comporté en Ulysse attaché au mât, les oreilles ouvertes au chant des sirènes. Il énumère les dilections connues de Valéry.

Madame de « R »

Il y eut d'abord, Mme de « R », une aristocrate qu'il n'osa jamais aborder, alors qu'il avait 20 ans. Il s'agissait de la baronne de Rovira, dont il parle à ses amis Pierre Louÿs et André Gide. Il expulsera cette passion, « par décret de sa pensée », au cours de sa fameuse nuit de Gênes, en 1892, et il confiera plus tard : « Je me suis rendu fou et horriblement malheureux par l'imagination de cette femme à laquelle je n'ai même jamais parlé. » *Monsieur Teste* naîtra de la tentative de cicatrisation de cette plaie.

Miss Bath

Miss Bath, écuyère de cirque à Paris, succède à la baronne. Michel considère que cette expérience amoureuse est pour lui un exercice de « dressage » de sa sensibilité. Lorsque l'artiste foraine dresse son cheval, Valéry entre dans une sorte d'« anaphylaxie » ou de refus émotionnel. Selon une confidence d'André Gide, « l'amour, avec elle, s'esquisse mais ne se consomme pas ».

Catherine Pozzi (Karin)

En 1920, Valéry fait une rencontre qui va ébranler le programme de maîtrise sentimentale qu'il s'était péniblement imposé vingt ans plus tôt. Il a 49 ans, vient de publier *La jeune Parque* et, dans les salons d'un grand hôtel, il fait la connaissance de Catherine Pozzi. Elle a 42 ans et vient de divorcer. Dans son *Journal*, paru en 1987, elle signalera qu'il lui murmura à l'époque quelques vers du *Cimetière marin* qu'il avait à peine fini de composer et qui n'avait pas encore paru. Deux ans après leur rencontre, Valéry confie à son *Cahier* : « J'ai lancé la foudre sur ce que j'étais en 92. 28 ans après, elle est tombée sur moi, de tes lèvres. »

Catherine Pozzi, qui préfère être appelée Karin, est la fille richissime du professeur Samuel Pozzi, premier titulaire de la chaire de gynécologie à la Faculté de médecine de Paris. Il est également sénateur de Dordogne et ami de Clémenceau. Il mourut tragiquement, en 1918, blessé au ventre par un opéré mécontent qui estimait devoir se rendre justice.

La place que Karin occupe dans l'esprit de Valéry s'évalue par le simple examen des pseudonymes qu'il lui donne dans ses *Cahiers* : Eurydice, Béatrice, Laure. C'est tout dire ! Elle est bisexuelle et, à

27 ans, elle a épousé Édouard Bourdet, dont elle a ensuite divorcé. Bourdet est un auteur dramatique, injustement négligé aujourd'hui, qui écrira notamment une pièce intitulée *Le Rubicon*. François-Bernard Michel la résume joliment comme « l'histoire d'un jeune marié incapable de séduire sa femme restée sur l'autre rive ».

Apparemment, Valéry réussira, non sans mal, là où Bourdet a échoué. Précisons cependant qu'il est heureux en famille et qu'il aime sa femme, sa fille Agathe, ainsi que ses fils Claude et François. Or, Catherine est exclusive et possessive, malgré leurs confidences mutuelles : il lui fait lire ses *Cahiers* tandis qu'elle lui montre son *Journal*, dans lequel elle ne le ménage pas. Elle estime qu'il n'est pas assez disponible et en souffre d'autant plus que sa santé est chancelante. Alors, pour attiser sa passion, elle prend un jeune amant tuberculeux, le peintre Jean Marchand, qu'elle s'en va soigner dans le midi.

Et pour compliquer encore la situation, Valéry perd son emploi de secrétaire et administrateur de l'agence Havas, à la suite du décès de son directeur, Édouard Lebey. Il rejoint Karin à Vance : journée tendue, explications à n'en plus finir. Leur relation entre dans une phase cruciale d'attraction et de répulsion où la rivalité littéraire joue un rôle non négligeable. Elle ne pouvait déboucher que sur leur rupture, consommée dès 1928.

Apprenant la mort de Karin, le 5 décembre 1934, il écrit dans son *Cahier* : « Je ne sais que sentir. Et beaucoup de tout. » Il confie à Edmée de La Rochefoucauld : « Personne n'a tant traversé mon histoire profonde. Je pense aux invasions barbares. Sans cela, j'aurais vécu une demi-vie. Et sans haine. » Toute sa correspondance avec Catherine Pozzi — on parle de mille lettres — sera détruite sur ordre de l'exécuteur testamentaire.

Émilie Noulet

Ainsi qu'une correspondance heureusement intacte en témoigne, Valéry avait fait la connaissance, en 1926, de notre consœur Émilie Noulet. Leurs lettres s'échangent entre 1930 à 1942 et Valéry lui en adresse plus de 150 entre 1935 et 1939. Il la nomme « My », se désignant lui-même, en écho, par le néologisme « Ty ». François-Bernard Michel ne s'attache pas beaucoup à cette relation. Il se borne à signaler que, lorsqu'elle vivait au Mexique pendant la guerre, Émilie l'approvisionnait en cigarettes par l'intermédiaire de la Croix rouge et qu'elle lui demanda de publier des fragments de *Mon Faust* dans la revue mexicaine *Orbe*.

Dans sa monumentale biographie⁷, Michel Jarrety se montre plus disert. Paul Valéry et Émilie Noulet se sont rencontrés en 1927, alors que celle-ci venait de faire paraître un article sur le poète dans le *Mercur de France*. Après un premier échange de lettres, il la reçoit dans le bureau qu'il vient d'aménager dans son appartement de la rue de Villejuif. Et il la revoit à l'occasion d'une conférence qu'il donne à Bruxelles, le 28 novembre 1932, dans la salle Henry Le Bœuf du Palais des Beaux-Arts. Le soir, il est invité en sa compagnie à un dîner auquel participe également Georges Marlow. Le lendemain, il déjeune avec notre fondateur, Jules Destrée, pour se rendre ensuite, dans l'après-midi, chez Émilie, au 67 de la rue du Prince Royal. Le 30 novembre, le roi Albert et la reine Élisabeth l'invitent au Palais de Laeken. Après quoi, avant qu'il ne monte dans son train de retour, Émilie se précipite vers lui et le pourvoit en cigarettes. Où donc les biographes puisent-ils leur science ?

Tandis qu'elle habite à présent au 13 de la rue Molitor, elle lui écrit et il lui répond souvent par petits poèmes, parfois érotiques. Comme elle se désole de leur brièveté, il réplique que « la poésie prend plus de temps au taximètre ». Il revient à Bruxelles pour voir Ida Rubinstein danser sa *Semiramis*, créée par Arthur Honegger, mais n'a pas le temps de rencontrer Émilie.

À cette époque, Claudel est ambassadeur à Bruxelles et candidat à l'Académie française avec le soutien assuré de Valéry. Dans le train qui le ramène à Paris, Valéry apprend que Claudel est installé dans une autre voiture. Il se dirige vers lui mais, le voyant dormir à travers la vitre, il se garde bien de le déranger.

Les rencontres entre Valéry et Émilie Noulet s'espacent de plus en plus, ce dont elle se plaint. Le 2 janvier 1936, il apprend la mort de Jules Destrée et lui consacre aussitôt un article d'hommage dans les *Nouvelles littéraires*. En voici un extrait :

À peine lues les quelques lignes qui m'apprirent la mort de Destrée, j'ai revu ce visage que vous ne reverrez plus, visage pensif, ravagé, tourmenté, sur lequel une grande douceur venait si facilement se peindre, et ces yeux clairs d'amateur d'idées et de toutes choses belles. Son autorité imperceptible était aimablement décisive et conduisait nos débats en se jouant.

Début juin de la même année, le cinquantenaire de la revue *La Wallonie*, organisé à Liège, leur permet de se revoir plus longtemps. C'est à cette occasion que Valéry est accueilli un soir à la table

7/ Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, 1366 p.

de Marcel Thiry, avec Georges Marlow notamment. Il rejoint Émilie à Bruxelles, le lendemain, et l'accompagne ensuite à Paris. Il veille à garantir à Émilie une rubrique à la NRF.

De son côté cependant, Noulet se sent de plus en plus attirée par le poète Joseph Carner, attaché à l'ambassade espagnole à Bruxelles. Valéry est beau joueur et écrit : « Je me sens et tu me sens un obstacle au développement de ta vie. ». De fait, le 13 juillet 1937, elle lui annonce qu'elle est sur le point d'épouser Carner et le lui confirme, le 10 août, par un laconique message : « Dans deux heures, je serai mariée. »

Valéry fréquentera beaucoup le couple. En effet, Carner est nommé attaché d'ambassade à Paris et Émilie restera une auditrice assidue de ses cours au Collège de France, jusqu'à son départ pour le Mexique au printemps 1940.

Jeanne Loviton

Cette séparation, vécue dans la sérénité, contraste singulièrement avec celle que Valéry vivra cinq ans plus tard. Jeanne Loviton est l'une des dames du Tout-Paris qui se pressent à ses cours du Collège de France depuis sa leçon inaugurale de 1937. Elle sera le dernier amour de Valéry et celui qui lui sera fatal. Avec Émilie Noulet, il pouvait encore recourir à la raison ; avec Jeanne Loviton, il ne le pourra plus. C'est que, à la différence de Catherine Pozzi, Jeanne est la maîtrise même. Elle ne manifeste pas non plus un tempérament de « groupie », comme Émilie Noulet.

Jeanne Loviton naît de père inconnu le 1^{er} avril 1903. Décédée en 1996, elle traverse littéralement le siècle dernier. Sa mère, qui est artiste lyrique sous le nom de Denise Fleury, entame en 1907 une liaison avec un éditeur prospère du nom de Ferdinand Loviton, qu'elle épouse en 1913. Jeanne est légitimée par son beau-père à l'âge de dix ans. Elle fait d'excellentes études secondaires au lycée Fénelon et au Collège Notre-Dame de Sion. Elle passe son bac, obtient le titre de licenciée en droit en 1924 et entre comme stagiaire au cabinet de Maurice Garçon, qui l'avait très tôt repérée.

À 24 ans, elle épouse le romancier et dramaturge Pierre Frondaie, célèbre pour son roman *L'homme à l'Hispano*, que Jean Epstein portera à l'écran en 1933. À cette époque, elle vit déjà séparée de son mari depuis trois ans, entame des activités de journaliste et

commence à publier sous le pseudonyme de Jean Voilier. Elle divorce en 1936, publie la même année son premier roman, *Beauté raison majeure*, et est bien introduite dans les milieux littéraires.

Elle habite dans un immeuble de la rue de l'Assomption. C'est elle qui, la première, écrit à Valéry et celui-ci lui répond le 22 décembre 1937. Dans ses *Cahiers*, il fera plus d'une fois allusion aux manœuvres d'approche : « La conversation apparente, le contact des attentes et l'imminence prolongée, tout l'infra-temps, l'infra-libre et ce *possible*, ce près de se faire, quelque chose, de rien, de délicieux (...) si l'on veut, il y aura ce qui n'est pas, et cet autre aparté qui craint la suite. » La liaison à proprement parler ne se fera pas attendre. Les poèmes de *Corona et Coronilla* en sont les reflets mais aussi les aveux moins confidentiels.

Le troisième roman de Jean Voilier, *Ville ouverte*, paraît chez Émile-Paul frères en 1942, illustré par des lithographies de Valéry. 1942 est aussi l'année de la mort de Ferdinand Loviton. Jeanne hérite des maisons d'édition et des librairies qu'il possédait. Elle déménage celles qui étaient spécialisées dans le domaine juridique rue Saint-Jacques, face à la Faculté de droit.

Durant ces années, Jeanne-Jean et Paul, qui signe nombre de ses messages Pauline, se voient souvent dans l'hôtel de Jeanne à Auteuil mais aussi, parfois, dans son petit château du Lot. Il lui écrit plus de mille lettres, et surtout quelque cent cinquante poèmes qui passeront à la postérité. Plus que jamais, Valéry vit sur l'autre versant de sa vie, que de Fallois distingue très bien :

À côté de ce personnage officiel, couvert de titres et de décorations, si différent du savant lointain du monde qu'il avait choisi d'être à la fin de son adolescence, un autre Valéry apparaît : le grand amoureux, dont le cœur ne s'arrêtera plus de battre jusqu'au dernier jour. Sa vie secrète a commencé, elle est intense, passionnée, dramatique.

Avec elle, tout change. Les amours précédentes n'avaient été que des ébauches, des premiers jets, des brouillons, des esquisses de ce qu'il cherchait. Jeanne, dit toujours de Fallois, c'est « l'amour accueilli, l'amour en retour (...) c'est le merveilleux toi et moi de l'amour ». Et ce renouveau se traduit en poésie par l'apparition d'un style neuf, plus lyrique, plus fantaisiste aussi, destiné à Jeanne, calibré pour elle en quelque sorte. Il lui confie : « C'est mon rêve de faire pour toi la pièce que tu aimerais beaucoup, beaucoup, que tu saurais par cœur et que tu te dirais à toi par plaisir. » Et il se fixe un programme pour ces textes qu'il envisage bientôt de publier,

fût-ce à très petit tirage : « J'ai fait ce que j'ai pu pour que le thème de l'amour reparaisse, se fasse entendre à l'octave supérieure. »

Mais son rêve se fracasse le 1^{er} avril 1945. Il savait que Jeanne était liée à un confrère éditeur, Robert Denoël, qui défrayait d'ailleurs la chronique en cette période d'épuration. Il était Liégeois d'origine et avait réussi à s'imposer à Paris en éditant notamment *Voyage au bout de la Nuit*, lauréat du prix Renaudot en 1932. Ses sympathies droitières ne l'avaient jamais quitté, au point d'avoir fabriqué et diffusé des ouvrages favorables à l'occupant.

Ce dimanche de Pâques-là, Jeanne annonce à Valéry qu'elle a l'intention d'épouser Robert Denoël. Valéry est littéralement annihilé, comme en témoigne ce passage de la biographie de Jarrety :

Or, c'est précisément ce dimanche de Pâques qu'elle choisit pour lui annoncer son mariage avec Denoël et le lui présenter comme un événement plein de promesses. Ce n'est pas de se quitter qu'elle lui parle en effet, au contraire. Après les dures années de travail qu'elle a consacrées à réorganiser les cours de droit et les Éditions Domat-Montchrestien, elle entend largement se décharger de sa tâche sur son futur mari et dessine pour Valéry un avenir rayonnant, une sorte d'amitié d'exception qui leur laisserait à tous les deux le loisir de se voir et de partager des heures de connivence plus heureuses que jamais. (...) Il la regarde, douloureusement effaré, et devant sa gaieté qui ne s'efface pas, il a le sentiment, tout à coup, qu'elle se moque de lui et de sa souffrance. Sur le chemin du retour, somnambulique et accablé, si une auto se fût présentée, peut-être se fût-il jeté sous ses roues. C'est ce qu'il lui confiera dans quelques jours. Pour l'instant, il écrit. Dans son *Cahier*, il se contente d'une note cryptée, lapidaire, (...) mais ailleurs, dans de nombreux feuillets, c'est à Jeanne qu'il écrit en même temps qu'à lui-même, dans une espérance infinie et, durant plusieurs jours d'une plume parfois si hâtive qu'on a peine à le lire. (...) Pour la première fois de sa vie, c'est une sorte de journal intime qu'il rédige, mais un journal à la deuxième personne, comme une lettre sans fin. Et ces pages, qu'il remettra plus tard, il y puise également la matière des lettres qu'il met à la poste. Dans cette histoire de leur passion, on retient bien sûr ce qu'il s'est souvent dit de sa nouvelle vie. Il ne le lui a pas caché ces derniers mois. Mais maintenant qu'il mesure cette distance qui s'est creusée entre le haut amour où il élevait son image et la vulgaire conquête du monde et de ses biens matériels où elle s'est abaissée, la manière dont se formulent désormais ses griefs touche à la violence : « Je voyais en toi une grande femme, une femme complète, comme il y en eut à la Renaissance, femmes créatrices, hautes amoureuses, esprits riches et libres, capables de toutes les valeurs d'action et de volupté. / Aime du moins cette très belle idée, si celui qui l'avait conçue n'est plus, ne peut plus être ce qu'il était pour toi, à certaine époque bénie et devant être maudite. / Mais moi, je suis obligé maintenant de te considérer à la propre lueur que tu as tirée de toi-même et dont tu m'as affreuse-

ment ébloui. / Je te vois dans toute la médiocrité de ton désir, la vulgarité de tes projets, la perfidie de ton cheminement. »

Il ne s'en remit pas, dut annuler toutes ses activités, résista encore deux mois et mourut le 20 juillet suivant. Il eut droit à des funérailles nationales, décidées par le Français le plus vénéré à cette époque, le Général de Gaulle.

Par une ironie de l'histoire, cinq jours auparavant, le 15 juillet, le dossier Denoël avait été classé par la justice. Denoël ne survécut pas longtemps à cette grâce. Le 2 décembre, il était assassiné en pleine rue, probablement par des résistants. Jean Voilier, puisqu'ainsi on la nommait d'ordinaire, se retrouva, conformément à un contrat signé entre eux l'année précédente, présidente, gérante et directrice des éditions Denoël. En 1953, elle fut promue Chevalier de la Légion d'honneur, à l'occasion de ses 50 ans. L'année suivante, elle céda les éditions Denoël à Gallimard. En 1971, pour le centenaire de la naissance de Paul Valéry, elle accorda une interview à Jean Chalon. En 1979, elle mit en vente les manuscrits de *Corona* chez Drouot et, en 1982, ceux de *Coronilla* à Monaco. Elle s'éteignit à Paris le 20 juillet 1996.

Du Collège de Pataphysique à l'Ouvroir de Littérature Potentielle

Communication de M. Alain Bosquet de Thoran
à la séance mensuelle du 8 mai 2010

Merdre !

Chères consœurs et chers confrères,

Ceci n'est pas une injure, mais le maître mot d'Ubu et de son auteur Alfred Jarry, mot qu'il est indispensable de prononcer, comme un sésame, avant de parler de Pataphysique.

Je fus en un temps lointain membre du Collège de Pataphysique.

Et moyennant *phynances* (ce qui s'écrit *p, h, y,*) je fus admis comme simple membre Auditeur, mais ce qui me donnait le droit à recevoir leurs publications, et, parmi celles-ci, ces Statuts, pièce maîtresse de son existence, comparable, *mutatis mutandis*, à notre Constitution.

En voici les articles les plus importants :

Article 1, § unique : Les Statuts du Collège de Pataphysique sont Pataphysiques.

Article 2, § 1 : La Pataphysique est LA science.

§ 2 : La Pataphysique est inexhaustible.

Article 3, § 1 : Le genre humain n'étant composé que de pataphysiciens, le Collège de Pataphysique mélange ceux qui ne l'ignorent pas avec ceux qui l'ignorent.

§ 2. Le Collège de Pataphysique promeut la Pataphysique en ce monde et dans tous les autres.

Mais c'est surtout l'activité du Collège de Pataphysique que nous devons retenir. Voici quelques chaires fondamentales :

- a) Pataphysique Générale et Dialectique des Sciences Inutiles.
- b) Pataphysique Appliquée, Blablabla et Matéologie.
- c) Catachimie et Pataphysique des Sciences inexactes (médecine, histoire, sciences sociales et culinaires, etc.).
- d) Mythographie des sciences exactes et des sciences absurdes.

Citons encore :

- Travaux pratiques d'Alcoolisme et Céphalargie appliquée.
- Travaux pratiques de belge.
- Travaux pratiques de machine à décerveler.

Une note précise que cette liste n'est pas limitative et que ces activités peuvent être scindées avec l'autorisation du Vice-Curateur.

Nous voici dans l'énoncé des grades : en haut, il y a le Curateur Inamovible, le Staroste et le Vice-Curateur, les Provéditeurs et les Satrapes, qui ensemble sont de droit Grands-Maîtres de l'Ordre de La Grande Gidouille et constituent par leurs réunions le Conseil Suprême de l'Ordre.

Mais penchons-nous tout d'abord sur la personnalité d'Alfred Jarry.

Il fut un brillant élève au lycée de Saint-Brieuc, quoique né à Laval, en 1873. En 1887, il fut même inscrit au Tableau d'Honneur, rare privilège pour un enfant d'à peine quinze ans. Ensuite, il monte à Paris, s'inscrit en rhétorique au lycée Henry IV, puis opte pour l'École Normale, où il surprend Henri Bergson par ses questions aussi pertinentes qu'inattendues. Il est aussi doué pour les mathématiques que pour le grec. Ainsi, on trouve dans « Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphycien », son maître livre, une page entière en grec, et une autre pleine de formules mathématiques.

Jarry entre en contact avec Rachilde et son mari Alfred Valette, directeur du *Mercure de France*. Voici sa description par Rachilde, qui fut sa grande amie : « C'était un jeune homme bien musclé, sanglé dans une tenue de bicycliste, qui racontait avec une verve étonnante des histoires merveilleuses et invraisemblables dont il avait le secret. » On trouve d'ailleurs dans *L'anthologie de l'humour noir* de Breton la description de « La Passion considérée comme une course de côte » où la croix que porte le Christ est l'ancêtre du cadre d'un vélo.

En outre, il était petit et trapu, ramassé sur lui-même, tout en muscle, un masque pâle, le nez court, une moustache couleur de suie, et surtout des yeux d'une singulière phosphorescence, qui frappent tous ceux qui l'ont connu.

Mais revenons à la pièce de théâtre qui a nom *Ubu Roi*, qui n'est somme toute qu'une farce d'élève dont l'objet réel est un professeur sentencieux et ridicule ; et qui est entrée l'an passé dans le répertoire de la Comédie Française, consécration suprême.

La première représentation a lieu au Théâtre de l'Œuvre, le 10 décembre 1896. Les décors, excusez du peu, sont réalisés par Bonnard, Vuillard, Toulouse Lautrec, Sérusier, tous amis du Théâtre de l'Œuvre. C'est son propriétaire, Gémier, qui tient le rôle d'Ubu. Et il prononce le fameux *Merdre* dès son entrée en scène. Ce mot n'avait jamais été prononcé avec une telle violence provocatrice, qui déchaîne la fureur des spectateurs, soudain tirés de leur quiétude bourgeoise. La salle, composée de toutes les célébrités de l'époque, se met debout et hurle son indignation. Elle aura bien sûr d'autres occasions de se manifester au cours de la pièce. À la fin de celle-ci, les cris des adversaires se mélangent aux bravos des amis de Jarry. *Ubu roi* était devenu une véritable machine de guerre de la nouvelle littérature, face la littérature de l'époque, qui prenait un sacré coup de vieux.

Pour en revenir à Jarry, citons Fernand Lot : « Pour essayer d'évoquer l'homme et d'expliquer l'œuvre, il ne faut pas craindre de prodiguer les anecdotes. Le point de départ de ses constructions les plus surréelles, Jarry les prenait toujours dans sa vie. Un fragment de réalité proche lui était toujours nécessaire.»

D'autre part, Jarry ne quittait guère sa bicyclette. Il vint à vélo à l'enterrement de Mallarmé. Jules Renard raconte dans son journal : « J'aime bien les cloportes, dit-il, mais c'est embêtant à éplucher. On passe et on entend pan ! pan ! pan ! C'est Jarry qui, à coup de revolver, tue les araignées dont il garde les toiles : ça orne, dit-il. »

Jarry vivait aussi dans un état d'hallucination entretenu par sa consommation d'alcool. Voici ce qu'en dit Rachilde :

Jarry commençait sa journée en buvant deux litres de vin blanc ; trois absinthes (cette tueuse de poètes) s'espaçaient entre dix heures et midi, puis, au déjeuner, il arrosait son poisson ou son bifteck de vin blanc ou rouge, alternant avec d'autres absinthes. Dans l'après-midi, quelques tasses de café additionnées de marc ou d'alcool. Au dîner, après, bien entendu, d'autres apéritifs, il pouvait encore supporter deux bouteilles de n'importe quel cru. Or, je ne l'ai jamais vu ivre qu'une seule fois, le jour où je l'ai mis en joue avec son propre revolver, ce qui le dégrisa immédiatement.

Ses parents morts, il hérita d'un petit magot, qu'il eût tôt fait de dépenser, entre autres dans la construction de son fameux tripode, que Rachilde décrit comme ceci : « une petite baraque baroque ressemblant à celle d'un cantonnier posée sur quatre pieds de maçonnerie, meublé très sommairement d'un lit-divan posé à terre, quelques chaises en rotin et une minuscule table. » Jarry la décrivait ainsi : « une baraque d'une pièce, en planches, avec, cela va sans dire, une cave au-dessous pour nos vins, et une porte vitrée afin d'y voir clair à relire nos manuscrits... vous saisissez, ma-da-me ? » disait-il de sa voix toujours emphatique.

Méprisant la table, il écrivait d'ailleurs couché à plat ventre. Ses abus d'alcool lui minaient inéluctablement la santé. Grâce à Rachilde, il fit la connaissance du docteur Saltas, qui l'accompagna jusqu'à sa mort. Juste avant celle-ci, il demande au docteur Saltas un dernier vœu : qu'on lui donne un cure-dent. Et il meurt aussitôt, à trente-quatre ans, le jour de la Toussaint, le 1^{er} novembre 1907.

Au-delà du personnage fabuleux et grotesque d'Ubu, c'est dans les *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* qu'il donne l'essentiel de ce qu'on peut appeler sa doctrine, et qui est un merveilleux petit livre plein d'une fantaisie chatoyante. Chaque chapitre est dédié à un de ses amis, comme Thadée Natanson, Alfred Valette, Léon Bloy, Franc-Nohain, Paul Gauguin, Gustave Kahn, Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier, Marcel Schwob, Pierre Loti, Paul Fort, Pierre Bonnard, et curieusement à Paul Valéry. Le docteur Faustroll est accompagné d'un singe papion appelé Bosse-de-Nage, qui ne sait dire que « ah ah », ramenant le dialogue socratique à sa plus simple expression.

Le docteur Faustroll naquit en Circassie en 1898, à l'âge de 63 ans, [qu'] il conserva toute sa vie (...) de peau jaune d'or, au visage glabre, sauf des moustaches vert de mer, les cheveux alternativement, poil par poil, blond cendré et très noir, ambiguïté aubur-

nienne changeante avec l'heure du soleil ; les yeux, deux capsules de simple encre à écrire, préparée comme l'eau de vie de Dantzig, avec des spermatozoïdes d'or dedans.

Il était imberbe, sauf ses moustaches, par l'emploi bien entendu des microbes de la calvitie, saturant sa peau des aines aux paupières, et qui lui rongeaient tous les bulbes, sans que Faustroll eût à craindre la chute de sa chevelure ni de ses cils, car ils ne s'attaquent qu'aux cheveux jeunes. Des aines aux pieds par contraste il s'engainait dans un satyrique pelage noir, car il était un homme plus qu'il n'est de bienséance.

(...)

Pour ne point choquer le peuple, il se vêtit d'une chemise en toile de quartz, d'un pantalon large, serré à la cheville ; des bottines minuscules et grises, la poussière y étant maintenue, non sans grands frais, en couche égale, depuis des mois, sauf les geysers secs des fourmillions ; d'un gilet de soie jaune d'or, de la couleur exacte de son teint, sans plus de boutons qu'un maillot ; deux rubis fermant deux goussets, très haut, et d'une grande pelisse de renard.

Il empila sur son index droit des bagues, émeraudes et topazes, jusqu'à l'ongle, le seul de ses dix doigts qu'il ne rongea point, et arrêta la file d'anneaux par une goupille perfectionnée, en molybdène, vissée dans l'os de la phalange à travers l'ongle.

En guise de cravate, il passa au cou le grand cordon de la Grande Gidouille, ordre inventé par lui et breveté, afin qu'il ne fût galvaudé.

Il se pendit par le cordon à une potence disposée à cet effet, hésitant de quelques quarts d'heure entre deux maquillages suffocatoires, dits pendu blanc et pendu bleu.

Et, s'étant décroché, il se coiffa d'un casque colonial.

Pour passer du Collège de Pataphysique à l'Ouvroir de Littérature Potentielle, nous n'avons qu'à suivre le Transcendant Satrape et Grand Conseil de l'Ordre de la Grande Gidouille Raymond Queneau.

Je me permets de citer Paul Fournel, historiographe autoproclamé de L'Oulipo, dans son ouvrage *Clefs pour la littérature potentielle*, publié par Les Lettres Nouvelles :

C'est dans l'esprit fécond d'un Régent du Collège de Pataphysique que grandit l'idée d'un Ouvroir de Littérature Potentielle dont le besoin se faisait généralement sentir. Mais si l'idée précise de constituer un groupe revient à François Le Lionnais, on peut dire sans conteste que le Transcendant Satrape Raymond Queneau portait en lui la conscience claire de l'existence d'une Littérature

Potentielle sur laquelle il convenait d'œuvrer. Dès 1945, Le Lionnais trouva un misanthrope pour imprimer dans la défunte revue *Message* un sonnet sans substantif, ni adjectif, ni verbe. Quelques années plus tard, Queneau réussissait la prouesse sans nom de faire découper à Monsieur Gallimard lui-même un très beau livre en tranches fines pour en faire une espèce de self-service poétique connu sous le nom de « Cent mille milliards de poèmes ». Ce serait lors de la décade « Queneau » de Cerisy-la-Salle que s'est rassemblée la chair agissante de l'Oulipo. Six des participants de cette décade se retrouvent à la table du « Vrai Gascon » et se mettent au travail. Jacques Bens est nommé d'entrée secrétaire à titre définitif, rapporte la phrase clef de cette première réunion : « Considérant que nous ne nous réunissons pas seulement pour nous divertir (ce qui est déjà considérable, certes) que pouvons-nous attendre de nos travaux ? » Les six participants, à savoir Bens, Berge, Le Lionnais, Lescure, Duchâteau, Queneau et Queval ne parviennent pas à répondre tout de suite et décident de demander à Noël Arnaud, Latis et Albert-Marie Schmidt de venir les aider dès la séance suivante. Après bien des péripéties, l'Oulipo se hissait au niveau de l'éclatante vérité de son nom. Bien vite, de nouveaux adhérents viennent s'ajouter au groupe initial : ces faux sérieux que sont Marcel Duchamp, Luc Étienne, Georges Perec et Jacques Roubaud. Encore fallait-il définir ce qu'est l'Oulipo. Queneau propose ceci : « Rats qui ont à construire un labyrinthe dont ils se proposent de sortir. » Il ajoute, se plaçant sur le plan historique : « On peut considérer que, le jour où les Carolingiens se sont mis à compter sur leurs doigts 6, 8, 12, pour faire des vers, ils ont accompli un travail oulipien. »

Mais il est temps de se pencher sur leurs travaux. C'est ici qu'on retrouve la méthode S+7 dont j'ai parlé dans ma communication sur la poésie. Pour rappel, il s'agit d'extraire d'un texte donné tous les substantifs et de les remplacer successivement par le septième nom commun qui les suit dans un dictionnaire choisi. Il est évident que le chiffre sept peut être remplacé par un autre.

Dans le texte qui suit, le postulat d'Euclide est traité successivement par la méthode S+5, ensuite par la méthode S+7, et pour terminer S+9.

Voici d'abord le postulat d'Euclide : « Si deux droites situées dans un plan font avec une même sécante des angles intérieurs du même côté dont la somme est plus petite que deux droites, ces deux droites se rencontrent de ce côté. »

Méthode S+5 : « Si deux dromadaires situés dans un même plant font avec un même séchoir des animaux intérieurs du même cotillon dont le sommier soit plus petit que deux drôlesses, ces deux dromadaires se rencontrent dans le cotillon. »

Méthode S+7 : « Si deux ducs situés dans un plantigrade font avec ce même secret des anneaux intérieurs du même cotonnier dont le somnifère soit plus petit que deux dualismes, ces deux ducs se rencontrent dans ce cotonnier. »

Et voici ce que donne la méthode S+9 sur un texte du dictionnaire philosophique de Lalande : « Si deux dynamismes situés dans une polémique font avec la même sémiologie des antécédents intérieurs de la même cristallisation, dont le souvenir soit plus petit que deux dynamiques, ces deux dynamiques se rencontrent dans cette cristallisation. »

Il y a encore le « poème-barre », dont le principe est de faire des poèmes en mettant des rimes où d'ordinaire on n'en met pas, et éviter d'en mettre là où l'on en met d'habitude. Par exemple : « Gal, amant de la reine, alla — c'est étonnant — Galamment, de l'arène à la place Dauphine. »

Quant à Raymond Queneau, il se penche sur la redondance chez Phane Armé. Par exemple, à partir du sonnet « Le Vierge, le vivace / Et le bel aujourd'hui », il ne conserve que ses sections rimantes :

Aujourd'hui
Ivre,
Le givre
Pas fui !
Lui,
Se délivre...
Où vivre ?
L'ennui.
Agonie
Le nie,
Pris,
Assigne
Mépris
Le Cygne

On rejoint Queneau quand il constate qu'il y a presque autant de poésie dans la restriction que dans le poème entier. C'est encore plus net avec le sonnet suivant : « Ses purs ongles très haut dédiant leurs onyx », etc. Ce qui donne :

Onyx ?
Lampadophore...
Phénix ?
Amphore...
Nul Ptyx
Sonore
Au Styx

S'honore.
Un or ?
Le décore
Une Nixe
Encor
Se fixe ;
Septuor

Il y a encore la poésie antinomique, dont le principe est de prendre un texte et remplacer chaque mot par son contraire. Ainsi, on a : « Le silence des espaces infinis m'effraie » et « Le bruit intermittent des petits coins me rassure. »

Mais l'Oulipisme ne s'arrête pas là. Le palindrome est aussi l'objet d'étude. Rappelons, si nécessaire, que le palindrome est un texte qui peut se lire dans les deux sens, comme RADAR. Georges Perec y est passé maître en composant un palindrome de 9 691 lettres, que vous comprendrez qu'il est impossible de citer ici.

Et voici, pour terminer, une fable bien connue de La Fontaine passée au crible de la méthode S+7 :

La cimaise et la fraction
La cimaise ayant chaponné tout l'éternueur
Se tuba fort dépurative quand la bixacée fut verdie :
Pas un sexué pétrographique morio de mouffette ou de verrat
Elle alla crocher la frange
Chez la fraction sa volcanique
La processionnant de lui primer
Quelque gramen pour succomber
Jusqu'à la salanque nucléaire.
« Je vous peinerai, lui discorda-t-elle,
Avant l'apanage, folâtrerie d'Annamite !
Interlocutoire et priodonte. »
La fraction n'est pas prévisible :
C'est là son moléculaire défi.
« Que feriez-vous au tendon cher ?
Discorda-t-elle à cette énarthrose.
Nuncupation et joyau à tout vendeur,
Je chaponnais, ne vous déploie.
Vous chaponniez, j'en suis fort alarmante.
Eh bien ! débagoulez maintenant. »

J'ai consulté Internet pour savoir où en étaient la Pataphysique et l'Ouvroir de Littérature Potentielle. J'ai trouvé pour la première 18 200 entrées, quant à l'Ouvroir il offre 80 200 entrées. C'est dire que les deux se portent bien. Je vous donne donc rendez-vous dans vingt-cinq ans, pour entendre une nouvelle communication sur de nouvelles bases. D'ici là, je vous redis « merdre ».

Freud, poète de l'inconscient

Communication de M^{me} Lydia Flem
à la séance mensuelle du 19 juin 2010

Dès les *Études sur l'hystérie*, son premier livre, en 1895, Freud doit s'avouer que ses « histoires de malades », et non de maladies, « se lisent comme des romans ». Il voulait apporter à ses travaux « le caractère sérieux de la scientificité » et le voilà conduit par « la nature de l'objet », et non par son « choix personnel », à se comporter en « poète ». Et il ajoute : « Le diagnostic local et les réactions électriques n'ont aucune valeur pour l'étude de l'hystérie, tandis qu'une présentation approfondie des processus psychiques à la manière dont elle est présentée par les poètes me permet, par l'emploi de quelques rares formules psychologiques, d'obtenir une certaine intelligence dans le déroulement d'une hystérie¹. »

Freud « ré-ensorcelle le savoir » écrit Michel de Certeau². La psychanalyse sort les figures de rhétorique (métaphores, métonymies, déplacement, déformations,...) du ghetto littéraire où une conception de scientificité les avait enfermées. Elle rend simultanément leur pertinence aux passions, à la rhétorique et à la littérature, écartées par la rationalité de l'*Aufklärung*, qui privilégiait l'analogie, la cohérence, l'identité et la reproduction. Freud prend toujours soin d'« avouer » quelle est sa réaction affective à l'égard de la personne ou du document qu'il analyse. Il contredit ainsi de front la première

1/ S. Freud, *Études sur l'hystérie* (1895), Paris, PUF, 1956, p.127-128.

2/ M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, voir notamment les pages 104, 127, 132.

règle du discours scientifique, qui veut que la vérité de l'énoncé soit indépendante du sujet qui l'énonce. Kant ne citait-il pas en exergue de la *Critique de la raison pure*, la phrase de Bacon : *De nobis ipsis silemus* (« Sur nous-mêmes, nous gardons le silence³. ») ? La psychanalyse, au contraire, estime essentiel ce que la science positiviste considère comme non scientifique : c'est-à-dire le discours qui reconnaît sa subjectivité, en somme, une forme de son historicité⁴.

Pour décrire l'inconscient de ses patients, Freud se trouve déplacé, détourné, transféré de la science vers la littérature. La compréhension de la conversion hystérique le conduit à une conversion au littéraire. Il comprend que la littérature, la fiction, sont des sources du savoir. Il ne cesse pourtant jamais de s'en défendre, pris au dépourvu par sa découverte. Il pensait conduire une exploration de l'inconscient comme ses maîtres lui avaient appris à disséquer, mesurer, observer le visible, mais le voilà contraint de s'avouer romancier ou poète malgré lui.

Acceptant cette position inédite dans le champ de la science, la fécondité de sa démarche tient à cette manière très personnelle de se mouvoir constamment d'un espace de pensée à un autre, du plaisir de l'enfance au sérieux de l'adulte, à sa faculté de migrer du visuel au virtuel, du quotidien au spéculatif, à mêler science et poésie, à inventer toujours de nouvelles métaphores, à occuper dans un va-et-vient fécond deux positions que sa formation de chercheur en laboratoire l'engageait à séparer définitivement : une position de savant et une position d'artiste.

Dans une lettre à Sandor Ferenczi, il résume son processus de création, qu'il décrit lui-même comme « la succession d'un jeu audacieux de la fantaisie et d'une impitoyable critique au nom de la réalité⁵ ».

Freud partage, avec les enfants, les écrivains, et sans doute tout inventeur, cette capacité créatrice à accueillir l'improbable, à ne pas rejeter l'incohérent, le singulier, ni même l'insignifiant ou le honteux⁶. Doute et audace, voilà la double contrainte méthodologique que s'impose Freud.

3/ E. Kant, *Critique de la raison pure* (1787, 2^e édition), Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 26.

4/ L. Flem, « Archives de l'inconscient ou fiction théorique », dans *Construire l'histoire*, Monographies de la Revue française de psychanalyse, Paris, PUF, 1998.

5/ Lettre à Ferenczi du 8 avril 1915.

6/ « Le créateur littéraire et la fantaisie », dans *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 44 : « La création littéraire, comme le rêve diurne, est la continuation et le substitut du jeu enfantin d'autrefois. » Voir aussi, sur le jeu des enfants comme l'une des premières activités normales de l'appareil psychique, le chapitre 2 de « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

L'écriture freudienne navigue à la lisière du déjà su et de l'insu. Il ne s'agit plus de décrire après avoir observé, de démontrer avant de conclure, mais d'oser se laisser porter par la liberté des mots et des associations d'idées, d'emprunter les chemins de traverse et les détours, porté par l'inconscient, d'affronter le flou et l'incertitude. Comme dans un jeu de colin-maillard, avancer les yeux bandés, sans craindre de trébucher dans les tourbillons de l'inconnu.

Il va jusqu'à écrire dans une lettre de 1915 : « J'estime que l'on ne doit pas faire de théories — elles doivent tomber à l'improviste dans votre maison, comme des hôtes qu'on n'avait pas invités, alors qu'on est occupé à l'examen des détails⁷... »

Dans *L'Interprétation des rêves*, au détour d'un parallèle qu'il estime peut-être plus hardi ou moins recevable qu'un autre par ses lecteurs, il écrit :

Il me paraît inutile de m'excuser de ce que ma comparaison peut avoir d'imparfait. Je ne l'emploie que pour faire comprendre l'agencement du mécanisme psychique en le décomposant et en déterminant la fonction de chacune de ses parties. Je ne crois pas que personne ait encore jamais tenté de reconstruire ainsi l'appareil psychique. L'essai est sans risque. Je veux dire que nous pouvons laisser libre cours à nos hypothèses, pourvu que nous gardions notre jugement critique et que nous n'allions pas prendre l'échafaudage pour le bâtiment lui-même. Nous n'avons besoin que de représentations auxiliaires pour nous rapprocher d'un fait inconnu, les plus simples et les plus tangibles seront les meilleures⁸.

D'emblée, c'est à la démarche romanesque et poétique que Freud fait appel pour définir son propre travail de mise en mots et en sens. Au sein de ses textes, il interroge inlassablement la littérature pour donner corps à ses intuitions théoriques, mais aussi pour apporter un garant d'universalité à sa singulière exploration.

En 1900, dans son livre fondateur, la *Traumdeutung* (*L'Interprétation des rêves*), il avertit son lecteur : « Pour communiquer mes propres rêves, il fallait me résigner à exposer aux yeux de tous beaucoup plus de ma vie privée qu'il ne me convenait et qu'on ne le demande à un auteur qui n'est point poète, mais homme de science⁹. »

7/ Lettre à Sandor Ferenczi du 31 juillet 1915.

8/ *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 455-456.

9/ *Ibid.*, p. 2.

Face à face, tout au long de son œuvre : Freud et la figure de l'écrivain, Freud et son double¹⁰. Liens troubles, ambivalents, de fascination et d'envie. Les écrivains sont, dit-il, de « précieux alliés » mais leur grâce, leur élégance dans le maniement des mots, et l'étendue de leurs perceptions des mouvements cachés de l'âme suscitent aussi le découragement :

Et il est bien permis de pousser un soupir quand on s'aperçoit qu'il est ainsi donné à certains hommes de faire surgir véritablement, sans aucune peine, les connaissances les plus profondes du tourbillon de leurs propres sentiments, alors que nous autres, pour y parvenir, devons nous frayer la voie en tâtonnant sans relâche au milieu de la plus cruelle incertitude¹¹.

Dichtung und Wahrheit (Poésie et Vérité), tel est le titre des souvenirs de la vie de Goethe, tels sont les deux pôles de toute la recherche freudienne. Recherche d'un passé impossible à retrouver intact, un passé qui se dérobe et se maquille. Alors, les mystérieuses créations artistiques lui font espérer en capter quelques déguisements secrets. Il existe, pense Freud, un savoir énigmatique, caché, toujours de mèche avec le diabolique. C'est ce savoir faustien qu'il désire atteindre et qu'il pense pouvoir approcher par les paroles en souffrance de ses patients, par sa propre quête intérieure, mais également en tentant de pénétrer la magie de l'art.

Dans son essai sur le roman de Jensen, *La Gradiva*, jamais l'appel à la vérité de la fiction ne sera aussi explicitement exprimé. Les écrivains, pense Freud, connaissent « une foule de choses entre ciel et terre dont notre sagesse d'école n'a pas encore la moindre idée ». L'art devance la science ; il possède « la connaissance la plus profonde de l'âme humaine ».

Freud aime les géants de la littérature qu'il peut lire dans le texte en grec, en anglais, en espagnol et bien sûr en allemand : Homère, Shakespeare, Cervantès ou Goethe, les grands écrivains classiques capables d'embrasser la totalité de l'expérience humaine et la palette entière des émotions. Son besoin si puissant d'écrire trouve son origine dans cette première passion pour les livres. Il se reconnaît volontiers comme un *Bucherwurm* : un « ver de livre », un rat de bibliothèque.

10/ Pour d'autres textes et contextes sur la question de Freud et l'écriture, voir « L'ombre du poète » et « L'homme aux métaphores », dans Lydia Flem, *L'homme Freud*, Paris, Seuil, 1991 et *L'homme Freud. Une biographie intellectuelle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995.

11/ *Malaise dans la civilisation* (1929), Paris, PUF, 1971, p. 92.

Nombreux sont les écrivains contemporains avec qui Freud entretient une correspondance amicale. Celle qu'il échange avec Stefan Zweig dure plus de trente ans. Il ne lui cache pas son admiration, par exemple à propos d'un livre sur *Trois Maîtres, Balzac, Dickens, Dostoïevski* (lettre de Freud à Zweig du 19 octobre 1920) :

La perfection de l'intuition associée à la maîtrise de l'expression laisse le sentiment d'une rare satisfaction. Ce qui m'a surtout intéressé, ce sont les procédés d'accumulation et d'intensification grâce auxquels votre phrase s'approche toujours plus, et comme à tâtons, de l'être le plus intime de ce que vous décrivez. C'est comme l'accumulation des symboles dans le rêve, qui laisse transparaître de plus en plus nettement ce qui est voilé.

À une autre occasion, Freud tient à lui faire savoir à quel point il admire « l'art avec lequel votre langue épouse les pensées, tout comme des vêtements que l'on imagine transparents épousent le corps de certaines statues antiques » (p. 84).

En échange, Stefan Zweig lui voue également une immense admiration, mais reconnaît surtout une dette à son égard : « J'appartiens à cette génération d'esprits qui n'est redevable presque à personne autant qu'à vous en matière de connaissance. »

Alors que Freud fête ses cinquante ans et n'ose croire à l'honneur que lui fait Arthur Schnitzler de trouver chez lui aussi quelques motifs d'invention, il lui adresse une lettre le 8 mai 1906 :

Je me suis souvent demandé avec étonnement d'où vous teniez la connaissance de tel ou tel point caché, alors que je ne l'avais acquise que par un pénible travail d'investigation, et j'en suis venu à envier l'écrivain que déjà j'admirais. Vous pouvez deviner quelles furent ma joie et ma fierté en apprenant par vous que pour vous aussi mes écrits avaient été une source d'inspiration¹².

C'est par l'intermédiaire de Zweig que Freud rencontre Romain Rolland en 1924. Il ne cache pas son plaisir :

Lorsque j'ai lu dans le journal que Romain Rolland était à Vienne, j'ai tout de suite éprouvé le désir de faire personnellement la connaissance d'un homme que j'admirais à distance. Mais j'ignorais comment l'approcher. Je suis d'autant plus réjoui d'apprendre par votre intermédiaire qu'il souhaitait me rendre visite (p. 34).

À cette même époque, persuadé que la mort s'approche et qu'il n'a plus rien à perdre, il confie à Schnitzler ce qui le cheville au plus

intime de lui-même ; il entoure sa confession de multiples précautions oratoires et répète, dans son trouble, par deux fois le mot « aveu » :

Vous voici parvenu aussi à votre soixantième anniversaire tandis que moi, de six ans plus âgé, je me rapproche du terme de ma vie et puis m'attendre à voir bientôt la fin du cinquième acte de cette comédie assez incompréhensible et pas toujours amusante. (...) Je vais vous faire un aveu que vous aurez la bonté de garder pour vous par égard pour moi et de ne partager avec aucun ami ni aucun étranger. Une question me tourmente : pourquoi, en vérité, durant toutes ces années, n'ai-je jamais cherché à vous fréquenter et à avoir avec vous une conversation ? (question posée naturellement en négligeant de considérer si un tel rapprochement vous aurait agréé).

La réponse à cette question implique un aveu qui me semble par trop intime. Je pense que je vous ai évité par une sorte de crainte de rencontrer mon double. Non que j'aie facilement tendance à m'identifier à un autre ou que j'aie voulu négliger la différence de dons qui nous sépare, mais en me plongeant dans vos splendides créations, j'ai toujours cru y trouver, derrière l'apparence poétique, les hypothèses, les intérêts et les résultats que je savais être les miens. Votre déterminisme comme votre scepticisme — que les gens appellent pessimisme —, votre sensibilité aux vérités de l'inconscient, de la nature pulsionnelle de l'homme, votre dissection de nos certitudes culturelles conventionnelles, l'arrêt de vos pensées sur la polarité de l'amour et de la mort, tout cela éveillait en moi un étrange sentiment de familiarité. (Dans un petit livre écrit en 1920, *Au-delà du principe de plaisir*, j'ai essayé de montrer qu'Éros et la pulsion de mort sont les forces originaires dont le jeu opposé domine toutes les énigmes de l'existence.) J'ai ainsi eu l'impression que vous saviez intuitivement — ou plutôt par suite d'une auto-observation subtile — tout ce que j'ai découvert à l'aide d'un laborieux travail pratiqué sur autrui. (...) Mais pardonnez-moi de retomber dans la psychanalyse, je ne sais rien faire d'autre. Je sais seulement que la psychanalyse n'est pas un moyen de se faire aimer¹³.

Zweig n'est pas de cet avis et exprime à Freud l'ampleur de son importance en ces termes :

Je crois que la révolution que vous avez déclenchée dans le domaine de la psychologie et de la philosophie, ainsi que dans toute la structure morale de notre monde, dépasse de loin la part exclusivement thérapeutique de votre découverte. Car tous ceux qui ne savent rien de vous, tout être humain de 1930, même s'il n'a jamais entendu le mot de psychanalyse, est d'ores et déjà indirectement imprégné de votre transformation de l'âme... (p. 67).

Dans les dernières années de sa vie, nombreux sont les écrivains qui lui expriment non seulement une admiration pour son œuvre théorique mais surtout le reconnaissent comme l'un des leurs, tels, comme nous l'avons vu Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Romain Rolland mais également Thomas Mann, Herbert George Wells, Jules Romains, Albert Cohen, Selma Lagerlöf ou Virginia Woolf. Venu d'un autre horizon, Albert Einstein lui-même salue le styliste : « J'admire (...) tous vos écrits, d'un point de vue littéraire. Je ne connais pas d'autre contemporain qui ait présenté son sujet dans la langue allemande avec une telle maîtrise¹⁴. »

L'œuvre de Freud est une œuvre d'écriture. Un travail d'écrivain. Il vit dans l'intimité des mots, de leur magie, de leurs sons, de leurs images. Pour lui, la langue, la langue allemande, « n'est pas un vêtement » mais « sa propre peau », comme il l'écrit à Zweig¹⁵. Et cinq mois avant de mourir, alors qu'il souffre de plus en plus de son cancer à la mâchoire, il reconnaît : « La plume elle-même n'est plus celle que j'avais, elle m'a quitté comme mon médecin et d'autres organes externes¹⁶. » De la langue à la peau, de la plume à la main, il n'y a pas d'écart, pas de distance, mais une continuité essentielle, organique. Pour Freud, écrire, c'est vivre de ce corps à corps, les mots ont une chair.

Voir l'invisible

L'écriture de son œuvre est toujours remise en chantier, jamais déclarée close. Pour cerner au plus près un savoir invisible, qui se dérobe à la maîtrise, Freud déploie sans cesse de nouvelles métaphores.

Aussi Freud accumule-t-il des comparaisons pour dissiper l'opacité de son objet de recherche : analogies optique, textuelle, géographique ou archéologique sont la marque de l'écriture freudienne.

Freud déclare : « Voir, toujours voir, garder les yeux toujours ouverts, se faire conscient de tout, ne reculer devant rien, toujours être ambitieux — cependant ne pas s'aveugler, ne pas se laisser

14/ Dans une lettre du 4 mai 1939 citée par E. Jones, *La vie et l'œuvre de S. Freud*, III, Paris, PUF, p. 276.

15/ Voir la lettre d'A. Zweig du 21 février 1936, dans Sigmund Freud-Arnold Zweig, *Correspondance 1927-1939*, Paris, Gallimard, 1973, p. 162.

16/ Lettre du 28 avril 1939 à Marie Bonaparte, citée par Max Schur, *La mort dans la vie de Freud*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 616.

engloutir¹⁷. » Regarder sans succomber à l'attrait des images, se représenter le monde par les sens et le transformer par le travail de la pensée, voilà sa démarche. Freud cherche obstinément à regarder avec les yeux de l'esprit, à transformer ses perceptions sensibles en élaborations psychiques. L'humanité de l'homme tient, pour lui, à cette transformation jamais achevée, à ce travail incessant de la pensée et de la culture. Freud cherche à connaître la psyché avec une passion presque sensuelle ; c'est par la plus grande intimité avec son objet que passe son exploration d'un nouveau savoir : « Il y a dans le matériel en soi quelque chose qui vous oblige à aller de l'avant, à s'enfoncer plus profondément dans le symbolisme sexuel, dans l'exclusion, dans l'audace, à être à tu et à toi avec l'inconscient¹⁸. »

Au-delà des difficultés et des déceptions, il garde jusqu'au bout, et malgré l'hypothèse de la pulsion mortifère, une curiosité intacte, le désir intense de pénétrer « la chose », de conquérir l'objet de sa recherche.

Bien qu'il lui en coûte, par crainte de voir ses recherches reçues du côté de la fiction plutôt que de la théorie, Freud invente une nouvelle manière de faire de la science. Il propose ce même grand écart que certains historiens revendiquent aujourd'hui : *et la science et la littérature*. Freud l'avoue en s'appuyant sur le *Faust* de Goethe : « Il faut donc bien que la sorcière s'en mêle. » Et il précise à son usage : « Entendez : la sorcière métapsychologie. Sans spéculer ni théoriser — pour un peu j'aurais dit fantasmer —, métapsychologiquement, on n'avance pas ici d'un pas¹⁹. » Dans *Au-delà du principe de plaisir*, il avertit son lecteur sceptique que ce qui va suivre est une « spéculation », et que chacun, selon ses dispositions personnelles, prendra ou non en considération. Avec prudence, il annonce : « C'est aussi une tentative pour exploiter de façon consé- quente une idée, avec la curiosité de voir où cela mènera²⁰. »

C'est le cours de l'écriture avec ses méandres, ses barrages, ses crues soudaines, ses affluents multiples et ses deltas qui engendre l'œuvre.

17/ Bruno Goetz, « Souvenirs sur Sigmund Freud », dans *Freud, Jugements et témoignages* (éd. R. Jaccard), Paris, PUF, 1976, p. 220.

18/ Lettre à Pfister du 24 janvier 1910, *Correspondance de Sigmund Freud avec le pasteur Pfister 1909-1939*, Paris, Gallimard, 1966, p. 68.

19/ « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », dans *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, PUF, 1985, p. 240.

20/ « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 65.

Grand épistolier depuis l'adolescence (on lui connaît environ 20 000 lettres), Freud a pris l'habitude de penser en écrivant au fil de la plume et d'écrire pour exercer sa pensée. Ainsi, depuis toujours, Freud se laisse-t-il emporter par les mots et avec empressement accueille leur jaillissement. « Lorsque je m'assois pour travailler, je prends ma plume en main et suis toujours curieux de ce qui va en sortir ; cela me pousse irrésistiblement au travail²¹. »

Dans la fièvre de son auto-analyse, au moment de la rédaction de la *Traumdeutung*, Freud décrit à son ami Fliess la manière dont il travaille, conduit par son propre inconscient. Il compare son travail de recherche à la parturition, à la grossesse, à la conquête amoureuse, ou encore au combat entre lumière et ténèbres, mais aussi aux vagues de la mer.

Le 16 mai 1897, il écrit : « Ça bouillonne et fermente en moi et je ne fais qu'attendre une nouvelle poussée. » Quinze jours plus tard, il note : « Ci-joint quelques petits morceaux rejetés sur le rivage par la dernière poussée. »

Métaphores

Toute son œuvre est tendue vers la recherche de mises en mots, de mises en sens. Comment mettre au jour la nature de l'appareil psychique, comment en décrire les rouages, les emboîtements, les circuits ? Freud est conscient qu'il ne s'agit jamais que d'approximations, de tentatives, d'échafaudages. Les titres de ses textes le disent : esquisse, essais, remarques, contribution, pour introduire... ; l'usage fréquent du présent également. Il ne propose jamais à son lecteur un texte clos, dogmatique, mais un chantier toujours ouvert, une recherche en cours, une pensée pensante, et il convie son lecteur à l'accompagner pas à pas, sur le vif.

Mais Freud se trouve en permanence confronté aux difficultés propres à l'écriture d'un savoir de l'invisible, accessible seulement par les zigzags, les sauts du coq à l'âne, les chemins obliques, les voies sinueuses des associations inconscientes. Il doit admettre que

21/ Cité par Hugo Knoepfmacher, « Freud and the B'nai B'rith », dans *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 1979, vol. 27, n° 2, p. 447 : « When I once asked Freud whether he, the incessantly prolific author, was ready to write at any time, he answered. When I sit down to work, and take my pen in hand, I am always curious about what will come forth, and that drives me irresistibly to work. »

l'exposé linéaire n'est pas très approprié à la description des processus psychiques différents²². Ni le doute, ni les traverses n'effrayent Freud ; il se décrit volontiers comme un explorateur bravant les océans déchaînés ou un chimiste manipulant des produits explosifs. La nouveauté comme l'incertitude l'attirent, il n'est pas un de ces « croyants » qui demandent au discours scientifique de leur tenir lieu de « catéchisme²³ ». Pour lui, il est évident que « le développement d'une science nouvelle impose un certain flou dans les conceptions théoriques », mais il sait aussi que le public exige des définitions rigoureuses, « autrement il pense que vous ne savez pas de quoi vous parlez²⁴ ». Attentif à cette dimension aventureuse de sa démarche intellectuelle, Freud, tel un guide de montagne, annonce les embûches à son lecteur, il le prépare à sauter dans l'inconnu, l'incertain : « Si nous avons le courage de poursuivre avec ce procédé, nous nous engageons sur un chemin qui nous conduit d'abord au sein de l'imprévu, de l'incompréhensible, peut-être au prix de détours, à une destination²⁵. »

Depuis le début de sa recherche sur l'inconscient, Freud cherche à construire une manière satisfaisante de décrire le fonctionnement psychique. Déjà dans *L'esquisse*, un de ses tout premiers textes, il suggérait une théorie de l'âme humaine comme appareil de mémoire, appareil capable de « retenir tout en restant capable de recevoir » de nouvelles données. Au fil de son œuvre, parmi de nombreuses comparaisons, celle de la métaphore optique est insistante (comme un voyageur dans le train).

C'est en 1925 seulement dans le *Wunderblock (Note sur le bloc-notes magique)*, qu'il définit en une brève et magistrale métaphore, « l'appareil psychique comme un appareil d'écriture ».

Il nous montre d'abord qu'il n'est pas aisé de trouver une construction qui pourrait rassembler en même temps la double qualité de recevoir les perceptions neuves et de les conserver en mémoire. Si la feuille de papier couverte de signes tracés à l'encre permet bien une trace mnésique durable, sa capacité de réception de nouvelles

22/ « Sur la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine » (1920), dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1978, p. 258.

23/ « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse, op.cit.*, p. 114.

24/ Voir Smiley Blanton, *Journal de mon analyse avec Freud* (séance du 6 mars 1930), Paris, PUF, 1973, p. 47.

25/ « Le motif du choix des coffrets » (1913), dans *L'inquiétante étrangeté, op.cit.*, p. 69.

inscriptions est limitée. Par contre, le tableau noir sur lequel on peut écrire à la craie à l'infini, puisque l'on peut toujours passer l'éponge et réécrire à nouveau, souffre d'une limite inverse de la feuille de papier, le tableau noir, en effet, possède une réception illimitée mais aucune conservation durable. Or, Freud a besoin d'une métaphore qui engloberait les deux qualités de notre appareil psychique, lequel conjugue tout à la fois une capacité indéfinie de recevoir des perceptions nouvelles et la possibilité d'engranger également des traces mnésiques durables, même si elles ne sont pas inaltérables. Il cristallise cette recherche sous l'apparence d'un petit objet apparu depuis peu dans le commerce de l'époque sous le nom de « bloc-notes magique » (avec lequel chacun de nous dans notre enfance a sans doute joué aussi). Ce petit tableau à écrire est fait d'un morceau de cire recouvert de deux couches, la couche supérieure est un feuillet de celluloid transparent, l'inférieure est faite de papier ciré mince et translucide qui adhère légèrement au tableau de cire. Quand nous détachons du tableau de cire l'ensemble de la feuille recouvrante — celluloid et papier ciré —, l'écriture disparaît, et la surface du bloc se trouve à nouveau libre pour une nouvelle écriture, alors même que la cire garde la trace durable de l'écriture précédente. Bien sûr, l'analogie entre notre fonctionnement psychique et un jouet d'enfant, fût-il magique, a ses limites, Freud le sait bien.

Mais « laissons là ces images²⁶ », glisse-t-il à son lecteur, tout en poursuivant sa quête métaphorique. La théorie de l'inconscient s'enracine dans un inconscient singulier, mais s'ouvre à l'universel par le relais des métaphores : la Bible, l'Antiquité grecque, la littérature occidentale, ses mythes et ses héros civilisateurs, les références animales, végétales ou minérales mais aussi politiques, économiques et militaires, l'humour, les sciences — la biologie, la physique, la chimie analytique et la mécanique — la peinture, l'architecture, le théâtre, la médecine, le droit, parfois la musique ou même les objets quotidiens, le téléphone ou le train, les villes, les montagnes, ou le « dark continent » et toujours l'archéologie et l'écriture.

Entre art et science, Freud trace une troisième voie, encore aujourd'hui provocante, où l'intuition de la science et le savoir de la fiction s'allient et se fécondent. Freud la nomme : « fiction théorique ».

**« Ne me laisserez-vous
que cette confusion du soir –
Après que vous m'ayez,
un si long jour, nourri du sel
de votre solitude... ? »
(Saint-John Perse).
Retour sur un subjonctif contesté***

Communication de M. Marc Wilmet
à la séance mensuelle du 11 septembre 2010

« Retour », oui, car j'ai traité une toute première fois du mode suivant *après que* dans un article paru... en 1969¹. Chercheur novice, je m'étais intéressé jusque-là au mode indicatif : le présent « scénique », l'imparfait « hypocoristique », puis une dissertation doctorale sur le système de l'indicatif en moyen français². En abordant le subjonctif, j'étais loin d'imaginer le marais où je mettais les pieds et que j'y pataugerais à plusieurs

* Texte de l'exposé oral.

1/ « *Après que* suivi du subjonctif », dans *La Linguistique*, 2 (1969), p. 27-39.
2/ « Le présent scénique », dans *Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, 78 (1964), p. 125-138. — « L'imparfait dit hypocoristique », dans *Le Français Moderne*, 36 (1968), p. 298-312, et « Note additionnelle », *ibid.*, 39 (1969), p. 54. — *Le système de l'indicatif en moyen français. Étude des « tiroirs » de l'indicatif dans les farces, sotties et moralités françaises des XV^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 1970.

reprises : 1976, 1997, 2000 (oserai-je dire « enfin » ?) pour le volume collectif *Tu parles !?*³.

Et « subjonctif contesté », ô combien ! Une *Bibliographie des chroniques de langage publiées dans la presse française* entre 1950 et 1970 répertorie plus de 80 diatribes : « insanité », déclare sous la plume de Babyllas le *Figaro Littéraire* (2 décembre 1950) ; « solécisme de journalistes prétentieux et ignorants », décrète Albert Dauzat dans *Le Français Moderne* (1953) ; « étourderie », « ignorance », « snobisme », assène Fernand Feugère dans *Le Figaro* (2 janvier 1963), et *Le Figaro Littéraire* de renchérir en la personne d'Aristide : « deux fautes : une faute de mode et une faute de temps touchent le fonds même de la langue et marquent une même erreur de pensée » (14 octobre 1965) ; « faute flagrante contre la logique et le bon usage », tranche Le Bidois (*Le Monde* du 16 septembre 1970). Etc. La palme revenant à Pierre-Henri Simon (dans la Revue *Esprit* de novembre 1962, p. 861) : « Le subjonctif suivant *après que* n'est pas seulement un lapsus de grammaire, c'est une faute de jugement, et en avoir perdu le sens est le symptôme non négligeable d'un certain dérèglement de l'esprit. » Avis aux écrivains qu'épingle vers la même époque Maurice Grevisse « en attendant que l'usage se soit nettement déclaré », Sartre, Gide, Montherlant, Duhamel, Mauriac, Camus, Roy, Léautaud, Maulnier, Beaumont (la seule femme du lot), Dhôtel, Cesbron, Gregh, Bordeaux⁴. L'« usage », naturellement, des « bons » auteurs, c'est-à-dire ceux qui respectent le « bon » usage. Excusez du peu au vu de la liste ! Les éditions ultérieures aligneront Daniel-Rops, Brion, Aragon avant que Grevisse capitule à contrecœur : « Le cas reste controversé, mais ici, l'usage, ce tyran, impose sa loi ; il faut bien se résigner, en dépit qu'on en ait, à admettre *après que* avec le subjonctif, tant les exemples abondent⁵. » André Goosse étoffe de la droite à la gauche politique le martyrologe : de Gaulle, Giscard d'Estaing, Mitterrand... et entérine la tendance « irrésistible »⁶.

Précisons que l'intervention des correcteurs occulte encore le phénomène⁷. Un subjonctif d'Albert Camus (*La peste*, coll. de la Pléiade,

3/ *Études de morpho-syntaxe verbale*, Paris, Klincksieck, 1976, chap. 6 (p. 129-152). — *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette, et Bruxelles, De Boeck, 1997, § 476 (rééditions De Boeck 1998, 2003, 2007, 2010). — « Décrire ou prescrire », dans *Tu parles !? Le français dans tous ses états*, Paris, Flammarion, 2000, p. 51-61.

4/ *Le bon usage*, Gembloux, Duculot, 1959, § 1018, a, rem. 2.

5/ *Ibid.*, 111980, § 2624.

6/ *Ibid.*, 121986, § 1082, a.

7/ Voir aussi H. Kronning, « Les subordonnées temporelles introduites par *après que*. Aspects distributionnels et quantitatifs », dans *Mélanges Sigbrit Swahn*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1999, p. 225-234.

p. 1328 : « Il est distrait au volant de son auto et laisse souvent ses flèches de direction levées après qu'il *ait* effectué son tournant ») devient en livre de poche « ... après qu'il *a* effectué... » (p. 26). Maurice Druon, le futur secrétaire perpétuel de l'Académie française, écrit dans les *Rois maudits* : « ... ce qui se chuchotait avant sa venue se disait à voix haute après qu'il *fut* passé » (coll. Rencontre, V, p. 41). La cohérence temporelle aurait exigé *après qu'il était passé*. Sans doute le manuscrit comportait-il *après qu'il fût passé*, dont une main charitable a effacé l'accent circonflexe, mutant à l'économie le subjonctif coupable en un indicatif innocent. Le président de l'Académie Goncourt a été traité paritairement : « Nous n'avions droit, nous, qu'au papier journal fourni par *La Croix*, après que Fine *eut* découpé aux ciseaux le coin gauche de ce pieux quotidien... » (H. Bazin, *Vipère au poing*, coll. du Livre de poche, p. 211) [il faudrait *avait découpé* : le passé antérieur *eut découpé* trahit sa véritable nature de subjonctif plus-que-parfait *eût découpé* déchapeauté]. Brigitte Bardot n'a pas trouvé grâce : « C'est ainsi que débuta mon amitié avec Valéry Giscard d'Estaing. Amitié qui dura longtemps bien après que j'*ai porté* ses couleurs pour son élection en 1974 » (*Initiales B.B.*, Paris, Grasset, 1996, p. 378) [normalement : *j'eus porté*, mais le prote a biffé au profit d'un passé composé absurde le *e* du subjonctif passé *j'aie porté*].

Les censeurs, quoique moins véhéments aujourd'hui, n'ont pas désarmé. Ici même, à l'issue d'une séance, Jean-Baptiste Baronian s'est ouvert de sa réticence persistante envers le tour. Nos confrères sont-ils pour autant à l'abri ? Pas tous (voir le premier extrait ci-dessous). Les historiens de la linguistique non plus (second extrait). Belle occasion de rouvrir le débat avec sérénité.

Néanmoins, son principal souci fut d'assurer le destin [de son œuvre], d'en retirer l'édition des mains de Grasset, qui en avait publié le premier volume, et d'en confier la suite à la *Nouvelle Revue Française* dont la porte s'ouvrait à lui après qu'il en *ait* vu l'accès interdit (A. Jans, « Jacques Rivière et Marcel Proust », dans *Bulletin de l'Académie de Langue et de Littérature Françaises de Belgique*, 49, 1971, p. 200).

[Des précurseurs] redécouverts après 1929, après que Troubetzkoy *ait* valorisé, pour fonder sa phonologie, l'enseignement et l'appui qu'il trouvait chez Saussure (G. Mounin, *Saussure ou le structuraliste sans le savoir*, Paris, Seghers, 1968, p. 68).

Mon intention en 1969 n'était pas de grossir la meute des loups. Dès 1953, un linguiste guillaumien, Jean Stéfani, avait en effet changé d'optique⁸. Pour la bonne compréhension de ce qui va suivre, je signale à mes auditeurs non spécialistes que Gustave Guillaume (né à Paris en

8/ « Remarques sur la syntaxe d'*après que* en français moderne » et « Nouvelles remarques sur la syntaxe d'*après que* en français moderne », dans *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix*, 27 (1953), p. 65-87, et 29 (1955), p. 107-137.

1883, mort en 1960) a fondé en marge de l'Université française un courant : la *psychomécanique du langage*, et suscité une école — des fidèles souvent fervents, parfois sectaires — à laquelle je devais consacrer en 1972 un petit livre. L'épigraphe, empruntée à *L'Aiglon* d'Edmond Rostand, se voulait apaisante : « Grand Dieu ! ce n'est pas une cause / Que j'attaque ou que je défends⁹... » Or l'ouvrage m'a valu la méfiance

9/ *Gustave Guillaume et son école linguistique*, Paris, Nathan, et Bruxelles, Labor, 1972 (2^e éd. augmentée, Bruxelles, Labor, 1978). La biographie de l'homme éclairé jusqu'à un certain point les singularités de l'œuvre et les conditions de sa réception. Gustave Guillaume — à l'état civil, François-Gustave, raccourci en Gustave à partir de 1919 — est le fils non reconnu du peintre Gustave-Achille Guillaumet (1840-1887), célèbre pour ses « scènes algériennes » (deux toiles monumentales de lui sont visibles au Musée d'Orsay), et de Françoise Guillaume, dont il porte ainsi le nom et le prénom masculinisé uni à celui du père. De 1891 à 1896, il fréquente une école protestante. Sa trace se perd, mais on le retrouve en 1909 commis de banque. Selon une tradition difficilement vérifiable, il aurait fait au guichet la connaissance de l'éminent philologue Antoine Meillet, successeur de Ferdinand de Saussure rentré à Genève, avec qui (le détail a son importance, car Guillaume a lu le *Cours de linguistique générale* dès sa publication posthume en 1916) il continuait à entretenir des contacts réguliers. Parallèlement, Guillaume enseigne le français à des russophones, apprend lui-même le russe (cette familiarité lui vaudra d'être en France le pionnier de l'*aspect*), et rédige une douzaine de fascicules manuscrits intitulés *Méthode Guillaume. Préparation aux divers certificats d'aptitude à l'enseignement de la langue française en Russie. Textes et exercices*. Il effectue ses premiers essais de linguiste en publiant coup sur coup en 1911, 1912 et 1913 trois opuscules à caractère théorique. Réformé en 1914, il suit durant la guerre les cours d'Antoine Meillet à l'École pratique des hautes Études, obtient le diplôme en 1917, entre à la Société de linguistique de Paris grâce au parrainage de Meillet (qui se plaisait, paraît-il, à dire de Guillaume dans l'intimité : « Cet homme est trop intelligent, et ses livres sont trop forts pour que les linguistes les comprennent »). Les nécessités de la vie reprennent bientôt le pas sur la science. Guillaume, devenu en 1921 correcteur d'imprimerie, épouse une jeune femme de onze ans sa cadette, mère d'une petite fille qu'il adopte. Ce n'est qu'en 1938 (il a cinquante-cinq ans) que la recommandation posthume de Meillet et le soutien de Joseph Vendryès lui obtiennent un poste modeste de Chargé de conférences à l'École pratique des hautes Études. Il y fera successivement une leçon hebdomadaire (1938-1941), deux leçons (1941-1945), puis trois (1945-1951), devant un public clairsemé. Touché par la limite d'âge, séparé de sa femme, sans grandes ressources matérielles, hébergé chez une amie au 4, Square Delambre, où viennent le visiter quelques anciens auditeurs et de rares disciples, il obtient, malgré l'indifférence compacte des milieux officiels envers cet autodidacte (une exception notable : Robert-Léon Wagner, qui fut membre de notre Académie), la faveur de prolonger ses enseignements moyennant la rédaction d'un rapport trimestriel. L'œuvre publiée de Guillaume comporte un bon millier de pages. Soit, en plus des ébauches de 1911, 1912, 1913 — tacitement reniées par la suite quoique tournant déjà autour des thèmes de prédilection que constitueront le verbe et l'article —, trois livres : *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française* (1919), *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* (1929), *L'architecture du temps dans les langues classiques* (1946, mais, en réalité, une monographie de 1943 assortie d'une introduction originale), dix-huit articles (1933-1958), trois comptes rendus (1939, 1943-1944, 1951) et une lettre polémique de *Protestations* (1960). Après sa mort, le Québécois Roch Valin, désigné exécuteur testamentaire, emporte à l'Université Laval une masse d'inédits (près de soixante mille feuillets) et entreprend avec l'aide de divers collaborateurs de diffuser la pensée magistrale longtemps restée confidentielle.

conjuguée des adversaires et des partisans du guillaumisme. Au Fonds Gustave Guillaume de l'Université Laval de Québec, il n'est pas en accès libre et requiert, avant qu'on le sorte de l'enfer, une autorisation spéciale du directeur. J'ai été d'autant plus ému de me voir confier en 2006, à Montpellier, la conférence inaugurale de la rencontre bisannuelle des psychomécaniciens. Mon exposé s'intitulait à la Montesquieu « Comment peut-on être guillaumien ? ». Il interrogeait la meilleure manière de se comporter en continuateur avisé de Guillaume et concluait : « Le plus grand mécompte que les élèves puissent infliger au maître serait de l'ensevelir dans le *linceul de pourpre* cher à Renan où dorment suffisamment de *dieux morts* pour qu'on n'y ajoute pas les grands linguistes disparus¹⁰. » Une partie de la salle n'a pas cessé durant une heure de m'interrompre, de conspuer mes propos, de siffler — unique expérience du genre en un demi-siècle de bons et, j'espère, loyaux services —, le reliquat d'applaudir et de m'encourager à poursuivre. Deux ans plus tard, comme en réparation, l'Association internationale de psychomécanique du langage me nommait à mon entière surprise membre d'honneur.

Je retourne à nos moutons. Gustave Guillaume, assure la petite histoire du guillaumisme, aurait trouvé la clé de la concurrence de l'indicatif et du subjonctif en méditant « au carrefour du boulevard Saint-Michel et du boulevard Saint-Germain » (peut-être ai-je eu le tort en mentionnant l'anecdote d'ajouter « Passant, souviens-toi ! ») la phrase « Si vous le faites et qu'il s'ensuive un accident, on vous en tiendra rigueur¹¹ ». Un *si* et un *que* égalisés dans l'équation « *si et que* » vis-à-vis de la conséquence *on vous en tiendra rigueur* par l'indicatif *faites* d'un côté, par le subjonctif *s'ensuive* de l'autre. En formule : *si* + indicatif = *que* + subjonctif. Proposition de Guillaume, puisque *si*, « qui suppose », est logiquement parlant antérieur à *que*, « qui pose », le subjonctif compensatoire ne peut être qu'un antérieur logique de l'indicatif.

Tel était l'argument de Stéfani. L'antériorité chronologique qu'exprime *après que* (par exemple *Pierre arrive après que Marie a déjeuné* : 1° le déjeuner de Marie, 2° l'arrivée de Pierre) se doublerait d'une « chronologie de raison » (par exemple *Pierre arrive après que Marie ait déjeuné* = « le déjeuner de Marie devait précéder l'entrée de Pierre » ou, au choix, « l'arrivée de Pierre devait suivre le déjeuner de Marie »). Il confortait ce faisant l'intuition d'une série de commentateurs qui, ouvrant une brèche dans

10/ Dans *Psychomécanique du langage et linguistiques cognitives. Actes du XI^e Colloque international de l'AIPL*, Limoges, Lambert-Lucas, 2007, p. 69-87.

11/ *Grammaire critique du français*, 2010, § 221, rem., 1.

leur instinctive intransigeance, reconnaissent au subjonctif des circonstances atténuantes quand il signifie « seulement après que, pas avant que », « à condition que », « non sans que »... Leur référence leitmotiv est un passage de la Constitution française de 1946 :

Le Président du Conseil et les ministres ne peuvent être nommés qu'après que le Président du Conseil *ait* été investi de la confiance de l'Assemblée (titre VI, art. 45, § 3)...

où, subodore André Thérive, sensible à l'instabilité de la Quatrième République avec son carrousel de gouvernements, « le solécisme repose sur le souci inconscient de laisser le doute planer sur l'investiture du Président par l'Assemblée¹² ». La négation exceptive *ne... que* rend malheureusement l'exemple pléonastique. Prenons-en au hasard un second.

Chacun sera convoqué au local où il devra se rendre pour l'oral, après qu'il *ait* été reçu à l'écrit (M.-H. Jaspard, *Souvenirs sans retouche*, Paris, Fayard, 1968, p. 34) — l'admission à l'écrit est la condition nécessaire de la comparution à l'oral.

Par rapport à la « valeur conditionnante » de Thérive et consorts, la thèse de Stéfani gagne en souplesse en troquant le préalable obligé contre la simple considération d'un lien naturel (non plus « la fin du repas de Marie permet l'arrivée de Pierre » mais « le déjeuner de Marie et l'arrivée de Pierre se déroulent selon un ordre rituel »). Trois exemples plausibles.

Certains récits ont été écrits par moi, dans la forme dans laquelle ils sont publiés aujourd'hui, quelques heures après que se *soient* déroulés les événements ou les conversations que je relate (M.-H. Jaspard, *ibid.*, p. 7) — l'antériorité des faits est condition, sinon suffisante, du moins nécessaire de la transcription.

Je ne crois pas qu'il pleuve, après que les seaux se *soient* vidés comme ça, cette nuit... (L. Aragon, *Les communistes*, LP, I, p. 447) — après la pluie, le beau temps.

...à Bilbao, après qu'il *ait* dirigé le combat d'une manière souveraine, la corne l'atteignit au moment même où l'épée pénétrait dans le corps du fauve (dans *Lui*, août 1974, p. 60) — l'estocade du matador se porte au terme de la corrida.

Que penser pourtant de la succession aléatoire de deux événements *a* et *b* ?

Et c'est ainsi que le contrat fédéral entre les deux peuples ne s'est jamais noué, le consentement de l'un se manifestant après que celui de l'autre *ait* été retiré (L. Outers, *Le divorce belge*, Paris, Minuit, 1968, p. 143) — accident plus que nécessité.

Ou d'une authentique contradiction entre *b* et *a* ?

Et il est mort après qu'on *ait* fait tout ce qu'on avait pu pour le sauver (*apud* Damourette et Pichon, *Essai de grammaire de la langue française*, Paris, d'Artrey, s.d., V, § 1915, p. 537) — des soins bien mal récompensés !

Stéfanini s'étant imprudemment offert à abandonner son interprétation pourvu qu'on lui cite « un seul effet de sens qu'elle échoue à justifier » (1953, p. 72, n. 18), je lui en soumettais quelques semblables et réagençais une explication susceptible de dédouaner le subjonctif litigieux. Mon article, expédié à la Revue *La Linguistique*, m'a valu une acceptation élogieuse d'André Martinet, qui me félicitait — je n'étais pas à l'époque averti des rivalités existant dans le landerneau français des linguistes — d'avoir « rivé leur clou » (sic) à ces « petits messieurs les guillaumiens » (resic). Assez content de moi néanmoins, et toujours candide, j'ai adressé dare-dare un tiré à part à Joseph Hanse, aussi fin connaisseur du subjonctif (voir son essai de 1960 publié à l'Académie) que viscéralement hostile à son utilisation derrière *après que*¹³. Mon envoi est resté sans plus de réponse que chez Montherlant les lettres des « jeunes filles » à Costals. À quelque temps de là, Roland Mortier m'a rapporté les échos d'une conversation au cours de laquelle Hanse stigmatisait les jeunes grammairiens laxistes et assurait que, « lui vivant », aucun de ces « petits messieurs » (chacun son tour) n'entrerait jamais à l'Académie. Est-il besoin de stipuler que lors de ma réception en février 1987 il m'a donné l'accolade dans un grand rire cordial ? Et m'illusionné-je en décelant une ébauche d'esquisse de remords à la fin de la rubrique *après que* de son *Dictionnaire* : « Je continue à recommander l'indicatif, mais je n'accuserai pas d'ignorance ceux qui, influencés par un usage croissant, emploient le subjonctif¹⁴ » ?

13/ J. Hanse, *Dictionnaire des difficultés grammaticales et lexicologiques*, Paris-Bruxelles, Baude, 1949 (lire p. 92 : « APRÈS QUE réclame l'indicatif : *Après qu'il EUT brouté, trotté, fait tous ses tours...* L'emploi du subjonctif s'explique par la confusion entre les formes du passé simple et celles du subjonctif imparfait et par l'influence d'*avant que*. C'est une faute cependant très répandue et qui se retrouve chez d'excellents écrivains »). — Id., *La valeur modale du subjonctif*, Bruxelles, Palais des Académies, 1960.

14/ *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, Paris-Gembloux, Duculot, 1983, p. 86.

Pourquoi cette hostilité des grammairiens traditionnels ? Leur raisonnement est en gros que la sous-phrase introduite par *après que* énonce un procès « accompli », l'enregistre « sur le plan de la réalité », et que « l'indicatif est donc normal » (*Le bon usage*, 71959, § 1018, p. 1014 et *passim*).

Réfléchissons cependant.

– *Primo*, est-il pertinent de parler d'un procès « accompli » parce qu'antérieur à un autre et d'en extrapoler la « réalité » dans le cas d'un futur : *Pierre arrivera après que Marie aura déjeuné*, ou à fortiori d'un futur du passé : *Pierre arriverait après que Marie aurait déjeuné* ?

Je m'imaginai qu'à force de crier et de traiter publiquement ce fou comme il le méritait, on me dirait à la fin de me taire ; et c'était ce que j'attendais, bien résolu de n'obéir qu'après qu'on *aurait* prononcé (J.-J. Rousseau, *Les confessions*, coll. Rencontre, II, p. 62-63).

– *Secundo*, est-on bien assuré que l'indicatif soit le mode « de la réalité » face au subjonctif mode « du doute » ou « de l'action envisagée en esprit », etc. ? Mon scepticisme en la matière ne date pas d'hier. La *Grammaire rénovée du français* raconte (§ 69) comment, candidat à l'agrégation, j'ai refusé devant la classe de suivre le manuel qui assimilait l'indicatif au « mode de la certitude » et le subjonctif au « mode du doute » sur la foi d'exemples fabriqués : *J'espère que mon frère réussira l'examen* (belle certitude) ou *Je regrette que mon frère ait échoué à l'examen* (drôle de doute)..., me jurant *in petto*, sinon de « dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité » — un programme hélas inaccessible —, du moins de ne jamais proférer quoi que ce soit de manifestement faux¹⁵. Le maître de stage (Paul Delsemme, figurez-vous) a eu le bon goût de ne pas m'en tenir rigueur. Le public juvénile pas davantage.

D'où sort cette antienne grammaticale de l'indicatif dévolu à la « certitude » vs le subjonctif au « doute » ? J'en suis petit à petit arrivé à la conviction qu'elle résulte du débordement de la *modalité* sur le *mode*.

Éclairons cela.

La modalité décrit la valeur de vérité attachée à une proposition *p*, de la nécessité de *p* à sa possibilité et à son impossibilité (ou nécessité de non-*p*). Y contribuent notamment¹⁶ :

- L'énonciation : assertive (p. ex. *Pierre chante*), interrogative (p. ex. *Pierre chante-t-il ?*) ou injonctive (p. ex. *Pierre, chante !*). Les tableaux de la conjugaison française s'autorisent de la dernière pour postuler un « mode impératif », n'ayant pourtant d'autres formes à l'oral que celles de l'indicatif : *marche, finis, reçois, prends...*, marginalement du subjonctif : *aie, sois, veuille, sache...* (*sachons* et *sachez* hybrident le radical *sach-* du subjonctif et les désinences *-ons, -ez* de l'indicatif), mais que contribue sans doute à asseoir — manifestation de la toute-puissance orthographique dans la mentalité française — l'absence de *-s* à la deuxième personne du singulier des verbes du premier groupe et d'une poignée de verbes terminés en */e/* : *va, marche, cueille...* (le *-s* qu'avaient éradiqué les étymologistes de la Renaissance réapparaît dans les liaisons : *vas-y, cueilles-en...*).

- La personne énonciative (la première personne présente *je souffre* a plus de véridicité que *tu souffres* et la deuxième personne présente *tu souffres* plus que la troisième personne absente *il/elle souffre*).

- L'époque du procès : le passé *Pierre chantait* est moins sûr que le présent *Pierre chante*, car la mémoire peut tromper ; le futur *Pierre chantera* moins sûr que le passé, car « l'avenir est à Dieu » ; le futur du passé *Pierre [annonça qu'il] chanterait* moins sûr que les trois précédents, car il pronostique l'avenir au départ du passé. C'est l'origine du prétendu « mode conditionnel », longtemps déclaré autonome malgré la morphologie qui affiche sans conteste son appartenance à l'indicatif (l'infixe *-r-* du futur et les désinences *-ais, -ais, -ait, -ions, -iez, -aient* de l'imparfait)¹⁷.

Le piège étymologique rattachant *mode* à *modus* 'manière' achève la méprise : les modes seraient « les diverses *manières* dont [le] sujet conçoit et présente l'action » (*Le bon usage*, ¹¹1980, § 1422), déci-

16/ Je laisse de côté — malgré des dénominations révélatrices — les adverbes « modaux » (*assurément, certes, probablement...*) et les auxiliaires « de mode » (*devoir, falloir, pouvoir, savoir...*).

17/ Le « conditionnel », qu'ignorait le latin (il est de création romane), bénéficia au XVI^e siècle du modèle prestigieux de l'optatif grec. Libérées de la mission de plaider l'origine « noble » du français, les grammaires l'intègrent ensuite à l'indicatif. Au XIX^e siècle, les instituteurs, soucieux de proscrire la forme en *-rais* après *si* « de condition », ont trouvé le vocable commode et réinstauré le « mode conditionnel ». Réintégré depuis peu à l'indicatif, il a malencontreusement conservé son étiquette.

raient « l'attitude du locuteur à l'égard de ce qu'il énonce » (*ibid.*, 142007, § 768, a) [souligné par moi, MW], etc. En réalité, ils sélectionnent et panachent les deux modalités que véhicule obligatoirement n'importe quel verbe, à savoir — l'énonciation étant du domaine de la phrase — la personne grammaticale et le temps d'époque. De là trois et seulement trois modes légitimes : 1° personnel temporel (formes *marche/marchons, marchai, marchais, marcherai, marcherais*), 2° personnel intemporel (formes *marche/marchions, marchasse*), 3° impersonnel intemporel (formes *marcher, marchant, marché*)¹⁸.

On saisit l'essence de l'opposition des modes indicatif et subjonctif. L'indicatif subdivise le temps en périodes (présent, passé, futur, futur du passé). Le subjonctif indifférencie les périodes : *Marie veut/voulait/voudra/voudrait que Pierre vienne* = « aujourd'hui, hier, demain ». Appréciez immédiatement le parti qu'en tire Saint-John Perse pour le paragraphe des *Images à Crusoé* mis en titre.

Ne me laissez-vous que cette confusion du soir — après que vous m'ayez, un si long jour, nourri du sel de votre solitude... ? (*Œuvres complètes*, coll. de la Pléiade, p. 20).

Crusoé associe dans la « confusion du soir » — le crépuscule, le moment fugitif où les ombres se tressent aux lambeaux de lumière — le passé du jour déclinant et le futur de la nuit approchante. Un indicatif *avez nourri* aurait cloisonné les deux phases et figé l'intervalle. Qu'il s'agisse d'une volonté stylistique préméditée et assumée (syntactiquement, l'infinitif était admissible : « ...après m'avoir nourri... »), l'édition préoriginale le démontre avec un subjonctif ayant survécu à la totalité des modifications : « Ne me laissez-vous que ce vacillement de ma tête sauvage après l'étrange fracas ? / Après que vous m'ayez assis dans une île, aux Là-Bas, de votre Solitude, et dans le milieu de votre lumière éclatée ».

J'entends l'objection. Le commun des mortels est très éloigné de pareilles subtilités¹⁹. Les usagers ordinaires n'en éprouvent pas

18/ Nous disons « temporel » et « intemporel » faute d'adjectif correspondant à *temps d'époque*. Les plus adéquats « actuel » et « inactuel » nécessiteraient un trop long excursus. Noter incidemment que l'*infinitif* et le *participe* de la tradition excipent d'un critère, non de mode, mais de nature (ils « participent » du verbe et du nom ou du verbe et de l'adjectif), et le *gérondif* d'un critère de fonction (il joue le rôle d'un complément circonstanciel).

19/ À Gérald Antoine qui lui demandait la raison d'un subjonctif dans son discours de réception à l'Académie française : « Vous comprenez donc ma crainte (...), puisque tout effort visible manque de style et que notre travail *doive* toujours effacer notre travail... », Cocteau « rétorqua, l'air innocent, que c'était affaire non à lui, mais aux grammairiens, de s'en expliquer » (*Revue de l'Enseignement Supérieur*, 1, 1959, p. 59, n. 42).

moins certains malaises quant à la localisation des procès sous la dépendance d'une forme intemporelle ou omnitemporelle : *Je doute que Pierre arrive après que Marie (a ? aura ? aurait ?) déjeuné*. Suffisent-ils à expliquer que le subjonctif se généralise ?

La raison couramment invoquée est la contagion d'*avant que*. Mais la contamination se comprendrait mieux en sens inverse, du subjonctif, réputé plus difficile, en direction de l'indicatif (les nombreux empiétements de l'indicatif sur le subjonctif derrière *quoique* ou *bien que* en attestent : **Quoique Marie n'avait pas fini de déjeuner, Pierre est entré*, etc.)²⁰. Bref, le motif allégué a du mal à convaincre en dehors de la coordination des deux conjonctions par ailleurs antonymiques.

Il arrivait également [au colonel Bubble] d'exhiber des photos prises sur le vif, avant qu'il eût tué ou après qu'il eût décimé l'ennemi (S.-A. Steeman, *Que personne ne sorte*, coll. du Livre de poche policier, p. 10) [un indicatif déséquilibrerait la répétition : « ...avant qu'il eût tué ou après qu'il avait décimé... »].

On aura beau convoquer en renfort la synonymie du conditionnel passé *aurait marché, déjeuné, cueilli...* et du subjonctif plus-que-parfait « à sens de conditionnel » *eût marché, déjeuné, cueilli...* jumelée à l'homonymie des troisièmes personnes *eut/eût (marché, déjeuné, cueilli...)* et à l'affaiblissement de la « concordance des temps » (menant *eût marché, déjeuné, cueilli...* à *ait marché, déjeuné, cueilli...*), la justification manque de vraisemblance statistique. Et surtout, elle fait absolument fi de l'histoire. Un déficit qu'il nous appartient maintenant de combler.

Le tour *après que* + subjonctif naît au tournant du XX^e siècle²¹. Deux philologues allemands en ont rapporté quatre premières attes-

20/ Voir p. ex. *Le bon usage*, 142007, § 1150, b.

21/ Les rares exemples médiévaux sont à mettre sur le même pied que les subjonctifs suivant *puis que, quand, lors que, à peine que...*, tous évanouis à date moderne. La bévue du *Dictionnaire* de Richelet (1680, s.v. *après que* : « Conjonctive qui régit l'indicatif et le subjonctif ») est due à la fréquence des graphies *eust* et *fust* de *eut* et *fut*. On se méfiera de certains dérapages d'auteurs (Lacenaire aurait commis dans ses mémoires parus en 1836 « ...quelque temps après que je me fusse senti renaître à la vie... » : cf. Paris, Albin Michel, 1968, p. 55 ; Damourette et Pichon taxent un exemple de Verlaine d'« inexplicable » et « abusif » : cf. *Essai de grammaire de la langue française*, V, p. 536) et des anachronismes d'éditeurs (Raymond Trousson reconnaît une lecture erronée de *eût achevé* au lieu de *eut achevé* dans son édition de S. Mercier, *L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*, Bordeaux, Ducros, 1971, p. 161).

tations de la fin du XIX^e siècle²². Le poème des *Images à Crusoé*, signé Saintleger Leger et daté de 1904, est publié en 1909. Damourette et Pichon consignent une brochette de témoignages oraux des années 1920-1930 (*Essai de grammaire de la langue française*, V, p. 535-536). À partir de 1950, il se produit une accélération telle que l'indicatif confine de nos jours à l'hypercorrectisme ou à la préciosité.

Le nœud de l'énigme pourrait toutefois résider dans un passé plus ancien. Depuis le XVI^e ou le XVII^e siècle, *après que* appelle quasi automatiquement une forme composée. Comparer ainsi le moyen français « Monsieur repaistra du jambon, / Après qu'il aura son fromage » (*Recueil de farces française inédites du XV^e siècle*, éd. G. Cohen, Cambridge, Massachusetts, 1949, XXV, v. 300-301) à sa traduction moderne : « ...attaquera le jambon après qu'il se sera repu de fromage ». En d'autres termes, les archaïsmes *après boire*, *après manger*... exceptés, un auxiliaire (*avoir*, *être* ou *venir de*) oblige à envisager en redondance avec la conjonction l'au-delà du procès : *déjeuner*, c'est en principe assouvir son appétit et *sortir*, c'est franchir un seuil ; *avoir déjeuné* égale « se sentir rassasié » — plus une précision relative au laps de temps écoulé dans *venir de déjeuner* — et *être sorti* égale « être dehors²³ » ...

Parallèlement, mais de façon indépendante, le passé composé entamait à l'époque classique sa lente progression au détriment du passé simple (cédant aux remontrances de l'Académie, Corneille abîme l'un ou l'autre beau vers du *Cid* : « Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront, / J'eus le sang un peu chaud et le bras un peu prompt », amollis en « Je l'avoue entre nous, mon sang un peu trop chaud / S'est trop ému d'un mot et l'a porté trop haut »), qu'il finit comme on sait par évincer du français parlé central (la région méridionale résiste) vers le deuxième tiers du XIX^e siècle, avec la conséquence que la forme analytique, occupant la totalité du champ, voit sa spécificité — en l'occurrence, la faculté de pointer la séquelle du procès — amoindrie²⁴.

Notre construction prend justement son essor un peu après.

22/ H. Soltmann, *Syntax der Modi im modernen Französisch*, Halle, Niemeyer, 1914, § 278, p. 225. — E. Lerch, *Historische französische Syntax*, Leipzig, Reisland, 1929, II, p. 48.

23/ Le symétrique exact des périphrases *avoir/être* + participe passé ou *venir de* + infinitif est *aller* + infinitif, limité au présent et à l'imparfait de l'auxiliaire : *Marie va déjeuner* ou *Pierre allait arriver*, etc. Un éventuel **Marie déjeune avant que Pierre n'aille arriver* serait *ipso facto* interdit.

24/ Libellé techniquement, le temps antérieur domine l'aspect postcursorif : voir les détails dans la *Grammaire critique du français*, ⁵2010, § 256-261.

Coïncidence ? Il est plus vraisemblable que la langue ait ou a découvert dans le mode subjonctif le palliatif capable de recréer les conditions disparues de l'indicatif²⁵.

Quelle autre forme du mode indicatif aurait convenu ? Le passé antérieur, le plus-que-parfait, le futur antérieur, le futur antérieur du passé demandent respectivement des phrases matrices au passé simple (*Pierre arriva après que Marie eut déjeuné*), à l'imparfait (*Pierre arrivait après que Marie avait déjeuné*), au futur simple (*Pierre arrivera après que Marie aura déjeuné*) et au futur simple du passé (*Pierre arriverait après que Marie aurait déjeuné*), tandis que la plasticité temporelle du subjonctif l'habilite aux quatre avatars : *Pierre arriva/arrivait/arrivera/arriverait après que Marie ait déjeuné*. Les formes surcomposées ne sauraient, elles, sous peine de rompre la régularité de la composition par addition d'un auxiliaire, que correspondre à des formes composées : *est arrivé* → *a eu déjeuné*, *fut arrivé* → *eut eu déjeuné*, *était arrivé* → *avait eu déjeuné*, *sera arrivé* → *aura eu déjeuné*, *serait arrivé* → *aurait eu déjeuné*. Mesurez à cette occasion la difficulté de surcomposer un verbe à auxiliaire être : *Marie a déjeuné après que Pierre a été arrivé ? est eu arrivé ?...* Pire, une forme verbale matricielle d'emblée surcomposée entraînerait des hypercomposés : *Marie a eu vite déjeuné après que Pierre *a eu été arrivé, *est eu été arrivé !* À cette panoplie, le subjonctif offre une alternative commode : *soit arrivé, fût arrivé*, et même, en pratique, vu la raréfaction du subjonctif plus-que-parfait, une solution unique : le subjonctif passé.

Une fois encore, les utilisateurs de la langue — lettrés et profanes réunis —, engagés dans une impasse, ont su se frayer en dépit des puristes une issue astucieuse, économique, non dénuée qui plus est d'élégance.

Je n'ai plus en terminant qu'un aveu d'irrationalité personnelle à faire. Nonobstant mon analyse, je répugne à mettre le subjonctif derrière *après que* et je m'arrange pour l'éviter. Serait-ce qu'à l'instar de tous les francophones scolarisés j'ai prêté à la règle une espèce de serment d'hypocrite digne des médecins de Molière : « — Juras (...) / Essere in omnibus / Consultationibus / Ancieni aviso, / Aut bono, / Aut mauvaiso ? / (...) De non jamais te servire / De remediis aucunis, / Quam de ceux seulement doctæ facultatis (...) ? — Juro » (*Le malade imaginaire*, V, troisième intermède) ?

25/ Rapprocher de G. Moignet, *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français*, Paris, P.U.F., 1959, p. 119-120 et n. 3 : « Les formes composées et surcomposées ont au subjonctif, beaucoup plus qu'à l'indicatif, une valeur d'aspect. »

Langue, race, politique et littérature régionale dans *l'Action wallonne* (1933-1940)

Communication de M. Daniel Droixhe
à la séance mensuelle du 16 octobre 2010



Le mensuel *l'Action wallonne* fut dans les années 1930 un des principaux périodiques de revendication régionaliste et de propagande en faveur d'un resserrement des liens avec la France : liens politiques, institutionnels, économiques, culturels et surtout militaires à mesure que se précisait la menace de la guerre. Publié chez Thone, à Liège, le journal parut de janvier 1933 au mois d'avril 1940, interrompu, comme on l'imagine, par l'invasion de la Belgique. Le périodique se voulait indépendant de tout parti politique, mais la présence, parmi ses collaborateurs, de certaines

signatures indique une orientation libérale et socialiste dominante¹.

Du premier numéro à celui du 15 avril 1940, la revue comporta une *Chronique des arts et lettres* consacrée aux beaux-arts et à la production en langue française. Elle était signée de Charles Delchevalerie. Elle se présentait ainsi :

Comment nos poètes et nos prosateurs emploient leurs dons natifs à honorer le génie latin, comment ils coopèrent filialement à la défense et à l'illustration de la langue française, c'est ce qu'on s'efforcera de montrer dans cette chronique. Nous voudrions qu'à la faveur de l'actualité bibliographique, le lecteur pût y trouver l'expression de ce qui distingue et de ce qui réunit en littérature les fils de notre race ; nous voudrions souligner leur façon de comprendre et de sentir, la nuance et l'accent qui, dans le vaste concert des lettres, révèlent leur personnalité collective et la parenté de leur émotion.

À côté de la *Chronique des arts et lettres*, la revue en offrit une autre intitulée *Littérature et dialectologie wallonnes*, qui parut plus épisodiquement². Mais l'*Action wallonne* publia régulièrement des comptes rendus ou des articles traitant de l'actualité dialectale, notamment sous la plume du très jeune Maurice Piron. Ses contributions relatives à Henri Simon, Émile Wiket ou Jules Claskin ont le brio que l'on connaît. On peut lire l'une d'elles dans les annexes qui suivent.

Dans le domaine proprement dialectologique, on retiendra la parution du *Dictionnaire liégeois* de Jean Haust, qui trouve en 1933 son achèvement. Le compte rendu de l'ouvrage est signé « M.D. », initiales dans lesquelles on reconnaît le nom de Maurice Delbouille. Le dictionnaire est salué comme le « livre le plus important dont les parlers wallons aient fait l'objet depuis le *Dictionnaire étymologique* de Charles Grandgagnage ». Dans cette « encyclopédie parfaite de la vie liégeoise », « c'est la voix même du peuple qu'on entend sonner, alerte et drue » — la voix populaire, mais non la race³.

1/ Son rédacteur en chef fut l'échevin liégeois Auguste Buisseret, éminente personnalité libérale fortement engagée dans le combat antifasciste et antirexiste. On trouve parmi les collaborateurs les noms de Jean Rey et François Bovesse, de Georges Truffaut et de Fernand Dehousse, à côté d'un catholique comme Englebert Renier.

2/ De février 1933 à juillet 1933 ; janvier 1934.

3/ Mars 1933. M. Delbouille constatait que le dictionnaire voyait le jour « en dehors de la *Société de Littérature wallonne* », dont il était alors le président. Celle-ci avait inscrit dans ses statuts la réalisation d'un ouvrage similaire, « en même temps qu'elle préparait activement le *Dictionnaire général des parlers romans de Belgique* ». La publication du premier fascicule d'un tel dictionnaire « fut annoncée régulièrement chaque année jusqu'en 1927 », et « il n'a pas encore vu le jour... ». Haust, impatient, avait d'autorité pris les devants.

En ce qui concerne la littérature dialectale, le premier article paru sous cette rubrique traitait de « clercs » qui n'ont pas « trahi ». Disposant d'une ou de plusieurs langues de culture, ces auteurs ont en effet choisi de rester fidèles à « l'humble parler de leur enfance paysanne » pour traduire « avec le plus d'émotion vraie ce qu'ils éprouvaient confusément au fond de leur être intime ». L'un d'eux est Louis Remacle, qui, âgé de vingt-trois ans, est déjà savant et poète accompli. « C'est avec un travail sur le parler de son village qu'il a conquis brillamment le titre de docteur ». « La dialectologie wallonne peut attendre beaucoup de lui », pronostique Maurice Delbouille. Louis Remacle venait de donner un recueil de *Frâdjèlès tchansons*, « Fragiles chansons », où « la retenue mesurée » dominait dans des pièces « menues » tracées d'une « main délicate et précise ».

Un deuxième « clerc qui n'a pas trahi » montre les mêmes caractères. Le Malmédien Henri Collette, dans ses *Ploumes du coq*, « Plumes du coq », propose de « menus tableaux » où un « sens extrêmement fin des nuances » et la saisie particulièrement aiguë d'une « variété nuancée des sensations et des sentiments » ouvrent — ou plutôt se ferment — sur un lyrisme « contenu et comme tamisé⁴ ».

L'annonce programmatique de la *Chronique des arts et lettres* entendait cerner les traits d'une « personnalité collective » : on pourrait presque dire que la caractérisation des recueils de Remacle et Collette livre l'essentiel de ce que Charles Delchevalerie va attribuer à « l'accent » régional, dans ses recensions d'ouvrages en français, lesquelles se distinguent au demeurant par une pénétration souvent remarquable, servie par une langue d'un parfait classicisme. L'art proprement wallon serait d'abord celui de la litote, de la réserve, qui allège le trait pour le faire tenir dans le cadre resserré d'une intimité tendant parfois à la confiance ou au secret. Le tempérament wallon trouverait dans cette modestie du format son meilleur espace de réalisation. Voilà qui s'oppose diamétralement, dirait-on, à l'expressivité d'un art flamand en même temps davan-

4/ On considère que l'idéal esthétique ainsi dessiné trouve sa réalisation la plus élevée, en littérature wallonne, chez Claskin (1886-1926). Jean Lechanteur parlera à son propos, en 1979, d'un « art impressionniste, allusif, habile à noter, d'une touche légère, les ébranlements intérieurs, à suggérer les connivences mystérieuses qu'un paysage établit avec une âme, (...) à jouer du vers libre pour suivre plus étroitement les sinuosités de la pensée » (« La poésie wallonne au XX^e siècle », dans *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts- culture*, t. III, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1979, p. 194 ; cité par Esther Baiwir, « Jules Claskin, poète moderne... homme de son temps », *Wallonnes : Chronique de la Société de Langue et de Littérature Wallonnes*, 2009/1, p. 14-17 - <http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/16723/1/claskin.pdf>).

tage ouvert sur l'extérieur et agité de tensions intérieures se manifestant de façon plus libre ou plus violente.

Quel talent a valu à Jean Tousseul le prix triennal de littérature française, demande Delchevalerie en juin 1937 ? Un « art nuancé et dépouillé », parfaitement adapté au « récit bref et mesuré ». Les plus modestes écrivains du terroir y excellent d'instinct. Joseph Fonsny, qui édite à Verviers ses *Cendres chaudes*, séduit par « la recherche de la musique et de la nuance », visant à traduire, comme dans l'ombre proche des forêts d'Ardenne ou la solitude des Fagnes, « une âme contemplative et secrète, éprise d'harmonies délicates et de tonalités en mineur ». Toute la Wallonie, dirait-on, partage celles-ci, à l'imitation du paysage liégeois. Dans le domaine des arts plastiques, Auguste-M. Henrotay étend un « art délicat et mesuré » aux « ondulations harmonieuses » du Brabant wallon, en appliquant une consigne de son ami Auguste Donnay : « l'artiste wallon doit penser⁵ ». Le talent d'épure des Donnay donnera encore un caractère particulier à l'œuvre de Glesener, qui transcrit à sa manière le « cadre nuancé du paysage liégeois », « entre la Meuse miroitante et les collines modérées ». On pourrait, à partir de là, se demander : que faire, dans ce concert de délicatesse, de la rude vivacité, quasi « frénétique », d'un Richard Heintz⁶ ? Et surtout, quelles limites l'horizon ardennais ou mosan impose-t-il à la recherche de la modernité ?

Dès l'ouverture de la *Chronique des arts et lettres*, celle-ci associait à la recherche d'une identité collective celle d'une « race⁷ ». Depuis au moins une génération, dans les années trente, la question de l'existence d'une « race wallonne » se posait plus particulièrement dans des termes

5/ Répété à propos de Rassenfosse dans le n° de février 1934.

6/ Voir Christine Messens, « Richard Heintz, un van Gogh heureux ? », *Mémoires. La lettre mensuelle. La chronique de l'Université. ULg – juin 2002* - <http://www.art-memoires.com/lettre/lm2123/22ulgheintz.htm>.

7/ J.-M. Klinkenberg a proposé naguère un modèle de construction de l'identité régionale. À un « substrat objectif » composé du cadre de vie commun, de traits comportementaux déterminés, etc. se superpose une sélection relativisante de quelques-uns d'entre eux, « assumés comme autant de traits de démarcation », lesquels accèdent, par l'échange communicatif, à une « certaine forme d'institutionnalisation » (« L'identité wallonne : hypothèques et faux papiers », *Touidi. Culture et société*, Quenast, 1988, p. 125-137). L'adhésion à telle ou telle configuration identitaire renvoie clairement à la combinaison de catégories que laisse apparaître la critique littéraire de l'*Action wallonne*, en matière de traits caractérisants : la « nuance », la « mesure », la « retenue », la « modération », le mode « mineur », etc. Mais ce modèle d'associations entretient d'évidence avec l'imaginaire collectif des relations de type dynamique, dialectique, qui mériteraient l'analyse et qui permettent d'avancer que le « nous » peut aussi être « un autre ».

linguistiques, ainsi que l'a montré Corinne Godefroid⁸. Lors du fameux Congrès de 1905, organisé par la Ligue wallonne de Liège, l'anthropologue Julien Fraipont, découvreur de l'homme de Spy, avait jeté un singulier pavé dans la mare en récusant l'existence d'une telle race wallonne, au grand émoi des autres militants régionalistes⁹. La caractérisation se porta dès lors plus fortement vers la langue. Joseph-Maurice Remouchamps, fondateur du Musée de la Vie wallonne, définit « le conflit linguistique » comme « le signe extérieur le plus apparent de la lutte des races, dont on ne peut le séparer¹⁰ ». Dès lors, il ne faut pas simplement parler de « frontière linguistique », mais de « frontière *ethnographique* ». Albert Counson, Wallon professant à Gand, s'élèvera contre de telles conceptions : « “Race germanique”, “race flamande”, “race latine”, “race wallonne”, quelle étrange juxtaposition de l'anatomie et de la linguistique. » Aurait-on l'idée de faire « de la politique une zoologie¹¹ » ? De son côté, prolongeant en somme l'inflexion de la quête identitaire, le Herstalien Oscar Colson, fondateur de la revue *Wallonia*,

8/ « Het ras in de ogen van de Waalse beweging. Een begrip met een ‘varanderlijke geometrie’ », dans M. Bergen et G. Vanpaemel (éd.), *Rasechte Wetenschap ? Het rasbegrip tussen wetenschap en politiek voor de Tweede Wereldoorlog*, Leuven, Amersfoort, 1998, Acco, p. 131-153. Je remercie Monsieur Fabrice Meurant-Pailhe, Attaché au Fonds d'Histoire du Mouvement wallon (Liège), de m'avoir procuré la traduction française de cet article.

9/ Julien Delaite, président du Congrès, invitait à « prouver qu'il y a deux races distinctes en Belgique » : « Tout le monde le savait, dira-t-on ; oui, mais on l'a nié en affirmant que, somme toute, le flamand était la seule langue nationale et que, par conséquent, la race flamande était aussi la seule race nationale. » Fraipont intervint dans son rapport sur les *Origines des Wallons* : « Je dois m'excuser d'apporter aussi une petite note discordante... » : « Nous sommes des métissés à tous les degrés. » On lira chez C. Godefroid l'amusante expérience sur le terrain, hic et nunc, dont fit état Fraipont pour rendre sensible son affirmation.

10/ *Le vote bilatéral et le bilatéralisme. Essai d'organisation de l'unité nationale pour l'équilibre des partis et l'égalité des races*, Bruxelles-Liège, Veuve F. Larcier - H. Vaillant-Carmanne, 1919, p. 33-36.

11/ Counson mettait en somme ses pas dans ceux de Jean Stecher — Gantois professant à l'Université de Liège — qui considérait que les différences de race et de langue avaient été surmontées dès l'Ancien Régime par de cordiaux échanges préparant l'union nationale. Voir H. Hasquin, *Historiographie et politique en Belgique*, 3^e éd., Bruxelles-Mont-sur-Marchienne, Éditions de l'Université de Bruxelles - Institut Jules Destrée, 1996. La contraction entre langue et race caractérisera également, note C. Godefroid, le groupe des irrédentistes s'exprimant dans *Le Pays noir*. Leur *Petit catéchisme wallon* de 1934 demande : « Quel est le miroir fidèle du caractère et de l'âme d'un peuple ? – C'est la langue parce qu'elle est l'héritage de toute la race qui l'a façonnée, de génération en génération, parce qu'elle montre la marque des puissances cachées qui ont agi, au long des siècles et parce qu'elle renferme l'écho des deuils, des labeurs, des joies et des gloires de la communauté humaine qui la parle et l'écrit. » On n'aura pas manqué de remarquer que l'application stricte d'une opposition fondée sur la frontière linguistique conduisait à une « séparation administrative » de type régional plutôt que communautaire, où la question d'une « race bruxelloise » était laissée en suspens.

invita les congressistes à se tourner plutôt vers « l'opinion de nos artistes et de nos littérateurs wallons », puisque « nous ne pouvons démontrer scientifiquement ce que vous demandez¹² ».

Dans l'*Action wallonne*, Marcel Fabry est le collaborateur qui va traiter le plus régulièrement de la question des langues, à l'armée, à l'école, etc. « Y a-t-il un peuple wallon ? », demande-t-il en février 1934. Il fonde la psychologie du Wallon sur deux groupes d'éléments : « d'une part la sensibilité, la mobilité spirituelle, l'individualisme, et d'autre part le sentiment de l'équilibre, de la mesure, de la discipline sans raideur ». « Ajoutons-y une propension à la gouaillerie et au sentimentalisme, et disons que ces caractères marquent d'une empreinte saisissante les productions de nos artistes, et les différencient nettement des artistes flamands. » À ceux-ci, donc, la démesure, l'irrégularité et, sans doute, la « raideur » que confère une pudeur en matière de sentiment.

On ne peut éviter de rapporter une telle différenciation à d'autres caractéologies. On songera ici à celle dessinée par Fernand Desonay dans l'*Âme wallonne*, où l'accent est mis sur l'inclination musicale. Sur la pente descendante des égarements nationalistes, Pierre Hubermont donne sa version de l'identité régionale dans *Wallonie*, l'organe de la pro-allemande Communauté culturelle wallonne¹³. Les « caractères spécifiquement wallons » résident dans « la musique, la danse, l'ironie, la sentimentalité généreuse, la clarté, le bon sens, la raison ». Hubermont aura pour le reste, après la guerre, un parcours singulier. Les détours du militantisme régional valent décidément ceux de n'importe quel sérail¹⁴.

La référence à la « race », obsédante chez un Hubermont, n'est pas totalement absente dans l'*Action wallonne*, même si, comme le constate C.

12/ Celui-ci intervenait après le rapport d'O. Gilbart. Voir : C. Godefroid, « “Frères d'armes en cette courte campagne” ». La correspondance échangée par Oscar Colson et Arille Carlier entre 1919 et 1925 », *La Vie wallonne* 68, 1994, p. 7-13.

13/ Sur celle-ci, voir P. Schurmans, *Introduction à la collaboration intellectuelle en Belgique francophone*, mémoire de licence en philologie romane, Université de Liège, 1990, p. 215. On sait que la Communauté culturelle wallonne, fondée en avril 1941, avait pour but de « recréer l'âme et la culture wallonnes, d'en affirmer et d'en exalter l'originalité » sous l'autorité d'un « organisme exclusivement wallon, composé de purs Wallons » décidés à « nouer avec l'Allemagne des relations confiantes et amicales ». Faut-il préciser encore que la Communauté culturelle wallonne entendait participer à « la profonde révolution que subit l'Europe » en fermant les crédits à « ceux qui, par snobisme, paresse intellectuelle ou impuissance créatrice, sacrifieront aux esthétiques dégénérées » ?

14/ Voir la notice « Hubermont » par Paul Delforge dans l'*Encyclopédie du mouvement wallon*, dir. Paul Delforge, Philippe Destatte, Michéline Libon, Namur, Institut Jules Destrée, 2000-2010, 4 t. – http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Hubermont.

Godefroid, les « congrès de concentration wallonne qui se tiennent à partir de 1930 (...) ne font qu'épisodiquement et comme par inadvertance référence à la race ». « On y parle plus volontiers de peuple¹⁵... » Hubert Krains exprime, selon Delchevalerie, « l'âme rustique et traditionnelle de notre race » — bien sûr avec « ses plus fines nuances¹⁶ ». Dès le premier numéro de la revue, Auguste Buisseret, son rédacteur en chef écrit : « le sentiment de la place que la race gauloise et sa civilisation occupent dans le monde ranime notre confiance et décuple nos énergies ». C'est que l'enracinement celtique apparaît comme le dernier recours racial face à la germanité du Troisième Reich et à la latinité dévoyée du fascisme mussolinien. Il va falloir désormais, avertit Buisseret, « compter avec les fils de la Gaule ». Une « flamme hier assoupie s'élançait vers le ciel gaulois ». Des « feux libérateurs se répondent de l'Ardenne au Tournaisis » et même « de Strasbourg à Bayonne¹⁷ ».

15/ Alain Clara montre aussi comment le *Bloc wallon*, organe de l'Association wallonne du personnel de l'État, rejette avec la « mystique de la race », en 1933, « le fanatisme linguistique (*la langue, c'est tout le peuple*) qui fait d'un moyen d'expression quelque chose de surhumain, une sorte d'attribut de la race comme la foudre l'était de Jupiter » (*La presse d'action wallonne (1918-1940)*, Mémoire de licence en histoire, Université de Liège, 1981, cité par Godefroid). 16/ Août 1938.

17/ Le 15 août 1936, on lit dans un autre éditorial, qui donne une idée du lyrisme et de l'attachement à la France et de l'anti-germanisme généralisé du directeur de la revue : « Je pense à ton sort, Wallonie, canton souriant, sage et mesuré de la Gaule. Es-tu résignée à devenir la proie des Germains à la faveur des équivoques berlinoises de Spaak et des flirts varsoviens de Van Zeeland, qu'une parfaite logique hégélienne fait succéder aux voyages en zig-zag des Töppfer de notre diplomatie ? Le long de la route de France que je vois là-bas, celle où se dresse à la frontière le cabaret légendaire à l'enseigne de "L'Espérance", les grands arbres qui fuient, s'amoindrissent et s'effacent au détour du coteau, seraient-ils les symboles de la nostalgique destinée ? » Le discours ethnique assimile quelquefois Flamands et Allemands de manière très virulente — ou peu courtoise. Exemple tiré d'un éditorial de Buisseret : « aujourd'hui, au souffle de la bise qui nous apporte de l'est un cliquetis d'armes, au souffle du vent qui vient du nord chargé de l'odeur des marais ménapiens, la flamme jaillit... ». Un autre éditorial montre le Brabant wallon échappant à « l'haleine de la Bête toute proche », laquelle « n'a jamais pu troubler l'atmosphère gauloise ». Tandis que Liège est la « Belle au Bois Dormant tirée de son sommeil » (octobre 1933). Il faudrait par ailleurs s'interroger sur la place qu'occupe la référence celtique et gauloise dans les écrits de *Cassandre* ou du *Nouveau Journal*. Notons que Georges Poulet publie dans ce dernier, en novembre 1940, un article intitulé *L'heure des écrivains belges*, promettant à la « Gaule Belgique » une floraison inédite de talents, en liaison avec la Révolution nationale. Les fruits d'une telle Renaissance, garantit Poulet, seront bien supérieurs à ceux produits par la Jeune Belgique. Comme l'indique F. Schurmans, le renouveau s'inscrit dans un cadre international différent : celui d'une francophonie où Paris aura cessé d'étouffer la production de cultures-satellites, comme celles de Suisse, du Canada ou de la Wallonie (p. 168-169). La Révolution nationale ne devait pas pour autant apporter un nouveau souffle au régionalisme : Poulet exhortait les « hommes de cœur et de talents » auxquels « tous les espoirs » étaient permis à se débarrasser de la « camisole de faiblesse qu'endossèrent à l'envi nos pauvres régionalistes »...

L'invocation gauloise pouvait se réclamer de Jules Destrée, déclarant dans *Flamands et Wallons* de 1923, ainsi que le rappelle à sa mort l'*Action wallonne* : « En vérité, je vous le dis, les Wallons sont les derniers des Gaulois¹⁸. » Claudel, dans un discours tenu à Liège, en tant qu'ambassadeur de France en Belgique, renchérit en 1933. Il a manifesté, rapporte l'*Action wallonne*, « une connaissance et une compréhension parfaites de l'âme et du caractère de notre vieille Cité¹⁹ ». Pour lui, « Liège est une ville *nécessaire* » parce qu'héritière de cette « vieille race celtique » qui « couvrait jadis la plus grande partie de l'Europe ». Elle est ainsi devenue une citadelle contre l'assaut « d'autres races » qui « tentaient de la subjuguier ». Voilà donc les Liégeois décorés par Claudel des « valeurs inestimables » léguées par les populations s'étendant « de Brocéliande à l'Ardenne » : pouvoirs « du rêve et de l'invention poétique et musicale ». On lira la suite dans la reproduction partielle que Maurice Piron a donnée de l'allocation de Claudel dans *Regards venus d'ailleurs sur Bruxelles et la Wallonie*, sous la direction de Georges Sion²⁰.

18/ C. Godefroid pose la question de savoir : « À quel moment a-t-on imaginé qu'il existe deux races distinctes : la wallonne, d'origine celtique, et la flamande, germanique, usant de langues distinctes avant même la conquête des Gaules par Jules César ? De quand date le stéréotype du Flamand grand blond aux yeux bleus et au crâne allongé et du Wallon tenant de ses ancêtres Gaulois une taille plus petite, une chevelure plus brune, une tête ronde et une répugnance marquée aux idées de discipline et d'ordre si puissantes chez les races germaniques ? » La citation renvoie à A.-J. Namèche, *Cours d'histoire nationale*, Première partie, t. I, Louvain, 1853. La question de l'origine des deux « races » nationales se posait dès un mémoire présenté en 1824 par A. Ph. Raoux à l'Académie de Bruxelles. Sur celui-ci : D. Droixhe, « Les langues des anciens Belges selon Adrien-Philippe Raoux et quelques auteurs de son temps (1800-1850) », *Mutations et sclérose: la langue française 1789-1948*, ZFSL Beihefte 21, éd. J.-Ph. Saint-Gérard, Stuttgart, Steiner, 1993, p. 32-41 – <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/958>.

19/ Juin 1933.

20/ « C'est de là que sont sorties les chansons de geste, les paysages enchantés de la tapisserie, les romans d'Alexandre Dumas, les poèmes de Verlaine et de Rimbaud »... S'entrelacent ainsi à Liège les « lauriers de la guerre » et les « pervenches de la rêverie celtique ». Dans une cité célèbre pour ses traditions musicales plus que par ses écrivains, le violon de Franck, Lekeu et Vieuxtemps « domine encore aujourd'hui le fracas de ses opérations métallurgiques ». *Embarras des richesses* quand Grétry rencontre Cockerill. « Vision finaliste qui n'est pas sans grandeur, malgré quelques rapprochements hasardeux », commente Maurice Piron. Auguste Buisseret reprendra les mots flatteurs de Claudel quand paraîtra chez Thone un recueil des « harangues prononcées à Liège et à Anvers lors de la prise de contact du diplomate avec ses hôtes, et deux discours adressés aux écrivains belges ». « Il suffit d'aborder ces textes pour voir quelle ampleur philosophique et quelle fraîcheur d'expression la voix d'un poète peut apporter à l'éloquence officielle et par quel aimable prodige ce qui est souvent banal et vide devient un savoureux régal spirituel ».

Dans ce concert mené à la harpe, une dissonance philologique, cependant. Marcel Fabry livre en juin et juillet 1938 deux chroniques intitulées « Wallons et Thiois ». La première tend à limiter l'apport des parlers flamands au dialecte de Liège en soulignant la romanité foncière, parfois archaïsante, de celui-ci. Fabry entendait répondre « aux assertions de Van Severen » — le fondateur du Verdinaso²¹ — « qui ne voit dans les Wallons que des Thiois romanisés » : on se souvient de la théorie des « deux Franz », Petri et Steinbach, sur le caractère fondamentalement francique de la toponymie wallonne. Fabry puisait ici son information à des notes du « cours de M. Haust, en 1927 ». La seconde chronique devra aborder plus franchement la question du celtique. On cite :

D'après *Hier Dinaso*, le wallon contiendrait, contrairement au français, « un grand nombre de mots celtiques ». C'est l'argument dont se servait déjà, en 1863, le baron von Broich, gouverneur prussien de Malmedy, pour justifier ses mesures germanisatrices²².

Or, dans son magistral *Dictionnaire liégeois*, Jean Haust a dénombré les mots celtiques qu'on retrouve en wallon ; il y en a exactement trente-six ; de ces trente-six mots, trente existent en français. Du point de vue celtique, le wallon diffère donc du français par six mots (dont un douteux)²³.

Fabry conclut : « Une fois pour toutes, voilà donc l'argument celtique évanoui²⁴. »

Dans le dispositif des « races » ou des « peuples » qui sous-tend le discours du militantisme wallon, qu'il soit de gauche ou de droite, un grain de sable fait grincer l'ensemble, si l'on peut dire. Cet élément perturbateur s'appelle Bruxelles. La capitale et la communauté française ne sont guère ménagées, dans l'*Action wallonne*. Voyez Des Ombiaux.

Le journal du 15 mai 1934 rapporte une manifestation d'hommage organisée en son honneur²⁵. Celle-ci, qui dura deux jours « sous des formes diverses », comprit notamment une visite au Musée de la Vie wallonne — dont les premières salles d'exposition perma-

21/ On connaît sa réponse à une question sur l'avenir du pays : « La Belgique ? Qu'elle crève ! »

22/ Eduard Freiherr von Broich fut gouverneur de Malmedy de 1865 à 1876.

23/ Juillet 1938. Ces mots sont : « *âcrawe* (saumon femelle), *bardahe* (gaufre, perche), *brouîli* (boue), *dièle* (argile), *gadrou* (égrillard, éveillé), *seuroûy* (orgelet) ».

24/ Voir aussi, de Fabry : « Luttés de langages » (janvier 1934), « Frontière linguistique, frontière ethnique » (avril 1938), etc. Portrait de Fabry à propos de son élection en tant que membre titulaire de la Société de Littérature wallonne : mai 1938.

25/ Sur une autre manifestation d'hommage : avril 1933 ; mai 1933.

nentes avaient été ouvertes en 1930 dans une dépendance du Musée Curtius — une « représentation de marionnettes » et « une copieuse randonnée dans la vallée de l'Ourthe ». Ce fut aussi l'occasion, pour des Ombiaux, de remettre au musée de Liège son portrait par Rassenfosse²⁶ : s'agit-il de celui qui illustre l'article de Constant Burniaux sur « Le roman et le conte » dans l'*Histoire des lettres françaises de Belgique* de Gustave Charlier et Joseph Hanse²⁷ ? L'écrivain quitta ses hôtes « la tête sonore encore du bruit des acclamations », pour regagner « son ermitage du boulevard Montparnasse ». Avoir délaissé la Wallonie ou la Thudinie pour Paris pouvait être compris. Le lien avec la France s'en trouvait resserré. Le changement d'adresse valait en somme un retour au bercail, aux yeux des Liégeois qui accueillaient un ami de la cité : celui-ci ne venait-il pas de célébrer l'ancienne principauté, après le *Joyau de la mitre*, dans *Liège qui bout* (1932) et *Liège à la France* (1934) ?

Delchevalerie trouvera moins naturel que des Ombiaux ait, dans son *Guidon d'Anderlecht*, chanté le « François d'Assise brabançon²⁸ ». N'aurait-il pas, en l'occurrence, « fait à son terroir wallon une petite infidélité » ? « Nul », cependant, convient du bout des lèvres le chroniqueur, « ne songera à lui en faire grief », car la légende est « jolie » et le conteur a trouvé là « l'occasion de tracer ces fresques épiques et gourmandes dans lesquelles sa verve se complait ». Delchevalerie n'ira pas jusqu'à dire : un vrai tableau breughélien ! « On y voit le chantre des clairs vins de France exalter la gloire du lambic ». Le « souci de la couleur impliquait sans doute cette générosité dans l'éclectisme ». Un embrayage adverbial significatif annonce la conclusion : « tout compte fait, *Guidon d'Anderlecht* s'inscrit au nombre des meilleures réussites littéraires du romancier de *Maugré* ». Bon sang ne peut mentir.

Si on en avait le temps, on se poserait la question de savoir si le cycle des « hagiographies de fantaisie », dont *Guidon d'Anderlecht* fait partie avec le *Joyau de la mitre* et l'*Histoire mirifique de saint Dodon*, ne compose pas chez des Ombiaux le profil rabelaisien d'une fantaisie gourmande plus proche du style flamand que de celui attribué par la chronique de l'*Action wallonne* à nos régionalistes. Constant Burniaux, dans l'article cité, invite ici à une autre réflexion impliquant les auteurs du Nord. De manière assez

26/ Sur celui-ci : février 1934.

27/ Bruxelles, La Renaissance du livre, 1958, p. 481, avec la référence : « Maurice des Ombiaux en 1906 (Bruxelles, Bibliothèque royale). »

28/ Janvier 1936.

audacieuse, il avance l'idée d'une « mort » ou au moins d'une « éclipse » du régionalisme littéraire wallon après 1914. Celui-ci aurait été victime des « désordres » et « brassements de la guerre », de « la multiplication » et de « la rapidité des moyens de communication entre les peuples », qui atténuent « les nuances des sensibilités locales », « d'autant plus qu'en perdant peu à peu leurs secrets pittoresques, les provinces perdent aussi peu à peu leurs différences²⁹ ». Aux facteurs qui mettent le genre régional « en péril », Burniaux ajoute un autre élément : « la lente disparition de l'apport puissant, et peut-être irremplaçable, des écrivains flamands d'expression française ».

Après le mauvais régionalisme, voué au décor, à la description, aux horizons étroits et aux anecdotes, il semble bien qu'une nouvelle épreuve, profitable ou non, il est trop tôt pour le dire, attende les romanciers et les conteurs de chez nous qui cherchent à s'identifier avec les écrivains français. Ne faut-il pas souhaiter que, sans retourner aux tendances locales trop exclusives d'autrefois, nos auteurs puissent garder le climat particulier qui constitue leur apport original à la littérature française dont ils font indéniablement partie ?

Voilà qui est très justement, mais peut-être cruellement, argumenté.

Pour apprécier le rapport culturel unissant l'*Action wallonne* à Bruxelles, prenons un autre exemple : celui d'Hubert Krains. De lui, le journal écrira : « Il n'était certes pas devenu Bruxellois, ce Hesbignon depuis longtemps installé dans la capitale³⁰. » Loin du « grand bouleversement des mœurs qui avait suivi la guerre », il a su éviter la peinture de ces « personnages falots de tant de romans à la mode ». « Grand et pur », traitant des « passions à l'état natif » par l'évocation de ses « paysans fraternels », il s'est préservé de tout ce qui fait « l'artifice et la complication des cosmopolites ». Osera-t-on rappeler ici, avec F. Schurmans, comment Hubermont, dénonçant la dénaturation censée gangréner la littérature moderne de France, affirmait que la Wallonie avait échappé au futurisme et au dadaïsme en raison de sa « santé morale », qui l'avait gardée des « engouements ridicules dont Bruxelles n'était pas exempt » ? Mais

29/ *Loc. cit.*, p. 493. Il est vrai, note Burniaux, que, face aux bouleversements de la modernité, la peinture des « tendances locales » et le « régionalisme en péril » se maintiennent chez ceux pour qui les origines représentent, tôt ou tard, « comme une source d'innocence et de vérité où tout artiste doit retourner boire de temps en temps ».

30/ Même chronique de mai 1934, qui s'achève sur l'annonce de la « mort stupide » de Krains, victime, comme Verhaeren avant lui, de l'accident que l'on sait.

la mise à distance d'une certaine modernité prenait bien sûr, dans le contexte de la pro-nazie revue *Wallonie*, un tout autre sens³¹.

À nouveau se pose la question de savoir dans quelle mesure régionalisme, modernisme et universalité peuvent s'articuler. Sans doute faut-il d'abord en chercher le secret — au contraire de ce que pensait Delchevalerie — dans une confrontation attentive, parfois risquée, avec l'autre et l'étranger. Si la « rude et frugale poésie » du *Pain noir*, comme l'a écrit Arsène Soreil³², suscite en nous un sentiment « fraternel » qui nous paraît lié à une fibre wallonne, si la sobriété descriptive de Krains éveille chez le citadin le plus endurci une impression d'intime familiarité avec le monde rural, n'est-ce pas parce que l'expérience de plusieurs autres pays a précisément détaché l'écrivain de l'anecdote régionale ? On sait que Krains avait noué des relations particulières avec la Suisse et qu'il avait visité une grande partie de l'Europe ainsi que les États-Unis et le Canada. Soreil note finement : « Quand le Hesbignon Hubert Krains fut installé quelque temps en Suisse, il sentit se définir, sous son regard intérieur, l'accent particulier de la région natale ; et, miracle non moins nécessaire à l'indispensable transmutation littéraire, voici que cette Hesbaye en quelque sorte essentielle lui apparaissait virtuellement associée à certain chant du monde... » N'est pas non plus à négliger la lecture des écrivains russes, comme Tolstoï et Tourgueniev, dont Krains dit avoir reçu une leçon de simplicité d'écriture. Tant qu'à faire, rappelons aussi que le Jean Clarambaux de Tousseul est aussi un lecteur fervent de Tolstoï, comme son auteur l'était de Dostoïevski³³.

Quant à la vertu d'un régionalisme préservé du « cosmopolitisme », on ne peut pas dire qu'elle caractérise particulièrement un Glesener. Gustave Vanwelkenhuyzen le notait bien à propos de la *Chronique d'un petit pays* ou des nouvelles d'*Entre les coteaux bleus*. La « bigarrure » de cette littérature « chaude » et « sonore » vient précisément d'un métissage liégeois, aussi balzacien qu'héritier de Flaubert, où se mêlent « les artisans et les boutiquiers, les mineurs, les belles filles et les lutteurs » : « menu peuple et voyou », « marchands cossus et entretenues arrivées³⁴ ».

31/ Dadaïsme et futurisme étaient associés chez Hubermont à un « snobisme cosmopolite de marque juive ».

32/ « Hubert Krains », dans le Charlier-Hanse, p. 495-499.

33/ Comme le souligne utilement le bon Camille Hanlet dans ses *Écrivains belges contemporains* (Liège, Dessain, 1946, t. I, p. 516 sv.).

34/ « Edmond Glesener », dans le Charlier-Hanse, p. 499-502.

Revenons à l'image de Bruxelles que tissent les chroniques littéraires de notre journal. Un acteur de la cause francophile très présent sur la scène nationale s'attire quelques égratignures de la part de l'*Action wallonne*, à laquelle il n'a pas joint ses efforts militants : Maurice Wilmotte. Ce professeur « d'une activité prodigieuse », qui « touche à tout » et enthousiasme « les foules et les élites par son verbe éclatant et sa science profonde », dirige la Renaissance du Livre, dont les ouvrages sont trop souvent « amenés à finir leurs jours dans les étalages d'*Uniprix*³⁵ ». Son action en tant que « dirigeant du Comité d'Entente franco-belge », dont la *Revue franco-belge* était l'organe, avait été mise en cause par l'*Action wallonne*. Il répondit que ce journal était « grand par le format et petit par l'esprit ». L'*Action wallonne*, considérant que les événements réclamaient un autre type de mobilisation régionale que celle, purement culturelle, offerte par l'Entente franco-belge et son secrétaire-général, répliqua en adaptant le mot fameux de Beaumarchais :

Il fallait un calculateur... on mit un danseur.

Il nous fallait un économiste, on nous mit un philologue...

Quelle est la traduction politique du sentiment qui s'exprime à l'égard de Bruxelles dans la chronique académico-littéraire ? L'éditorial de janvier 1938 est à cet égard révélateur. « Il est partout question de réformer l'État et, en beaucoup de lieux, de lui donner une forme fédérale. » Sur quelle base, à partir de quel principe établir celle-ci ? L'éditorial constate :

Nous sommes les Wallons ; nous avons été formés sur un sol gaulois et dans une atmosphère romane. (...) Nous ne défendons pas seulement certaines joies de lettrés ou d'artistes, mais la vie profonde de nos êtres. Sur le plan de la politique extérieure, nos réactions naturelles ne sont pas, ne peuvent pas être identiques à celles de l'ensemble des Flamands ni même des Bruxellois francisés...

Le billet s'intitulera donc : « Francophones ? Non : Wallons. » Le journal rejette l'idée de fédérer « les Belges de langue française d'une part, et ceux de langue flamande d'autre part », sans consi-

35/ Juillet 1934, chronique de Florent Boons. L'intérêt de Wilmotte pour le parler populaire l'a conduit à publier notamment *Le wallon, histoire et littérature des origines au XVIII^e siècle*. L'ouvrage conférait aux « origines » un sens particulier, aujourd'hui quelque peu abandonné, puisque l'auteur y faisait commencer la littérature dialectale au moyen âge, idée partagée par Hubermont et ses disciples. On sait comment Jules Feller, Maurice Delbouille et surtout Louis Remacle imposèrent, contre cette conception, le principe de la « scripta ».

dérer d'abord le territoire où ils vivent. En d'autres termes, procéder à un partage communautaire de la Belgique en fonction de la pratique linguistique, sans tenir compte des frontières intérieures créées par les différences ethniques, nous reporterait « aux conceptions moyenâgeuses du droit personnel ». « Singulier point de vue », s'émeut l'*Action wallonne*.

On peut voir que Marcel Thiry se prononce dans le même sens dans un article intitulé « 1789-1839 ? Depuis cent cinquante ans dort la souveraineté liégeoise³⁶ ». Il y dénonce « certain journal bruxellois » réclamant un enseignement de l'histoire davantage attentif à renforcer le sentiment unitaire du passé national. Le périodique déplore, ironise Thiry, qu'en nos écoles, on « ne professe pas, ou avec trop peu de zèle, qu'il existe une seule Belgique en deux personnes, n'ayant jamais eu de commencement, et bilingue depuis l'éternité³⁷ ». L'article de Thiry se termine sur une évocation en raccourci du destin de la principauté de Liège — et sur une projection de l'avenir souhaité. Après « huit siècles d'indépendance », le pays de Liège « accepte avec joie de se fondre dans l'Empire français, subit quinze ans un régime étranger, s'en délivre en faisant la Révolution belge, perd jusqu'au souvenir de ses grandeurs passées tant que la Belgique qu'il a faite reste ce qu'il l'a faite, et puis, devant les victoires flamandes, tend à se replier derrière la frontière linguistique, et compense la perte de Bruxelles par l'unification wallonne ».

Fernand Dehousse ne partageait pas le choix politique de Marcel Thiry. Un article intitulé « La question des Académies » le dit clairement³⁸. Dehousse est porteur d'une revendication de la Société royale des sciences de Liège. Avec la création de la nouvelle Académie flamande des sciences, des lettres et des beaux-arts, par arrêté royal du 16 mars 1938, les savants flamands disposent désormais d'un accroissement d'accès institutionnel, puisqu'ils peuvent aussi être accueillis à l'ancienne Académie thérésienne, ouverte ensuite à tous les nationaux,

36/ Juillet 1939.

37/ Reproduisons tout le texte : « Certain journal bruxellois demande qu'on réforme l'enseignement de l'histoire. Ce n'est pas que l'histoire soit mal enseignée ; du moins n'en apporte-t-il même pas l'allégation ; c'est plutôt que l'histoire n'enseigne pas ce qu'il voudrait. Elle ne professe pas, ou avec trop peu de zèle, qu'il existe une seule Belgique en deux personnes, n'ayant jamais eu de commencement, et bilingue depuis l'éternité. Elle n'apprend pas que Waterloo fut une victoire belge, et 1830 une étourderie, somme toute assez regrettable. Elle ne fait pas de la primauté de Bruxelles un article de foi. C'est pour changer tout cela que l'on veut changer l'enseignement de l'histoire. »

38/ Février 1939.

et donc linguistiquement double. Les Wallons partagent avec leurs collègues du Nord cette dernière. Bref, ils n'ont qu'une demi-chance d'être élus dans une grande Société belge quand les Flamands en ont une et demie. Sans doute la création d'une « compagnie savante d'expression exclusivement française », « s'étendant donc au-delà de la Wallonie proprement dite », pourrait-elle susciter la critique de certains régionalistes, qui lui adresseraient « le grief de n'être pas une académie purement wallonne ». À quoi Fernand Dehousse répond :

C'est le cas où jamais de se rappeler, avec le dicton, que le mieux est l'ennemi du bien ! Même en État fédéral, il n'y aurait pas, en Belgique, une académie nationale et trois académies régionales (flamande, wallonne et bruxelloise), pour la bonne et simple raison que s'il y a trois régions, ainsi que le comporte notre projet de révision constitutionnelle, il n'y a tout de même que deux cultures³⁹.

Dehousse conclut ici : « Gardons-nous donc bien de pécher par excès de foi. »

Mettra-t-on au compte d'un militantisme trop sourcilleux, dans l'*Action wallonne*, la campagne menée contre le professeur Verdeyen, de l'Université de Liège, accusé en 1933 de « manœuvres flamingantes » — malgré la collaboration avec Jean Haust, dont il pouvait se prévaloir ? On verra en annexe le détail de cette affaire. On appréciera aussi dans les annexes comment le mouvement wallon prit en grippe le comte de Kerkhove de Denterghem, ambassadeur à Paris, suspect de sympathie pour le régime nazi⁴⁰. Ce « hobererau, jouant

39/ On a plus d'une fois entendu Fernand Dehousse argumenter dans ce sens, lors des réunions de l'Institut Jules Destrée ou à l'occasion de visites à Rita Lejeune, à l'époque de la réalisation de *La Wallonie. Le pays et les hommes*, à la fin des années 1970.

40/ Pendant l'été de 1935 est discutée la nomination d'un nouvel ambassadeur de Belgique à Paris. L'*Action wallonne* du 15 août se fait l'écho des pronostics qui donnent un favori : « M. de Kerkhove de Denterghem. » Une fois celui-ci élu, Marcel Thiry, sous le pseudonyme de Martin Thiriart, donne en novembre un article intitulé « Les bons comptes font les bons amis ». Sur le refrain « Hélas ! la noblesse n'est pas avec nous... », Thiry s'en prend d'abord au comte d'Aspremont-Lynden, qui vient de montrer dans un discours de Courtrai, lors du congrès catholique, qu'il avait « plus de sympathie pour les vainqueurs de la bataille des Éperons d'Or que pour les vainqueurs du combat du pont des Arches ». « C'est grand dommage pour nous Liégeois et nous sentons bien quel grand tort nous avons eu de déplaire à ce puissant seigneur en chassant jadis les Autrichiens et le vague cousin de Monsieur d'Aspremont qui les commandait. » Quant à Kerkhove, notre chroniqueur emprunte, pour le caractériser, une information à un correspondant de la *Liberté* de Fribourg : « le journaliste berlinois confirme que "ce n'est un secret pour personne, ni un déshonneur pour lui, que le comte de Kerkhove, ayant eu l'occasion d'étudier de près le régime hitlérien, s'est découvert un faible pour l'esprit d'autorité" (Führerprinzip) ». L'article de Thiry encadrera un dessin d'Ochs, montrant comme « le nouvel ambassadeur de Belgique à Paris présente ses lettres de créance ».

le grand seigneur », comme dit Thiry⁴¹, s'attira les flèches du journal à l'occasion de la représentation, sous la conduite de Maurice Delbouille, de la *Nativité* wallonne de Chantilly « dans les vénérables locaux de la Sorbonne à Paris », le 5 janvier 1936.

On nous permettra d'ailleurs de signaler l'attitude de notre ambassadeur à Paris. Invité par des amis français, il a répondu dans des termes qui les ont scandalisés : il regrettait de ne pouvoir assister au spectacle et ajoutait qu'il y enverrait un représentant *si les nécessités du service le permettent*. Un dimanche⁴² !

En conclusion, le militantisme de l'*Action wallonne*, fortement orienté vers la France républicaine et les valeurs héritées des Lumières, développa un régionalisme culturel non moins fortement attaché à l'exaltation et à l'illustration des caractères traditionnels attribués à « l'âme wallonne », tout en se tenant à l'écart, en général, des dérives raciales. On ne peut manquer d'observer que celles-ci n'épargnèrent pas un autre militantisme, sur le terrain wallon, particulièrement dans le domaine des lettres dialectales. Cet autre courant est représenté par le troisième des « clercs qui n'ont pas trahi » qu'évoquait Maurice Delbouille dans sa première chronique. Amand Gérardin avait publié en 1930 et 1932 deux recueils de poésie : *Prumîre fornêye* « Première fournée » et *Tote mi-âme* « Toute mon âme ». La première pièce écrite par Gérardin disait bien ce qu'il entendait par le mot d'« âme ». En voici les premiers vers.

*Come li sôdârd pwète si banîre,
Come li clokî drêsse si cok'rê,
Nosse bon vîs Pèron stitche è cîr
Li creûs : ènon, pa, qu'Il èst bê
Li Cris 'pourit, Rwè, è mitan d'nosse vèye ?
Tchante-lu tofêr, tchante-lu, Pèron :
Todi divins nosse Walon'rèye
Li Cris fourit Rwè dès Walons.*

41/ « Fransquillon mais profondément anti-français », il appartenait à ce que Thiry appelle la « bande à Lippens ». Maurice Lippens n'était guère en odeur de sainteté, au bureau de l'*Action wallonne*. On lui reprochait d'avoir interdit une « réunion du Comité d'entente franco-belge dans les salons du Sénat », alors que les mêmes locaux avaient récemment accueilli une fête de caractère privé (juin 1935).

42/ Janvier 1936.

Comme le soldat porte sa bannière,
Comme le clocher dresse sa girouette,
Notre bon vieux Perron dresse dans le ciel
La croix : n'est-ce pas, père, qu'il est beau
Le Christ, Roi, au milieu de notre ville ?
Chante-le toujours, chante-le, Perron :
Toujours dans notre Wallonie
Le Christ fut Roi des Wallons.

« Il n'est pas nécessaire », commentait adroitement Delbouille, « de partager les sentiments religieux qui souvent inspirent le poète pour goûter le charme exquis des œuvres qu'ils lui dictent... » Gérardin, notait également Delbouille, « a publié aussi, aux éditions *Rex*, un *Florilège wallon* bien présenté auquel on voudrait reprocher son incontestable partialité si l'on ne savait l'auteur extrêmement chatouilleux. Mais quoi ? La foi a des raisons... ». Le chroniqueur oubliait de préciser que l'anthologie s'ouvrait par un avant-propos signé Léon Degrelle. Il ne s'indique pas ici de reconstituer l'itinéraire politico-littéraire d'Amand Gérardin dans les années — si troubles, si riches en ruptures — qui suivirent⁴³. L'épisode appartient en somme à l'histoire du traditionalisme, tel que le porta parfois à ses extrêmes l'héritage des « 4B » (Barrès, René Bazin, Bordeaux et Bourget). De Gérardin, on préférera retenir pour l'instant l'article qu'il consacre en 1931 au premier « film parlant wallon ».

Il est trop facile de tourner, en quantité, des vues féériques de Liège, de nous moduler de douces pasquêtes et de faire danser à l'écran de savoureuses marionnettes du bon vieux temps. Ce n'est pas une salade pareille qui révélera à la Belgique la splendeur du folklore wallon. Elle ne fera que confirmer des préventions trop enracinées et c'est ce qui m'énerve et me pousse à la dénoncer. Tchantchès, malgré son étiquette de film parlant, est tout au plus un bon intermède de Cabaret wallon.

On ignore quel est ce film. Un autre spectacle d'actualité attire l'attention, dans les chroniques de l'*Action wallonne*. Celle-ci fait écho au scandale suscité en Flandre par la *Kermesse héroïque* de Jacques Feyder. Le film, qui « ose mettre en scène les débordements des matrones de Flandre avec les envahisseurs espagnols », ne fut-il pas interdit à Bruges ? En matière de recherche et d'éclaircissement

43/ Voir le dossier qui lui est consacré à la Bibliothèque des Dialectes de Wallonie.

sur le passé politico-littéraire de Wallonie et de Flandre, il reste semble-t-il, beaucoup à faire⁴⁴.

44/ Une note finale s'impose, concernant le destin du régionalisme littéraire wallon. Qu'il soit « mort », comme il a été avancé plus haut, certains n'en font même plus état, tant la place qu'ils lui réservent dans leurs travaux est réduite, et pour tout dire parfaitement occultée. *L'Histoire de la littérature belge francophone, 1830-2000* dirigée par Jean-Pierre Bertrand et al. (Paris, Fayard, 2003) réserve respectivement un espace de trois lignes à un quart de ligne à des auteurs comme des Ombiaux, Glesener, Krains ou Tousseul : p. 124 (Laurence Brogniez, « 1869. Camille Lemonnier publie *Nos Flamands*, recueil d'essais sur la peinture flamande »), p. 386 (Reine Meylaerts, « 1^{er} mars 1937. Le *Manifeste* du groupe du Lundi condamne le régionalisme littéraire »), p. 250 (Virginie Devillez, « 1919. Fondation de la section belge de la IIe Internationale », où Tousseul n'est mentionné qu'au titre de collaborateur pacifiste de l'*Art libre* de Paul Colin...). Pierre Hubermont est bien mieux traité. Il figure parmi les « prolétariens » du « Parti » auxquels fait appel l'Association des écrivains prolétariens soviétiques et on mentionne sa participation à la cofondation de la revue *Prospections*, créée en 1929, avec laquelle il rompt en 1931 (V. Devillez, p. 251-252). Hubermont est cité en tant qu'un des « animateurs importants » du *Groupe du Lundi* de Franz Hellens et comme auteur de *Treize hommes dans la mine*, qualifié par la critique parisienne de « roman magistral » (1936-1941 ; p. 381-383). R. Meylaerts, qui signe ces pages, oublie de signaler le destin ultérieur de Hubermont, condamné après la guerre à la détention perpétuelle pour collaboration avec les nazis (peine ramenée à 16 ans de prison, puis levée en 1950). La même historienne le classe parmi les plus « dignes représentants » du mouvement qui, s'opposant au « réalisme abjuré », entendait développer les « modèles nouveaux » où une « part plus large » serait faite « à l'imagination, aux problèmes psychologiques et sociaux » (p. 386). Difficile d'éviter de parler de Hubermont dans un chapitre sur « Les écrivains belges et l'Occupation : entre engagement et indifférence », écrit par Paul Aron (p. 401-405). Là où Hubermont est mentionné par des « auteurs confirmés », on eût préféré une véritable analyse du phénomène de confusion intellectuelle et de manipulation de discours que représente le directeur de la nauséuse revue *Wallonie*, sous l'occupation. Encore une fois, c'est la double face de la « marque wallonne », dans les années trente et quarante, qui devrait solliciter notamment une histoire des lettres intéressée par les ruses du style, la dialectique des idées ou les accords secrets de l'art et de la vérité, plutôt que par la confection de fichiers de police littéraire.

Annexes

Annexe 1. Henri Simon par Maurice Piron
L'Action wallonne, 15 mai 1935

C'est au seuil de l'Ardenne liégeoise, dans un village des hauteurs de l'Amblève. Là, retiré de la vie bruyante, n'ayant d'autre rêve que celui qui se meut dans le cadre de ses horizons familiers, vit un petit vieillard aux yeux massifs encadrés, dans une tête massive, par la broussaille des sourcils, des cheveux, de la barbe. Un feutre rejeté en arrière, un paletot de roulier, une canne et puis cette démarche alerte et trottinante : c'est Henri Simon. Henri Simon ! Les lettrés de chez nous savent ce que représente ce nom pour notre littérature dialectale. Il n'entre pas dans mes vues d'analyser en si peu de place une œuvre aussi grandiose que la sienne. Qu'il soit permis seulement de rassembler quelques notes à propos de l'édition complète de ses poèmes qu'à l'occasion de ses prochains quatre-vingts ans, son ami le professeur Jean Haust publie dans l'éclectique collection *Nos dialectes* (Liège, Vaillant-Carmanne, 1935, 12 f.).

*

Peu de poètes écrivent comme Simon, je veux dire avec le même souci de perfection dans la forme et de purisme dans l'usage du parler liégeois qu'il connaît à merveille. Chez lui, impossible de faire un choix entre bon et meilleur : il faut tout choisir ! Nul mieux que ce pur artiste ne possède l'amour du réalisme sain et précis. Il observe beaucoup, écrit peu, corrige sans cesse, jusqu'au jour où on lui arrache son feuillet pour la publication. « Je sens, confesse-t-il, ce que j'ai voulu faire et vois ce que j'ai pu seulement faire. »

*

Avant de devenir le peintre magnifique de la nature, Henri Simon avait débuté dans la poésie par d'aimables chansons d'amour. On admire surtout *Li p'tit rôsê*, ce joyau qui a « l'éclat d'une perle — ou d'une larme », dit M. Haust dans la préface. Cédant alors à son penchant pour la ligne et la couleur, le poète nous dessine de frêles, mais précis et souvent malicieux *âbions al pène*. Puis en des poèmes en prose savamment rythmés, la vision de l'écrivain s'élargit en même temps que s'affermir son art de la description et que se précise cette philosophie d'humanité sereine et résignée qu'on retrouve au fond de ses grandes œuvres. C'est à elles que

nous arrivons. *Li pan dè Bon Diu*, sorte d'épopée terrienne, déroule devant nous la beauté du labeur paysan. Vingt-quatre petits « chants » où l'on respire l'air de nos campagnes au long des saisons âpres ou parfumées. Toute l'histoire du pain est enclose dans ce poème, depuis le premier sillon de la charrue jusqu'au repas de famille où le fermier, devant le pain doré qui brille sur la table, fait le signe de croix, ce geste d'action de grâces de l'homme pour « le pain du Bon Dieu ».

*

« J'aime mieux un arbre qu'un homme. » Cette phrase attribuée à Beethoven, Henri Simon ne la renierait pas. La douleur qui le saisit à la vue d'un arbre qu'on abat, il l'a fait passer dans un poème, au souffle intense et contracté : *Li mwèrt di l'âbe*. Jamais, en wallon, on n'a atteint à une pareille puissance épique. Quelle force d'émotion concentrée dans ce regret du chêne qu'on ne reverra plus et comme le pathétique ressort davantage de la sobriété descriptive dont l'artiste n'a jamais voulu se départir !

*

On a cité de grands noms à propos de l'œuvre de Henri Simon : Virgile, Horace. C'est justice. Horace surtout, que le maître de Lincé a beaucoup pratiqué, est resté pour lui un modèle. Le volume des œuvres complètes nous apporte cinq pièces imitées du chantre latin. Point d'adaptation affublée d'un pittoresque facile. Mais une traduction, littérale en maints endroits, de la pensée de l'auteur. Avec quel art délicat Simon ne rend-il pas le charme des beaux vers latins ! Ainsi donc, après la transposition wallonne de Molière dans *Djan'nèsse* (Tartuffe), voici celle d'Horace. Il fallait un linguiste autant qu'un poète comme Simon pour réussir ce coup d'audace. Est-il allé loin, avec un pareil maître du verbe, le « bon vieux wallon » ! Et où sont donc ceux qui lui dénie la puissance d'exprimer les sentiments les plus nuancés et le droit d'avoir, pour sertir la joaillerie de ses vocables, de grands poètes ?

Annexe 2. Le cinquantenaire de la *Wallonie* et le symbolisme,
par Marcel Thiry
L'Action wallonne, 15 mai 1936

Il y aura, le 16 juin prochain, cinquante ans que paraissait à Liège le premier numéro d'une revue qui portait un titre étrange. Elle s'appelait la *Wallonie* et c'était presque un néologisme. On avait bien vu apparaître ce mot de Wallonie, écrit parfois avec deux *n*, dans des rapports de la

Société liégeoise de littérature wallonne, en 1858 et 1859 ; mais le terme avait été abandonné⁴⁵. La Wallonie, en 1886, n'avait pas de nom.

Pour lui en donner un, il fallut tout d'abord qu'un étudiant à l'Université de Liège, qui s'appelait Albert Mockel, devînt le directeur d'une petite publication mensuelle, *L'Élan littéraire*. On ne peut dire que *L'Élan littéraire* manquât d'intérêt, puisqu'on trouvait à son sommaire des noms comme ceux d'Hector Chainaye et de Fernand Séverin. Mais Albert Mockel avait d'autres ambitions pour sa revue ; comme elles étaient gênées par un comité de rédaction toujours préoccupé de ménager des camaraderies et de n'effaroucher personne, il racheta tout simplement *L'Élan littéraire* au cercle qui en était propriétaire, et il s'empressa de l'appeler d'un autre nom.

Ce jour-là, Albert Mockel fit double et belle besogne. Il baptisait cette patrie wallonne à laquelle il était profondément attaché, et il fondait la première revue symboliste.

L'évolution et le succès de la *Wallonie* furent rapides. En 1887, quand les *Écrits pour l'Art* cessèrent de paraître, leurs collaborateurs acceptèrent une hospitalité généreusement offerte par Albert Mockel, et passèrent à la jeune revue liégeoise. Celle-ci, encore un peu hésitante jusqu'alors, est devenue par cette réunion la plus caractéristique du mouvement symboliste. Henri de Regnier et P.M. Olin s'associent à Albert Mockel pour la diriger, comme l'avaient fait, dans les premiers temps, Maurice Sivilie, Gustave Rahlenbeck et Ernest Mahaim. Les collaborateurs liégeois continuent à former autour d'Albert Mockel ce groupe pittoresque qu'il a croqué dans ses *Fumistes wallons*, et que Célestin Demblon anime de ses enthousiasmes. Mais, de France et de Flandre, sont venus des collaborateurs déjà illustres ou qui vont le devenir. Mallarmé donne à la *Wallonie* des poèmes tels que le fameux « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx... » ou le sonnet immortel du *Tombeau d'Edgar Poe* ; André Gide y publie sous un autre titre une première version du *Voyage d'Urien*, et Paul Valéry, de même, en premier état, deux poèmes qu'il reprendra dans *Charmes*. C'est dans la *Wallonie* que paraîtront les *Flaireurs* de van Lerberghe et l'*Intruse* de Maeterlinck. Et il faudrait citer encore, outre ceux d'Albert Mockel et de Henri de Régnier, les poèmes de Francis Vielé-Griffin, de Stuart Merrill, de Verhaeren, de Moréas, de du Plessys, de Fernand Séverin, de Max Elskamp, toute une moisson merveilleuse dont on ne pourrait

45/ Voir la note de M. J. M. Remouchamps jointe à la *Carte systématique de la Wallonie*, Bruxelles, Éditions de la Commission royale de toponymie et de dialectologie, 1935.

ici dénombrer les richesses, mais d'entre laquelle, pourtant, il faut encore citer les proses mélancoliques d'un des plus jeunes parmi ces jeunes écrivains, un Liégeois qui l'est demeuré : Charles Delchevalerie.

La revue suivit ainsi une carrière très brillante ; puis, en plein succès, par une élégance suprême, ses directeurs décidèrent de la faire mourir pour qu'elle ne connût pas la vieillesse. Ils expliquèrent ingénieusement que le terme de sept années lui était imparti par des destinées très anciennes et par la sagesse de Platon lui-même ; et, en 1893, la *Wallonie* publiait son dernier numéro.

(Le rôle des revues liégeoises dans le mouvement symboliste n'était pourtant pas terminé, puisqu'à Paris continuerait de paraître la *Revue blanche*, également fondée à Liège).

*

C'est une belle aventure que celle de ce jeune poète, qui, en créant la première revue d'un mouvement artistique universel, donne un nom à son pays ; une aventure dont on pourra, le 28 mai prochain, développer le symbole. Ce jour-là, en fêtant Albert Mockel et les collaborateurs de la *Wallonie*, les Liégeois auront quelque raison de prendre connaissance en eux-mêmes.

Car la *Wallonie* est la seule revue publiée en Belgique qui ait compté dans les lettres françaises. La *Jeune Belgique* que le souvenir honorable d'une petite pléiade provinciale qui se grisait de jouer les Jeunes-Frances, avec un retard sensible dans les rues de Bruxelles facilement étonnées. Mais les quelques étudiants wallons qui, attirés par leurs aînés de la capitale, donnaient asile aux plus purs poètes français de l'époque et avec eux découvraient un nouveau continent poétique, ne faisons-nous pas bien de dire qu'ils étaient grands, et de saluer leur groupe de chercheurs de beauté

*tel qu'en Lui-même enfin
l'éternité le change ?*

Annexe 3. Marcel Thiry, *Statue de la fatigue* :
 compte rendu par Charles Delchevalerie
 L'Action wallonne, 15 mai 1935

nous offre un aspect élargi et renouvelé de son lyrisme dans *Statue de la fatigue*, un volume paru à Liège, aux éditions du Balancier, avec une lithographie d'Aug. Mambour. Dans le même instant, M. Paul Dresse publie, à la même firme, une pénétrante étude sur l'œuvre de M. Marcel Thiry, dont il retrace l'évolution avec une remarquable clairvoyance.

Les précédents recueils de M. Thiry nous avaient séduits par les accents d'une sensibilité singulièrement personnelle et raffinée. *Statue de la fatigue* nous émeut plus profondément encore par des résonances plus âpres et plus largement humaines. Les soucis et les tourments causés par les déséquilibres de l'époque trouvent un écho frémissant dans ces poèmes contractés, dont plus d'un restera comme un témoignage de psychologie collective. Les vains combats de l'argent, les jeux ironiques du hasard, l'éphémère durée de la beauté, la misère du nombre qui permet de fleurir à quelques destins privilégiés, voilà quelques thèmes conducteurs de la symphonie amère que l'auteur de *Plongeantes proues* fait succéder à ses lieder cosmopolites, et les positives préoccupations qui l'ont inspiré en donnant à son lyrisme un tour sociologique, n'en ont en rien altéré l'élégance. Elles n'ont fait qu'enrichir son trésor d'images de visions plus graves dont on aimera la force et la beauté.

Statue de la fatigue est la victorieuse réussite d'un poète qui a prouvé qu'il avait encore, après les confidences de l'expansive jeunesse, quelque chose d'essentiel et de neuf à nous dire, en quoi nous retrouvons un peu de notre être inexprimé. Comme le déclare M. Paul Dresse dans la conclusion de son sagace commentaire, « Marcel Thiry a su, de nouveau, se dépasser ».

Annexe 4. Marcel Thiry, *La Meuse française, belge, hollandaise* : compte rendu par Charles Delchevalerie *L'Action wallonne*, 15 décembre 1939. La chronique fait suite au compte rendu de *Liège, son âme, son visage* par Charles d'Ydewalle.

Après la ville, le fleuve. Voici maintenant *La Meuse française, belge, hollandaise*, par M. Marcel Thiry : un livre semé d'abondantes et vivantes photos, et paru à Paris, chez l'éditeur de Gigord, qui a consacré tant d'attrayantes monographies aux provinces françaises.

Ici, c'est un poète qui parle. Il s'est donné pour tâche d'expliquer le destin du fleuve en décrivant son cours. On a beaucoup écrit sur la

Meuse, mais elle n'avait pas encore reçu un hommage aussi minutieusement fervent et aussi finement compréhensif.

M. Marcel Thiry se défend d'avoir voulu romancer son sujet. En fait, la native discrétion de son talent le préservait d'employer ce procédé vulgaire. Mais comment ce Wallon essentiel, si richement pourvu du don des images, n'aurait-il pas animé de toute sa piété amoureuse son évocation dans le temps et dans l'espace ?

Depuis Pouilly, village obscur sur le plateau d'où sourdent aussi la Marne et la Saône, jusqu'à Rotterdam, de la source à l'embouchure, il a suivi le voyage de la Meuse en s'arrêtant à chaque pas pour saluer un souvenir et pour philosopher.

Promenade captivante par tout ce qu'elle ajoute à ce que nous pensions connaître. Sagace étude de géographie humaine en même temps que frémissante évocation d'histoire. L'épique passé de la Meuse ressuscite dans ces pages lyriques et lucides. À travers les temps, le fleuve apparaît comme une volonté consciente qui donne un sens aux paysages et trouve son reflet dans l'âme des peuples qu'il aide à vivre. Aussi bien, pour esquisser la psychologie de la Meuse, M. Marcel Thiry s'inspire naturellement de Michelet, qui parla de notre pays avec des intuitions si pénétrantes. Son livre est une œuvre où la documentation foisonnante se dissimule sous la grâce des images.

Œuvre de foi, de sensibilité, d'harmonie et d'équilibre. On la lira d'abord à une traite, et puis on la reprendra pour en savourer à loisir les attraits, en remerciant l'auteur d'avoir tracé un portrait à la fois si juste, si pieusement enthousiaste et si délicatement fraternel.

Annexe 5. Robert Goffin, essayiste, par Charles Delchevalerie
L'action wallonne, 15 septembre 1938

Poète, conteur, essayiste, M. Robert Goffin révèle une personnalité vigoureuse et vibrante, que sollicitent des curiosités multiples. Après maint contemporain, il s'est penché sur les troublants mystères de la vie animale, et cela nous a valu trois études passionnantes où le lyrisme transfigure l'observation : *Le Roman des Anguilles* et *le Roman des Rats*, auxquels vient de s'ajouter *Le Roman de l'Araignée*, paru, comme les deux précédents, aux Éditions de la Nouvelle Revue Française.

Chacun des chapitres de cette prodigieuse légende est une façon de poème où s'exalte la minutieuse réalité. Patiemment, M. Robert Goffin

en décrit toutes les phases. Ayant suivi l'insidieuse Pénélope dans l'élaboration de son fidèle chef-d'œuvre, il nous conte comment, le travail accompli, la savante dentellière, au bord de son piège perfectionné, circonvient et paralyse la proie qui s'y laisse prendre, et ces drames silencieux et féroces sont passionnants plus que bien des romans humains. Mais c'est l'épisode des amours, avec la sauvage extermination du mâle, qui réalise certes le chant le plus pathétique de cette épopée animale.

Il faut aimer la vie avec une ardeur singulièrement lucide pour tirer, du spectacle des êtres qui luttent pour perpétuer l'espèce, un livre aussi émouvant et aussi riche de matériaux de pensée

Annexe 6. *Les abeilles du manteau* de Carlo Bronne
par Charles Delchevalerie
L'Action wallonne, 15 juillet 1939

M. Carlo Bronne a le sens de l'actualité. Tandis que s'ouvrait à Liège, dans la cadre décoratif des salons de l'ancienne préfecture, la fastueuse exposition dite de la Légende napoléonienne au pays de Liège, il publiait à la Renaissance du Livre les *Abeilles du Manteau*. Titre emblématique, qui réunit un bouquet de récits où revivent des figures du premier Empire.

On sait avec quel attachant relief l'écrivain, dans la *Porte d'exil*, avait évoqué le mélancolique fantôme de Marie Walewska dans sa retraite liégeoise. Dans les *Abeilles du Manteau*, il ressuscite d'autres acteurs ou comparses de l'épopée que les hasards promènèrent sur les routes de notre pays.

M. Carlo Bronne possède un art particulier pour ranimer les choses du passé. Il excelle à donner aux silhouettes l'accent humain qui les rend captivantes et à créer autour d'elles, en quelques traits choisis, l'atmosphère qui les colore et les explique. Sur chacun des sujets qu'il aborde, il a réuni une documentation abondante et minutieuse, dont il tire parti avec un tact et une sobriété rares. Et, dès qu'il entreprend de peindre, apparaît le poète qu'il n'a pas cessé d'être. Il a le don de l'image émouvante ou pittoresque. Il semble qu'il promène sur les personnages et les épisodes qui l'intéressent un projecteur qui les tire de la pénombre et leur rend la vie avec la lumière.

Dans ce défilé des ombres, voici Mme Micoud d'Umons, qui fut préfète de l'Empire à Liège, et Julie Charles qui allait inspirer Lamartine ; voici la comtesse Napoléone de Montholon qui naquit à Sainte-Hélène et mourut sous la présidence de M. Loubet, voici

Charlotte et Zénaïde Bonaparte, fille du roi Joseph, et cette princesse Mathilde qui fut aimée de Flaubert ; voici le confident Las Cases qui travailla à son mémorial près de Jusleville, lord Byron flânant à Bruxelles sous les ombrages du parc, et le grognard Latapie égrenant à travers le monde les étapes de sa tumultueuse destinée. Autant de portraits attachants dont l'ensemble forme une fresque d'une rare intensité dans la richesse de ses nuances.

Annexe 7. Marcel Thiry : Paul Colin et le « prix quinquennal de littérature »

Bien essayé !

Le prix quinquennal pour la critique et les essais vient d'être attribué à Monsieur Paul Colin. *Cassandra* fait à ce succès de son directeur toute la publicité souhaitable.

Elle emploie même, pour corser cette publicité, un petit procédé d'une correction douteuse. Elle dénomme « Prix Quinquennal de Littérature » (avec le plus de majuscules possible) cette récompense officielle.

Or, le prix quinquennal de littérature n'existe plus depuis 1912. Il a été alors transformé en prix triennal, lequel est décerné tour à tour à un romancier, à un auteur dramatique et à un poète.

Avant 1912, le prix quinquennal de littérature était la plus haute distinction officielle décernée par le gouvernement belge. Les titulaires au prix quinquennal s'appelaient d'ailleurs Camille Lemonnier (1887), Georges Eekhoud (1892), Albert Giraud (1897), Émile Verhaeren (1902) et Fernand Séverin (1907).

On conçoit très bien que M. Paul Colin, en ressuscitant un « Prix Quinquennal de Littérature », ait « essayé » de faire croire que c'est après ces noms-là que le sien s'inscrivait.

Il prouve ainsi à ceux qui pourraient en douter, qu'il y a tout de même une certaine justice dans la décision qui vient de lui attribuer l'actuel prix quinquennal, d'un éclat plus modeste, et réservé à la critique et aux... essais.

Justice distributive

Disons d'ailleurs que ce prix quinquennal de la critique, pour être spécialisé, n'en est pas moins une distinction très remarquable. Très remarquable aussi quand elle échoit à M. Paul Colin.

Car, sans confondre la vertu civique et le mérite littéraire, qui n'ont évidemment aucune relation et aucune commune mesure, on ne peut s'empêcher de trouver une certaine saveur paradoxale au spectacle du gouvernement belge couronnant l'auteur de *La Belgique et la Guerre*.

M. Paul Colin, pour ce prix littéraire, se trouvait en compétition avec un jeune professeur à l'Université de Liège, qui a fait toute la guerre, et dont l'ouvrage avait été chaleureusement loué... dans les colonnes de *Cassandra*. Un directeur de journal ne peut avoir l'œil à tout.

Mais le jury était composé, pour les trois quarts au moins, de collaborateurs de cette même *Cassandra*. Ils ont rendu à leur directeur l'hommage — et le service — qu'ils lui devaient.

De mieux en mieux

Si *Cassandra* parle du « Prix Quinquennal de Littérature » dans les échos répétés qu'elle a consacrés à cet « événement » (?), la Nouvelle Société d'Éditions, elle, croit bon de surenchérir. Elle annonce en gros caractères que le livre de M. Paul Colin a remporté le « Grand Prix Quinquennal de Littérature ».

Et ici, le désir de tromper apparaît plus nettement. Car le gouvernement belge décerne en effet, tous les cinq ans, un « Grand prix de littérature ». Ce prix a été très justement attribué en 1935 à notre cher et pur Albert Mockel. C'est la plus haute récompense, le « couronnement de carrière ».

Si habitué qu'on soit au cynique arrivisme de l'ancien défaitiste-internationaliste, on se demande tout de même si cette usurpation ne passe pas toutes les bornes.

Les prix officiels sont donnés en Belgique avec une discrétion excessive, au point que les lauréats n'en sont avisés que par un simple virement postal... Ce fut le cas, nous dit-on, pour Albert Mockel, que le gouvernement n'informa pas autrement de la haute distinction qu'il lui conférait.

Si le titulaire n'organise pas lui-même sa publicité (comme M. Paul Colin a su le faire), le fait reste inaperçu, même dans le monde des lettres. Pourtant, de deux choses l'une : ou bien l'institution de ces prix officiels est une bonne chose, et alors, puisqu'ils doivent consacrer le succès de ceux qui les ont mérités, il faut en informer le public, et les remettre aux lauréats avec une certaine solennité ; ou bien cette institution ne vaut rien, — et alors qu'on la supprime : ce sera toujours autant d'argent d'épargné...

Mais, en tous les cas, si même le ministre ne veut pas donner plus d'éclat à la publicité de ces récompenses, ne peut-il du moins les protéger contre les resquilleurs ? Est-ce que n'importe quel Paul Colin peut afficher partout qu'il a remporté un Prix quinquennal de littérature qui n'existe plus, ou un Grand prix de littérature qui appartient à un autre ?

Annexe 8. Fernand Dehousse : « La question des Académies »
15 février 1939

À l'heure actuelle, il y a, en Belgique, six académies.

La plus connue du grand public est vraisemblablement la plus récente, à savoir l'Académie flamande de médecine, où le gouvernement vient de faire entrer, dans les conditions que l'on sait, le fameux Dr Martens, ancien membre du Conseil des Flandres, condamné à mort pour haute trahison en 1920, amnistié en 1937.

La renommée des cinq autres est de meilleur aloi. À leur tête, citons la plus ancienne, la glorieuse Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, créée par l'impératrice Marie-Thérèse sous le régime autrichien, en 1772. Viennent ensuite deux académies de langue et de littérature : l'une française (appelée souvent du nom de son fondateur, Académie Destrée), l'autre flamande ou, si l'on veut, néerlandaise. Restent, pour clore la liste, une Académie de médecine (bilingue) et la nouvelle Académie flamande des sciences, des lettres et des beaux-arts, instituée par l'arrêté royal du 16 mars 1938.

Dans ce tableau, on remarquera sans peine que les Flamands se sont taillé la part du lion, puisque *toutes* les académies précitées, à l'exception (et pour cause) de l'Académie Destrée, sont soit des académies bilingues auxquelles ils ont accès au même titre que les autres Belges, soit des académies unilingues qui leur sont réservées... Aussi voit-on se dessiner en ce moment un mouvement qui cherche à opérer au profit des Wallons ou, plus généralement, des francophones, un rétablissement d'équilibre, en obtenant du gouvernement la création de compagnies savantes d'expression exclusivement française.

Fait digne d'être noté : ce n'est pas dans les milieux touchant de près ou de loin au mouvement wallon que cette campagne a pris naissance, c'est dans le milieu, indifférent en matière linguistique, de la Société royale des sciences de Liège, organisme savant hautement apprécié, dont la réputation dépasse largement le cadre local. Les promoteurs en sont MM. Dehalu et Fourmarier, respectivement administrateur-inspecteur et professeur à l'Université de Liège. L'un et l'autre précé-

nisent, en réplique à la fondation de l'Académie flamande des sciences, des lettres et des beaux-arts, l'instauration d'une Académie française analogue, jouissant du même statut, des mêmes prérogatives, des mêmes subsides de l'État.

Faute sans doute d'avoir reçu satisfaction des pouvoirs publics, ils sont allés, en octobre dernier, exposer leur point de vue au Congrès culturel wallon de Charleroi, qui leur a réservé un chaleureux accueil. En ce moment, leur initiative fait l'objet des préoccupations du Conseil culturel compétent, en l'occurrence le Conseil culturel d'expression française institué le 7 février 1938, auprès du Ministère de l'Instruction publique.

On comprendra que, faisant moi-même partie du susdit Conseil, je m'abstienne, ici, de toute allusion à ses travaux. Mais il ne m'est pas interdit d'avoir, comme citoyen, une opinion. C'est elle que je vais exposer.

*

À d'aucuns, la revendication de la Société royale des sciences de Liège paraîtra peut-être injustifiée. Qui sait ? Avec certains Wallons, qui se refusent à ouvrir les yeux sur la situation réelle de la Belgique, il faut s'attendre à tout...

Il n'est cependant pas nécessaire de procéder à un bien long examen du problème pour constater, pourvu qu'on le mène avec objectivité, que le projet précité se recommande d'arguments très solides.

J'en ai déjà cité un, le plus important d'ailleurs, en parlant du but qui anime les auteurs du projet et qui est de supprimer l'inégalité existant actuellement dans le domaine académique pour les Belges de langue française. On ne me fera jamais admettre qu'il soit équitable que, comme c'est le cas aujourd'hui, les Flamands voient s'ouvrir devant eux les portes de deux Académies, l'Académie Marie-Thérèse et l'Académie flamande des sciences, des lettres et des beaux-arts, alors que les francophones, eux, ne peuvent prétendre qu'à la première. Cette situation se traduit par des chiffres d'une éloquence irrécusable : pour l'instant, les Flamands ont à leur disposition une académie et demie, les francophones une demi. La proportion est donc *de trois à un* ! On conviendra qu'il n'y a pas là de quoi ravir d'aise les savants belges demeurés fidèles à l'expression française.

Je le sais : comme on a, du côté flamand, réponse à tout, on prétend que l'Académie Marie-Thérèse ne s'est jamais montrée très accueillante

aux Flamands et l'on ajoute qu'après la création de l'Académie flamande, l'Académie Marie-Thérèse se transformera, par la force même des choses, en académie unilingue, ce dont les francophones ne pourront que se montrer satisfaits.

Il y a là, à la fois, une imputation fautive et une manœuvre qui ne peut tromper personne. Tout d'abord, il est inexact de soutenir que l'Académie Marie-Thérèse ait jamais, dans le passé, permis que son choix fût influencé par des considérations d'ordre linguistique. Il est allé à la valeur et au talent, sans plus. Du reste, il suffit de parcourir la liste de ses membres pour relever qu'elle compte dans son sein de nombreux Flamands et que même une des classes (celle des beaux-arts) est nettement à prédominance flamande. Quant à prétendre que, demain, l'Académie Marie-Thérèse deviendra francophone parce que les Flamands iront tout naturellement à l'Académie flamande, qu'en sait-on en Flandre ? Il est plutôt à craindre que, mue par un esprit unitaire périmé, l'Académie Marie-Thérèse, naguère impartiale, ne s'applique dans toute la mesure du possible à élire des Flamands, dans l'espoir — combien fallacieux ! — de voir un jour disparaître son double... Mais là n'est pas la question. Les choix de l'Académie ne regardent qu'elle et je n'ai pas à les juger. Ce que veulent en réalité les Flamands, on ne le comprend que trop bien : ils veulent un succès de prestige, le dualisme des académies leur permettant de représenter la leur comme le pendant de l'Académie Marie-Thérèse, dont la réputation est européenne. Ils poursuivent aussi la construction, là comme ailleurs, d'un État flamand dans l'État belge, la Flandre ayant son académie propre tandis que l'ensemble des Belges (Flamands compris) se partagerait l'Académie Marie-Thérèse.

Il faut donc s'attendre à les voir s'opposer au projet de la Société des sciences de Liège qui, ramenant les choses à leurs justes dimensions, replacerait l'Académie flamande à son rang, qui est celui d'une institution *régionale*, en face de l'Académie Marie-Thérèse, *nationale*.

*

L'opposition pourrait également venir d'ailleurs : du groupe sans doute dépassé, mais toujours actif, des unitaires impénitents. Il est à craindre que, parmi eux, des voix ne s'élèvent qui s'efforcent de représenter l'Académie de M. Hoste comme une erreur — une erreur à ne plus renouveler quand il s'agira de francophones. Le discours prononcé par M. Dierckx, le 21 janvier dernier, à la séance d'inauguration des Académies flamandes de sciences et de médecine, le donne à penser. Il est possible aussi que, dans les mêmes milieux, on affiche quelque scepticisme quant à la qualité du recrutement de l'éventuelle académie française.

C'est là un état d'esprit auquel il convient de ne pas se laisser prendre. Dans ces dernières années, les milieux en question ont émis beaucoup de prophéties : toutes se sont trouvées démenties par la réalité des faits. Par exemple, on nous avait sérieusement affirmé que l'Académie flamande des sciences, des lettres et des beaux-arts ne serait jamais créée et que, si par hasard elle l'était, elle sombrerait dans le ridicule. Bien entendu, l'Académie flamande a été fondée, et si elle n'est pas l'égale, en valeur, de l'Académie-Marie-Thérèse, elle n'a cependant rien de l'académie d'opérette ou même de l'académie de village que l'on nous avait annoncée. Soyons donc sur nos gardes, aujourd'hui, quand on nous déclare (comme on me l'a fait à moi-même) que l'Académie flamande disparaîtra, et qu'en attendant nous devons prendre patience et ne pas réclamer son correspondant français. On ne reviendra pas en arrière, on ne restaurera pas la formule de l'académie unique, et comme, de son côté, la formule dualiste heurte le sens le plus élémentaire de la justice, il ne reste qu'une solution, sur laquelle nous devons concentrer nos efforts : créer une troisième institution.

C'est de l'inflation, me rétorquera-t-on : où trouverez-vous les compétences nécessaires pour peupler la nouvelle académie d'expression française ? Ce terrain, sur lequel on engage souvent le débat, est, fort heureusement pour nous, le meilleur peut-être sur lequel nous puissions le placer. Il se fait en effet qu'un sort favorable nous a gratifiés, en Belgique française, d'une pléiade de personnalités scientifiques et artistiques dont les titres sont indiscutables et que l'académie nouvelle pourrait accueillir sans déchoir. J'ai pour ma part de sérieuses raisons de penser qu'il ne serait aucunement difficile, pour les organismes compétents, de donner sur ce point, aux pouvoirs publics tous leurs apaisements. La culture française en Belgique est assez riche et assez florissante pour s'offrir le luxe de participer simultanément à une académie nationale et à une académie régionale. Des noms viennent tout de suite aux lèvres : on me permettra de ne pas les citer, pour ne pas enlever au débat le caractère qu'il doit garder.

*

Après les milieux flamands et les milieux unitaires, les milieux wallons...

Il n'est évidemment guère à redouter que de ces milieux surgissent aussi des objections. Mais il n'est peut-être pas exclu que l'adhésion de quelques-uns s'accompagnent de réserves qui en diminuent la répercussion. Par exemple, je ne serais nullement surpris de voir faire, à la nouvelle académie, le grief de n'être pas une purement wallonne, mais une académie *d'expression française*, s'étendant donc au-delà de la Wallonie proprement dite.

C'est le cas où jamais de se rappeler, avec le dicton, que le mieux est l'ennemi du bien ! Même en État fédéral, il n'y aurait pas, en Belgique, une académie nationale et trois académies régionales (flamande, wallonne et bruxelloise), pour la bonne et simple raison que s'il y a trois régions, ainsi que le comporte notre projet de révision constitutionnelle, il n'y a tout de même que deux cultures. Gardons-nous donc bien de pécher par excès de foi. Réfléchissons plutôt à la stérilité d'une certaine forme d'opposition et à ce fait qu'en attendant, la manne des subsides de l'État se répand sur la culture flamande sans contrepartie adéquate pour la culture française... Est-ce cela que l'on souhaite, que la culture flamande bénéficie d'appuis refusés à la nôtre ?

La doctrine wallonne, à mes yeux, n'a jamais eu cette signification !

Annexe 9. L'affaire Verdeyen



En décembre 1933 paraît dans la rubrique *Flèches de tout bois*, due à un chroniqueur anonyme, un billet intitulé « Le scandale Verdeyen... ou une nouvelle affaire Daels ». L'épisode est conté sans ambages.

Pour permettre à nos lecteurs d'apprécier en pleine connaissance de cause, cette admirable affaire qui se prépare, nous avons constitué à leur intention un petit dossier que nous comptons leur ouvrir incessamment. Qu'ils sachent, toutefois, dès à présent :

Que M. Verdeyen, flamingant de l'espèce larvée, c'est-à-dire rampante, — la plus dangereuse, — est professeur de l'Université de Liège, faculté de philosophie et lettres ;

Que par des manœuvres louches et des relations itou, il est sur le point de se faire nommer conseiller adjoint de M. Liégeois, le directeur général de l'enseignement et des sciences ;

Que ledit Verdeyen entend rester néanmoins, professeur de l'Université de Liège ;

Il résulte de tout cela que, sans aucun doute, un flamingant de plus sera bientôt au ministère...

René Verdeyen enseignait alors depuis la fin de la première guerre la littérature flamande à Liège et avait occupé le poste de doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres. Il représentait, pour la dialectologie wallonne et l'histoire liégeoise, un appoint appréciable, en matière d'étymologie ou de textes anciens. Médiéviste, il établira avec Jean Haust le glossaire philologique des *Régestes de la Cité de Liège*. Il avait rédigé l'article « Flamand » de l'*Encyclopédie belge* dirigée par Maurice Wilmotte. Bref, nous dit un biographe, ses collègues liégeois l'appelaient « l'ambassadeur des lettres flamandes en Wallonie ». En fallait-il beaucoup plus pour que l'ambassadeur se mue en envahisseur ? Attaché à la direction de l'enseignement, « un professeur en fonction deviendra supérieur hiérarchique de son recteur », violant au passage « la loi récente sur les cumuls et les économies ».

L'*Action wallonne* de janvier 1934 revint longuement sur « l'affaire ». L'attaque contre un « flamingant de l'espèce larvée » — « rampante » — donnait ici et là le ton. Il est rapporté que René Verdeyen, « indigné de voir sa bonne foi et son désintéressement méconnus », est entré « dans une mâle rage ». N'a-t-il pas agi, en la circonstance, sur les instances du recteur. L'auteur du billet voit plutôt là le propre d'une louche pratique par laquelle la Flandre travaille si habilement à s'emparer de l'État : « politique du gant de velours ». On dit Verdeyen « charmant homme » : aussi n'en est-il « que plus dangereux », plus redoutable même qu'un « flamingant 100 % », lequel œuvre à découvert.

Nous pourrions même demander quelques précisions sur ses relations avec le Willemsfonds, organisme de pénétration du germanisme, auquel on voudrait affilier, sous main, ceux des Wallons qui désirent apporter des modifications au régime des humanités dans l'enseignement moyen.

Coïncidence : M. Verdeyen veut absolument et ouvertement germaniser nos enfants. Mort au latin et au grec, vivent le néerlandais et l'allemand... et que nos jeunes gens deviennent, s'il le faut, de somptueux bâtards.

Depuis quelque temps, la vie universitaire se trouvait sous l'œil sourcilieux des rédacteurs de l'*Action wallonne*. Le journal du mois d'août avait reproduit sous un titre quelque peu ambigu — « Le soviet des étudiants de l'Université flamande » — un communiqué relatif à la nomination d'un nouveau recteur à Gand. Le *Corps des étudiants gantois* avait promis aux autorités « trois années de troubles » pour le cas où serait élu le « professeur Bessemans, candidat des professeurs fransquillons et de la presse fransquillonne ». Seul leur convenait « ce cher et hautement honoré professeur Daels », en qui l'*Action wallonne* désignait « un extrémiste flamingant ».

Celle-ci ne manquait par ailleurs aucune occasion de plaisanter la science académique flamande. Aussi l'*Action wallonne* du 15 novembre, sous le titre « Hoge School et philologie romane », informait-elle ses lecteurs des thèses, tendancieusement opposées à la tradition gréco-latine, soutenues par un étudiant en vue de l'obtention du doctorat, devant un public réuni à la Fondation universitaire :

1. La sardine (la chose et le mot) ne vient pas de la Sardaigne.
2. La chauve-souris n'est pas une souris-chauve.
3. Le feu grégeois ne vient pas de la Grèce.

Sujets où se montre l'« incontestable utilité » de l'université gantoise !

Mais tout ceci était peu de chose, comparé à un autre scandale que l'*Action wallonne* allait rapporter en mars 1934, sous le titre : « Crise de folie ».

Un vent de démente s'est mis, semble-t-il, à souffler sur certaines de nos sociétés liégeoises. La Société de littérature wallonne a réussi à coopter des Verdeyen et autres flamingants et germanistes dont la présence, en son sein, est plutôt saugrenue.

La chorale des « Disciples de Grétry » n'a-t-elle pas de son côté choisi comme vice-président Camille Huysmans — autre docteur en philologie germanique, issu de l'Université de Liège — bourgmestre d'Anvers ? On verra donc figurer « dans le chœur » de la cathédrale de Liège, lors du Te Deum de mars 1934, « Mijnheer Verdeyen », en tant qu'attaché au ministre de l'Instruction publique, tandis que les corps constitués, l'université et la magistrature devront se contenter de la grande nef « suivant un ordre de préséance rigoureux ». « Nos sincères félicitations à Monsieur le Recteur. »

Quelques pas dans le labyrinthe (Rêve et écriture)

Communication de M. François Emmanuel
à la séance mensuelle du 6 novembre 2010

Le rêve est le phénomène que nous n'observons que pendant son absence. Le verbe *rêver* n'a presque pas de « présent ». *Je rêve, tu rêves*, sont des figures de rhétorique, car c'est un éveillé qui parle ou un candidat au réveil.

Cette citation de Paul Valéry (*Analecta*, LXV) ouvre avec pertinence ma petite communication qui va porter sur la distance entre le rêve et le récit de rêve, l'écriture du rêve. En un premier temps, je m'attacherai au phénomène de la transcription — littérale — du rêve puis j'irai flâner un peu du côté de quelques auteurs qui ont tenté d'en faire littérature. Le sujet est certes beaucoup trop vaste pour être ramassé en une demi-heure, aussi je vous remercie à l'avance pour votre indulgence si le fil de ma causerie est quelquefois un peu lâche. Tout au plus s'agira-t-il d'une promenade que j'espère plus récréative que savante.

Ainsi donc, nous le rappelle Valéry, rêver ne se conjugue pas au présent. Lorsqu'éveillé, je me souviens de mon rêve et que je tente de le transcrire, il s'est déjà accompli en moi une opération de mise en histoire, un premier traitement narratif. Par exemple : « Je rêvais que j'étais au fond d'un trou avec un chameau, je voulais sortir du trou mais le chameau m'en empêchait... » Dans cette formulation, l'éveillé que je suis établit *a posteriori* une petite suite de trois « temps » narratifs qu'il enfle à un *je* énonciateur : je suis dans un trou, je veux sortir du trou, le chameau m'en empêche. Un début d'histoire est né.

« Comme nous sommes habitués à la vie successive, il se passe que nous donnons une forme narrative à notre rêve, écrit Borges, mais ce rêve était tout à la fois multiple et simultané¹. » Multiple et simultané : tout porte à croire en effet que la matière brute du rêve est constituée de perceptions (visuelles, sonores, tactiles...), des images le plus souvent, qui engendrent de nouvelles images lesquelles annulent les précédentes et en recréent d'autres selon le principe de la métamorphose. Dans les premières pages de *La recherche*, Proust rend merveilleusement hommage au génie transformateur des images, nées d'impressions furtives de la veille, induites parfois par la position du dormeur, et qui s'enchaînent librement, indéfiniment, appellent de nouvelles images, vibrant de l'une à l'autre sur le clavier de la mémoire. Le rêveur ou plutôt l'éveillé qu'il sera, n'y adhère en sa conscience que par moments furtifs, par brefs passages de lumière, lesquels laissent quelquefois une trace de vécu intrigant ou angoissant, à partir de laquelle il tentera après coup de raconter le rêve.

Écrire un rêve c'est donc proposer une forme lexicale déterminée (« j'étais dans un trou et je voulais sortir du trou... ») à ce qui se présente dans la nuit du rêve comme un enchaînement plus ou moins chaotique de radicaux libres (trou, corps du chameau, ciel, bord du trou, sensation d'étouffement, désir de sortir...). Ces fragments récupérés vaille que vaille sont extraits d'un ensemble infiniment plus vaste et mouvant. C'est dire combien l'opération de ressaisie par le sujet éveillé dépend non seulement de la qualité (toujours médiocre) de l'éclairage conscient mais aussi d'une sorte de choix narratif instantané. C'est dire aussi que si l'on veut se brancher sur le « donné » brut du rêve, on se doit de délier autant que possible tous les éléments de celui-ci. Ce travail de « déliaison » constitue pour une part le prix à payer pour descendre quelque peu dans notre nuit inconsciente. La psychanalyse ne propose pas autre chose. C'est ici que l'on voit combien la signification d'un rêve n'est jamais close. Et combien toute interprétation du rêve n'est au fond qu'une tentative de reconstruire *autrement* la phrase de transcription initiale pour en garder un énoncé particulièrement parlant. Dans l'exemple que je proposais, cette reconstruction lexicale peut donner : « Dans le trou où je suis tombé, il y avait un chameau. / Un chameau est toujours au fond des trous où je tombe. / Prends garde à tomber dans le trou, un chameau s'y cache. / Maintenant que tu es

1/ J. L. Borges, *Siete Noches*, conférence sur le cauchemar, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Tome II, 1980, p.635.

dans le trou, débrouille-toi avec ton chameau. / Si tu es un pareil chameau, ce ne sera pas simple de sortir du trou... » Etc.

Ces deux dernières déclinaisons soulignent par ailleurs une des données ontologiques du rêve selon laquelle le sujet qui rêve s' imagine lui-même à un endroit du rêve, certes, mais dans une scène où les personnages autres que lui peuvent être vus aussi comme des parts de lui-même, puisque c'est lui qui rêve, ce sont ses représentations, c'est son monde intérieur qui affleure... Borges (citant Addison) nous le rappelle plus largement encore : dans le rêve « nous sommes les acteurs, les spectateurs, le théâtre et l'argument² ».

Ajoutons, et pour clore le chapitre de la transcription littérale, que le moi pendant le rêve peut être si variablement en suspens, flottement, indécision, selon les phases du sommeil, la nature du rêve, le niveau d'alerte, que certains rêves vont pousser à tout un jeu avec le moi (et la conscience) : « je me savais à tel endroit et pourtant cela ne ressemblait pas à ce lieu-là... », tout un jeu de rêves gigognes : « je rêvais que je rêvais que... » voire tout un jeu de rêves miroirs comme *Le rêve du pavillon rouge*, petit chef d'œuvre de la littérature chinoise, repris par Roger Caillois³ dans son petit livre *L'incertitude qui vient des rêves* et où Pao Yu se voit avec stupéfaction dans son propre jardin, au milieu de ses servantes qui lui disent « nous t'avons confondu avec notre maître Pao Yu mais tu n'es pas aussi séduisant que lui... – Mais qui est donc votre maître ? – Mais c'est Pao Yu... » et ainsi de suite dans un délicieux vertige...

Cette intermittence de la conscience va de pair avec un décrochage singulier de la charge émotionnelle : tel rêve horrible ne laisse après coup aucune trace de terreur. À l'inverse, tel autre rêve horrifie sans raison apparente. Le plus terrifiant rêve de Borges, par exemple, semble assez banal :

(...) J'étais dans ma chambre ; le jour se levait, au pied de mon lit se tenait un roi, un très ancien roi, et je savais dans mon rêve que c'était un roi du nord, un roi de Norvège. Il ne me regardait pas ; de son regard aveugle, il fixait le plafond. Je savais que c'était un très ancien roi car son aspect était d'un autre âge. Alors, j'ai été terrifié par cette présence. Je voyais le roi, je voyais son épée, je voyais son chien. (...) Raconté mon rêve n'est rien ; rêvé, il a été terrifiant⁴.

2/ *Ibidem*.

3/ Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983.

4/ J. L. Borges, *Siete Noches*, *op. cit.*

« Pour ceux qui sont éveillés, nous dit Héraclite (fragment 9), le monde est un et commun, mais lorsqu'ils sombrent dans le sommeil ils se tournent chacun vers le sien propre. »

Ainsi donc, lorsque je transcris mon rêve, lorsque je l'extrais de son marais d'images j'accomplis un premier travail de fixation. Cet effet de fixation, nous le connaissons, écrivains, nous nous en servons, nous le redoutons parfois. Nous savons que ce qui est fixé prend tout à coup valeur cardinale, les mots transcrits résonnent de leurs propres harmoniques, une dynamique se crée propre à l'écriture et cette dynamique est en partie autonome, détachée de la matière originaire du rêve. C'est l'effet de fixation.

Là est l'œuvre de tout langage. Lorsque nous parlons, lorsque nous nous souvenons, *a fortiori* lorsque nous écrivons, nous fixons les choses à un niveau quelque peu détaché de la chose première. De surcroît, cette opération par laquelle le monde intérieur est mis à disposition du « commun » (pour suivre Héraclite) entraîne inévitablement une déperdition. Je fixe et je réduis. S'agissant du rêve, territoire par excellence du foisonnant, du mouvant, de l'informe, de l'insaisissable, toute transcription, tout passage vers le commun, seront marqués du sceau de mes représentations, de ma place dans le monde et du regard que je porte sur le rêve. Un bédouin des temps bibliques qui dit rêver être coincé dans un trou avec un chameau ne rêve résolument pas de la même chose qu'une élégante Française d'aujourd'hui, quelque peu contrite de se retrouver la bague au doigt avec un chameau de mari...

Écrire, transcrire le rêve se fera donc à la lumière des représentations communes d'une culture et d'une époque. Je ne vais pas déplier ici toute l'histoire du rêve dans les civilisations. Simplement, pointer la place unique que le rêve a toujours eue dans l'imaginaire des hommes et leurs rapports avec la divinité. Jacob, Abraham, Nabuchodonosor... la Bible fourmille de ces transmissions énigmatiques. Dieu y parle au travers des rêves et il faut souvent un interprète ou un prophète pour en donner les clefs. Dans le monde grec, Hermès est le dieu qui guide les morts vers l'au-delà et il est aussi le conducteur des rêves. L'espace du rêve y semble contigu à ce territoire brumeux, vague, illimité, sur lequel est posée l'éphémère existence humaine. Je cite en parfaite résonance un passage de Nerval (*Aurélia*) :

Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engour-

dissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu (...) le monde des Esprits s'ouvre pour nous⁵.

On attribue à Freud la découverte de l'inconscient mais on sait que le territoire avait déjà été approché. Il n'empêche, à partir de *L'interprétation des rêves*, le rêve prend une place éminemment intime, singulière, il devient une voie d'exploration de l'inconscient du seul sujet. Faisant retour sur son rêve, chaque individu associe à partir d'une symbolique qui lui est propre, les anciennes clefs des songes sont reléguées au rang de vieilleries. (Il n'y a plus que Jung pour évoquer ces représentations collectives que sont les archétypes, mais ce sont des représentations matricielles, chacun les habille à sa façon.)

Cela étant posé, nous ne pouvons bien sûr pas ignorer une certaine imprégnation collective de notre inconscient. Tout porte à croire, par exemple, qu'on ne rêve pas de la même façon dans la Vienne pudibonde du début du vingtième siècle ou dans notre société postmoderne où la sexualité s'affiche partout. Ce qui s'exprime aujourd'hui à l'air libre, sur des affiches de cinq mètres sur huit, n'a plus besoin de sourdre sous des formes travesties dans la chambre des rêves. Mais si le refoulé du sexuel n'est plus vraiment de mise aujourd'hui, il n'est pas certain que le refoulé des représentations de la mort n'ait pas gagné du terrain. De surcroît, la société du spectacle permanent, la lancinante et violente charge des images, par écrans interposés, la levée des tabous de l'intime, associées à un langage plus immédiat, plus utilitaire, plus cru, influencent à coup sûr notre façon de rêver, de nous souvenir de nos rêves et donc de les écrire.

Cette nuance posée, chacun a aujourd'hui sa propre façon de rêver, il transcrit ses rêves à partir d'une mythologie qui lui appartient, selon l'usage d'ailleurs qu'il veut en faire (une confidence, un poème, un tableau, une séance d'analyse...), selon enfin la place qu'il accorde au rêve dans son rapport au temps, à la vie, la mort, à la destinée. Rêves symboliques pour les uns, rêves merveilleux, rêves picaresques pour les autres, petits rêves de comptables ou amples visions expressionnistes, micro-saynètes incongrues ou avertissements métaphysiques, chacun lorsqu'il raconte ses rêves, ouvre à l'autre des fragments de son monde intérieur dont il propose

5/ Gérard de Nerval, *Aurélia* suivi de *Pandora*, Paris, LGF/Le Livre de poche, 1999.

une sorte de traitement *littéraire* en somme, soit une façon de les mettre en phrases, en histoires, selon une dynamique narrative et expressive qui lui est propre. Mais pourquoi parler de traitement *littéraire* ? Et que nous en disent les écrivains, nombreux, qui se sont mis à écrire leurs rêves avec le souci de verser ceux-ci au patri-moine de la littérature ?

Loin de moi le souci d'exhaustivité, restons fidèles à l'esprit de la promenade dans cet immense musée du rêve en littérature dont je vous invite à arpenter au hasard quelques salles. Et prenons le fil de transcription en partant de la transcription la plus brute à l'une ou l'autre écriture, plus *littéraire*, dirions-nous, de la chose rêvée.

La boutique obscure de Perec⁶ me semble un bel exemple de transcription plutôt brute. 124 rêves exactement. Quasi tous sont au présent (le temps absolu, le temps par excellence du rêve), les phrases sont courtes, chaque alinéa correspond à une séquence, ou ce qui est vécu comme tel, il y a des blancs d'épaisseurs variables selon l'importance des passages oubliés. Çà et là, le texte signale des omissions volontaires (indiquées par des doubles barres//) et des majuscules à la place de certains noms propres. L'espace du privé est sans doute ainsi préservé, signe qu'il y a souci d'universalité. Parfois, un commentaire bref est lié à la reprise consciente dans l'après-coup du rêve. Et surtout, chaque rêve est pourvu d'un titre. Ici, la fin du rêve 64, intitulé « L'os » :

Je suis à Dampierre, dans mon ancienne chambre. Il y a des toiles d'araignée partout. Je commence à m'équiper pour repartir en moto. Je prends mes chaussures. Elles sont pleines de toiles d'araignée et de minuscules excréments semblables à des grains de céréales ou à des lentes. Sur la semelle, il y a une grosse araignée que je finis par écraser.

On le voit, l'écriture est nue, elle veut se tenir au plus près de l'expérience première du rêve même si le très bel incipit du livre nous redit encore l'impossible de toute transcription :

Je croyais noter les rêves que je faisais : je me suis rendu compte que, très vite, je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes rêves. De ces rêves trop rêvés, trop relus, trop écrits, que pouvais-je désormais attendre, sinon de les faire devenir textes, gerbes de textes déposées en offrande aux portes de cette « voie royale » qu'il me reste à parcourir — les yeux ouverts ?

Ajoutons enfin que les 124 rêves sont suivis d'un glossaire qui liste les récurrences et constitue au fond un assez joli inventaire à la Perec : *Accélération, Acteurs et actrices, Algériens, Amas de livres, Amis, Amour en public, Angoisse, Animaux*, etc. Ce glossaire est précédé de cette citation de Harry Mathews qui illustre parfaitement mon propos d'aujourd'hui : « ... car le labyrinthe ne conduit nulle part qu'au-dehors de lui-même ».

Aux portes de cette même voie royale, Michel Leiris dépose, en 1961, quelques-uns de ses fragments de rêves, extraits de son journal et rassemblés sans commentaire dans *Nuits sans nuit et quelques jours sans jours*⁷. Le recueil couvre une large période de la vie de l'écrivain — 1923-1960 — et jette un certain éclairage sur sa tentative autobiographique, entamée avec *L'âge d'homme* et poursuivie avec les quatre volumes de *La règle du jeu* (*Biffures, Fourbis, Fibrilles, Frêles bruits*). En contrepoint du journal, plus factuel, plus anecdotique, on pourrait dire que l'autobiographe voudrait se poser dans cet instant où, au seuil de la mort, il voit défiler toute sa vie. Et quelques rêves y ont une place de choix. Il est intéressant de noter que Leiris a engagé pendant cinq ans une psychanalyse (entre 1929 et 1936) dont il n'a manqué par la suite de constater l'échec, avec le souci de la poursuivre ou de la « parachever » grâce à cette entreprise autobiographique. Rompu donc à la méthode associative, habitué à plonger dans ses eaux inconscientes, il nous livre ici quelques récits de rêves choisis. Choisis pour ce qu'ils laissent transparaître de son trouble profond ou choisis pour leur force mystérieuse, leur poésie, leur beauté. J'en cite un pour le plaisir :

3-4 septembre 1929, un concours a lieu en plein air : un grand nombre de femmes et de jeunes filles, vêtues de ces costumes de gamins loqueteux que portent souvent les girls américaines de couleur, mais le torse à peu près nu, sont dans un sous-bois, tournées vers le soleil. La gagnante sera celle qui, la première, aura les pointes des seins simultanément frappées par deux rayons solaires passés par des intervalles de branches et de feuillage.

On remarque ici la délicieuse inventivité du rêve, certes, mais, puisque c'est cela qui nous occupe, un traitement littéraire peut-être un peu plus élaboré que chez Perec. Il y a là une attention à la réécriture du rêve : le fragment est isolé, débarrassé sans doute de quelques scories et transformé en un petit tableau. On y sent certes à l'œuvre la logique onirique, cette logique incongrue, déconcer-

7/ Michel Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961.

tante et où le désir prend ses aises en alignant toutes ces jeunes femmes aux seins nus dont l'une sera désignée par le soleil... Mais il y a comme un halo, un encadré autour de l'extrait de rêve, ce pourrait être une allégorie souriante à propos de nos choix désirants, ce pourrait être un poème. [Plus troublants, d'autres rêves vont livrer quelque chose de la part intime et obscure de l'écrivain (son rapport à sa mère par exemple — cf. le rêve du 12, 13 avril 1923 — et sa hantise du double qui renvoie à un vécu originaire sur lequel Leiris n'a pas fait mystère.) Mais il n'est pas de notre propos de nous étendre sur ce sujet sinon pour souligner la remarquable tentative de percée que veut réaliser dans l'œuvre le recueil de *Nuit sans nuit...*]

Henri Michaux était, on le sait, un grand voyageur de ses zones obscures, poisson-pilote en eaux troubles, infatigable bourlingueur. Lorsqu'il publie en 1969 *Façons d'endormi, façons d'éveillé*⁸, il en a fini avec l'aventure mescalinienne, il est même assez définitif sur le sujet : « j'ai fait mon service militaire, aucune raison de le refaire » dit-il à Joyce Mansour. Pourtant, l'expérience est là, quelque chose a été suractivé, il y a eu accès à une puissante expérience de décentrement, un autre sentiment de temps et d'espace, toute la féerie de ce « paradis clinquant ». Avec audace et opiniâtreté l'homme y a expérimenté cette position d'être à la fois l'objet observé et le sujet observateur en s'obligeant à de harassantes navettes pour noter, tenter de saisir et de comprendre. Quand il publie enfin son livre sur les rêves, il est donc un esprit alerté. Dans ces pages, c'est une fois de plus le docteur ou le professeur Michaux (professeur *in partibus* comme on disait d'un certain évêque rebelle...) qui se met à l'écoute de ses rêves et tente de comprendre les mécanismes qui président à leur surgissement. Sous cette ambition perce peut-être l'envie de damer le pion à un « remarquable analyste et interpréteur » qui ne l'a pas vraiment convaincu en ce siècle où « le phallus devient doctrinaire⁹ ». *Façons d'endormi, façons d'éveillés* s'intéresse donc moins à la transcription qu'à l'amont du rêve, ce qui le suscite et comment... On y lit quelques récits de rêves fantastiques en regard d'une situation diurne — un embarras, une découverte, une frustration — qui semble leur avoir donné naissance. Dans le préambule intitulé « Le rideau des rêves », Michaux s'étonne de l'indécrottable passivité du rêveur, son indifférence à des événements extraordinaires. Il parle de son « homme de nuit », son indigent de nuit, son Sancho Panca, qui exténue en images un inachevé ou un inaccompli de la veille. De bien pauvres images, ronchonnie Henri Michaux, des images mornes,

8/ Henri Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Paris, Gallimard, 1969.

9/ *Idem*, « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1967.

répétitives, un train, une chambre, un train pour parler du temps, une chambre pour parler d'espace personnel ou parfois de femme (traitée ainsi sans grand ménagement)... Un vieux radoteur au fond ce « rêveur de nuit », ce vieil occupant de son corps, pas vraiment un enfant, un « ancien » plutôt, un « installé » de longue date... *Façons d'endormi, façons d'éveillé* : s'il faut donner quelque crédit à la phrase de Freud — « le rêve est un accomplissement de désir » —, alors il vaut mieux sans détour parler des rêves diurnes, des rêves sans sommeil chez ceux qui savent rêver, qui ont une nature rêveuse. Les rêves de nuit sont décidément des parents pauvres...

Pourtant, et quoi qu'il en dise, les rêves proposés en exemple ne manquent pas de couleur, de piment, de cruauté parfois. Pour ce qui nous intéresse, ce sont d'ailleurs des rêves éminemment écrits, de toute évidence repris et retravaillés dans le temps de l'écriture :

Lions en cage. Nous sommes plusieurs lions ensemble, la peau rase, plutôt lourds et marchant de long en large comme nous faisons lorsque nous sommes enfermés. Pourtant pas d'enceinte qui soit visible. / Chacun sur ses gardes. C'est vite reçu un coup de patte. Il faut montrer qu'on est prêt à la riposte. Sinon on ne les tient pas en respect. Car le lieu renfermé énerve. / Lion avec trois lions (ou quatre) et avec eux à l'aise. À un moment j'avais eu sans m'en rendre compte sur-le-champ une réflexion d'étranger, c'est que marchant avec des lions, il ne faut jamais mettre une jambe trop en avant, tentation alors excessive pour le lion le plus proche de détacher davantage ce morceau appétissant qu'il voit déjà si détaché. / Restait-il de l'homme en moi si je devais faire attention à pareille chose ?

La soirée précédente, nous explique Michaux, il était à table avec quelques sommités scientifiques qui rivalisaient toutes de leur savoir, lui un peu en retrait, jugé incompetent, mais « dangereux tout de même ». Cinq ou six dominateurs donc dans un restaurant chinois où l'on servait de volumineuses côtes à l'os...

Là donc était sans doute la source du rêve, sa transcription nous évoque à coup sûr l'auteur de *La vie dans les plis* et tant d'autres fables incongrues ou féroces, c'est du Michaux comme le reste, du grand Michaux.

Terminant cette promenade au pas de course, je me proposais une dernière et brève halte chez Michel Butor. Butor, parce qu'après avoir rompu avec le roman il n'a eu de cesse de proposer des formes littéraires en dialogue avec d'autres supports, plutôt visuels. Cela a

donné des livres rares, d'une somptueuse prose poétique inspirée par des œuvres picturales, plastiques (les quatre volumes d'*Illustrations*, divers dialogues avec Delvaux, Alechinsky, Vera da Silva...) tantôt à des voyages (*Le génie du lieu*) tantôt à des rêves (*Matière de rêve*, 1977).

« Non point des notes au réveil, écrit-il, mais la forme du récit de rêve travaillée pour exploiter de nouveaux gisements. La vie quotidienne y passe bouleversée par ses revers de hantises. Cinq descentes dans le premier niveau de cette mine dont les galeries s'entrecroisent. À suivre¹⁰. » Le récit de rêve est donc ici traité, puissamment littérisé. D'emblée, l'éveillé s'installe dans le temps de l'écriture et complète le tableau auquel le rêve lui a donné accès par bribes :

L'avion vient de s'écraser. Des heures passent. Un morceau de l'aile est enfoncé dans ma poitrine. Je suis dans une jungle. Très hauts arbres, oiseaux-mouches, des singes à derrières de couleurs. Je suis sans doute le seul survivant, ne sais plus d'où je viens, où j'allais. Conférence sans doute, on doit m'attendre quelque part, s'affoler, expliquer aux gens que l'on m'a perdu... (*Matière de rêve V*, début).

La précision des détails, la cohérence du tableau, l'installation dans un temps et un espace qui permet au lecteur de prendre ses marques, relève sans doute déjà du travail littéraire. Au fil de ce très long récit de rêve, dit du tatouage, le motif du morceau d'aile enfoncé dans la poitrine est central et fait cohérence : c'est autour de lui que surviennent toute une série d'événements incongrus, puisés à même le rêve initial ou calqués sur la logique de celui-ci. Enfin, troisième élément qui atteste d'un traitement *littéraire* : des leitmotivs accessoires viennent régulièrement proposer une sorte d'ornementation musicale, la répétition régulière d'un « je t'aime » ou la ronde des passantes : « Mathilde passe en chantant » « Marie-Jo passe en pleurant de joie » « Cécile passe en tricotant... » On le voit, une jubilation s'est emparée de celui qui écrit le rêve, lequel n'est plus que prétexte à déployer l'imaginaire. Un espace poétique s'est ouvert.

Borges reconnaissait volontiers qu'il partait souvent d'un rêve pour écrire une histoire. Entre rêve et littérature, il y a tant d'accointances que tous les écrivains, presque sans exception, se sont penchés sur ces « mirages qui scintillent au fond des ténèbres » (M.

Leiris). Il faut dire que nous immerger un moment dans ces eaux profondes et tumultueuses ouvre singulièrement l'expérience du temps. Si nos rêves n'existaient pas, si nous n'avions pas, fût-ce un peu, accès à cette « petite éternité personnelle » d'où nous émergeons chaque matin, notre rapport au monde serait sans doute tout autre, la poésie ne nous transporterait pas de la même façon, il n'y aurait pas cet écho d'incertain et de presque oublié qui confère aux choses visibles leur vibration et leur grâce. Et nous ne serions pas introduits à cette plus vaste « contemplation du temps », qui est le projet, me semble-t-il, de toute littérature.

« Débarrassée du corps, l'âme joue » écrivait Pétrone. C'est aussi cette souplesse de jeu, cette agilité du rêve, son génie imaginatif, qui libère les écrivains dans l'invention de leurs histoires. Là réside un intarissable foyer d'images, des matrices de contes, de récits, de romans, si l'on consent à ce voisinage.

Poursuivant dans cette direction j'aurais aimé développer l'analogie entre le roman et le rêve : ce qui fait matière à l'un ou à l'autre, ce que l'on peut dire ici et là des processus à l'œuvre, et comment notre désir s'en mêle... Mais le temps me manque aujourd'hui, j'essaierai de le faire à une autre occasion.

Simenon et la bibliophilie

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 11 décembre 2010

À quoi tiennent le statut, la notoriété et la légitimation d'un écrivain ? En très grande partie, je crois, à ce qu'on appelle, à défaut d'un terme plus approprié, l'institution. Ou plutôt les institutions, publiques et privées, symbolisées par des organes ou des relais puissants tels que les universités, les écoles, les académies, les séminaires, les colloques, les conférences publiques, les rencontres internationales, les prix littéraires (du plus obscur au Nobel), les distinctions et les titres octroyés (docteur *honoris causa*...), les expositions, les subventions ou les bourses ou, bien entendu, les divers médias où interviennent les critiques (la presse écrite, la radio, la télévision, Internet et son cortège de sites).

Sans négliger ce relais spécifique que constitue la librairie, un libraire perspicace ou un groupement de libraires étant capable de nos jours de contribuer à la *visibilité* d'un auteur et, au-delà, à son succès.

Il n'empêche : la reconnaissance officielle n'entraîne pas obligatoirement, à la manière automatique d'un corollaire, la reconnaissance du grand public et ne confère pas *de facto* à un auteur un large lectorat. Qu'on songe ici à divers poètes dont l'œuvre passe, réalité ou euphémisme, pour être difficile et exigeante, Henry Michaux ou René Char par exemple, et dont les livres n'ont jamais atteint en librairie de gros tirages. De surcroît, la reconnaissance officielle n'est pas non plus, on l'imagine sans peine, une garantie absolue d'infaillibilité, les institutions pouvant être aveuglées, à un moment

ou à un autre, par des vogues transitoires, de fausses avant-gardes ou des phénomènes de circonstances, de peur, neuf fois sur dix, de ne pas avoir été ponctuelles au rendez-vous de l'histoire littéraire.

Malgré l'énorme importance qu'elles revêtent, les multiples institutions ne sont cependant pas le seul facteur qui entre en ligne de compte dans le processus de légitimation d'un écrivain. À mes yeux, il y en a un dont il est rarement question lorsque le sujet est abordé et qui, de prime abord, peut paraître incongru : la bibliophilie.

C'est là, au vrai, un univers à part, mais les gens qui en ignorent les usages, les conventions et les mécanismes — admis chez les libraires et chez les collectionneurs —, auraient tort de penser qu'elle ne joue en l'occurrence qu'un rôle mineur. Et on le voit fort bien lorsqu'on examine attentivement le vaste domaine des éditions originales des ouvrages littéraires où, d'une façon générale, ce sont le plus souvent, pour ne pas dire presque toujours, celles des écrivains reconnus qui sont à la fois les plus convoitées et les plus coûteuses, un peu comme si la bibliophilie venait avaliser et sanctionner les jugements de l'histoire de la littérature. Ou, plus simplement, comme si elle apportait sa caution. Et, au surplus, comme si cette même caution constituait une espèce de baromètre, une sorte d'instrument de mesure imparable.

Pour le seul vingtième siècle français, les principaux écrivains *cotés* — et donc les plus chers — sont ainsi, entre autres, Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Blaise Cendrars, André Breton et la plupart de ses coreligionnaires, Georges Bernanos, Louis-Ferdinand Céline, André Malraux, Saint-John Perse, Henri Michaux, Jean Giono ou, plus près de nous, Boris Vian, Albert Cohen, Marguerite Yourcenar ou encore Georges Perec, voire Alexandre Vialatte.

Tout comme sont cotés et sont vendus fort cher des textes phares, par exemple *La Jeune Parque* de Paul Valéry, *Stèles* de Victor Segalen, *Fermina Marquez* de Valery Larbaud, *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac, *La Condition humaine* d'André Malraux, *Le Silence de la mer* de Vercors, *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, *La Peste* d'Albert Camus, *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, *Les Mots* de Jean-Paul Sartre, *La Vie devant soi* d'Émile Ajar, alias Romain Gary, *L'Amant* de Marguerite Duras...

J'ajoute que le bibliophile a aussi, vous ne l'ignorez pas, une certaine dilection, si ce n'est une réelle tendresse, pour les petits maîtres — des auteurs dont les noms ne disent d'habitude rien au

grand public, des auteurs irréguliers, inclassables, faisant le bonheur des lettrés et des érudits. Je me contenterai ici de mentionner un seul parmi ceux qui font partie de mon panthéon personnel : Remy de Gourmont, plume si intelligente, si déroutante, si vive et si délicieuse.

Par contraste, le bibliophile se montre assez impitoyable envers des auteurs qui, à tort ou à raison, sont passés de mode. Aujourd'hui, les éditions originales de Claude Farrère, de Georges Duhamel ou d'André Maurois, pour ne citer qu'eux, n'ont de la sorte qu'une petite cote. Sauf, il va sans dire, lorsqu'elles sont finement reliées, qu'elles sont truffées de documents exceptionnels ou qu'elles sont assorties d'illustrations dues à un artiste célèbre. Dans les cas de ce type, ce n'est cependant pas la valeur intrinsèque du texte qui est prise en considération, mais celle du relieur ou de l'illustrateur. En d'autres termes, la qualité de la *véture*, le degré du bonus.

Encore que, je m'empresse de l'admettre, cette notion de mode soit, en littérature, des plus floues et des plus fluctuantes. Je pense en particulier à Paul Morand dont les éditions originales, il y a une trentaine d'années encore, se négociaient à des prix assez abordables — un prix qui, grosso modo, correspondait alors à la situation même de l'auteur de *L'Homme pressé* dans le landerneau. On sait depuis qu'elle a pris un tout autre aspect et que Paul Morand, fort logiquement, a rejoint le peloton de tête des écrivains français modernes.

Et je pense aussi à Georges Simenon.

Dans ses œuvres autobiographiques¹, Simenon a évoqué à plusieurs reprises le curieux petit monde des collectionneurs, allant même jusqu'à prétendre que lorsqu'il avait « quatorze ou quinze ans », il s'était « senti » la « passion » de la bibliophilie. Et de relater ses fréquentes visites chez les « cinq ou six libraires » de Liège, sa ville natale, spécialisés dans les livres d'occasion, en particulier « un gros homme à la mine réjouie qui vendait les livres avec toutes les roueries d'un marchand de bestiaux ».

Selon toute vraisemblance, la boutique de cet énergumène devait être une étonnante, une formidable caverne d'Ali Baba, puisque aussi bien Simenon, à l'en croire, y aurait dégotté « l'édition princeps des *Mémoires* de Casanova, l'édition princeps aussi des

1/ Il y en a vingt-cinq : *Je me souviens...* (1945), *Quand j'étais vieux* (1970), vingt-deux *Dictées* (de 1975 à 1981) et *Mémoires intimes* (1981).

Sermons de Bourdaloue, sans compter des originales de Chateaubriand, de Lamartine, de Balzac, de Victor Hugo » (*Un homme comme un autre*)... Sans oublier non plus Stendhal « en première édition » (*À quoi bon juger ?*) !

On se surprend à rêver. Quoiqu'on ait du mal à imaginer le petit Georges explorant sans relâche l'officine miraculeuse en question, entassant les raretés les unes après les autres « sur un coin de table », puis les achetant pour trois fois rien, comme si le libraire était bel et bien un nigaud. Comme s'il n'y avait aucun bibliophile avisé ni aucun amoureux de la grande littérature dans sa clientèle. Et comme si, en ce qui le concernait, seuls Georges Ohnet, Henri Lavedan ou René Bazin possédaient, au propre et au figuré, une haute et inestimable valeur.

En date du 25 juin 1961, dans *Quand j'étais vieux*, Simenon rapporte qu'il s'est défait de tous ces fameux trésors à Paris, vers ses « vingt et un ou vingt-deux ans », « pour manger » précise-t-il, et qu'ensuite, « devenu romancier », il aurait pu logiquement « avoir le plaisir de voir [ses] propres œuvres bien imprimées ». Sur quoi, il s'interroge : « N'est-ce pas paradoxal que, pour le lancement des Maigret, j'aie créé, justement, le livre à six francs (le livre ordinaire se vendait alors douze francs), donc mal imprimé, sur du méchant papier qui jaunait après un an ? » Quelques lignes plus loin, il note, un tantinet philosophe : « Je ne me plains pas. J'ai ce que j'ai voulu. Mais quand même, parfois, j'aimerais... »

Quel que fût à cette époque le vœu secret du grand écrivain liégeois, un point me semble acquis : son *méchant papier* appartient désormais à l'histoire de la littérature française — et peu importe après tout que son œuvre se soit imposée chez ses thuriféraires loin du luxe, loin de la volupté à laquelle aspirait tant André Gide, loin de l'intelligentsia et hors des sentiers battus. Même si beaucoup de ses romans, notamment ceux publiés chez Gallimard dans les années 1930 et 1940, ont bénéficié d'un tirage de tête à petit nombre d'exemplaires.

On doit pourtant se rendre à l'évidence : cette consécration a été extrêmement tardive. Elle remonte au début des années 1980. Du moins, ce n'est qu'à partir de ce moment-là que les éditions originales de Simenon ont commencé à acquérir de la valeur sur le marché du livre de collection et que leur cote moyenne s'est mise à grimper. Avant cette date, elle était en effet des plus faibles — et même parfois des plus dérisoires. À l'ancienne librairie Max P. Delatte, rue Gustave-Courbet à Paris, dans le seizième arrondisse-

ment, il n'était pas rare ainsi de se procurer des grands papiers de l'auteur édités par Gallimard et de les payer autour des 150 ou 200 francs français, le prix demandé à la même époque pour ceux de Claude Aveline, le père de l'inspecteur Frédéric Belot, mis en scène dans cinq romans policiers dits littéraires (dont le très subtil *Abonné de la ligne U*).

Aujourd'hui, ces grands papiers de Gallimard valent chacun plus ou moins 1 500 euros (brochés et sans dédicace) — voire davantage lorsqu'on sait que certains d'entre eux comme *Les Noces de Poitiers*, *Le Cercle des Mahé*, *Le Clan des Ostendais* ou *Le Bilan Malétras*, publiés entre 1946 et 1948, n'ont eu un tirage de tête sur vélin pur fil Lafuma-Navarre qu'à treize exemplaires seulement, et que trois de ces treize exemplaires étaient hors commerce, sans doute réservés à Simenon en personne. Tout semble indiquer d'ailleurs qu'on ne s'était jamais trop bousculé pour les acheter et qu'il en restait encore plusieurs à la librairie Gallimard, boulevard Raspail, dans les années 1960.

En revanche, presque tous les grands papiers des ouvrages de Simenon publiés aux Presses de la Cité continuent de se vendre à des prix beaucoup moins soutenus. La chose tient pour l'essentiel au fait que leur tirage est en général assez élevé (cent exemplaires pour la plupart) et que leur présentation manque d'élégance. C'est surtout le cas à partir du *Président*, en 1958, le roman inaugurant une présentation en feuilles et sous un double emboîtement lie de vin. Par la suite, le format de ces originales variera et, de la couleur lie de vin, on passera au citron puis au crème et, pour finir, au bleu marine. Elles sont estimées entre 150 et 250 euros.

En réalité, la seule œuvre de l'auteur éditée par les Presses de la Cité et atteignant de nos jours une forte cote n'est autre que *Pedigree*, son roman le plus long et, assurément, le plus autobiographique, le plus liégeois de tous ceux qu'il a écrits. L'édition originale de *Pedigree* a paru en 1948 (l'achevé d'imprimer indique 15 octobre 1948) sous une couverture blanche, revêtue d'une jaquette illustrée en couleurs. Son tirage de tête est de deux cents exemplaires sur vélin alfama du Marais, numérotés de 1 à 200. Et malgré l'importance de ce tirage, on l'évalue à 1 200, voire à 1 500 euros. Inutile de préciser qu'avec une dédicace ou un bel envoi, le livre vaut plus encore.

Comme tout le monde le sait, Simenon a passé dix ans de sa vie sur le continent nord-américain, de 1945 à 1955. Peut-on imaginer qu'au cours de cet exil volontaire, il ait eu la nostalgie de ses jeunes

années, lorsqu'il dénichait chez les bouquinistes de Liège des perles rares et des éditions princeps ? Est-ce là une des raisons pour lesquelles il a décidé un beau jour de réaliser lui-même, à l'époque où il résidait à Lakeville dans le Connecticut, un tirage spécial à petit nombre de certains de ses romans ?

Il est difficile de répondre à ces questions. Des motifs juridiques ont été invoqués, mais ils demeurent invérifiables². Ce qui est sûr, c'est que trois d'entre eux, d'abord *Maigret chez le ministre* et *Les Témoins* en 1954, puis *Maigret et le corps sans tête* l'année suivante, ont paru aux France à cent exemplaires miméographiés sur papier jaune, numérotés de 1 à 100 et signés par Simenon, sous une couverture de carton noir avec une reliure formée d'anneaux en plastique. Et ce qui est sûr également, c'est que ces trois volumes, que Simenon devait, dit-on, offrir à ses amis et à ses proches venus lui rendre visite à Lakeville, ne se rencontrent pas souvent, ni chez les libraires ni en ventes publiques. De là à penser que leur tirage, contrairement à ce qui est mentionné, serait fictif et ne se limiterait qu'à une vingtaine d'exemplaires ou que Simenon en aurait détruit une bonne partie...

Mais le plus rare, le plus *mythique*, de tous les livres de l'auteur est une mince plaquette, *Les Ridicules*. Publiée à Liège en 1921, la même année que son tout premier roman *Au pont des Arches* et, comme celui-ci, signé Georges Sim, elle a été tirée à une douzaine d'exemplaires à peine sur les presses de l'imprimerie de la *Gazette de Liège* [*sic*], le journal où il allait entrer en 1919, peu de temps avant d'avoir eu seize ans, et où il allait donner près de huit cents articles, jusqu'à son départ pour Paris, en décembre 1922.

Dans cet opuscule dédié à Régine Renchon, sa future femme (plus connue sous le surnom de Tigy), Simenon égratigne certains de ses amis peintres, Luc Lafnet et Edgar Scauftaire entre autres, et montre qu'il avait alors le sens de la causticité et de l'humour – des traits qu'on retrouve dans un grand nombre de ses œuvres publiées à Paris sous divers pseudonymes, au cours des années 1920 et au début des années 1930, ou plus tard, en 1944, dans les quatorze nouvelles policières formant *Les Dossiers de l'Agence O*.

2/ En procédant de la sorte, Simenon croyait, a-t-on laissé entendre, pouvoir protéger ses droits sur le territoire américain. Il allait y renoncer, après avoir appris que cette disposition n'était pas nécessaire.

Ces nombreuses œuvres sous pseudonymes (près de deux cents) sont recherchées, elles aussi, par les amateurs, mais pas tant parce qu'elles sont assez amusantes à lire que parce qu'elles sont les témoignages bariolés d'une certaine littérature populaire révolue, et parce que Simenon, justement, l'immense Simenon, en est l'auteur. Et ici de nouveau, il y a une prime à la notoriété, doublé d'une prime à l'incipit, puisqu'aussi bien l'ouvrage populaire le plus recherché est le premier de tous, *Le Roman d'une dactylo*. Lequel a paru en 1924 chez Ferenczi et Fils au sein de la collection « Le Petit Livre », sous le joli pseudonyme de Jean du Perry, un nom de plume utilisé par Simenon pour signer, jusqu'en 1931, quarante autres romans plus ou moins analogues³.

Ce que les amateurs recherchent également, ce sont les quatre titres appartenant à ce vaste corpus marginal et mettant en scène le commissaire Maigret. Dans les trois premiers, *Train de nuit* (signé Christian Brulls en 1930), *La Figurante* (idem en 1932) et *La Femme rousse* (signé Georges Sim en 1933), Maigret, décrit comme « un homme calme, au parler rude et aux manières volontiers brutales », n'est encore qu'une esquisse, mais dans le quatrième, *La Maison de l'inquiétude* (également signé Georges Sim et paru seulement en 1932), son profil caractéristique est bien celui du héros que tout le monde a appris à connaître et auquel, en France, Pierre Renoir, Abel Tarride, Harry Baur, Albert Préjean, Jean Gabin, Jean Richard et Bruno Cremer ont successivement prêté leur silhouette. Chose assez étrange, *La Maison de l'inquiétude* demeure un livre hors champ et n'apparaît pas dans la liste officielle des Maigret, leur cycle avéré commençant chez Arthème Fayard par *Monsieur Gallet, décédé* et *Le Pendu de Saint-Pholien*, les deux romans lancés à La Boule blanche, rue Vavin à Montparnasse, lors du célèbre Bal anthropométrique, le 20 février 1931.

Il n'y a pas eu de grands papiers de ces livres fondateurs mais, ainsi que l'ont noté Antoine Grisay et Claude Menguy, les deux premiers bibliographes de Simenon dès 1964, il en été tiré « postérieurement » cinquante exemplaires sur vélin pur fil Lafuma⁴. Jusqu'au

3/ La grande majorité de ces romans signés Jean du Perry ont été édités par Ferenczi et Fils.

4/ Cette bibliographie a d'abord paru en 1964 dans le numéro 37 de la revue *Le Livre et l'Estampe*. Elle a été considérablement enrichie dans le numéro double 49-50, sorti en 1967, de la même revue. Et puis, dans un nouveau numéro double (67-68) publié en 1971, elle a fait l'objet d'additions et de corrections. Sous le titre *De Georges Sim à Simenon*, Claude Menguy, cette fois seul, a fait paraître chez Omnibus, en 2004, la mouture la plus complète et la plus détaillée de la bibliographie de l'auteur.

seizième Maigret, *Le Fou de Bergerac*, en avril 1932, on procédera au demeurant de la même façon. Ce qui revient à dire que ces exemplaires-là ne constituent pas des éditions originales. En revanche, leur cote leur est largement supérieure (environ 300 euros), et d'autant plus qu'ils ont, ces dernières années, comme disparu de la circulation. En fait, dans la série des Maigret de la riche période Arthème Fayard, seuls quatre romans — trois sur dix-neuf — ont eu droit, sous une épaisse couverture de couleur blanche, à un vrai tirage de tête sur Alfuma : *Le Port des brumes*, *Liberty-Bar*, *L'Écluse n° 1* et *Maigret — Maigret tout court* — en 1934.

En 1931, a paru en outre *La Folle d'Itteville*. Dans son livre de souvenirs *Quand j'étais vieux*, en date du 28 avril 1961, Simenon en parle en ces termes :

On publie beaucoup de livres, surtout en France, où la photographie a la plus large part. La Bible, en particulier. La mode en vient en France. Or, c'est un de mes textes, vers 1931, qui a servi à la première expérience⁵. L'idée n'était pas de moi mais d'un jeune homme nommé Jacques Haumont, qui, je pense, y a mangé son héritage. / La collection s'appelait « Phototexte ». Le premier et seul volume était une longue nouvelle de moi, *La Folle d'Itteville*, et les photos de Germaine Krüll avaient autant d'importance que les mots.

Puis juste après :

J'en ai écrit quatre ou cinq autres, à Morsang⁶, à bord de l'*Ostrogoth*, à mon retour de Hollande, en attendant le lancement des premiers Maigret. En une matinée, j'écrivais les quarante-cinq pages de dactylographie. Haumont venait déjeuner à midi. Je lui lisais la nouvelle tout en y apportant quelques corrections. Pas d'autre révision. / Haumont, ayant fait faillite, a cédé, avec mon consentement, les nouvelles inédites à Gallimard, qui les a publiées dans une collection dirigée par Paul Morand, « La Renaissance de la nouvelle ».

La Folle d'Itteville, un volume de 128 pages (dont il n'existe pas de grands papiers), est aujourd'hui une pièce très prisée par les collectionneurs, autant ceux qui aiment Simenon que ceux qui s'intéressent aux livres illustrés par la photographie. Selon l'état où on le trouve, son prix varie de 500 à 750 euros.

5/ Simenon se trompe : le premier roman en France à avoir été illustré par la photographie est *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, qui a paru en 1892 chez Marpon et Flammarion.

6/ Il s'agit de Morsang-sur-Seine dans l'Essonne, qu'il ne faut pas confondre avec Morsan-sur-Orge dans le même département.

Oui, c'est presque une règle, une norme, une sorte de fait établi en bibliophilie, ainsi que je l'ai relevé tout à l'heure : la cote d'un auteur dépend fortement de la place qu'il occupe, de son statut, dans l'histoire de la littérature. Bien qu'il ait mis du temps à se mettre en place, le crédit littéraire de Simenon est à présent une affaire entendue. Et il ravit bel et bien tous les simenoniens qui, depuis des années et des années, sont en quête des quatre cents livres du créateur de Maigret et débusquent le moindre de ses innombrables écrits, au détour d'une revue, d'un magazine, d'un hebdomadaire ou d'un journal, fût-ce le plus modeste, le plus anecdotique et le plus éphémère.

Texte

Pémanence et avatars du mythe du XVI^e siècle, dans la littérature belge de langue française, après *La Légende d'Ulenspiegel*

Texte de M. Marc Quaghebeur

Bref retour en arrière

Comme je l'ai montré dans plusieurs contributions, le mythe du XVI^e siècle prend corps en Belgique dès les années 1820-1830¹. Cela se produit parallèlement — et de façon tout à fait contemporaine — à ce qui se joue alors en Allemagne ou en France à travers le romantisme.

1/ « Constitución y modulación del mito del siglo XVI en la Bélgica francófona », in *Iberomania* n° 54, 2001, tout d'abord ; puis « Le XVI^e siècle, un mythe fondateur de la Belgique », in *Textyles* n° 28. *La Belgique avant la Belgique*, Bruxelles, Le Cri, 2005. Et en anglais : « The Sixteen Century : A Decisive Myth », in Catherine Labio (éd.), *Yale French Studies. Belgian Memories*, New Haven & London, Yale University Press, n° 102. Enfin, pour son assomption chez De Coster, « Quand le mythe du XVI^e siècle rejoint celui de la Flandre picturale », in *Ferenzi Laszlo Köszöntése. 65. Születésnapja Alkalmából*, Miskolc, 2003, p. 189-197. J'avais par ailleurs étudié la spécificité de la structure de *La Légende d'Ulenspiegel* notamment dans Anna Soncini (éd.), *La Légende de Thyl Ulenspiegel*, Bologne, Clueb, 1991, p. 211-242 : « Pour transcender la nation impossible, *La Légende* ».

La naissance de ce mythe va de pair avec de très vifs débats intellectuels autour de l'invention d'une littérature nationale en dehors d'une langue nationale propre — débats dont j'ai également rendu compte². Qui plus est, et ce n'est pas un hasard, ces débats font partie intégrante du mouvement qui mènera à la Révolution belge de 1830 et à l'invention d'une littérature francophone avant même que ce mot n'ait vu le jour³. La création du mot « francophone » par Onésime Reclus s'effectue en effet peu de temps après la parution de *La Légende d'Ulenspiegel*, mais dans une perspective impériale excluant fondamentalement les Francophonies originaires que sont la Belgique ou la Suisse.

Cette invention et ces débats coïncident en outre, en Belgique, avec le remarquable travail historiographique sur l'histoire des anciens Pays-Bas qui voit le jour à partir de 1822. L'impression, chez Lacrosse, de *l'Histoire des troubles des Pays-Bas* rédigé par L. J. J. Van Der Vinckt pour les enfants de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche — texte assez hâtif au demeurant — peut en effet être considérée comme le point de départ du mouvement historique, littéraire et pictural, qui allait irriguer la Belgique indépendante⁴.

Pour décisif qu'il soit, ce fait lui-même s'inscrit dans une évolution historique que l'on tend à oublier, et qu'accélèrent bien sûr l'annexion des Pays-Bas catholiques et de la principauté de Liège à la France jacobine de 1794-1795, comme le rattachement à la Hollande de ces pays par le Congrès de Vienne en 1815. Il est donc essentiel de tenir compte de la défaite française à Waterloo comme *terminus a quo* du processus littéraire et politique auquel le mot « belge » peut et doit être accolé.

2/ Cf. « Le Soi et l'Autre. Variations congolaise, algérienne et belge », in Yves Bridel, Beïda Chikhi, François-Xavier Cuche et Marc Quaghebeur (éd.), *L'Europe et les Francophonies*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, « Documents pour l'histoire des Francophonies », 2005, p. 67-92.

3/ Rien d'étonnant donc à ce que De Coster, dans sa « Préface du hibou » à *La Légende d'Ulenspiegel*, y fasse clairement allusion mais en usant du terme « provincial » dont, si l'on y réfléchit bien, la notion bourdieusienne de « périphérie » constitue un avatar contemporain, certes plus subtil, mais qui reste marqué par la vision centraliste franco-française. Bourdieu était d'ailleurs parfaitement conscient de la domination subie par les littératures dites périphériques et pouvait parfois se montrer sensible à leur originalité créatrice.

4/ La parution chez Stapleaux et la représentation à La Monnaie en 1823 de la pièce *Marie de Bourgogne* d'Édouard Smits constitue un autre symptôme de cette mise en route d'une conscience nationale spécifique — la mise à distance et la vision péjorative des agissements du roi de France Louis XI y étant explicites.

Toute balise de ce type doit bien évidemment être prise pour ce qu'elle est — et elle-même située dans le temps long de l'Histoire. Passé l'ère des Mémoires du xvi^e siècle issus des partisans de Guillaume d'Orange ou de Philippe II, puis de la synthèse de la Contre-Réforme *De Bello Belgico decades duae* écrite par le père jésuite Fumiano Strada (1572-1649), il faut attendre le xviii^e siècle et le règne de l'impératrice Marie-Thérèse pour que l'on se trouve devant un début de récit historique distancié, et pour que naisse une école historique dans laquelle le professeur Maurice Arnould a repéré les précurseurs de l'École historique belge. Arnould rappelle qu'à cette époque apparaît, plus nette qu'aux époques antérieures, une conscience collective qu'illustre l'adoption en français, du nom de « Belgique », puis de « Belgique » destiné à concurrencer, puis à remplacer l'appellation traditionnelle de « Pays-Bas⁵ ».

Arnould montre ensuite comment cette « conscience nationale belge » s'est superposée à « un particularisme régional profond⁶ » d'à peu près un millénaire qui s'est subtilement tissé au fil des gouvernements et régimes qui se succèdent du milieu du xvii^e siècle au milieu du xix^e. Non contente de mettre sur pied à Bruxelles, en 1772, une Académie impériale et royale des Sciences et des Lettres, qui devait réserver une attention toute particulière à l'histoire des Pays-Bas, la Cour de Vienne fait rédiger, pour l'instruction des archiducs, des mémoires historiques et politiques sur ces pays et commande au conseiller Van Der Vynckt cette *Histoire des troubles des Pays-Bas* dont j'ai parlé plus haut, écrit qui ne reçoit l'heur de l'impression qu'en 1822.

Le terrain sur lequel vont se déployer les historiens belges de l'Indépendance est donc tout sauf vierge — ce qui ne diminue en rien le bond qualitatif et quantitatif qu'ils font subir aux recherches. Celui-ci noue par ailleurs en un faisceau bien plus spécifique les prodromes de l'histoire des Pays Belgique réalisés sous les périodes autrichienne, française et hollandaise, et dont le caractère spécifique doit chaque fois être étudié.

Rien d'étonnant donc à ce qu'un an après la parution de *Cinq Mars* d'Alfred de Vigny en France, voie le jour à Bruxelles un livre, *Le Gueux de mer*, qui porte comme sous-titre *La Belgique sous le duc d'Albe*. Ni à ce que ce livre engendre les éléments majeurs d'une

5/ Maurice A. Arnould, *Historiographie de la Belgique*, Bruxelles, Office de publicité, 1947, p. 56.

6/ *Ibidem*, p. 57.

vision historique fondatrice d'une mythologie nationale et littéraire, vision dont les ingrédients vont se révéler d'une grande persistance historique. Et cela, même si l'on verra, dans la présente étude, les inflexions découlant par exemple de la Seconde Guerre mondiale. Telle est la vie d'un mythe. Sa force ne tient-elle pas à sa relative plasticité ?

Le mythe national et littéraire du XVI^e siècle voit donc le jour bien avant l'accomplissement du chef-d'œuvre de Charles De Coster (1827-1879) *La Légende d'Ulenspiegel*. Mais la réception de ce livre est différée — même en Belgique — et suscitera, jusqu'à aujourd'hui, de très nettes résistances en France. Or (est-ce dès lors un hasard ?), *La Légende* constitue un accomplissement stylistique foncier qui permet l'autonomisation littéraire du mythe, mais sort des normes littéraires établies à Paris — normes considérées, alors dans toute l'Europe cultivée, comme les règles du bon goût⁷. Ce coup d'éclat, qui instaure en force la première autonomisation francophone véritable, met logiquement du temps à être reconnu, y compris par les compatriotes de l'auteur. Reste que ce coup de génie et cette audace ne découlent pas de la seule puissance créatrice d'un écrivain. Le livre de De Coster rebrasse en effet nombre d'éléments historiques déjà repris par ses prédécesseurs, mais induit des accentuations imaginaires foncières dans une mythologie nationale qui le précède et qu'il accomplit. Comparable à ceux des autres peuples européens, mais spécifique dans ses déclinaisons, le mythe du XVI^e siècle qu'inventent alors les Belges propulse en effet — et en force — l'histoire des anciens Pays-Bas bourguignons sur la scène littéraire au moment même où la conscience politique est en train d'accoucher d'une vraie démocratie bourgeoise.

Dès le roman d'Henri Moke (1803-1862), *Le Gueux de mer* (1827), le mythe se déploie comme une synthèse entre l'exaltation d'un siècle d'or et d'un pays de cocagne, avec sa mise à mal par la tyrannie espagnole de Philippe II. Le mythe radicalise donc la « légende noire » propagée par les adversaires du roi d'Espagne. Il la fonde et la développe au sein de l'histoire des anciens Pays-Bas dans la seconde moitié du XVI^e siècle pour asseoir la démocratie et l'identité belges du XIX^e siècle. De cette tension historique douloureuse mais féconde émerge en effet, selon l'imaginaire, une figure

7/ Les jurés belges du prix quinquennal, que postulait De Coster, justifiaient ainsi leur choix de ne pas couronner son livre en arguant de sa non-conformité aux bons usages de la langue et de la forme.

de résistant, foncièrement jeune, dont les comportements sont pleins de noblesse, d'impertinence et de débrouillardise : celle du Gueux généreux et en quelque sorte princier⁸. Celui-ci veut la justice et la liberté, non le pouvoir. Sa figure ouvre la voie à celles qui, au fil des décennies, mettront en scène ce que l'on peut appeler le Belge imaginaire — figure qui inclut Tintin ou Plume.

Les cinquante années qui précèdent la publication de *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster engrangent en outre d'autres matériaux. Notamment ceux du rapport renoué mais libre avec la Hollande qui passe pour une invention de De Coster. Or Charles Potvin (1818-1902), contemporain et rival de De Coster, le met en scène en 1864 dans le finale de sa pièce *Les Gueux*. De Coster n'invente donc pas mais reprend, transforme et métamorphose. Les années littéraires de latence qui précèdent la publication de *La Légende* sont plus fécondes qu'on n'a coutume de le dire.

Elles voient également — et surtout — prendre forme le mythe de la Flandre littéraire et picturale ; et se profiler celui de l'âme belge (esquissée dès 1822) germano-latine. Ces éléments se noueront et s'accompliront dans le saut libertaire et libérateur que De Coster fait en outre jouer à la langue et la forme. Par quoi il crée le premier roman francophone *stricto sensu* de l'histoire des littératures écrites en français.

L'évidence du mythe (Verhaeren, Eekhoud, Maeterlinck, etc.)

Faite d'écrivains au sens strict⁹ fascinés par le combat pour l'art et soucieux de secouer par la libération de l'imaginaire comme par le travail de la langue la tutelle quelque peu compassée des générations antérieures (nombre d'écrivains étaient aussi des historiens ou des savants), la grande génération léopoldienne put vivre du mythe sans avoir à s'en soucier. Elle va donc le propager et se reposer sur lui ; l'acclimater et le rendre consubstantiel. N'a-t-elle pas qualifié *La Légende* de livre « patrial » ? Il est vrai que *La Légende d'Ulens-*

8/ Le fait que des aristocrates du XVI^e siècle se soient proclamés Gueux crédibilise le rapprochement, mais est tout sauf une explication suffisante. Il y aurait toute une étude à faire sur ce mouvement imaginaire à partir de la position de « petit pays ». On le retrouvera en 1914-1918.

9/ Chez la plupart de leurs prédécesseurs, le second métier (en fait le principal), comme le lien aux enjeux politiques de la construction nationale étaient fréquents et typiques d'une littérature encore peu autonomisée.

piegel lui a offert l'exemple d'un récit mené en dehors des normes françaises.

Parfois, il arrive toutefois à cette génération d'y replonger à bras le corps, mais pour une exaltation qui se veut plus historique. Particulièrement au moment où son combat artistique a triomphé et où ne se discute plus la question de la possibilité ou non d'une littérature nationale. Le *Philippe II* de Verhaeren (1855-1916) frappe ainsi les esprits en 1901. La pièce se concentre sur le roi et ses acolytes d'une part ; sur son fils Don Carlos et sa maîtresse supposée, la comtesse de Clairmont, de l'autre. Avec, entre les deux parties, un personnage tout sauf anodin : le bâtard de Charles Quint né après la mort de l'impératrice, emmené par le vieil empereur dans les parages de Yuste, et élevé à la Cour après sa mort, en compagnie de Don Carlos et Alexandre Farnèse. Demi-frère de Philippe II, Don Juan d'Autriche est le vainqueur de Lépante, il est donc l'héritier du courage militaire de son père.

La pièce de Verhaeren se déroule bien sûr dans le palais de l'Escorial¹⁰ « rigide et noir ». Elle met en scène un infant désireux de gagner les Pays-Bas et d'y régner : Don Carlos se fantasme d'ailleurs à l'égard d'une « pierre dans la fronde de Charles Quint¹¹ ». Et l'héritier du trône de s'adresser à Don Juan (qui devient ainsi figure majeure et fait contraste avec son demi-frère) pour obtenir hommes et vaisseaux destinés à pacifier les Flandres : « Gand, Bruxelles, Anvers seront mes villes, comme elles furent celles de Charles V. »

Coutumière au long des décennies de vie du mythe, la rouerie de Philippe II se trouve bien évidemment au cœur de la pièce et se voit démasquée par l'Infant alors que Don Juan, dont est censé se servir le roi, est dupe des paroles apaisantes du souverain. L'Inquisition veille en outre au grain. Elle fait disparaître le Prince dont les discours ont rappelé la spécificité morale (fidélité, fécondité et liberté) et affirmé la singularité géopolitique (pays d'entre-deux) des anciens Pays-Bas telles que les a proférées le mythe.

10/ Émile Verhaeren, *Philippe II*, Paris, Mercure de France, 1901, p. 11. Le palais-monastère fascine Verhaeren qui en parle dans (*Viaje a la España negra* (Émile Verhaeren et Darío de Regoyos, Barcelone, 1899). Il est le sésame de Philippe II, comme Versailles le sera pour Louis XIV. Sa construction s'est terminée en 1584, donc après les faits relatés dans la pièce qui se déroulent en 1567, au moment de l'inauguration du monastère de l'Escorial.

11/ *Ibidem*, p. 14.

Quatre ans plus tard, Edmond Picard (1836-1924), mentor de la génération fin de siècle, publie un drame historique en sept tableaux consacré à l'arrière-grand-père de Charles Quint dont le destin tragique fut décisif pour ses pays comme pour son dessein impérial : *La Joyeuse Entrée de Charles-le-Téméraire*. À nouveau, ce drame exalte les anciens Pays-Bas dans leur pléthore de vie, leurs tensions sociales et politiques, comme leur situation de pays d'entre-deux¹². Très naturellement, il fait surgir Ulenspiegel — preuve, parmi d'autres, que le personnage de De Coster, certes inscrit dans les traditions populaires, est devenu un type littéraire et national¹³ — au cœur de la scène opposant le peuple de Gand et le grand-duc d'Occident. Celui-ci a pour héraut le seigneur de Gruthuse, dynastie bourguignonne déjà utilisée par Moke. Le peuple finit par reconnaître en Ulenspiegel l'inconnu apparu au balcon aux côtés du duc... Michel de Ghelderode (1898-1962) s'en souviendra.

En 1912, c'est au tour de Georges Eekhoud (1854-1927), écrivain qui émaille ses textes de nombreux renvois à cette époque (allusions à une maison de l'époque espagnole, etc.), de reprendre ouvertement le flambeau avec *Les Libertins d'Anvers*, histoire de la secte libertaire fondée par Éloi le Couvreur dans la première moitié du XVI^e siècle. Bien documenté, le livre permet à l'écrivain de plaider *in petto* pour la liberté sexuelle et la justice sociale. Il constitue un hymne à la splendeur des anciens Pays-Bas que n'ont pas encore déchirés les luttes fratricides entre catholiques et protestants (Eekhoud les renvoie dos à dos pour leur puritanisme et leur intolérance). L'Anvers qu'il décrit, celle de l'abondance et de la liberté, constitue la parfaite icône de cette vie exaltante et exaltée du XVI^e siècle. L'écrivain laisse ainsi entrevoir avec délices une « théorie de jeunes femmes presque nues se pressant à la rencontre du nouveau César, l'entourant et le divinisant pour ainsi dire comme les nymphes et les Néréides dans un triomphe mythologique¹⁴ ». La scène se retrouvera, trente ans plus tard, chez Ghelderode dans *Le soleil se couche*¹⁵, pièce qui fait par ailleurs intervenir Ulenspiegel au sein d'une scène de théâtre dans le théâtre.

12/ La couverture de la pièce porte la mention « Made in Belgium ».

13/ En 1886-1888, il inspire de même le roman de la conquête coloniale *Les Mystères du Congo* (cf. Marc Quaghebeur, « Science et Zwanze à la conquête de l'empire », in Pierre Halen et Janos Riesz, *Images de l'Afrique et du Congo-Zaïre dans les lettres belges et alentour*, Bruxelles & Kinshasa, Textyles & Éd. du Trottoir, 1993, p. 205-233).

14/ Georges Eekhoud, *Les Libertins d'Anvers*, Bruxelles, La Renaissance du livre, p. 174-175.

15/ Je l'ai étudiée en détail dans la réédition « Espace nord ; 182 » (Bruxelles, Labor, 2003, p. 123-165) du texte : « Le Dramaturge, le vieil empereur et le grand bouffon ».

Après le premier conflit mondial et peu avant sa mort, Eekhoud tentera d'aller à la quintessence du mythe dans *Magrice en Flandre*¹⁶, livre qui paraît en 1928. Le récit, qui se déroule essentiellement dans le comté de Flandre, synthétise la Flandre littéraire et picturale et le pays de cocagne qu'il installe dans une atemporalité relative ; dans une sorte d'éternité et d'aura. Cela amène un noble portugais, brièvement évoqué dans les *Lusiades*, à choisir de s'établir *in fine* dans nos pays.

Maeterlinck (1862-1949) avait pour sa part repris, en plein conflit mondial, un de ses premiers textes, la transposition d'art du *Massacre des innocents* de Breughel qu'il avait allégée de ses premières pages et installée symboliquement au centre même de son volume *Les Débris de la guerre* (1915). C'est que la lecture des événements du XVI^e siècle telle que l'opère le mythe belge du XIX^e siècle s'adapte parfaitement à la situation de la Belgique envahie par les Allemands, à la résistance héroïque de son armée sur un lambeau de terre, et à l'absurdité de cette invasion d'un pays pacifique.

Un autre homme clef de la génération 1880, Yvan Gilkin (1858-1924), s'attache, lui, à une figure centrale de la résistance à l'oppression et de la fidélité aux Pays-Bas, figure que le mythe du XVI^e siècle ne cesse de reprendre, et que seul De Coster met à distance (mais que la statuaire immortalise au cœur de Bruxelles, au petit Sablon, après que le peintre Gallait s'en est saisi pour un de ses grands tableaux) : le comte d'Egmont. Egmont est par ailleurs partie prenante de l'imaginaire allemand depuis l'*Egmont* de Goethe. Achevée en 1915, la pièce de Gilkin se détache à divers égards de celle de son illustre prédécesseur. Elle multiplie les apparitions de personnages populaires truculents et bons vivants, essentiels au mythe.

Les années qui suivent la Première Guerre mondiale voient Eugène Baie (1874-1963) commencer la publication de la Somme destinée à asseoir la grandeur séculaire du petit pays héroïque et pacifique. Dans *Le Siècle des Gueux*, composé de *La Métropole de l'Occident*, du *Miroir de l'Escaut*, du *Rameau en fleurs*, du *Trésor des races* (2 tomes) et du *Suprême Épanouissement* (2 tomes), l'auteur reprend nombre d'éléments de la vision belge traditionnelle du

16/ J'analyse le phénomène dans « Mutations et constantes de l'image du Portugal en Belgique dans les années 20 », in Ana Fernandes, *Visão de Portugal por estrangeiros : 2ª jornada*, Viseu, Centro de literatura e cultura portuguesa e brasileira, 2003, p. 27-50.

xvi^e siècle. Il ouvre sa galerie de portraits par l'évocation de la vie du comte d'Egmont dont Baie relate la superbe réception donnée en son honneur par le roi d'Espagne, et destinée à le bluffer. À ces doubles jeux chers aux siècles (songeons à Catherine de Médicis), Philippe II participe toutefois de façon monomaniaque. Il le fait en effet, selon Baie, avec un « instinct morbide et comme une nécessité » alors que le comte apparaît comme un être « vulnérable ». N'est-il pas un « féal », un « officier » et un « chevalier d'un autre âge¹⁷ » ?

Oublié du fait de son attitude à l'égard de l'occupant en 1940-1945, Horace Van Offel (1878-1944) publie, quant à lui, en 1936 un court roman historique *Le Gueux de mer*¹⁸ qui n'est pas sans parenté avec le roman homonyme de Moke, mais qui a intégré des éléments venus de Potvin ou de De Coster. Le récit se situe en outre — et c'est essentiel — non plus aux heures glorieuses de la prise de La Brille par les Gueux, mais à l'heure où Alexandre Farnèse s'apprête à reprendre Anvers aux Réformés après avoir dressé un pont de bateaux, bloquant la navigation sur l'Escaut. Et donc à donner naissance aux Pays-Bas catholiques d'où émergera plus tard la Belgique de 1830¹⁹.

Oublié lui aussi, alors que l'auteur est encore approché pour ses récits régionalistes ou pour ses traités sur le havane ou le bourgogne, Maurice des Ombiaux (1868-1943) donne, dans *Le Dernier des Paladins*, un Don Juan présenté comme le vrai fils de Charles Quint. Héritier des vertus militaires et chevaleresques de son père, et créature romanesque hantée par ses rêves²⁰, le vainqueur de Lépante s'éteint en parlant de l'empereur son père tout en passant le commandement de l'armée à son parent, Alexandre Farnèse, lequel réussira dans les Pays-Bas là où lui n'a pu aboutir. Sa mort est celle d'un héros : « Les dieux de la jeunesse du monde, qui étaient revenus enchanter l'Occident avec la Renaissance, allaient de nouveau disparaître dans les nuées²¹ ». Le livre s'achève par la confrontation entre Philippe II et la bière du défunt. La scène

17/ E. Baie, *Le Siècle des Gueux*, t. I, Bruxelles, Librairie Vanderbinden, 1947, p. 247.

18/ H. Van Offel, *Le Gueux de mer*, Bruxelles, Dietrich & Cie, 1936. Van Offel a par ailleurs écrit un roman consacré à Charles le Téméraire : *La Joute du Cygne d'argent* (1943).

19/ Cf. à cet égard les travaux de Jean Stengers, in *Les Racines de la Belgique* (2 tomes).

20/ Ghelderode créditée de la même dimension de songe créateur immense, son Charles Quint, dans *Le soleil se couche* (1943).

21/ Maurice des Ombiaux, *Le Dernier des Paladins*, Paris, Piazza, 1926, p. 188.

reprend le topos du dégoût à l'égard du monarque étranger forgé par le mythe (yeux glauques, peau ternie par les veilles, « air d'imbécillité farouche²² »). Il oppose les deux frères afin de faire émerger Don Juan comme le prince qui fit défaut aux anciens Pays-Bas.

Le hiatus historique de 250 ans dans le devenir des anciens Pays-Bas (hiatus difficile à intégrer dans la conscience romantique nationaliste) et ses conséquences sur l'époque contemporaine font en effet partie de ce que le mythe ne cesse de combler et de rebrasser au fil de ses diverses déclinaisons temporelles et morales. Le finale permet, quant à lui, de lier un autre élément de la légende au romanesque. Durnal, seul membre de l'escorte venue des Pays-Bas à demeurer devant la dépouille de Don Juan à l'arrivée du roi, est en fait une femme. Découverte par le roi tortueux et peureux qui veut la suborner, la jeune héroïne se suicide au pied du cadavre du paladin admirable.

Cette grandeur médiane mais toujours incertaine et fragile d'un pays que menacent désormais, à ses frontières orientales, la montée en puissance puis le triomphe du nazisme amène des écrivains à se pencher sur son passé sans recourir forcément à la fiction, mais pour en exalter des figures d'intelligence parmi les dangers. Ainsi le comte Henri Carton de Wiart (1869-1951), cofondateur de la revue fin de siècle *Durendal* et pionnier de la démocratie chrétienne, choisit-il d'évoquer, en 1935, la figure de Marguerite d'Autriche. Non pas à travers le roman historique dont il fut un défenseur, mais au moyen d'une monographie. La tante lettrée de Charles Quint, qui l'éleva et assura la régence des Pays-Bas dans des moments difficiles, est « d'humeur pacifique comme ses sujets, ce n'est pas elle qui poussera à la guerre à moins de raisons décisives²³ ».

S'il insiste sur le codicille de son testament dans lequel elle adjurait l'empereur de « non abolir le nom de Bourgogne²⁴ », l'écrivain-ministre ne lui fait nul grief d'avoir définitivement laissé à la couronne de France le duché de Bourgogne donné en apanage en 1363 à Philippe le Hardi, lointain aïeul de l'empereur. Car le traité de Cambrai, qui sonnait le glas des ambitions françaises en Italie, reconnaissait à l'empereur, prince national des Pays-Bas, « la pleine souveraineté de la Flandre et de l'Artois ainsi que celle de Cambrai et de Tournay » — ce qui aboutissait à des « frontières plus nettes

22/ *Ibidem*, p. 195.

23/ Comte Carton de Wiart, *Marguerite d'Autriche, une princesse belge de la Renaissance*, Paris, Éd. Bernard Grasset, 1935, p. 163.

24/ *Ibidem*, p. 247.

et logiques²⁵ ». En quoi, comme chez Van Offel ou Baie, c'est quelque part à la spécificité et à la légitimité de la Belgique qu'il est fait allusion. Le recours au nom dynastique qui fit les Pays-Bas et l'absence de volonté de reconquête de terres perdues dessinent un imaginaire politique qui correspond à celui que le mythe met en jeu depuis 1827. Mais comme chez Van Offel, il le fait toutefois dans son extension restreinte (celle de la Belgique et non des anciens Pays-Bas).

Au Miroir du mythe et du pays, et jusqu'à l'heure des Désastres : Michel de Ghelderode

À bien des égards, l'entre-deux-guerres entend prendre distance des images et des façons de faire de la grande génération léopoldienne²⁶. Le socle du mythe fondateur du XIX^e siècle continue toutefois non seulement d'irriguer bien des textes — voire d'inspirer un des premiers films belges qui fera date, *La Kermesse héroïque* de Jacques Feyder (sur un scénario de Charles Spaak) — mais de se trouver au cœur même d'une des œuvres majeures de cette époque, celle de Michel de Ghelderode. L'inflexion qu'elle fait très vite subir à certains aspects du mythe montre en revanche les mutations historiques qui découlent pour la Belgique du premier conflit mondial.

Si Michel de Ghelderode décline en effet le XVI^e siècle dans nombre de ses textes, il le fantasme au point d'en faire l'espace imaginaire auquel identifier toute son œuvre et d'y exalter un pays plus réel que celui dans lequel il est plongé au quotidien. Rien d'étonnant donc à ce que l'écrivain donne pour titre à l'un de ses livres, qui rassemble des essais composites : *La Flandre est un songe* (1953). Un tel titre était à peu près impensable sous la plume d'un auteur du siècle précédent. À l'heure où progresse en Belgique la question linguistique, il signifie que la Flandre littéraire et picturale, devenue un élément constitutif essentiel du mythe, n'a que peu à voir avec la Flandre du XX^e siècle, mais bien avec la littérature et l'identité

25/ *Ibidem*, p. 237-238. Carton de Wiart en profite pour épinglez, à travers Michelet « dont les arrêts, splendides comme la foudre, sont si souvent aveugles » (*ibidem*, p. 239), le caractère chauvin et partial de l'historiographie française du XIX^e siècle.

26/ Henri Michaux en annonce clairement le programme dans « Lettre de Belgique » publié en 1924 dans la *Transatlantic Review*. Cf. mon article « Cryptage de la Belgique chez Michaux », in *Analele Universității București. Signé H. M., Laurent Rossion* (coord.), Bucarest, Anul L, 2001, p. 9-24.

francophones qui s'y déclinent. Ce faisant, Ghelderode accentue l'autonomisation littéraire du mythe. Plus complexe en revanche, le jeu qu'il joue avec la figure tutélaire de Charles Quint.

Celle-ci encadre les vingt années les plus créatrices de la production fictionnelle de l'auteur, les années 1920-1940. Entre 1940 et 1945, elle met un accent majeur sur la dimension de songe inaliénable de la figure de Charles Quint. Cette exaltation va de pair avec la mise en exergue de l'extrême fragilité dans l'Histoire européenne du pays natal du vieil empereur.

C'est par un ouvrage dédié à Charles De Coster, *L'Histoire comique de Keizer Karel* (1922), que Michel de Ghelderode apparaît réellement sur la scène littéraire. Ce livre puise dans les traditions populaires diffusées, des siècles durant, par la littérature de colportage qui s'est emparée de la figure de l'empereur. En naquit une geste drolatique dans laquelle il est malaisé de cerner ce qui relève des situations archétypales propres à ce type de récit truculent et ce qui procède d'épisodes authentiques de la vie du César en ses pays patrimoniaux. Évident, en revanche, le fait que l'empereur y symbolise les aspects de truculence, d'esprit vif, d'opulence et de bonhomie du pays d'abondance auquel sont assimilés les anciens Pays-Bas et la Belgique.

Ces aspects se retrouvent au cœur du mythe fondateur de l'identité littéraire francophone belge. La préface de l'auteur à la seconde édition de son livre (1932), préface reprise dans l'édition de 1943, ne manque d'ailleurs pas de rappeler que « cet empereur de farce » n'est peut-être que « l'incarnation du peuple même » ; et que sa légende, qui chemina avec celle des exploits d'Ulenspiegel, « fut pendant des siècles la seule littérature du vulgaire²⁷ ».

Tout à l'opposé, mais bien dans la ligne du mythe de l'Espagne noire et des dédoublements ghelderodiens, l'image qu'*Escorial* (1928) donne chez Ghelderode du fils de l'empereur, Philippe II... Emblématisé par le titre de la pièce qui évite de nommer le roi, mais fait surgir son image à travers le fantôme du palais-monastère construit sur le plan d'un gril, le portrait du monarque ne déroge pas aux traits caractéristiques que la tradition lui attribue en Belgique²⁸. Maladif, blafard et fiévreux, le roi d'Espagne vit dans un palais où,

27/ M. de Ghelderode, *L'Histoire comique de Keizer Karel*, Bruxelles, Éd. du Carrefour, 1943, p. 13.

28/ Elle est tout autre en Espagne.

comme c'était déjà le cas chez Moke, l'on repère des traces de blasons effacés, signe de sa monomanie et de son rapport sournois mais conflictuel à la figure de son père. Au terme de la pièce, alors que prend fin le jeu carnavalesque d'inversion des rôles entre le roi et le bouffon — « reprenons notre identité », dit la pièce —, un moine s'avance pour annoncer que la reine²⁹ est morte, empoisonnée ; et pour étrangler le bouffon.

Cette image foncièrement négative du roi resurgit en 1942 dans *L'École des bouffons*. Le bouffon Folia y joue un jeu de double plus sourd avec le roi, nommé cette fois mais au travers d'une lettre lue par le grand bouffon. Cette lettre, bien sûr écrite à l'Escorial, relate les hommages que le roi a rendus à la fille défunte de son grand bouffon, ainsi que l'étranglement auquel il a soumis son meurtrier. Dès que la mort s'est produite, Philippe II a fait prendre un plâtre de son visage, comme il l'avait fait de celui de Veneranda, fille de Folia. Le roi n'existe donc qu'à travers simulacres et manigances. Il ne peut prétendre à la réalité d'un pays aussi concret que celui que le mythe a choisi de fantasmer pour décrire la Belgique et sa littérature.

Un an plus tard, alors que le tournant de la guerre en faveur des Alliés est évident et que la répression nazie s'accroît (jetant bas les derniers masques auxquels d'aucuns croyaient pouvoir s'accrocher), Ghelderode donne, dans *Le soleil se couche*, une pièce-testament qui synthétise les trois pans du mythe et accomplit le destin d'écrivain de l'auteur. Tout en mettant en œuvre, avec ironie, les plus purs ingrédients du mythe de Breughelande et de l'Espagne noire, la pièce, qui synthétise par ailleurs tous les éléments de la dramaturgie ghelderodienne, place au centre du jeu la figure paternelle de Charles Quint — mais après son abdication. Elle l'emmène dans un jeu de double avec Ulenspiegel, d'une part, puis avec un personnage masqué, le bien nommé Messer Ignotus, né le même jour que l'empereur, et qui décédera le même jour que lui.

Tout, y compris leurs titres respectifs, oppose l'empereur et le roi. Ce dernier n'apparaît pas mais est omniprésent, à l'instar des fantômes et des tyrans. Il va jusqu'à faire préparer le catafalque de son père, identifié aux Pays-Belgique. Pour corser le jeu — et théâtral, et symbolique —, Philippe II est dédoublé par Fray Ramon, archétype du moine espagnol fanatique, tandis que son confrère Fray Pascual, moine paillard, est fasciné par l'empereur comme par

29/ M. de Ghelderode, *Escorial*, in *Théâtre 1*, Paris, Gallimard, 1965, p. 85.

son pays d'origine. Fray Pascual demande donc au vieux César retiré, s'il est vrai qu'en « ses pays de par deçà, les tables sont aussi bellement chargées » que celle de Yuste ; et s'il est vrai que ce n'est pas le cas des seules tables princières.

Et l'empereur de répondre : « Oui, une terre d'abondance — une terre heureuse. Un docteur d'Anvers, maître Honorius Becanus, affirme qu'elle aurait été, à l'origine, le paradis terrestre. On le croirait bien. Restera-t-elle ce que le génie de ses habitants en a fait³⁰ ? » Lucide, l'empereur poursuit : « Je l'ai transmis intact à mon fils — que dis-je ? — j'ai agrandi l'héritage du grand-duc qui m'échut. Ce serait miracle s'il ne s'émiette en des mains plus pieuses mais moins souples que les miennes³¹. » À maints égards, l'on croit lire le grand historien du XIX^e siècle, Altmeyer, que Ghelderode cite d'ailleurs dans la première de ses causeries de *Choses et Gens de chez nous* (1943). Difficile de ne pas songer en outre à quelque prémonition sur le devenir de la Belgique dans ce texte écrit dans les années noires de l'occupation nazie. Or, Ghelderode, que l'on ne saurait qualifier de « résistant », et dont l'ambiguïté du discours par rapport à la Belgique fut massive, y réagit aussi par rapport à l'occupant allemand et à sa politique d'exacerbation des spécificités soi-disant ethniques des populations flamandes ou francophones du pays.

Difficile aussi de ne pas remarquer qu'en cette occurrence singulière, l'Espagnol pourrait bien (comme chez Maeterlinck reprenant en 1914-1918 *Le Massacre des Innocents*) métaphoriser l'Allemand, oppresseur d'un peuple intrinsèquement double mais viscéralement épris de liberté. Les deux éléments que l'histoire du mythe accole à Charles Quint se trouvent en tous cas bel et bien dialectisés ici mais aussi consubstantialisés. Ce « peuple double³² », la pièce l'incarne en effet dans une scène de marionnettes où Ulenspiegel joue devant Charles Quint une sorte de petit miroir de son siècle. Dans un premier temps, Ulenspiegel, emblème de la Belgique littéraire et éternelle, rencontre saint Michel, emblème des Bourgogne dont descend Charles Quint, patron de la ville de Bruxelles et porteur du prénom que s'est choisi l'écrivain. Ulenspiegel s'entend dire par saint Michel qu'il a perdu son diable qu'il écrase d'ordinaire du haut de la flèche de l'Hôtel de Ville. À quoi le joyeux drille répond en lui demandant s'il ne pourrait pas se

30/ M. de Ghelderode, *Le soleil se couche*, in *Théâtre v*, Paris, Gallimard, 1979, p. 15.

31/ *Ibidem*, p. 18-19.

32/ *Ibidem*, p. 27.

contenter d'un Espagnol que l'on trouverait aisément au Palais puisque « le bon génie qui s'y logeait », c'est-à-dire l'empereur, en « est parti³³ ».

Survient le bouffon de Charles Quint, désespéré par le départ de ce « chevalier d'ancienne mode » en qui se retrouvait le peuple des Pays-Bas. Dès lors que l'empereur a trouvé son héraut, Ulenspiegel peut se dédoubler lui aussi et prendre la position de l'avocat du diable. Il parle donc des défauts du César. Il va jusqu'à dire que « Charles a ruiné la Patrie, puis l'a remise aux étrangers ». L'empereur sort alors des gonds de sa contemplation. Il rétorque qu'il fut « bon père à mauvais fils » et qu'il voulut sortir ses pays de leurs « patries particulières » et de leurs « législations surannées » pour leur offrir un « prestigieux empire », et leur ouvrir « les portes du monde et des océans ».

Théâtre dans le théâtre et moteur de l'action à venir, de l'édifice de toiles effondré surgit alors un autre double de la figure fondatrice / non fondatrice qu'est Ulenspiegel, si caractéristique de la symbolique belge : le montreur de marionnettes³⁴. Celui-ci porte un pseudonyme tout aussi significatif que l'espiègle, mais bien différent puisque son nom est Personne. C'est cet Ignotus qui annoncera au vieil empereur que « chacun emporte dans l'éternité le visage qu'il s'est forgé³⁵ ». Ce double du César, qui est aussi le masque de l'écrivain³⁶, est celui qui adoube et libère l'empereur. Il répond ainsi à ses yeux, « implor(ant) je ne sais quel passage de chimères³⁷ ».

Le fait est d'autant plus significatif que la pièce laisse se déployer une autre scène fantasmagorique. Philippe II en prières suit une pucelle emmenée au supplice par des moines. Elle porte une robe déchirée où « apparaît, tissée de lions héraldiques, décolorés³⁸ » l'allégorie des Pays-Bas, de la Patrie et de la Vie. C'est alors qu'Ignotus-Ghelderde donne à Charles Quint, au terme d'une opération contrastée qui met en question le réel, le titre dont il s'est physiquement dépouillé :

33/ *Ibidem*, p. 34. À l'époque, le Palais Royal est vide.

34/ *Ibidem*, p. 36-41.

35/ *Ibidem*, p. 44.

36/ « Mon règne ? J'ai régné sur l'empire des Songes. Comme vous, j'ai été un grandissime, une âme d'exception – une âme des hauteurs... Mes domaines, plus illimités que les vôtres : ceux que l'esprit embrasse. Mes victoires ? Toutes celles que Dieu permet à l'orgueil humain. Mon sceptre, ce fut un roseau taillé, une plume d'oiseau. Comme vous, mon rêve a dépassé ma force [...] » (*ibidem*, p. 46).

37/ *Ibidem*, p. 48.

38/ *Ibidem*, p. 49.

« Emperador — je te l'affirme en vérité³⁹ ». L'empereur entre ainsi dans l'éternité profonde. Cette survie, il la doit à l'écrivain qui la lui donne mais auquel il donne son aura. Cela se passe à un moment où Ghelderode va foncièrement déposer la plume créatrice comme, jadis, l'empereur le sceptre.

Le mythe se formule ainsi d'une façon d'autant plus forte qu'il met aussi en œuvre, et la question du théâtre, et la question de l'écriture selon Ghelderode. À l'heure du *Soleil se couche*, il le fait dans une ambiance crépusculaire, bien différente de celle de *L'Histoire comique* ou des piécettes carolines des années 1930. Cette synthèse du mythe portée jusqu'au fin fond de la forme ne s'était plus vue depuis De Coster. À son époque, elle était toutefois portée par une espérance historique : celle de la Belgique convaincue d'elle-même et libre.

Dans un registre purement historique cette fois, d'autres reviennent, durant ces années noires, à cette figure tutélaire et conjuratrice du père que l'occupant ne peut proscrire puisqu'il fut empereur germanique, et à la dynastie dont il est issu, celle qui créa l'ordre de la Toison d'Or (et donc de cette Autriche disparue de la carte par la magie noire de l'Anschluss). Ghislaine De Boom, qui s'est attachée dès 1935 à la figure prérenaissante de la tante de Charles Quint, Marguerite d'Autriche — son sujet de thèse de doctorat qui inspirera la biographie de la princesse publiée chez Grasset par Henri Carton de Wiart en 1939 —, parue en 1943 *Charles Quint, prince des Pays-Bas*. Son premier chapitre rappelle que l'œuvre de Philippe le Bon, « que Juste-Lipse appelle, non sans raison, "Conditior Belgii" devait être achevée par son arrière-arrière-petit-fils, Charles qui rassembla les dix-sept provinces des Pays-Bas⁴⁰ ». Au finale, elle évoque par ailleurs l'Escaut, « notre puissant fleuve national » qui emporta vers l'Espagne l'empereur et ses sœurs, ces « princes adaptés à nos mœurs et à nos coutumes ». Elle ajoute — visiblement à regret — que l'Espagne conservera désormais les princes qui gouverneront les Pays-Bas mais que « notre pays conservera, à travers son histoire tourmentée, la nostalgie de son prince naturel. Et le souvenir du plus illustre de ses enfants continuera, à travers les siècles, d'exalter son âme. Charles Quint est le seul de nos souverains qui ait inspiré notre folklore, nos légendes ; il est resté vivant dans l'imagination populaire⁴¹ », poursuit-elle.

39/ *Ibidem*, p. 51.

40/ G. De Boom, *Charles Quint, prince des Pays-Bas*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1943, p. 7-8.

41/ *Ibidem*, p. 119.

Un an plus tard, c'est à l'aïeul admiré de l'empereur, Charles le Téméraire, à ce règne qui détermina une bonne part du destin ultérieur des Pays-Bas et des jeux internes de l'équilibre européen, que John Bartier consacre une remarquable biographie publiée chez Dessart. Sous le titre, on lit la devise impériale « Plus outre », qui dégage des horizons à l'heure des pires enfermements. Le propos de Bartier vise à récuser aussi bien le discours des historiens français qui, depuis Guizot, tentent de réduire la figure complexe du grand-duc d'Occident à celle d'un « esprit rétrograde de cette grande féodalité que les rois devront briser pour faire de la France une nation⁴² » — que les propos ou images de « certains écrivains belges » qui tentent « depuis quelques années » d'opposer à cette conception celle du « symbole du rêve lotharingien » et du « génie vaincu par la trahison de son entourage et l'incompréhension de ses sujets⁴³ ».

Et c'est encore à cette époque que Roger Avermaete (1893-1988) consacre plusieurs livres (eux aussi publiés chez Dessart) à la grande époque nodale du xvi^e siècle : un *Lamoral d'Égmont* en 1943 et son pendant, *Les Gueux de mer et la naissance d'une nation* en 1944, livre qui s'est penché sur l'engendrement des Pays-Bas du Nord. À noter en outre l'ouvrage de Luc Hommel (1896-1960) consacré à la fille du duc Charles, Marie de Bourgogne, mais aussi et surtout à la splendeur et à la spécificité de la culture des anciens Pays-Bas. Dans cet ouvrage, *Marie de Bourgogne ou le Grand Héritage*⁴⁴, le commentaire politique de l'époque des ducs auquel se livre Luc Hommel ne cesse de faire, assez clairement, renvoi aux déchirements de la Belgique, notamment durant l'entre-deux-guerres et la question royale ; et aux analogies que le livre tisse entre la volonté de recentralisation léopoldienne et celle de l'époque bourguignonne.

Ce travail historiographique sur les xv^e et xvi^e siècles, brillamment illustré au siècle précédent par une pléiade d'historiens, se poursuit *grosso modo* jusqu'en 1958, année du quatrième centenaire de la mort de l'empereur⁴⁵ et de l'Exposition universelle de Bruxelles. La Belgique unitaire vit, sans le savoir, ses derniers beaux jours.

42/ J. Bartier, *Charles le Téméraire*, Bruxelles, Charles Dessart, 1944, p. 9.

43/ *Ibidem*. Durant cette même année 1944, Georges Sion donne sa pièce *Charles le Téméraire* qui sera jouée au Rideau de Bruxelles, le 3 mars 1944.

44/ Le livre est publié chez Goemare, à Bruxelles, en 1945. Il sera réédité ensuite avec une lettre-préface de l'écrivain suisse Gonzague de Reynold (de 1949) qui insiste sur le fait qu'il s'agit d'une « œuvre nationale ».

45/ À cette occasion, les éditions Desclée de Brouwer publient, dans les deux langues nationales, un somptueux volume dont le maître d'œuvre est le vicomte Charles Terlinden.

Le mythe, métaphore transcendée de l'au-delà du Désastre : Paul Willems

Au plan littéraire en revanche, le triomphe, dans les années 1945-1960, de l'esthétique néoclassique et d'une école de la dénégation de soi tend à reléguer aux oubliettes, voire à la proscription, les mythes des Gueux, du pays de cocagne et de ses joyeusetés, langagières et autres⁴⁶. Ceux-ci marquent bien trop évidemment la différence avec la France pour un monde littéraire qui s'affirme sur le déni de toute spécificité littéraire foncière du champ francophone belge, dont il investit par ailleurs les rouages, tout en la laissant apparaître plus foncièrement qu'il ne le croit.

Les exclus du champ littéraire officiel — les avant-gardes — retrouvent en revanche des attitudes de ludisme et de guérilla qui rappellent, métaphoriquement — sans aucun renvoi explicite au mythe, par conséquent — celles des Gueux d'antan. Ces écrivains en arriveront à se définir par l'expression « la Belgique sauvage ». Leur stratégie : toujours rebondir là où on ne les attend pas.

Parallèlement à l'âge d'or de l'école néoclassique, école qui s'est emparée en revanche d'une des grandes figures mythiques du XVI^e siècle espagnol, celle de Don Juan, l'écho du XVI^e siècle résonne dans certains textes du réalisme magique, courant parallèle au néoclassicisme mais confiné par les tenants du discours critique officiel dans la définition de « poétique » qui tend à en atténuer l'impact. Dans un tel univers, le retour du mythe ne peut bien évidemment s'effectuer que de façon différée, voire métaphorique.

Paul Willems (1912-1997) imagine ainsi dans *Warna* (1962) une fable théâtrale qui se passe dans un château isolé sur une île au milieu d'un pays en ruines. Cette situation d'isolement et de guerre ne correspond pas au décor de la guerre moderne, comme ce sera le cas d'*Elle disait dormir pour mourir* (1983). *Warna* plonge le spectateur ou le lecteur dans des temps plus anciens, plus immémoriaux aussi : en gros ceux des désastres des XVI^e-XVII^e siècles dans les anciens Pays-Bas. Conformément aux nécessités du réalisme magique, dont Willems est un des maîtres, le référent est nommé mais quelque peu brouillé. Dans ses notes de la première édition, l'auteur prend d'ailleurs soin de préciser qu'il faut éviter des

46/ Cela n'exclut pas entièrement le XVI^e siècle de l'imaginaire. Le prix Goncourt 1958, *Saint-Germain ou La Négociation* de Walder, chef-d'œuvre de la grande écriture classique, s'y déroule, mais le récit se passe en France, peu avant la Saint-Barthélemy. L'histoire est celle d'une négociation qui échoue...

« costumes marquant une époque déterminée ». Il ajoute que « l'action est dans le passé, mais pas un passé historique. Le passé qui se fait en nous-mêmes par nos attaches à la tradition⁴⁷ ». Il ne s'agit donc pas de tirer Willems vers le référentiel dont il s'abstrait mais de montrer que ce qui anime son univers imaginaire, à partir du temps du monde qui est le sien, plonge lui aussi dans le mythe belge du XVI^e siècle, qu'il transforme en même temps.

Si le décor et les allusions permettent presque automatiquement, pour un Belge d'alors en tous les cas, de se référer aux siècles de splendeurs et de malheurs de son Histoire, comme aux images picturales que Breughel donna des désastres de la guerre au XVI^e siècle ; et si le dessein de Willems est ici, comme dans beaucoup de ses textes, d'universaliser la perspective, reste que la pièce évoque, dès ses premières répliques, l'espace des anciens Pays-Bas par des allusions directes ou indirectes. Le terme « Flandre » est d'ailleurs explicitement utilisé par l'aubergiste pour décrire les temps bénis d'antan — ceux du pays de cocagne, par conséquent — où son établissement accueillait des soldats fringants qui s'en allaient joyeusement couper ailleurs la tête de leurs ennemis. La situation de pays d'entre-deux est elle aussi évoquée discrètement. L'auberge est en effet censée avoir accueilli, et les Impériaux, que le texte assimile un peu hâtivement aux Allemands (ce qui pourrait donner lieu à commentaire dans un autre type d'approche), et les Français. Enfin, le XVI^e siècle est présent à travers les noms de gouverneurs et chefs de guerre donnés comme tels, et sans précision. Nassau renvoie sans doute à Maurice de Nassau, fils de Guillaume d'Orange et acteur majeur des opérations militaires hollandaises après la mort de son père ; Mansfeld, au comte Pierre-Ernest de Mansfeld qui assumait le commandement des troupes catholiques en l'absence d'Alexandre Farnèse et gouverna les Pays-Bas dans l'attente de l'arrivée de l'archiduc Ernest d'Autriche qui dut réprimer des mutineries dans l'armée espagnole et subit plusieurs défaites militaires. Tous sont voués par l'auteur aux gémonies. Le texte le fait à partir d'une grande métaphore, bien willemsienne : celle du pourrissement des restes des armées :

Elles ont pourri, les armées ! Qu'ils crèvent, Nassau, Mansfeld et l'archiduc Ernest ! Depuis les massacres de juillet, tout fout le camp en Flandre. Les restes des armées vivent sur l'habitant. Ou,

47/ Paul Willems, *Warna*, Bruxelles, Brepols, 1963, p. 8 (la pièce a été rééditée, dans une version remaniée, aux éditions Didascalies en 1984). Radicale chez Willems, cette position est peu ou prou partagée à l'époque par d'autres écrivains de cette génération, Rolin ou Bauchau par exemple. Une étude politique de ces inflexions devra un jour être produite.

si tu veux, l'habitant meurt sous les restes de l'armée. Des restes italiens, espagnols, souabes, picards, ils parlent tous une langue différente, mais appliquent la même méthode : nous chauffent les pieds pour qu'on montre les cachettes⁴⁸...

Si cette métaphore de la pourriture est essentielle à l'univers de Willems (on la retrouve par exemple dans le roman *Blessures*, à travers suppuration de la plaie que Suzanne a attrapée dans la lutte du village contre le grand feu), elle n'est pas étrangère à l'esprit antimilitariste que l'on trouve déjà dans *L'Ulenspiegel*, et renvoie à l'attitude qui fut celle du soldat Willems en 1940 (telle que l'auteur l'évoque dans ses conférences d'*Un Arrière-Pays*⁴⁹, et dont on trouve des traces dans une pièce ultérieure, *Elle disait dormir pour mourir*). Reste que l'énumération des différents chefs de guerre bien réels comme les renvois aux corps divers (« italiens, espagnols, souabes, picards ») qui composaient l'armée à l'époque de l'hégémonie espagnole dans le monde occidental ancre, d'une certaine façon, la pièce dans une Histoire qui est plus qu'un décor, sans faire pour autant de cette pièce quelque chose relevant de l'historique. En somme, Willems réalise ainsi l'incarnation d'un passé qui ne soit pas « un passé historique », mais « le passé qui se fait en nous-mêmes par nos attaches à la tradition⁵⁰ ».

Les nuances contenues dans les tirades doivent être également pointées. Alors que tous chantaient à tue-tête à l'époque héroïque et joyeuse, tous désormais « parlent » seulement « une langue différente » et n'ont d'autre rapport au monde que les sévices infligés aux populations civiles pour leur extorquer leurs biens. Ce constat, que n'eût pas désavoué De Coster, est fondamental pour la compréhension de l'œuvre de Willems comme pour la prise en compte des nostalgies qui l'animèrent. L'allusion aux XVI^e / XVII^e siècles dépasse donc — et de loin — les renvois que l'auteur inscrit par ailleurs, et à l'Histoire, et au Mythe, dans cette pièce-charnière de son parcours théâtral. Écrite au moment du vote des lois linguistiques qui vont modifier le visage de la Belgique, elle ne renvoie pas directement à ces déchirements qui ne peuvent pourtant que travailler le francophone des Flandres qu'est Willems.

48/ Paul Willems, *Warna*, Bruxelles, Brepols, 1963, p. 12.

49/ Paul Willems, *Un arrière-pays*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL, « Chaire de poétique : 3 », 1989. Le second chapitre intitulé *Les Mythes* (p. 27-45) raconte l'expérience qui fut celle du maréchal des logis Paul Willems durant la Seconde Guerre mondiale.

50/ Paul Willems, *Warna*, *op. cit.*, p. 8.

Expliquée dans le texte par ces « massacres de juillet », qui ne sont pas plus élucidés que les autres allusions historiques — ils peuvent dès lors devenir emblématiques d'une situation quasi universelle, tout en renvoyant à des images précises d'une Histoire et d'un imaginaire —, la situation de déglingue, de pourrissement et d'anéantissement des anciens Pays-Bas au tournant des *xvi^e* et *xvii^e* siècles dessine la matrice lointaine de l'espace physico-métaphysique néantisé qui s'autonomisera plus tard chez Willems, par exemple dans le terrain vague de *Nuit avec ombres en couleurs* (1983), puis dans la fable en prose du *Pays noyé* (1990), et montre clairement les formes d'ancrage dans le réel et dans l'Histoire de cette esthétique que l'on a coutume de qualifier de « réalisme magique ».

Dans *Warna*, les privilégiés ont d'ailleurs l'impression de vivre « une mort travestie ». Cela les amène à rêver d'un ailleurs réel qui serait un « pays », réseau d'associations qui n'est pas étranger non plus à la tradition belge. Ni à Willems lui-même. Celui-ci écrit en 1980, dans *La Belgique malgré tout* : « J'aime le *non-état* qu'est ce pays⁵¹. » Si Malo, le garçon pauvre du domaine, rêve de la mer, Marie — fort bien prénommée lorsqu'on songe aux années décisives de la fin du *xv^e* siècle — pense que « le printemps ne sera pas sur la mer mais sur nous, très loin, en Bourgogne⁵²... ».

Ainsi Willems qui a évoqué peu auparavant, par la bouche d'Ernevelde, l'amant de *Warna*, les actions françaises du duc de Joyeuse⁵³ (dans un autre territoire d'entre-deux lui aussi déchiré par les armes, l'Alsace) dessine en pointillé l'espace réel et imaginaire

51/ Jacques Sojcher (éd), *Revue de l'Université de Bruxelles. La Belgique malgré tout*, Bruxelles, Éd. de l'Université, 1980, p. 481-488 : « (...) les pays qui ont des héros ont tous commis dans leur passé de grands crimes dont le sang ne s'efface pas. (...) La Belgique a été voulue par les autres. Depuis longtemps on a disposé de ce pays *comme d'un terrain vague* qui aurait passé d'héritage en héritage et puis qui finalement aurait été institué en terre libre par des frères ennemis. Quelle chance nous avons eue ! (...) Oui, j'aime bien vivre ici. Dans un pays qui n'existe presque pas et que je sens si profondément. Oui, c'est ici que je veux vivre. Je n'ai pas la nostalgie d'appartenir à une Nation. Au contraire. Je hais les nations. (...) Nos querelles volent bas, tant mieux. Qu'elles restent où elles sont. Pourvu qu'elles ne s'élèvent jamais à la hauteur des mitrailleuses. Pourvu que jamais, chez nous, on n'estime devoir tuer quelqu'un parce qu'il pense autrement. Pourvu que nos querelles ne suscitent jamais les héroïsmes et les terrorismes. » (Je souligne.)

52/ Paul Willems, *Warna*, *op. cit.*, p. 40-41.

53/ Soldat et marin, ce personnage s'illustra notamment en Languedoc dans le camp catholique. Son choix fait bien sûr retentir ironiquement, chez Willems, le signifiant de son patronyme.

d'un pays — le sien, mais aussi la Belgique — qui s'est particulièrement fantasmé comme pays d'entre-deux. Pas de nostalgie lotharingienne pour autant, mais la perception d'une situation singulière d'entre-cultures qui crée une culture jamais monumentalizable. Si, ce faisant, les textes de Willems renvoient aux songes qui ont été inférés de cette situation dans le mythe, elles ne peuvent faire oublier pour autant que la Seconde Guerre mondiale trame très profondément cette pièce des années 1960, et l'ensemble de l'œuvre de Willems. Il est significatif, en outre, que ce soient des bribes de l'Histoire et du mythe des anciens Pays-Bas qui resurgissent comme lambeaux de référentiel — fussent-ils quelque peu noyés, comme l'Histoire elle-même, par l'esthétique propre à l'écrivain. Et cela au moment de la mise en œuvre légale en Belgique de la volonté, nationaliste par essence, de territorialiser les langues et d'homogénéiser les territoires.

Willems atteste ainsi la vie du mythe, non dans ses phases vives et d'exaltation, — la Seconde Guerre mondiale est passée par là, je le répète — mais dans sa puissance nostalgique : à travers des couleurs lointaines, passées, comme l'on disait jadis des tapisseries. C'est là qu'il choisit d'inscrire *Warna*, un des personnages les plus pathétiques de son théâtre. La comtesse n'atteint pas encore entièrement, en revanche, au mythe personnel, comme ce sera le cas de Josty dans *La Ville à voile* ou des personnages de pièces qui suivront. Reste que c'est dans cet horizon que Willems choisit d'incarner une esthétique privilégiant résolument l'immémorial sur l'historique. Ce faisant, il n'est pas sans renvoyer à l'historicité propre à la Belgique.

Willems le fait alors que la Belgique unitaire à dominante francophone s'apprête à disparaître — après le dernier sursaut-raïdissement et l'aveuglement francophone de l'après 1945. Le poids décisif de la Seconde Guerre mondiale sur les mentalités est d'ailleurs explicité dans sa *Lettre aux comédiens qui interpréteront Warna* publiée dans l'édition revue de 1984. Paul Willems y évoque les nuits de l'hiver 1944, celles dont il a dit ailleurs qu'elles l'avaient vraiment plongé dans la guerre :

Il faut que la pièce vienne de très loin. Comme un souffle. On s'éveille la nuit, dans une chambre d'hôtel dont la fenêtre donne sur la mer. On entend la voix immémoriale et inlassable des vagues qui déferlent sur la plage. Je me souviens ainsi des nuits de l'hiver 44. Le soir, le couvre-feu bloquait à la maison. L'hiver était glacial, la neige et la glace recouvraient tout le pays. La BBC nous donnait des nouvelles du front de l'Est. Nous savions quelles villes allemandes n'étaient plus que ruines. La délivrance était proche.

Mais une autre voix, plus impressionnante encore, nous parlait avec le même mystère que les vagues de la mer (...) Je comprenais que notre vie et notre mort se faisaient aussi de façon implacable et que je ne l'aurais jamais su si je n'avais, par hasard, soulevé un coin du rideau de papier noir.

Ce sentiment du destin, Willems estime qu'il ne l'avait pas consciemment au moment où il composait *Warna*, même si c'est bien lui qui a, en fait, « dicté » sa pièce.

J'ai senti se réveiller comme une mémoire d'avant ma naissance, un songe d'après ma mort. Car nous possédons tous, venant de plus loin que nous, le souvenir de neiges, de famines, de guerres et de massacres anciens. *Ce souvenir est très vivace en Flandre* (...) Et chaque guerre ravive en nous cette mémoire.

Et Willems de réutiliser le mot que dut déjà choisir De Coster pour dire la façon des Belges d'écrire leur rapport à l'Histoire à l'heure des États-Nations. « La pièce appartient au temps de la légende ; un autre temps, l'époque de toujours. Car la légende est l'écho de grands événements ou de situations qui passent de génération en génération. Histoire non écrite, qui n'est pas celle des historiens⁵⁴. »

C'est aussi poursuivre la technique du *Massacre des innocents* de Maeterlinck, que ce choix d'images légendaires, historiales plus qu'historiques. Un tel rêve fut celui de nombre d'écrivains belges de l'après-guerre⁵⁵. Et sans doute d'une Belgique que les événements de 1940-1945 projetèrent hors des mythes qu'elle s'était construits, et dans lesquels elle avait cru pouvoir indéfiniment se retrouver, ce qu'à bien compris Pierre Mertens dans *Une paix royale*.

Ces mythes continuent toutefois de vivre avec force, et en dehors du champ strict de la littérature notamment. Il suffit de songer aux chansons de Brel (1929-1978) dont il n'est pas exagéré de dire qu'elles constituent une sorte d'acmé du mythe de la Flandre litté-

54/ Paul Willems, *Warna ou Le Poids de la neige*, Bruxelles, Didascalies, 1984, p. 2 et 8. (C'est moi qui souligne).

55/ Dans les premières pages de *La Déchirure* (1966), Henry Bauchau — dans ce récit, l'auteur, à l'occasion des derniers jours de sa mère, se livre à une profonde tentative d'anamnèse de sa propre histoire — dit tenter de « retrouver l'aiguillage et le fil des jours ». Et cela, en disant « toute une histoire, ou peut-être la négation de l'histoire » (*La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966, p. 24). Incidemment, l'auteur, relatant une séance chez sa psychanalyste qu'il nomme la Sybille — il s'agit de Blanche Reverchon-Jouve — montre le lien profond de l'Espagne du XVI^e avec l'imaginaire belge du désastre : « Peut-être était-ce l'abondance des gris dans la chambre qui suggérait la présence d'un cardinal maigre, teinté de grandeur espagnole, avec en arrière-plan les mots : exécution capitale. » (p. 31)

raire et picturale. La différence de réactions à la mort de Brel, dans les parties francophone ou néerlandophone du royaume, témoigne à la fois de cette emprise dans le monde francophone et de son peu de rapport avec les réalités flamandes contemporaines. Brel, qui magnifia *Le Plat Pays*, se projeta également dans la figure de Don Quichotte. Ce n'est pas un hasard. J'ai par ailleurs analysé de près certains éléments du rapport de Jacques Brel à son pays natal, y compris à travers l'impact de la Seconde Guerre mondiale, dans *Brel et sa « Belgique »*, Confluencias, 17, Coïmbra, Instituts de Estudos Franceses, dezembro 1999, p. 37-50.

Il faudrait également parler de la bande dessinée, entre autres de *Bob et Bobette*, la célèbre série de Willy Vandersteen (1913-1990) — un néerlandophone cette fois. Elle ne manque pas de mettre en scène *Le Fantôme espagnol* (1949) ou *La Révolte des Gueux* (1974).

Il faut aussi rappeler que, dans son quatrième récit en prose, *La Chronique du cygne*⁵⁶, Willems décrit une autre guerre, tout aussi ravageuse du pays de cocagne, celle de la modernisation effrénée du capitalisme industriel et immobilier du xx^e siècle. Celui-ci n'a cessé, depuis, de prospérer et de proliférer dans les villes, au bord des côtes, et même dans les campagnes. L'écrivain oppose cette civilisation du béton à celle des jardins, qu'il défend. Il le fait à une époque où l'écologie ne fait pas partie du vocabulaire de référence.

Pour désigner le grand maître de cette civilisation conquérante et honnie, le patronyme auquel recourt Willems pour son personnage est celui d'une des figures les plus haïes de l'histoire de Belgique et des anciens Pays-Bas : Ferdinand Alvarez de Toledo, duc d'Albe, et bras droit de Philippe II d'Espagne dans les Pays-Bas. Dans *La Chronique du cygne*, le personnage s'appelle tout simplement Alvarez. Le clan dont il est le chef, celui des marchands et des entrepreneurs, est appelé le clan des Espagnols.

Ces allusions, il faudrait un jour les expliciter plus avant car elles sont également articulées à la défense d'un état — d'une conception — de la langue⁵⁷, lié par l'auteur à la civilisation des jardins, mais qui va plus loin que cette métaphore.

56/ P. Willems. *La Chronique du cygne*, Paris, Plon, 1949. Rééd. : Bruxelles, Labor, « Espace nord : 171 », 2001, avec une lecture remarquable de Ginette Michaux qui s'intéresse à la logique profonde de ce récit foisonnant.

57/ Dans *Œdipe sur la route* (1990), Henry Bauchau se penche lui aussi sur un état maternel de la langue qu'il oppose à la pratique patriarcale des Achéens victorieux. Ces rapprochements pourraient donner à penser.

Avec les jardins disparaîtra à tout jamais notre langue... la seule langue au monde qui soit vraiment végétale. J'ai appris, continue M. Posse, qu'une loi sera promulguée incessamment, aux termes de laquelle l'emploi de l'espagnol sera rendu obligatoire dans toutes les écoles⁵⁸.

Le statut métaphorique du français et du rôle des Français en Belgique est tout aussi relié aux traces profondes de l'histoire de Belgique :

Heureusement, j'ai fait la connaissance d'un nouveau. Il s'appelle René, mais on le désigne par son nom de famille : Lucotte. Il vient de France et est descendant d'un général de Napoléon. Son père est marchand et appartient au clan des Espagnols, mais René Lucotte est très gentil⁵⁹.

L'histoire du pays rêvé et voulu par le peuple des jardins s'apprend donc dans le catalogue de plantes Snoeck plutôt que dans un manuel d'Histoire. De l'historique, tout y est donc, et n'y est pas pour autant — et jamais en tant que renvoi au factuel. Bref, le légendaire au-delà de l'Histoire.

Pour mieux la dire et n'être pas dupe de ses pièges ? Ou pour en occulter la souffrance ?

Réinjection des éléments du mythe dans la restitution de l'Histoire : Marguerite Yourcenar

Durant les quarante dernières années du xx^e siècle, moment où s'opère décisivement le passage de l'État unitaire dominé par les francophones à un État fédéral dans lequel la majorité flamande donne souvent le la, ce que les Belges ont traditionnellement considéré comme leur grand siècle ne paraît pas susciter de vastes études historiques francophones d'ensemble⁶⁰. Celles-ci s'attachent plus volontiers au xviii^e siècle. Au plan littéraire, les choses se déplacent également. Le mythe du

58/ Paul Willems, *La Chronique du cygne*, op. cit., p. 39.

59/ *Ibidem*, p. 57.

60/ Certaines élites flamandes s'y intéressent en revanche, y consacrent beaucoup de travaux, et n'hésitent pas à jouer de l'ambiguïté sémantique du mot flamand. Or, l'acceptation en est fort différente au xvi^e ou au xx^e siècle puisque, dans le premier cas, elle désigne tout qui habite entre Arras, Luxembourg et Groeningen. Ainsi s'opère une tentative d'annexion, au profit de la Flandre contemporaine, d'un passé prestigieux qui, non seulement ne s'y circonscrit pas, mais ne peut se lire à cette aune. Tout aussi surprenante, la pusillanimité des réactions des francophones dont c'est tout autant l'Histoire et le patrimoine que celui des néerlandophones.

xvi^e siècle paraît faire place à celui du Téméraire⁶¹ ou du cycle thébain⁶², deux mémoires qui constituent de tout autres formes d'assomption de l'échec. Le xvi^e siècle ne disparaît pas pour autant comme cadre narratif. Il suffit de songer aux *Jardins d'hérésie* (2001) d'Albert Chalon ou au *Manuscrit de la Giudecca* (2001) d'Yvon Toussaint. Il prend même une singulière figure dans le *Torquato, l'ami d'un autre temps* (2001) d'André Sempoux où il constitue plus qu'un arrière-plan : une sorte de double niveau.

Le xvi^e siècle ne disparaît donc pas des œuvres⁶³. Il ne semble plus porté en revanche par le regard identitaire de type héroïque, affirmatif ou défensif, qu'on lui vit prendre tout au long des quinze décennies qui précèdent les années 1960. Ni par la singulière affirmation d'une collectivité qui s'y noua. Caractéristique du mythe, le jeu structurel récurrent des personnages disparaît ou se modifie. Celui des trois grands éléments référentiels du mythe (Espagne noire – pays de cocagne – Gueux) s'atténue lui aussi ou se déplace. Il se crypte et se métaphorise. L'image globale bouge en conséquence quelque peu. De même, les figures historiques majeures de l'époque s'y trouvent reprofilées.

Le fait est net chez Marguerite Yourcenar (1903-1987), écrivain qui ne ressortit pas en tant que tel au champ littéraire belge mais dont l'histoire familiale relève, pour une large part, des anciens Pays-Bas et de la Belgique. Aussi n'est-ce pas un hasard si c'est elle qui produit, à cette époque, l'œuvre majeure capable de relancer et rehausser le mythe, et de le transformer en Histoire sans écrire pour autant un roman historique.

L'ancrage de l'histoire familiale des ascendants de Marguerite Yourcenar dans l'histoire des Pays-Bas et de la Belgique, éléments que l'on retrouve particulièrement dans *Archives du Nord*, ce deuxième tome du *Labyrinthe du monde*, nourrissent en effet un des grands romans de l'écrivain, *L'Œuvre au noir*⁶⁴. Le cœur du récit se déploie à travers la vie de personnages issus des Pays-Bas du xvi^e siècle, histoire que la fille du Mont-Noir connaît fort bien et

61/ Kalisky et Compère bien évidemment, mais aussi Christian Lutz et Arnaud de la Croix dans *La Bourguignonne* (1984) dans la période 1975-1985.

62/ Fabien, Bauchau, voire Harpmann qui le mit en dérision. En revanche, les traditions homériques ou bibliques servent peu de support aux fictions.

63/ Je l'aborde, moi aussi, dans *La Nuit de Yuste* (1999).

64/ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968. Toutes les citations de ce livre dans cette étude proviennent de cette édition citée dans le tirage de 1979.

qui n'a cessé d'être brassée par le mythe depuis Moke et De Coster. La vie de Zénon, son héros, prend cours dans le xvi^e siècle dynamique et s'achève à Bruges au moment des années de répression du duc d'Albe.

Yourcenar reprend donc maints éléments historiques de son récit aux personnages que l'on a vus surgir au fil des décennies de vie du mythe. Elle le fait toutefois à travers une immersion moins manichéiste dans l'Histoire que ses prédécesseurs, et sans perspective nationaliste. La complexité de l'Histoire des Pays-Bas au xvi^e siècle et du destin de ses acteurs en ressort avec d'autant plus de lumière. Comme chez De Coster, le personnage central est en revanche le fruit de l'imagination de l'écrivain mais ne peut être comparé à Ulenspiegel. Il n'est pas sans rappeler Érasme en outre. Car Zénon est bel et bien un homme du xvi^e siècle, revisité par une femme du xx^e siècle, et non un personnage de légende, (ré)incarné dans un siècle décisif de l'histoire européenne. Cela change foncièrement les perspectives. Cela accroît, qui plus est, le caractère de véracité de la restitution historique. Une restitution beaucoup moins mythique que celle de De Coster ou d'autres. Une restitution spécifiquement romanesque.

Qui plus est, Yourcenar insère le tout dans une perspective beaucoup plus vaste que celle d'un pays et d'un temps puisque le désir profond de Zénon, mais aussi celui de Jean de Berlaymont ou d'Henri-Maximilien Ligue, qui en proviennent cependant — et sans complexe — concerne le monde et la sortie des limites. Ce songe, qui fut aussi bien celui de la Renaissance que du règne et de la devise de Charles Quint (*plus outre*), ces deux alliés objectifs que sont la Réforme et la Contre-Réforme vont y mettre un terme.

Yourcenar ne manque en outre jamais de pointer les illusions et les impostures des foules comme des puissants⁶⁵ ; et de dresser en contrepoint la singularité profonde de Zénon. Sa façon de faire ne se peut donc comparer en rien à celle de De Coster, même si Ulenspiegel refuse à plus d'un égard le manichéisme. Zénon ne se situe pas dans les enjeux des factions même s'il a fait des choix. « Les services rendus aux rebelles ne prouvaient pas, comme le pensait avec indignation le procureur, et avec admiration les

65/ « Peu à peu, comme dans tous les procès qui pour un temps affolent les badauds, on voyait se dessiner sur deux plans deux affaires étrangement dissemblables : la cause telle qu'elle apparaît aux hommes de loi et aux gens d'Église dont c'est le métier de juger, et la cause telle que l'invente la foule qui veut des monstres et des victimes. » (*Ibidem*, p. 268)

patriotes, qu'il eût embrassé la cause de ces derniers : personne d'entre ces acharnés n'eût compris son froid dévouement de médecin ». Qui plus est, selon Yourcenar, « une fastidieuse irréalité régnait dans ces colloques où les questions et les réponses ne s'emboîtaient pas⁶⁶ ».

Le XVI^e siècle dans lequel plonge *L'Œuvre au noir* est celui d'une Renaissance et d'une Europe bien étrangères au maître omnipotent⁶⁷ dont se réclament généralement luthériens, calvinistes ou catholiques — pour ne point parler des croyants de pays pratiquant l'Islam (les vagabondages de Zénon l'amènent en effet à Alger et en Orient). Le récit tourne donc autour de quelques figures qui, à côté de personnages aussi singuliers que Simon Adrianssen ou la dame de Frösö, emblématisent le siècle dans son inventive grandeur comme dans son échec. Celle de Zénon, médecin, philosophe et alchimiste, dont la vie commence et s'achève à Bruges, figure la prémodernité. Elle n'est pas sans rappeler Érasme, je l'ai dit ; mais aussi Paracelse ou Campanella. Tout aussi singulière, la silhouette d'humaniste catholique de l'ultime ami de Zénon, Jean de Berlaymont, prieur des Cordeliers à Bruges, adversaire de la torture, patriote et adepte d'un Dieu exigeant tout sauf barbare. Mais aussi celle de ce paladin brugeois cultivé et fêru de femmes, de vies et d'aventures, qui n'est autre que le demi-frère de Zénon et ne deviendra pas un *condottiere* : Henri-Maximilien Ligre.

C'est sur son portrait que s'ouvre le roman. L'homme s'en va rejoindre les troupes du roi de France plutôt que celles de l'empereur après avoir joué sa décision à pile ou face, ce qui relativise bien des choses et est conforme aux mœurs du temps, mais aussi à la liberté du personnage. Sa vie se passe ensuite à « servir alternativement le Roi Très Chrétien et le Roi Catholique, mais la gaieté française s'accordait mieux à son humeur⁶⁸ ». On est loin d'une certaine conception romantique ou postromantique du destin. On est également loin des héros nationaux ou des figures manichéistes du bien et du mal. On ne se trouve pas pour autant dans une absence de perspective éthique.

Que la première partie du livre (« La vie errante ») s'ouvre par la rencontre inopinée des deux frères qui viennent de fuir le toit rassu-

66/ *Ibidem*, p. 288.

67/ *Ibidem*, p. 203. « Chacun de nous est bien faible, mais c'est une consolation de penser qu'Il est plus impuissant et plus découragé encore et que c'est à nous de L'engendrer et de Le sauver dans les créatures. »

68/ *Ibidem*, p. 124.

rant du puissant banquier Ligre⁶⁹, l'un pour les Alpes et les armées du Roi, l'autre pour les Pyrénées et les secrets alchimiques du prieur de Léon marque, sur fond de différences, leur commune ouverture à un monde multiple et en expansion dans lequel ni l'un ni l'autre n'entendent se laisser enfermer par le confort ou par les dogmes. Leurs retrouvailles à Innsbruck, au terme du premier tiers de *L'Œuvre au noir*, celui que préparait *La mort conduit l'attelage*, confirme ce mouvement profond du livre autour de ces deux figures de l'écart. L'adepte de Vénus et des Muses s'approche d'une mort malencontreuse sous les murs de Sienne à l'occasion de laquelle disparaît dans la boue le manuscrit de son *Blason du corps féminin* tandis que le médecin philosophe, méfiant à l'égard des illusions de l'amour et plus porté généralement sur les hommes que sur les femmes, se dirige, après de nombreux détours — dont celui de la dame de Frösö — vers l'étrange retraite des six années où il vit caché au cœur de Bruges, sa ville natale. Bruges est, il faut le rappeler, la ville emblématique des Pays-Bas du xv^e siècle.

C'est là que Zénon exerce à la fois une pratique médicale désintéressée à l'égard des pauvres et noue, avec ce demi-frère spirituel qu'est le prieur des Cordeliers⁷⁰, un dialogue qui constitue un des sommets du livre. Ce dialogue en éclaire le projet tout de nuances. La

69/ Choix de figure significatif de la part de Yourcenar et de sa vision complexe puisque cette époque est aussi celle de la mise en œuvre du capitalisme, et d'un rapport nouveau entre princes et financiers. Ceux de Charles Quint sont la famille Fugger. Celle-ci fait l'objet de la huitième séquence de la première partie du livre *Les Fugger de Cologne*. « Tantôt rivaux et tantôt compères, le gros Juste Ligre et le fluet Martin, le marassin des Flandres et la belette rhénane, s'étaient surveillés, conseillés de loin, soutenus ou nui depuis plus de trente ans. Ils se prisaien à leur vraie valeur, ce que n'eussent pu faire ni les badauds ébaubis par leur fortune, ni les princes qu'ils servaient et dont ils se servaient (...). À d'autres les bruits de cloches ou de bombardes, les chevaux fringants, les femmes nues ou drapées de brocart, à eux la matière honteuse et sublime, honnie tout haut, adorée ou couvée tout bas, pareille aux parties secrètes en ce qu'on en parle peu et qu'on y pense sans cesse, la jaune substance sans laquelle Madame Impéria ne desserrerait pas les jambes dans le lit du prince, et Monseigneur ne pourrait payer les pierreries de sa mitre, l'Or, dont le manque ou l'abondance décide si la Croix fera ou non la guerre au Croissant. Ces bailleurs de fonds se sentaient maîtres ès réalité. » (*Ibidem*, p. 82-83)

70/ Chacune des trois parties du livre comporte un dialogue majeur entre Zénon et un autre enfant des Pays-Bas. Celui d'Innsbruck avec Henri-Maximilien fait le point des apports respectifs des deux vies errantes vouées aux aventures des armes et des savoirs entre 1529 et 1549. Celui qui se déroule avec Jean de Berlaymont, dans *La Vie immobile*, touche aux rapports respectifs de deux âmes d'exception à la souffrance du monde mais aussi à celles de son corps. Enfin, dans *La Prison*, le dialogue de Zénon avec le vieux maître de son enfance, le chanoine Campanus, permet de marquer ce qui lie encore sa pensée à la pré-Renaissance, comme ce qui s'en est décidément détaché.

figure de Zénon ne se spécifie et ne s'impose en effet qu'au travers d'expériences, d'épreuves et de dialogues qui manifestent toute la complexité — et parfois l'ambiguïté — du sujet. La mort de Zénon n'est pas imaginable en outre sans le dialogue impossible, affectueux et fasciné, de Zénon et de Jean de Berlaymont. Yourcenar écrit d'ailleurs, dans son commentaire historique final des sources historiques qui ont servi à l'invention de son personnage de fiction que « Zénon, comme tant d'autres esprits libres du même siècle (...) reste plutôt situé sur le versant catholique⁷¹ » mais met dans les pensées de Jean de Berlaymont la conviction que les attaques de Zénon contre Luther constituent une mise en cause latérale du christianisme.

Yourcenar trace ainsi non pas une mais plusieurs figures d'hommes typés du XVI^e siècle, figures nuancées mais ancrées. Mis à part chez le premier Moke — mais, bien sûr, à un degré infiniment moindre —, on ne trouve quasiment aucun exemple d'une telle complexité et d'une telle dialectique dans le corpus examiné jusqu'à présent. Cette absence est précisément celle des proliférations mythiques⁷², non des romans immergés dans l'Histoire. Parmi les textes du corpus mythique qui prend corps en Belgique dès le XIX^e siècle, le dialogue n'atteint d'ailleurs jamais aux contrastes emmêlés, mais non inextricables, dans lesquels excelle l'auteur du *Traité du vain combat*.

Cela n'empêche pas Marguerite Yourcenar de plonger au cœur de la matière historique brassée par tous les auteurs précédemment commentés dans l'histoire du mythe belge du XVI^e siècle. La fille du Mont-Noir accorde même à cette matrice une importance finalement plus grande⁷³ qu'aux faits liés à d'autres épisodes de la vie de

71/ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 330.

72/ Ce que le roman de Moke n'est pas encore puisqu'il s'agit d'un roman historique qui fournira les éléments d'un des trois pôles du mythe.

73/ On ne manquera pas de remarquer comme les renvois à la liberté des mœurs, célébrés par exemple par Eekhoud, se retrouvent dans ce roman en se fondant sur des faits historiques précis. Yourcenar les antedate toutefois pour les faire coïncider avec la vie de Zénon — i. e. avec la période tragique de la répression du duc d'Albe exacerbée par le mythe. Les procès des Augustins et des Cordeliers eurent lieu en 1578 « dix ans après l'époque à laquelle (elle) les place, et à un moment où les adversaires des ordres monastiques, considérés comme acquis à la cause espagnole, avaient brièvement le dessus dans ces deux villes » (Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 338), c'est-à-dire Bruges et Gand. La façon qu'a Yourcenar d'expliquer son choix (« montrer, sur un arrière-plan de politique locale forcément différent, mais tout aussi sombre, la même fureur partisane des ennemis de l'Église, jointe à la crainte des autorités ecclésiastiques de paraître étouffer un scandale, aboutissant aux mêmes atrocités légales », *idem*) est à noter mais ne minimise par le poids de ce qui reste actif du cœur de la matrice symbolique du mythe — celle-là même dont parle Paul Willems.

Zénon et ne manque pas de la situer au cœur de parties aussi essentielles que celle du dialogue entre Zénon et le prieur des Cordeliers (*La Vie immobile*). Cela rend d'autant plus fascinante la différence de perspective entre ce livre et les autres textes étudiés jusqu'à présent dans cette étude.

Si son personnage principal est un enfant des Pays-Bas revenu mourir et s'accomplir en son pays natal en proie à d'horribles convulsions politico-religieuses, c'est aussi un homme dont le destin ne se réduit pas pour autant à cette Histoire. Là où la lutte contre l'opresseur était exaltée par tant d'auteurs belges, on trouve chez Yourcenar sa présence, à la façon des clairs-obscur d'un Rembrandt. Elle est en effet sublimée dans la douloureuse figure du prieur des Cordeliers. « Non que les maux des Pays-Bas laissassent Zénon indifférent, mais il avait trop vécu dans un monde à feu et à sang pour éprouver devant ces nouvelles preuves de la fureur humaine le saisissement de douleur du prieur des Cordeliers⁷⁴. » Le duo formé par ces deux figures exceptionnelles indique que l'on entre chez Yourcenar dans un autre espace, plus historique et individuel à la fois. Il montre en outre comment s'effectue la reprise et la transformation des éléments synthétisés et fantasmés par le mythe.

Marginalisé socialement du fait de sa bâtardise, Zénon n'en a pas moins connu très tôt des acteurs majeurs de l'histoire de l'Europe et des anciens Pays-Bas. Ainsi a-t-il vu jadis entrer chez Henri-Juste Ligre Marguerite d'Autriche⁷⁵, tante de Charles Quint et régente des Pays-Bas. Avec Jean de Berlaymont, il se trouve en présence d'un grand seigneur qui fit partie de la cour de l'empereur — il en avait été un plénipotentiaire au traité de Crespy — mais aussi d'un proche de la sœur de l'empereur, elle aussi régente des Pays-Bas (Marie de Hongrie) auprès de laquelle il remplissait le rôle de grand forestier. Par sa femme dont il est veuf, le prieur est en outre apparenté à Lamoral d'Egmont, homme à propos duquel son jugement reproduit ce qui domine dans la tradition, et qu'exalte déjà Goethe : « Lamoral a le cœur grand, mais peu de jugement⁷⁶. » Sans que cela soit le cœur de son propos, *L'Œuvre au noir* va donc au cœur des enjeux du pouvoir dans les États patrimoniaux de Charles Quint et se fait l'écho

74/ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 188.

75/ Férie de précisions historiques, Marguerite Yourcenar avance en revanche (p. 43) que Marguerite d'Autriche se serait refusée à des secondes noces alors que ce à quoi elle s'est en effet refusée, c'est à des troisièmes noces réelles (j'exclus donc ce qui s'est passé durant son enfance, son éducation à la Cour de France en vue de lui faire épouser le futur Charles VIII).

76/ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 198.

des années noires de « la patrie belge⁷⁷ ». Yourcenar choisit d'y inscrire la fin de Zénon, ce qui n'est pas négligeable mais ne détermine pas pour autant le sens de l'œuvre.

Le récit reprend donc — généralement, sans les développer —, les épisodes-clefs de ces années tragiques tels qu'on les retrouve dans tous les textes du corpus. Il fait dès lors allusion aux principales figures historiques qui l'illustrent. À travers la bouche du prieur reparait ainsi l'opposition entre l'empereur et son fils — le premier « s'inquiétant avant tout de l'unité de l'Empire, ce qui est naturel et le roi Philippe pensant à la suprématie des Espagnes. Hélas !⁷⁸ ». Quant à Zénon, il considère Philippe II comme un tyran mais ne manque jamais d'affirmer qu'il tient légitimement son pouvoir sur les Pays-Bas d'une « aïeule qui fut l'héritière et l'idole des Flandres ». Ce point de vue, même s'il apparaît parfois, est foncièrement étranger aux images du mythe comme aux romantismes nationaux. Si le prieur est prêt à passer l'éponge à l'habile politique, ligotée par le roi, qu'est la nouvelle régente, Marguerite de Parme⁷⁹, il s'insurge de devoir prier publiquement pour le roi qu'il compare à Hérode, ou pour son âme damnée, le cardinal de Granvelle.

La scène avec les iconoclastes, un des lieux généralement hauts en couleur de nombreux récits, n'est pas absente de *L'Œuvre au noir* mais s'y voit traitée, là encore, d'une tout autre façon qu'à l'ordinaire. Elle est en effet encadrée par l'appel fait à Zénon pour sauver un blessé, dont il repère et dévoile assez rapidement la fable ; comme par la discussion avec le prieur sur les moyens de le faire toutefois fuir chez les Gueux de mer. L'épisode de la destruction de la statue de la Vierge de Zevecote ne donne pas lieu, lui non plus, à quelque scène fantasmatique. Il permet d'évoquer, et la présence indue des Espagnols aux Pays-Bas, et le double jeu du pouvoir espagnol, dont De Coster avait fait un usage maximal. Si le prieur affirme que « nos gouvernants provoquent des excès pour sévir ensuite plus à l'aise⁸⁰ »,

77/ *Ibidem*, p. 184.

78/ *Ibidem*, p. 187.

79/ « (...) une assez bonne femme qui cherche des accommodements entre la hache et le billot » (*ibidem*, p. 186).

80/ *Ibidem*, p. 193. Mais, ici encore, le nœud de la discussion entre le prieur et Zénon porte ailleurs : sur le rapport du peuple aux images ou sur la complexité de l'acte commis par Han. Pour Zénon, « Ce rustique n'a pas plus insulté l'instrument du salut du monde » qu'est la Vierge Marie dans la religion chrétienne courante « qu'il n'a pensé en tuant Vargaz venger la patrie belge ». Pour le prieur, en revanche, qui va cependant fournir l'argent nécessaire à sa fuite, il a fait « l'une et l'autre » (*ibidem*, p. 195). Quant à l'attention perpétuelle requise par les soins de Han — à quoi Zénon se concentre foncièrement, « elle ressembl[e] fort à ce que le prieur eût appelé l'état d'oraison » (*ibidem*, p. 190).

l'affaire ne débouche pas pour autant, chez Yourcenar, sur une quelconque idéalisation des uns ou des autres. Au lieu de rejoindre les Gueux via Anvers, où il devait se remettre définitivement de ses blessures, Han, le personnage de l'épisode, à peine remis d'aplomb, ne choisit-il pas de s'embarquer sur un bateau négrier ?

L'image que se fait (et que donne) du monde mademoiselle de Crayencour, plus de vingt ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, réserve à d'autres figures qu'à celles des héros sanguinaires ou barbares les signes de l'élection et de l'idéalisation — fût-elle tempérée. Ni dans les œuvres de De Coster, ni dans celles de Verhaeren ou de Ghelderode, les figures de Zénon ou du prierer n'eussent pu advenir en tant que telles.

L'arrestation et l'exécution des comtes d'Egmont et de Hornes font également partie des reprises des grands constituants du mythe que Yourcenar effectue. Mais l'aristocrate qu'elle est n'arrête pas de rappeler ce que taisent généralement les fictions et qui eût pu alimenter le mythe : le fait que les deux comtes se sont vus refuser « ce jugement par leurs pairs qui leur eût probablement laissé la vie sauve⁸¹ ». Cette iniquité par rapport aux privilèges de classe qui constituent alors des droits n'empêchera pas le comte d'Egmont, à la différence de son concierge roué de barres de fer, de mourir « proprement d'un coup de hache sur un échafaud tendu de noir, consolé par le deuil de la populace qui voit à juste titre en lui un amateur de la patrie belge, ayant reçu les excuses du bourreau qui le frappera, et accompagné par les prières de son aumônier qui l'expédiera au ciel⁸² ».

Ce fait lui-même, partie intégrante d'un épisode emblématique du mythe national souvent occulté par celui-ci, s'inscrit toutefois chez Yourcenar dans une perspective plus vaste et plus intériorisée. Il est évident — et Zénon en est conscient, ce qui accroît la densité de la scène — que ce grand spirituel dans le siècle qu'est le prierer meurt de la destruction de sa patrie sous prétexte de religion, comme de la folie et de l'aveuglement des hommes⁸³. Ceux-ci, il les prend littéralement — et christiquement — à charge dans son corps. Le prierer n'est-il pas celui pour qui « la douleur seule requiert notre charité⁸⁴ », conviction qui est au plus haut de la tradition

81/ *Ibidem*, p. 197.

82/ *Ibidem*, p. 199.

83/ « Pourquoi avons-nous laissé l'opiniâtreté, l'impudence et la rancune se glisser dans des disputes de doctrine (...) » (*ibidem*, p. 200)

84/ *Ibidem*, p. 199.

chrétienne ? Zénon le respecte mais s'en distancie. La mort des comtes intervient à ce moment précis et devient dès lors comme métaphorique, quoique réelle et tout sauf mythique. Zénon a tout fait pour cacher au prieur l'affreuse nouvelle qui le touche dans ses convictions comme dans ses apanages. Alors qu'il s'enquiert auprès du novice chargé des soins corporels de son supérieur, du dernier bain de son pris par lui, le prieur répond : « C'était le lundi six, le jour où les deux comtes ont été exécutés⁸⁵. » Ce qui en dit long sur la complexité d'une vision, même pour le personnage clef du roman qu'est Zénon⁸⁶.

Les drames qui découlent de l'arbitraire du Tribunal du Sang instauré par le duc d'Albe ne font pas l'objet d'un gros plan chez Yourcenar mais figurent dans le récit à un tout autre titre que les allusions de Willems aux violences de l'Histoire dans *Warna*. Yourcenar en parle, mais à travers des épisodes sans pathos tels que l'arrivée à l'hospice Saint-Casius (où officie Zénon) de foules de « rustres » en fuite « chassés de hameaux rebelles méthodiquement vidés par la troupe⁸⁷ » ; ou du passage de bourgeois, discrets sur leur destination, que des bateaux emmèneront en Zélande ou en Angleterre. Revenu de la côte où lui-même s'est rendu, après la mort du prieur qui lui a conseillé de quitter le pays natal, Zénon rencontre des calvinistes en fuite depuis Tournai ainsi que deux jeunes patriotes bruxellois catholiques soucieux de rejoindre les troupes du prince d'Orange. Ceux-ci lui parlent des Gueux des Bois ou du seigneur de La Mark, figure mythique de la révolte, ainsi que de la capture et de l'exécution de monsieur de Battembourg et de dix-huit gentilshommes.

C'est dire que Yourcenar est au moins aussi bien informée que ses prédécesseurs — voire mieux —, et qu'elle n'entend omettre aucun épisode essentiel de la révolte des Pays-Bas. Mais son point de vue, plutôt favorable à ceux qui exigèrent de Philippe II le respect des droits que leur avait accordés son père, entend restituer la révolte dans son ensemble et sa complexité. Sans privilégier donc tel ou tel parti ; et sans dissimuler les failles ou les ambiguïtés des uns et des autres. Dans ses entretiens avec le prieur, Zénon ne s'est, par exemple, pas privé de relever la contradiction entre l'austérité de mœurs revendiquée par les Réformés et la débauche de leur leader

85/ *Ibidem*, p. 218.

86/ En ce sens, le très beau film tiré par André Delvaux de *L'Œuvre au noir*, focalisé sur la figure prémoderne de Zénon, ôte une part de la complexité historique du récit.

87/ *Ibidem*, p. 223.

en Flandre, monsieur de Brederode ; ni les déviations de l'Église promettant la mort simple à qui se confesse *in extremis* au mépris du bon usage des sacrements ; voire le double jeu de « l'État ecclésiastique de Liège qui, par définition, est pour la Sainte Église » mais « s'enrichit à fournir ouvertement des armes aux troupes royales, et subrepticement aux Gueux⁸⁸ ».

La troupe de fuyards rencontrés par Zénon sur la route qui va d'Heyst à Bruges suscite des commentaires tout aussi significatifs de la vision du monde de la dame de Petite Plaisance comme de l'impossibilité qui est la sienne d'entrer dans quelque forme d'absolu idéologique ou national⁸⁹. Le maître d'école tournaisien « bravant le glaive, le feu et l'onde pour attester tout haut sa foi en la prédestination de la plupart des hommes à l'Enfer » paraît à Zénon « un bon spécimen de l'universelle démence ». Il témoigne des « répulsions et des haines surgies du plus profond » de la nature humaine qui, « le jour où il ne serait plus de mode de s'exterminer pour cause de religion, se donneraient cours autrement ». Plus sensés à ses yeux, les deux jeunes patriotes bruxellois n'en sont pas moins des gens qui risquent « leur peau pour la liberté » en se flattant « d'être de loyaux sujets du roi Philippe » et en étant convaincus que tout rentrerait dans l'ordre « dès qu'on se serait débarrassé du duc⁹⁰ ».

Celui-ci, dont Yourcenar orthographie le nom à l'ancienne⁹¹, est bien sûr présent dans le roman. Alors que Zénon l'exhorte à ménager son corps qu'il soumet aux rudes épreuves du cilice, Jean de Berlaymont proteste et estime qu'il s'agit au contraire de doubler ces mortifications à l'égal de l'accroissement des malheurs publics auxquels le médecin-philosophe n'a pas le temps de réfléchir. Le prieur annonce ainsi à Zénon le rassemblement en Piémont, sous les ordres de Ferdinand Alvarez de Toledo, de 20 000 hommes en train de passer les Alpes pour fondre sur les pays de par deçà.

88/ *Ibidem*, p. 186.

89/ Ce point de vue renvoie à certains égards à des traditions aristocratiques. Comme à la perception qu'a l'écrivain de l'histoire transnationale de sa famille. Elle en rend compte dans *Le Labyrinthe du monde*. Marguerite de Crayencour descend d'une famille de petite noblesse des anciens Pays-Bas qui, du côté paternel, devint française à la fin du XVII^e siècle (du fait des annexions territoriales réalisées par Louis XIV au détriment des Pays-Bas méridionaux) et, par sa mère, des grandes familles installées en principauté de Liège puis en Hainaut. Ce point de vue n'est pas sans révéler en outre, chez Yourcenar, la façon d'écrire et de penser après Auschwitz et la Seconde Guerre mondiale.

90/ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 249.

91/ Elle écrit « Alve ». Comme elle utilise octante.

Parmi ces hommes, des Albanais. Yourcenar n'en tire pas quelque personnage romanesque à la façon de Moke. Le sergent Milo a fait de l'auberge de La Belle Colombelle, lieu de ralliement des fuyards, son quartier général et le lieu de ses privautés avec la sœur de la patronne. Soucieux de compenser les maigres profits réalisés à l'encontre des « luthériens pillables et rançonnables », bien moins nombreux qu'on ne l'avait prétendu, il se livre à un commerce bien plus rentable, et qui fait de lui l'égal du roi : il prélève cinq ducats sur chaque candidat à l'exil...

Quant au duc de fer et de sang de la tradition, on le voit surgir en chair et en os dans une réception⁹² dans le domaine de Forestel, la propriété de Philibert Ligre — frère d'Henri-Maximilien et demi-frère de Zénon — et de sa femme, Martha — le second enfant de la mère du médecin-philosophe. Le teint jaune du duc, qui avait fait fantasmer des générations d'écrivains, est ici rapporté à sa cause : une maladie de foie. Sa vision comme ses choix, ceux d'un soldat, paraissent tout aussi vraisemblablement rapportés :

(il) montrait pleine confiance en ce qui concernait la situation en Germanie Inférieure et en Flandre : les troubles étaient matés ; la monarchie espagnole n'avait pas à craindre qu'on lui enlevât jamais Middelbourg ou Amsterdam, non plus d'ailleurs que Lille ou Bruxelles. Il pouvait prononcer son *Nunc dimittis* et implorait le Roi de lui donner un remplaçant⁹³.

Moins optimiste pour l'avenir, le conseiller des princes qu'est devenu Philibert Ligre estime que l'on parle beaucoup du courage des rebelles dont on exagère le nombre « mais pas assez de la fortitude de cet homme d'État et de guerre mourant sous le harnois pour son maître⁹⁴ ». Quant à l'aide de camp du duc, Lancelot de Berlaymont, qui n'est autre que le fils du prieur, il ne regrette que l'indiscipline des troupes qu'il attribue à la très grande irrégularité du paiement de leur solde par Philippe II.

Si *L'Œuvre au noir* ne peut se réduire à l'histoire des troubles des Pays-Bas, ni à leur histoire contrastée tout au long du XVI^e siècle, il reste que c'est à partir de figures émanant pour une bonne part des pays de par deçà, alors au cœur de la richesse et du progrès en Europe occidentale, que la fille du Mont-Noir plonge dans le XVI^e siècle ; que l'essentiel des pages du volume s'y déroule et que la fin de la vie de

92/ Celle-ci est comme un pendant de la réception à Dranoutre, au début du livre, réception en l'honneur de Marguerite d'Autriche.

93/ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 292.

94/ *Ibidem*, p. 295.

ces figures complémentaires que forment Zénon et Jean de Berlaymont se passe aux pires heures de la répression du duc d'Albe. Comme l'explique la « Note de l'auteur » qui clôt le volume, sa perspective n'est-elle pas de cerner, à travers la vie de Zénon, la soixantaine d'années décisives de ce siècle ? Ces années correspondent *grosso modo* à celles qui vont de la mort du père de Charles Quint et de l'internement de sa mère à l'arrivée du duc d'Albe⁹⁵, du pontificat de Jules II à la fin du Concile de Trente. Ces années ont vu :

(...) la scission de ce qui restait vers 1510 de l'ancienne Chrétienté du Moyen-Âge en deux partis théologiquement et politiquement hostiles ; la faillite de la Réforme devenue protestantisme et l'écrasement de ce qu'on pourrait appeler son aile gauche ; l'échec parallèle du catholicisme enfermé pour quatre siècles dans le corselet de fer de la Contre-Réforme ; les grandes explorations tournées de plus en plus en simple mise en coupe du monde ; le bond en avant de l'économie capitaliste, associé aux débuts de l'ère des monarchies⁹⁶.

Dans ces propos, on est loin de la vision duale du XIX^e siècle, souvent portée à assimiler le progrès avec le camp protestant, ce qui ne fut pas sans poser problème à nombre d'écrivains belges, de conviction catholique. On est tout aussi loin de l'exaltation de la nation belge qui se dégage du mythe belge du XVI^e siècle. On n'est pas pour autant devant la dénégation de la spécificité de son passé, ce qui fut souvent le cas en Europe. On se trouve, en revanche, autour de figures fascinantes profondément liées au siècle mais non à ses excès ; à ses potentialités les plus vives. On ne trouve donc chez Yourcenar aucune exaltation d'un quelconque pays de cocagne mais bien la mémoire de quelque chose d'essentiel qui s'est perdu, et qui s'était notamment incarné dans les pays de par deçà. En ce sens, *L'Œuvre au noir* leur rend le plus bel hommage qui soit.

L'assise historique du propos de Yourcenar continue d'autre part d'être précisée par l'auteur, comme c'est le cas depuis le XIX^e siècle — et, en tous cas, depuis *Hembyse* de Jules de Saint-Genois — pour la plupart des récits qui touchent au XVI^e siècle. L'auteur le fait avec une forme de distance — d'aucuns diront de froideur — qui tranche sur les

95/ Yourcenar reprend d'ailleurs, avec quelque liberté factuelle — mais en les explicitant — des procès de moines, qu'elle reconnaît avoir dû antedater de dix ans pour les besoins de la cause (la vie de Zénon). Ils remontent en fait aux années de pouvoir d'Hembyse, personnage qui avait suscité, en 1835, le livre de Jules de Saint-Genois. Dans l'épisode des supplices infligés au concierge du comte d'Egmont, elle fond l'exécution de son homme d'armes et les tortures infligées au concierge du comte de Nassau.

96/ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, 1979, p. 332-333.

productions antérieures ; sur leur utilisation des chroniques ou des historiens à titre de preuve.

Chez Yourcenar, l'Histoire demeure en partie une énigme et se refuse à être un absolu. Ni téléologique ni théologique, elle n'en est pas moins omniprésente.

Le XVI^e siècle comme mythe personnel : Dominique Rolin

Quelque dix ans plus tard, Dominique Rolin (1913-2012), qui en est alors à la troisième phase de son œuvre, aborde le XVI^e siècle, avec un diptyque. La composition des deux œuvres s'effectue après la mort de son père, Jean Rolin, auquel elle avait consacré *Lettre au vieil homme* (1973). Ce surgissement se produit alors que, depuis le début des années 1960, l'œuvre de la romancière utilise les techniques de la narration issues du Nouveau Roman pour de tout autres usages que ceux de Robbe-Grillet ou de Ricardou : tenter de ressaisir sa vie et d'y creuser son enfance belge. Non plus à la façon des *Marais* (1943), livre qui plongeait en plein dans l'imaginaire nordique, ni dans la dénégation de l'origine propre aux années françaises de l'immédiat après-guerre.

Le démarrage du premier livre du diptyque, *Dulle Griet* (1977), est significatif. Le récit passe de la « ville étrangère », Venise, où la narratrice connaît un moment de plaisir très intense, à la maladie et la mort de son père qui se déroulent dans ce que Rolin appelle désormais régulièrement « l'autre pays » — la France constituant le second terme de cette altérité et l'Italie (vénitienne) le lieu de l'ailleurs et du bonheur, comme c'est souvent le cas chez les écrivains belges⁹⁷ — et le fut, de façon significative, chez des contemporains de Dominique Rolin tels que Curvers (1906-1992), Lilar (1901-1992) ou Bauchau (1913-2012). Pour se dire au plus profond d'elle-même, de ses conflits et de sa force, dans cette situation décisive de la disparition du père⁹⁸, la romancière reprend la grande figure dégingandée de l'avant-plan du célèbre tableau homonyme de Pieter Breughel *Dulle Griet*, tableau de guerre, d'apocalypse et de fantasmagorie. Comme le dit fort bien la quatrième de couverture du livre :

97/ Ce n'est toutefois pas l'imprécision de *Warna*. C'est quand même l'occultation du nom propre.

98/ J'ai abordé le sujet dans « Des Italies pour remonter l'Escaut », in Marc Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1990, p. 391-414.

En se confondant avec la marcheuse visionnaire qui se dirige pas après pas vers la bouche de l'enfer, elle traverse le corps de la mémoire pour en étudier l'organisme et la fonction avec une cruauté scrupuleuse. Au prix de la destruction de l'espace et du temps vécu, elle parvient à recomposer une autobiographie libre et noire où les rêves, les perceptions éveillées, les intuitions, les souvenirs sont filtrés par une lumière à précision magique, celle de son pays natal.

Une lumière sur laquelle Rolin reviendra dans le second volet du diptyque, *L'Enragé*, notamment au moment du retour d'Italie de Pieter Breughel — récit qui est, lui, la remémoration d'un mourant.

La dernière fois qu'il l'a reçue chez lui, le vieil homme était apparu à sa fille aînée comme « un roi de légende retiré depuis longtemps du pouvoir » ; comme un être qui avait amorcé son « glissement consenti vers l'indifférence » ; comme « un corps de rêve » observé par l'éternité⁹⁹. La décision d'aller le voir en clinique en compagnie de son frère donne à la romancière l'impression de franchir le « seuil d'un pays défendu¹⁰⁰ » vers lequel un *ON* attend les deux protagonistes. Celui-ci les attire « irrésistiblement » jusqu'au lieu d'une déchirure sans paroles, point « dérobé » et foncier qui permet de « continuer à vivre comme si rien n'était modifié », mais qui est doublé d'un « cri ininterrompu » et de « tremblement[s]¹⁰¹ ». À l'heure des retrouvailles dans la chambre de la clinique, le « pompage modéré » auquel est contrainte la bouche paternelle rappelle à sa fille « les musiciens ailés dans les tableaux des primitifs de notre pays natal¹⁰² ». Le pays défendu auquel la romancière atteint, s'il est celui de l'univers paternel pour sa fille, est donc également celui du pays natal et de son imaginaire — pays qui est plus celui de Jean Rolin que d'Esther Cladel¹⁰³. Pour dire ce pays sans avoir à le nommer, ce sont les images du Siècle d'or et de la grande métaphore picturale de la Flandre littéraire qui surgissent instantanément.

Le récit ne manque pas d'affirmer d'ailleurs que la proximité de la mort du père livre « entièrement » la romancière « à l'ennemi :

99/ Dominique Rolin, *Dulle Griet*, Paris, Denoël, 1977, p. 8.

100/ *Ibidem*, p. 11.

101/ *Ibidem*, p. 11-12. On voit, dans les documents conservés aux Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles), la force du lien avec le père à travers les correspondances entre fille et père autour de *La Maison, la Forêt* (1965). Cf. notamment la rubrique Rolin dans le catalogue *L'Œuvre en chantier / De Littéraire Werf*, Bruxelles, AML Éd., 2008.

102/ *Ibidem*, p. 15.

103/ Cf. à cet égard, et à d'autres, Frans De Haes, *Les Pas de la voyageuse*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 2007.

nos racines¹⁰⁴ » et à la violence des sensations physiques qu'elle ne cesse de répercuter dans ses livres. Sa révolte a lieu dans un restaurant chaleureux du centre de Bruxelles. En contrepoint au rire en cascade d'une jeune femme, y apparaît « l'image de l'oreille et du nez du vieil homme... Le nez était un instrument de musique, l'oreille un paysage¹⁰⁵ ». De suite, les deux organes se développent démesurément. Ils prennent les proportions de l'univers, préparant le terrain à l'apparition picturale, fantasmagique et créatrice. Ainsi ramènent-ils la romancière, qui avait jusque-là vécu en paraissant détachée de ses origines, aux questions de l'origine et du destin. La narratrice se vit à la fois comme « une petite fille et une vieille femme signant ensemble, provisoirement, un double pacte de complaisance et d'attaque¹⁰⁶ ». L'événement-apparition peut alors se produire : « avec une éblouissante netteté de couleur et de dessin », elle voit « se dresser entre papa qui se mourait à l'écart et [elle-] même la *Dulle Griet* de Breughel¹⁰⁷ ».

S'ensuit une minutieuse description du tableau, maillée d'un commentaire qui renvoie directement au propos du livre : à l'engendrement qu'il s'apprête à opérer. Si l'allure de l'infatigable marcheuse évoque l'idée du silence :

(...) le reste de la composition est bruyant au contraire. La femme demeure sourde, c'est évident, à ce qui l'entoure (...) Que veut la somnambule ? Exterminer l'homme et le dépouiller de ses biens. Taré d'avance, l'homme est pourtant manifeste à l'intérieur du gigantesque cauchemar femelle où les œufs à coques brisées ressemblent à des vagins en labeur. Les gueules et les culs, distendus par l'effort, figurent les organes génitaux d'innombrables mères pédérastiques accouchant de tout excepté d'enfants. « À bas l'enfance » est leur mot de passe. (...) Où est l'homme ici ? il fait semblant d'être. Dulle Griet, pénétreur-engloutisseur prend par la bouche un invisible foutre fécondant. Nous sommes les matrices célibataires, dit-elle en substance, nous concevons, nous engendrons, donc nous assassinons¹⁰⁸.

Et la romancière de poursuivre en explicitant ce lien avec le propos qu'elle ne cesse de tisser comme avec l'accomplissement du dessein de son grand œuvre.

104/ Dominique Rolin, *Dulle Griet*, op. cit., p. 18.

105/ *Ibidem*, p. 19.

106/ *Ibidem*, p. 20.

107/ *Idem*.

108/ *Ibidem*, p. 20-21.

Le rapport entre mon père et le tableau prenait une évidence surnaturelle. Le vieil homme voulait, lui aussi, à la façon d'une grande femme. Il tournait le dos au monde, se dirigeait vers la partie de l'enfer qui pouvait aussi bien être celle d'un paradis insensé. Il se confondait dès lors avec moi. Il remettait à ma pensée les clés de la sienne. Il me chargeait de la transmission d'un message¹⁰⁹.

Dulle Griet catalyse donc en les déplaçant, et l'impossible inceste, et l'alchimie créatrice, tout en affirmant une picturalité qui ne se peut référer à aucun autre espace que celui du pays natal (dans les deux sens du terme).

Après avoir explicité la légende médiévale apocryphe d'où sort la figure de celle que les francophones appellent Margot l'enragée — à la fois patronne « des femmes enceintes et des accouchées », et « symbole de la mégère en révolte qui tue, pille et brûle tout sur son passage jusqu'au seuil même de l'enfer¹¹⁰ », Rolin peut entamer les onze autres « pas » de son récit, ceux qui la mettront au monde au-delà de ses origines.

Reste que cela ne peut se produire qu'à travers elles et l'étrange revisitation proposée au lecteur. Celle-ci s'opère dans un dédoublement constant de soi¹¹¹, comme par l'assimilation à la figure de l'Enragée dévastatrice qui passe outre à toute forme d'obédience au Père. Ce dédoublement se retrouvera dans le second volet du diptyque écrit d'août à décembre 1977, et publié en 1978 (alors que *Dulle Griet* est de 1977). Une nouvelle figure d'assimilation, toujours nommée *L'Enragé*, sert d'appui à la romancière. Cette fois, il s'agit d'un homme — et non des moindres — puisque l'Enragé, c'est Breughel lui-même, figure atypique majeure de la peinture du XVI^e siècle.

En un sens, avec *Dulle Griet*, on se trouve très loin du mythe tel qu'on l'a vu se constituer et se déployer depuis le début du XIX^e siècle. En un autre, l'on y séjourne au cœur même — en sa

109/ *Ibidem*, p. 21. On comparera utilement cet engendrement littéraire du soi avec celui qu'Henry Bauchau met en œuvre, en 1966, dans *La Déchirure* à l'occasion des derniers jours de sa mère. L'accoucheuse, cette fois, est la Sybille, une psychanalyste austère au nom bien sonnante et double : Blanche Reverchon-Jouve.

110/ *Ibidem*, p. 24.

111/ Il s'agit d'une figure constante dans les lettres belges, d'une de ses formes privilégiées pour l'accouchement du soi. Rolin écrit : « Nous atteignons, c'était sûr, un moment décisif de notre vie commune. Il s'agissait à présent d'unir nos efforts tout en restant distinctes, discrètes jusque dans les fureurs qu'il nous restait à traverser avant d'en finir avec l'Enragée. » (*Ibidem*, p. 190)

décantation la plus parfaite. N'est-ce pas à travers le peintre¹¹² le plus original des anciens Pays-Bas du XVI^e siècle comme à travers ses œuvres que la romancière peut se rejoindre et s'exprimer dans son origine la plus intime ? Et cet artiste, qui emblématise mieux qu'aucun autre¹¹³ les Pays-Bas du XVI^e siècle, n'a-t-il pas choisi de peindre comme il l'a fait, malgré le voyage d'Italie et les fascinations que la Renaissance dans la péninsule avait induites, depuis des décennies, dans le pays de Bosch et de Le Pasture ? Or c'est cet artiste qui rend le mieux compte des atrocités du siècle et des malheurs qui s'abattirent sur son pays — là où la plupart de ses collègues « renaissants » se contentaient d'en remettre, à l'instar du décor décrit par Yourcenar pour la demeure des Ligre à Forestel.

Dans la biographie imaginaire qu'elle lui consacre, *L'Enragé* est arrivé, comme le père de la romancière, à ses fins dernières. Ici, toutefois, c'est lui qui se remémore sa vie. Son trépas, qui correspond à celui de la mise à mal des Pays-Bas par le duc d'Albe se situe donc en fin de récit, à la différence de ce qui noue *Dulle Griet*. Remontant d'Italie par la France, Breughel a exalté, dès son arrivée dans son pays natal, l'agression subtile de couleurs dont il est l'objet — Rolin, poursuivant sa métaphore de *Dulle Griet*, lui fait dire qu'il est « enceint de [s]on pays natal » dans le résumé qui précède son neuvième chapitre. « Brutales en Italie, elles étaient mises en cause ici par une lumière prudente, prude, presque désincarnée sous un soleil qui est comme la grande racine du ciel. Elles se faisaient complices de l'atmosphère afin de s'y fondre et d'y mourir après s'être désaltérées, puis altérées¹¹⁴. »

C'est toutefois sous la forme de l'agression violente (p. 136) que Breughel rend compte de sa redécouverte des subtilités qu'engendre dans la palette la lumière des anciens Pays-Bas. « (...) univers d'autant plus souverain que [s]on expédition à travers les pays méridionaux l'avait replié, assourdi, mis en veilleuse¹¹⁵. » Tout aussi significatif que ces considérations presque tainiennes qui ont nourri, on le sait, les analyses picturales de Verhaeren et d'autres, le regard que le peintre porte sur la France lors de son retour qui passe par Paris. Il n'est pas sans renvoyer à ce que des textes disent depuis 150 ans : « Tyrannie du pouvoir et soumission d'un peuple résigné

112/ L'autre face du mythe de la construction identitaire belge est, il faut le rappeler, celle du « pays des peintres ».

113/ C'est à partir de son nom que Ghelderode a construit son appellation du pays de cocagne « Breughelände ».

114/ Dominique Rolin, *L'Enragé*, Paris, Ramsay, 1978, p. 137.

115/ *Idem*.

aux pires humiliations. On ne réagissait pas ici comme aux Pays-Bas. On se lamentait méchamment. On se haïssait mesquinement¹¹⁶. »

L'arrivée du duc d'Albe et les exactions de ses troupes font bien sûr partie du récit de Rolin, mais sont loin d'y occuper la première place comme c'était le cas dans les récits du XIX^e siècle. Plus subtil, le trait n'en demeure pas moins mordant. Et d'autant plus que son accent s'est déplacé, individualisé. Le peintre est occupé à son tableau *La Pie sur le gibet* auquel Ghelderode consacra une pièce. C'est le moment choisi par la romancière pour décrire l'annonce de l'arrestation du bienfaiteur de Breughel, celui que le mythe, généralement, nomme sans s'y attarder autant qu'à Lamoral d'Egmont : le comte de Hornes. Le récit de l'exécution, rapportée comme chez Yourcenar par un tiers — ici la servante — prend à peine une page. Tout n'a-t-il pas été dit et joué avec la métaphore initiale du gibet, image-clef du XVI^e siècle dans les Pays-Bas ? Mais aussi celle de la pie...

Avec ce diptyque, Rolin réalise à la fois une belle opération de réancrage personnel et de mémoire collective. Ce faisant, elle opère une appropriation du mythe collectif en mythe personnel. Elle le fait, je le répète, à travers des synergies très fortes avec une autre dimension du mythe belge dans les lettres francophones, celui de la Flandre picturale qui se voit presque autonomisée. Comme l'avait fait Yourcenar, l'érodage des aspects les plus romantiques et nationalistes du mythe du XVI^e siècle se poursuit au profit d'un centrage sur un individu singulier immergé dans son époque. Si cette façon de faire correspond aux tropismes du temps, elle n'en approfondit pas moins, et l'image d'un siècle capital de l'histoire européenne, et celle de la singularité des Pays-Bas en ce siècle. Publié dans une collection intitulée « La vie antérieure », *L'Enragé* bénéficie par ailleurs, en sa quatrième de couverture, d'une erreur de fait qui montre que les approximations concernant les Belges sont hélas toujours d'actualité. Le récit est en effet censé se dérouler « dans la Flandre du XV^e siècle, dépecée, pillée, brûlée par l'occupant espagnol ». Belle façon de reproduire le poncif et d'occulter les vraies contradictions du XVI^e siècle.

116/ *Ibidem*, p. 136. À cet égard, la romancière qui tint, durant les années 1950 des propos très durs à l'égard de son pays, et qui considérait alors la France comme le seul lieu possible de l'esprit, laisse clairement apparaître un élément que le mythe profère peu alors qu'il fait profondément partie de sa genèse : le rapport à la France. Cela confirme que cette troisième phase de l'œuvre de Dominique Rolin se différencie bien de la précédente.

Des figures pour pénétrer dans le Soi confronté à l'aujourd'hui : Fabien, Toussaint, etc.

Dans une pièce inédite, *Érasme* (1995), Michèle Fabien (1945-1999) s'attache à une autre figure emblématique du XVI^e siècle à laquelle le mythe s'est rarement colleté mais que Yourcenar a rejointe sans la prendre en tant que telle puisque Zénon est un personnage de fiction. La dramaturge, qui a admirablement revisité la figure de Jocaste¹¹⁷ en 1981 et qui achève son erre terrestre par une pièce consacrée à *Charlotte* (de Belgique et du Mexique), a trouvé un fort point d'accrochage et d'invention dans ces deux figures de femmes dont on a beaucoup parlé, mais que l'on n'a point laissé parler. Fût-il l'auteur d'un *Éloge à la folie*, Érasme est en revanche une figure historique précise ; un acteur majeur de son temps qui refusa toujours de tomber dans les pièges manichéistes. Il a, qui plus est, énormément écrit. Ce bâtard de génie qui fut considéré comme le prince des humanistes vécut toutefois lui aussi, à certains égards, comme un perdant dans le siècle. Et cela, même s'il demeure le symbole majeur de ses potentialités¹¹⁸.

Cette promesse créatrice, critique et humaniste, seul le théâtre est en mesure aujourd'hui, là comme ailleurs, de la réaliser aux dires de la dramaturge. Fabien entend donc la faire advenir concrètement en faisant dialoguer le maître des *Adages* avec un « Être Théâtral imaginaire » qui le dédouble et le prolonge. Ce dédoublement est différent de celui que Rolin met en œuvre, dédoublement où la romancière apparaît en outre plus ouvertement que la dramaturge. Typique du fonctionnement théâtral de Fabien, elle ne trouve pas, en ce cas, la force décapante qui se lira, par exemple, dans *Charlotte* (2000) ni la tension dramatique qui s'était révélée dans *Jocaste* (1981) ou dans *Notre Sade* (1985). En même temps, cet *Érasme*, dont la composition débute en 1993, constitue sans doute un des textes les plus immédiatement autoréflexifs de Michèle Fabien — sur elle-même en tant qu'intellectuelle et dramaturge.

117/ J'ai analysé ce don de parole à un personnage dont, traditionnellement, on parle mais qui ne parle pas dans : « À l'heure de la belgitude, Jocaste parle. L'Invention de Michèle Fabien », in Beida Chikhi (éd.), *Passerelles francophones I*, Strasbourg, Vives Lettres, n° 10, p. 55-92.

118/ Ce n'est pas l'éternelle jeunesse de Tyl ou l'éternité littéraire du Charles Quint de Ghelderode. C'est plus individuel et plus fragile ; c'est toujours une pérennité malgré l'Histoire.

Ouverte par un long monologue de l'Être Théâtral imaginaire qui refait brièvement l'histoire de la théâtralité depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine, la pièce voit ce singulier personnage confronté à la fureur et aux vaines agitations du monde convoquer, de façon presque propitiatoire, Érasme, « un homme de douceur, d'intelligence, de tolérance, de générosité » ; une « vieille chose fragile comme un incunable à manipuler avec précaution, il aimait la délicatesse autant que l'ironie ». Et le double de la hantise théâtrale (et donc fictionnelle) de la dramaturge de convoquer en même temps son autre double, plus distancé, le parangon de l'approche philologique comme des potentialités de l'humanisme européen¹¹⁹. Le personnage effectue sa demande en indiquant tout de suite sa perspective, réconciliatrice ou réunificatrice : celle d'un Nous (« nous serons bien »). Celui-ci se voit explicité, suite au bref « pourquoi » d'Érasme par un « On ne sait pas, pour une image, peut-être... un peu de réconfort. On verra. Venez¹²⁰ ».

Ce dialogue des deux parts d'un Soi trouvera son acmé dans *Charlotte*¹²¹, avec le duo de personnages Charlotte 1 et Charlotte 2. Elle ne confine ici en rien, ni à la folie ni aux vertiges de l'écriture comme c'était le cas dans *Notre Sade*. La pièce confronte une pensée rationnelle aiguë avec la puissance mythologique de la fiction, en espérant en faire la synthèse dynamique. À quoi se résume l'avant-dernière réplique du spectacle, prononcée par Érasme, et qui n'est pas sans renvoyer à son *Éloge de la Folie*, comme à la sérénité désirée (et proposée) dans les premières réparties de la pièce par l'Être Théâtral imaginaire. Et cela même si le parcours théâtral actif du texte a comme inversé les perspectives ; les a réalisées.

Une promesse créatrice... Au théâtre ! Seulement au théâtre... La raison au théâtre, parfois, la folie dans la vie, toujours ! Allons. Retournons au silence. Offrez-moi un tombeau... dans un de ces beaux cloîtres romans de pierres blanches sublimes où l'ombre et la lumière se mêlent en une paix si grande qu'on en oublie les tumultes de l'extérieur¹²².

119/ Ce faisant, Michèle Fabien, pseudonyme de Michèle Gérard, rend aussi hommage à son père, Albert Gérard, éminent comparatiste de l'Université de Liège qui achève sa vie par l'étude des sources de la littérature européenne entre le v^e et le ix^e siècle (*Genesis*, Paris, Honoré Champion, 1998).

120/ Michèle Fabien, *Érasme*, [tapuscrit inédit], p. 2. Toutes les citations sont extraites de ce document, demeuré à l'état de tapuscrit, et par ailleurs disponible aux Archives et Musée de la Littérature sous la cote MLTB 2780 pour la version courte et MLTB 02781 pour la version longue.

121/ Michèle Fabien, *Charlotte, Sara Z, Notre Sade*, Bruxelles, Labor, « Espace nord : 162 », 2000.

122/ Michèle Fabien, *Érasme*, *op. cit.*, p. 60.

Cette clef de la réflexion créatrice de Michèle Fabien sur le rôle et les possibilités du théâtre aujourd'hui advient par la confrontation du double de la dramaturge à un écrivain qui n'écrit pas de théâtre, mais des dialogues¹²³. Ce fait amène l'Être Théâtral imaginaire à prononcer une phrase capitale, très enracinée dans sa problématique¹²⁴, « le théâtre d'Érasme, c'est Érasme lui-même ! *Entre un monde qui n'est plus et un autre, nouveau, qui n'est pas encore*, Érasme dans sa tête¹²⁵ » ... Et la vie de cette figure emblématique de la Renaissance comme des anciens Pays-Bas, qui ne veut ni image ni récit¹²⁶, de défiler à travers des confrontations avec les personnages majeurs des principaux moments de sa vie. Ces diverses confrontations constituent des tableaux. Ils trament une sorte de récit que l'Être Théâtral imaginaire trouve « apaisant »¹²⁷. « Ombres, traces et simulacres », dira-t-il à la page 23 du tapuscrit.

L'homme que Fabien présente comme un enfant des pays d'entre-deux (« entre la France et l'Allemagne »), mais avec une inquiétude identitaire plus contemporaine qu'historique — elle le fait au travers d'un raccourci historique discutable¹²⁸ sur ce qui s'est passé avec Maximilien d'Autriche — incarne inextricablement, outre sa valeur propre et son génie, et la complexité belge à travers sa proto-histoire, et l'ambition d'une complexité intellectuelle européenne qui soit aussi simplicité. Toutes deux seront mises à mal par les jeux et enjeux des siècles qui conduisent au xx^e siècle à partir des aubes emmêlées du capitalisme, de la Renaissance et des États-Nations. L'Être Théâtral imaginaire convoque même Brecht et son *Galilée* pour se faire répondre par Érasme qu'il n'eût pas cru que les siècles à venir après lui auraient encore besoin de fables (p. 22, « Une pénible histoire »). Découvrant qu'il n'y a plus au xx^e siècle d'hérétiques au sens qui était celui de son temps, mais que les formes de l'oppression et de la violence se sont déplacées, voire accrues, Érasme s'affirme comme « perdant de l'Histoire¹²⁹ ». Cela le situe

123/ « Il n'y a pas de théâtre d'Érasme. Je déteste le théâtre, stupide, bête et vulgaire. Les dialogues que j'ai écrits doivent rester des mots, rien que des mots ; pas de choix, pas de scène, pas d'image ». *Ibidem*, p. 4.

124/ Michèle Fabien avait écrit, à la fin des années 1970, un *Staline dans sa tête*.

125/ Michèle Fabien. *Érasme, op. cit.*, p. 4 (c'est moi qui souligne).

126/ *Ibidem*, p. 12.

127/ *Ibidem*, p. 13.

128/ « Étions-nous même Bourguignons ? J'avais une dizaine d'années quand Charles le Téméraire est mort et avec lui une certaine idée de la Bourgogne qui se transformait en Autriche... Elle l'avait si vite épousée, l'Autriche, Marie de Bourgogne. » (*Ibidem*, p. 13.) Parlant de Philippe le Bon, Érasme dit toutefois « notre duc de Bourgogne » (*ibidem*, p. 16).

129/ *Ibidem*, p. 34.

là au cœur même de la logique fantasmatique dominante des lettres belges — particulièrement de l'après 1914.

De même, Fabien n'est pas sans reproduire certains des poncifs auto-dépréciatifs qui caractérisent la perception culturelle des Belges sur eux-mêmes¹³⁰, posture qu'exacerbera Michaux, mais que l'on retrouve chez Mertens, et que Fabien adoptera à plusieurs reprises. Elle s'attache également à une autre constante du topos imaginaire national, à l'Italie comme point de fuite de ce réel. À son habitude, et comme le souhaite Fabien, Érasme déconstruit certes le poncif : « Mais l'Italie, c'est la beauté, c'est le soleil, la joie de vivre », clame l'Être Théâtral imaginaire. À quoi Érasme répond : « Il y fait très chaud en été, et Venise pue. » Il s'attarde ensuite sur l'esthétique picturale italienne, pour en prendre mieux distance comme le fera plus tard Breughel¹³¹. Il s'en prend alors au corps exalté mais sans âme, perspective qui vaudrait d'être creusée chez Rolin comme chez Fabien où l'irruption du physiologique n'a rien à voir avec l'image du corps occidental classique.

C'est donc à travers cette confrontation à une figure emblématique par excellence du xvi^e siècle, des Pays-Bas et de l'Europe¹³², que Michèle Fabien accouche, sous forme de pièce, d'une sorte d'auto-portrait dialectique contrasté. Elle ne manque pas, ce faisant, d'évoquer le siècle dans lequel elle vit et qui l'a produite. À Érasme qui l'interroge sur l'aujourd'hui, l'Être Théâtral imaginaire répond ainsi qu'« à présent, ce sont les riches qui sont tellement plus riches¹³³ ». À quoi fait écho, alors qu'il parle de l'aube du capitalisme, une répartition de Thomas More : « Un monde fait d'individus gangrenés par l'argent et impuissant, j'assiste à l'effondrement de l'humain qui se noie dans des tractations où seul compte le profit, où la bonté n'a plus de place, où la générosité peut même être néfaste¹³⁴. »

*

130/ Dialoguant avec Thomas More, il dit : « Jamais rien d'élevé, jamais rien de gratuit, jamais rien de beau. J'ai quitté ce pays, il est trop rude pour moi, je ne pense l'aimer que de loin – de loin en loin. Je n'y reviendrai pas, et cela me convient. » (*Ibidem*, p. 27)

131/ *Ibidem*, p. 35.

132/ Dans son *Manuscrit de la Giudecca* (déjà cité), c'est à Érasme qu'Yvon Toussaint recourt pour retracer le premier xvi^e siècle en jouant du duo constitué par Érasme et le cardinal Girolamo Alexandro, le procureur de la Diète de Worms devant laquelle comparut Martin Luther.

133/ *Ibidem*, p. 45.

134/ *Ibidem*, p. 46.

Ironie et distanciation postmodernes obligent, le XVI^e siècle apparaît sur un tout autre registre dans *La Télévision* (1997) de Jean-Philippe Toussaint (1957). Satire acerbe mais pleine de légèreté de la dépendance audiovisuelle qui nous tient « continûment en éveil de façon artificielle¹³⁵ » comme de la culture contemporaine — à commencer par les politiques — qui substitue le commentaire de ses actions à l'action elle-même, le récit met en scène un narrateur-chercheur qui bénéficie d'une bourse de séjour à Berlin pour achever un travail sur les rapports entre Charles Quint et le Titien. Façon d'opposer les artistes qui « représentent la réalité dans leurs œuvres (...) afin d'embrasser le monde et d'en saisir l'essence, tandis que la télévision, si elle la représente, c'est en soi, par mégarde, pourrait-on dire, par simple déterminisme technique, par incontinence¹³⁶ ». Façon de plonger également dans la question de l'image au sein de la culture occidentale — fût-ce à partir d'un projet d'étude « sur les relations entre les arts et le pouvoir politique¹³⁷ ».

Sans prétendre pour autant à quelque déterminisme, est-ce vraiment un hasard si le choix de l'écrivain¹³⁸ se porte, pour l'étrange aventure qu'il va relater, sur la figure du dernier empereur et du peintre qui donna de lui les images qui correspondent le mieux aux songes de son règne et de sa vie ? La force transiconique de la peinture — celle qui faisait dire à Maurice Merleau-Ponty, dans *L'Œil et l'esprit*, que le sourire d'un souverain mort depuis longtemps y est « en ce qu'il eut de plus vivant, dès que je regarde le tableau¹³⁹ », ne paraît certes pas constituer la clef des mille et une péripéties du récit de ce séjour berlinois — en célibataire et durant l'été — d'un critique à certains égards tournesolesque mais plongé dans la société du *fastfood* et des frigos.

Son projet, un essai qui eût dû s'intituler *Le Pinceau*, entendait partir de « l'épisode apocryphe (...) selon lequel Charles Quint se serait baissé dans l'atelier de Titien pour ramasser un pinceau qui venait de tomber des mains du peintre¹⁴⁰ ». Et, fait typique des personnages de Toussaint, il ne retrouve pas sur « l'écran grisâtre

135/ Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Minit, 1997, p. 25.

136/ *Ibidem*, p. 14. Toussaint confesse ensuite qu'il s'agit là aussi d'une illusion, mais foncièrement différente de celle de la télé.

137/ *Ibidem*, p. 15.

138/ Jean-Philippe Toussaint est le fils d'Yvon Toussaint.

139/ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 35.

140/ Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 16.

d'un lecteur de microfilms de la bibliothèque de Beaubourg¹⁴¹ » le passage de Musset dans *Le Temps* de 1831 censé relater la scène elle-même qui se serait déroulée à Bologne. Le héros s'écarte des écrans, s'engage dans des « allées de livres », finit par trouver la section de la littérature française du XIX^e siècle. Il en sort le dernier tome de l'édition de Musset dans *La Pléiade* et tombe « sur le texte qu'(il) cherchai(t), une nouvelle de Musset appelée *Le Fils du Titien*¹⁴² ». Titre lourd de sens pour la fiction que Toussaint va dérouler.

La scène se reproduit, décalée, 150 pages plus loin : à Berlin cette fois, au Musée de Dahlem. Le funambule a parcouru les salles, à rebours. Il se retrouve enfin dans la section Renaissance. Un homme élégant et âgé, « une pochette à pois assortie à sa cravate¹⁴³ », s'attarde devant le portrait d'Holzschuher. Il cherche, ce qui amène le critique à faire de même, à s'approcher de la toile — ce qui déclenche l'ire du gardien. Descendu à la cafétéria, le héros funambulesque gagne ensuite un couloir labyrinthique. Il finit par s'approcher d'une salle désertée par les gardiens dans laquelle « des rangées de moniteurs vidéo étaient fixés au mur en hauteur, qui diffusaient en continu les images des différentes salles du musée à l'étage supérieur¹⁴⁴ ».

Impossible de repérer la moindre toile sur ces images minuscules. Si ce n'est... un portrait de l'empereur par Christophe Amberger, celui-là même qui avait donné jadis l'impulsion à l'essai du critique en perdition. « Méconnaissable », le Charles Quint du peintre est cependant reconstitué par le critique dès qu'il ferme les yeux. Or, son comportement est celui par lequel il avait précédemment décrit la seule manière efficace de « regarder activement la télévision¹⁴⁵ ». La restitution du portrait du jeune César comme celle de la matérialisation du tableau est saisissante. L'action est telle qu'au moment où il rouvre les yeux, « c'est [s]on propre visage » qu'il voit « apparaître en reflet sur l'écran¹⁴⁶ ».

Le reste, sa décision de cesser de regarder la télévision — décision qui va toutefois de pair avec l'achat d'un nouveau téléviseur pour sa femme, Delon — pouvait être pressentie par le fait que le narrateur

141/ *Ibidem*, p. 84.

142/ *Ibidem*, p. 87.

143/ *Ibidem*, p. 228.

144/ *Ibidem*, p. 235.

145/ *Ibidem*, p. 162.

146/ *Ibidem*, p. 237.

en quête du Titien et de Charles Quint avait dû constater, au terme d'un récit qui est celui de la non-écriture de l'essai projeté, que les initiales de Tiziano Vecellio équivalaient à TV ; et que l'empereur pâle et las du tableau de la Pinacothèque de Munich — auquel il s'était identifié dans les premières pages du livre au point de vouloir situer l'épisode du pinceau en 1549-1550 à Augsbourg — devient le jeune et fringant César de Christophe Amberger au musée de Dahlem. L'image, pourtant présente chez Fabien, devient beaucoup plus ouvertement centrale chez Toussaint. Mais c'est, chez l'un comme chez l'autre, pour aboutir — à partir, là aussi, d'une sorte de va-et-vient XVI^e / XX^e — à une prise de conscience de soi qui constitue une sortie de l'image. Du moins, une volonté de sortie. Cette prise de conscience s'opère dans un jeu serré avec une figure du XVI^e siècle.

*

C'est encore à partir de la confrontation d'un contemporain, tout sauf mis en scène cette fois, mais sans le prisme duquel ne s'explique pas la mise en œuvre du texte¹⁴⁷, que fonctionne ma *Nuit de Yuste* (1999). C'est par le regard anonyme de cet homme qui découvre le palais de Yuste et le buste de l'empereur que la figure de celui-ci se voit dite dans son individualité. Charles Quint s'interroge, au soir de sa vie, après sa sortie des rôles et des images qui l'ont proférée par conséquent. Comme je l'ai précisé par ailleurs¹⁴⁸, le livre naquit du choc que j'éprouvai à la découverte de la demeure et du paysage de Yuste en 1990 — site et palais bien à l'opposé de ce qu'en laissait entrevoir le mythe romantique. Les perspectives que cette merveille méconnue de l'espace européen laisse deviner de la personnalité d'un prince à l'égard duquel les approches historiques se sont trop souvent contentées d'être cumulatives et externes furent de l'ordre du saisissement profond. Car le sens profond du dessein commue l'échec relatif du règne.

Cette présence d'un narrateur-descripteur qui contemple et interprète — avec surprise, distance et respect, mais réelle proximité intérieure — les traces physiques encore visibles de la vie de

147/ « (...) Yuste était sous novembre. Sévère, une rampe de pierre emmène au pronao. Entre arcade et colonnes, un buste grave, douloureux : le vieil empereur. L'énigme des colonnes d'Hercule. » (Marc Quaghebeur, *La Nuit de Yuste*, Bruxelles, Le Cormier, 1999, p. 7)

148/ « Comment m'advint *La Nuit de Yuste* », in actes du colloque de mars 2006, organisé par l'Université de Lille 3, Claude Millet (ed.), *La Circonstance lyrique*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2011, p. 331-349, « Comment m'advint la Nuit de Yuste », Actes du colloque de mars 2006 organisé par l'Université de Lille 3, Claude Millet (éd.), *La Circonstance logique*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2011, p. 331-349.

Charles Quint permet de passer insensiblement à la méditation caroline douloureuse des *Chemins de Grenade* puis au second mouvement du livre, celui dans lequel l'empereur, sur un ton distancé comparable à celui de ses *Mémoires* (dans lesquels il dit « l'empereur », et non point « je ») revisite, dans leurs nœuds essentiels, les faits et gestes de ses années de vrai pouvoir. Elles furent vécues toutefois à l'ombre de la mère folle dont les courriers lui communiquaient l'état de santé. Dans la troisième enfin, celle où Charles Quint dit « je », il évoque, et la femme aimée, et la peinture du Titien¹⁴⁹. Soit les deux passions fixes de ce règne aux innombrables demeures mobiles ; leur point d'ancrage secret. Avec cette intimité, l'on peut déboucher sur le grand songe européen du règne au sein de l'espace européen du temps, comme sur la profonde empreinte des Pays-Bas dans la mentalité et l'imaginaire de ce prince secret qui mit au pinacle de l'être et de la contemplation une des peintures majeures de son temps. Elle aussi venait d'un autre monde d'entre-deux, Venise. Ce livre s'est écrit en outre à un moment qui est peut-être celui de la fin de la grande ère de la peinture occidentale.

À nouveau, c'est par un renvoi et une confrontation à une figure majeure de l'histoire des anciens Pays-Bas et de l'Europe (et à son double pictural) que ce livre naît et se déploie. Une figure que ne portent plus les ailes du mythe collectif. Une figure qui finit donc par se dire comme un « Je », tout sauf flatulent ou égocentrique, devant laquelle l'auteur s'efface. Est-ce un hasard si cette figure essentielle du double devenir historique qui l'a portée, et qu'elle a portée, ressurgit aujourd'hui, au-delà des frontières de la Belgique, dans des fictions¹⁵⁰ ? Ce moment, n'est-il pas celui où l'évolution du monde européen renvoie à certains égards au dessein qui fut celui de Charles Quint ? Des pays reliés. Pas des nations exacerbées et opposées entre elles.

L'image qui prévaut dans ce livre est donc différente de celles qui ont vu le jour chez De Coster ou chez Ghelderode — pour ne pas parler des écrivains dans les œuvres desquels il constitue surtout une figure d'indexation du pays. Il en va de même de Philippe II ou de Guillaume d'Orange. Si ceux-ci interviennent également dans ce livre, c'est sous l'angle de la mémoire et des projets du vieil

149/ « Le peintre a su ce fonds de songe qui emportait l'empire, celui que la mer nous restitue. Affleurement de l'imminence parmi l'assise de l'antique, marmonnement sourd de l'indicible, ses toiles nimbent l'impensable. » Marc Quaghebeur, *La Nuit de Yuste, op. cit.*, p. 49.

150/ Il suffit de songer en France à Jacques Attali.

empereur. Leurs portraits ne découlent donc pas entièrement des événements de 1565-1567, ni de leur place dans la mémoire collective des Belges.

La Nuit de Yuste dit en fait un homme que le mythe s'est toujours refusé à aborder comme tel. De Guillaume d'Orange, sur l'épaule duquel il s'avança pour abdiquer, le Charles Quint de *La Nuit de Yuste* écrit par exemple : « Pour cet enfant de l'adoption, César circonviend sa rigueur. Aucun des fruits du ventre d'Isabelle n'eut cette chance : l'effraction de la sévérité. Guillaume eut même accès au livre clos des lassitudes¹⁵¹. »

En guise de conclusion (provisoire ?)

Même s'ils y figurent moins massivement, le XVI^e siècle et les Pays-Bas d'antan sont donc loin de demeurer absents du paysage littéraire belge du court XX^e siècle cher à Hobsbawm. Et même des années qui ont suivi la chute du Mur de Berlin.

L'intérêt de la maison d'édition Le Cri pour l'histoire de la Belgique a en outre donné lieu, en 1998, dans cette maison dirigée par Christian Lutz (coauteur de *La Bourguignonne* précédemment citée, récit dont les auteurs remercient G.-H. Dumont pour les précieux conseils qu'il leur a prodigués) à la publication du roman *Charlotte de Bourbon* de Viviane Dumont (elle-même auteur en 1987 d'un autre roman historique, *Noirfontaine*), préfacé par l'historien Georges-Henri Dumont qui restitue le contexte historique dans lequel se déroule la vie de cette femme qui épousa Guillaume d'Orange. Le même Georges-Henri Dumont (1920) donne, quant à lui, en 1999, chez le même éditeur, une remarquable biographie de *Marguerite de Parme*, la mère d'Alexandre Farnèse qui maintint les Pays-Bas médiévaux dans le giron de l'Espagne et du catholicisme. On n'a pas pour autant le sentiment que la liaison entre fiction et historiographie soit aussi vivace que par le passé. Les études francophones sur le XVI^e siècle se caractérisent d'ailleurs par un éparpillement et une hyper-spécialisation, comme l'a montré en 1998 le colloque *Revisiter le XVI^e siècle* organisé au Palais des Académies par les Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles). Et cela, même si l'on a vu enfin paraître en 2003 chez Brepols, sous la plume de Jean-Marie Cauchies, une biographie du fils de Marie de Bourgogne et père de Charles Quint : *Philippe le Beau (Burgundica, 6)*.

Cette césure historique du tournant des années 1990 paraît celle d'une revitalisation de la matière, mais d'une modification de l'usage. Pour les écrivains, elle paraît devenir un des lieux de réancrage personnel — voire historique — plus que collectif. Généralement, cela emmêle une très lointaine mémoire réactivée avec l'insertion dans l'extrême contemporain. Ce qui permet de l'éclairer et de la mettre à distance à la fois.

Les événements historiques relatés ont donc tendance à perdre leur dimension épique au profit d'une interrogation plus douloureuse. C'est que les auteurs d'après 1945 ont perdu quelques-unes des illusions conquérantes qui avaient conduit l'Europe aux désastres du siècle et au retrait de la scène vive du monde. Ils ne peuvent plus lire univoquement le xvi^e siècle qui les interpelle par ailleurs, au miroir romantique de l'affirmation d'un peuple ; à l'aune de l'exaltation de la Renaissance ; de la Réforme ou de la Contre-réforme.

Désormais, la dimension européenne de cette histoire et de ce creuset que furent les anciens Pays-Bas trame donc plus ouvertement les pages. Le duc d'Albe ou Philippe II n'y occupent plus des rôles centraux. Des figures comme celles d'Egmont prennent moins de place et d'importance. Si l'image de l'Espagne noire ne disparaît pas forcément¹⁵², elle ne prend plus les connotations exacerbées des textes héroïsants et manichéistes de la constitution des identités nationales. Les fictions n'affirment donc plus d'abord un peuple¹⁵³ dans sa singularité. Elles en procèdent ou cherchent à le recouvrer

152/ Encore que, chez Fabien, elle prenne des couleurs imprévues : « L'ÊTRE THÉÂTRAL IMAGINAIRE : N'étiez-vous pas le précepteur de Charles Quint ? Vous pourriez aller en Espagne. / ÉRASME : L'Espagne, pays de la chaleur, des juifs et de l'Inquisition. / L'ÊTRE THÉÂTRAL IMAGINAIRE : Antisémite, Érasme, le tolérant ? / ÉRASME : Ils ne reconnaissent pas le Christ. Ils ont un dieu jaloux, méchant, vengeur, terrorisant et pour eux, croire, c'est craindre. Moi, je dis que croire, c'est aimer. » (Michèle Fabien, *Érasme, op. cit.*, p. 52.)

153/ Il conviendrait maintenant d'effectuer un travail comparable dans le corpus néerlandophone du pays pour examiner de plus près ce qui est commun au pays et ce qui est propre à l'histoire de chacune de ses cultures (le thème inspire notamment le grand romancier du xix^e siècle, Henri Conscience). On se trouvera forcément confronté à la relative plasticité d'un mythe relatif à une époque aussi lointaine mais aussi à sa prégnance jusqu'à aujourd'hui ; aux variables historiques relatives du nord et du sud du pays ; et à l'histoire comparée, souvent en chiasme, des deux littératures. En 1979, soit peu après les deux livres de Rolin, le grand écrivain flamand Louis-Paul Boon publie *Het Gueuzenboek*. Appuyée par un solide appareil historique, c'est la grande fresque de la révolte du xvi^e siècle qui est cette fois de nouveau au premier plan. Il faudrait également examiner l'historiographie des xvii provinces écrite en néerlandais et parfois traduite en français comme ce fut le cas des travaux de Léon Van Der Essen, son *Sentiment national dans les Pays-Bas* de 1944 paraissant aux Éditions universitaires, par exemple.

en profondeur. Elles continuent donc à s'alimenter de l'« étrangeté » d'une Histoire qui s'est intériorisée, mais, souvent, hésite encore à se nommer en tant que telle.

L'irrigation du mythe dans les imaginaires est donc devenue celle d'une Histoire où la question de l'État-nation et de ses fantasmes n'occupe plus le devant de la scène. À sa façon, elle n'en vient pas moins au filon ouvert par Moke et les premiers historiens du XIX^e siècle qui choisirent de se pencher sur ce siècle capital à l'heure où il s'agissait pour eux de définir et de fantasmer une « nationalité européenne » parmi les plus singulières ; c'est de la sorte qu'ils préfèrent en effet habiter un nom et le légitimer aux yeux des tiers.

Le regard que l'on peut aujourd'hui porter sur ces faits et ces songes ne saurait uniquement s'inspirer du présent. Encore moins des discours ou des intentions des politiques. La relecture et la mythification du XVI^e siècle comme fondement historique d'une collectivité et d'une littérature sont un fait qu'aucune évolution ne saurait remettre en cause. Ses occurrences sont d'ailleurs bien plus nombreuses que celles que mentionne la présente étude.

Récurrents, ces myèmes renvoient à des faits historiques importants — souvent sans les bien expliciter. Et cela, aussi bien pour la compréhension d'une protohistoire que pour la perception des traces qu'ils ont laissées chez nous et en nous jusqu'à aujourd'hui. Elles sont en revanche traces, elles-mêmes, d'une Histoire ultérieure. La geste des XV^e / XVI^e siècles a laissé bien d'autres traces — littéraires, picturales ou monumentales — que celles que ce travail a prises en considération. Il s'en est tenu à quelques-uns qu'il a essayé de suivre avec précision. Il faudrait comparer ces autres traces à ce qu'en a fait le mythe. Car cette geste — j'insiste sur le mot — fait partie d'une sorte d'infaculture, populaire et savante, souvent inconsciente, devenue fait et acteur. En témoigne par exemple la persistance, dans la mentalité commune, du thème de l'Espagne noire ou du caractère bachique et mélancolique des Belges¹⁵⁴.

Ce dualisme de chromo n'est pas sans renvoyer aux conditions singulières de l'échec historique relatif des Pays-Bas du

154/ La victoire d'Alexandre Farnèse en 1585 donne en effet naissance à un pays amputé qui ne disparaît pas de la carte, conserve jusqu'à l'annexion française les constitutions de Charles Quint et des princes de sa famille, mais n'est plus géré à partir de ses intérêts propres.

xvi^e siècle¹⁵⁵. Je dis relatif car ce siècle fut autre chose qu'un anéantissement pur et simple et doit être remis en perspective dans les conflits et les mentalités du temps. Il donna naissance à deux « peuples » bien différents, ce que l'histoire contemporaine ne cesse de confirmer. Il ouvrit les chemins d'une Histoire dont l'aujourd'hui des Belges ne cesse quelque part de témoigner.

Le dire mythique de ce passé, à l'heure des romantismes nationaux et dans la langue de l'État-Nation par excellence qu'est le français, se devait logiquement de témoigner de la dimension de la perte et de l'étrangeté qui caractérise l'Histoire des Belges lue à l'aune des critères des mythologies des États-Nations, laquelle n'est pas vraiment la leur, mais qui continue de la parasiter. Il se devait, d'autre part, d'insister sur une vitalité libertaire capable de transcender les aléas apparemment négatifs de l'Histoire, et d'inventer une Histoire différente de celle de la France¹⁵⁶.

155/ On n'insiste pas assez sur le fait que, chez De Coster, Ulenspiegel, comme Philippe II, ne cessent de « brasser mélancholie » Mertens fera de même. Cf. mon article : « *Orphelin d'un histoire elle-même avortée* », *l'ampleur polyphonique d'une singulière nécrologie* : Une Paix royale.

156/ Comme Breughel chez Rolin, Fabien fait évoquer les Français par Érasme. Son jugement rencontre celui d'une certaine tradition belge (« Les Français... peuple vaniteux, qui veut la gloire, non le mérite », p. 51). Celle-ci vaut la française, dont Giono s'est fait le héraut, qui réduit Charles Quint à un bourgeois méthodique censé dessiner en relief l'aristocratie (consubstantiel de l'être français) incarné par François I^{er}.

**Prix de l'Académie
en 2009**

Palmarès

Prix Bouvier-Parvillez

Quadriennal. Décerné à un écrivain belge de langue française pour une longue activité littéraire. Le jury était composé de Lydia Flem, Jean-Baptiste Baronian et André Goosse.

La lauréate :

France Bastia, pour son action envers nos lettres.

Extrait de l'argumentaire du jury :

On ne pouvait, pour ce prix qui salue quelqu'un qui a mis son talent et son énergie au service de nos lettres, que destiner ce trophée à France Bastia. Les écrivains de ce pays lui sont en effet éminemment tributaires. En tant que présidente de l'Association des Écrivains Belges, dont elle reprit le flambeau à Roger Foulon, elle a déployé une énergie extraordinaire, insufflant à l'AEB un dynamisme parfaitement à son image. Son propos n'a pas été de bouleverser la structure, la question n'était pas là, mais de la faire évoluer de l'intérieur, à force d'initiatives heureuses et de vigilance passionnée. Ce style qui lui est propre, elle en a empreint aussi la *Revue Générale*, dont elle continue à assurer la direction d'ailleurs. Dans ces deux fonctions, qui avaient été exercées avant elle par Georges Sion dont elle a adopté la méthode faite d'ouverture et de hauteur de vue, elle a fait et fait toujours merveille.

Tout cela au détriment, malheureusement, de son talent d'écrivain, que son vaste dévouement l'a forcée à reléguer dans l'ombre. Pas tout à fait, cependant, puisque dans la revue qu'elle pilote, elle publie un journal de bord tellement lucide, sensible et spirituel qu'elle s'est vue tenue à le publier déjà plusieurs fois en volume. Mais tout ça n'est qu'une manière d'entretenir une flamme qui demeure trop contenue et qui ne demande qu'à rejaillir dans toute son ampleur. C'est tout ce que nous lui souhaitons.

Prix Émile Bernheim

Biennal. Destiné à un romancier belge de langue française. Le jury était composé de Micheline Mardulyn, secrétaire générale de la Fondation Bernheim, Jean-Baptiste Baronian, Daniel Droixhe, Jacques De Decker, Naïm Kathan et Georges-Olivier Châteaureynaud.

Le lauréat :

Alain Berenboom pour son roman *Le Roi du Congo* (B. Pascuito éditeur, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Alain Berenboom explore les replis d'une Belgique calfeutrée dans une amnésie de tout repos. On l'a noté dans *Périls en ce royaume*, on s'en avise à nouveau dans ce *Roi du Congo*, qui a la même rage de faire la lumière dans les galeries peu visitées de notre histoire.

Berenboom est un amphibie. Il est aussi à l'aise dans deux exercices apparemment contradictoires : la fouille géologique dans les profondeurs tassées d'un passé devenu hermétique à force de refoulement collectif, et la gigue faussement insouciant qui attire le curieux sans trop l'effaroucher.

On voit ce qui l'a tenté d'envoyer au Congo son personnage fétiche, Michel Van Loo. Épris de la foisonnante mythologie belge, Berenboom se devait de déléguer son détective dépassé par les événements dans la contrée où Tintin avait vécu une de ses premières aventures. La colonie léguée par Léopold II à ses compatriotes se trouve, au lendemain de la guerre, au centre de convoitises diverses : n'est-ce pas dans son sous-sol que gît l'uranium, composant essentiel de la bombe qui a dévasté deux villes au Japon ? La catastrophe n'ayant pas semblé dissuasive, ils sont nombreux, surtout au Katanga, à vouloir contrôler ce qui est devenu un des facteurs clés de l'équilibre du monde.

Autour de cet enjeu gigantesque se bricole une intrigue où la facétie côtoie la dénonciation caustique. Le tout a le charme de ces films des années 40-50 où l'on n'avait pas peur de traiter de sujets chauds tout en n'oubliant jamais que l'on faisait de l'« entertainment ».

Prix Auguste Beernaert

Quadriennal. Destiné à un auteur belge ou naturalisé qui aura produit l'œuvre la plus remarquable sans distinction de genre ou de sujet. Le jury était composé de Jacques De Decker, André Goosse et Philippe Jones.

Le lauréat :

Jean Claude Bologne, pour l'ensemble de son œuvre.

Extrait de l'argumentaire du jury :

En un peu plus de vingt ans, Bologne s'est imposé comme à la fois l'un de nos écrivains les plus prolifiques et les plus ambitieux. Œuvre déjà abondante que la sienne, où la création pure côtoie l'érudition la plus pointue sans oublier d'être divertissante. Il fit sur ce plan des débuts remarquables qui lui valurent d'emblée une invitation dans l'émission de Bernard Pivot *Apostrophes*. Il venait y parler de *l'Histoire de la pudeur* qui inaugurerait de sa part une démarche d'archéologue des sentiments et des comportements dont la pertinence et le succès ne se sont pas démentis depuis.

Autre départ retentissant : son premier roman *La Faute des Femmes* lui valut d'emblée le prix Rossel. Fort de ces deux brillantes entrées en matière, Jean Claude Bologne a poursuivi depuis son œuvre de plus en plus monumentale sur ces deux pistes qu'il emprunte tour à tour, et toujours avec un égal bonheur. Une quarantaine de titres s'amoncellent depuis : une œuvre d'une rare qualité que ce Liégeois désormais devenu parisien poursuit avec une régularité qui force l'admiration et lui vaut un public fidèle.

Cette activité absorbante ne l'empêche pas d'être aussi un écrivain très soucieux de ses confrères. Il le montre au sein de la Société des Gens de Lettres, association littéraire éminente qui eut, notamment, Victor Hugo pour président et où il vient d'être élu à la même distinction.

Prix Auguste Michot

Biennal. Destiné à l'auteur belge d'une œuvre littéraire, en prose ou en vers, consacrée à célébrer les beautés de la terre de Flandre. Le jury était composé de Roland Beyen, Philippe Jones et Guy Vaes.

La lauréate :

Colette Cambier pour son roman *Le jeudi à Ostende* (Le Castor Astral, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Le jeudi à Ostende, publié en 2007 dans la collection «Escales des lettres» du Castor astral, est le premier roman de Colette Cambier,

née à Gand en 1951, psychothérapeute, animatrice d'ateliers d'écriture, auteur d'une demi-douzaine de nouvelles et de récits parus en revue.

Le jeudi à Ostende n'est évidemment pas, comme le voulait Auguste Michot, « une œuvre littéraire consacrée à célébrer les beautés de la terre de Flandre ». Sous-titré « Le roman d'une famille », c'est une vaste fresque évoquant de façon originale une longue période de l'histoire de la Flandre. Ce n'est pas un roman historique. C'est une longue chronique décrivant le lent dépérissement de la famille ostendaise de l'auteur.

Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que cette grande fresque constitue un document précis sur les mentalités et les mœurs d'une région flamande, Ostende et environs, tout au long d'une époque qui s'étend de la fin du dix-huitième au milieu du vingtième siècle. Colette Cambier nous décrit notamment ce que devait contenir le trousseau d'une jeune fille à marier, l'acharnement avec lequel une famille catholique s'opposait à toute alliance avec un libéral, l'ignorance dans laquelle étaient tenues les femmes : « Il n'y a qu'à se laisser faire, dit Monsieur le Curé Brulois. C'est votre devoir de chrétienne. » Elle nous apprend des détails intéressants sur le sort des servantes, sur le problème des langues, sans perdre de vue les grands bouleversements sociopolitiques de l'époque : le rôle de l'abbé Daens, l'encyclique *Rerum Novarum*, l'influence des deux guerres, la modernisation de la Flandre dans le cadre de l'histoire belge.

Stylistiquement, le roman frappe par la brièveté des phrases, des dialogues, des alinéas, qui rend bien la monotonie de ces vies familiales de plus en plus conservatrices. Ce laconisme n'empêche toutefois pas l'auteur d'introduire dans son récit, de temps à autre, des pages surprenantes, qui ne manquent pas de virtuosité.

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 Georges-Henri Dumont, Roland Mortier et Georges Thinès.

Le lauréat :

Philippe Cantraine pour son roman *Le Gouverneur des coquillages* (Luce Wilquin, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Le prix Verdickt-Rymans a une vocation que son jury s'efforce de respecter scrupuleusement, ce qu'il a illustré précédemment en couronnant aussi bien des romanciers, essayistes ou dramaturges soucieux de faire dialoguer science et littérature. Philippe Cantraine s'inscrit parfaitement dans cette démarche avec son premier roman, vaste par son ambition aussi bien que par sa dimension, *Le Gouverneur des coquillages*. Il aurait pu écrire une biographie, puisque son modèle, François Joseph, naturaliste et grand voyageur, a effectivement vécu au début du dix-neuvième siècle. Presque devenu — on était encore à l'époque des Pays-Bas Unis — gouverneur des Indes Orientales néerlandaises, il fut, au début de l'histoire de notre pays, professeur de biologie à l'Université de Gand. Il a senti, cependant, que cette figure, pour originale et singulière qu'elle soit, avait une sorte de dimension légendaire qui autorisait l'extrapolation romanesque. Et son livre a, de fait, du souffle et du panache, de même qu'il est le fruit d'une longue préparation à l'exercice du roman, que l'auteur, poète et nouvelliste jusqu'à présent, aborde ici pour la première fois. Mais le souci de bien restituer les ambitions intellectuelles et scientifiques de son personnage fait de son ouvrage aussi un bel exercice de vulgarisation scientifique de haut vol. Il avait dès lors sa place, et Roland Mortier, rapporteur du jury, y a particulièrement tenu, dans une lignée d'auteurs qui s'efforcent de dominer le délicat équilibre entre l'art et le savoir.

Prix Henri Cornélus

Triennal. Octroyé à l'auteur, quel que soit son âge, d'un recueil de nouvelles publié en français. Le jury était composé de François Emmanuel, Pierre Mertens et Marc Wilmet.

Le lauréat :

Georges-Olivier Châteaureynaud pour l'ensemble de son œuvre de nouvelliste.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Dans le genre de la nouvelle auquel Henri Cornélus tenait à consacrer son prix, Georges-Olivier Châteaureynaud est un maître incontesté, et même l'un des meilleurs praticiens en langue française. S'il doit sa notoriété, comme cela arrive d'ordinaire, à un roman,

puisqu'il obtint le prix Renaudot en 1982 avec *La faculté des songes*, il a publié suffisamment de recueils pour être l'un des nouvellistes francophones les plus prolifiques, ce dont témoigne son monumental rassemblement de fictions brèves qui réunit, chez Julliard, sa production dans le domaine de 1972 à 1988. Il serait temps qu'un autre ensemble, au moins aussi riche, englobe tout ce qu'il a écrit depuis, notamment ce *Singe savant terrassé par deux clowns* qui lui valut la bourse Goncourt de la nouvelle en 2005.

La manière de Chateaufort relève du fantastique, certes, à la frontière du merveilleux quelquefois, et doit l'essentiel de son impact à une maîtrise de l'écriture prodigieuse, qui parvient à subjuguier le lecteur, et à le conduire dans des zones inexplorées de l'imaginaire. Cette capacité rare, l'auteur parvient à en faire la démonstration improbable dans ses romans également, qui donnent le sentiment de maintenir à l'échelle nécessaire du genre le sortilège qu'il parvient avec tant d'art à distiller sur une plus brève distance. C'est l'impression que donne une fois de plus son plus récent roman, *Le corps de l'autre*, sa plus récente réussite.

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.

Le lauréat :

Christopher Gérard pour son récit *Aux armes de Bruxelles* (L'Âge d'Homme, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Christopher Gérard est, au départ de son parcours intellectuel, un spécialiste des langues anciennes, et ses premiers livres s'en ressentent. Ils allient une grande élégance de langue à une démarche méditative induite par sa fréquentation des Anciens. Livres de grande ambition et d'altière esthétique, proche du symbolisme et d'un certain romantisme à l'allemande (on songe à Jünger, à Hesse), ils avaient révélé un écrivain exigeant et un peu distant.

Quelle ne fut pas, dès lors, la surprise de lire sous sa plume un ouvrage aussi convivial qu'*Aux Armes de Bruxelles*. N'empruntant

pas par hasard son titre à une célèbre maison de bouche bruxelloise, il se donne, de fait, pour un guide savoureux parmi les séductions de notre capitale. Cafés et maisons de thé en sont les principales étapes, mais aussi les jardins et les architectures qui font le charme de cette ville que les Belges n'aiment pas autant qu'ils le devraient (du moins ceux qui n'y vivent pas) et qui séduit de plus en plus d'étrangers qui viennent volontiers s'y établir. Christopher Gérard est l'un d'entre eux, tout compte fait, puisqu'il est né (presque par hasard) à New York. Le prix qui lui échoit est destiné autant à une œuvre en particulier qu'à un ensemble d'entre elles. Dans son cas, cette disposition est opportune, puisque son nouveau livre, *Place Louise*, quoique très différent dans son projet, témoigne de la même gourmandise qu'il a l'art de nous faire partager.

Prix Lucien Malpertuis

Biennal. Destiné alternativement à un poète, à un auteur dramatique, à un romancier (ou nouvelliste) et à un essayiste belges. Le jury était composé d'Alain Bosquet de Thoran, Philippe Jones et Yves Namur.

Le lauréat :

Gaspard Hons pour l'ensemble de son œuvre poétique.

Extrait de l'argumentaire du jury :

L'œuvre de Gaspard Hons, un des poètes majeurs de sa génération, est abondante, soutenue. Elle affirme ses qualités et sa personnalité. *Roses improbables*, récemment publié, le confirme. Si le thème de la rose domine et traverse les textes du recueil comme un leitmotiv, le terme éclot, fleurit, s'efface, se renouvelle de tous ses sens, de l'image au parfum, de la présence à l'absence et « cherche la rose / qui existe dans une autre rose »... On peut dire de Gaspard Hons que la terre, la nature, l'objet sont les bases autour desquels se greffent les choses nommées, la réflexion, l'épanouissement, la liberté du verbe qui prend son envol et qui se crée.

Prix Franz De Wever

Annuel. Destiné à l'auteur belge d'un recueil de poèmes, d'un essai ou d'un recueil de nouvelles. L'auteur doit être âgé de moins de 40 ans. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Gabriel Ringlet, Marc Wilmet.

Le lauréat :

Thierry Horguelin pour son recueil de nouvelles *La Nuit sans fin* (L'Oie de Cravan, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Thierry Horguelin est un Belge de souche québécoise. Belge de cœur, québécois de naissance, il a adopté nos contrées, ses villes et ses œuvres. Il vit à Liège, travaille à Bruxelles (il y apporte une éminente contribution à la revue *Le Carnet et les Instants*), s'est épris de notre littérature au point que le prix Franz De Wever a décidé de le naturaliser, et même de le rajeunir quelque peu (il a en effet quarante ans et des poussières), afin de pouvoir couronner un recueil de nouvelles de sa main.

La nuit sans fin s'inscrit de manière évidente dans un registre nouveau de ce que l'on peut appeler, comme notre confrère Jean-Baptiste Baronian nous y invite, le fantastique belge. Il est proche, à cet égard, de Bernard Quiriny que nous avons couronné ici même. Son sens de l'étrange se nourrit non seulement d'une capacité de mettre en doute la logique convenue de nos perceptions, mais il y ajoute une science littéraire nourrie de Borgès ou Cortazar qui indique qu'il n'est nullement dupe de ses artifices. Savamment agencées, mâtinées d'un humour très fin, ces nouvelles bénéficiant d'une maîtrise d'écriture évidente révèlent un auteur qui a pris le temps de parfaire son instrument avant d'en rendre publiques les prestations.

Prix Georges Vaxelaire

Biennal. Destiné à l'auteur belge d'une œuvre théâtrale représentée en Belgique, au théâtre, ou diffusée par la radio ou la télévision. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Jacques De Decker et Liliane Wouters.

Le lauréat :

Frank Pierobon pour sa pièce *Immer Leiser*.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Aux yeux de beaucoup, ce prix sera une révélation. Tant pour ce qui est de l'œuvre couronnée que pour son auteur. Frank Pierobon n'est

connu jusqu'à présent que d'un petit cercle d'amis et d'initiés. Il a cependant une production philosophique de grande valeur à son actif, où viennent à s'exprimer tant sa connaissance intime du kantisme que sa passion pour quelques mythes fondateurs de la modernité, celui tant chéri par Oscar Wilde ou Richard Strauss, de *Salomé* en particulier. Il n'a pas seulement la passion de la pensée pure, il aime aussi beaucoup la musique, qu'il pratique en amateur éclairé. Il est arrivé à synthétiser tout cela dans une œuvre dramatique qui s'inscrit aujourd'hui au palmarès du prix Vaxelaire, qui se flatte d'avoir couronné quelques-uns des meilleurs dramaturges de notre pays.

Cette pièce, *Immer Leiser*, est le résultat de la convergence de ses multiples inclinations. Elle a une portée philosophique, elle est pétrie de musique et est, bien entendu, un hommage au théâtre qui ne le requiert pas moins. L'œuvre ne fut jouée qu'une seule fois jusqu'à présent, au Festival de Seneffe de l'été passé. Il se trouve qu'elle fut écrite spécialement pour les deux interprètes qui ont accepté d'illustrer la proclamation du palmarès 2009 : Monique Dorsel et Bambina Liberatore. C'est l'occasion de rendre hommage à l'immense apport de Monique Dorsel, durant sa longue activité à la tête du Théâtre Poème, à l'enrichissement de notre répertoire.

Prix Léopold Rosy

Triennal. Destiné à l'auteur d'un essai en langue française. Le jury était composé de Daniel Droixhe, Jacques Charles Lemaire, Raymond Trousson.

La lauréate :

Florence Richter pour son essai *Ces fabuleux voyous. Crimes et procès de Villon, Sade, Verlaine, Genet* (Hermann, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Assez curieusement, la postérité a réservé quelques qualificatifs gracieux à des écrivains qui se sont fait connaître pour leurs crimes ou pour leurs délits : l'assassin présumé François Villon est tenu pour le plus grand auteur du Moyen Âge; le pornographe Donatien de Sade est dénommé le « divin marquis »; poursuivi pour coups et blessures contre son ami-amant Arthur Rimbaud, Paul Verlaine reçoit de son vivant le titre de « prince des poètes » et Jean Genet est présenté par Jean-Paul Sartre comme un « saint » et un « martyr ». L'opinion publique littéraire ne se montre donc

pas trop sévère pour ces littérateurs qui, *nolens volens* et à des degrés divers, se sont rangés au ban de la vie intellectuelle et sociale.

Les années d'enfermement, les douleurs de l'incarcération que leurs déviances ont values à ces auteurs ont-elles exercé une influence marquante sur leurs écrits ? Ont-elles affecté leur créativité ? Ont-elles orienté leurs formes de pensée ou leurs modes d'expression ? Telle est la question centrale que pose Florence Richter dans son beau livre. À n'en pas douter, la réponse est positive. Villon n'apparaîtrait pas comme le fondateur du lyrisme personnel dans la littérature française s'il n'avait pas exprimé des regrets pour ses fautes dans le *Testament*. Sade aurait vécu ses délires sexuels et ne les aurait sans doute pas transposés en matière littéraire s'il n'avait passé près de trente années de sa vie dans les geôles royales. Le beau recueil *Sagesse* de Verlaine est directement inspiré à son auteur par les douleurs vécues entre les murs gris des prisons de Bruxelles et de Mons. L'œuvre romanesque et poétique de Genet puise directement ses thèmes dans les souvenirs que l'adolescent a gardés des maisons de correction ou des maisons d'arrêt où s'est tristement déroulée sa jeunesse vagabonde.

Aussi, ces écrivains, qui ont pu être tenus pour « coupables » aux yeux de leurs contemporains ou des magistrats appelés à les juger, se révèlent-ils comme de merveilleux témoins de l'humanité authentique, avec ses forces, mais aussi avec ses faiblesses, avec ses tentations, ses résistances et ses fautes. Ces « coupables » nous en apprennent sans doute plus sur nous-mêmes que toutes les homélies édifiantes ou tous les livres de morale réunis. Ils témoignent de notre « part cachée »... À ce titre, ils méritent mieux, comme en témoigne Florence Richter, que la compassion ou l'apitoiement où certains commentateurs les ont quelquefois confinés.

Prix Alix Charlier-Anciaux

Quinquennal. Destiné à un écrivain belge de langue française pour l'ensemble de son œuvre. Le jury était composé de Daniel Droixhe, Gabriel Ringlet et Guy Vaes.

Le lauréat :

André Sempoux pour l'ensemble de son œuvre de fiction.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Si l'Académie a tenu à saluer le talent de prosateur d'André Sempoux, alors qu'il est par ailleurs un essayiste et un poète impor-

tants, c'est que son travail de nouvelliste et de romancier est très particulier et demande que l'on s'y attarde particulièrement. Un récit comme *Le dévoreur* se caractérise par une approche très subtile de l'auto-analyse, ou du moins d'une situation des plus intimes, celle de la relation au père en l'occurrence, en cherchant à porter au jour l'expérience singulière tout en la dotant d'une résonance qui lui conférerait une dimension partageable. Pas d'écriture du moi dans ce qu'elle pourrait avoir de solipsiste donc. C'est que chez Sempoux le cadre idéologique, voire politique, n'est jamais ignoré. Cette capacité de double approche, André Sempoux l'applique aussi dans son très beau roman *Tasso, l'ami d'un autre temps*, où il ne fait pas l'impasse sur la distance temporelle qui le sépare du Tasse, mais joue justement de ce décalage pour souligner paradoxalement l'actualité du poète. On trouve, dans les nouvelles de l'auteur, ce même souci de balancement entre le présent et le passé, entre l'événement brut et son élucidation, entre le récit et sa dimension interprétative. Sempoux peut se permettre cette équation difficile, parce qu'il dispose à la fois de la rigueur du chercheur et de l'intuition du poète, tout en étant animé par quelques causes qui lui tiennent profondément à cœur et qui font de lui l'un de nos écrivains les plus subtilement engagés.

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, Yves Namur.

Le lauréat :

Alexandre Valassidis pour son recueil poétique *Rue poitrail* (Le Taillis Pré, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Alexandre Valassidis est né à Liège en 1984 et il vit actuellement à Namur. Il a publié dans plusieurs revues dont *L'Atelier de l'agneau*, *Le Fram*, *Matières à poésie*, *Le Journal des poètes*, etc. *Gravats*, son premier recueil publié, est paru cette même année à l'enseigne de *L'Atelier de l'agneau* et il figure par ailleurs parmi les plus jeunes poètes au sommaire de *La nouvelle poésie française de Belgique*.

Rue Poitrail, son second recueil publié est préfacé par un André Schmitz, enthousiaste devant cet auteur naissant mais qui témoigne déjà d'une réelle maîtrise de la langue et des sentiments. André Schmitz décrit avec beaucoup de justesse cette écriture inédite, dans le sens dit-il, « de pas encore dite et pas encore entendue ». « Elle ose », ajoute-t-il, « une tendresse éloignée de toute facilité. Alexandre la veut — sans le faire exprès, dirait-on — d'une richesse démunie de toute prétention ». Et il est vrai que cette écriture témoigne d'une richesse d'inspiration ; à la fois solide et grave, profonde et bien structurée, elle est le gage que nous nous trouvons ici face à un poète vrai et pensant dont on peut espérer beaucoup.

Prix Nicole Houssa

Triennal. Décerné à un poète originaire de la Wallonie, pour un premier volume de vers publié ou non. Le jury était composé de Jacques Crickillon, André Goosse et Yves Namur.

La lauréate :

Clélia Van Lerberghe pour son recueil de poèmes *Sans temps ni cœur* (L'Arbre à paroles, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Clélia Van Lerberghe est née en 1983 à Chimay, dans un milieu rural. Elle a étudié la philosophie à Namur et Louvain-la-Neuve. Elle est actuellement chercheuse au Fonds National de la Recherche Scientifique et rédige une thèse sur le phénoménologue tchèque Jan Patocka.

Sans temps ni cœur qui reçoit cette année le Prix Nicole Houssa s'ouvre sur cette citation de Maurice Blanchot qui cerne assez bien le propos de l'auteure : « L'avenir est rare, et chaque jour qui vient n'est pas un jour qui commence. Plus rare encore est la parole qui, dans son silence, est réservé d'une parole à venir et tourne, fût-ce au plus près de notre fin, vers les forces du commencement. » (Blanchot, *La bête de Lascaux*)

Cet ensemble qui alterne proses poétiques et fragments, est une réflexion grave sur les origines et les blessures de tout un chacun, au-delà même de son propre auteur. « Seul », écrit Clélia Van Lerberghe, « un *ce n'est pas grave* peut nous livrer à la gravité, c'est-à-dire au fond de soi. J'irai ouvrir d'autres portes. J'irai aussi loin que je peux pour taire cela selon ma gravité ».

C'est aussi un premier travail qui n'a d'autre but pour son auteur que d'aller à la rencontre de soi-même. Et on peut penser ici à cette réflexion d'Otavio Paz dans *Le singe grammairien* lorsqu'il écrit : « À chaque tournant, le texte se dédoublait en un autre, à la fois sa traduction et sa transposition... je me rends compte à présent que mon texte n'allait nulle part, sinon à la rencontre de soi-même. » Cela pourrait être aussi la réflexion de Clélia Van Lerberghe.

Ceux qui nous quittent

Jean Tordeur (1920-2010)

Par M. Jacques De Decker

De cette phalange de la poésie française d'aujourd'hui, fortement présente dans les lettres belges, où l'on relève aussi, dans la même génération, Philippe Jones et Fernand Verhesen, et que l'on pourrait qualifier de « métaphysique », Jean Tordeur fait figure néanmoins, en dépit de ce voisinage, de navigateur solitaire. Son œuvre lyrique — ne craignons pas l'épithète : l'auteur avait sa ligne mélodique, hachée, heurtée quelquefois — pour être très compacte, est d'une telle élévation de vue et de ton qu'elle résiste au temps, s'y impose avec la netteté de la pierre gravée, même si ce dont elle rend le plus évidemment compte, c'est du doute et de la quête jamais accomplie.

Je ne crois pas que le vocable connaissance
convienne ici. Plutôt mouvement vers¹.

Frappe surtout, dans cette poésie qui soigneusement rend compte d'une errance, le souci de rendre compte d'un ébranlement, celui de l'époque traversée, et d'une recherche de repères nouveaux. Tordeur reconnaissait que son accès à la conscience, dans les années trente, avait été dominé « par le sentiment de l'existence d'un ordre ». Il avait pour cadre une abbaye dominicaine des environs de Bruges. L'Histoire, en l'occurrence la Deuxième Guerre mondiale, de son propre aveu dissipa « cette illusion pacificatrice ». Et il y fut exposé de la plus violente des manières, en tant que journaliste. La poésie devint dès lors pour lui comme un espace de résistance, de quant-à-soi inconditionnel. C'est tout le sens de son titre-étendard, *Conservateur des charges*. Certes, il importe de préserver ce que le temps affecte, efface, ignore. Mais tout en assumant, dans l'héritage, ce qu'il a de plus éprouvant. En sachant que rien n'est jamais acquis, en acceptant de s'ouvrir « au flou, à l'indistinct, peut-être au mystère de l'indécis, de l'éventuel acceptés comme données du vivant. »

1/ Jean Tordeur, *Conservateur des charges*, Paris, Seghers, 1964, p. 18.

Si l'œuvre « personnelle » de Tordeur nous requiert tant, c'est parce qu'on la sent arrachée au prix d'un combat avec « l'universel reportage ». Car la pratique du quotidien, au sens même éditorial du terme, le mettait au défi d'une forme d'alchimie. Comme si l'immersion absolue dans l'actualité permettait l'accession à une autre dimension. Par un effet de retournement inespéré qu'il décrit lui-même au cours d'un entretien-vérité :

C'est alors, vraiment, que tout ce que l'on vit, que l'on voit, que l'on sait, qu'on ignore, dont on se souvient devient double, passe, dans un va-et-vient constant, du réel à l'apparence, du « physique » à l'« après-physique », du simple à la correspondance. Lorsque l'esprit parvient à cet aller-retour, les mots suivent et, parfois le précèdent².

Homme de méditation et de recueillement, Tordeur était aussi un homme d'action. Aux confins de ces deux facettes de sa personnalité, on trouve l'un de ses plus beaux textes, *Europe qui t'appelles mémoire*, dont une longue citation parcourt désormais les murs du siège bruxellois de l'Alliance Française. Il y a exprimé, sous forme d'oratorio, sa confiance en une Europe unifiée dont il avait suivi les développements institutionnels dès leurs débuts. Mais ses engagements pouvaient prendre d'autres voies, comme lorsqu'il batailla pour le « Quartier des Arts », campagne qui déboucha, dans les années soixante, sur la préservation du quartier du Sablon à Bruxelles.

Dans les colonnes du journal *Le Soir*, dont il créa le service culturel en 1970 (la rédaction, jusque là, n'était pas encore « sectorisée »), il a longtemps tenu la rubrique « L'Air des lettres », journal de bord à la fois objectif et subjectif de ses lectures où il ne sacrifiait jamais aux modes et aux engouements, mais défendait avec passion des auteurs qu'il tenait pour des compagnons de route. L'Académie eut à cœur de rassembler et de rééditer ces chroniques qui, de fait, relues aujourd'hui, restent d'une étonnante fraîcheur.

L'Académie, Tordeur s'y consacra corps et âme. Élu au fauteuil de Roger Bodart, reçu par Charles Bertin, il donna, en tant que Secrétaire perpétuel, tout son lustre à l'organisation des 75 ans de l'institution (en 1995), dont il développa largement les activités éditoriales, créant notamment une collection de poche d'un réel

2/ « Un entretien avec Jean Tordeur », dans Anne-Marie Trekker et Jean-Pierre Vander Straeten, *Cent auteurs. Anthologie de littérature française de Belgique*, [Bruxelles], Éditions de la Francité et de la C.E.C. (Coopération par l'Éducation et la Culture), 1982, p. 425.

dynamisme. Lui-même excellait dans un genre qu'il avait l'art de peaufiner comme personne : celui du discours de réception, parvenant à faire de ces interventions orales de véritables monographies. L'une de ses dernières joies fut de voir paraître, sous le titre *La table d'écriture*, l'ensemble de ses portraits de nouveaux membres, synthèses exemplaires de savoir, de pénétration et d'élégance.

Jean Tordeur, serviteur des lettres, certes, mais aussi arpenteur à sa manière des grands questionnements, auxquels il sut donner une forme qui, quoi qu'inspirée de grands modèles (de Jean de Sponde à Milosz, T.S. Eliot ou Segalen) n'appartient qu'à lui.

