



Le Bulletin

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

Séance publique

Maeterlinck, notre contemporain ?

Christian Angelet Une jeunesse gantoise – **Maxime Benoît-Jeannin** De l'importance d'être Georgette (ou de la difficulté de la biographie) – **Jacques Cels** Gaston Compère hyperlecteur – **Julien Roy** Mettre Maeterlinck en scène

Communications

Marie-José Béguelin Ferdinand de Saussure après un siècle – **Guy Vaes** Un intime écheveau d'horizons – **Jacques De Decker** Wagner chez les Belges – **Éric Brogniet** L'influence des poètes arabes préislamiques sur la naissance de l'amour courtois chez les troubadours de langue d'oc – **Philippe Jones** La création et l'image mentale – **Robert Darnton** Le numérique et l'avenir du livre – **Raymond Trousson** Musique et musiciens dans *À la recherche du temps perdu* – **Jean-Baptiste Baronian** Portrait du romancier au dictaphone – **Daniel Droixhe** Aux origines de l'Académie royale de Belgique (1835-1837). Attraction flamande, occultation wallonne – **Yves Namur** De la table à l'écrit, petit traité des gourmandises littéraires (III). Dodin-Bouffant et son double chinois

Hommage à Pierre Ruelle

Marc Wilmet Pierre Ruelle. Fragments de souvenirs – **Jacques Charles Lemaire** Pierre Ruelle, professeur à l'U.L.B. Quelques anecdotes

Prix de l'Académie en 2010

Ceux qui nous quittent

Hubert Nyssen par Jacques De Decker



Séance publique du 26 novembre 2011 **Maeterlinck, notre contemporain ?**

Une jeunesse gantoise	
par M. Christian Angelet	9
De l'importance d'être Georgette (ou de la difficulté de la biographie)	
par M. Maxime Benoît-Jeannin	19
Gaston Compère hyperlecteur	
par M. Jacques Cels	27
Mettre Maeterlinck en scène	
par M. Julien Roy	33

Communications

Ferdinand de Saussure après un siècle	
Communication de Mme Marie-José Béguelin à la séance mensuelle du 8 janvier 2011	39
Un intime écheveau d'horizons	
Communication de M. Guy Vaes à la séance mensuelle du 12 février 2011	57
Wagner chez les Belges	
Communication de M. Jacques De Decker à la séance mensuelle du 12 mars 2011	65
L'influence des poètes arabes préislamiques sur la naissance de l'amour courtois chez les troubadours de langue d'oc	
Communication de M. Éric Brogniet à la séance mensuelle du 9 avril 2011	77
La création et l'image mentale	
Communication de M. Philippe Jones à la séance mensuelle du 14 mai 2011	89
Le numérique et l'avenir du livre	
Communication de M. Robert Darnton à la séance mensuelle du 11 juin 2011	97
Musique et musiciens dans <i>À la recherche du temps perdu</i>	
Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 10 septembre 2011	113
Portrait du romancier au dictaphone	
Communication de M. Jean-Baptiste Baronian à la séance mensuelle du 8 octobre 2011	129

Aux origines de l'Académie royale de Belgique (1835-1837).	
Attraction flamande, occultation wallonne	
Communication de M. Daniel Droixhe à la séance mensuelle du 5 novembre 2011	139
De la table à l'écrit, petit traité des gourmandises littéraires (III). Dodin-Bouffant et son double chinois	
Communication de M. Yves Namur à la séance mensuelle du 10 décembre 2011	153
Hommage à Pierre Ruelle	
Pierre Ruelle. Fragments de souvenirs	
Texte de M. Marc Wilmet	167
Pierre Ruelle, professeur à l'U.L.B. Quelques anecdotes	
Texte de M. Jacques Charles Lemaire	171
Prix de l'Académie en 2010	
Palmarès	181
Ceux qui nous quittent	
Hubert Nyssen par M. Jacques De Decker	193

Maeterlinck, notre contemporain ?

Séance publique du 26 novembre 2011

Une jeunesse gantoise

Par M. Christian Angelet

Maeterlinck naquit à Gand le 29 août 1862, dans une famille de rentiers richissimes, francophones et catholiques. Il fit ses études secondaires au collège Sainte-Barbe de 1874 à 1881, ensemble avec ses amis poètes Grégoire Le Roy et Charles Van Lerberghe. Georges Rodenbach et Émile Verhaeren les y avaient précédés de quelques années, et après eux viendrait Franz Hellens. Les Pères Jésuites, Maeterlinck ne les porterait pas dans son cœur. Dans son dernier ouvrage intitulé *Bulles bleues*, où il raconte des souvenirs d'enfance et de jeunesse, il s'est plaint que les Pères n'eussent à la bouche que péché de luxure, enfer et damnation. Quant à Hellens, disons qu'en la matière il a su faire la part des choses. Écoutons-le :

Ce que je dois aux Jésuites regarde plutôt la discipline que l'enseignement. Le manque de sincérité, l'esprit machiavélique et, pourquoi ne pas le dire, l'absence en bien des cas de vraie dignité humaine, me les eussent fait détester dès cette époque où je ne faisais que sentir ces défauts ; mais je n'oublierai jamais ce que ces maîtres ont de grand, ce qui les place bien au-dessus des autres éducateurs religieux¹.

Après ses années de collège, Maeterlinck fit sans enthousiasme des études de droit, comme il était d'usage dans la « bonne bourgeoisie » de ce temps. Devenu avocat, il plaida quelquefois *pro deo* (et en flamand), mais il perdait tous ses procès. Au dire de Maeterlinck

1/ Franz Hellens, *Documents secrets*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 21-22.

même, tous ses clients finissaient en prison ! Cette carrière ne lui convenait pas et il ne tarda pas à en rester là.

Entre-temps, il avait déjà publié une vingtaine de poèmes dans les revues belges et françaises de l'époque. Surtout, il avait passé six mois à Paris, soi-disant pour se perfectionner dans l'art du barreau. En réalité, il y avait découvert la littérature et les écrivains symbolistes, particulièrement le poète Stéphane Mallarmé et le conteur fantastique Villiers de l'Isle-Adam, qui provoqua en lui une révolution spirituelle déterminante en lui donnant le sens du mystère et de la fatalité qui marque en profondeur ses premières œuvres. C'est en 1889, à l'âge de 27 ans, qu'il édita à compte d'auteur, un recueil de poésies intitulé *Serres chaudes* et sa première pièce de théâtre, *La Princesse Maleine*. De cette pièce, il envoya un exemplaire à Mallarmé ; celui-ci le remit à Octave Mirbeau, qui était parmi les critiques les plus influents de son temps et tenait la chronique littéraire du journal *Le Figaro*. Quelques mois plus tard, un dimanche matin, la famille Maeterlinck eut la surprise de lire, en première page de ce journal et de la main de Mirbeau, un article où notre auteur était qualifié de nouveau Shakespeare et sa *Princesse*, de chef-d'œuvre indépassable des temps nouveaux. Du coup, Maeterlinck était célèbre. Son succès ne devait plus se démentir sur une carrière de plus de soixante ans et couronnée par le Prix Nobel. Le seul Prix Nobel jamais accordé à un écrivain belge. C'était en 1911.

*

On a beaucoup disserté sur la spécificité du Symbolisme belge. Elle est manifeste sur plusieurs points. Sur le plan thématique d'abord. Un Rodenbach, un Verhaeren disent leur pays natal : c'est *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur* pour l'un, c'est *Les Flamandes* et *Toute la Flandre* pour l'autre. Choisir la Flandre pour matière première, dire le plat pays qui est le sien, fut pour chacun d'eux, s'assurer succès et célébrité.

Cette réflexivité thématique se retrouve-t-elle chez Maeterlinck ? Ses concitoyens gantois l'ont affirmé. Prenons l'un des plus éminents d'entre eux, l'écrivain Karel van de Woestijne (1878-1929). Poète et conteur réputé, mais d'expression flamande. Parfait connaisseur des lettres françaises, il est l'auteur d'un volumineux recueil d'essais critiques consacrés à Verhaeren, Rodenbach, Van Lerberghe, Maeterlinck, Iwan Gilkin, George Minne, Théo Van Rysselberghe et quelques autres. Plus jeune que Maeterlinck d'une quinzaine d'années, il lui est arrivé, dit-il, de suivre l'écrivain déjà

célèbre dans les rues de Gand, fasciné qu'il était par la nature énigmatique mais native de sa poésie. Il retrouvait dans *Serres chaudes* une projection de l'ambiance mortifère de leur ville natale. Chaque morceau de ce recueil lui apparaissait comme la transposition d'un endroit précis. Je cite et traduis :

Cette poésie était le reflet de la ville, une intense reproduction personnelle du milieu gantois. Je pouvais situer chaque poème dans un coin particulier de Gand. Voici l'hôpital avec ses miasmes et son silence angoissant. Voici la maison des aveugles : ils s'avancent en hésitant dans le jardin funèbre. Voici les canaux et leurs eaux stagnantes, avec le soleil rougeoyant dans les eaux de nacre. Enfin, voici l'hôtel de maître où habite Maeterlinck... Partout, je retrouvais la détresse et l'oppression que lui et moi avions en commun².

Le caractère subjectif de ce commentaire saute aux yeux. Manifestement, le jeune poète flamand se projette dans la figure de son aîné francophone. (Soit dit en passant, il l'avait lu de près et sa poésie s'en ressent.) Gantois, le jeune Maeterlinck l'était avant tout par son bilinguisme. La connaissance du flamand facilite l'accès aux autres langues germaniques. Maeterlinck lisait couramment l'anglais et l'allemand. Et n'a-t-il pas traduit de l'ancien flamand *L'ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck l'Admirable, en 1891 ? N'a-t-il pas traduit *Les Disciples à Saïs* et les *Fragments* de Novalis, en 1895 ? Ne devait-il pas plus tard traduire *Macbeth* ? Maeterlinck fut un traducteur excellent et un authentique passeur de culture.

Depuis les travaux de Paul Gorceix, sa germanophilie est bien connue. Celle-ci impliquait de curieux détours. Ce Flamand avait choisi d'écrire en français³. Or, il affectait un réel mépris pour les attributs traditionnels de la pensée française : le culte de la raison et de la clarté, le scepticisme railleur. Maeterlinck avait l'ironie en horreur. Pour lui, elle était incompatible avec la poésie. Dans le cahier de notes qu'il tenait dans les années 1888-89⁴, il y revient à plusieurs reprises : « Étudier l'ironie, le mal de France en art. » Et encore : « Le territoire de la poésie française a toujours été extrê-

2/ Karel van de Woestijne, *Kunst en geest in Vlaanderen*. Verzameld werk, deel 4, Brussel, Uitgeverij Manteau, 1949, p.589-590.

3/ À ce sujet, voir Christian Angelet, *Le sujet poétique et son rapport à la langue dans Serres chaudes de Maeterlinck*. In : Lidia Anoll, Marta Segarra, *Voix de la Francophonie : Belgique, Canada, Maghreb*, Universitat de Barcelona, 1999, p. 13-22.

4/ Publié sous le titre *Le Cahier bleu* dans les *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. 22 (1976), p.154 et 160.

mement sablonneux et a été calciné dès l'origine par l'ironie, en sorte que nulle autre culture qu'une intensive n'y a jamais été possible. »

L'ironie est la pratique du double sens : une dissociation du parler et de l'être. C'est un facteur de distance intérieure. À cela s'oppose le credo du romantisme allemand, qui était aussi celui de la poésie symboliste et de Maeterlinck, à savoir que la poésie a pour fondement la sympathie ou communion avec la nature et l'absorption du moi personnel dans la totalité des choses⁵. C'est un thème récurrent du *Cahier bleu* :

Le germanisme semble le sceau du monde nouveau, comme l'hellénisme et le latinisme étaient ceux des deux mondes anciens les mieux connus de nous. Le germanisme est le contact nouveau avec la substance et proprement une sympathie complète avec les choses.

La participation sensible est le privilège de l'esprit poétique qui sait retrouver sa convenance essentielle avec le monde. « Il faut, disait Novalis, pour connaître la nature, devenir un avec elle. » C'est l'extase identificatrice, que les Allemands nomment *Einfühlung*. Un des maîtres à penser de l'idéalisme fin-de-siècle en la matière fut le philosophe allemand Schopenhauer, que Maeterlinck semble bien avoir connu⁶. Voici un passage célèbre du *Monde comme volonté et comme représentation* :

Lorsque l'on remplit toute sa conscience de la contemplation paisible d'un objet naturel actuellement présent, paysage, arbre, rocher, édifice ou tout autre, du moment qu'on s'abîme dans cet objet, qu'on s'y perd, comme disent avec profondeur les Allemands, de telle façon que tout se passe comme si l'objet existait seul, sans personne qui le perçoive, qu'il soit impossible de distinguer le sujet de l'intuition elle-même, alors, ce qui est ainsi connu, ce n'est plus la chose particulière en tant que particulière, c'est l'Idée, la forme éternelle⁷.

La germanophilie de Maeterlinck se fonde sur cette philosophie de l'existence indivise du sujet et du monde. Mais elle va plus loin, car elle inclut une forme de désaveu de la langue dans laquelle ce Flamand a choisi d'écrire. Effectivement, pour notre Gantois francophone, en France, entre la nature et l'homme, toujours quelque chose s'interpose, et ce quelque chose, c'est la langue

5/ Novalis, *Fragments*, Paris, José Corti, 1992, p.370.

6/ Voir Christian Berg, *Le Iorgnon de Schopenhauer*, in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 34, 1982, p. 127 et suivantes.

7/ Trad. J.Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p.231.

française elle-même. Les mots français, dit-il, sont comme une ombre éternelle entre l'âme et les choses. Par contre, en flamand, en anglais, tout se passe comme s'ils étaient tirés de l'essence de la nature et coïncidaient avec elle. Cette sympathie verbale, Maeterlinck la qualifie de *lascive*. Et encore : c'est *une luxure spéciale de l'âme*. La poésie germanique est en communion physique avec le monde. Pour l'auteur du *Cahier bleu*, elle représente un modèle indépassable.

Il importe de rappeler que la poétique de la sympathie identifiante est à l'œuvre chez d'autres symbolistes flamands de ce temps. À commencer par l'ami de jeunesse de Maeterlinck, Charles Van Lerberghe. Sa *Chanson d'Ève* repose sur une paraphrase de la Genèse : Adam est curieusement absent de cette évocation. Le bonheur antérieur à la solitude de la chute consiste pour Ève dans la vie confondue, la communication immédiate avec la substance universelle. La pensée se fait palpable, lumière, respiration, épanouissement :

Ne suis-je vous, n'êtes-vous moi,
O choses que de mes doigts
Je touche, et de la lumière
De mes yeux éblouis ?
Fleurs où je respire, soleil où je luis,
Âme qui pense,
Qui peut me dire où je finis,
Où je commence ?

Invitée par Dieu à appeler les choses, Ève les nommera en les chantant. Elle est toute mêlée à la matière. Ce qu'elle nomme, elle l'est aussi. Elle habite conjointement le langage et le monde. Des mots à la nature et à elle-même, il n'y a nul intervalle. Invention du langage égale naissance de la poésie :

Roses ardentes
Dans l'immobile nuit,
C'est en vous que je chante
Et que je suis.

Et encore :

Quelle merveille en nous à cette heure !
Des paroles depuis des âges endormies
En des sons, en des fleurs,
Sur mes lèvres enfin prennent vie !

Ces vers qualifient une des ambitions fondamentales de Van Lerberghe : trouver une langue qui dirait le fond obscur et primitif du réel, assurer la naissance simultanée de la poésie et du monde.

Quant à l'expérience panthéiste proprement dite, bien sûr, on la rencontre aussi, et abondamment, chez Verhaeren. C'est *Toute la Flandre* :

Je ne distingue plus le monde de moi-même,
Je suis l'ample feuillage et les rameaux flottants ;
Je suis le sol dont je foule les cailloux pâles,
Et l'herbe des fossés où soudain je m'affale,
Ivre et fervent, hagard, heureux et sanglotant...

Maeterlinck, Van Lerberghe, Verhaeren... Selon Karel van de Woestijne, ces poètes francophones ont su exploiter et manifester l'esprit de la Flandre avec une pénétration et une authenticité autrement puissantes que leurs contemporains d'expression flamande. Voici un extrait de son étude consacrée à Verhaeren. Je cite et traduis :

Chez ces écrivains-là, une éducation française allait de pair avec la vie quotidienne à la flamande. Les us et coutumes de chez nous ont fait d'eux des êtres doubles, des déracinés. Par ailleurs, doués qu'ils étaient d'esprit critique, ils ont su reconnaître comme autant de données objectives et pour ainsi dire extérieures à eux-mêmes, les empreintes profondes de leurs origines et des traditions flamandes, les idéaux et les passions de leur peuple. L'esprit de la Flandre est alors apparu chez eux comme un monde réapproprié, assumé une seconde fois. Flamands, ils le sont redevenus volontairement et par la force de l'esprit. Qui plus est, tout en étant séparés de leur milieu par leur formation latine, ils ont su se soustraire au scepticisme mortel de la culture française. En définitive, l'amour de leur pays a fait d'eux des Flamands mieux accordés à notre génie que leurs collègues qui ont choisi d'écrire dans la langue de leurs compatriotes. Maeterlinck, Van Lerberghe, Eeckhout, Verhaeren... Chacun de ces écrivains francophones a admirablement illustré un aspect fondamental de la race flamande. Chez Maeterlinck, c'est le sens du mystère⁸...

Cette page date de 1906. Maeterlinck avait alors quitté sa ville natale et vivait en France avec Georgette Leblanc depuis dix ans. Il avait tourné le dos à la dramaturgie de son passé pour produire dorénavant un théâtre de la liberté et du bonheur de vivre. À partir d'*Ariane et Barbe-Bleue* et *Monna Vanna*, qui datent de 1901 et 1902, il ne sera plus guère question de la mort et du mystère. Maeterlinck est devenu un autre.

Et faut-il rappeler qu'entre-temps, ses relations avec sa ville natale s'étaient fâcheusement gâtées ? En 1902, dans *Le Figaro*, à l'occa-

sion de la commémoration de la bataille des Éperons d'Or de l'an 1302, Maeterlinck y était allé d'un article virulent contre les flaminguants, ceux qui voulaient la flamandisation intégrale de la Flandre. Il les accusait d'agir par haine de la France et de produire une langue flamande artificielle qui n'était même pas comprise du peuple auquel ils voulaient l'imposer :

C'est dans cet informe et vaseux jargon qu'ils prétendent retremper l'âme de la Flandre, et c'est à le remuer malproprement pour en faire sortir de la haine qu'ils s'évertuent⁹.

Ainsi, en 1902, Maeterlinck s'est brouillé de manière définitive avec les milieux flaminguants de son pays, intellectuels, politiciens et autres. La rancune gantoise ne désarmera plus de sitôt¹⁰.

Tout se passe donc comme si, en 1906, Karel van de Woestijne avait voulu récupérer en Maeterlinck un Flamand qui appartenait au passé. En 1911, à l'occasion de l'attribution du prix Nobel, il lancera un nouvel et copieux article où il déplore le silence à peu près total de la presse gantoise et des services culturels de la ville. Pourquoi n'organisons-nous aucune célébration officielle en l'honneur de notre prestigieux concitoyen ? Mais aussi, à qui la faute ? Voici la conclusion de cet article :

Je trouve que c'est dommage, vraiment. Par ailleurs, comment oublierai-je que, dans son orgueil de citoyen du monde, Maeterlinck a calomnié, honni et répudié sa Flandre natale¹¹ ?

*

L'esprit germanique des symbolistes belges constituait un point sensible de la critique de leur époque. Ils se sont trouvés régulièrement accusés d'écrire en français une langue étrangère. Verhaeren est la tête de Turc de ce type de commentaires. Quant au Maeterlinck des premières pièces, tel et tel critique le glorifient d'avoir su renoncer au *bien-dire* et à la l'élocution opulente de la scène

9/ Voir Antonin Van Elslander, *Maeterlinck et la littérature flamande*. In *Annales...*, t.8, 1962, p. 99.

10/ À l'heure qu'il est, il convient de signaler que la ville de Gand a abondamment célébré le centenaire du Prix Nobel. Expositions, représentations, concerts, conférences, publications et autres manifestations officielles: ce fut, pour la figure de Maeterlinck, une année faste.

11/ A. Van Elslander, *op.cit.*, p.111. Sur Van de Woestijne et Verhaeren, on lira avec profit l'*Introduction* de Jean Robaey à *Toute la Flandre dans Poésie Complète*, 8, Bruxelles, AML Éditions, 2012.

française traditionnelle. Or, dans les hésitations et répétitions verbales des Maleine et autres Mélisande, Karel van de Woestijne (encore lui !) a osé repérer les retombées d'un phrasé à la flamande. À l'en croire, le petit Yniold de *Pelléas et Mélisande* parlerait gantois en français. Par exemple, l'énoncé suivant (A.4, Sc.3)¹² : « Je dois aller dire quelque chose à quelqu'un... »

Bref, le premier Maeterlinck est à ranger parmi les représentants de la fameuse *dualité* constitutive d'une bonne partie des lettres belges, celle des écrivains placés entre deux langues, le flamand et le français : les Ghelderode, Crommelynck, Marie Gevers, Paul Willems, Guy Vaes, Liliane Wouters, Nicole Verschoore et tant d'autres.

On sait que cette dualité a constitué un topique du discours idéologique des nationalistes belges du XIX^e siècle. L'opposition des races latine et germanique et leur conciliation furent dites constitutives de l'identité nationale. Ce beau souci produisit, chemin faisant, une série d'antithèses, tant culturelles que sociales et qui aboutiraient à ce qu'on a appelé ensuite la *belgitude*. Francophones et Flamands, francophones et Français de France, Flamands et Wallons, Flamands, Wallons et Bruxellois... D'où les tensions conflictuelles : les flamingants en ont énormément voulu aux Verhaeren et Maeterlinck de ne pas écrire dans la langue de leur peuple¹³. Il est d'autant plus surprenant de voir le flamingant Karel van de Woestijne recourir au motif de la dualité pour affirmer la supériorité des auteurs francophones de son pays natal. Ceux-là auraient su dire l'âme de la Flandre, là où les écrivains flamands auraient échoué. Voilà donc un poète flamand hanté par la langue française, tout comme le jeune Maeterlinck était fasciné par les langues germaniques. Tous deux avaient le rêve d'une langue *sous* la langue. La langue poétique, bien sûr. Celle dont Maeterlinck disait qu'elle fait *lascivement* corps avec la nature.

*

12/ Karel van de Woestijne, *op.cit.*, p.590.

13/ Le plus virulent d'entre eux est sans doute August Vermeylen (1878-1945). Défenseur intransigeant de l'émancipation linguistique de la Flandre, il sera, en 1929, le premier recteur de l'université flamande de Gand ; on sait que Maeterlinck s'est allié aux signataires d'une pétition s'opposant à cette flamandisation. Vermeylen est l'auteur d'un éreintement felleux de *La Sagesse et la destinée* de Maeterlinck, paru en traduction néerlandaise en 1899. Voir « *La Sagesse et la destinée* van Maurice Maeterlinck », dans August Vermeylen, *Verzameld Werk, Tweede Deel*, Brussel, Uitgeverij Manteau, 1955, p.138-154.

Il convient de rappeler le contexte socioculturel particulier où est né le symbolisme belge, la bourgeoisie francophone de Flandre. La bourgeoisie gantoise était francophone et généralement bilingue. Prise entre deux langues, dont l'emploi accusait le clivage des classes sociales. L'auteur de *Bulles bleues* se bornera à déclarer que le français était sa langue maternelle et que le flamand était réservé pour les rapports avec les domestiques¹⁴.

Personne n'a mieux éclairé ce monde-là que l'écrivaine gantoise Suzanne Lilar (1901-1992). Son récit autobiographique intitulé *Une enfance gantoise*¹⁵ évoque longuement les implications d'une éducation plurilingue. Élevée à la fois par ses parents qui prêchaient le français et par la servante qui ne le savait pas, mais vivait avec elle du matin au soir et lui parlait selon son cœur et ses sens, l'auteur s'est déclarée nantie de deux langues maternelles :

C'est ainsi que j'eus une seconde langue maternelle, car comment nommer autrement celle dans laquelle on apprend à chanter. Longtemps, l'une et l'autre vécurent en moi, côte à côte, sans jamais se mêler ni se reconnaître, m'engageant fortement dans la dualité.

Ensuite, la vocation de l'écriture fut déterminante. Écrire, c'était choisir. En fin de compte, Suzanne Lilar constate qu'elle a fait le bon choix. En optant pour le néerlandais, elle aurait manqué, dit-elle, le meilleur de sa personnalité, à savoir l'expression de sa double appartenance :

Peut-être aurais-je choisi d'écrire en néerlandais, ce qui, sans être une disgrâce, m'eût menée moins loin sur le plan de l'écriture. Car mon œuvre y eût perdu cette vibration si caractéristique des écrivains qui vivent à fleur de deux langues et à l'affrontement de deux cultures.

Comme quoi la dualité franco-flamande se trouve ici carrément posée en source de l'écriture. Source contradictoire s'il en est. D'une part, la langue française, avec son convoi habituel : clarté, raison, mesure. D'autre part, un univers imaginaire spécifique et qui prendrait son départ dans ce que l'auteur nomme *quelque mémoire ancestrale et mystique* : Hadewijch, Beatrix, Ruusbroec... Oui ! Ruusbroec ou Ruysbroeck. Celui-là même dont, longtemps auparavant, dans l'introduction à sa traduction, Maeterlinck avait dit :

14/ Je renvoie à l'édition récente, excellemment annotée par Raymond Trousson : *Bulles bleues*, Bruxelles, Le Cri & Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 2012, p.37-38.

15/ Paris, Grasset, 1976. Les textes cités sont aux p.48, 64 et 65.

Il ignore la plupart des artifices de la parole et ne peut parler que de l'ineffable.

Et encore :

Il ignore presque toutes les ressources de la pensée philosophique, et il est astreint à ne penser qu'à l'incogitable.

Question : peut-on vraiment écrire à la française sur ces choses-là ?
Suzanne Lilar a assumé et exécuté :

Il me semble que tout ce que j'ai fait ou écrit se ressent de cette contradiction... La fameuse clarté française ne se conquiert jamais plus exemplairement que sur l'obscur, la mesure sur la démesure.

*

Sur le thème quasiment mythique de la dualité franco-flamande, on peut dire que l'exposé de Suzanne Lilar se présente comme un texte canonique. Tout y est, à commencer par le code critique imposé au lecteur. Lecteur, si tu me juges correctement, tu reconnaîtras en moi un système de valeurs établies et sûres. C'est que je suis artiste et poète à la fois. Je joins la maîtrise de la forme au goût germanique du mystère et de l'inconscient.

Une enfance gantoise date de 1971. Après elle, ladite dualité a connu de nombreuses variations, sophistications et dénégations. Il serait passionnant d'examiner ce qu'elle est devenue chez un Guy Vaes, un Paul Willems. Deux auteurs anversoïses, très éloignés de nos deux Gantois, évidemment. Mais ce serait une autre histoire.

De l'importance d'être Georgette (ou de la difficulté de la biographie)

Par M. Maxime Benoît-Jeannin

La biographie est un genre littéraire très ancien. Certains hommes, certaines femmes frappent notre imagination, et nous désirons alors retracer le plus fidèlement possible les petits et les grands événements de leurs vies. Après avoir écrit la biographie de ce grand violoniste que fut Eugène Ysaye, j'ai éprouvé le besoin de raconter l'histoire de Georgette Leblanc. Avant de voir son nom citer au cours de mes recherches sur Eugène Ysaye, au milieu des années quatre-vingt, dans les programmes de la Libre Esthétique et les mémoires de Madeleine Maus, j'ignorais tout d'elle. Mais ce nom, Georgette Leblanc, me fit me souvenir de Maurice Leblanc, dont j'avais lu uniquement jusque-là les aventures d'Arsène Lupin. Avaient-ils un rapport ? Et comment ! Ils étaient frère et sœur. Puis je trouvai rapidement, en occasion, les *Souvenirs* de Georgette Leblanc, qui me rapprochèrent de Maurice Maeterlinck, fort oublié à l'époque et que moi-même, je dois dire, je connaissais assez mal, à part sa poésie et *Pelléas et Mélisande*, bien entendu... Cette lecture me fit comprendre que j'avais trouvé le personnage idéal, parce qu'il me mettait en relation avec mes préoccupations les plus secrètes. Je me lançai donc dans un programme de lectures ambitieux qui m'entraîna dans une exploration du symbolisme européen assez complète... et ainsi de suite... J'avançais... une découverte en appelant une autre. Cette quête dura une dizaine d'années. Un jour que je feuilletais une brassée de feuilles dactylographiées réunissant l'essentiel de la correspondance de Georgette

Leblanc avec Maeterlinck, je fus frappé par quelques lignes d'une courte lettre datée du 23 juin 1898, où la cantatrice évoquait un certain Sébastien Melmoth. Or, je savais qu'Oscar Wilde, en exil en France après sa libération de la geôle de Reading, le 19 mai 1897, se faisait appeler Sebastian Melmoth. J'enquêtai. À cette date, il se trouvait bien à Paris et habitait l'hôtel d'Alsace, rue des Beaux-Arts, où il s'était inscrit sous le nom de Melmoth. Pour moi, Melmoth était, avant d'être le pseudonyme que s'était choisi Wilde, le héros d'un personnage de roman noir anglais publié en 1820, par le Révérend Charles Maturin. Son livre s'intitulait : *Melmoth, l'homme errant*, et il avait été fort admiré par André Breton et ses amis surréalistes. Plus tard, après la parution de mon livre, j'apprendrai pourquoi Wilde avait choisi ce nom de Melmoth comme pseudonyme, pas seulement par admiration pour le chef-d'œuvre de Maturin et parce que Melmoth était « l'homme errant », mais aussi parce que Maturin était un oncle de sa mère. Quant à « Sébastien », c'était en référence au saint criblé de flèches, ce capitaine mis à mort sous Dioclétien. Et c'était bien ce qui était arrivé à Wilde, puni de deux ans d'emprisonnement dans un des pénitenciers les plus durs d'Angleterre, où l'on pendait les condamnés à mort et où l'on persécutait les prisonniers au point de les empêcher de dormir. Enfin, oui, c'était donc bien d'Oscar Wilde dont Georgette Leblanc entretenait « son Maurice ». Puis je dénichai un article publié par *Les Nouvelles littéraires* (25 octobre 1945), signé par un certain Guillot de Saix — peut-être un pseudonyme —, ancien « nègre » de Willy, le premier mari de Colette. Cet article narrait la rencontre entre Maeterlinck, Georgette Leblanc et Oscar Wilde. Guillot de Saix ayant utilisé, fidèle à sa vieille technique, des extraits des *Souvenirs* et d'un texte que Georgette avait écrit sur Wilde, pour composer son article, ce dernier n'était pas vraiment de première main. Le « nègre » de Willy n'avait pas été témoin de cette rencontre. Mais maintenant, je pouvais être certain que Georgette, « son Maurice » et Wilde s'étaient vraiment connus. Naturellement, j'exprimai mes doutes et mes tâtonnements dans le chapitre intitulé *Oscar Wilde* de la biographie elle-même. La courte lettre, qui m'avait apporté la preuve de la rencontre, quelles que soient ses circonstances, entre Georgette et Wilde, et sans doute Maeterlinck, disait ceci : « Mon Maurice, je t'aime. Ne fais pas d'imprudences. [?] N'oublie pas le livre *Entrevisions* pour Sébastien Melmoth... rue des Beaux-Arts, Paris. C'est un devoir que de ne pas négliger le plaisir que l'on peut faire à ce grand homme. » Cette phrase sublime, seule Georgette pouvait l'écrire. Elle exprimait toute la compassion de la diva pour le paria qu'était devenu Wilde. *Entrevisions* est le titre d'un recueil de poèmes de Charles van Lerberghé, paru en 1898, chez Lacomblez, à Bruxelles. On sait que

Maeterlinck critiqua sévèrement le manuscrit de son ami avant sa publication. Les poèmes étaient, selon lui, empreints de « naïveté », pleins de « rhétorique » et d'une « fadeur » désespérante. Il y relevait un « abus d'eau de rose, etc. ». Le manuscrit, avec l'accord de l'auteur et de son « comité de lecture » qui se composait, outre Maeterlinck, d'Albert Mockel et de Fernand Séverin, fut émondé, réduit, les poèmes châtiés, et le titre, choisi par Van Lerberghe, devint *Entrevisions*. Le recueil était maintenant composé de trois parties : « Jeux et songes », « Le Jardin clos » et « Sous le portique ». Pourquoi ce livre aurait-il fait particulièrement plaisir à Oscar Wilde ? C'est difficile à cerner. Georgette lui en avait-elle dit quelques mots ? Je le suppose. Van Lerberghe était l'un des grands amis de Maeterlinck. Il n'y aurait rien eu d'extraordinaire à ce qu'elle lui en parlât, surtout si Wilde lui avait demandé ce qui était lisible en français dans l'actualité littéraire de l'année 1898. Cependant, *Entrevisions* célébrait l'éveil à l'amour de la femme. « Le rêve de son âme enfin se réalise, / Et c'est une adorable et soudaine surprise. » Difficile de voir en quoi Wilde aurait pu être séduit par ce thème. Van Lerberghe était bien conscient de ce qui le séparait de Maeterlinck : « Nous avons le même idéal d'art, presque la même vision (...), écrit-il à Fernand Séverin, la principale différence qu'il y a entre nous, c'est que lui préfère le crépuscule et moi l'aube — et qu'il a du génie. »

Combien de temps Georgette a-t-elle fréquenté Wilde ? Nous sommes en juin 1898. Wilde a été enterré le 3 décembre 1900 au cimetière de Bagneux. Entre ces deux dates, Georgette a été très occupée par son métier et sa relation avec Maeterlinck. Il n'est pas certain qu'elle ait eu beaucoup de temps à consacrer à Wilde. Si elle a eu tendance, parfois, à romancer certains détails de sa vie, elle est pourtant très fiable en ce qui concerne ses rencontres, ses pensées et ses actions. J'ai pu le vérifier maintes fois. En dehors d'une ascendance paternelle inventée — elle prétendit que son père, né à Venise, s'appelait en réalité Bianconi — elle n'a guère eu tendance à transformer la réalité de sa vie. N'oublions pas tout ce qu'elle n'a pas révélé, tout ce qu'elle a passé volontairement sous silence et que j'ai pu découvrir. Son autobiographie publiée ne couvre au fond que ses années avec Maeterlinck, ce qui constitue seulement une petite partie de sa vie, même si leur relation dura vingt-trois ans. Et durant cette période, les épisodes de son histoire personnelle furent riches et multiples. Elle n'eut donc pas besoin d'en rajouter. Ainsi, on peut s'étonner aujourd'hui qu'elle ait été la compagne de Maurice Maeterlinck — futur prix Nobel de littérature —, et dans la même période, l'amie de Mallarmé et de Rodin, tout en apportant un réconfort moral à Oscar Wilde. N'oublions pas non plus qu'elle

entretint, pendant quelque temps au moins, de bonnes relations avec Octave Mirbeau. Que le sceptique et très contrôlé Jules Renard l'admira, comme en témoigne son *Journal*. Ne lui donna-t-il que des émotions artistiques ? On l'ignore, puisque son journal intime fut publié, vraisemblablement émondé par sa veuve, Marinette, qui détruisit le manuscrit original. Que Zola, lorsque Georgette participa à la création de l'opéra d'Alfred Bruneau, *L'Attaque du moulin*, tiré de son œuvre, fut sensible à son charme. Que Gide, qu'elle irritait, lui concédait cependant quelque talent. Que le metteur en scène français d'avant-garde Lugné-Poe, qui la détestait parce qu'elle refusait son magistère, estimait qu'elle était si bonne comédienne qu'elle était parvenue à le rouler, lui qui, en tant que directeur du théâtre de l'Œuvre était un truand sans vergogne. Qu'elle fut l'amie de Massenet, qu'elle connut de près Fauré et Debussy, Eugène Ysaye et tant d'autres compositeurs et musiciens. Qu'elle fréquenta Colette jusqu'en 1914. Qu'après sa rupture avec Maeterlinck, le cinéaste Marcel L'Herbier la fit tourner dans *L'Inhumaine*, alors qu'elle avait déjà cinquante-cinq ans. Qu'elle eut une aventure sentimentale avec Gabriele D'Annunzio, en janvier 1925. Autour de 1900, bon nombre d'écrivains et de journalistes moins prestigieux que les déjà nommés, de Paul Adam à Georges Maurevert, en passant par Camille Mauclair ou Maurice Rollinat, sans oublier le Sâr Péladan, fondateur de la Rose-Croix, furent de ses familiers. On peut donc, sans exagérer, écrire que cette femme fit la plus forte impression sur ses contemporains. On s'est souvent trompé à son sujet et on lui a rarement rendu justice. Par certains côtés, elle dérangeait. La biographie que je lui ai consacrée montre bien cela.

Pour ce qui concerne plus spécialement Oscar Wilde, je peux donc affirmer maintenant et sans risque d'erreur que Maeterlinck, Georgette et Wilde dînèrent ensemble un soir de juin 1898, chez Georgette Leblanc, au 5, Villa Dupont, dans cette voie privée qui donnait sur la rue Pergolèse. De retour à Paris, en janvier 1898, après un séjour à Naples en compagnie de lord Alfred Douglas alias « Bosie », Wilde s'établit d'abord à l'hôtel de Nice, rue des Beaux-Arts, avant d'émigrer, parce que c'était moins cher, à l'hôtel d'Alsace, dans la même rue, en mars. Il y mourut le 20 novembre 1900. La preuve que la rencontre avait bien eu lieu, c'est une lettre de Wilde à son ami Robert Ross, son exécuteur testamentaire, qui me l'apporta. Il lui écrit, en effet, parlant de Georgette Leblanc et de Maurice Maeterlinck :

Ils ont une petite maison charmante — près du bois de Boulogne — toute en murs blancs et meubles verts, avec des photographies

de tableaux de Burne-Jones — des tas de livres, des chandeliers de bronze hollandais et des cuivres. Lui, c'est un *bon garçon* [en français dans le texte] — bien entendu, il a complètement renoncé à l'art. Il ne pense qu'à rendre la vie saine, d'esprit et de corps — et à libérer l'âme des entraves de la culture. L'art lui fait à présent l'effet d'une maladie, et *La Princesse Maleine*, d'une absurdité de sa jeunesse.

On reconnaît bien dans ces quelques lignes le Maeterlinck avec lequel on est maintenant familier, le critique acerbe de ces œuvres de jeunesse qui enchantèrent Mirbeau. « J'ai dîné avec lui, continue Wilde, la veille du jour où il partait pour Londres. » Il ne partirait pas seul, Georgette l'accompagnant. À Londres, ils assisteront, en compagnie de Van Lerberghe, aux représentations de *Pelléas et Mélisande*, la pièce, avec une musique de scène de Gabriel Fauré, ce qui eut le don d'énerver Debussy. Le lendemain de cette représentation, Georgette et Maeterlinck croiseront Albert Carré, le directeur de l'Opéra-Comique, avec qui Georgette aura bientôt maille à partir. Wilde s'interrogeait sur ce *Pelléas et Mélisande* anglais. Il avait questionné son ami Ross : « Tu ne m'as jamais rien dit sur *Pelléas et Mélisande* ? Était-ce absurde ? » Comme s'il avait voulu dire : était-ce si absurde que cela ? De Londres, Georgette écrivit à son frère Maurice Leblanc ce qu'elle pensait de la représentation de *Pelléas et Mélisande* au Prince of Wales Theater :

Très grande impression, très très scénique. La pièce gagne à la scène à mon avis et pourtant ils n'ont pas respecté les coupures de Maurice !... C'est en somme une succession de tableaux merveilleux. Grande impression d'art mais je ne pouvais en avoir d'autres, ne comprenant pas assez. Très bien monté. Cependant, on peut faire dix fois mieux avec très peu de retouches.

Ont-ils l'occasion, Wilde et elle, d'en parler plus tard ? Peut-être. Rien, en tout cas, ne nous permet de l'affirmer avec certitude. Nous sommes maintenant dans la zone d'ombre de toute biographie. Impossible de suivre jour après jour, comme à la trace, un personnage. Ce que l'on a mûrement avancé peut être remis en cause par la découverte d'une lettre ou d'un nouveau témoignage. Bref, si l'on ne veut pas donner dans l'hagiographie, la plupart du temps, on reste dans l'incertitude. L'intuition supplée parfois à la faiblesse de la documentation. Le bon biographe doit être un écrivain, pas seulement un collecteur de faits vrais.

À présent, deux lettres nous stipulent que Georgette Leblanc et Maurice Maeterlinck ont bien rencontré Oscar Wilde. Celle de Wilde, en personne, à son ami Ross. Celle de Georgette elle-même, qui le nomme Sébastien Melmoth, tout en affirmant à Maeterlinck : « C'est un devoir de ne pas négliger le plaisir que l'on peut faire à

ce grand homme. », phrase prodigieuse de sensibilité et de compréhension quand on y songe, phrase qui signe toute la merveilleuse intelligence pleine d'humanité de son auteur, son absence de préjugés et sa totale liberté. « Sebastian Melmoth » est en effet un des parias de cette fin du XIX^e siècle. À 42 ans, Wilde a été précipité du haut de sa gloire dans la misère la plus abjecte. On l'a marqué au fer rouge. Rejeté, réprouvé, poursuivi par la haine publique, haï, tel il était en cette fin de siècle, et il fallait avoir un courage et un mépris des convenances peu communs pour s'entretenir avec lui et le recevoir. Par le fait qu'elle était femme, Georgette ne pouvait espérer le moindre hommage en retour de son authentique dévouement. Mais elle sut apprécier à son juste prix leur camaraderie où le désir sexuel n'entraînait jamais. De plus, son amitié pour les femmes la rendait sans doute sensible aux amours hors normes. Elle a donc su voir en Wilde un poète, un homme de théâtre et un romancier, supérieur par la création de son esprit et la douleur de son expérience à nombre d'écrivains de son temps, sans se laisser effaroucher par la condamnation dont il a été victime. Comment a-t-elle été prévenue de sa présence à Paris ? Par Louis Fabulet, ami d'enfance de Maurice Leblanc, et qui traduisit de nombreux auteurs anglais, dont Kipling ? Ou par Léon Bazalgette qui fréquenta son studio au début de la décennie ? Sans oublier Félix Fénéon et le groupe de la *Revue blanche*, Fénéon y publiant les poèmes de prison de Wilde ? André Gide et Édouard Ducoté, en mai 1898, ont invité Wilde à présider un banquet offert en son honneur. À Paris, ayant quitté Berneval (près de Dieppe), lieu de séjour choisi après sa libération, Wilde fut moins isolé qu'on l'a écrit. Il compte parmi ses amis le critique Henry Bauër et Octave Mirbeau que Georgette a bien connus aussi. Ce sont les Anglais de passage ou résidant à Paris qui l'évitent. Sauf Frank Harris, qui l'aide financièrement et lui offre un séjour à La Napoule, près de Cannes. Mais il est vrai que Harris était irlandais d'origine, et que s'il vécut aussi en Angleterre, il se fit naturaliser américain dans les années vingt.

Le jour où d'autres documents sur la relation entre Georgette Leblanc, Maeterlinck et Oscar Wilde viendront au jour, il y aura encore d'autres pages à écrire. C'est ainsi qu'une biographie peut évoluer, et certains personnages paraître en devenir. C'est avec eux que la biographie parfaite pourrait être tentée. Mais, en réalité, la biographie parfaite n'existe pas. Il y aura toujours des zones d'ombre, des épisodes manquants et des années floues. Pour un écrivain, le fil conducteur d'une vie peut être la publication de ses œuvres. Entre la naissance et la mort, il y a cette chaîne à laquelle on peut se raccrocher. C'est le cas de Maeterlinck ou de Wilde. Pour

une artiste touche à tout comme Georgette Leblanc, dont les activités débordent et dont les amours foisonnent, il reste toujours quelque chose à découvrir. Ici, donc, le chapitre Oscar Wilde, provisoirement, se termine.

Gaston Compère hyperlecteur

Par M. Jacques Cels

Pour Lucie,
et à la mémoire de Gaston.

En 1990, lorsque « La Manufacture », une maison aujourd'hui disparue, édite son *Maurice Maeterlinck*, Gaston Compère publie depuis près de quarante ans. Son œuvre est vaste, parce que, comme Maeterlinck, Compère éprouve depuis le début de sa maturité un besoin incoercible d'écrire tous les jours ; elle est aussi très variée, parce que, comme Maeterlinck, Compère à cette époque, il y a plus vingt ans, avait arpenté déjà tous les chemins de la littérature. Il comptait à son actif de la poésie, des romans, des nouvelles, des traductions, des pièces de théâtre et des adaptations d'ouvrages de dramaturges étrangers, allant de Machiavel à John Ford, en passant par l'éblouissant *Nathan le Sage* de Lessing. Au demeurant, pour un tel travail accompli, un an avant que ne sorte son essai sur notre Prix Nobel de 1911, Gaston Compère s'était vu décerner le Grand Prix biennal de littérature francophone pour l'ensemble de son œuvre. Il avait soixante-cinq ans.

Le *Maeterlinck* qu'il publie donc l'année suivante est dès lors une monographie réalisée par un homme qui lui-même, en tant qu'écrivain, n'a plus rien à prouver. Il se sent totalement libre quant à la manière d'utiliser le ciseau et le maillet, deux outils grâce auxquels il va sculpter son bloc de deux cent cinquante pages consacrées à un écrivain polygraphe pour lequel il a ressenti de l'admiration dès l'enfance. En outre, au milieu de la soixantaine, Gaston Compère est pour le moins un artisan expérimenté. En matière de création

littéraire, aucun genre ne lui a échappé, tant et si bien que cette variété même va se réfracter dans l'ensemble de son livre destiné à nous rendre proches un homme et une œuvre.

Plus clairement, dans son essai si sobrement intitulé *Maurice Maeterlinck*, qu'il dédie du reste à Georges et Denyse Thinès, « pour saluer, dit-il, les connivences de l'amitié », Compère ne s'encombre d'aucune peur, d'aucune inhibition. Il évoque sa propre personne, ses coups de cœur, ses émotions, ses rejets, son amour de la musique... Et le ton est tantôt celui de l'humour désopilant, tantôt celui de l'ironie féroce. Le livre contient par conséquent des éléments d'autoportrait, des considérations historiques, des développements qui relèvent de l'analyse littéraire, des évocations de scènes et de situations qui nous rappellent, s'il le fallait, combien l'auteur maîtrise le sens du récit. À quoi s'ajoutent quelques approches d'une originalité roborative : je pense notamment à la partie biographique, où l'on découvre un Maeterlinck qui, en quarante pages, raconte lui-même son parcours, utilisant, du coup, la première personne du singulier. Et puis le romanesque revient encore quand Gaston Compère nous expose la manière dont s'est déroulée la conversation qu'il a eue avec Maeterlinck, à Nice, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, tandis que, dans un domaine autre que la littérature, l'occupait à ce moment-là l'étude des cantates de Jean-Sébastien Bach et celle, bien différente, de la passionnante *Suite lyrique* du dodécaphoniste Alban Berg.

Je crois que la démonstration en est faite : voilà un livre qui, pour le dire musicalement, n'est pas monotone le moins du monde. Il n'est pas une sonate écrite pour un seul instrument. C'est tout l'orchestre symphonique que Compère a eu la bonne idée de mobiliser. Au fond, nous tenons ici un ouvrage hétérogène, composite ; un objet qui ne refuse pas de se réclamer de l'éclectisme, lequel n'aura pas donné que ces aventures architecturales douteuses dans beaucoup de villes de l'Europe du XIX^e siècle. L'éclectisme peut avoir du bon quand on y recourt pour tourner le dos à la sécheresse de l'Un et pour s'en remettre au gai savoir du Multiple.

La confection d'un volume à ce point protéiforme ne cherche cependant jamais à faire étalage d'une virtuosité quelconque. En lieu et place d'attirer l'attention sur ses moyens, considérables, on sent vite que l'auteur s'est plutôt fixé pour but de respecter son lecteur en lui épargnant, d'abord et avant tout, l'ennui ; en voulant même, peut-être, qu'il tourne les pages comme s'il tenait en mains un roman d'aventures. Il faut dire que, au moment où l'entreprise de Compère voit le jour, venaient de s'écouler deux décennies au

cours desquelles on avait été plus d'une fois dérouté par le travail rébarbatif de certains penseurs qui se regardaient écrire et qui souvent, d'ailleurs, écrivaient à propos de l'écriture. À l'époque, du côté des critiques littéraires, des sociologues pointus, des philosophes universitaires... combien n'ont-ils pas emmené l'essai sur les chemins du jargon pathétique ou de la haute technicité ? Avec le recul, sans grand risque, on peut aujourd'hui soutenir que c'étaient là des façons de faire qui avaient pour résultat de mettre à distance ce à quoi on prétendait donner du sens, de la vie, de la présence : une œuvre importante, un fait de société, un thème essentiel, un parcours d'artiste, un courant de sensibilité, etc.

Fort heureusement, et la philosophie en est un bel exemple, la situation a beaucoup changé depuis le début des années quatre-vingt-dix. Gaston Compère a donc bien perçu qu'une telle mutation, salutaire, était dans l'ère du temps et l'on est ainsi en droit d'imaginer qu'un jour son *Maeterlinck* fera date dans l'histoire du genre auquel il appartient. L'objectif ici était en somme d'en finir avec l'essai déployé comme un écran et de le concevoir, à l'inverse, comme une fenêtre. Tout est mis en place pour que l'auteur de *Pelléas et Mélisande* devienne, pour nous, un proche — et non une statue, une œuvre de pierre. Souffrant de la gravelle, Montaigne savait que le minéral ne peut rien contre l'eau. Elle, en revanche, contient un haut pouvoir d'érosion. Sans illusions sur l'homme, l'humaniste s'est au demeurant soigné dans de multiples stations thermales et je pense qu'il aurait beaucoup apprécié que Gaston Compère ait résolument voulu que son essai fût comparable à une eau de grande pureté, « fraîche et désaltérante », comme il la qualifie doublement lui-même. La réussite est indiscutable. D'un bout à l'autre, le livre est d'une fluidité exemplaire.

Pour se tenir loin de toute pesanteur, Compère nous donne la tonalité dès les premières pages. Tout commence avec les cordes et les bois. Les cuivres et la percussion seront sollicités plus tard. Le père de notre auteur tenait la bibliothèque communale dans la bourgade où Compère a passé son enfance. C'était en vallée mosane, dans le Condroz. Un jour, un oncle a donné cinq livres de Maeterlinck à cette bibliothèque. Quatre ont été des enchantements. Aux yeux du jeune lecteur, seul *L'Oiseau bleu* ne volait pas haut, ouvrage rejeté donc, comme le sera ensuite *La vie des abeilles*, un livre suspect pour la simple raison que le père était aussi apiculteur et que le fils n'avait qu'à se plaindre de tels insectes.

Léger, anecdotique, ce démarrage fait sourire, mais il laisse entendre avant tout que le travail qu'on s'apprête à découvrir ne

tombera jamais dans le piège de l'hagiographie, même si, dans son ensemble, il sera l'expression d'une connivence à haut potentiel, dont, en outre, l'origine remonte aux années de formation. Par exemple, Gaston Compère ne cachera pas que, pour lui, les grandes œuvres de Maeterlinck ne prennent finalement place que dans le premier tiers de son existence, plutôt longue puisque l'écrivain est mort en 1949 à l'âge de 87 ans.

À l'autre bout, l'admiration laisse tomber son accent tonique principalement sur le théâtre. Là, Compère nous offre des développements de toute première importance et, de ce pan précis de l'œuvre de Maeterlinck, d'inspiration plus anglo-saxonne que française, il nous dit d'emblée qu'il a fécondé l'esprit d'un grand nombre de dramaturges modernes. À nouveau le ton est donné. Le rideau s'ouvre et, sans tarder, le public pénètre dans le « temple du rêve », observant que l'interaction est constante entre le décor et les destins. Beaucoup de scènes se déroulent le soir, ou même la nuit. On affectionne l'obscurité des châteaux, des forêts. Elles sont généralement courtes, ces scènes, et souvent sans liens apparents entre elles, comme pour donner la sensation du temps qui s'écoule.

Le lacunaire et le flou étant de mise, le spectateur est appelé à compléter, à deviner, à collaborer aux ébauches qu'il voit et au peu qu'il entend. À leur tour, les personnages n'ont pas à être clairement délimités. Par leurs vêtements, par leur nom même, ils doivent être cotonneux, évoquer des ombres, des nuages. Cet art minimal avant l'heure n'est pourtant pas le signe d'une impuissance créatrice. Il est au contraire le résultat de longues recherches et de savants calculs. Il n'est pas simple de tailler du spectral.

Quant aux soliloques et aux répliques de ces personnages monologuant ou dialoguant, eux aussi inversent un des dispositifs à l'œuvre dans le classicisme. Chez Racine, les individus sur scène se définissent par ce qu'ils expriment ; chez Maeterlinck, ils se profilent par ce qu'ils taisent. On est aux antipodes du style périodique, de l'éloquence, de la faconde, du théâtre méditerranéen tel que le concevait un Goldoni par exemple. Le français du Grand Siècle ne constitue pas un héritage pour l'auteur de *La Princesse Maleine*, cette tragi-poésie créée en 1889. Ce dernier, dans ses pièces, pratique intentionnellement un usage très parcimonieux du langage. Les phrases courtes sont les plus nombreuses. Certaines sont inachevées, voire volontairement incohérentes. S'éveillant quand s'éteignent les monosyllabes, les échos sont essentiels chez Maeterlinck. Et ils font un peu songer à ces comètes qu'on ne voit déjà plus, mais qui se rappellent à nous par le chapelet d'harmoni-

niques qu'elles laissent à leur suite. Les sous-entendus parlent ici davantage que les bouts et les bribes de conversation.

Comment se fait-il que l'essai de Gaston Compère vibre à l'unisson avec toute l'œuvre de Maurice Maeterlinck ? Qu'on me permette cette hypothèse : jusqu'à leur dernier souffle, les deux écrivains ont empilé les publications, mais ils étaient foncièrement assoiffés de silence. Et, en guise d'épilogue, qu'on me permette aussi cette familiarité : la dernière fois que j'ai vu Gaston dans son bureau, il était encerclé de papier à musique. Je n'étais pas en présence de l'écrivain. J'étais dans l'intimité du compositeur. Et je l'entends encore me dire qu'un tel travail le rendait heureux parce que, me disait-il en substance, remplir à l'encre des portées avec des notes, c'est toujours écrire, mais en utilisant un langage qui s'abstient de dire quoi que ce soit.

Mettre Maeterlinck en scène¹

Par M. Julien Roy

Jacques De Decker : La dernière partie de notre journée d'étude sera consacrée à l'interprétation. Julien Roy a contribué à de très nombreux spectacles, que ce soit ou non dans sa propre mise en scène. Il est un interprète à ce point remarquable de Maeterlinck que l'on pourrait à bon droit le qualifier de « comédien maeterlinckien ». Pour rappel, le Théâtre National lui doit une admirable mise en scène de *Pelléas et Mélisande*. Julien Roy, que signifie pour vous « être maeterlinckien » ?

Julien Roy : Maeterlinck n'a cessé d'interpeller l'homme de théâtre que je suis. Le théâtre d'aujourd'hui repose encore trop sur des formes héritées du XIX^e siècle. Dans sa première manière, période dite « symboliste », Maurice Maeterlinck, en rupture totale avec son temps, engage l'art dramatique dans des voies nouvelles, dont le grand dramaturge et metteur en scène russe, Vsevolod Meyerhold, s'est immédiatement servi pour concevoir son théâtre de la « convention consciente ». La revue *Alternatives théâtrales* a très justement titré « Modernité de Maeterlinck » son numéro double de juillet 2002, et vous consacrez la séance académique de ce jour à « Maeterlinck, notre contemporain ». Comme c'est vrai ! La première fois que j'ai interprété l'une de ses pièces, c'était dans une mise en scène d'Henri Ronse, à l'occasion de l'inauguration de la Chapelle des Brigittines. Je jouais le jeune aveugle dans *Les Aveugles* et je me souviens avoir dit à Henri lors d'une répétition :

« J'ai l'impression que mon corps est de trop, qu'il fait écran à quelque chose. »

L'acteur qui interprète une pièce de Maeterlinck doit d'abord s'effacer, mettre son ego de côté, jusqu'à ne pas craindre d'assister à sa propre disparition pour en arriver à être parlé et agi par l'écrit, telle la marionnette par son manipulateur. De même, ce premier théâtre de Maeterlinck continue-t-il d'interroger dramaturges et metteurs en scène. Je suis certain qu'il a encore beaucoup à nous dire et qu'il nous étonnera encore longtemps.

Ma première émotion théâtrale remonte à ma tendre enfance, quand un spectacle de marionnettes fut donné dans mon école. Devenu acteur puis metteur en scène et professeur d'art dramatique, je n'ai pas cessé de me demander pourquoi, sur le théâtre, l'acteur me touchait généralement bien moins que ces marionnettes de l'enfance.

Maeterlinck me paraît beaucoup plus proche des tragiques grecs, et donc des origines de notre théâtre, que nombre d'auteurs fondant majoritairement notre art théâtral actuel. Lorsque je suis arrivé en Belgique et que j'ai découvert Maeterlinck et d'autres auteurs belges, notamment grâce à Henri Ronse, j'ai découvert une langue nouvelle à mes oreilles de Français, une langue proprement « inouïe ». Un nouveau monde s'ouvrait alors à moi, à mille années lumière de mon éducation cartésienne et d'un français classique dont on sait que Maeterlinck ne pensait pas grand bien.

Je me suis intéressé de près au théâtre Nô et aux pièces de la grande tradition indienne, notamment *L'anneau de Sakuntala* dont s'est inspiré Maeterlinck pour composer *Pelléas et Mélisande*.

Comme dirait Claudel, nous avons affaire ici à un théâtre où « l'œil écoute », nous sommes confrontés à un « mystère » dirait encore Artaud.

J'ai mis en scène *Aglavaine et Sélysette* au Nouveau Théâtre de Belgique et *Pelléas et Mélisande* au Théâtre National, ainsi que *Les Aveugles*, *Intérieur*, *La mort de Tintagiles* et *Les sept princesses* au Conservatoire. Le concept de « l'œil qui écoute » induit pour moi une sorte de nécessaire subversion des sens. Car là où l'œil ne peut aller, l'oreille doit prendre le relais. Ainsi, le son doit-il donner à voir pour accéder à une vision intérieure. Les expériences qui en découlent sont d'un radicalisme et d'une étrangeté tels que l'on comprend la résistance des directeurs de théâtre à produire un spectacle de Maeterlinck. Une telle entreprise ayant pour objet de porter sur la scène l'indicible, le secret, l'innommable, effraie...

Bref, comment ai-je approché ces « mystères » dramatiques ? En partie comme mon maître Claude Régy, sans doute, en usant d'une lenteur propre à nous faire réentendre la langue, car c'est le sens du son de la langue qui doit agir bien plus que le sens des mots. L'acteur doit bien entendu savoir de quoi il parle, mais il lui faut surtout trouver d'où ça parle, la source en lui de cette langue étrangère, ce geste étrange de l'écrit qui va le parler et le conduire.

Reste le fameux problème de l'identification de l'acteur au personnage. À mon sens, le « personnage » n'existe pas ou, s'il existe, ce n'est pas sur le théâtre mais de l'acteur au spectateur. C'est Mallarmé, je crois, ou peut-être Maeterlinck lui-même, à qui cette incarnation préjudiciable faisait dire que son rêve d'Hamlet s'était évanoui le jour où il avait vu Hamlet joué par un acteur.

Sans aller jusqu'à prôner un théâtre sans acteurs, mais sans oublier mes marionnettes d'antan et Gordon Graig, voici comment j'ai opéré pour mettre en scène *Aglavaine et Sélysette*. Il y a dans cette pièce cinq rôles à attribuer. Or, pour des raisons dramaturgiques qu'il serait trop long d'explicitier ici, considérant que cette pièce, contrairement à *Pelléas*, était placée sous le signe du féminin (et que trois y était le nombre symboliquement opérant), j'ai souhaité que les cinq rôles soient joués par trois comédiennes sans qu'aucun de ces rôles ne leur soit attribué en propre. Étant donné que les rôles voyageaient d'une actrice à l'autre, les « personnages », disons les « figures », n'étaient identifiables que par la spécificité de leur traitement sonore et gestuel. Ainsi, pour exemple, reconnaissait-on la vieille grand-mère Méligrane à l'accord des trois voix de femme, sur un registre grave, et à la lenteur particulière de sa gestuelle. Par ailleurs, le temps et l'espace étaient totalement déréalisés...

À l'issue du spectacle, je demandais parfois aux spectateurs s'ils avaient bien identifié tous les personnages. Ils me répondaient en général par l'affirmative, non parce qu'ils avaient effectivement vu les personnages sur la scène mais bien parce que ceux-ci leur étaient apparus. Pour pousser la réflexion plus loin, je demandais ensuite que me soit décrite la grand-mère. Je constatais alors avec bonheur que la grand-mère vue par l'un n'avait rien de commun avec celle que tel autre avait vue. Ainsi, le véritable spectacle n'avait-il pas opéré sur la scène mais dans l'imaginaire de chaque spectateur, et c'était bien là notre objectif. Si j'avais confié le rôle à une vieille dame, fût-elle la meilleure comédienne du monde, les spectateurs n'auraient vu qu'elle. J'ai préféré laisser chacun à sa grand-mère intérieure.

J.D.D. : J'ai aussi souvenance d'une représentation d'*Aglavaine et Sélysette*, au Nouveau Théâtre de Belgique, dans lequel cette « décorporisation » avait été poussée à l'extrême pour atteindre une forme d'extase.

J.R. : Oui, en effet.

J.D.D. : Davantage encore qu'avec *Aglavaine et Sélysette*, j'imagine que le metteur en scène qui s'attaque à *Pelléas et Mélisande* doit être pris de vertige. Tel André Delvaux, à qui Gérard Mortier avait confié cette délicate mission pour la Monnaie et qui s'en est finalement fort bien tiré en proposant une approche très géométrique de la pièce.

J.R. : Je n'ai malheureusement pas vu cette mise en scène.

J.D.D. : Et pour vous, Julien Roy, quels sont les grands principes qui doivent guider le travail sur *Pelléas et Mélisande* et que vous avez intégrés dans votre mise en scène ?

J.R. : Les figures humaines de ce théâtre ne savent pas d'où elles viennent ni où elles vont. J'ai donc conçu un espace structuré par plusieurs plans de panneaux métalliques dont les translations faisaient apparaître et disparaître les acteurs qui, de la sorte, n'avaient pas à opérer d'entrée ou de sortie de scène.

J'ai, par ailleurs, sensiblement réduit le cadre de scène de cette grande salle du Théâtre National pour focaliser la vision du spectateur sur quelque chose de plus « audible ».

Soucieux d'éviter le piège du réalisme qui, tout comme le naturel, ne demande qu'à revenir au galop toujours, j'ai adopté un point de vue résolument subjectif en regardant tout par les yeux du vieux roi Arkel.

Si demain je devais refaire une mise en scène de *Pelléas et Mélisande*, j'aimerais beaucoup m'y exercer à travers le petit Yniold. Que de terreurs doivent hanter sa nuit intérieure !

Enfin, j'ai beaucoup travaillé sur le son de la langue. Les enfants font parfois cette expérience étrange consistant à faire sonner dans l'air un mot en le répétant jusqu'au moment si merveilleux où la pure forme sonore du mot vient à se détacher de son sens, le signifiant éclipsant soudain le signifié. C'est là une expérience unique et très utile pour entrer dans l'univers de Maeterlinck.

J.D.D. : Julien Roy, merci de nous avoir livré avec autant de générosité votre conception de cet univers.

Communications

Ferdinand de Saussure après un siècle

Communication de Mme Marie-José Béguelin
à la séance mensuelle du 8 janvier 2011

Décédé il y a juste cent ans, le linguiste genevois Ferdinand de Saussure (1857-1913) exerça une influence déterminante sur le développement des sciences du langage et, par-delà, sur les sciences humaines en général. La notoriété du savant n'empêche pas, cependant, que sa pensée ne soit l'objet de persistants malentendus. Ainsi Saussure est-il souvent présenté (à tort) comme le père de la linguistique générale ; il passe (à tort également) pour avoir placé le *système* au centre de l'étude linguistique, au détriment du discours et des faits de *parole*... De fait, Saussure continue à être méconnu, de ses admirateurs presque autant que de ses détracteurs.

Pourquoi l'œuvre du Genevois, commentée et vulgarisée à profusion, reste-t-elle incomprise, d'où vient que la personnalité du savant soit auréolée de mystère ? À cela, deux raisons au moins : l'une est liée à la transmission de ses travaux, qui s'est faite de manière indirecte et morcelée ; l'autre tient à la perte d'influence de la grammaire comparée, discipline dans laquelle Saussure avait été formé et qui fournit, pour aborder ses idées linguistiques, à la fois une porte d'entrée et une clé de lecture.

1. Un destin éditorial hors normes

Les idées linguistiques de Saussure nous sont parvenues de manière fort singulière. Ce qu'il est convenu d'appeler le corpus saussurien

contient, en gros, trois types de documents (cf. Kyheng, 2007 ; Rastier, 2012) :

- A. Les textes publiés par Saussure lui-même, de son vivant.
- B. L'œuvre posthume célébrissime, mais non autographe, qu'est le *Cours de linguistique générale* de 1916.
- C. Des notes de la main de Saussure et des cahiers de notes de ses étudiants.

Détaillons rapidement ces trois rubriques.

A. Textes publiés par Saussure lui-même

Saussure, on le sait, a peu publié de son vivant ; notamment, il n'a jamais entrepris de publier ses idées sur la sémiologie, discipline à laquelle son nom demeure attaché. L'intégralité de ses publications *ante mortem* figure dans le *Recueil des publications scientifiques* de 1922, ouvrage de 607 pages consacrées à la linguistique historique et comparative ou à des points d'étymologie. Un quart de ce *Recueil* est rempli par un texte qui est à la fois le grand œuvre et le chef-d'œuvre de Ferdinand de Saussure, dont la parution a fait date et l'a fait connaître dans les milieux de la linguistique historique : il s'agit du *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1879 [1878] = REC : 1-268). Cet ouvrage n'est autre que le mémoire de licence de Saussure, paru à Leipzig alors que son auteur était âgé de vingt et un ans... Le *Recueil* contient aussi la thèse de doctorat de 1881, intitulée *De l'emploi du génitif absolu en sanscrit* (REC, 269-338), travail de portée plus modeste.

Suite à ces deux ouvrages, les publications de Saussure s'espacèrent : quelques articles, des notes souvent très brèves, rien de plus. Fait tout aussi frappant : bien que les textes réunis dans *Recueil* aient été authentifiés par le Maître, ils ne sont pour ainsi dire plus lus de nos jours : en effet, leur technicité les a rendus inaccessibles à un lectorat qui désormais ignore souvent les langues anciennes et, *a fortiori*, la méthode comparative (cf. § 2).

B. Œuvre posthume, non autographe : Le Cours de linguistique générale de 1916

Au cours des dernières années de sa vie, Saussure accepta de dispenser à l'Université de Genève, dans le cadre de la succession Wertheimer, trois cours portant l'intitulé de « Linguistique générale »

(1907, 1908-1909, 1910-1911). C'est le contenu de ces leçons, tenues devant un public modeste (de cinq à douze auditeurs selon les années), qui servit de source principale au *Cours de linguistique générale* posthume, préparé par Charles Bally et Albert Sechehaye avec le concours d'Albert Riedlinger (*CLG*, 1916). Bally et Sechehaye étaient d'anciens étudiants de Saussure, mais, il faut le noter, ils n'avaient pas assisté personnellement aux fameuses leçons.

Bally et Sechehaye firent paraître le *CLG* sous le nom de Saussure, se présentant eux-mêmes comme de simples éditeurs ; en réalité, ils avaient eux-mêmes planifié et rédigé le livre. Comme ils le signalent dans leur préface, ils avaient choisi — à leurs risques et périls — de procéder à une « récréation » de la doctrine saussurienne, plutôt que de fournir une édition critique des notes d'étudiants à partir desquelles ils avaient travaillé. Bien que philologiquement douteuse, la synthèse qui en résulta connut un succès planétaire. On crut y trouver la lettre de l'enseignement saussurien ; il s'avéra pourtant qu'elle contenait des contresens, des ajouts apocryphes, et que des exemples y avaient été censurés. De surcroît, la vulgate est structurée selon un plan déductif, partant des principes de la linguistique générale — au rebours du mode d'exposition inductif que privilégiait Saussure dans son enseignement¹. Le paradoxe veut que le Genevois doive à cet ouvrage, aujourd'hui contesté, l'essentiel de sa renommée...

C. Manuscrits et avant-textes

Outre le *Recueil* et le *CLG*, le corpus saussurien comprend de nombreux manuscrits, conservés principalement à la Bibliothèque de Genève et à celle d'Harvard, et qui sont loin d'avoir été exploités dans leur intégralité. Il s'agit d'une part de cahiers d'étudiants, que la tendance actuelle est de publier *in extenso* (cf. p. ex. Constantin, 2005 ; *LLG*, en préparation), d'autre part de notes de la main de Saussure, sur les anagrammes, les légendes germaniques, la phonétique, l'accentuation lituanienne, la phonétique et la morphologie des langues classiques², etc.

1/ Pour de plus amples renseignements sur tous ces points, voir les travaux de Godel, Engler, Gadet, Bouquet, Rastier, Béguelin cités dans la bibliographie.

2/ Une partie, faible encore, de ces notes a été présentée ou publiée, ainsi dans Godel, 1957 ; *CLG/E* ; Starobinski, 1972 ; [Reichler-]Béguelin, 1980 ; *Phonétique* et *Sonantes* ; *Légendes* ; Petit, 2009, Laks, 2012, etc.

En 1996, fut retrouvée par chance, dans l'orangerie de l'hôtel familial à Genève, une malle remplie de documents familiaux, parmi lesquels de nombreux autographes de Ferdinand de Saussure. Une partie de ces textes étaient sommairement réunis dans une douzaine d'enveloppes portant l'inscription *De l'essence double...* (ou encore *De la double Essence, De l'essence*). D'un intérêt remarquable, les fragments de *L'Essence double* reflètent un projet d'« opuscule » de linguistique générale entrepris par Saussure à partir de 1891, date de son retour à Genève après une décennie passée à Paris. Désormais publiées (cf. *ÉLG* et *SdL*), les notes de l'orangerie, en dépit de l'inachèvement qui les caractérise, apportent un éclairage de premier plan sur les idées linguistiques de Saussure, conduisant à réviser l'image transmise au travers du *CLG* (Bronckart *et al.*, 2010 ; Depecker, 2012).

2. Le rôle central de la grammaire comparée

Suite à la situation ainsi dépeinte, on oublie souvent que Saussure a été d'abord et avant tout un spécialiste de grammaire comparée des langues indo-européennes³, discipline qu'il a enseignée toute sa vie et dont relèvent, on vient de le voir, les publications qu'il a lui-même menées à bien. Or, l'oubli qui frappe ses premiers travaux s'accompagne aussi d'une ignorance préjudiciable de ce que furent, du temps de Saussure, les enjeux épistémologiques de la méthode comparative.

Qu'est-ce au juste que la grammaire comparée ? Il s'agit d'une science conjecturale, fondamentalement intellectuelle, dont les principes ont été posés au cours du XIX^e siècle à partir des travaux pionniers de Bopp, Rask, Grimm et quelques autres. À travers les concordances que présentent des langues telles que le grec, le latin, le sanskrit, le vieux slave, le gotique, etc., cette science vise à restituer, sur des bases méthodologiques rigoureuses, l'idiome prototypique inattesté dont ces langues sont censées être le prolongement. Pour reprendre un exemple que fournit Saussure au début de son Cours de phonétique grecque et latine de 1909-1910, la comparaison des formes attestées lat. *medius*, skr. *mádhya*, gr. *mésos* (dialectalement : *méssos*, *méttos*), gotique *midjis*, etc., autorise à postuler un prototype indo-européen **medhjos* signifiant « situé au milieu ». La forme attribuée à ce prototype permet, à son tour, de

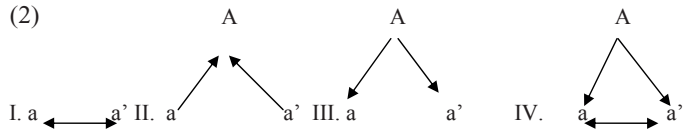
3/ Voir p. ex. sur ce point les études de Vallini, Watkins, Béguelin, Bergounioux, Utaker...

justifier les diversités phonétiques constatées dans les formes héritées. Comme l'écrit Riedlinger dans ses notes de cours :

- (1) La reconstruction est la projection de ce que nous avons sur un plan chronologique sur un plan chronologique plus ancien et qui est commun à l'histoire des deux langues. (Riedlinger *in* [Reichler-]Béguelin, 1980 : 24)

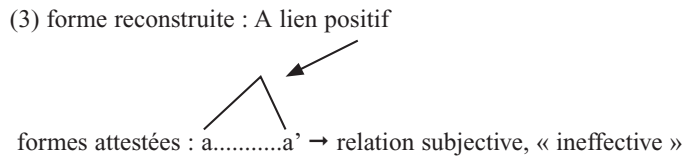
2.1. Comparaison et reconstruction selon Saussure

Dans le cours évoqué ci-dessus, Saussure présente à ses étudiants la méthode comparative au travers de quatre schémas successifs où *a* et *a'* désignent les formes comparées et *A* la forme reconstruite :



Le schéma I illustre l'opération initiale de « comparaison pure », « tirée si l'on peut des relations entre les deux termes⁴ » ; II symbolise la phase de *reconstruction*, démarche inductive que III réinterprète déductivement en tant que processus historique ; enfin, IV opère la synthèse entre I et III (*ibid.*)

Dans IV, les flèches qui relient *A* et *a*, *A* et *a'* marquent, selon les notes de Riedlinger, « des relations qui sont effectives, un lien qui est positif, historique », alors qu'à l'horizontale, entre *a* et *a'*, « la relation est simplement établie par l'esprit, ineffective » (*ibid.*), ce que l'on peut schématiser de la manière suivante :



À ceux que laissent sceptiques le statut artefactuel des formes reconstruites⁵, le professeur objecte avec fermeté qu'« il n'y a pas d'utilisation possible de la comparaison autre que la reconstruction » (*ibid.*) Cf. :

4/ Il peut y avoir plus de deux formes comparées. C'est d'ailleurs le cas dans l'exemple de **medhjos* précédemment mentionné : *a*, *a'*, *a''*, *a'''*...

5/ Antoine Meillet, ancien élève de Saussure également, grand comparatiste français, valorisait au contraire la comparaison, au détriment de la forme reconstruite dans laquelle il ne voyait qu'un artefact à fonction pratique : cf. [Reichler-]Béguelin, 1988.

- (4) (a) Toute comparaison **est forcée de se traduire** sous la forme d'une reconstruction sous peine de n'avoir aucun sens. **Les deux méthodes au fond n'en font qu'une.** (CLG/E 3141, Cours I < Riedlinger, mes caractères gras)
- (b) Mais **toutes les comparaisons sont stériles** si elles n'aboutissent pas à une conjecture plus ou moins certaine qui puisse tenir dans une formule quelconque. (CLG/E 3149, Cours I < Riedlinger, mes caractères gras)

D'un point de vue épistémologique, la reconstruction est valorisée par Saussure au regard de la comparaison proprement dite. Car le simple rapprochement d'évidences perceptives telles que *a* et *a'*, du fait qu'il n'est pas ratifié par le point de vue d'une communauté parlante, ne saurait à ses yeux mériter le statut de *fait linguistique* (cf. ÉLG 49, 73, 183 et *passim*) ; quant aux flèches obliques de (3), elles symbolisent le fait « positif » que représente une retransmission linguistique ininterrompue. Dans (4b), la conjecture issue de la comparaison reçoit le nom de « formule » : loin de tout réalisme naïf, la reconstruction vise à l'évidence, aux yeux de Saussure, un *modèle* au sens technique du terme⁶.

2.2. L'aventure du Mémoire

Pour ses contemporains, Saussure était connu comme l'auteur du *Mémoire* évoqué au § 1, dans lequel, encore étudiant, il avait restitué les bases morphologiques de la langue-mère indo-européenne ; il y avait aussi reconstruit deux « phonèmes perdus » de l'indo-européen, les fameux « coefficients sonantiques » qui furent baptisés plus tard du nom de *schvas* ou de *laryngales indo-européennes*. Il vaut la peine de s'attarder un instant sur la démarche du *Mémoire*, car on verra qu'elle préfigure les réflexions ultérieures.

Dans les langues indo-européennes qu'il a apprises en partie lui-même, le jeune Saussure observe à large échelle des formes qui alternent de manière concomitante, ainsi dans la flexion verbale :

- (5) Pour pouvoir parler d'une racine *bhudh* il faudrait dire aussi qu'il y a une racine *pt*. Car **partout où *bhudh* apparaîtra, on verra aussi** qu'il y a une racine *pt*, à condition seulement que la forme se puisse prononcer : *bu-bhud-ús*, *pa-pt-ús* ; *e-puth-ómên*, *e-pt-omên*. **Sitôt qu'on trouve** [en sanskrit, MJB]

6/ Rappelons que Schleicher, naturaliste converti à la linguistique, avait cru pouvoir composer une fable en (pseudo-) indo-européen (Leroy, 1971: 23). À l'opposé de ce genre d'excès, voir la profession de foi formaliste et différentialiste de Saussure dans *Sonantes* : 50-51.

bhaudh, **on trouve aussi** *pat* : *bódhati*, *peúthetái*, *pátati*, *pétetái*. (*Mémoire in REC* : 117, mes caractères gras ; les langues comparées sont le sanskrit et le grec).

Pour rendre compte des régularités qu'il perçoit, Saussure propose un classement novateur des alternances radicales de l'indo-européen. Il postule, à date préhistorique, *une identité de comportement* entre des racines dont les structures sont en apparence très diverses : celles qui sont terminées par une semi-consonne ou une nasale (*kei/ki*, *men/mn*), celles qui renferment une sonante suivie d'une consonne (*deik/dik*, *derk/dr̥k*), enfin celles qui sont simplement terminées par une consonne (*pet/pt*). Le classement du jeune Saussure repose *sur la présence ou l'absence du e* dans la racine, alternance qui est dotée d'une valeur fonctionnelle (elle permet d'opposer présent et aoriste, présent et adjectif verbal, etc.) Ce nouveau modèle du fonctionnement radical, résumé dans le tableau 1, disqualifie les conceptions en vigueur à l'époque, inspirées de la tradition grammaticale indienne ; hors de toute préoccupation distributionnelle, ces conceptions situaient sur un même plan les racines « pleines » du type de *men*, *sed*, *pet*, et celles, « réduites », du type de *sru*, *dik*, du simple fait qu'elles contenaient toutes une voyelle.

État \ Racine	« être éveillé »	« voler, se déplacer »	Fonction grammaticale
État plein (= avec la voyelle de base e)	skr. <i>bhod</i> < * <i>bhaud</i> < * <i>bheudh</i> gr. <i>peuth</i> < * <i>bheudh</i>	skr. <i>pat</i> < * <i>pet</i> gr. <i>pet</i>	présent thématique
État réduit (= la voyelle de base e est expulsée)	skr. <i>Bhud</i> gr. <i>puh</i>	skr. <i>Pt</i> gr. <i>pt</i>	aoriste, adjectif verbal...

Tableau 1. Classement des racines sur la base des fonctions grammaticales assumées par les formes. Dans les cases blanches, les formes que regroupaient, sur des bases purement phonétiques, les classements en vigueur avant Saussure.

La reconstruction des fameux « phonèmes perdus » de l'indo-européen prend appui sur les acquis de cette nouvelle théorie de la racine. Partant sur un fonctionnement régulier des racines et cellules morphologiques de l'indo-européen, Saussure ramène au schéma d'alternance *e / zéro* les racines en voyelle longue de type *dō* (« donner ») ou *stā* (« se tenir debout »), cela au prix des équations suivantes :

$$\bar{a} = *e + A, \bar{o} = *e + Q \text{ (cf. Mémoire in Recueil : 127).}$$

Grâce à ce raisonnement hardi, de type algébrique, Saussure interprète donc les voyelles longues des racines de type *dō*, *stā*, etc., comme d'anciennes diphtongues, issues de la contraction de la voyelle de base *e* avec les phonèmes hypothétiques *A* et *Q*. Le contenu phonétique exact de ces phonèmes demeure indéterminé, mais ils sont caractérisés comme des « coefficients sonantiques » de la même série que *i*, *u*, *r*, *l*, *m*, *n*. Berceau de ce qui deviendra plus tard la théorie des laryngales indo-européennes, cette hypothèse est riche en potentiel explicatif : elle permet à Saussure, dans la dernière partie de son *Mémoire*, de démêler dans diverses langues une longue série de problèmes morphologiques, jusqu'alors irrésolus.

2.3. Une réception ambivalente

Texte dense, remarquablement planifié et argumenté, le *Mémoire* a été reconnu à sa juste valeur par plusieurs de ses recenseurs (tels Havet ou Kruszewski), mais il a aussi suscité des réactions d'incompréhension, voire de violent rejet, dont Saussure, homme sensible, a été profondément affecté (*cf. Souvenirs* ; Marchese, 2007) :

- (6) Der Verf. bricht hier mit der Tradition so gründlich, dass Solche, denen es nicht leicht wird, sich aus den gewohnten Anschauungsformen unserer Wissenschaft herauszuversetzen, ihn vermuthlich nur mit schwerer Mühe verstehen werden. (Brugmann, recension du *Mémoire*, 1879, cité par Gmür, 1966: 72)
- (7) On peut dire que jamais mystification scientifique n'a eu un pareil succès. Reste à savoir quelle en sera la durée. (Regnaud, 1891, cité par Gmür, 1986 : 56)

L'histoire des sciences veut que, quatorze ans après le décès de Saussure, l'existence des coefficients ait été démontrée grâce au déchiffrement du hittite, langue indo-européenne qui en conserve fidèlement la trace (Kuryłowicz, 1927)... Par son caractère éclatant, cette confirmation *a posteriori* des hypothèses controversées du *Mémoire* mit au premier plan la restitution des phonèmes perdus, au détriment de la modélisation du fonctionnement des racines, *cf.* :

- (8) La grande nouveauté de l'analyse saussurienne est de présenter le système indo-européen des voyelles comme composé de quatre éléments et non de trois, comme on l'avait toujours fait. (Bouquet, 1997 : 63 n.)

Une telle appréciation, que l'on retrouve sous la plume d'autres auteurs, réduit l'apport du *Mémoire* à sa dimension phonétique, alors que cet apport est d'abord et avant tout morphologique, impli-

quant la dimension sémiotique de la langue. Le risque encouru est de méconnaître le fil rouge qui unit l'expérience du *Mémoire* à l'activité intellectuelle ultérieure, et d'accréditer ainsi la vision atomisée dont fait habituellement l'objet l'œuvre de Saussure.

3. Extensions et approfondissements

Saussure s'est approprié la méthode comparative de manière tout à fait personnelle, en privilégiant dans son *Mémoire* la reconstruction interne à une langue donnée et en adoptant, sur les phénomènes langagiers, une perspective fonctionnelle, résolument analogiste. Ses recherches ultérieures demeurent imprégnées de cette expérience initiale, et bien des principes dits de linguistique générale se laissent interpréter comme des justifications implicites de la démarche adoptée dans le *Mémoire*. Voyons quelques manifestations de cette continuité.

3.1. La quête des formes sous-jacentes

En comparatiste exercé, Saussure est porté à rechercher, derrière les manifestations sensibles, les formes sous-jacentes qui en constituent la *substance*, au sens étymologique⁷. Cette tendance se manifeste aussi bien dans sa réflexion sur l'objet de la linguistique que dans ses célèbres (et quelque peu sulfureuses) recherches sur les anagrammes.

3.1.1. L'« objet premier » de la langue

L'Essence double, puis plus tard les leçons de linguistique générale, s'interrogent ainsi de manière raffinée sur le *mode d'existence* des entités linguistiques. Pour Saussure l'existence d'une entité linguistique quelconque ne réside pas dans son occurrence brute, mais dans le *jugement d'identité* qu'induisent, dans l'esprit du sujet parlant, ses occurrences successives :

- (9) (a) En prenant ce qu'il peut y avoir dans le langage à la fois de plus matériel, de plus simple et de plus indépendant du temps, par exemple 'le groupe *aka*' ou 'la voyelle *a*', préalablement dégagés de toute signification, de toute idée d'emploi, cela ne représente rien qu'une série d'*actions* (physiologico-acoustiques) que nous jugeons concordantes. À l'instant où nous les

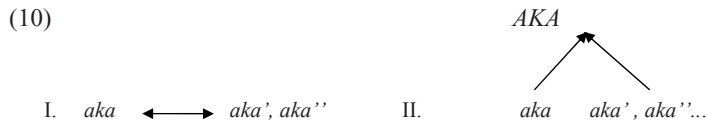
7/ « Ce qui existe en soi, de manière permanente, par rapport à ce qui change » (*Trésor de la langue française informatisé*).

jugeons concordantes, nous faisons de *aka* ou *a* une *substance*. (ÉLG 197 ; GLG/E 3295 = 1977)

(b) Où *existe* une composition musicale ? C'est la même question que de savoir où existe *aka*. Réellement cette composition n'existe que quand on l'exécute ; mais considérer cette exécution comme son existence est faux. Son existence, c'est l'*identité* des exécutions. (*Ibid.* ; voir aussi les notes du Cours III : CLG/E 330-331 ; Constantin 2005 : 87 sq.)

(c) Or il y a ceci de primordial et d'inhérent à la nature du langage que, par quelque côté qu'on essaie de l'attaquer justifiable ou non , on ne pourra jamais y découvrir d'*individus*, c'est-à-dire d'êtres (ou de quantités) déterminés en eux-mêmes sur lesquels s'opère *ensuite* une généralisation. Mais **il y a D'ABORD la généralisation**, et il n'y a rien en dehors d'elle ; (...) (ÉLG 23, mes caractères gras)

C'est vraisemblablement à travers l'exercice de la grammaire comparée, et en raisonnant sur le statut des entités reconstruites (§ 2), que Saussure fut conduit à caractériser « l'objet premier » de la linguistique comme *le fait abstrait constitué par l'identité des exécutions*. Ceci correspond au schéma (10), inspiré de (2) ci-dessus :



L'objet abstrait *AKA* ainsi (re)construit à partir de ses occurrences brutes reçoit le statut de *substance* — ce qui renvoie au statut épistémologique privilégié accordé par le Maître à la forme reconstruite, cf. (4). On peut dès lors voir une affinité, sinon une relation de filiation, entre le concept saussurien de *langue* et la langue-mère indo-européenne, l'activité cognitive du sujet parlant étant décrite, *mutatis mutandis*, sur le modèle de l'activité du comparatiste.

3.1.2. L'hypogramme

La propension à capter des « formes sous-jacentes » s'exprime d'autre part dans les recherches de Saussure sur les anagrammes (Starobinski, 1971 ; Béguelin, 1990 et 2003). Ainsi Saussure croit-il percevoir l'impératif *cave* (« fais attention ») dans une lettre de César à Cicéron, cf. (11) ; et les sons du nom propre grec *Aphrodité* lui semblent disséminés dans l'éloge à Vénus qui ouvre le *De rerum natura* de Lucrèce, cf. (12)-(13) :

(11) *Condemnavisse*
 C.....AV...E (in Starobinski, 1971 : 116)

- (12) *InDe FeRae pecuDes persultant pabula laeta,*
ET RAPIDOs tranant Ammis :
ITa cAPta leporE *AP(H)RODITE*
TE sequITur cuPIDE quo quamque inducere pergis. (<
 Starobinski, 1971, 86-88)

- (13) Tout sauf l's est anagrammatique dans *et rapidōs*, mais de plus tout le mot *Aprodite* s'y trouve si on fait les renversements voulus, puisque *et* complète *rapido-* et peut fournir le *-te*. (Saussure in Starobinski, 1971 : 87-88)

Avec les anagrammes, Saussure se trouve une nouvelle fois confronté, dans les termes de Starobinski, à un problème d'« unité originelle présumée » (1971 : 62). L'hypogramme — c'est-à-dire le mot-thème qu'est censé exécuter, de manière plus ou moins cryptographique, le texte poétique allitérant — n'émerge-t-il pas de données textuelles à première vue impénétrables de la même manière que le prototype indo-européen se laisse saisir derrière les formes, souvent disparates et obscures, des langues attestées ? Dans le cas de l'hypogramme, cependant, on se situe dans le discours, et les limites du mot sont, comme en témoigne (12), franchies : extraire l'anagramme, c'est prélever une partie seulement du matériau langagier, via une opération de sélection qui n'est pas dépourvue de risques (Starobinski, *ibid.*, souligne la composante « émanatiste » d'une telle démarche). D'autre part, la linéarité est bousculée (*cf.* (13)), ce qui rend plus difficilement contrôlables les critères de reconstruction⁸.

3. 2. Le principe de différentialité et la notion de valeur

Revenons cependant aux fondements de la linguistique générale. Les notes de *L'Essence double*, et plus tard les trois cours, affirment avec insistance l'identité *différentielle* et *oppositive* de toute entité linguistique. Ce principe de relativité ou de négativité s'incarne dans la notion, saussurienne entre toutes, de *valeur* :

- (14) (a) Considérée à n'importe quel point de vue, la langue ne consiste pas en un ensemble de valeurs *positives* et *absolues* mais dans un ensemble de valeurs *négatives* ou de valeurs *relatives* n'ayant d'existence que par le fait de leur opposition. (*L'Essence double*, *ÉLG* : 77)

(b) Nous n'établissons aucune différence sérieuse entre les termes *valeur*, *sens*, *signification*, *fonction* ou *emploi* d'une forme, ni même avec l'*idée* comme contenu d'une *forme* ; ces

8/ Il n'empêche que « l'usage de méthodes quantitatives sur des corpus littéraires phonétisés » aurait permis de prouver à date récente le « bien-fondé » de l'hypothèse anagrammatique, si l'on en croit Rastier, 2010 : 322...

termes sont synonymes. Il faut reconnaître toutefois que *valeur* exprime mieux que tout autre l'essence du fait, qui est aussi l'essence de la langue, à savoir qu'une forme ne *signifie* pas, mais *vaut* : là est le point cardinal. Elle *vaut*, et par conséquent elle implique d'autres *valeurs*. (*L'Essence double*, ÉLG : 28)

(c) Comme il n'y a aucune *unité* (de quelque ordre et de quelque nature qu'on l'imagine) qui repose sur autre chose que des *différences*, en réalité l'unité est toujours imaginaire, la différence seule existe. (*L'Essence double*, ÉLG : 83)

À l'évidence, ces propos prolongent l'enseignement du *Mémoire* où, on l'a vu, l'éclairage interprétatif était recherché du côté des formes ambiantes ou coexistantes, par recours systématique aux séries analogiques ; quant aux phonèmes reconstruits, ils y étaient explicitement envisagés non du point de vue de leur substance phonétique, mais sous l'angle de leurs propriétés différentielles (cf. *Mémoire in REC* : 114-115).

Ce sont toutefois les notes de *L'Essence double* qui tirent les conséquences ultimes du principe de négativité, lequel, appliqué aux signes, rend infondée la différence traditionnellement admise entre *sens propre* et *sens figuré* :

(15) (a) <À propos des expressions *la lumière de l'histoire, les lumières d'une assemblée de savants*> Dans ce dernier cas, on se persuade qu'un nouveau sens (dit figuré) est intervenu : cette conviction part purement de la supposition traditionnelle que le mot possède une signification absolue s'appliquant à un objet déterminé ; c'est cette présomption que nous combattons. (*L'Essence double*, ÉLG : 75)

(b) Il n'y a pas de différence entre le sens propre et le sens figuré des mots (ou : les mots n'ont pas plus de sens figuré que de sens propre), parce que leur sens est éminemment négatif. (*L'Essence double*, ÉLG : 72)

(c) *Aucun signe n'est donc limité dans la somme d'idées positives qu'il est au même moment appelé à concentrer en lui seul.* (*L'Essence double*, ÉLG : 78)

La sémantique moderne n'a pas (encore ?) tiré les conséquences de cette critique dépourvue de concessions.

3. 3. Le point de vue du sujet parlant

Un dernier point pour terminer. Dans la foulée de ses travaux de comparatiste, Saussure développe une réflexion sur la valeur scientifique des analyses proposées par la linguistique historique. Qu'est-ce qui, dans ces analyses, peut être considéré comme *réel* ?

Il met en avant, comme seul critère possible de validation, la *conscience des sujets parlants* dans le cadre d'une synchronie donnée :

(16) (a) <Grand principe > Ce qui est réel dans un état donné du langage, c'est ce dont les sujets parlants ont conscience à un degré quelconque ; tout ce dont ils ont conscience, et rien que ce dont ils peuvent avoir conscience. (Note Morphologie, *ÉLG* : 192)

(b) Autant de tranches horizontales, autant d'états qui servent à parler. La section verticale [*i.e.* l'axe diachronique, M.-J.B.] ne sera considérée que par le linguiste. (...) Pour la masse parlante, la perspective où se présentent les termes, c'est la réalité. Ce n'est pas un fantôme, une ombre. D'un autre côté, le linguiste doit, s'il veut comprendre un état de langue, se mettre lui-même dans cette perspective, et abandonner la perspective diachronique ou historique qui sera pour lui une gêne, un empêchement. La perspective verticale ou diachronique ne concerne que le linguiste. (Constantin, 2005 : 275).

(c) Il n'y a de 'langue' et de science de la langue qu'à la condition initiale de faire abstraction de ce qui a précédé, de ce qui relie entre elles les époques. (Notes pour un article sur Whitney, *ÉLG* : 217)

Saussure abordait l'indo-européen, dans son *Mémoire*, comme une langue au plein sens du terme, traversée de régularités, apte à transmettre du sens. C'est en épousant la perspective (statique) des locuteurs de l'idiome perdu que le jeune auteur réussit à percer le secret du fonctionnement des racines — condition *sine qua non*, on l'a vu, pour la découverte des phonèmes perdus.

Dans les décennies suivant la parution du *Mémoire*, Saussure jette une pierre dans le jardin de ses détracteurs en affirmant la prééminence de la conscience du locuteur, seul moyen de contrôle et de validation des analyses savantes, objectif véritable, somme toute, de la modélisation linguistique. Le rôle dévolu aux faits statiques, la primauté qui leur est accordée, font basculer les priorités, en une époque entièrement absorbée par la description des évolutions diachroniques. Dans le même temps cependant, c'est la méthode inaugurée dans le *Mémoire* qui se trouve implicitement justifiée par le Maître, à destination de collègues obnubilés par les aspects substantiels des phénomènes et par le détail des évolutions. *In fine*, la quête inlassable de ce qui est *réel* en morphologie conduit Saussure à considérer, en des termes qui jamais ne vieilliront, le paramètre social comme constitutif de tout fait sémiologique :

(17) C'est pourquoi à aucun moment, contrairement à l'apparence, le phénomène sémiologique quel qu'il soit ne laisse hors de

lui-même l'élément de la collectivité sociale : la collectivité sociale et ses lois est un de ses éléments *internes* et non *externes*, tel est notre point de vue. (Notes autographes en vue du cours II, *ÉLG* : 290)

4. Conclusion

Bien d'autres aspects mériteraient d'être évoqués ici, pour lesquels je me vois, pour des raisons de place, obligée de renvoyer à la bibliographie (ainsi le statut de la *langue* par rapport à la *parole*, la critique de la notion de catégorie, l'articulation entre synchronie et diachronie, la question des « identités diachroniques »...) Pour conclure, je me contenterai d'insister sur la cohérence — méconnue quand elle n'est pas ouvertement niée — de la démarche scientifique de Saussure. En fait, cette cohérence n'apparaît que si l'on prend la peine de lire d'abord, dans le corpus saussurien, les textes rédigés de la main du Maître ainsi que les notes de ses étudiants, et si l'on appréhende le corpus sans *a priori* sélectif, contrairement aux habitudes installées.

L'image qui ressort d'une lecture aussi globale que possible est d'abord celle d'un éminent connaisseur des langues et des cultures anciennes, doublé d'un comparatiste à l'intuition empathique, porté à saisir le point de vue (interne et subjectif) de ceux qui parlent les langues qu'il étudie, fussent-elles des langues mortes. Blessé par les critiques injustes auxquelles avait prêté son *Mémoire*, notamment de la part de certains représentants de l'école allemande, Saussure s'interrogea par la suite avec acuité sur les moyens de valider scientifiquement les analyses produites par le comparatiste. De proche en proche, et dans le but de pallier les déficits de la linguistique du temps, il fut conduit à poser les bases de la sémiologie, en méditant avec acuité sur le mode d'existence des entités linguistiques, le statut de la communauté parlante, le rôle du sens. La carrière de Saussure demeure marquée par le « drame » de la pensée qui le retint ou l'empêcha de donner une forme définitive à ses idées linguistiques (*cf.* Benveniste, 1963). En porte-à-faux par rapport à son époque, le Maître genevois poussa à l'extrême le scrupule épistémologique et le refus de toute compromission, ce qu'il paya d'un profond isolement et d'un sentiment de dérélition. On peut cependant voir dans sa hauteur de vues, son exigence et son honnêteté intellectuelles, les raisons pour lesquelles Saussure, après un siècle, a encore tant à nous apprendre.

Bibliographie

Corpus saussurien (principaux éléments)

- CLG* : Saussure, F. de. *Cours de linguistique générale*. 1^e éd. par Bally, C. & A. Sechehaye (1916) ; 2^e éd. (1922) ; 3^e éd. (1931). Paris : Payot.
- CLG/E* : Saussure, F. de. *Cours de linguistique générale*. Édition critique par Engler, R. Tome I (1968). Tome II, appendice (1974). Wiesbaden : Harrassowitz.
- CLG/DM* : Saussure, F. de (1972). *Cours de linguistique générale*. Édition critique par De Mauro, T. Paris : Payot.
- Cours I et III K* : Saussure, F. de. *Cours de linguistique générale. Premier et troisième cours d'après les notes de Riedlinger et Constantin*. Texte établi par Komatsu, E. (1993). Collection Recherches Université Gakushuin n° 24.
- Cours II K* : Saussure, F. de. *Deuxième cours de Linguistique générale (1908-1909)* d'après les cahiers d'Albert Riedlinger et de Charles Patois. Texte établi par Komatsu, E. (1997). Oxford : Pergamon.
- Cours III, C* : Constantin, E. (2005). *Linguistique générale. Cours de M. le professeur F. de Saussure*. Édité par Gambarara, D. & C. Mejía Quijano. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 58, 71-289.
- ÉLG* : Saussure, F. de (2002). *Écrits de linguistique générale*. Édités par Bouquet, S. & R. Engler. Paris : Gallimard.
- Essai* : de Saussure, F. *Essai pour réduire les racines du Grec, du Latin et de l'Allemand à un petit nombre de racines* (1872). Édité par Davis, B. *CFS* 32, 1978, 73-101.
- Essence double*. Saussure, F. de. De l'essence double du langage, transcription diplomatique d'après le manuscrit déposé à la Bibliothèque de Genève en 1996. Édité par Engler, R. (2004). *Texto !* [En ligne], URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=1749>.
- LLG* : *Leçons de linguistique générale*. Éditées par Bouquet, S. En préparation.
- Légendes* : de Saussure, F. « La légende de Sigfrid et l'histoire burgonde », « Le cycle de Dietrich », « Tristan », « Précisions théoriques ». Édités par Turpin, B. (2003). *Cahiers de l'Herne – Saussure* 76 : 351-429.
- Mémoire* : Saussure, F. de (1879, sorti en 1878). *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européenne*. Cité d'après *REC*, 1-268.
- Phonétique* : Saussure, F. de (1995). *Phonétique. Il manoscritto di Harvard Houghton Library BMS Fr 266 (8)*. Edizione a cura di Marchese, M. P. Padova : Unipress.
- REC* : *Recueil des publications scientifiques de Ferdinand de Saussure*. Édité par Bally, C. & L. Gauthier (1922). Genève : Sonor [réimpression Slatkine, 1984].

- Scritti* : Saussure, F. de (2005). *Scritti inediti di linguistica generale*. Introduzione, traduzione et commento di Tullio De Mauro. Roma : Editori Laterza.
- SdL* : Saussure, F. de (2011). *Science du langage. De la double essence du langage et autres documents du ms BGE Arch. de Saussure 372. Édition partielle mais raisonnée et augmentée des Écrits de linguistique générale* par Amacker, R. Genève : Droz, Publications du Cercle Ferdinand de Saussure VII.
- Sonantes* : Saussure, F. de (2002). *Théorie des sonantes. Il manoscritto di Ginevra BPU Ms. fr. 3955/1*. Edizione a cura di Marchese, M. P. (2002). Padova : Unipress.
- Souvenirs* : Souvenirs de F. de Saussure concernant sa jeunesse et ses études (1903). Édités par Godel R. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 17, 1960 : 12-25.
- WdS* : Saussure, F. de (2003). *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. Édité par Jäger, L. Texte préparé et traduit par Birk, E. & Buss, M. Frankfurt am Main : Suhrkamp.

Autres références

- Béguelin, M.-J. (2003). La méthode comparative et l'enseignement du *Mémoire*. *Cahiers de l'Herne – Saussure*, 76, 150-164.
- Béguelin, M.-J. (2010). Le statut des 'identités diachroniques' dans la théorie saussurienne : une critique anticipée du concept de grammaticalisation. In : Bronckart, J.-P., Bulea, E. & Bota, C. (éds), 239-269.
- Béguelin, M.-J. (2011a). Langue reconstruite et langue tout court. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 62, 9-32.
- Béguelin, M.-J. (2011b). Linguistique de la langue et linguistique de la parole. In : G. Corminboeuf & M.-J. Béguelin (éds). *Du système linguistique aux actions langagières*. Mélanges en l'honneur d'Alain Berrendonner. Bruxelles, De Boeck-Duculot, 641-661.
- Béguelin, M.-J. (2012). La place de la grammaire comparée. In : Depecker, L. (éd.) *Les manuscrits de Saussure. Une révolution épistémologique*. *Langages* 185, 75-90.
- Voir aussi plus bas sous [Reichler-]Béguelin.
- Benveniste, E. (1963). Saussure après un demi-siècle. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 20, 7-21 (repris dans *Problèmes de linguistique générale I* (1966), Paris : Gallimard, 32-45).
- Bergounioux, G. (2010). La phonologie comme morphologie. In : Bronckart, J.-P., Bulea, E. & Bota, C. (éds), 105-124.
- Bouquet, S. (1997). *Introduction à la lecture de Saussure*. Paris : Payot.
- Bouquet, S. (éd.) (2003). *Saussure. Cahiers de l'Herne*.
- Bouquet, S. (2010). Du pseudo-Saussure aux textes saussuriens originaux. In : Bronckart, J.-P., Bulea, E. & Bota, C. (éds), 31-48.

- Bronckart, J.-P., Bulea, E. & Bota, C. (éds) (2010). *Le projet de Ferdinand de Saussure*. Genève : Droz.
- Depecker, L. (2009). *Comprendre Saussure*. Paris : Armand Colin.
- Depecker, L. (éd.) (2012). *Les manuscrits de Saussure. Une révolution épistémologique*. *Langages* 185.
- Engler, R. (1966). Remarques sur Saussure, son système et sa terminologie. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 23, 35-40.
- Engler, R. (2006). Résumé de la communication prévue au colloque « Nouveaux regards sur Saussure ». In Saussure, L. de (éd.) *Nouveaux regards sur Saussure. Mélanges offerts à René Amacker*. Genève : Droz, 11-12.
- Fehr, J. (2000). *Saussure entre linguistique et sémiologie*. Paris : PUF.
- Gadet, F. (1987). *Saussure. Une science de la langue*. Paris : PUF.
- Gmür, R. (1986). *Das Schicksal von F. de Saussures « Mémoire »*. Université de Berne, Arbeitspapier 21.
- Godel, R. (1957). *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*. Genève : Droz (2^e tirage, 1969).
- Joseph, J. (2012). *Saussure*. Oxford, Oxford University Press.
- Kuryłowicz, J. (1927). « indo-européen et h^o hittite. *Symbolae grammaticae in honorem Ioannis Rozwadowski*. Cracovie, I : 95-104.
- Kuryłowicz, J. (1978). Lecture du Mémoire en 1978 : un commentaire. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 32, 7-26.
- Kyheng, R. (2007). Principes méthodologiques de constitution et d'exploitation du corpus saussurien. *Texto!* [en ligne], avril 2007, vol. XII, n^o2. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Saussure/Sur_Saussure/Kyheng/Kyheng_Corpus-saussurien.html>.
- Laks, B. (2012). La phonotactique saussurienne : système et loi de la valeur. In : Depecker, L. (éd.). *Les manuscrits de Saussure. Une révolution épistémologique*. *Langages* 185, 65-73.
- Marchese, M. P. (2007). Tra biografia e teoria : due inediti di Saussure del 1893 (AdeS 377/8 e 377/13). *Cahiers Ferdinand de Saussure* 60, 217-235.
- Mayrhofer, M. (1981). *Nach hundert Jahren : F. de Saussures Frühwerk und seine Rezeption durch die heutige Indogermanistik*. Heidelberg : Carl Winter.
- Mayrhofer, M. (1988). Zum Weiterwirken von Saussures *Mémoire*. *Kratylos* 33 : 1-15.
- Petit, D. (2009). Accent et intonation : le modèle lituanien chez Ferdinand de Saussure. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 62, 63-89.
- Rastier, F. (2006). Saussure au futur. Écrits retrouvés et nouvelles réceptions. Introduction à une relecture de Saussure. *La Linguistique*, vol. 12, fasc. 1 : 3-18.

- Rastier, F. (2012). Lire les textes de Saussure. In : Depecker, L. (éd.). *Les manuscrits de Saussure. Une révolution épistémologique. Langages* 185, 7-20.
- Redard, G. (1978). Deux Saussures ? *Cahiers Ferdinand de Saussure* 32, 27-41.
- [Reichler-]Béguelin, M.-J. (1988). La méthode comparative de Meillet : statut et légitimité des reconstructions. In : Auroux S. (éd.) *Antoine Meillet et la linguistique de son temps. Histoire Épistémologie Langage* X/2 : 11-24.
- [Reichler-]Béguelin, M.-J. (1990). Des formes observées aux formes sous-jacentes. In : Amacker, R. & Engler, R. (éds), *Présence de Saussure*. Genève : Droz, 21-37.
- [Reichler-]Béguelin, M.-J. (2000). Des coefficients sonantiques à la théorie des laryngales. In : Auroux, S. (éd.), *Histoire des idées linguistiques*, tome III. Bruxelles : Mardaga, 173-182.
- Simone, R. (2006). Saussure après un siècle. In : Saussure, L. de (éd.), *Nouveaux regards sur Saussure. Mélanges offerts à René Amacker*. Genève, Droz, 35-54.
- Utaker, A. (2002). *La philosophie du langage. Une archéologie saussurienne*. Paris : PUF.
- Vallini, C. (1969). Problemi di metodo in Ferdinand de Saussure indoeuropeista. *Studi e saggi linguistici* 9, 1-85.
- Vallini, C. (1990). Continuità del metodo di Saussure. In : Amacker, R. & R. Engler (éds), *Présence de Saussure*. Genève : Droz, 5-19.
- Watkins, C. (1978). Remarques sur la méthode de Ferdinand de Saussure comparatiste. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 32, 59-69.

Un intime écheveau d'horizons

Communication de M. Guy Vaes
à la séance mensuelle du 12 février 2011

Longtemps le nom Supervielle couvrit les dépôts et les opérations d'une banque sise à Montevideo. Fondée par une famille d'origine belge et béarnaise dans la ville qui vit naître Laforgue et Lautréamont, elle périclita, sans espoir de redressement, quand le futur poète d'*Oublieuse mémoire* en hérita. Désormais le nom de la banque ne couvrit plus que des biens poétiques (ou presque), tantôt mélancoliques et chantants, tantôt à tendances cosmogoniques et humanisées par des bestiaires — quantité de bestiaires. Car le nouveau responsable n'était intéressé que par tout ce qui n'était pas lui mais déjà l'interpellait comme s'il eût été un parent, c'est-à-dire une étoile, une biche, une vague océanique et son murmure, un gaucho ceint de solitude, laquelle, chacun le sait, est également un espace. S'adressant à l'auteur de *Gravitations* (1925), Rilke n'hésita pas à lui faire un compliment majeur, couvrant une vertu à laquelle la subjectivité d'ordinaire porte ombrage : « Il sait faire comme s'il n'était personne. »

De la biographie de celui qui fut d'abord un poète gorgé de soupirs et d'une lassitude fin-de-siècle, épinglons le drame qui creusa une brèche dans son existence, un vide si l'on préfère, qu'il eut à combler tous les jours de sa vie. Elle fit de lui l'émule de Sisyphe (à qui la joie ne fut néanmoins pas retirée), un forçat neurasthénique. La mort de ses parents à un jour d'intervalle, dans les Pyrénées, après avoir bu une eau contenant du vert-de-gris, en fut la cause. Naissance et mort se sont toujours touchées dans la poésie que nous allons aborder. Désormais l'oncle et la tante de Supervielle pourvoient à son éducation. L'enfant

a neuf ans. En 1895, il se retrouve en Uruguay pour y achever ses études. Son premier recueil de poèmes voit le jour en 1900. Le choix d'une patrie terrestre ne se posera pas, la France devenant le sol où s'inscrira son itinéraire, mais sans qu'il soit question de renier ses attaches américaines, l'horizon démesuré de la pampa de son enfance, le trot d'un cheval dont brimbale la calèche dans une rue de Montevideo. Mais que déflagre le branle-bas langagier de *Débarcadères* (1922), et un déferlement d'images exotiques tempère la sentimentalité des débuts sans toutefois venir à bout de l'anecdote. Seule y parviendra presque, non pas la transposition de ce que l'on a vécu, mais le déploiement ininterrompu d'une réalité qui, pour voir les apparences de la nôtre, n'en a pas moins subi une seconde naissance, laquelle a ses lois, ses modes d'agir et la gamme de ses différences. C'est ainsi que la mémoire, la rabatteuse de souvenirs où le temps est remodelé par la sensibilité, émondera le vers de ses racines-là auxquelles s'est accroché le réalisme — ce réalisme qui vient de l'autobiographique, l'un des refuges de la narration que commande la prose.

Enfin, si déterminante que soit l'observation du réel, elle devra répondre à ce filtrage où la circonstance, voire la révélation qui modifie les données, fait place aux mythes que nous a légués notre Culture ou qu'a forgés notre imaginaire. Et je ne parle pas de la *vision*, celle-là même qui se suffit à elle-même. Un seul vers, sinon un quatrain, peut enclorre ladite vision au risque de rendre superflu le reste du poème. Comment ne pas songer au vers que voici ?

Il ne reste qu'un sein pur immobile en la mémoire¹.

Mais il peut arriver que quatre ou huit vers, soutirés à un sonnet, enchantent l'esprit comme l'oreille, et déjà nous avons tendance à les isoler, car on sait que le charme, le vrai, est plus fragile qu'un poisson hors de l'eau :

Mais avec tant d'oubli comment faire une rose,
Avec tant de départs comment faire un retour,
Mille oiseaux qui s'enfuient n'en font un qui se pose
Et tant d'obscurité simule mal le jour.

Bien sûr, on peut contester la nature visionnaire de tel ou tel poème, quitte à retomber dans une approche plus traditionnelle où se manifestent le grandiose, indissociable de l'intense, et l'hallucinatoire. Dans les deux quatrains qui suivent, c'est également le

chuchotement qui est requis pour le lyrisme confidentiel qui gonfle le terme de la deuxième strophe :

Suis-je ici, suis-je là ? Mes rives coutumières
Changent de part et d'autre et me laissent errant.
Suis-je l'eau qui s'en va, le nageur descendant
Plein de trouble pour tout ce qu'il laissa derrière ?

Ou serais-je plutôt sans même le savoir
Celui qui dans la nuit n'a plus que la ressource
De chercher l'océan du côté de la source
Puisqu'est derrière lui le meilleur de l'espoir ?

Il m'est impossible quand je lis des vers de Supervielle de ne pas entendre sa voix, cette extraordinaire voix qui enrobait de sa raucité tendre, de ses profondeurs modulées, de sa souveraine lenteur chaque mot, chaque métaphore. J'oserais affirmer qu'une part de la thématique de l'œuvre s'y déployait. Elle se prolongeait dans une gestuelle savamment entravée et dans un regard qui, venant de loin, se déroulait jusqu'à vous. C'est dans une courette de Passy, peu après la Libération de Paris, que l'auteur d'*Oublieuse mémoire*, recueil sur le point de paraître, fit en sorte que s'atténuaît la réalité alentour. Il me lut trois sonnets encore à l'état d'épreuves.

Hors de ce mouchoir de poche où Pilar, l'épouse de Supervielle, nous servit le thé, un monde tout à coup imposa son étendue neuve à mes sens, sa durée faite pour accélérer ou ralentir le surgissement des lieux. J'entrevis alors ce que signifiait cette voix, et le rôle dramatique dévolu à la lenteur. Elle devait plus tard, cette lenteur, m'apparaître comme le liant entre les créatures et les choses. Ne rassemblait-elle pas, dans son étreinte de marée sans limites, tous les aspects de la diversité ? Elle les rapprochait tout en sauvegardant leur autonomie. Jusqu'aux organes de notre corps — cœur et poumons — qui, sur le mode de la révolte discrète, de la tentative de dialogue, révèlent que l'individualité persévère jusque dans nos profondeurs de lymphes et de sang. C'est ainsi que le titre *Le Forçat innocent* exprime moins un paradoxe, voire une erreur irréparable, qu'un état propre à la nature des choses. C'est dire aussi, grâce à la lenteur, la toujours secourable lenteur, qui permet de repérer la moindre humeur, de s'attarder au plus infime tressaillement, que même une ombre, même une voix, orpheline de son corps, ont encore assez de pesanteur pour réclamer notre attention :

Le monde est plein de voix qui perdirent visage
Et tournent nuit et jour pour en demander un.
Je leur dis : « Parlez-moi de façon familière
Car c'est moi le moins sûr de la grande assemblée. »

Le moins sûr, peut-être, mais en tout cas celui qui se verra certifier, pour qu'en bénéficient chaque *frontalier* de Supervielle, que la première règle à observer *ici*, c'est l'écoute la plus stricte :

C'est beaucoup d'approches une oreille vivante
 Pour quelqu'un comme moi qui ne suis presque plus.
 Croyez ce que j'en dis, je ne suis plus qu'un mort
 Je veux dire quelqu'un qui pèse ses paroles.

S'il y a un je-ne-sais-quoi de carnavalesque dans ce manège de voix, la confiance s'interdit tout éclat, et ce premier contact entre un vivant et un mort a presque la neutralité d'un protocole, la gravité d'un constat où, si l'on tend fort l'oreille, perce néanmoins une pointe d'émotion ; c'est dans un registre très différent, presque solennel, où la lenteur participe à une majesté triste, que s'accroît l'émotion des *Chevaux du Temps*. Le sentiment exclut ici toute velléité d'abstraction même si, d'emblée, le poète utilise le symbole. Mais le symbole ne fait-il pas penser à ces images de tarot, puissamment schématisées et dont la signification ne peut être mise en doute ?

Quand les chevaux du temps s'arrêtent à ma porte
 J'hésite un peu toujours à les regarder boire
 Puisque c'est de mon sang qu'ils étanchent leur soif.
 Ils tournent vers ma face un œil reconnaissant
 Pendant que leurs longs traits m'emplissent de faiblesse
 Et me laissent si las, si seul et décevant
 Qu'une nuit passagère envahit mes paupières
 Et qu'il me faut soudain refaire en moi des forces
 Pour qu'un jour où viendrait l'attelage assoiffé
 Je puisse encore vivre et les désaltérer.

Hommes, femmes, animaux et végétaux composent ici un entrelacs (une tapisserie, si l'on préfère) de situations le plus souvent paniques. Il en ressort que dans le monde de Supervielle l'attitude courante est celle du guetteur. La menace est ce qui risque de surgir, et la métamorphose, toujours en sommeil mais à peine, en est souvent l'enveloppe, encore qu'elle puisse être l'annonce d'une découverte, d'une révélation. C'est ainsi que même la mort apparaît comme une zone limitrophe, un territoire flou où l'on s'accroche en vain, car

Rien ne consent à mourir
 De ce qui connut le vivre
 Et le plus faible soupir
 Rêve encore qu'il soupire.

Même disloquée, réduite à sa voix, à une certaine façon de vous harponner, de ne jamais renoncer au dialogue, la personne humaine utilise tous les atouts qui lui restent. Ainsi les veuves (c'est le titre d'un poème) qui auraient pu s'échapper d'un tableau surréaliste :

La triste qui vous tient, la claire qui vous suit,
La tenace aux yeux noirs qui chante pour soi seule
Mais ne sait vous quitter, même pas à demi,
Elles ne sont plus là que par leurs voix de veuves
Comme si vous n'étiez qu'une voix vous aussi.
De leurs jours alarmés, elles viennent à vous
Et leurs sombres élans s'enroulent à votre âme
Mais toujours leur aveu se défait à vos pieds,
Puisqu'il n'est pas de mots pour tant d'ombre et de flammes.

Pour celui qui écrit que tout lui est nuage et qu'il en meurt, qu'il a
— confiance à Étiemble en 1938 — eu de la peine à faire en lui
l'homogénéité, qu'il vit en même temps la source et l'océan, n'est-il
pas naturel de dire que « la mer est peut-être le seul vrai lieu pour
celui qui ne se sent nulle part chez lui » ? Mais ne serait-ce point là
renoncer à se trouver un ancrage dans un univers en proie aux
changements subits, ininterrompus ? Un ancrage qui permettrait au
poète d'affronter des défis concrets, ou presque, lesquels déploient
une large panoplie de sujets différents les uns des autres. Si cela est
vrai, saisir est bien le mot, l'acte qui ne cesse de s'imposer :

Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue,
Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.
Saisir le pied, le cou de la femme couchée
Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lâchés
Combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,
L'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue.

Mains, vous vous userez
À ce grave jeu-là.
Il faudra vous couper
Un jour, vous couper ras.

Ce n'est pas au poète qui donne voix aux grandes orgues de *La fable du Monde* que j'arrêterais cet hommage aussi incomplet que subjectif. D'autres pointeront ses traits d'humour qui rappellent le dessin animé : le volcan miniaturisé de Guanamiru, les Indiens sortis d'un album de Hergé qui savourent les cigares d'un captif, et tant d'autres cocasseries bien faites pour distraire celui qui se sent « comme un Chinois sans Chine en un soleil éteint ». C'est au miniaturiste que je pense, au chuchoteur qui s'émeut d'une création destinée à l'éphémère, que s'adresse le poème que voici, tiré de la suite *Mes légendes* :

Le Faon

Si je touche cette boîte
En bois de haute futaie
Un faon s'arrête et regarde
Au plus fort de la forêt.

Beau faon, détourne la tête,
Poursuis ton obscur chemin.
Tu ne sauras jamais rien
De ma vie et de ses gestes.

Que peut un homme pour toi
Un homme qui te regarde
À travers le pauvre bois
D'une boîte un peu hagarde.

Ton silence et tes beaux yeux
Sont clairières dans le monde,
Et tes fins petits sabots,
Pudeur de la terre ronde.

Un jour tout le ciel prendra
Comme un lac, par un grand froid,
Et fuiront d'un monde à l'autre,
De beaux faons, les miens, les vôtres.

Car c'est toujours d'échanges qu'il s'agit. De correspondances allusives. Tout vise à dissoudre les intervalles, à faire que l'espace ne sépare plus, tout en s'imposant, puissamment. Et le ton de cette discrète révélation fait du monde un objet aussi délicat qu'une lanterne de papier ou que ces chansons qui voletaient, nuit après nuit, dans les caves de Saint-Germain-des-Prés. Écoutez donc, et dites-moi s'il n'y a point là mieux que de la fantaisie et plus que de l'imagination :

Un bœuf gris de la Chine,
Couché dans son étable,
Allonge son échine
Et dans le même instant
Un bœuf de l'Uruguay
Se retourne pour voir
Si quelqu'un a bougé.
Vole sur l'un et l'autre
À travers jour et nuit
L'oiseau qui fait sans bruit
Le tour de la planète
Et jamais ne la touche
Et jamais ne s'arrête.

La fusion du matériel et de ce qui relève du souffle (à moins qu'il ne soit question de leur proximité), rejoint le caractère chuchoté de pas mal de poèmes. Je me demande si Supervielle a jamais atteint à une décantation plus radicale, à une émotion plus pure que dans ce bref poème — presque un haïku :

Dans la forêt sans heures
On abat un grand arbre.
Un vide vertical

Tremble en forme de fût
Près du tronc étendu.

Cherchez, cherchez, oiseaux,
La place de vos nids
Dans ce haut souvenir
Tant qu'il murmure encore.

Un facteur toujours actif dans la dynamique du poème, et pour cela objet de renouvellement constant, ne serait-ce point l'*inopiné* ? Oui, l'*inopiné* et non l'improviste. Je crois la distinction importante à une juste approche de l'œuvre. L'écart qui marque ici la synonymie serait ce qui aiderait à mieux concevoir le caractère de révélation de telle ou telle circonstance, révélation liée à l'effacement de la personne — du *je*. Selon moi, l'*inopiné* éclot : il est sans direction. L'improviste, lui, frappe ; à moins qu'un affleurement suffise. On peut à la rigueur le croire dirigé. Quant à l'*inopiné*, il ne désigne que lui-même : il est *là*. Insistons : l'improviste survient, c'est-à-dire que le choc de sa venue vibre encore en lui-même, en nous.

Il va de soi que si l'*inopiné* se propose, c'est bien parce que nous sommes de naissance ouverts à tout ce qui compose notre horizon, nos confins encore visibles. C'est nous qui sommes interpellés mais sans que cela nous confère une identité.

Pour que la diversité de notre monde se mêle à la diversité de l'autre, le nocturne, générateur d'angoisse et de cauchemars, il faut répondre à l'injonction de Rilke : n'être personne. Alors seulement nous passerons d'un monde à l'autre, nous éveillant à ces voix (je paraphrase Supervielle) qui par milliers ont perdu visage, à ce cavalier qui abandonne à la nuit l'allée qu'il remonte, à cet escalier qui a le pouvoir de faire vieillir celles et ceux qui le gravissent ; et puis, ne l'oublions pas, il y a ce chien qui persiste à errer sous des latitudes qui furent nôtres. Vie et mort, chez Supervielle, sont inter-pénétrables ; elles vont même jusqu'à suggérer une complicité, un compagnonnage.

Ne voyez pas dans ce qui semble être des germes de contes la part anecdotique des poèmes. On ne peut exprimer en prose *Mes Légendes*, une suite figurant dans *Le Forçat innocent* ; elle ne participe au narrable que par raccroc. Elle est la vêtue, ladite suite, de ce qui fait allusion à d'autres lois, d'autres coutumes, d'autres perceptions qu'à celles qui nous autorisent à gérer notre monde diurne.

Et puisque le biotope de Supervielle évoque une malle de voyage trop bourrée dont cèdent les coutures, comment récupérer un

contenu qui ne peut que déborder, et où l'animal — biche ou poisson, coq, lapin ou cheval — exige autant d'attention que l'humain ?

Dans cet univers follement bigarré vibrent les antennes du poète. Toutes les rencontres y sont possibles. Et supporterions-nous tant d'agressions, d'émerveillements, d'inquiétudes s'il n'y avait ces amis inconnus qui nous cherchent et sont autant de figures de l'imprévisible, lequel, ne l'oublions pas, est synonyme de promesse ? Même si l'on porte au doigt, à l'instar de Supervielle, la bague obscure des morts qui scelle notre appartenance à une fratrie illimitée.

À présent, écoutons ce que dit le poète :

Les Amis inconnus

Il vous naît un poisson qui se met à tourner
 Tout de suite au plus noir d'une lame profonde.
 Il vous naît une étoile au-dessus de la tête.
 Elle voudrait chanter mais ne peut faire mieux
 Que ses sœurs de la nuit les étoiles muettes.

Il vous naît un oiseau dans la force de l'âge,
 En plein vol, et cachant votre histoire en son cœur
 Puisqu'il n'a que son cri d'oiseau pour la montrer.
 Il vole sur les bois, se choisit une branche
 Et s'y pose, on dirait qu'elle est comme les autres.

Où courent-ils ainsi ces lièvres, ces belettes,
 Il n'est pas de chasseur encor dans la contrée,
 Et quelle peur les hante et les fait se hâter,
 L'écureuil qui devient feuille et bois dans sa fuite,
 La biche et le chevreuil soudain déconcertés ?

Il vous naît un ami, et voilà qu'il vous cherche
 Il ne connaîtra pas votre nom ni vos yeux
 Mais il faudra qu'il soit touché comme les autres
 Et loge dans son cœur d'étranges battements
 Qui lui viennent de jours qu'il n'aura pas vécus.

Et vous, que faites-vous, ô visage troublé,
 Par ces brusques passants, ces bêtes, ces oiseaux,
 Vous qui vous demandez, vous toujours sans nouvelles,
 Si je croise jamais un de ces amis lointains
 Au mal que je lui fis vais-je le reconnaître ?

Pardon pour vous, pardon pour eux, pour le silence
 Et les mots inconsidérés,
 Pour les phrases venant de lèvres inconnues
 Qui vous touchent de loin comme belles perdues,
 Et pardon pour les fronts qui semblent oubliés.

Wagner chez les Belges

Communication de M. Jacques De Decker
à la séance mensuelle du 12 mars 2011

En lisant le titre de ma communication, vous avez dû vous dire, du moins je l'espère, « bis repetita placent ». Il y a quatre ans, en effet, je vous présentais un exposé sur le thème « Ibsen chez les Belges », et voilà que je m'attelle à une enquête similaire à propos de Wagner et de nos concitoyens. Dans les deux cas, il s'agit d'un « bonus », puisque je n'aurais pas eu l'idée d'aborder ces sujets si je n'avais pas été plongé dans des travaux biographiques à propos de ces deux personnages. Les impératifs de la collection Folio, que nos amis Baronian et Trousson connaissent bien, impliquent notamment une relative brièveté, qui interdit de s'aventurer dans des voies aventurées. Quantité de matières se trouvent donc négligées, et parfois inemployées, comme les chutes à la table de montage, ces fragments de pellicule — au temps du moins où l'on n'était pas encore passé au tout-numérique — qui ne figurent pas dans le film final. En l'occurrence, il n'y avait pas lieu d'alourdir l'ouvrage par des considérations susceptibles d'intéresser un public restreint. Elles n'en sont pas moins précieuses, comme j'espère que vous en conviendrez, et apportent un éclairage supplémentaire sur la figure considérée.

À propos d'Ibsen, je m'étais focalisé sur quelques points originaux, voire insolites : une monographie sur l'auteur, écrite par le Liégeois Charles Saroléa, qui avait le mérite d'être la toute première étude sur le dramaturge hors de Scandinavie, et les circonstances particulières de la création française de *Maison de poupée* au Théâtre du Parc dans la traduction de Vanderkinderen, événement auquel notre

regretté collègue Paul Delsemme s'était beaucoup intéressé. Il s'est d'ailleurs aussi, dans son vaste ouvrage sur Theodor de Wizeva, penché sur la réception de Wagner en France et en Belgique. La coïncidence me ravit d'aise, moi qui ai une telle dette à l'égard de Monsieur Delsemme, le professeur à l'Athénée de Schaerbeek auquel nombre de disciples, dont je fais partie, doivent une profonde reconnaissance.

Par ailleurs, les deux sujets sont totalement différents par leur ampleur. Si Ibsen a quelque rapport avec la Belgique, c'est dû à des circonstances fortuites. Avec Wagner, il en va tout autrement. La Belgique a été une de ses zones d'influence essentielles, et pas seulement du fait du Théâtre de la Monnaie, dont les relations avec son œuvre ne seraient pas épuisées en un copieux ouvrage, mais de sa présence aux quatre coins du pays, tant en Flandre qu'en Wallonie. Il y a matière à historiographie théâtrale et musicale, à laquelle je ne m'attarderai pas trop, pour me concentrer plutôt sur l'impact que la divulgation de l'œuvre de Wagner, eut sur les intellectuels belges, et les écrivains en particulier.

Un facteur essentiel affecte ce phénomène : la coïncidence entre l'expansion de la réputation de Wagner à travers l'Europe, et la particulière prospérité de notre pays à cette même époque. Les progrès de l'industrialisation ont fait de la Belgique, on le sait, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, une terre particulièrement florissante, et donc propice au développement non seulement des techniques, mais aussi des arts. Le Symbolisme et l'Art nouveau doivent beaucoup à ce cadre économique particulièrement favorable. Les amateurs d'art, recrutés dans les classes bourgeoises, ont le loisir et les moyens de favoriser la vie intellectuelle et artistique. Or, à ce même moment, l'œuvre de Wagner occupe une position primordiale, quoique controversée, dans la vie intellectuelle européenne. La Belgique est particulièrement exposée à la vogue wagnérienne. Très sensible au rayonnement parisien, elle est aussi ouverte aux influences germaniques. Elle se trouve, comme chacun sait, à un point d'échange et de carrefour, même si la langue de la classe dominante est uniformément le français. Quand on joue Wagner à Anvers, on l'y chante en traduction française, ne l'oublions pas. Lorsque Wagner prend la plume et écrit à un chef d'orchestre ou à un organisateur de concerts flamand, il le fait en français, langue qu'il maîtrise, vu ses divers séjours à Paris, plus qu'honorablement.

Wagner va donc susciter nombre de réactions dans la société belge, et la littérature va s'en ressentir. Le phénomène Wagner produit en

effet une telle quantité de remous dans nos lettres que cela a fourni matière à une communication très fournie présentée ici même il y a un quart de siècle par R.O.J. Van Nuffel, où j'ai d'ailleurs trouvé l'essentiel de mon information. Il commence par citer le commentaire éclairé de Charles Tardieu, un journaliste particulièrement averti, sur la création en français de *Lohengrin* au Théâtre de la Monnaie, le 22 mars 1870 (notre opéra national n'accueillerait pas moins de neuf créations mondiales en langue française d'opéras wagnériens). Il résume bien, quelque neuf ans après la célèbre cabale qui avait accueilli *Tannhäuser* à Paris, l'état de la réputation de Wagner à ce moment : « Hier, le wagnérisme était un paradoxe ou une hérésie, aujourd'hui, c'est déjà une religion : espérons que demain ce ne sera pas un fanatisme aveugle et indépendant. »

Pourquoi parlait-il de religion ? Parce que l'on faisait la quête pour financer le grand projet de Bayreuth ? Un comité encourageant l'achat de « cartes de participation » s'était mis en place. Il était présidé par une figure-clé du wagnérisme en Belgique : Louis Brassin, qui s'appelait de fait Louis de Brassine, professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles de 1869 à 1872, qui terminerait sa carrière de pédagogue à Saint-Pétersbourg. Parmi les membres de ce comité, on trouvait Henri-Marie La Fontaine, sénateur belge qui mourut nonagénaire en 1943, lauréat du prix Nobel de la paix, et auteur d'une traduction rythmique de la *Tétralogie*, ainsi que Octave Maus, le célèbre fondateur du Cercle des XX, qui en assurait le secrétariat. Tous trois furent de la fête lors de l'inauguration du Festspielhaus, le 13 août 1876. À la première de *Parsifal*, le 20 juillet 1882, il y avait aussi Edmond Picard, le compositeur flamand Peter Benoît et probablement Ywan Gilkin. Dans *L'Art Moderne*, Maus ne consacra pas moins de trois articles à cette création. Le premier marquait de nettes réserves sur le livret : « Le spectateur ne peut s'intéresser un instant à cette trame médicale qui tourne uniquement sur la guérison d'une blessure reçue par un héros dans la plus délicate des attitudes. » Le deuxième s'attardait plutôt à la musique tandis que le troisième traitait de l'interaction entre texte et musique, pour laquelle il use d'une métaphore adéquate, disant que la musique s'enlace au texte « plus étroitement que le lierre s'attache au tronc des arbres ».

Ywan Gilkin avait pour sa part des dispositions musicales très évidentes, au point qu'Henri Vieuxtemps avait encouragé ses parents à l'inscrire au Conservatoire. Gilkin lui-même regimba à l'idée de consacrer une formation trop intensive à la musique, mais mit ses dispositions littéraires à profit pour relater les émotions que provoquait la musique en lui. C'est ainsi que l'on peut lire dans ses

Mémoires l'impression que lui avait laissée l'ouverture de *Tannhäuser* qu'il avait entendue à quinze ans :

J'écoutais avec stupéfaction les sonorités graves et magnifiques du début, s'affirmant avec une puissance grandissante, envahies soudain par des frémissements et des pétilllements lumineux, traversées de rires étranges, qui montaient, qui s'enflaient, qui se déchaînaient en tempête, et qui tout à coup éclataient en accents fougueux, aboutissant à une mélodie surnaturellement voluptueuse...

C'est ainsi aussi, en tant que Polyeucte du fanatisme wagnérien, comme il se désignait lui-même, qu'il consacra, en septembre 1882, une longue chronique à *Parsifal* dans *La Jeune Belgique* : il y prenait le contrepied des réserves d'Octave Maus. Un an plus tard, au lendemain de la mort de Wagner, dans la *Revue générale*, il rendait compte d'une tournée de la *Tétralogie* assurée par une troupe de Bayreuth. Il y faisait le lien avec la dramaturgie d'Eschyle, disant : « Ce théâtre qui périt avec la Grèce ancienne, un homme l'a ressuscité : Richard Wagner. » Il y redéfinit l'esthétique wagnérienne, soulignant que le drame musical doit être fondé sur un mythe, faire appel à tous les arts, et exclure airs, duos, quintettes, ariettes, il admire l'ampleur du projet de *L'Anneau du Niebelung*, cette « œuvre colossale auprès de laquelle la plus gigantesque tragédie n'est qu'un jeu d'enfants ». Dans le même contexte nécrologique, Gilkin publiait dans la *Revue Moderne* de Max Waller une esquisse biographique qui est aussi un plaidoyer adressé aux adversaires de Wagner, où l'on trouve une autre métaphore de l'adéquation réciproque du texte et de la musique : « On le critique sans le connaître, de même qu'on persifle les œuvres du maître sans réfléchir qu'il est toujours ennuyeux d'écouter un drame déclamé en un idiome étranger, et qu'il faut pourtant comprendre celui-ci pour juger sainement une musique moulée sur le poème comme un maillot sur les chairs d'une ballerine. » Max Waller, de son côté, rendait son hommage nécrologique à Wagner dans une revue anversoise, la *Revue artistique*, et s'y laissait emporter dans un grand flot lyrique : « ... à l'opéra suranné dans lequel les mélodies s'enfilent une à une comme des grains de rosaire, il a substitué son drame lyrique, qui n'est après tout qu'une seule mélodie — plus longue mais vivante et palpitante, où, dans les trous d'ombre, s'ouvrent des nappes de soleil. » Il y dit, peut-être parce qu'il publie dans une revue métropolitaine que « mieux que nos voisins de France, nous sommes placés pour apprécier Richard Wagner ».

Max Waller, encore lui, se chargea en 1885, à la veille de la création des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* à la Monnaie, de deux articles

de présentation de l'œuvre dans *La Réforme*. Il y est sévère pour le livret, mais reconnaît qu'à la représentation toutes les objections tombent. Cette fois, dit-il, « on est enveloppé comme d'une draperie chatoyante, tiède et parfumée, par cette symphonie pleine et nourrie à côté de laquelle l'ancienne mélodie déroulée à la rampe semble grêle et lamentable comme une orpheline abandonnée ».

Waller n'est pas le seul à vouloir familiariser le public avec la pièce que Wagner considérait d'abord comme un opéra-comique : Georges Eeckhoud s'y employa également. Il admirait, dans les *Maîtres chanteurs*, « l'audace et la simplicité des conceptions, l'intime connaissance des passions humaines, la mélodie continue qui fait que le chanteur chante sans avoir l'air de le faire exprès ».

Restait Albert Giraud, le plus passionné de musique de tous, détenteur d'un prix d'excellence de l'Académie de musique de Louvain. Il est, pour sa part, irrité qu'en dépit des injonctions du maître, la Monnaie ait laissé la salle allumée durant les représentations des *Maîtres Chanteurs*. Il lui est revenu qu'aurait prévalu l'avis d'une « coalition d'abonnés des deux sexes, mécontents de ne plus pouvoir s'admirer. » Et Giraud de poursuivre, sarcastique : « Outre qu'il leur est loisible de se congratuler pendant les entractes, ces abonnés des deux sexes, sans compter les Auvergnats, nous paraissent mériter un rappel à la modestie. Pour ce qu'ils nous montrent ! » On comprend à le lire que La Jeune Belgique se déclare ouvertement wagnérienne lorsqu'il dit que si les directeurs (ils s'appelaient Dupont et Lapissida à l'époque) les avaient moins abreuvés de Meyerbeer, de Halévy et d'Ambroise Thomas et avaient abordé le répertoire de Bayreuth, « nous eussions été les premiers à les encourager, et à soutenir, comme La Jeune Belgique sait le faire, leur initiative ». Cette même Jeune Belgique, par la voix de Georges Eeckhoud, s'élèvera contre la suppression, par le conseil communal de Bruxelles, du privilège des Concerts Populaires, très favorables à Wagner, qui avaient pu, durant 25 ans, se produire à la Monnaie. Les mandataires, sous la plume de l'auteur de *Kees Dorik*, en prirent pour leur grade, « les épiciers, les grainetiers, les apothicaires et les pions du conseil communal » se trouvèrent fustigés.

Comme le fait remarquer Van Nuffel, la seconde génération des Jeunes Belgique n'emboîta pas unanimement le pas de leurs aînés. Maeterlinck, on le sait, estimait que la musique « pour moi, c'est un bruit inutile ». Van Lerberghe, pour sa part, vénère « le dieu Wagner », si l'on en croit ses notes personnelles. Il demeure assez fermé aux *Maîtres chanteurs*, mais est « émerveillé plus que jamais du poème admirable » de *Lohengrin*. Il a malheureusement assisté une

deuxième fois au même opéra avec Albert Mockel, mais ne se dit que « charmé ». C'est que son ami manifestait trop son enthousiasme : « ses petits cris de jeune fille et ses pâmoisons me gênaient », dit-il. Il préfère s'imprégner seul de Wagner, car « l'extase est solitaire, parce qu'elle détache de la terre et des hommes, parce qu'elle identifie avec Dieu ».

Le rédacteur de *La Jeune Belgique* le plus conséquent dans son culte de Wagner est Henry Maubel. Par ailleurs collaborateur à *La Société nouvelle*, il y a tenté, en 1885, après la création des *Maîtres Chanteurs*, cette synthèse de l'engagement wagnérien :

Il n'est pas naturaliste dans l'acceptation moderne du mot, mais il est ce qui rêve au fond de tout naturaliste : un panthéiste dont l'œuvre tend à un colossal embrasement de la matière et qui voudrait s'y absorber, s'y anéantir ; un impressionniste chez lequel la sensation excessivement affinée n'est plus adéquate à la raison, un déséquilibré de génie, créant à l'aide de cette renaissance grecque qu'il appelait à lui pour régénérer l'art, une œuvre superbement décadente.

Cette tentative de définition, pour être un fourre-tout, montre à quel point, pour certains de ses admirateurs, Wagner apparaissait comme le lieu de convergence de toutes les esthétiques : impressionnisme, naturalisme, renaissance, décadence y sont, à ses yeux, concomitants.

Albert Mockel avait beau se pâmer trop, aux yeux de Van Lerberghe, à cette même représentation des *Maîtres Chanteurs*, il incarnait mieux que personne la vénération que les symbolistes vouaient à Wagner. Van Lerberghe lui reconnaissait d'ailleurs une prédisposition germanique à cette admiration. Dans une lettre de 1903, il lui écrivait : « Votre originalité est d'être si extraordinairement germanique, allemand de pure race, au milieu de tous ces latins de France. » Et d'insister sur le fait que Stefan Georg lui-même l'appelait « der deutsche Mock'l ». Le fait est que Mockel a consacré, dans *La Wallonie*, nombre d'articles aux représentations et aux concerts de Wagner auxquels il allait assister avec passion, et dont il analysait avec une grande exigence, au nom de sa vénération pour l'œuvre, les interprétations. Henri Davignon, dans son étude sur *L'amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel* publiée par l'Académie en 1955, cite une lettre où Mockel recommande par exemple à Elskamp d'aller voir Isadora Duncan dans *Rêves*, une chorégraphie réglée sur des thèmes de Wagner. Comme Mockel voyage beaucoup en Allemagne, il y assiste à de nombreuses manifestations wagnériennes, dont il rend compte à Marie Ledent, sa future épouse. Il y est très dur pour un *Siegfried* qu'il voit à Dresde, en 1889 : « J'ai vu

un Siegfried engourdi, presque solennel, écrit-il, tandis qu'il devrait être un grand gamin candide, lâché dans la forêt. » L'année suivante, toujours à Dresde, une *Götterdämmerung* l'enchanter. Il écrit à sa fiancée qu'il en rentre « l'esprit tout ébloui et l'ouïe toute bourdonnante encore des accords en montagne, des scènes de lumière et d'ombre que j'ai vus et entendus ». Vingt-cinq ans plus tard, appelé à parler de Wagner à Strasbourg sous les auspices des Annales et à Paris aux Hautes Études Sociales, il évoque la parenté de Wagner et de Victor Hugo :

Richard Wagner, le grand romantique allemand ressemble par bien des points au grand romantique français. Dans la famille des génies, ils sont frères. Ne nous étonnons pas s'il y a dans leur réforme quelque chose de fraternel et constatons que la "phrase libérée" de Wagner est, en somme, assez proche de Victor Hugo. Comme celle-ci, elle soulève sa houle vers les cieux, elle déferle, elle se brise, éparpille son écume — et retombe entre les murs de granit.

Albert Mockel écrivait beaucoup à Gustave Maus, et le directeur de *L'Art Moderne* n'hésitait pas à reproduire dans sa revue des extraits des lettres que le directeur de *La Wallonie* lui adressait, en négligeant de lui en demander l'autorisation, ce qui ne plaisait pas toujours à Mockel. Ces lettres sont intéressantes pourtant. Il analyse bien les œuvres de jeunesse, par exemple, repère dans *Rienzi* l'ébauche de thèmes à venir, distingue dans *Les Fées* l'influence de Weber. Mais surtout, c'est en entendant les œuvres jouées en allemand qu'il prend la mesure de leur grande valeur poétique. Ici aussi, il use du dithyrambe :

Sauf Goethe, nul poète allemand n'arrive aux hautes cimes que foule Richard Wagner. Littérairement, oui, sans la musique, *Tristan*, *Parsifal*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* sont d'une ampleur qui écrase ; et dans le *Vaisseau fantôme*, le poème ne vous paraît-il pas dépasser la musique ?

Implicitement, Mockel laisse entendre que cette force poétique se perd par trop dans la traduction, et justifie que l'on ait renoncé à transposer les livrets en français depuis lors. On doit à Michel Otten, dans son édition de *l'Esthétique du symbolisme* de Mockel, d'avoir révélé ce que l'écriture poétique de celui-ci, notamment dans *Chantefable un peu naïve*, doit à Wagner. Il écrit qu'il s'agit d' « un recueil qui tend à unir poésie et musique, sous l'influence avouée de Wagner. Mais Mockel se révèle bien plus fidèle à l'esprit de Wagner que tous les Symbolistes français : chez lui, la musique ne devient pas un des aspects du poème, elle a son existence propre, parallèle à la poésie ».

Van Nuffel, dans sa vaste exploration où je puise à l'envi, cite aussi Paul Spaak. L'auteur de *Kaatje* avait été codirecteur de la Monnaie dans un trio qui réunissait aussi Adolphe van Glabeke et Corneil de Thoran, ancêtre de notre confrère. On n'a gardé de lui que des notes, que son fils Claude, frère de notre autre confrère Paul-Henri, semble avoir renoncé à publier, mais aussi des lettres, conservées aux Archives et Musée de la Littérature, dont celle-ci, qui date de janvier 1914, et est adressée à Verhaeren. Il y émet un jugement sur *Parsifal* qui est toujours partagé par beaucoup aujourd'hui, on l'a vu lors de la récente représentation de l'œuvre à la Monnaie :

J'ai même été au théâtre durant quatre heures dans l'océan de *Parsifal*. Quelle oeuvre ! Elle me ravit et m'exaspère ; j'en déteste l'esprit ; j'en bois la musique avec ferveur. Je la considère comme une colossale erreur ; mais plutôt à Dieu que tous les artistes puissent commettre de pareilles erreurs.

La Grande Guerre allait forcément entraver ce courant d'adhésion presque inconditionnel. Mais les amateurs de Wagner refuseront que l'on assimile leur idole à l'agressivité militaire de son pays (ils éprouveront beaucoup plus de difficultés à le faire sous le nazisme, bien entendu). Un très remarquable poème d'Albert Giraud, paru dans la revue *Le Laurier* en 1919, prend la défense de Wagner, interdisant à ses compatriotes de vouloir s'en réclamer trop. Il est non seulement intelligent mais drôle, et témoigne d'une connaissance intime de l'œuvre. Il est touchant de voir, au surplus, que ce plaidoyer nous vienne d'un poète dont la postérité a été garantie par un autre grand compositeur de langue allemande, Arnold Schoenberg, qui mettrait en musique la traduction de son poème *Pierrot lunaire*. Il est très intéressant, on le verra, que les figures négatives qu'il nomme dans son poème soient toutes issues de la *Tétralogie* (Hagen, Alberich, Mime, le géant Fasolt et le dragon Fafner), à l'exception du plus ridicule de ses personnages, le grotesque arbitre du goût dans les *Maîtres chanteurs*, Beckmesser, qui avait été inspiré à Wagner par un critique qui n'avait cessé de le poursuivre de sa vindicte. S'il avait su que, sous le troisième Reich, le régime se prendrait pour emblèmes Siegmund, Siegfried, voire Lohengrin, il aurait dû admettre que la bête immonde ne s'interdit rien. Rappelons que Wagner avait baptisé sa demeure de Bayreuth, dans le jardin de laquelle il reposerait, « Wahnfried », que l'on peut interpréter comme désignant le lieu où paix et rêverie se conjuguent. Ce sonnet très peu connu, dont je n'ai jamais trouvé mention dans les ouvrages allemands sur Wagner que j'ai pu lire, est peut-être bien la plus éloquente riposte à l'hypothèse selon laquelle Wagner serait consubstantiel à la démonologie allemande. Il date, rappelons-le, de 1919.

Petits Teutons ! Laissez tranquille ce génie !
Ne vous réclamez pas du chêne souverain
Qui sur le monde entier, par-dessus le vieux Rhin,
Étend, pleine d'oiseaux, sa ramure infinie !

De qui descendez-vous ? De Siegmund ? De Siegfried ?
Du fier sauveur d'Elsa ? Du blond chevalier d'Eve ?
Ne troublez pas la solitude de Wahnfried
Et laissez l'enchanteur continuer son rêve !

S'il vous faut des aïeux dans l'œuvre de Wagner
Prenez Hagen, prenez Alberich, prenez Mime
Ou la brute Fasolt ou le dragon Fafner !

Ou si vous préférez un chanteur magnanime
Celui qui vous convient comme auteur légitime,
C'est Beckmesser, Sixtius, greffier de Nuremberg.

Ponctuer ce sonnet du nom de Nuremberg marque, de la part de Giraud, d'une prescience étonnante. C'est là que furent jugés les bourreaux qui avaient eu l'impudence de se servir de l'œuvre wagnérienne.

Il ne faudrait pas croire qu'en Belgique on ne se soit pas aussi gaussé de Wagner. Ce serait oublier que nous sommes au pays de la zwanze. L'humoriste Théo Hannon ne s'était pas privé, dès 1887, de parodier la *Walkyrie* sous le titre *La Walkyrologie*. Dans cette « tragédie éclair » écrite bien sûr en vers qu'il fait paraître « aux Îles Amazones, chez tous les maquignons » (appellation de circonstance pour la libraire Lefèvre), il nomme les personnages Singe-mou ou Si-dinde, et il distingue les Walkyrient des Walkypleurent. Il avait envoyé, sans y voir malice, sa sotie à Edmond Picard, précisant dans sa dédicace qu'il le faisait « en Walkyrigolant ». Le destinataire n'a pas apprécié du tout la plaisanterie, qu'on en juge par sa réplique : « Ce n'est pas vous, n'est-ce pas, qui avez écrit cette malpropreté, déposée au pied d'un chef-d'œuvre. » Commettre un tel impair, à ses yeux, c'était « choir dans les latrines, la basse parodie des chefs-d'œuvre, en style de commis-voyageur, essayant d'égayer une table d'hôtes de province. Ah, ce n'est pas la décadence, cela, noble en ses misères souvent, c'est la déchéance. Et j'aime mieux vous croire mort et crayonner sur la tombe de l'adroit rimeur d'autrefois : FEU HANNON ! »

Il serait tentant d'en rester là, entre le sonnet de Giraud et la farce de Hannon. Mais ce serait négliger, par une focalisation excessive sur les écrivains, l'image plus vaste de la perception de Wagner en Belgique. Elle fit l'objet, très tôt, de la part d'Edmond Evenepoel, le père du célèbre peintre, d'une étude intitulée *Le Wagnérisme hors d'Allemagne. Bruxelles et la Belgique*, parue déjà en 1891. On y

apprend que les écrits de Wagner sont repris dans des revues comme *La Revue musicale belge* et *La Belgique musicale* ou encore *Le Diapason*, qui existait déjà dès le début des années 1850, qu'on y joue sa musique vers les mêmes dates. À Paris, la première exécution de l'ouverture de *Tannhäuser* est le fait d'un musicien belge, François Seghers. Wagner en est averti par Franz Liszt, et il lui répond fin octobre 1850 :

Dernièrement, je reçus la lettre d'un ami de Paris qui a assisté à plusieurs répétitions de l'ouverture de *Tannhäuser* sous la direction de Seghers : je suis d'autant plus rassuré que non seulement l'exécution en est soignée, mais que l'on a songé même à éclairer autant que possible le public à l'aide d'un programme tiré de ton article sur mon opéra.

Le premier projet de production entière d'un opéra concerne évidemment *Lohengrin* et Wagner est bien conscient que c'est « en raison de ce que le sujet paraît se rapporter à l'histoire de la Belgique », comme il l'écrit à Franz Liszt. Leur correspondance fera l'objet d'une étude de Maurice Kufferath, ancêtre d'un autre de nos membres, Pierre Mertens, qui dans le *Guide musical* du 5 janvier 1888 publie cet émouvant commentaire :

Dans l'amitié qui, dès leur seconde jeunesse, unit pour le reste de la vie Richard Wagner à Franz Liszt, il y a quelque chose de l'attirance singulière, inexplicable et fatale, médiatrice de cette union, qui avait tant frappé Montaigne dans ses rapports avec La Boétie. Liszt et Wagner se chérissaient avant de s'être vus, et quand ils se rencontrèrent, ils se trouvèrent si pris, si connus, si obligés entre eux que rien, dès lors, ne leur fut si proche « que l'un à l'autre ». Eux aussi, ils auraient pu dire alternativement : « Je l'aimoys parce que c'estoit luy, parce que c'estoyt moy ».

Evenepoel ne cherche cependant pas à dissimuler l'hostilité que rencontre, auprès de certains, la musique de Wagner à Bruxelles (*Lohengrin* ne pourra être monté que bien plus tard), due surtout à Fétis père, fondateur du Conservatoire Royal, qui régnait sur la vie musicale bruxelloise et n'entendait pas laisser la voie libre à une musique à laquelle il était plus que rétif. Non seulement il n'aimait pas Wagner, mais il détestait les avis que celui-ci avait émis sur les musiciens qu'il appréciait, à savoir Auber ou Meyerbeer par exemple. Il ne supportait pas que son panthéon musical fût battu en brèche par ce « cerveau malade ». Fétis fut bien sûr de ceux qui se réjouirent de l'échec de *Tannhäuser* à Paris, d'autant que, comme l'écrit Evenepoel, « il était vivement attiré par tout ce qui touchait à la France ; notre pays lui-même, débarrassé de l'influence néerlandaise, se jetait aveuglément dans la contrefaçon parisienne ». Il y aurait beaucoup à dire sur cette résistance provisoire de l'establish-

ment musical belge à Wagner, et sur ce qui finit par l'atténuer. Constatons surtout que l'enthousiasme des écrivains en prit nettement le contre-pied, comme à Paris l'adhésion d'un Baudelaire et d'un Mallarmé finit par l'emporter sur les raideurs de l'institution. On peut en déduire que, sans les poètes, sans Mockel, Waller, Gilkin, Eekhoud, Van Lerberghe, Giraud et les autres, Wagner n'aurait pas acquis en Belgique le statut qui est le sien. Ce sont eux qui ont rappelé au public belge que Wagner avait tout pour trouver ici une écoute des plus attentives. Leur intervention a donc été essentielle.

L'influence des poètes arabes préislamiques sur la naissance de l'amour courtois chez les troubadours de langue d'oc

Communication de M. Éric Brogniet
à la séance mensuelle du 9 avril 2011

Le sujet de cette conférence porte sur l'émergence d'une nouvelle vision de la femme et de l'amour : des poètes en furent les témoins sinon les incitateurs. Cette nouvelle vision contribua à la formation d'une civilisation occidentale originale au XI^e siècle de notre ère, mais aussi à la création d'un des axes les plus essentiels de la poésie française : la thématique amoureuse. Cette thématique n'irriguera pas seulement la poésie de la Renaissance, le classicisme français ou le romantisme. Jusqu'au surréalisme, l'amour figure bien au centre des préoccupations poétiques, ce dont témoigne entre autres *Le fou* d'Elsa, où Aragon revisite tout l'héritage arabo-andalou et remonte aux sources de la poésie arabe de l'amour, le *Majnoun Leila*.

Cette poésie française de l'amour, dont les racines plongent au cœur de la culture de langue d'oc, n'eût pas été possible sans de multiples influences : le platonisme et le néo-platonisme, les épicuriens latins, au premier plan desquels se situent les poètes Horace et Ovide, la culture néolatine et l'héritage populaire des chansons de mai, la conception préislamique de l'amour virginal, le legs arabo-andalou. De nombreux romanistes, de Julian Ribera à Paul Zumthor et

Michel Zink, ou des spécialistes et des écrivains, tels Ernest Renan, Denis de Rougemont, René Nelli ou encore le Tunisien Abdelaziz Kacem et notre regretté confrère Marcel Lobet, se sont intéressés à la question, qui n'est pas simple et a donné lieu à nombre de controverses.

Aujourd'hui, toutefois, il existe un consensus assez étayé sur la question de la transmission aux régions d'Aquitaine, de la Narbonnaise, du Toulousain et du Languedoc, à travers les califats de l'Espagne arabo-andalouse et les formes poétiques qui caractérisent celle-ci, les *cansos*, les *jarchas*, le *muwashaha* et le *zajal*, d'un certain nombre de traits à la fois techniques mais aussi thématiques, à partir desquels se créent non seulement une poésie originale mais aussi un nouvel art d'aimer, le *fin amor* ou *amour courtois*.

Du Languedoc, cette poésie et cet art d'aimer remonteront vers le Nord grâce à l'influence d'Aliénor d'Aquitaine, épouse de Louis VII, roi de France, fille du célèbre troubadour, Guillaume IX, comte de Poitiers, duc d'Aquitaine. Elle encouragea en effet très fortement le développement de l'art poétique de nombreux trouvères. Ce trait culturel, lisible à travers les productions poétiques qui l'engendrent, va durablement façonner une nouvelle sensibilité, créer de nouveaux rapports humains en Europe, entre les hommes et les femmes, et fonder une érotique, dont on perçoit encore de nos jours les conséquences. Mais évoquons d'abord, très loin de l'Europe et d'aujourd'hui, une région qui fut le réceptacle de nombreuses influences et le creuset matriciel de ce que nous léguèrent les troubadours...

Les poètes arabes préislamiques

Si les origines des Arabes remontent à la nuit des temps — la mention de l'existence des *Aribis* ou *Arab* figure déjà dans des inscriptions assyrobabyloniennes du IX^e siècle av. J.-C. — ce n'est toutefois qu'au VI^e siècle de notre ère que l'on peut constater une source d'identité, dans le premier texte gravé connu en langue arabe, que l'on doit au poète préislamique Imrou'l-Qays (mort vers 540), à qui l'on attribue la définition des règles fixes auxquelles se soumit après lui la poésie arabe. Si les Arabes de l'Arabie centrale étaient des nomades, il existait cependant dans cette région du Hedjaz des cités marchandes caravanières dirigées par des oligarchies tribales sédentaires. La plus importante de ces villes, La

Mecque, réalisait des bénéfices considérables en tant que siège à la fois de la foire et du pèlerinage païen à la Kaaba. Les joutes poétiques qui s’y tenaient périodiquement favorisèrent la formation d’une langue arabe intelligible par un nombre croissant d’habitants de la péninsule. Dès l’origine de la constitution d’une première identité, nous avons donc comme éléments principaux la langue d’une part et la poésie de l’autre.

Cette importance de la parole dans le patrimoine culturel arabe s’explique aisément par le milieu géographique dans lequel les Bédouins se déplaçaient et par le caractère précaire de leur existence : la poésie comme la musique sont des formes traditionnellement bien en accord avec une existence nomade. Les premières joutes poétiques connues sont celles de Ocazh, une petite bourgade située entre Taif et Nakhla, au III^e siècle de notre ère. Les tribus bédouines avaient pris l’habitude de se retrouver périodiquement, de conclure une trêve générale pendant laquelle cessaient leurs querelles. Cette trêve était l’occasion d’entendre les poètes des différentes tribus réciter leurs œuvres mais aussi confronter leurs jugements en matière de langue, ce qui eut pour effet d’affirmer, d’identifier et de consolider une langue arabe unique. Cette *koinè* poétique originaire est fondamentale et représente la première étape de la formation d’une identité arabe. L’histoire de la poésie arabe commence certes avec la fondation de l’Islam, mais aussi, avant la Révélation, avec l’identité arabe préislamique, celle du temps de la *djihillyia*, des siècles antérieurs au VII^e siècle, à travers ces joutes orales. L’unité linguistique de haut niveau littéraire qui existe dès l’époque préislamique est le vecteur porteur par excellence d’un imaginaire collectif, dont témoignent les *muallaqates*, textes poétiques primés lors des concours et des joutes oratoires entre tribus et affichés aux parois de la Kaaba.

Le vers arabe classique comprend deux éléments : le mètre et la rime. Celle-ci reparait à la fin de chaque distique (le *bayt*). Contrairement à la conception occidentale du vers, le vers arabe n’est pas formé d’une seule entité rythmique, mais d’éléments de même mesure, qui constituent deux entités bien différenciées, grâce à la présence, à la fin de chacune d’elles, de la rime. Selon la tradition classique, la rime est l’homophonie de la dernière syllabe du distique et court d’un bout à l’autre du poème auquel elle confère une unité musicale envoûtante et un caractère éminemment invocatoire.

Cet écho répété avec insistance, écrit René Khawam, loin d’être un facteur de monotonie, contribue à conférer à la poésie arabe un

caractère incantatoire accordé à l'antique magie de ses commencements — magie à laquelle elle est toujours restée fidèle. (...) Il met en branle (...) le mouvement intime du corps — ici sollicité aussi vigoureusement que l'esprit — musique et danse étant toujours, dans l'Orient arabe, associés par nécessité au dire poétique, comme ce fut semble-t-il le cas — mais à un moindre degré — chez les anciens Grecs ou chez les troubadours du Moyen Âge occitan.

Mobilité du groupe social et interdépendance des individus (liberté et contrainte) sont inscrites dialectiquement, à l'origine, dans les conditions mêmes de la survie dans le milieu désertique : elles constituent des caractères culturels inaliénables. La prospérité des échanges et du commerce traditionnels des premiers âges ira en déclinant au fur et à mesure du déclin de l'Empire romain aux IV^e et V^e siècles après J.-C., et ce jusqu'à la renaissance de la prospérité, à partir des VI^e et VII^e siècles, qui coïncide avec l'essor de La Mecque, l'existence et la prédication du Prophète et la disparition définitive des pouvoirs autochtones en Arabie du Sud. Ces précisions sont utiles pour comprendre le contexte socioculturel de la poésie préislamique, dont se détache la grande figure d'Imrou'l Qays, mort vers 540, prince-poète, chassé par son père, le roi de Kinda, en raison de sa passion amoureuse pour une fille de la tribu des Banû-Udhra, une tribu qui pratiquait le *Hubb 'udrhi*, l'amour virginal, très proche de l'amour courtois. Cette tribu, nous dit Kacem, était bien connue pour ses « *martyrs de l'amour*. Bien des jeunes, dévorés par la passion, y mouraient suicidés ou de consomption, parce que *les femmes y étaient trop belles et les garçons trop sensibles* ». On lui attribue généralement la définition des règles fixes auxquelles fut soumise après lui la poésie arabe, et notamment la création de la forme de poème appelée *qâsida*, dans lequel l'éloge de la tribu et le récit des exploits guerriers se marient à un sentiment aigu de la fugacité de l'existence et de la vanité des soucis qui encombrant le cœur humain. Une œuvre importante de cette période est *Les Aventures d'Antar*, geste épique célébrant la figure chevaleresque : c'est une préfiguration arabe de la geste poétique fondatrice du roman occidental, au XIII^e siècle, le *Lancelot-Graal* de Chrétien de Troyes. Cette geste préislamique est également très proche de la poésie chevaleresque, qui précède la poésie courtoise et voisinera avec elle tout au long du XI^e siècle. En effet, cette geste, dont les premières branches remontent aux VII^e et VIII^e siècles et dont les dernières sont contemporaines de Chrétien de Troyes, nous présente, dit René Nelli,

un type de chevalier accompli vouant son courage à l'exaltation de sa bien-aimée *Abla* et puisant dans son amour un surcroît surnaturel d'énergie. Comme le pensait Stendhal, ce sont les croisades d'Orient qui ont révélé aux Occidentaux *qu'il y avait des plaisirs plus doux que piller, violer et se battre* et aussi, qu'il pouvait exister

une morale du guerrier indépendante des vertus purement religieuses. Car si la chevalerie arabe s'appuyait sur les valeurs mystiques de l'Islam, *elle les rapportait à la dame* et c'est en fin de compte l'amour profane qui inspirait la pitié pour les vaincus et le respect pour la faiblesse féminine.

Une œuvre mythique, enfin, résume à elle seule le « mourir d'aimer » très présent dans toute cette poésie : celle de Majnûn Layla, le Fou de Leila. Qays, appartenant à une tribu nomade, est un poète bien particulier : il était fou et il n'a jamais existé. Ses poèmes chantent son amour et son destin malheureux. De l'Irak du VII^e siècle, de bourgade en bourgade, de tribu en tribu, les poètes diffusent ces textes, appris, transcrits, lus, repris dans diverses formes littéraires : ils témoignent d'un mythe (qui n'est pas la même chose qu'un conte ou une légende : un mythe est une fiction et il emporte l'adhésion complète du groupe humain qui le crée, où il devient alors opérant). Majnûn, comme Echo ou Orphée, se fond dans l'obscurité de la folie et de l'absence à soi-même en tant qu'amant, en tant qu'homme. Il se fond aussi dans l'absence de Layla, séparation qui lui est nécessaire pour exister en tant que poète. L'étymologie nous apprend que Layla veut dire en arabe « celle qui est née la nuit » ; Majnûn a besoin de cette nuit pour porter la parole poétique au clair. Une lecture structurale de ce mythe poétique, comme celle qu'en fait Dominique Lallier-Moreau, nous montre qu'il est, avant toute célébration amoureuse, l'illustration de l'importance de la voix. Il s'agit bien d'un des mythes structurants de l'imaginaire culturel arabe : l'importance sociologique de la parole dans la résolution des conflits au sein des tribus bédouines préislamiques... ; le rôle du poète — héros et héraut de son clan, dépositaire de la mémoire mais aussi guerrier à travers les mots — que l'on observe tout au long de l'histoire de la poésie arabe tant classique que moderne... ; le rôle salvateur de la parole dans les *Contes des Mille et une nuits*, où Schéhérazade, par l'art de sa narration qui diffère au lendemain l'épilogue de chacun des récits qu'elle fait au roi, parvient à conjurer la folie sanguinaire de ce dernier et à libérer toutes les femmes de ce royaume du danger de mort où elles sont... mais aussi cette immanence d'Allah dans sa parole révélée, le Coran et la langue coranique, l'arabe classique, étant hypostase de Dieu lui-même... : les exemples convergent pour indiquer une caractéristique culturelle arabe fondamentale où langue, poésie, révélation et absolu s'interpénètrent et se confondent.

Une des sources de l'amour courtois est l'amour virginal que l'on trouve dans les traits culturels distinctifs des Banû-Odhra. Il fut codifié par Ibn Dâwûd, un Irakien né en 868, mort en 909, dans son *Kitâb al-Zahra*, « Le livre de la fleur ». Cet ouvrage, qui parvint en Espagne après la fondation des califats abbassides à Bagdad au IX^e siècle et la fuite des derniers

Ommeyyades de Damas vers Cordoue et Séville, inspira l'important traité amoureux d'Ibn Hazm (994-1064), le *Tawq al-Hamama* ou « Collier de la Colombe ». Son traité de l'amour tant physique que platonique représente selon Henri Corbin, « le chef d'œuvre et la somme de la théorie platonicienne de l'amour en langue arabe ».

Dès l'origine, nous observerons que l'amour courtois — c'est de cette racine que naîtra sans doute l'influence ultérieure, à travers les poètes arabo-andalous, qui s'en font les transmetteurs, de cette notion qui traversera toute l'œuvre des troubadours occitans — mais aussi les exploits guerriers ainsi que la pensée philosophique de l'existence se conjuguent chez ces poètes préislamiques, qui sont des nomades, des combattants, des chefs politiques, marqués par les valeurs de leur culture, résumée à travers la notion de « vertu », au sens de la *virtus* antique, le sens de la mesure et du beau, du courage et du bien, mais aussi celle d'un rapport très particulier à la beauté, au cosmos, à la vie et à la mort... et à l'importance de la parole.

Le legs arabo-andalou

Al-Andalus, l'Espagne arabe, fut un modèle de multi culturalité et représente un des sommets culturels indépassables du Moyen Âge, à travers lequel parvinrent en Occident nombre de connaissances scientifiques ou philosophiques grecques, mésopotamiennes, persanes, arabes, tant dans les domaines de la médecine, des mathématiques, de l'astronomie que dans ceux de la géographie, de l'histoire ou de la philosophie. Au cours des siècles, le pouvoir s'accompagna de phénomènes de féodalisme. Au cours de l'histoire d'al-Andalus, il y eut en effet trois époques d'anarchie où les différents royaumes, les taïfas, luttaient entre eux : de l'effondrement du califat de Cordoue en 1031 à la Reconquista en 1266, en passant par les Almoravides et les Almohades, des alliances ou des conflits se nouaient entre cours et seigneurs de part et d'autre des Pyrénées, tandis que des échanges de prisonniers ou d'esclaves avaient lieu à l'issue de ces conflits, et que les jongleurs, chanteurs, poètes circulaient d'une cour à l'autre. Ce phénomène, auquel s'ajoute celui des échanges résultant des croisades, montre bien, historiquement, que seigneurs mozarabes ou arabes d'Espagne et seigneurs du Languedoc entretenaient de nombreuses relations et que ces relations ont permis la circulation de la culture. Il est certain que les chansons ou complaintes ou cantilènes populaires mozarabes, dont la thématique amoureuse et la sensibilité féminine sont un trait distinctif, sont parvenues dans les cours d'Aquitaine et du Languedoc. René Nelli précise, à propos de l'examen comparatif des *cansos* provençales et du *zajal* andalou, que

le *zejal* — poème à forme fixe — a été répandu en Andalousie par le célèbre Ibn Guzman (1093-1159) mais, d'après Menendez Pidal, il aurait été inventé beaucoup plus tôt par Muccadam ben Muafa el Capri (840-920). (...). Il est incontestable que le schéma métrique du *zejal* (strophes de quatre vers dont le dernier a une rime différente de celle des trois premiers, de sorte que la quatrième rime est répétée dans chaque strophe jusqu'à la fin) ressemble beaucoup à celui du poème de même type qui figure chez Guillaume IX. (...).

Le même spécialiste ajoute qu'il n'existe par ailleurs aucun poème latin réalisant une combinaison métrique de forme complexe et fixe, commune au *zajal* andalou, à quelques poèmes des premiers troubadours et à bon nombre de ballades romanes et précise que

l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, dont le rôle a été si considérable dans l'élaboration des techniques poétiques troubadouresques, n'a point ignoré la civilisation arabe, et si elle s'intéressait surtout, comme il est naturel, aux chants liturgiques latins, elle a pu connaître aussi, par ses esclaves musulmans dont certains étaient lettrés, la musique, les instruments de musique et la poésie des Arabes d'Espagne.

Quant au *muwashaha*, poème toujours chanté et accompagné par des instruments de musique, il est constitué d'une série de strophes de quatre vers, dont la quatrième rime diffère des trois précédentes, en arabe littéraire ou dialectal, et dont les deux vers finaux, comme dans un Envoi, résument l'argument du poème en langue romane de l'époque. Il s'agit donc d'un poème de type diglossique. On retrouvera dans les ballades courtoises la forme du *zajal*, poème avec refrain, et dans d'autres formes poétiques provençales, la forme du *muwashaha*, avec souvent, dans les poèmes occitans les deux vers argumentés placés au début du poème plutôt qu'à la fin comme dans la forme arabo-andalouse.

La naissance du lyrisme courtois ne se peut comprendre sans que l'on examine le caractère sophistiqué de ce type de poésie. Une sophistication formelle et thématique qui l'éloigne de toutes les formes de poésie populaire antérieures.

Le point de vue fondamentalement masculin sur l'amour qui est celui de la courtoisie, la soumission de l'amant à sa *dame* l'excluent presque à eux seuls. Dans la plupart des civilisations, et en tout cas autour du bassin méditerranéen, le lyrisme amoureux le plus ancien est en effet attribué aux femmes et jette sur l'amour un regard féminin,

écrit Michel Zink. D'autres lectures indiquent que le lyrisme courtois aurait été la conséquence de la transposition en langue vulgaire de la poésie de cour néolatine (sous l'influence de l'école

de Chartres, notamment). Pourtant, cette poésie de cour et d'éloge médio-latine était lue, et non pas chantée, au contraire de celle des goliards, ou clercs vagants (on entendra avec intérêt ces poèmes chantés à travers l'œuvre musicale des « Carmina Burana », du compositeur Carl Orff). Ces clercs vagants, ou errants, font partie, comme l'a montré dans un essai récent Didier Foucault, du courant libertin de la culture occidentale (qui, du XI^e siècle jusqu'au XIX^e siècle sera constamment en lutte avec le pouvoir dominant, c'est-à-dire celui de l'Église). Ils seront les précurseurs des Villon, Rutebeuf, Saint-Amant... et des poètes libertins du XVII^e siècle, parmi lesquels figure aussi, du moins dans ses « Contes », notre bon La Fontaine... L'influence de la poésie épicurienne ou ovidienne, sur le caractère grivois de certaines *cansos*, notamment chez Guilhem de Poitiers, est plausible. Mais l'influence la plus déterminante, il faut la chercher du côté de l'Espagne arabo-andalouse.

À travers Ibn Hazm, auteur du *Collier de la Colombe* en 1020, lui-même continuateur, comme on l'a vu, de la pensée et de la sensibilité d'Ibn Dawûd, auteur du *Livre de la Fleur*, un siècle auparavant, la conception de l'amour *odhrite*, ou virginal, qui n'est pas sans analogie avec ce que deviendra l'*amour courtois*, est le thème dominant de cette poésie. D'un point de vue thématique, précisément, on trouve déjà dans ces poèmes hispano-arabes des belles capricieuses et tyranniques, des amants qui souffrent de désir et d'amour jusqu'à en mourir, des confidentes et des messagers, des gardiens menaçants : le *gardador* provençal est l'équivalent du *raqib* hispano-arabe, que l'on retrouve aussi chez Ovide et Plaute sous la forme du *vigil custos* ou de l'*odiosus custos puellae* ; on constate une atmosphère de discrétion et de secret mais aussi la célébration du printemps, ou encore l'usage d'un anneau comme gage d'amour et d'alliance, la théorie du cœur séparable et de l'échange des cœurs, bref des caractéristiques qui seront totalement celles des poèmes courtois. Outre le *gardador*, d'autres figures récurrentes employées par les troubadours se trouvaient déjà utilisées par les hispano-arabes à partir du X^e siècle : les envieux, ou *enojos*, le mari jaloux ou *gilos* s'appelaient *hasid* (envieux), *nammam* (diffamateurs), *'adil* (le censeur moralisateur) dans les poèmes arabo-andalous. On en trouve trace à la strophe 32 d'un *adjal* d'Ibn Kuzman :

*Rappelle-toi, mon ami sage,
 Ce que veut dire le censeur.
 Tout son discours n'est que verbiage.
 Le jaloux, le dénonciateur
 Sont ceux qui mettent, dans leur rage,
 La discorde sur pied.*

L'amour courtois est sans discussion possible l'exact équivalent, signale un des deux grands spécialistes de la poésie et de la culture occitanes (avec René Nelli), Évariste Lévi-Provençal, de ce que les Arabes d'Espagne appelaient *hubb al-muruwa*, codifié dans le traité d'Ibn Hazm.

La soumission à l'être aimé, typique de l'amour courtois, répond à la notion arabe de *ta'a*, qui est analysée finement par Ibn Hazm. Cette attitude selon laquelle *Qui amat obedit* est valorisée dans les poèmes de Guilhem de Poitiers, où le poète, pour désigner l'amoureux, emploie le mot *obedien* et appelle *obediensa* son comportement vis-à-vis de l'objet de son amour. On notera aussi, dans les poèmes des troubadours, que l'amant, lorsqu'il s'adresse à sa *domna*, ne l'appelle pas au féminin, mais parle d'elle au masculin : il l'appelle monseigneur, ou mon maître, soit, en provençal *midons* et non pas *madonna*. Ceci se trouvait déjà pratiqué par les Arabes d'Espagne, qui dans leurs *zadjals* et leurs *muwashahas* utilisaient en effet le masculin *saiyidi* (monsieur) ou *mawlaya* (maître) et non pas le féminin *saiyidati* ou *mawlati*... pour s'adresser à l'objet de leur amour. Autre point de convergence : le service amoureux n'étant pas toujours récompensé, l'amant se consumait dans un sentiment ambivalent de délectation et de morosité, de bonheur et de tourment amoureux que les troubadours appelaient la *joya* et que l'on retrouve dans la poésie populaire arabe d'Espagne sous le terme *tarab*... Ce sentiment de souffrance amoureuse caractéristique des poèmes des troubadours comme des poètes mozarabes et andalous, trouvera à la Renaissance, chez une Louise Labé ou une Christine de Pisan, des accents prolongés... Pour comprendre cette théorie amoureuse qui découle du principe du cœur séparable et des divisions ternaires de l'amour, nous devons relire Ibn al Rumi, par exemple, qui exprimait l'idée que l'acte sexuel devait être le gage, et non pas la condition préalable nécessaire d'une communion spirituelle totale. Dans l'Espagne arabo-andalouse, cette même aspiration à la fusion des cœurs, et non pas à la possession par l'étreinte, ce désir d'androgynat spirituel aboutit à la fin du X^e siècle à la notion d'*union* (Al Waçl en arabe), définie comme joie suprême, un état contemplatif, un haut degré, un bonheur ineffable... L'idée de division ternaire de l'amour a sans conteste été empruntée par les Arabes à Aristote et aux astrologues grecs et orientaux : l'amour-communion, ou amour-lien, constituait le degré suprême et résultait d'une union antérieure à l'apparition des amants en ce monde...

Le grand auteur soufi arabo-andalou Ibn Arabî, né à Murcie en 1165, distinguait trois sortes d'amour (ou trois modes d'être) : l'amour divin, c'est-à-dire l'amour du créateur pour la créature, et,

en même temps, l'amour de cette créature pour son créateur, qui « n'est alors plus rien d'autre que le désir du Dieu révélé dans la créature, aspirant à revenir à soi-même après avoir aspiré, comme Dieu caché, à être connu dans la créature » ; l'amour spirituel, « dont le siège est en la créature toujours à la quête de l'être dont elle découvre en elle l'image, ou dont elle se découvre comme étant l'image » ; c'est, dit Ibn Arabî, « dans la créature, l'amour qui n'a d'autre souci, but et volonté, que de satisfaire à l'aimé, et à ce que celui-ci veut faire de et par son fidèle » ; enfin, l'amour naturel, celui qui veut posséder et qui recherche la satisfaction de ses propres désirs, sans se soucier de l'agrément de l'aimé. La théorie de l'amour spirituel exprimée par Ibn Arabî est aussi détectable en magie, où l'amour-union s'exprime là aussi par le mythe de l'échange ou de la fusion des cœurs. On trouve trace de cette conception chez tous les grands poètes de l'époque mais aussi dans les chansons de femmes et dans les *jarchas*, chansons poétiques plus populaires. René Nelli en conclut que

si répandus qu'aient été les mythes du cœur dans la plupart des sociétés archaïques, il faut bien reconnaître que c'est en Espagne qu'ils avaient pris la forme la plus complète et la plus significative. Et comme dans la poésie provençale les métaphores du cœur échangé et du cœur séparable sont absolument identiques, dans toutes leurs variétés, à celles que les Arabes connaissaient déjà depuis le X^e siècle, il est naturel d'attribuer à ces derniers, sinon l'invention de l'archétype, du moins celle des images symboliques qui l'expriment dans les deux littératures.

En guise de conclusion

Pour conclure, nous verrons enfin que le code de l'amour courtois repose sur un certain nombre de valeurs qui avaient déjà cours sous les califats abbassides. L'amour courtois et la courtoisie ne constituent pas une doctrine autonome, définitive, non évolutive, bien au contraire. Leur théoricien, André Le Chapelain, auteur du *Tractatus de Amore* en 1184, attaché à la cour de Marguerite de Champagne, la célèbre inspiratrice de Chrétien de Troyes, codifie, mais de façon tardive, et dans une interprétation que certains trouvent contestable, ce qui fut un *bouillonnement* tout au long du XI^e siècle. Les valeurs courtoises nous dépeignent, à travers les œuvres poétiques qui en sont le véhicule et le témoin, des qualités telles que la noblesse du cœur, le désintéressement, la libéralité, la bonne éducation sous toutes ses formes, une bonne connaissance des usages, une aisance et une distinction à se conduire en société, le courage et l'habileté dans l'exercice physique et l'art de la guerre, une grande agilité d'esprit, utile pour les plaisirs de la conversation et l'art de la

poésie. Bref un ensemble de traits de comportement et d'exercice que les Abbassides avaient déjà mis en usage à Bagdad aux IX^e et X^e siècles, sous l'appellation d'*adab*. On retrouvera ces caractères, en tout ou partie, dans le concept de « l'honnête homme », cher à la Renaissance, puis chez les libertins des XVII^e et XVIII^e siècles, ou encore dans la théorie du dandysme au XIX^e siècle, bref à chaque surgissement ou confrontation civilisationnels. Chez l'adepte du *fin amor* et de la courtoisie, « le goût du luxe » s'accompagne d'une « familiarité détachée à son égard, l'horreur et le mépris de tout ce qui ressemble à la cupidité, à l'avarice, à l'esprit de lucre. Qui n'est pas courtois est *vilain*, mot qui désigne le paysan, mais qui prend très tôt une signification morale », écrit Michel Zink. Le même romaniste précise que « l'originalité de la courtoisie est de faire à la femme et à l'amour une place essentielle. C'est une originalité au regard des positions de l'Église comme au regard des mœurs du temps. L'amant courtois fait de celle qu'il aime sa *dame*, sa *domna* (*domina*), c'est-à-dire sa suzeraine au sens féodal ».

Le sentiment de l'amant est censé s'amplifier, son désir grandir et rester pourtant en partie inassouvi. Il s'adresse souvent à une femme inaccessible, lointaine ou d'un niveau social différent de celui du chevalier. Elle peut feindre l'indifférence. L'amour courtois survalorise la notion du *désir*. Si l'amour tend vers son assouvissement, en même temps, l'amant redoute cette issue qui consacrerait la fin du désir. Il existe donc dans cette vision des rapports humains un complexe sentiment propre à l'amour, déjà exprimé de manière exemplaire par le corpus préislamique de Majnûn : le conflit est insoluble entre le désir et le désir du désir, entre l'amour dans la réalité et l'amour de l'amour. La parole poétique ne peut se dire qu'à partir de la nuit et de l'absence de l'aimée, dont le prénom même désigne la nuit : Layla. Ce mélange de souffrance et de désir, de douleur et d'exaltation, bref ce tourment à la fois plaisant et pénible, les troubadours l'appelaient *joï* (à ne pas confondre avec la joie). Jaufré Rudel en parle en ces termes :

*D'aquest amor suy cossiros
Vellan e pueys somphnan dormen
Quar lai ay joy meravelhos*

Cet amour me tourmente
Quand je veille et quand, endormi, je songe
C'est alors que mon *joï* est extrême.

D'un point de vue social, l'image du Moyen Âge, ces « temps obscurs » d'avant la Renaissance, a longtemps été pour nos contemporains celle d'un monde brutal et sauvage, exclusivement religieux et guerrier, et donc profondément misogyne. Comme toutes les

caricatures, celle-ci n'est pas totalement fausse. Sans doute, la société médiévale a-t-elle été une société essentiellement masculine. Sous l'influence de la religion (ou y trouvant comme une légitimation), qui voit en elle un être excessif et dépendant en raison de sa faiblesse physique et morale, elle réserve à la femme une position inférieure et véhicule d'elle une image volontiers négative. Il n'en reste pas moins qu'une étude plus approfondie des textes et des indices archéologiques tempère cette vision univoque et révèle que la femme, surtout, il est vrai, dans les classes élevées, joua entre le VIII^e et le XV^e siècle un rôle social et culturel non négligeable, contribuant notablement à la « civilisation des mœurs ». L'amour courtois représente un idéal à atteindre. Si la réalité sociale, l'existence des classes, l'usage courant et les mœurs du temps ont été ou sont encore éloignés de cet idéal, il n'empêche que l'action civilisatrice, de tout temps, a besoin d'un horizon culturel, d'une ligne d'horizon exemplaire pour que la société se transforme progressivement. Sans cet idéal, toute civilisation régresse ou est impossible. Les valeurs de l'amour courtois auront permis cette action structurante et civilisatrice au cœur du monde occidental à un moment clé de son Histoire et démontrent que l'influence du monde arabe sur celle-ci n'a pas été anodine.

La création et l'image mentale

Communication de M. Philippe Jones
à la séance mensuelle du 14 mai 2011

L'inconnu, pour moi, c'est l'individu et son devenir. Mieux prendre conscience de soi-même, de la vie et de ses circonstances pour retirer du vécu l'étonnement, le réel, les joies, les douleurs, saisir le temps qui passe et en noter les signes.

Le monde est en expansion, on le sait ; chacun, dans son microcosme, ne l'est-il pas lui-même ? La forme de l'expression est une recherche compatible avec ce que l'on est, scandée par les obstacles que l'on rencontre ; ceux-ci peuvent être engageants, ardues, infranchissables. Parler de la création littéraire est donc, me semble-t-il, parler de soi, ce que je déteste et, plus encore, parler de ce que j'écris, car c'est, en quelque sorte, se mettre doublement à nu.

Je ferai appel à un ami qui fut, pendant plus d'un demi-siècle, un grand frère, Fernand Verhesen, décédé il y a deux ans déjà. Poète d'importance, quelques mois avant sa disparition, il me disait que le poème, qui l'avait fasciné sa vie durant, pouvait se formuler en termes simples : « un cheminement progressif et l'émergence d'une forme ». En effet, l'art n'est-il pas la compétence, dans un domaine choisi, à exprimer une sensation que l'on ressent ou clarifier une idée qui s'impose ?

Quoi de plus naturel, à la limite de plus animal ? Le point crucial n'est-il pas la création, le fait de donner vie à quelque chose ? En l'occurrence, trouver la solution, la réponse, à un problème essentiel que l'on porte en soi et qui pourrait aboutir à sa propre décou-

verte. Je me borne à effleurer des réponses possibles, puisqu'il s'agit, ici, d'une créativité spécifique. Elle est littéraire et le processus, auquel je me suis rattaché, est plus précis encore : le poème.

La littérature, on le sait, est multiple. L'acte d'exprimer, sous une certaine forme, dans une certaine durée, choisit son langage et la manière de l'agencer. Encore faut-il distinguer, grosso modo, l'écriture spontanée et l'écriture rémunérée. La première est celle que l'on conçoit par nécessité intérieure. L'autre est en général la conséquence d'une commande ou d'un contrat et souvent le fait d'une profession ; je la respecte comme tout autre travail et j'y ai répondu par des écrits sur divers sujets.

Pour moi, la créativité littéraire répond à un besoin personnel qui demeure difficile à définir. Je n'exclus en rien l'auteur à succès, le romancier fécond ou le prix Goncourt. Ce sont des écrivains qui font de l'écriture un métier, tiennent compte de l'attente d'un public et c'est très honorable. C'est rarement le cas d'un poète et je n'ai jamais reçu un franc ou un euro pour un poème, parfois des subsides pour publier, parfois même faut-il ouvrir son porte-monnaie pour aider à l'édition. Pourquoi dès lors publier ? Réponse simple : pour être débarrassé de ce que l'on a écrit, pour tourner la page. On ne peut traîner derrière soi des choses inachevées ; le temps mis à les créer, à les corriger, à rechercher la bonne expression peut être long, lent et pourrait devenir indéfini, pour ne mener nulle part. Heureusement, la notion de progrès existe. Mais il faut aussi s'en méfier !

En ce qui me concerne, l'écriture s'est manifestée sous son aspect essentiel, le poème, au temps de l'Occupation, sous le nom de Philippe Jones. Lorsque je fus à l'Université, sortant de l'armée anglaise, je repris mon vrai nom, Philippe Roberts-Jones. C'est un détail, dira-t-on, mais aussi une certaine forme de dichotomie. Le départ d'une double activité qui devait se révéler presque une double vie.

Mon père fut arrêté en 1942, condamné à mort et fusillé en 1943. Ma mère et moi, nous le vîmes trois ou quatre fois à la prison de Saint-Gilles et la dernière rencontre eut lieu la veille de son exécution, à quelques semaines de mon dix-neuvième anniversaire. Il me fallut plus de cinq ans pour écrire le texte, qui se nomme *Droit*, traduisant mon émotion. La Résistance, et surtout la guerre, furent l'un des mobiles majeurs de ma volonté d'écrire, mieux de la nécessité d'expression.

Les oiseaux quittèrent la ville
bien avant le massacre
et ce fut le règne de la pierre éclatée.

Ce sont les trois premiers vers de *Dialogue pour une ville détruite*, publié dans les *Cahiers du Sud* en 1955. Le texte, qui évoque la guerre, fut suscité par la vision de la sculpture monumentale d'Ossip Zadkine, édifiée à Rotterdam, ville détruite par un bombardement allemand en 1940. Le poème traduit le réel, qui est la sculpture, et l'image mentale qui en résulte. Rappelons en passant une phrase de Pierre Reverdy : « L'image est, par excellence, le moyen d'appropriation du réel, en vue de le réduire à des proportions pleinement assimilables aux facultés de l'homme. » Et il ajoute : « Elle est l'acte magique de transmutation du réel extérieur en un réel intérieur¹. » Dans le poème qui ne se borne pas à se vouloir une simple restitution de l'œuvre de Zadkine, mais s'efforce d'en dégager le contexte symbolique, on passe forcément du bombardement à l'occupation de la ville par l'ennemi, qu'un vers peut résumer : *la nuit des rats aveugles*, puis à la libération, *des bourgeons vont éclore*, et affirme :

Une femme portant son ventre
comme une arche de foi
s'avance, et digne et droite elle enfante le jour.

L'évolution du poème, si je puis ainsi m'exprimer, suit en quelque sorte le déroulement abstrait que je développe dans un texte publié dans la revue *Marginales* en 1958 : *Notes pour un itinéraire*. En voici des extraits :

L'étincelle qui guide le poète vers une page blanche n'est que la prise de conscience, à un moment privilégié, du discours continu des choses. L'évidence même de ce discours fait qu'il échappe aux oreilles distraites, accordées seulement aux bruits majeurs des routes coutumières (...). Un détail peut le rendre manifeste (...). La force d'un tel signe a des vertus bouleversantes (...). Saisir ensuite la portée de cet indice et choisir (...) une ligne de force (...). Restituer au jour ce qu'il vient de donner, implique une lente germination. Le sujet suggère sa forme et la forme affirme son contenu (...). Ainsi, les jalons s'accroissent, témoins discontinus et parallèles au discours qui ne s'interrompt jamais (...), ils deviennent des haltes (...) qui nous permettent de nouer les deux bouts de l'horizon.

Voilà, en quelques lignes, une méthode de travail que je considère encore valable après plus d'un demi-siècle.

1/ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 67.

L'interpénétration de la littérature et des arts plastiques, que *Dialogue pour une ville détruite* démontre, relève de « l'individu et son devenir » que j'ai cité au début de ce texte. Le devenir c'est la vie de chacun. Pour moi, ce seront l'étude de l'histoire de l'art, son enseignement que je donnerai pendant trente-sept ans à l'Université de Bruxelles et la direction, pendant vingt-cinq ans, des Musées royaux des Beaux-Arts, sans compter un excursus politique en qualité d'attaché culturel du Ministre de l'Instruction publique dans un pays non encore linguistiquement divisé. La politique : trois années passionnantes vécues au jour le jour, mais j'en avais compris le jeu, celui du pouvoir ; l'Université : le contact stimulant avec des jeunes, un étudiant la première année, des centaines par la suite ; les Musées : une proximité quotidienne avec l'art, des chefs-d'œuvre, les artistes, des voyages et non seulement regarder, enseigner ou chercher, mais aussi construire, restaurer et agrandir le Musée d'Art ancien et créer le Musée d'Art moderne. Une période positive avec une quinzaine de recueils publiés, le même nombre d'études d'histoire de l'art, de Daumier, Magritte, Bruegel ou la caricature à Lismonde, Van Lint et Willequet, en passant par la peinture irréaliste au XIX^e siècle ou la peinture abstraite en Belgique, sans compter les articles ou préfaces d'expositions. Globalement positive, la relation art-littérature s'affirme, par exemple, dans *Jaillir saisir* en 1971 et connaît même un rebondissement dans la postérité de *Dialogue pour une ville détruite* ; le poème fut interprété plastiquement par Anne Bonnet et le tableau devint, à son tour, le sujet d'une nouvelle en 1991 sous le titre de *État de choc*.

Il est à remarquer que la publication de textes poétiques s'interrompt en 1958, suite à mes activités professionnelles et aux obligations qui en découlent. C'est un aspect négatif du « devenir » qui finira par créer en moi un malaise profond qui devait heureusement s'estomper. Je repris l'écriture, y consacrant le week-end ou même des instants de la vie quotidienne. Une image mentale, provoquée par un spectacle extérieur ou un sentiment, peut naître et s'imposer n'importe où, n'importe quand. Je la notais alors. L'image pouvait devenir un morceau de texte autour duquel l'invention construirait un éventuel poème. Et ce fut la publication, en 1971, de *Graver au vif*, des poèmes en prose, brefs dans l'ensemble, des notations, des transpositions du vécu, presque par moments des aphorismes, avec en exergue cette phrase de Georges Braque : « Découvrir une chose c'est la mettre à vif. » Revenons à la question : qu'est-ce que le poème ? Difficile à définir. J'ai un jour proposé : « Le poème est une mise en forme de la respiration. » Le souffle peut être saccadé ou profond, il fonctionne encore aujourd'hui et anime, selon son rythme, l'amour, l'actualité, l'espace et le temps.

Si la démarche de l'écriture demeure toujours, à peu de choses près, identique, à savoir tout d'abord le passage d'une appréhension sensible à une compréhension intellectuelle, c'est-à-dire à la concrétion d'une image mentale, on en arrive, après des notes, des essais, des manuscrits, des versions, à un texte ou à une suite de textes. Le temps diffère sensiblement d'un écrit à l'autre selon l'acuité de l'image de base ou les enchaînements qu'elle provoque. C'est une autre réalité, le poème, qui naît du réel et qui est une lecture de celui-ci. Chaque individu est plus ou moins proche de l'un ou l'autre aspect du réel, le questionne selon sa sensibilité pour y trouver une réponse qui lui soit formellement adaptée. Les jeunes poètes d'aujourd'hui, qui parlent souvent de rupture ou d'oralité, sont davantage préoccupés, semble-t-il, par des problèmes de transmission que par la recherche de ses fondements². L'individualisme règne et conduit souvent à une suffisance verbale.

Et si le choc est visuel, l'image mentale aura cette qualité, mais offrira forcément une sélection de la réalité. Elle sera interprétative, puisqu'elle est la conséquence d'un choc et non d'un simple regard ou d'un constat objectif. On peut exclure la notion de photographie qui ouvrirait déjà la voie à une interprétation du réel selon un point de vue, une mise en page, le noir et blanc, la couleur, etc. Dès le départ, c'est un aspect du réel qui retient l'attention par une spécificité propre, par le rappel d'un fait, d'une circonstance antérieure ou d'une découverte inattendue. La surprise du choc provoque une émotion et met le moteur créatif en marche. La création se veut vivante pour devenir. Elle ne doit pas demeurer immobile, être une copie, ni un trompe-l'œil, ni un faux-semblant.

L'art étant la faculté majeure dans le domaine de l'expression, aborder un sujet, c'est étudier l'expérience que l'on a vécue ; si la vie demeure absente, on reste dans la théorie. La traduction de l'image mentale, sa mise en œuvre par inspiration, automatisme ou volonté, l'un ou l'autre apparaissant comme tels parfois, sa concrétisation dans un langage pour être transmise, son passage au papier en l'occurrence, c'est l'écriture.

« Je ne cherche pas, je trouve », déclarait Picasso ou lui a-t-on fait dire, mais combien de pages n'avait-il pas noircies avant de nous découvrir *Guernica* ? Le géologue sait où il doit chercher pour trouver un filon d'or, sans certitude pour autant du lieu adéquat. Toute quête reste ouverte au hasard d'une rencontre, mais la chance

2/ Cf. par exemple la revue *L'Étrangère*, n° 23-24, 2009.

croît toujours d'une meilleure connaissance du terrain et la diversité du savoir est une plus-value. La création est donc un mélange complexe, imprévisible, de données et de réflexes, de chemins, de croisements, d'accidents sans doute, qui se conjuguent à certains niveaux de conscience, qui s'affirment ou s'effacent, trouvent leurs affinités pour répondre au questionnement initial. Cela peut prendre du temps, requérir des mises au point, cela peut être rapide, voire soudain. Un contexte est nécessaire qui doit se créer en faisant appel aux autres sens et devenir un monde par l'environnement et les déplacements qu'il implique, éveillant des échos, suscitant la mémoire, stimulant l'imaginaire.

Ainsi, en 1991, ai-je eu le sentiment de la redite, ou plus exactement qu'un domaine de l'écriture m'échappait : celui de la narration. Je l'avais fréquenté bien avant par des lectures, par des amis qui écrivaient de la prose. Le hasard voulut que je retombe sur des manuscrits vieux de près d'un demi-siècle : deux ou trois essais de nouvelles de très médiocre qualité, que je me mis à tenter de corriger. Et je pris goût à raconter quelque chose, encouragé par Alain Bosquet et Stéphane Jourat, sanctionné par Jacques De Decker en ces termes :

Le passage de Jones à la narration est une réorientation — accompagnée de nul renoncement, d'ailleurs : la poésie, l'analyse artistique ont continué à produire leurs fruits — à vrai dire fascinante, parce qu'elle est le fait d'un écrivain parfaitement averti³.

Merci Jacques ! La vie n'est-elle pas, ou ne devrait-elle pas être, un approfondissement dans l'inconnu de soi-même ?

Ces remarques relatives à la démarche créatrice ne sont pas spécifiques à la littérature, on le sait. Les arts plastiques en font usage, Gaston Bertrand par exemple, parlant d'abstraction, dit en 1965 :

Il s'agit d'un processus de décantation, de recherche de pureté de la forme et de la matière. Bref, un équivalent plastique d'une impression ressentie. Ce sont, si vous voulez, des images mentales et sensibles, organisées selon les lois propres à la peinture⁴.

Des rapports avec la science sont également évidents. La fréquentation que j'ai eue avec des scientifiques, à l'Académie, milite en faveur d'une même vision et ouverture au problème de la création. Christian de Duve, prix Nobel, déclarait lors d'une interview :

3/ Jacques De Decker, *Jones conteur, ou les plaisirs de la connivence*, in Philippe Jones, *Fictions 1991-2004*, Paris, La Différence, 2005, p. 8.

4/ Gaston Bertrand, in *Gaston Bertrand au musée*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 2010, p. 23.

L'art et la science vont souvent de pair, [ce sont] des facettes différentes pour appréhender ce que j'ai appelé l'ultime réalité (...) qui a une face visible étudiée par la science et une face plus émotionnelle, approchée par les arts⁵.

Quant à Ilya Prigogine, Nobel lui aussi, passionné entre autres par la sculpture précolombienne, sa vision globale était encore plus proche et plus ouverte. Dans un exposé qu'il fit à l'Académie de Langue et de Littérature françaises en 1980, sous le titre de *Science et créativité*, et dont il m'a dédié les propos par la suite, il déclare *in fine* :

Je crois que dans l'essentiel la créativité est le résultat de notre étonnement devant le simple fait que nous existons et que le monde existe. C'est là le point de départ de l'activité créatrice qui nous amène à la recherche de nouvelles formes de pensée dans l'espoir d'une adéquation plus parfaite entre le monde intérieur et l'extérieur. Cela est vrai des conceptions scientifiques, comme c'est vrai des œuvres littéraires ou des œuvres d'art. Nous savons bien que cette adéquation ne sera jamais parfaite. Et pourtant, en présence des réalisations les plus parfaites en art, en littérature ou en science, nous éprouvons une plénitude et pendant quelques instants au moins, nous ne séparons plus l'intérieur de l'extérieur, l'infini et le fini et pendant ces quelques instants au moins le dialogue incessant de l'homme avec la nature en arrive à sa conclusion dans le silence⁶.

La proximité existe donc entre science et art, elle est très présente au niveau de la création, à l'instant de la découverte, où elle est soudainement entraperçue, en quelque sorte le *fiat lux*. Le développement ultérieur suivra les principes propres à la discipline à laquelle la créativité appartient ou dont elle relève.

Pierre Reverdy, qui fut avec René Char l'un des plus importants poètes français du XX^e siècle, s'exprime en ces termes :

Le choc poétique (...) est une révélation d'une chose que nous portions obscurément en nous et pour laquelle il ne nous manquait que la meilleure expression pour nous la dire à nous-même⁷.

Le choc initial est une chose en soi, on peut le nommer révélation, inspiration, vers donné selon Paul Valéry, don des dieux, surintensité de l'esprit, maîtrise partielle de l'inconnu. C'est une chance de la vie, offerte à ceux qui la cherchent.

5/ Christian de Duve, in *La Libre Belgique*, 3-4 juillet 2010, p. 52.

6/ Ilya Prigogine, *Science et créativité*, in *Irréalisme et art moderne, Mélanges Philippe Roberts-Jones*, Université Libre de Bruxelles, [1991], p. 64.

7/ Pierre Reverdy, *op. cit.*, p. 20-21.

Le numérique et l'avenir du livre

Communication de M. Robert Darnton
à la séance mensuelle du 11 juin 2011¹

Présentation de Robert Darnton par Raymond Trousson, Directeur de l'année

Mesdames et Messieurs,

Bien que ses livres soient connus de part et d'autre de l'Atlantique, je crois utile de vous présenter brièvement Robert Darnton.

Après des études menées à Harvard et à Oxford, puis un détour par le journalisme, au *Times* en l'occurrence, Robert Darnton s'est tourné vers l'Université et a enseigné à Princeton et à Harvard.

Son cheminement professionnel l'a conduit à se spécialiser dans l'histoire du livre, peu étudiée avant lui. Il l'envisage d'un point de vue technique et commercial, bien sûr, mais aussi sous l'angle de l'histoire des Lumières européennes et des mentalités.

1/ Bien que ses séances mensuelles se déroulent en principe à huis clos, le caractère exceptionnel de la présence de Robert Darnton à Bruxelles et l'importance du sujet qu'il a traité ont incité l'Académie à organiser, le 11 juin 2011, une séance semi-publique. On lira ici la transcription, revue par l'auteur, de l'exposé oral présenté à cette occasion.

La période précédant immédiatement la Révolution l'attire tout particulièrement et, dès 1968, il publie *La fin des Lumières : le mesmérisme et la Révolution*. Il manifeste également un vif intérêt pour la plus grande entreprise de librairie du XVIII^e siècle, qui fut en même temps son plus grand projet intellectuel : la célèbre *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, un immense condensé du savoir et des idées de l'époque.

Les Lumières et la grande aventure de l'*Encyclopédie* sont ce qu'il est convenu d'appeler de « beaux sujets ». Mais Robert Darnton s'est aussi intéressé aux petits écrivains, à ceux qui vivent dans les zones d'ombre de la littérature et, parfois même, dans ses bas-fonds : les pornographes, les libertins et autres pamphlétaires. Il se penche sur cette faune qui grouille dans le Paris de l'époque et en dégage, dans son ouvrage *Bohème littéraire et Révolution*, une passionnante étude sociologique de la littérature et une analyse de l'extension du phénomène littéraire.

C'est dans un univers similaire qu'il se plonge, avec son ouvrage *Édition et sédition : l'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*. Il y explore les diverses voies empruntées par une littérature parfois oubliée mais toujours intéressante par son contenu et son efficacité.

Notre invité est ainsi l'auteur d'une bonne dizaine de volumes passionnants, pour le spécialiste comme pour le profane, et fondés sur des informations de première main. Tous ont été rédigés en anglais et traduits en français mais vous constaterez dans un instant, en l'entendant parler, qu'il aurait parfaitement pu les écrire directement dans notre langue.

Robert Darnton est membre étranger de notre Académie depuis 1995 et il dirige aujourd'hui la prestigieuse bibliothèque de l'Université de Harvard. C'est dire qu'il est particulièrement attentif à la question, très contemporaine celle-là, du numérique. Il l'a abordée dans un livre récent, *Apologie du livre*, et va à présent vous en entretenir.

Je m'empresse de lui céder la parole.

Entretien de Jacques De Decker, Secrétaire perpétuel, avec Robert Darnton

Jacques De Decker : Cette séance met un terme à l'année académique et montre que notre institution n'évolue pas seulement dans

un espace intemporel ou « perpétuel » mais qu'elle œuvre aussi au cœur même de l'actualité. Ainsi, j'ai sous les yeux deux articles de presse : le premier, tiré du *Standaard*, est consacré à Robert Darnton et s'intitule « Het boek is nog niet dood » ; le second, paru dans le *Herald Tribune* au mois de mars, s'intitule « A Digital Public Library ». Robert Darnton en est l'auteur.

Si le nom de notre invité est sous les feux de l'actualité, c'est parce que l'on compte sur lui pour répondre à une question d'une grande importance et d'une extrême urgence : que sera le livre de demain ou d'après-demain ? Vu l'importance de l'enjeu, l'Académie a tenu à ce que soient averties de cette séance les professions qui, dans la chaîne du livre, sont susceptibles de s'intéresser à cette question. Et si j'en juge par le nombre de personnes présentes dans la salle, notre appel a été entendu.

Il est des matières pour lesquelles certains sont ce qu'il est convenu d'appeler de « grands témoins ». Darnton est assurément l'un des plus grands témoins mondiaux d'un phénomène aussi capital pour l'écrit que la naissance de l'imprimerie. Celle-ci, on le sait, a modifié notre rapport à la pensée et à sa diffusion. Partant, c'est l'organisation de la société qui s'en est trouvée bouleversée. Sommes-nous sur le point de connaître une révolution comparable avec le numérique ? Il me semble que la question ne se pose déjà plus en ces termes et qu'il convient plutôt, dès à présent, de se demander comment aborder sereinement un phénomène avéré.

Il se trouve que Robert Darnton est doublement présent dans l'actualité du livre. Il l'est d'abord par un ouvrage dont la parution est à ce point récente que lui-même, m'a-t-il confié, ne l'a pas encore vu : la réédition, aux éditions Les Belles Lettres, du *Grand massacre des chats*, un recueil d'essais portant sur son époque de prédilection, le XVIII^e siècle français. Il l'est ensuite, évidemment, par la parution récente, chez Gallimard, de son *Apologie du livre* dont le sous-titre *Demain, aujourd'hui, hier* annonce clairement la dimension historique.

C'est que Robert Darnton n'est pas seulement le grand dix-huitiémiste que l'on vous a présenté. Il fut aussi journaliste et cette expérience n'est pas sans rapport avec son appréhension des faits historiques. Dans son livre, il dit d'ailleurs qu'il ne faut pas chercher dans les journaux le reflet de la réalité mais bien le reflet de ce reflet. Comment, à certaines époques et dans certains contextes, décrivait-on la réalité ? Dans sa prime jeunesse, notre invité recevait des dépêches et avait pour mission de les proposer à des journalistes

désœuvrés qui jouaient au poker à l'étage du dessous. Il fallait les convaincre qu'il leur apportait une matière à exploiter. Un jour, dans le flot de ces dépêches, il découvre la relation d'un meurtre et d'un viol, une histoire très sanglante qui, se dit-il, intéressera sûrement ses brillants confrères. Lorsqu'il leur a apporté la dépêche, ils lui ont pourtant ri au nez pour un détail révélateur de la manière dont le journalisme américain fonctionnait à l'époque. Mais je laisse à Robert Darnton le soin de raconter lui-même cette anecdote...

Robert Darnton : Elle a lieu dans le quartier général de la police de Newark, une ville bien connue à l'époque pour les crimes de toutes sortes dont elle était le théâtre. Pour les journalistes de l'étage du dessous — des blasés du reportage criminel —, le poker était très important. Quant à moi, j'étais un petit débutant, je ne possédais même pas le dollar nécessaire pour y jouer avec eux et, de toute façon, je n'aurais jamais osé. Je me contentais de faire mon travail, qui consistait à quérir des dépêches auprès du lieutenant de police. Toutes les 15 minutes, je recevais une vingtaine de dépêches de toutes sortes et je les triais pour déterminer ce qui méritait de figurer dans le journal. Je descendais demander leur avis aux vétérans du poker et, la plupart du temps, ils m'envoyaient sur les roses.

Si je brosse ce tableau, c'est pour que vous compreniez que l'art du reportage, pour moi, n'est pas inné et qu'il m'a fallu au contraire en apprendre toute la subtilité. Qu'est-ce qu'un article ? Qu'est-ce qui mérite d'être imprimé dans un journal ?

Un jour donc, une dépêche merveilleuse arrive : meurtre, viol, beaucoup de sang répandu... j'étais enthousiasmé. Plutôt que de descendre chez les vétérans du poker, je me rends au département des homicides et je présente la dépêche au lieutenant, qui me lance, avec un regard dédaigneux : « Tu crois que cela mérite un article ? » Je lui réponds que oui car tous les ingrédients nécessaires sont présents. « Mon petit, n'as-tu vraiment pas remarqué que les noms des protagonistes sont suivis d'un « B » ou d'un « W » ? » Le « B » signifiait « Black », c'est-à-dire afro-américain, et le « W » voulait dire « White ». La victime et le suspect étaient tous deux des Noirs et l'histoire, aussi sordide qu'elle fût, ne pouvait donc pas être imprimée. À cette époque, en vertu d'une sorte de ségrégation épistémologique, il était exclu de publier des nouvelles concernant les Noirs. La police et les vétérans du poker le savaient ; moi, j'étais naïf et je l'ignorais. J'ai ainsi été initié à la sélection des faits imprimés dans un journal et à ce que j'appellerais volontiers la

« sociologie du journalisme ». Et aujourd'hui, je me méfie des journaux. On y apprend beaucoup, certes, mais à la condition de ne pas y chercher un reflet direct de la réalité.

J.D.D. : Cette anecdote n'a rien d'anodin et nous en apprend au contraire beaucoup sur votre méthode scientifique et sur vos objectifs personnels. Au fond, vous ne vous bornez pas à répercuter le passé à partir de documents, comme le ferait un « vulgaire » historien. Vous exercez plutôt votre esprit critique sur les documents eux-mêmes : en cela me paraît résider l'originalité de votre travail. Celui-ci porte principalement sur le fonctionnement de la presse, de l'édition, de la distribution et de la librairie, qui intéresse tout particulièrement les historiens de la littérature. Comment en êtes-vous arrivé à privilégier un tel angle d'approche ?

R.D. : Je ne sais trop. Je pense néanmoins que les anthropologues, que j'ai beaucoup lus et fréquentés, m'ont appris à ne pas me contenter d'impressions, comme je le faisais lorsque j'étais jeune journaliste. Derrière le reportage, j'ai toujours tenté de débusquer des systèmes philosophiques. Je me sens très proche des anthropologues et je m'efforce toujours d'établir des passerelles avec leur science.

J.D.D. : En retour, votre méthode souligne le caractère profondément culturel de l'anthropologie. Mais venons-en à votre *Apologie du livre*, qui vient de paraître et qui se présente davantage, me semble-t-il, comme une « défense » du livre. Est-ce bien ainsi qu'il faut entendre le titre de votre ouvrage ?

R.D. : Oui, mais avant de développer quelque peu cette idée, je voudrais vous dire à quel point je suis heureux de me trouver à l'Académie, en compagnie de consœurs, de confrères et d'amoureux des livres en général.

Apologie, donc, mais pas dans le sens romanesque ou sentimental du terme. Le codex, inventé il y a 2 000 ans, est un instrument extraordinaire, qui va résister à l'usure du temps. On m'a invité à tant de conférences et de colloques sur le thème de « la mort du livre » que je suis heureux d'affirmer le contraire : le livre est bien vivant. Une plaisanterie circule dans le milieu éditorial : un éditeur demande à un confrère le titre du tout premier livre. Réponse : la *Bible*. Et quel était le titre du deuxième ? *La mort du livre*. Les éditeurs se plaignent de leurs difficultés comme les cultivateurs des leurs. Entendons-nous, je ne les minimise pas mais je tente de les replacer dans la continuité qui nous relie au passé. La conscience collective

nous serine volontiers, aujourd'hui, que nous sommes entrés dans la société de l'information, comme si l'information n'existait pas auparavant. Toutes les sociétés sont des sociétés de l'information. On prétend également que les bibliothèques sont vides, obsolètes, périmées... Je puis vous assurer que la bibliothèque de Harvard et celles de la ville de New York regorgent d'étudiants et que l'on n'y a jamais vu autant de lecteurs qu'aujourd'hui. En cette période de crise, les gens se rendent également dans des bibliothèques de quartiers pour avoir accès à l'internet et ainsi s'informer des possibilités d'embauche. L'aide technique que leur apportent les bibliothécaires leur est très précieuse et facilite leur recherche d'emploi. Le rôle du bibliothécaire est donc plus important que jamais et je pourrais vous en donner bien d'autres exemples. Pour autant, je ne nie pas que nous vivions une transition vers un monde numérique ni que cette période soit difficile, en particulier pour les libraires, les éditeurs, voire certains auteurs. En dépit de cette situation, le nombre de livres imprimés augmente d'année en année.

J.D.D. : L'on aurait à présent dépassé le million de nouveaux titres publiés annuellement ?

R.D. : Oui, la progression du livre imprimé est étonnante mais le livre numérique progresse aussi dans de notables proportions. Je ne connais pas la situation du marché belge mais, aux États-Unis, le livre électronique a représenté 10 % des ventes en 2010 et 20 % en 2011. Le site Amazon estime dès à présent qu'il vend davantage de livres électroniques que de livres imprimés. Le livre électronique occupe donc une place importante sur le marché mais il ne chasse pas pour autant le livre imprimé. Au contraire, le marché global est en croissance. Dans l'histoire des médias, la radio n'a pas évincé le journal, la télévision n'a pas tué la radio et l'internet n'a pas condamné la télévision. Nous vivons une époque où l'imprimé et le numérique coexistent et, de cette coexistence, naissent de nouveaux livres hybrides qui offrent tous les avantages de la nouvelle technologie sans qu'il soit besoin de renoncer aux charmes de l'imprimé. Peut-être ce point de vue vous semblera-t-il trop optimiste mais les Américains sont ainsi ! Pour ma part, je crois vraiment que, même si les problèmes sont nombreux, les possibilités nouvelles le sont tout autant.

J.D.D. : Votre *Apologie du livre*, qui n'est nullement une condamnation du livre numérique, se termine d'ailleurs par un chapitre intitulé « Comment je n'ai pas écrit mon livre numérique ». Vous y esquissez le livre numérique que vous n'avez pas écrit mais qui aurait pu être réalisé avec la même matière. Pouvez-vous nous

expliquer comment fonctionnerait ce livre numérique à multiples strates ?

R.D. : Pour répondre à votre question, je vais vous décrire un livre que j'ai publié il y a quelques mois et qui n'a pas encore paru en français. Il s'intitule *La poésie et la police* et s'intéresse aux chansons de rues dans le Paris du milieu du XVIII^e siècle.

J'ai un jour trouvé des dossiers de la police dans les fascinantes archives de la Bastille et je suis tombé par hasard sur une énorme liasse intitulée *L'affaire des quatorze*. Je n'avais aucune idée de la nature de cette « affaire ». Par curiosité, j'ai donc feuilleté les documents et j'y ai découvert que le lieutenant général de la police de Paris avait reçu un ordre du chef du gouvernement c'est-à-dire, à l'époque, le ministre de la Guerre. L'ordre était ainsi formulé : « Trouvez-moi l'auteur de la chanson qui commence par "Monstre dans la noire furie." ». Sans autre commentaire ni explication. Le Paris de cette époque comptait quelque 3000 espions éparpillés dans les cafés et, après quelques semaines, l'un d'eux envoie une lettre que j'ai retrouvée dans les archives de la police et qui indique que le monstre n'est autre que le roi Louis XV et que l'auteur de ces vers est un étudiant, aussitôt arrêté et interrogé. Les interrogatoires de la Bastille sont fascinants en ce qu'ils fonctionnent par question et réponse selon le jeu du chat et de la souris. L'étudiant prétend avoir reçu le poème d'une autre personne qui, après avoir été elle-même arrêtée, jure l'avoir reçu d'une troisième personne et ainsi de suite. Finalement, la police a embastillé 14 personnes qui parlent toutes de la diffusion de la poésie.

Il est donc possible de suivre précisément les poèmes des chansons de rue dans la société parisienne de l'époque. Le fait est important car, le 24 avril 1749, le gouvernement Maurepas tombe, ce qui a pour effet de provoquer un grand changement dans la politique de la Cour. Pourquoi Maurepas est-il tombé ? Tout le monde s'accorde à dire que les chansons en sont responsables. Peut-être connaissez-vous ce mot de Chamfort : « La France est une monarchie absolue tempérée par la chanson. » Effectivement, quelques chansons très méchantes étaient attribuées à Maurepas et c'est pour cette raison que Louis XV l'a limogé.

Cette investigation policière m'a permis de réaliser une véritable sociologie de la diffusion mais c'est l'aspect musicologique, surtout, qui m'a fasciné. Chaque jour, apparaissaient trois ou quatre nouveaux poèmes ou strophes de chansons improvisés. Il n'y avait pas de vrais journaux et les Parisiens étaient d'ailleurs à moitié

analphabètes mais ils se passionnaient néanmoins pour l'actualité grâce à ces chansons. Les rues de Paris s'emplissaient ainsi de sons et de musique et il y avait des chansonniers à tous les coins de rue. Les gens improvisaient dans les marchés, dans les salons, dans les jardins publics.

Quelle musique accompagnait ces chansons ? Je n'en avais aucune idée mais il est possible d'en trouver la trace au Département de musique de la Bibliothèque nationale de France. Sur cette base, j'ai alors demandé à une amie chanteuse lyrique, Hélène Delavault, d'enregistrer les chansons. Et cet enregistrement est disponible, en libre accès, sur la toile. On peut donc lire mon livre et écouter ensuite une douzaine de chansons.

Voilà un exemple de mariage réussi entre l'imprimé et la toile. De nombreux historiens, sociologues et anthropologues travaillent de cette façon de manière beaucoup plus ambitieuse encore. Grâce au numérique, il est désormais possible, certes imparfaitement, d'écouter le son du passé et la technologie moderne enrichit ainsi la recherche.

J.D.D. : Vos livres peuvent ainsi être lus à différents niveaux. On peut évidemment se divertir des histoires qui y sont racontées mais on peut également les lire comme des essais très pointus. Le principe du livre à strates ne consisterait-il pas à ce que le lecteur trouve plus aisément le niveau de lecture qui lui convient ?

R.D. : Je vous répondrai encore par un exemple. J'ai l'intention de rédiger un essai sur le commerce du livre et sur l'édition au XVIII^e siècle. Je vais suivre un commis voyageur qui vendait des livres partout en France. Il a passé cinq mois à cheval, depuis Neufchâtel, en Suisse. Il est descendu dans la vallée du Rhône, a traversé une bonne partie de la France et s'est rendu chez tous les libraires qu'il trouvait chemin faisant. Il envoyait des rapports et échangeait des lettres avec la maison d'édition. Ainsi, il était lui-même une sorte de sociologue de la littérature.

Mon idée est de suivre ce commis voyageur à travers la France en écrivant un chapitre sur chaque étape de son périple. Prenons l'exemple de Pontarlier, un important centre de contrebande, où il s'arrête après avoir remonté le Jura. À cette époque, la contrebande était une véritable industrie, et pas seulement pour les livres. Mon essai concernerait donc l'arrêt du commis voyageur à Pontarlier mais s'intéresserait en fait surtout à la contrebande, à ce point en vogue que les professionnels devaient absolument s'en prémunir.

Ainsi, de véritables « assureurs » remboursaient la maison d'édition française si des contrebandiers étaient arrêtés par les agents de la Ferme générale, qui exerçaient une mission de police des frontières. Si les paysans qui transportaient sur leur dos des livres interdits ou contrefaits étaient arrêtés, ils étaient marqués sur l'épaule de la mention « GAL », pour « Galérien » et étaient envoyés aux galères pour neuf ans. L' « assureur » remboursait alors les pertes subies. Le système était bien huilé et des barèmes de remboursement étaient même établis.

Dans le livre imprimé, j'envisage un chapitre d'une vingtaine de pages sur cette thématique mais je prévois également un supplément électronique. Le lecteur intéressé par la contrebande, qui serait soucieux d'en savoir davantage, n'aura qu'à cliquer et aura accès à trois ou quatre petites monographies sur divers contrebandiers, sur leur façon de travailler, etc. Et s'il veut aller encore plus loin, il disposera d'une sélection de lettres de contrebandiers ou d'assureurs. Le tout sera proposé en anglais mais il sera également possible d'obtenir la version française. En progressant encore d'un niveau, le lecteur intéressé aura même accès aux originaux numérisés. Je proposerai donc une lecture verticale, en différentes strates. D'autres approches de la même matière seront également possibles, par exemple pour le lecteur s'intéressant aux chevaux ou aux auberges, qui jouaient un rôle très important pour les contrebandiers, ou pour celui qui s'intéresse à l'histoire locale de tel ou tel endroit.

Je voudrais donc mettre à disposition une base de données organisée avec toutes sortes de documents, mais aussi des images, les cartes des chemins à travers les montages, etc. Le lecteur vivra ainsi une expérience unique en devenant complice de l'auteur dont il pourra même critiquer telle ou telle approche puisqu'il disposera de tout le matériel nécessaire à cette fin. Grâce à ce livre en strates, un véritable dialogue s'établira entre le lecteur et l'auteur. La construction de cet ensemble pyramidal n'est qu'un exemple des innombrables possibilités offertes par la technologie moderne.

J.D.D. : Oui, une telle interactivité est évidemment extraordinaire et ouvre des perspectives inédites. Mais venons-en à présent à la question d'actualité posée dès le début de cet entretien. Pourquoi en avez-vous appelé, dans le *Herald Tribune*, à la création d'une bibliothèque publique digitale ? Je constate que votre article n'a pas paru à une date fortuite. Nous étions au lendemain du prononcé d'un jugement très attendu dans le monde entier à la suite de la plainte déposée contre Google par un consortium d'éditeurs et d'ayants

droit. Le verdict était attendu avec une impatience à la mesure de l'importance de l'enjeu. Pour la petite histoire, j'ai appris tout à l'heure que le juge désigné pour traiter ce dossier n'était autre que celui qui a condamné Bernard Madoff à 200 années de prison. Qu'a-t-il finalement décidé et est-ce le jugement rendu qui a justifié votre appel dans le *Herald Tribune* ?

R.D. : En fait, j'avais préalablement écrit deux articles. Le premier, dans l'hypothèse où le jugement confirmerait l'accord intervenu entre Google Book et les ayants droit ; le second dans l'hypothèse inverse. Et c'est cette seconde hypothèse qui s'est vérifiée.

Le texte du jugement compte 168 pages d'une écriture impossible. Il aurait pu déterminer les règles du jeu mais les avocats de Google et des ayants droit ont préféré le byzantinisme. Nous ne voulions pas que Google monopolise et commercialise l'accès à la littérature. Notre objectif était et reste très différent. Il consiste à fonder une bibliothèque numérique nationale, qui serait internationale dans les faits et qui proposerait un contenu plus riche que Google. À l'origine, Google voulait créer une sorte de service de recherche qui ne concernerait que quelques extraits des livres. Étant donné que les ayants droit ont refusé, Google a négocié pendant quatre ans avec les éditeurs et les auteurs pour créer une entreprise qui aurait pu devenir la plus grande librairie et la plus grande bibliothèque du monde.

Le projet de numérisation du contenu des bibliothèques de recherche m'a paru extrêmement dangereux. Les responsables de Google m'ont proposé de numériser tous les livres de Harvard « gratuitement ». Les guillemets s'imposent puisque la numérisation des quelque 850000 livres du domaine public nous a coûté à peu près deux millions de dollars. Leur idée était de nous donner ensuite la possibilité d'acheter ces mêmes livres pour un montant laissé à leur appréciation. Or, Google est un monopole et l'entreprise aurait donc pu faire monter les prix en conséquence. J'y voyais un véritable danger.

J.D.D. : Mais n'existe-t-il pas, aux États-Unis, une loi anti-trust susceptible d'écarter ce danger ?

R.D. : L'accord intervenu entre Google et les ayants droit en tenait compte. Il était prévu que 63% des revenus reviennent aux ayants droit et 37% à Google, qui comptait vendre aux bibliothèques des souscriptions à sa base de données. Les responsables de bibliothèques craignaient ce qu'ils appellent le « prix de la cocaïne »,

c'est-à-dire un prix assez bas au début et de plus en plus élevé ensuite, une fois que les acteurs sont dépendants du système. C'est d'ailleurs ce qui s'est produit avec les journaux académiques et les revues scientifiques. Nous savons donc ce que signifie l'exploitation par des éditeurs qui disposent d'un monopole. Finalement, Harvard a compris mes réticences et a refusé de poursuivre la négociation avec Google. Le jugement rendu va dans le même sens et vise à préserver le bien public. J'ai alors publié mon article dans le *Herald Tribune*. Il explicite les tenants et aboutissants de l'affaire mais est surtout une sorte de manifeste visant à créer une bibliothèque de la taille de celle envisagée par Google mais en libre accès et dans une perspective qui respecte le bien public. L'idée était de s'unir et de se fédérer pour refuser la commercialisation de l'accès au savoir. L'on pourrait penser que j'ai trop fréquenté les philosophes du XVIII^e siècle et qu'il s'agit d'un rêve utopique mais il n'en est rien.

Le 1er octobre 2010, j'ai convoqué les chefs de fondations et d'autres responsables des grandes institutions culturelles de Washington ainsi que quelques spécialistes du numérique. Nous avons discuté de ces problèmes durant un jour et demi mais, après trente minutes, tout le monde est tombé d'accord pour financer le projet et pour trouver l'argent nécessaire. Aux États-Unis, nous nous méfions généralement du gouvernement fédéral et nous lui préférons le système des fondations privées. Celles-ci ont épousé notre cause, la trouvant juste, et se sont unies pour subventionner cette bibliothèque publique d'un nouveau genre. L'argent n'était donc plus un problème. Quant aux livres, ils seraient fournis par les bibliothèques, elles aussi unies pour l'occasion. Certes, de nombreux problèmes techniques et juridiques se posent mais nous sommes en train de les résoudre et nous comptons annoncer, dès le mois d'octobre ou de novembre, le lancement de notre grand projet. D'ici trois ans, cette grande bibliothèque aura vu le jour et nous prévoyons quelque 10 millions de volumes numérisés d'ici seulement cinq ans. L'Europe y sera associée. L'initiative est américaine mais nous ferons en sorte que notre technologie s'harmonise parfaitement avec celle d'Europeana, que nous connaissons bien. J'espère ainsi que naîtra bientôt une nouvelle République des Lettres qui mettra notre héritage culturel à la portée de tous.

J.D.D. : Je remercie l'ex-journaliste que vous êtes pour ce scoop. Contrairement aux idées reçues, l'Amérique est donc notre alliée dans ce combat pour l'accès le plus large possible à la culture. Cela dit, l'Europe défend une conception assez différente du financement des grandes entreprises culturelles et celui d'Europeana n'est actuel-

lement envisagé que sur la base de fonds publics. Il s'agit d'une bibliothèque publique financée par des fonds publics.

La nouvelle que vous nous apprenez aujourd'hui me paraît déterminante. Reste à espérer que le message sera entendu car le coût de la même opération en Europe est tellement élevé que nombreux sont ceux qui doutent de sa concrétisation. Dès lors, imaginer que des bailleurs de fonds se soient mis d'accord en une demi-heure laisse rêveur. Des discussions associant des décideurs européens ont déjà eu lieu. Je pense notamment à Frédéric Mitterrand, qui paraît assez ouvert.

Personnellement, je suis frappé par la cohérence des activités de Robert Darnton. D'une part, il est un observateur très original des réalités qui l'intéressent et il les examine toujours presque de l'intérieur, comme s'il en démontait les mécanismes ; d'autre part, il est un acteur très dynamique. Et ces deux facettes de sa personnalité se nourrissent mutuellement et se complètent. Par exemple, plutôt que d'aborder le contenu de l'*Encyclopédie*, il en démonte les mécanismes financiers et techniques. Et son apport à la bibliothèque de l'avenir est du même ordre. Il montre que le projet initial de bibliothèque numérique universelle pâtissait de carences principielles, notamment par sa négligence des éditions multiples d'une même œuvre. Vous montrez dans votre ouvrage que Shakespeare, par exemple, en souffre. Expliquez-nous pourquoi.

R.D. : Nous n'avons pas de manuscrits de Shakespeare et nous ne savons donc pas quels étaient ses textes originaux. Nous disposons de la première édition in-folio de 1623 et de nombreux petits in-4° publiés du vivant de leur auteur. Mais si Shakespeare s'est occupé de la publication de ses poèmes, il n'en va pas de même pour son théâtre. Or, les pièces sont conçues pour être jouées. De ce point de vue, la première édition in-folio est fascinante parce que chaque exemplaire est différent des autres. Et cette situation a permis à des générations d'experts, surtout britanniques, de mener des études bibliographiques d'une précision étonnante que l'on appelle la « bibliographie matérielle ». Il s'agit, à partir des livres imprimés, de reconstruire les procédés utilisés dans l'atelier typographique et de remonter ainsi de l'imprimé à l'impression, à la composition et, finalement, au manuscrit probable. De telles inférences demandent beaucoup d'études très détaillées qui nous permettent de savoir plus ou moins ce qu'a écrit Shakespeare. Mais pour y parvenir, il ne suffit donc pas d'examiner un seul exemplaire de la première édition in-folio. Il faut en étudier une cinquantaine. Je vous fais grâce de tous les détails mais c'est une démarche fascinante et qui participe

de toute une tradition bibliographique peu connue sur le continent. Elle nous renseigne non seulement sur l'histoire des œuvres de Shakespeare mais aussi sur l'importance du livre comme phénomène physique, c'est-à-dire comme objet transmettant des messages grâce à la typographie ou au dessin de la page.

J.D.D. : Même l'odeur et la qualité du papier exposé à la lumière sont révélatrices !

R.D. : Oui. Cette tradition de bibliographie matérielle est importante et elle est appréciée en France, en Belgique, etc. Elle se combine fort bien avec la tradition, bien française celle-là, du contrôle des livres par l'État. Et en Allemagne, on s'intéressera plutôt au commerce des livres dans les foires de Francfort ou de Leipzig. Ainsi, trois traditions se croisent et offrent une vision assez riche du livre à l'époque moderne, de Gutenberg au 19^e siècle.

J.D.D. : Merci beaucoup, Robert Darnton. Je passe à présent la parole à la salle pour d'éventuelles questions.

Questions et réponses

Le représentant d'un éditeur : Je travaille pour une maison d'édition et je voudrais vous poser une question technique relative à cette grande bibliothèque américaine dont vous venez de parler. Allez-vous utiliser les ouvrages déjà numérisés par Google ?

Par ailleurs, vous dites qu'un média ne chasse pas l'autre. En êtes-vous certain ? Un livre exprime avant tout un contenu et des idées, quel que soit le support utilisé. Aux États-Unis, le numérique représente déjà 20 % des ventes. N'est-il pas normal de s'interroger sur l'avenir du support papier ? Le livre traditionnel n'est-il appelé à devenir un objet de collection et ne risque-t-il pas, à terme, de disparaître, « chassé » par son équivalent digitalisé ?

R.D. : Si je simplifie quelque peu, la réponse à votre première question est non. Nous avons puisé la matière à numériser dans les fonds d'une trentaine de bibliothèques de recherche. Près de quinze millions de livres ont été numérisés dont treize millions environ sont protégés par des droits d'auteur mais sont, pour la plupart, épuisés. Il faut à présent trouver une solution juridique permettant de mettre ces livres à la disposition du public. Nous pensons que le Congrès acceptera de nouvelles règles pour une bibliothèque de cette espèce, à vocation non commerciale.

J'en viens à votre seconde question. Vous connaissez certainement cette machine qui permet au client d'une librairie de commander un texte sur ordinateur et d'obtenir sa version imprimée et rognée en moins de quatre minutes, dans le corps de caractères souhaité, le tout pour un prix très compétitif. Je suis persuadé que l'imprimé va connaître un nouveau souffle grâce à ce procédé. Et ce n'est qu'un exemple parmi d'autres de ce que permettent les nouvelles technologies. Je comprends les craintes des éditeurs mais le livre imprimé, le codex, est tellement agréable à lire et à manipuler qu'il existera longtemps encore. Peut-être d'ailleurs le livre électronique ne connaîtra-t-il un véritable succès que dans certaines circonstances bien précises et pour certaines catégories éditoriales seulement.

J.D.D. : C'est d'ailleurs l'avis de Bill Gates lui-même, paraît-il !

R.D. : Bill Gates a en effet déclaré qu'il préférerait lire un texte de plus de quatre pages dans sa forme imprimée. Mais ses propos remontent à cinq ou six ans et des progrès considérables ont été réalisés depuis lors dans la qualité des dispositifs de lecture électronique. L'histoire nous enseigne que les modalités de lecture ont toujours varié. Au XVI^e siècle par exemple, les humanistes ne lisaient pas un livre du début à la fin mais y cherchaient plutôt des extraits à utiliser dans leurs joutes oratoires. La lecture va sûrement évoluer, comme elle l'a toujours fait, mais je crois que son support privilégié demeurera le codex. D'ailleurs, je le répète, la croissance des ventes de livres électroniques aux États-Unis ne se fait pas au détriment des livres imprimés. Mais peut-être suis-je trop optimiste.

François de Callatay : Je suis responsable de la Réserve précieuse de la Bibliothèque royale de Belgique. Vous avez évoqué différents modèles d'accès à l'information, qu'ils soient d'ordre privé, avec Google, ou qu'ils émanent d'institutions publiques qui s'associent pour former une vaste bibliothèque numérique. Selon vous, les communautés d'acteurs qui se regroupent pourraient-elles représenter un troisième modèle, absolument gratuit ? Si je pose cette question, c'est parce qu'une expérience personnelle m'a fait changer d'avis à ce sujet. Il y a huit mois, je déplorais, comme de nombreux chercheurs, de ne plus recevoir de tirés-à-part mais seulement des PDF s'accumulant dans un dossier de mon ordinateur. J'ai alors découvert « Academia.edu ». Au moment de la fondation de ce site par six jeunes chercheurs californiens, en 2008, il n'y avait pratiquement aucun utilisateur. Aujourd'hui, 320000 chercheurs de toutes les disciplines le fréquentent et leurs articles sont accessibles en tout lieu et en tout temps. Je peux envoyer un message à tous ceux qui travaillent sur les mêmes sujets que moi et toute la littérature

scientifique relative à un domaine de recherche est ainsi accessible partout, à tout moment et gratuitement. Le système académique s'en trouve bouleversé puisque, si l'on a publié un article dans une revue confidentielle, il devient accessible au même titre que ceux qui auraient été publiés dans des revues de grand renom. Le principe est celui du bien commun et le système fonctionne un peu sur le même modèle que Wikipedia. Quelles sont, à votre avis, les perspectives d'avenir de ce troisième modèle, ni tout à fait public ni tout à fait privé, mais basé sur la bonne volonté d'une communauté d'utilisateurs ?

R.D. : Après un grand débat, il y a deux ans, sur l'opportunité de mettre à la disposition du public toute la production de la Faculté des Arts et des lettres, nous avons décidé de mettre en place une communauté comparable à Harvard. La Faculté a ainsi décidé que chaque professeur serait responsable des articles qu'il souhaite déposer dans une base de données en libre accès que nous avons créée à la bibliothèque, selon le même principe que celui que vous évoquez. Chaque professeur demeure libre d'adhérer ou non au système. Cet aspect est très important, d'une part pour que soit respectée la liberté de l'auteur et, d'autre part, parce qu'un délai de douze mois avant diffusion publique doit être respecté dans certaines disciplines, comme la biologie ou la chimie. Le modèle conçu par Harvard a été adopté par plusieurs autres universités. En ma qualité de directeur de la bibliothèque, je défends le principe de la production scientifique en libre accès. Comme vous l'avez dit, c'est une troisième voie qui mérite toute notre attention. Pour certaines revues scientifiques, des problèmes de financement se posent et nous essayons donc de modifier les conditions de production des articles. Certains éditeurs commerciaux disposant de monopoles écrasent les bibliothèques et les revues en libre accès sont une parade.

Jean Claude Bologne : Je suis le président de la Société des Gens de Lettres et suis heureux d'apprendre que Frédéric Mitterrand a manifesté de l'intérêt pour votre projet. Il se trouve qu'il a signé, au mois de janvier 2011, un protocole d'accord avec la Bibliothèque nationale, le Syndicat national de l'édition et la Société des Gens de Lettres, pour la numérisation des livres indisponibles du XX^e siècle, qui sont pour la plupart orphelins de droits. Il s'agit d'un accord commercial stipulant clairement que ces livres vont être numérisés et mis en vente par les éditeurs eux-mêmes ou, à défaut, par la Bibliothèque nationale, et ce sans doute gratuitement. Mais la démarche initiale est bien commerciale et je suis un peu étonné, dès lors, que Frédéric Mitterrand se soit parallèlement engagé en faveur

d'une bibliothèque qui serait, si j'ai bien compris, d'accès gratuit. Les mêmes livres indisponibles sont-ils concernés ? Le problème qui se pose est lié à l'autorisation préalable des ayants droit. Celle-ci est indispensable mais il est impossible de l'obtenir pour des livres orphelins de droits. Or, le fait que ces livres indisponibles soient commercialisés et que les éventuels droits d'auteur soient déposés sur un compte séquestre est une condition essentielle d'acceptation de leur numérisation, tant pour les auteurs que pour les éditeurs. L'intérêt manifesté par Frédéric Mitterrand est-il vraiment compatible avec l'accord qu'il a signé au mois de janvier ?

R.D. : Je ne saurais m'exprimer à la place de Frédéric Mitterrand. Il va de soi que nous devons respecter les droits d'auteur. Il n'y a aucun problème, évidemment, avec les œuvres du domaine public mais il est exact que la situation se complique singulièrement avec les œuvres orphelines. Google dispose d'un monopole sur les œuvres orphelines, en vertu d'un accord signé, et est donc protégé contre d'éventuels procès intentés par les ayants droit.

Jean Claude Bologne : C'est précisément pour cette raison que Google a été condamné, en France, à la demande de la Société des Gens de Lettres et du Syndicat national de l'édition.

R.D. : Oui, et le même point de vue était défendu par la Cour de New York. Tout le monde admet qu'une législation relative aux œuvres orphelines est nécessaire pour concrétiser notre projet. L'autre problème à résoudre concerne les livres sous droits qui ne sont plus disponibles sur le marché. Comment faire pour respecter les droits des auteurs et des éditeurs ? Peut-être en s'inspirant de l'accord que vous avez mentionné et en créant un fonds destiné à rembourser les ayants droit. Une autre possibilité consisterait à prendre exemple sur la Norvège, qui a mis en place un régime de licence collective (Extended collective licensing (ECL)). L'idée serait de développer une communauté d'auteurs qui décideraient, librement, de donner accès à leurs livres. Si cette solution me paraît envisageable en France, je crains qu'elle ne soit plus difficile à mettre en place aux États-Unis où les lois relatives au Copyright sont particulièrement contraignantes. Il n'empêche que nous suivons cette piste et qu'un accord, en France, pourrait nous servir de modèle. D'autres systèmes encore existent au Japon ou aux Pays-Bas. Nous envisageons toutes les possibilités afin de servir au mieux les intérêts du public et de faire barrage à la commercialisation de l'accès au savoir.

Musique et musiciens dans *À la recherche du temps perdu*

Communication de M. Raymond Trousson
à la séance mensuelle du 10 septembre 2011

Que Proust ait été très tôt initié à la musique n'a rien de surprenant. Élevé dans une famille bourgeoise fortunée et cultivée, la musique a fait partie de son éducation, surtout en un temps de renaissance musicale après le romantisme et le Second Empire. Sa mère et sa grand-mère connaissaient des musiciens et, paraît-il, Gabriel Fauré venait jouer chez les Proust¹. Les musiciens en vogue avant sa naissance sont Daniel Auber, dont *La Muette de Portici*, créée en 1828 et dont on sait les répercussions politiques inattendues en Belgique, était devenue un véritable mythe ; c'est aussi Georges Bizet, déjà célèbre avec *Les Pêcheurs de perles* en 1863 ou *La Jolie Fille de Perth* en 1867, *L'Arlésienne* en 1872 et surtout, en 1875, avec *Carmen* ; c'est Charles Gounod, dont *Faust* en 1859, *Mireille* en 1864 ou *Roméo et Juliette* en 1867 sont vite devenus populaires ; c'est Meyerbeer, dont *Robert le Diable*, en 1831, brailé, chez Daudet, par Tartarin et M^{me} Bézuquet, et *Les Huguenots* en 1836, avaient déchaîné l'enthousiasme sous la monarchie de Juillet. On n'oubliera pas Offenbach, spécialiste du genre bouffe, protégé par Napoléon III, que le vieux Rossini appelait « le petit Mozart des Champs-Élysées » et que détestait Zola qui le ridiculise au début de *Nana*, où *La Blonde Vénus* parodie *La Belle Hélène*, qui remporte des triomphes populaires avec *Orphée aux Enfers* en 1858, *La*

1/ G. Van Parys, « Marcel Proust était-il musicien ? », *Annales*, 203, septembre 1967, p. 20.

Grande-Duchesse de Gérolstein en 1867 ou *La Périchole* en 1868 ; c'est Verdi, le porte-drapeau du Risorgimento, célèbre en Europe dès *Les Vêpres siciliennes*, en 1855, et qui va de succès en succès depuis *Nabucco* en 1842, jusqu'à *Rigoletto* en 1851, *La Traviata* et *Il Trovatore* en 1853, *La Forza del destino* en 1862, *Aïda* en 1871 et *Otello* en 1887.

Ces œuvres lyriques s'attirent souvent le mépris des amateurs d'une musique plus savante et plus élaborée, et ce dédain est partagé par Proust. S'il ne boude pas l'opéra, il ne s'attarde cependant jamais sur une production qu'il juge faite pour un large public.

La situation évolue avec la création des Concerts Colonne en 1871 et des Concerts Lamoureux dix ans plus tard et dès lors se feront entendre César Franck, Saint-Saëns, Vincent d'Indy, enfin Debussy. Si la défaite de 1870 a été fatale à Wagner, l'ostracisme est levé à partir de 1885 et le compositeur allemand est célébré dans la *Revue wagnérienne* par J.K. Huysmans, Mallarmé ou Villiers de l'Isle-Adam. En 1891, en 1893, en 1898, on offre à une élite la totalité de *Lohengrin*, de *La Walkyrie* et de *Tristan*, Wagner devenant dès lors un succès de mode et de snobisme et l'objet d'un culte parfois aussi déraisonnable que l'avait été son exclusion².

Proust a très tôt hanté des salons où l'on se piquait de modernisme et de bon goût³. C'est aussi le temps où il se familiarise avec la critique de Ruskin et apprend de lui que l'art véritable ne se soucie pas de réalisme, qu'il est avant tout affaire de vision — le peintre Elstir l'enseignera magistralement au Narrateur dans *La Recherche* —, qu'il est et doit être transfiguration du réel et expression d'une irremplaçable subjectivité. Quel art, mieux que la musique, pouvait se prêter à l'expression de l'inexprimable ?

2/ Voir L Guichard, *La Musique et les lettres au temps du romantisme*, Paris, PUF, 1955 ; J.-G. Prod'homme, *Richard Wagner et la France*, Paris, Sénart, 1921.

3/ Il a fréquenté celui de M^{me} Émile Straus, ex-épouse de Bizet et fille du compositeur Fromental Halévy. Chez M^{me} Armand de Caillavet, il a fait la connaissance de Reynaldo Hahn, l'un de ses grands amis. Chez Madeleine Lemaire, qui illustre en 1896 sa première œuvre, *Les Plaisirs et les Jours*, il rencontre Massenet et Camille Saint-Saëns dont il entendit là la Sonate en ré mineur jouée par Ysaye qui inspira, selon Carlo Bronne, la « petite phrase » de Vinteuil. Voir C. Bronne, *Les Roses de cire*, Bruxelles, A. De Rache, 1972, p. 75. Chez la comtesse Greffulhe, wagnérienne et férue de musique russe, il a entendu exécuter Rimsky-Korsakov, Glinka, Borodine ou Tchaïkovski (G. Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960, p. 22).

Proust est attentif aux événements musicaux. En 1910, il assiste à la troisième saison des Ballets russes, organisée par Serge Diaghilev, impressionné surtout, à vrai dire, par la mise en scène et les décors⁴. Amateur de musique russe, il peut applaudir Pavlova, Ida Rubinstein, Nijinski, Stravinsky. La même année, il est présent à une représentation de *Boris Godounov*, et sans doute, le 4 juin⁵, à celle de la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov. Les progrès de la maladie lui rendant un déplacement malaisé, il souscrit en 1911 un abonnement au théâtrophone — une invention de Clément Ader qui datait de 1881 et restera en service jusqu'en 1934 — qui permettait de transmettre les concerts à domicile au moyen d'un téléphone⁶. On sait aussi comment il lui arrivait de convoquer chez lui des musiciens qu'il ne pouvait plus aller entendre, pratique qu'il attribue à Charlus dans *La Recherche* (II, 110)⁷.

La musique est présente déjà dans ses écrits de jeunesse. Dès les *Plaisirs et les Jours*, en 1896, Baldassare Silvande joue du violon et compose ; dans *Mélancolique villégiature de M^{me} de Breyves*, M. de Laléande est musicien et c'est un air de musique qui devient le rappel de l'aimé, lié au sentiment qu'éprouve pour lui M^{me} de Breyves : « Une phrase des *Maîtres chanteurs* entendue à la soirée de la princesse d'A... avait le don de lui évoquer M. de Laléande avec le plus de précision. (...) Elle en avait fait sans le vouloir le véritable *leitmotiv* de M. de Laléande, et, l'entendant un jour à Trouville dans un concert, elle fondit en larmes. (...) C'était (...) l'opium dont elle ne pouvait se passer⁸. » C'est la fonction qui sera celle de la sonate de Vinteuil pour Swann et Odette : « l'hymne national de [leur] amour ». Dans la même œuvre, il trace aussi des *Portraits de musiciens* — Chopin, Gluck, Schumann et Mozart — (82-84), brosse le tableau d'une *Famille écoutant la musique* (108-109) et prononce, inattendu, un *Éloge de la mauvaise musique*

4/ « Jadis un directeur de théâtre dépensait des centaines de mille francs pour consteller de vraies émeraudes le trône où la diva jouait un rôle d'impératrice. Les Ballets russes nous ont appris que de simples jeux de lumière prodiguent, dirigés là où il faut, des bijoux aussi somptueux et plus variés » (*À la recherche du temps perdu*, éd. publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987-1989, 4 vol., t. III, p. 520).

5/ *Correspondance générale*, publ. par Ph. Kolb, Paris, Plon, 1989-1993, 21 vol., t. X, p. 114, 10 juin 1910, à Reynaldo Hahn.

6/ *Correspondance générale*, t. XII, p. 110, à M^{me} Straus, mars 1913. C'est ainsi qu'il entendit, le 20 février 1911, un acte des *Maîtres chanteurs*, et d'autres opéras de Wagner (*ibid.*, t. X, p. 250, 21 février 1911, à Reynaldo Hahn. Le 21, il écouta *Pelléas et Mélisande* (*Ibid.* t. X, p. 250, 21 février 1911, à Reynaldo Hahn).

7/ *Ibid.*, t. XIX, p. 689, avant le 29 décembre 1920.

8/ *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, éd. par P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 74.

(121-122). Dans *Jean Santeuil* enfin, commencé à la même époque, apparaît même la « petite phrase », qui n'est pas alors de l'imaginaire Vinteuil, mais de Saint-Saëns, et un long passage en développe l'importance dans l'évocation de la liaison du héros avec Françoise : « La petite phrase se pressait, et maintenant comme autrefois elle lui était douce. Si au temps de son bonheur elle avait anticipé par sa tristesse sur le temps de leur séparation, au temps de leur séparation par son sourire elle avait anticipé sur le temps de son oubli » (818). Swann vivra la même expérience avec Odette.

Amateur confirmé, pour Proust cependant, la musique — comme c'est le cas pour la mythologie ou le décor floral —, intervient moins pour elle-même que dans son rapport avec l'œuvre écrite : Proust n'est pas Thomas Mann et la *Recherche* n'est pas le *Docteur Faustus*.

On ne trouvera pas non plus chez lui certains noms qui appartiennent pourtant de droit au panthéon musical. Certes, la liste est longue des musiciens cités⁹ : Mozart, Debussy, Wagner, Bizet, Massenet, Berlioz, Chabrier, d'Indy, Boïeldieu, Puccini, Strauss, Borodine, Rimsky-Korsakov, Gluck, Puccini, Halévy, Offenbach et même Clapissou ou Auber. Mais on ne trouve pas trace de Bellini — *La Norma* ou *Les Puritains* — ni surtout de Verdi, grand opposant à Wagner, qu'il traite, dans une lettre à Reynaldo Hahn, de « vieux c... »¹⁰. Rares aussi sont les musiciens antérieurs au XIX^e siècle¹¹.

Quelques lacunes surprennent encore pour des classiques dont la réputation n'avait pourtant pas subi d'éclipse. Si Mozart apparaît quatre fois dans *La Recherche*, c'est sans commentaires. Haydn est complètement ignoré et seul Beethoven — le préféré de Proust — est cité et commenté une quinzaine de fois.

À partir du romantisme, certains oubliés demeurent toujours surprenants. Rien sur Brahms, une allusion à Schubert (II, 666)¹², Mendelssohn n'est rappelé que pour son « chant innocent et

9/ Au moins une quarantaine, contre quatre-vingts peintres et cent soixante-dix écrivains (G. Matoré et I. Mecz, *op. cit.*, p. 30). Dans l'ordre, Wagner l'emporte avec 35 mentions, puis viennent Beethoven (25) et Debussy (13). Voir J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 14.

10/ Cité par C. Persiani, « Proust, l'opéra et le ballet », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, 20, 1970, p. 1002.

11/ Pour le XVII^e siècle, Lully n'est cité que pour son train de vie somptueux, Rameau nommé une fois....

12/ Pour *L'Adieu*, attribution d'ailleurs erronée : ce lied est dû à A.H. von Weyrauch (t. II, p. 1720).

mélodieux » (IV, 214) et Berlioz pour son *Enfance du Christ* (III, 490), simplement citée, mais Chopin et Schumann lui sont manifestement plus familiers.

Il en va tout autrement lorsqu'il s'agit des contemporains, surtout français, de même que des Russes.

Mais si Proust mentionne les grands Russes comme Borodine, Rimsky-Korsakov, Moussorgski, c'est sans commentaire, et de même Stravinski, en dépit du scandale provoqué en 1913 par les nouveautés techniques du *Sacre du Printemps* (III, 742).

Debussy apparaît bien une dizaine de fois, mais seulement pour *Pelléas et Mélisande* et *Fêtes*¹³, et il semble que Proust n'ait connu *Pelléas* — dont la création remontait en 1902 — que le 21 février 1911¹⁴. Il connaissait pourtant Debussy depuis 1894, c'est-à-dire depuis la création du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Quant à Fauré, il le place très haut. Il lui écrivait, avec cette passion dont il est coutumier : « Monsieur, je n'aime, je n'admire, je n'adore pas seulement votre musique, j'en étais, j'en suis encore amoureux¹⁵. » Il ne cite guère cependant que des morceaux datant de ses débuts (IV, 123).

Il va de soi qu'en l'absence d'une discographie qui lui aurait permis d'élargir ses horizons, les intérêts de Proust étaient liés à l'actualité et aux hasards des concerts. Mais il arrive aussi qu'ils surprennent, comme dans le cas de ses éloges hyperboliques à l'adresse de Reynaldo Hahn. Celui-ci fait-il un article sur *La Sulamite* d'Emmanuel Chabrier, son ami s'écrie : « Personne, ni Saint-Victor, ni Gautier, ni Berlioz, ni Sainte-Beuve, ni Wagner, n'eussent pu écrire cela. C'est magnifique, exquis, sublime¹⁶. » Même exagération en 1907 dans son éloge du *Bal de Béatrice d'Este*, suite de Reynaldo Hahn : « J'ai compris aujourd'hui pour la première fois ce que veut dire une jolie orchestration et je n'ai jamais vu tant de puissance dans la pureté. » Quelques années plus tard, nouvel hymne, cette fois à la gloire des valse de son ami¹⁷. Reynaldo Hahn méritait-il tant d'encens ?

13/ Il semble pourtant connaître Debussy depuis 1894, c'est-à-dire depuis la création du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, puisqu'il le cite dans une lettre de cette année (*Correspondance générale*, t. IV, p. 10).

14/ *Correspondance générale*, t. XI, p. 198.

15/ Cité par G.D. Painter, *Marcel Proust*, trad. par G. Cattai, Paris, Mercure de France, 1966, t. I, p. 229.

16/ *Correspondance générale*, t. IX, p. 24, 21 janvier 1909.

17/ *Ibid.*, p. 256-257 (novembre 1915).

C'est que si Proust est un amateur passionné, il n'a peut-être pas de la musique une connaissance technique suffisamment sûre¹⁸. Mais il dispose, en revanche, d'une sensibilité auditive exceptionnelle, que renforceront la maladie et l'isolement dans la célèbre chambre capitonnée du boulevard Haussmann. Si les bruits quotidiens parfois l'indisposent, ils peuvent aussi libérer en lui des sensations ou des souvenirs par le jeu de la mémoire affective¹⁹.

La référence musicale s'insinue ainsi dans tous les domaines, même celui de l'évaluation du style de Bergotte, qui enchante le Narrateur dans sa jeunesse : « Je lisais, je chantais intérieurement sa prose, plus *dolce*, plus *lento* peut-être qu'elle n'était écrite, et la phrase la plus simple s'adressait à moi avec une intonation attendrie » (I, 95-96). Subtile à la fois et déformante, sa perception auditive lui permet de déceler, dans les modulations du timbre, le secret de l'homosexualité de Charlus (II, 122-123).

Comment la musique n'eût-elle pas tenu une place importante dans *La Recherche*, alors qu'elle était à ce point présente dans la formation et la pensée de son auteur ? Car si l'œuvre est l'histoire d'une vocation, elle est aussi une ample fresque historique et sociale où Proust se fait, comme Balzac, le peintre de la société de son temps et, jusqu'à un certain point, conçoit le roman, à la manière de Stendhal, comme un miroir promené le long des grands chemins. Rien de surprenant donc, si *La Recherche* se fait l'écho de l'activité et des goûts musicaux d'un monde dont Proust est l'attentif chroniqueur.

Les célébrités du temps y défilent. C'est Camille Stamati, pianiste et compositeur, qui a enseigné le piano à Charlus (III, 397). Dechambre, le protégé de M^{me} Verdurin, est censé « enfoncer à la fois Planté et Rubinstein » (I, 185) et même Paderewski et Risler (III, 289). Même supériorité affirmée pour le violoniste Morel : « Avouez, Brichot, qu'ils ont joué comme des dieux, Morel surtout. (...) On a eu un *fa* dièse, qui peut faire mourir de jalousie Enesco, Capet et Thibaud » (III, 791). Les chanteurs à la mode ne sont pas oubliés : la mezzo-soprano Célestine Galli-Marié, créatrice de *Mignon* et de *Carmen*, le baryton Victor Maurel, M^{me} Materna, cantatrice autrichienne, Caroline Carvalho, créatrice d'opéras de

18/ M. Gourmelon, « L'Amateur de musique », *L'Arc*, 47, 1971, p. 93.

19/ Il s'agit d'une sorte de « musique embryonnaire » (G. Matoré et I. Mecz, *Musique et structure romanesque dans La Recherche du temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 24-15 ; A. Coeuroy, « La Musique dans l'œuvre de Proust », *Revue musicale*, janvier 1923, p. 193-212).

Gounod, comme *Faust*, *Mireille* et *Roméo et Juliette*, et Speranza Engalli, créatrice de *Psyché*, d'Ambroise Thomas²⁰, ou encore Jean-Alexis Perier, créateur du rôle de Pelléas (III, 472), et même, à un tout autre niveau, Paulus, créateur de la chanson boulangiste, (III, 1713), Harry Fragson, chanteur de café-concert, et Félix Mayol, chanteur populaire et créateur de la célèbre *À la cabane bambou* (II, 1098).

La musique lyrique conserve son succès auprès d'un large public peu accessible à des œuvres plus intellectuelles et plus difficiles. Le père de Robert de Saint-Loup a toute sa vie « bâillé à Wagner et raffolé d'Offenbach » (II, 93) et l'on cite des opéras fameux comme *La Juive* de Fromental Halévy (I, 90), *Le Postillon de Longjumeau* d'Adolphe Adam (III, 665) ou *Cavalleria rusticana* (I, 919) de Pietro Mascagni.

Présents aussi, les grands courants musicaux, comme le wagnérisme, dont s'empare évidemment le snobisme : il enthousiasme M^{me} Verdurin, tandis que Swann songe à aller se recueillir à Bayreuth. Le Narrateur ne se prive pas de brocarder ceux qui demeurent sourds à cette musique supérieure (III, 665). Wagner est donc devenu un *must* et *Les Maîtres chanteurs*, *Lohengrin* ou *Tannhäuser* sont déchirés ou portés aux nues. Dans *Les Plaisirs et les Jours*, Bouvard et Pécuchet revus par Proust sont l'un « résolument wagnérien », l'autre adversaire décidé du « braillard de Berlin ». On débat aussi, avec ou sans compétence, des mérites de Debussy. Certains, comme M^{me} de Cambremer-Legrandin, ne vont-ils pas jusqu'à tenir Debussy pour « un sur-Wagner, encore un peu plus avancé que Wagner » (III, 210). La même dame, modèle de snobisme, qui se prétend « jamais assez à gauche » — en art du moins — se voudra donc une admiratrice inconditionnelle d'un artiste dont le mérite, à ses yeux, est avant tout d'être le dernier venu et prendra farouchement sa défense (III, 207).

Il est de bon ton aussi de s'engouer pour les ballets russes, spectaculaires, dont les Verdurin, toujours à l'affût d'un modernisme auquel ils devront leur promotion sociale, se sont faits les ardents propagandistes et qui ne manquent pas, après chaque représentation, d'inviter les danseurs à souper (III, 742)²¹.

20/ C. Persiani, *op. cit.*, p. 1003.

21/ De tels soupers, organisés par Misia Sert, une amie de Proust, avaient lieu chez le restaurateur Larue (C. Persiani, *op. cit.*, p. 1004).

Seul Beethoven, le vieux maître, conserve dans *La Recherche* une réputation constante, si bien qu'à la fin, à la matinée Guermantes, on entendra toujours l'indémorable *Sonate à Kreutzer* (IV, 602).

Bien entendu, Proust étant soucieux de souligner, dans ce domaine comme dans d'autres, le décalage des générations, les modifications du goût de l'une à l'autre se marquent de manière sensible, par exemple à l'égard de Chopin²². Charlus s'incline encore devant le « maître des Nocturnes » (III, 397), mais la jeune Cambremer-Legrandin fait la moue devant la musique romantique, décidément dépassée (I, 327). L'antagonisme, résultat de l'écart des générations, est donc perceptible au sein de la même famille : « Je serais très heureuse de vous faire de la musique, me dit M^{me} de Cambremer. Mais, vous savez, je ne joue que des choses qui n'intéressent plus votre génération. J'ai été élevée dans le culte de Chopin, dit-elle à voix basse, car elle redoutait sa belle-fille » (III, 209). Mais il arrive aussi que le vieux redevienne du neuf, si la mode et le snobisme le commandent. Au début du XX^e siècle, l'engouement pour Debussy ranime l'intérêt pour le créateur des *Polonaises* et des *Mazurkas* : « Ce rajeunissement (...) restait ignoré de M^{me} de Cambremer-Legrandin. Je me fis un plaisir de lui apprendre (...) que Chopin, bien loin d'être démodé, était le musicien préféré de Debussy » (III, 211).

L'actualité musicale est ainsi présente d'un bout à l'autre de *La Recherche*. Certains personnages sont des passionnés de musique de chambre, en particulier Charlus, à qui sa fortune permet de se donner des plaisirs de satrape et, la richesse s'alliant au snobisme, il est bientôt imité par toute la bonne société : « Il avait eu envie de réentendre certains quatuors de Beethoven (...) et avait fait venir des artistes pour les jouer chaque semaine, pour lui et quelques amis. La grande élégance fut cette année-là de donner des réunions peu nombreuses où on entendait de la musique de chambre. » (II, 110) C'est chez M^{me} de Sainte-Euverte que Swann découvre la sonate de Vinteuil entière. Ne convient-il pas aussi de ne pas se laisser dépasser par les bourgeois ? « Certains jeunes gens du Faubourg s'étant avisés qu'ils devaient être aussi instruits que des bourgeois, il y en avait trois parmi eux qui avaient appris la musique et auprès desquels la *Sonate* de Vinteuil jouissait d'une réputation énorme. Ils en parlaient, rentrés chez eux, (...) les mères regardaient avec un certain respect M^{me} Verdurin, dans sa première loge, qui suivait la partition. » (III, 263)

S'ils s'inclinent devant les modes et tiennent à faire figure d'amateurs éclairés, voire de mécènes, les aristocrates sont loin cependant d'avoir tous les réelles compétences de l'arrogant Charlus. Un proche parent, le duc de Guermantes, exècre la musique moderne, s'endort à Wagner et confesse des goûts dont le Narrateur souligne ironiquement la médiocrité : « N'est-ce pas, Babal, dit M. de Guermantes en s'adressant à M. de Bréauté, nous préférons : Les rendez-vous de noble compagnie / Se donnent tous en ce charmant séjour. C'est délicieux. Et *Fra Diavolo*, et la *Flûte enchantée*, et *Le Chalet*, et *Les Noces de Figaro*, et les *Diamants de la couronne*, voilà de la musique ! » (II, 781). Surprise de voir Mozart se glisser dans cette énumération qui ne témoigne pas d'un goût très raffiné, mais qui donne assurément la mesure de celui de nombre de contemporains²³.

Le bon duc n'est pas seul de sa classe à se révéler à la fois prétentieux et incompetent. C'est aussi le cas « d'une dame noble d'Avranches, laquelle n'eût pas été capable de distinguer Mozart de Wagner » (III, 207). Charlus est certes un authentique connaisseur, mais il doit jouer les Jupiter tonnants pour contraindre ses invités à faire au moins semblant d'apprécier le concert qu'il leur offre (III, 752). Lors du concert de la Raspelière, Morel joue une ouverture de Debussy et, ignorant la suite, passe sans prévenir à un passage du *Robert le Diable* de Meyerbeer, « et tout le monde crut que c'était encore du Debussy, et on continua à crier : « Sublime ! » » (III, 345).

L'admiration sincère pour les grandes œuvres se découvrirait plutôt dans les salons bourgeois — en exceptant, bien sûr, celui d'Odette ou de M^{me} Cottard et les préférences de la jeune Albertine, du reste peu intelligente et férue seulement de *Cavalleria rusticana* (II, 237). Au premier rang, celui de « la déesse musicienne » (III, 817-818), M^{me} Verdurin, qui règne sur « le Temple de la musique. C'était là, assurait-on, que Vinteuil avait trouvé inspiration et encouragement » (III, 263). La « Patronne » assiste « à toutes les représentations des Russes », officie parmi eux « comme une véritable fée » et devient même « une sorte de correspondant attiré à Paris de tous les artistes étrangers » (III, 741).

Restent enfin, comme pour la bonne bouche, ceux qui, ne comprenant rien à l'art et s'en souciant du reste fort peu, font mine de

23/ Les deux vers cités sont extraits du duo de Girot et Ninette, dans *Le Pré-aux-Clercs* d'Hérold (créé en 1832 ; voir t. IV, p. 1778), *Fra Diavolo* (1830) et *Les Diamants de la couronne* (1841) sont d'Auber et *Le Chalet* est un opéra-comique d'Adolphe Adam (1834).

penser comme les autres et gardent en société un silence prudent. Le médecin Cottard, habile praticien mais pénible « imbécile » aux navrants jeux de mots, en fait partie : « Lui et M^{me} Cottard, avec une sorte de bon sens comme en ont aussi certaines gens du peuple, se gardaient bien de donner une opinion ou de feindre l'admiration pour une musique qu'ils s'avouaient l'un à l'autre, une fois rentrés chez eux, ne pas plus comprendre que la peinture de M. Biche. (...) Il leur semblait quand le pianiste jouait la sonate qu'il accrochait au hasard sur le piano des notes que ne reliaient pas en effet les formes auxquelles ils étaient habitués. » (I, 210) Ainsi *La Recherche* se présente-t-elle aussi, au plan musical, comme une chronique balzacienne vivante et pittoresque d'une époque et des classes sociales.

Si Proust se définit comme amateur de « grande » musique, il n'en rejette cependant aucune sorte. Quelle qu'elle soit, elle est bonne dans la mesure où elle éveille en l'auditeur une aspiration à l'absolu esthétique. Le Narrateur enfant, bien peu instruit pourtant, le pressent dès le début du récit sans s'expliquer encore la nature profonde de ce qu'il ressent (II, 58). En cela réside la fonction de la musique : servir de révélateur de sa propre richesse intérieure.

Certes, la musique vulgaire, de simple divertissement, chansons, valse ou opérettes à la manière d'Offenbach, est là pour distraire, et ces airs superficiels ne peuvent remplir cette fonction maïeutique, parce que « tout sentiment désintéressé de la beauté, tout reflet de l'intelligence leur était inconnu » (II, 169). Cette musique-là conserve cependant la faculté de réveiller des souvenirs, de désancrer le passé enfoui dans la mémoire. Dans *Les Plaisirs et les Jours*, Proust a même fait un paradoxal « Éloge de la mauvaise musique » qui, concède-t-il, ne saurait s'inscrire dans une histoire de l'art musical, mais qui joue du moins un rôle dans « l'histoire sentimentale des sociétés », puisqu'elle exprime la sensibilité d'une époque et peut restituer l'émotion d'un instant vécu. Donc : « Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas. » (121) Elle a son importance même pour le Narrateur, quand il se remémore une chanson banale liée à une ancienne passion (III, 422-423). Cette niaise musique de café-concert ressuscite un passé, et la valeur esthétique de la musique s'efface devant son rôle de rappel, de déclencheur d'une réminiscence affective. C'est pourquoi la sonate est pour Swann « comme un gage, un souvenir de son amour » (I, 215), en même temps qu'il la vide de sa signification intrinsèque pour la rabaisser à n'être qu'une représentation auditive du passé.

Proust demeure toutefois d'abord un écrivain attentif à utiliser tous les procédés susceptibles d'étoffer et de caractériser ses créatures²⁴. De même que les images végétales, les couleurs ou la mythologie, la musique lui sert à les individualiser et surtout à les situer dans la quête de l'absolu²⁵. Certains de ses personnages se sont engagés dans ce chemin ardu, mais se sont arrêtés en route. C'est le cas de Swann, esthète véritable, mais velléitaire, qui n'ira jamais au-delà de la « petite phrase » et même l'aviéra en l'assimilant à son amour pour Odette. De même Charlus, qui dispose pourtant d'une solide formation musicale et a même été tenté, dans sa jeunesse, par la composition (II, 674), ne sera qu'un exécutant qui interprète « avec le style le plus pur » (III, 243). Il est capable de guider Morel, virtuose accompli mais sans âme, mais comme Swann et à la différence du Narrateur, il n'a pas fait à l'art l'absolu sacrifice indispensable et n'accédera pas à la révélation que seul, après Bergotte et Vinteuil, atteindra le Narrateur.

En somme, la musique est révélatrice — non créatrice — d'une richesse intérieure qui n'est pas donnée à tout le monde. Proust en fait la preuve en découvrant à son lecteur une pittoresque et souvent cruelle galerie d'ignorants et de béotiens, les plus éloignés de cette révélation, les plus incapables de s'élever jusqu'aux valeurs suprêmes de l'art. On le verra féroce à l'égard d'Odette, aussi sotté qu'inculte, au point de lasser même l'indulgence aveugle de Swann. Traînent en permanence sur son piano « quelques-uns des morceaux qu'elle préférerait, la *Valse des roses* ou *Pauvre fou* de Tagliafico (qu'on devait, selon sa volonté écrite, faire exécuter à son enterrement » (I, 232-233). Lorsqu'elle insiste pour assister à une représentation d'*Une Nuit de Cléopâtre* de Victor Massé, son amant se désole « en voyant l'envie qu'elle a d'aller picorer dans cette musique stercoraire » (I, 285). Et dire qu'il avait rêvé de l'emmener à Bayreuth ! « Grand Dieu ! Entendre du Wagner pendant quinze jours avec elle qui s'en soucie comme un poisson d'une pomme, ce serait gai ! » (I, 296). Il faudra bien qu'il se résigne, malgré ses efforts pour la former, à n'attendre rien de celle qui n'est « pas capable de faire de différence entre Bach et Clapisson » (I, 296). L'histoire se répète, identique, pour le Narrateur : « Vous n'avez pas été entendre *Cavalleria rusticana* ? lui dit Albertine. Ah ! je trouve ça idéal ! » (II, 237).

24/ F. Hier, *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 74.

25/ G. Piroué, *Proust et la musique du devenir*, 45sq ; A. Coeuroy, « La Musique dans l'œuvre de Proust », *La Revue musicale*, 203sq ; M. Gourmelon, « L'Amateur de musique », *L'Arc*, 47, 1971, p. 88-95.

Le cas de M^{me} Verdurin est plus complexe et Proust s'est souvent attardé sur ses rapports avec l'art musical. S'il la donne pour peu compétente, il lui reconnaît tout de même pour la musique « un amour sincère », qui s'accompagne malheureusement de simagrées, de snobisme et d'arrivisme. Comme lorsqu'elle veut s'épargner la peine de rire aux éclats en enfouissant son visage dans ses mains, elle fait de même au concert, comme si la musique la plongeait dans une extase abyssale (III, 756).

Elle affecte de refuser d'entendre du Wagner, qui la bouleverse — « Alors vous tenez à ce que j'aie ma migraine ? » — ou la *Sonate de Vinteuil* qui la fait sangloter à lui donner des névralgies faciales. Elle expose à la compassion des fidèles « son beau regard, cerné par l'habitude de Debussy plus que n'aurait fait celle de la cocaïne » (III, 734). Car, ironise le Narrateur, « M^{me} Verdurin n'exprimait jamais ses émotions artistiques d'une façon morale, mais physique, pour qu'elles semblassent plus inévitables et plus profondes » (III, 745). Lassée, le temps passant, de recourir à une comédie fatigante, elle adopte enfin une autre attitude, celle d'une martyre de l'émotion musicale, gravissant jusqu'au bout son calvaire esthétique (III, 298).

Dernier trait du portrait : la musique est pour elle, au même titre que l'affaire Dreyfus, un moyen de se créer une position mondaine originale qui la mette en mesure de neutraliser l'attrait des salons aristocratiques. Les compositeurs qu'elle prône sont retenus en fonction d'un possible succès social : « M^{me} Verdurin (...) sincèrement dreyfusarde, eût cependant voulu trouver dans la prépondérance de son salon dreyfusard une récompense mondaine. Or le dreyfusisme triomphait politiquement, mais non pas mondainement. (...) Aussi, après cette incursion dans la politique, M^{me} Verdurin tenait-elle à rentrer dans l'art. » (III, 278) Il faut désormais que la « musique nouvelle » serve de marchepied à son ascension sociale et elle choisira ses invités dans le camp des mélomanes les plus « avancés » : « J'aime mieux vous prévenir, dit sèchement M^{me} Verdurin à M^{me} de Cambremer. (...) En art, vous savez, les fidèles de mes mercredis, mes enfants comme je les appelle, c'est effrayant ce qu'ils sont avancés, ajouta-t-elle avec un air d'orgueilleuse terreur. » (III, 320) Sa recette : le modernisme, l'avant-garde. C'est payant dans ce monde : un jour M^{me} Verdurin sera princesse de Guermantes.

D'autres personnages servent, ici et là, à stigmatiser la prétention alliée à l'incompétence ou à l'ignorance la plus grossière chez ceux qui se piquent de donner le ton. Le sculpteur « Ski », adulé chez les

Verdurin, confine au grotesque dans ses interprétations de saltimbanque (III, 485). Le duc Basin de Guermantes se caractérise par le ridicule de ses appréciations et son assurance : « En littérature et même en musique je suis terriblement vieux jeu, il n'y a pas de si vieux rossignol qui ne me plaise. Vous ne me croiriez peut-être pas, si ma femme se met au piano, il m'arrive de lui demander un vieil air d'Auber, de Boïeldieu, même de Beethoven ! Voilà ce que j'aime. En revanche, pour Wagner, cela m'endort immédiatement. » (II, 781) On aura goûté au passage le *même de Beethoven* qui en dit long sur les compétences de l'aristocrate. Et l'on va jusqu'à la caricature pure et simple pour cette dame reçue par M^{me} Bontemps, la tante d'Albertine : « Tenez, Madame, pas plus tard qu'il y a huit jours je mets sur *Lohengrin* la ministre de l'Instruction publique. Elle me répond : « *Lohengrin* ? Ah ! oui, la dernière revue des Folies-Bergère, il paraît que c'est tordant ». » (I, 594)

Impitoyable pour la sottise et la suffisance, l'ironie de Proust ne fustige pas moins les fanatiques ou soi-disant tels. M^{me} de Cambremer-Legrain, qui se targue d'une « forte éducation musicale », perd au concert le contrôle d'elle-même, au point que « ses glandes salivaires entraînent, comme celles de certains animaux au moment du rut, dans une phase d'hypersécrétion ». D'où cette description volontairement outrée :

Ma connaissance de Chopin la jeta dans une sorte de délire artistique. L'hypersécrétion salivaire ne suffit plus. N'ayant même pas essayé de comprendre le rôle de Debussy dans la réinvention de Chopin, elle sentit seulement que mon jugement était favorable. L'enthousiasme musical la saisit. « Élodie ! Élodie ! il aime Chopin » ; ses seins se soulevèrent et elle battit l'air de ses bras. « Ah ! j'avais bien senti que vous étiez musicien, s'écria-t-elle. Je comprends, hahartiste comme vous êtes que vous aimiez cela. C'est si beau ! » Et sa voix était aussi caillouteuse que si, pour m'exprimer son ardeur pour Chopin, elle eût, imitant Démosthène, rempli sa bouche avec tous les galets de la plage. Enfin le reflux vint, atteignant jusqu'à la voilette qu'elle n'eut pas le temps de mettre à l'abri et qui fut transpercée, enfin la marquise essuya avec son mouchoir brodé la bave d'écume dont le souvenir de Chopin venait de tremper ses moustaches (III, 212-213).

Ces exemples suffisent à montrer comment l'écrivain utilise ici la musique — comme ailleurs la peinture ou, dans le cas de Bloch, la littérature — à la fois pour caractériser ses personnages, mettre à nu leur être véritable et dénoncer des comportements sociaux inauthentiques.

Il lui arrive aussi d'emprunter à la musique pour expliquer sa recherche, par le biais du style, de l'enchaînement complexe des

idées et des sensations et sa perception toute subjective, comme celle d'Elstir en peinture ou de Bergotte dans l'écriture, d'un réel toujours transposé. Comment exprimer l'essence des choses, sinon, comme disait Diderot, par des « hiéroglyphes », c'est-à-dire des associations destinées à rendre perceptible la sensation éprouvée par l'écrivain dans un alliage subtil de synesthésies ? C'est ce qu'il perçoit, au plan de l'écriture, dans les livres de Bergotte : « Il y a dans ses livres telles terminaisons de phrases où l'accumulation des sonorités se prolonge, comme aux derniers accords d'une ouverture d'opéra qui ne peut pas finir et reedit plusieurs fois sa suprême cadence avant que le chef d'orchestre pose son bâton. » (I, 554) D'autres sens peuvent être convoqués dans ces comparaisons souvent inattendues. À propos des célèbres aubépines, c'est une odeur évanescence qu'il cherche à rendre perceptible par la comparaison (I, 136).

La perception proustienne demeurant toujours parfaitement subjective, cet associationnisme est le seul moyen à la disposition de l'auteur pour sortir de ce qui pourrait se dégrader en autisme littéraire et permettre la communication avec l'extérieur. Comment rendre la démarche tâtonnante, incertaine, de la mémoire, sinon par la comparaison avec la musique, comme dans la scène fameuse du sommeil d'Albertine qui permet au Narrateur de fixer enfin la mobilité du visage et de l'expression de la jeune fille :

Je profitai de cette immobilité pour regarder et savoir définitivement où était situé le grain de beauté. Or, comme une phrase de Vinteuil qui m'avait enchanté dans sa Sonate et que ma mémoire faisait errer de l'andante au finale jusqu'au jour où, ayant la partition en main, je pus la trouver et l'immobiliser dans mon souvenir à sa place, dans le scherzo, de même, le grain de beauté que je m'étais rappelé tantôt sur la joue, tantôt sur le menton, s'arrêta à la lèvre supérieure au-dessous du nez (II, 232).

Si Proust enfin recourt à la musique pour définir ou ridiculiser certains personnages de *La Recherche*, il lui arrive aussi de leur confier une mission plus noble, lorsqu'il les charge d'exprimer ses propres opinions et surtout le rapport personnel qu'il établit entre l'art musical et son activité d'écrivain.

Ainsi, l'intérêt constant de Proust pour Wagner ne relève pas seulement de son amour pour la musique, car il a trouvé chez lui la technique du leitmotiv, si visible dans *La Recherche*. Il le définit comme le retour de « thèmes insistants et fugaces » (III, 665). Ce leitmotiv donne à l'œuvre — la sienne cette fois — l'épaisseur du réel et son unité organique. Il a comparé l'assemblage des diverses parties de son roman à la construction d'une cathédrale ou, plus

modestement, à celui des pièces d'une robe, mais le procédé qu'il a utilisé, il le découvre aussi dans la complexe technique wagnérienne (III, 665). Dans une démarche parallèle à la fois et différente de celle de Balzac inventant le retour des personnages, un motif assure l'unité (III, 667).

Mais Proust, partisan, en littérature comme en musique, d'un art difficile, exige aussi l'étroite collaboration de son lecteur. En littérature, ce lecteur, comme l'auditeur en musique, ne saurait demeurer passif, le premier se contentant d'assimiler des mots comme le second des sons. Le lecteur d'une œuvre écrite doit se comporter comme l'interprète d'une œuvre musicale. Charlus le dit à Morel, « il faut jouer ça comme si vous le composiez » (III, 398). Précisément le don qui manque à Morel pour être un grand exécutant : « Son art (...) n'était guère qu'une virtuosité admirable. » (III, 303) Or la virtuosité n'est rien sans la participation active, fusionnelle, de l'interprète. Conception exigeante et sans concession à la mode : « Je ne suis pas, en principe, très partisan de l'art allant au-devant des commodités de celui qui l'aime, plutôt que d'exiger qu'on aille à lui²⁶. » Dans cette perspective élitiste, si la pratique de l'art requiert un effort, une ascèse, l'appréciation de l'art les requiert tout autant. Toute grande œuvre exige un long et austère apprentissage. Ce fut aussi le cas de Bergotte : « Toute nouveauté ayant pour condition l'élimination préalable du poncif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même, toute conversation neuve, aussi bien que toute peinture, toute musique originales, paraîtra toujours alambiquée et fatigante. » (I, 542) Tel est bien, dans la *Recherche*, le sort des œuvres de Vinteuil, et tel fut celui de *La Recherche*, elle aussi destinée à transcender les modes et les engouements faciles. En art comme dans le roman, le Temps fait son œuvre.

Proust n'exagérait pas lorsqu'il disait en juin 1922, peu de temps avant sa mort : « La musique a été une des plus grandes passions de ma vie. (...) Elle m'a apporté des joies et des certitudes ineffables, la preuve qu'il existe autre chose que le néant auquel je me suis heurté partout ailleurs. Elle court comme un fil conducteur à travers toute mon œuvre²⁷. » Dans *La Recherche*, si Dieu est absent, l'art est omniprésent, et l'œuvre inaugure une mystique fondant la seule quête de l'éternel permise à l'homme, et surtout à l'artiste qui,

26/ *Correspondance générale*, t. XIX, p. 108, à J.-L. Vaudoyer, février 1920.

27/ J. Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, Paris, Amiot, 1957, p. 192.

refusant la gratuité de l'existence, invente, à l'écart des Églises et des confessions, une nouvelle transcendance — sa revanche contre sa condition mortelle.

Portrait du romancier au dictaphone

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 8 octobre 2011

- 1 -

C'est le matin du dimanche 18 septembre 1972 et on est à Épalinges, près de Lausanne, dans cette sorte de bâtisse mi-castel, mi-casemate que Georges Simenon s'est fait construire une dizaine d'années plus tôt et où il a déjà écrit vingt-neuf romans. Parmi eux, figurent notamment *Le Petit Saint*, *Le Déménagement*, *La Prison*, *La Main*, *Novembre*, *La Disparition d'Odile*, *La Cage de verre* — des histoires épurées, désossées à l'extrême. Ou encore *Le Chat* que Pierre Granier-Deferre a porté à l'écran en 1971 et qui, à sa sortie, n'a rencontré qu'un succès mitigé, malgré la remarquable interprétation de Jean Gabin et de Simone Signoret.

Quand il va s'enfermer dans son bureau, Simenon se sent bien. Comme chaque fois qu'il est sur le point de commencer un nouveau livre, il se plie à un rituel auquel il n'a presque jamais dérogé et dont il a lui-même, de longue date, établi les drôles de règles : s'asseoir à sa table de travail devant sa machine à écrire, bourrer une pipe, tailler des crayons, toujours de la même marque, s'emparer d'une enveloppe de couleur jaune et inscrire dessus l'identité des principaux personnages à mettre en scène. Parfois aussi leur âge et le métier qu'ils exercent dans la vie. Ou encore des dates et des noms de lieux.

Probablement que cette manière de faire est liée à son enfance. Parce qu'à l'âge de sept ou huit ans il était déjà fasciné par les papiers, les cahiers, les répertoires, les crayons, les gommes. Parce qu'une papeterie, à Liège, avait alors beaucoup plus d'attrait à ses yeux qu'une pâtisserie ou qu'une confiserie. Et parce qu'il en aimait l'odeur si singulière.

Victor, un roman dur, selon son jargon, et non pas une nouvelle aventure de Maigret.

Voilà donc le titre qu'il a choisi. Et qu'il note aussitôt sur l'enveloppe jaune. Puis il y mentionne quelques noms et plusieurs dates en guise de points de repère : Gabriel Cavelli né à Marseille en 1880, Berthe Chandolin morte en couches après avoir mis au monde, en 1908, Raymond, lequel épouse en 1935 la fille d'un camarade d'université, Martine de Brass, et qui est tué en 1951...

À partir de quoi, en principe, tout devrait découler. D'ailleurs, cela fait près de quatre mois, voire davantage, qu'il a le sentiment de *porter* en lui le sujet qu'il s'est enfin décidé à écrire, après avoir achevé, en février, *Maigret et M. Charles*. En général, ce qui lui fournit le point de départ d'un roman est un souvenir sensoriel : un bruit, un effluve, un remugle. Le simple parfum d'une fleur par exemple. Mais ce peut être également le souvenir d'un visage — la grimace d'un homme, le sourire d'une femme, une vague mimique, des yeux qui clignent, des lèvres qui s'entrouvrent... —, ou celui d'un endroit où il s'est rendu un jour, où il a séjourné plus ou moins longtemps et qui lui revient soudain à l'esprit.

En somme, une variante de la vieille et désormais banale histoire de la madeleine de Marcel Proust. Sauf qu'avec Simenon et avec tout ce qu'il a écrit et publié, environ quatre cents volumes, ce processus-là prend des proportions inouïes, gigantesques.

Assez vite pourtant, ce dimanche de septembre, sans qu'il sache pourquoi, il réalise que rien ne se passe, que rien, absolument rien, ne jaillit de sa mémoire, que le déclic ne se produit pas. Le néant. Le vide. Ce que d'aucuns appellent, à tort ou à raison, le vertige de la page blanche.

- 2 -

Le vertige de la page blanche.

Je me suis parfois demandé si Arthur Rimbaud l'avait connu, si c'était là *l'explication* de son silence, de son éclipse, un mot que je

prends dans le sens où l'entendait Michelangelo Antonioni, c'est-à-dire l'abandon définitif de la littérature. Et s'il était parti au bout du monde, non pas parce qu'il avait déjà tout dit dans *Une saison en enfer* et dans *Les Illuminations*, non pas parce qu'il avait été rejeté par le landerneau parisien, mais bien parce qu'il s'était soudain rendu compte qu'il ne pouvait plus écrire ?

Est-ce ce même vertige qui a poussé Paul Celan, Henry de Montherlant, Romain Gary ou Ernest Hemingway à se donner la mort ?

Lui, Hemingway, avait pourtant trouvé une parade : quand il travaillait sur un de ses récits, il se refusait d'aller jusqu'au bout de son effort ; il en gardait toujours sous la pédale, comme le disent les commentateurs sportifs à propos des coureurs cyclistes qui ne se lancent pas à corps perdu dans une échappée au long cours, sachant fort bien qu'il y a, sur les tout derniers kilomètres de l'étape, un col difficile à gravir. Et ce *truc* lui permettait, prétendait-il, de ne jamais être en panne d'inspiration.

Le coureur fou, impétueux, l'anti-Hemingway, c'est Simenon précisément : huit à douze jours de transpiration et de transe, d'état second. Huit à douze jours *ailleurs*. Huit à douze jours à peine pour boucler un roman, jamais davantage, à quelques rares exceptions près. Un tour de force.

Mais ce dimanche 18 septembre 1972, chose bizarre, l'énergie — l'énergie des mots — lui manque. Il n'a jamais connu une situation pareille. Jamais depuis plus de cinquante années qu'il écrit. Jamais depuis qu'il a mis au point les gestes immuables de son cérémonial romanesque.

Au lieu de se torturer l'esprit, il prend alors sur-le-champ une très grande décision : ne plus écrire de roman. C'est-à-dire ne plus se glisser d'instinct *dans la peau* des autres. Ne plus être le dépositaire de leurs amours, de leur misère et de leur tourment. Ne plus endosser leur mal de vivre. Ne plus devoir parler en leur nom et être leur infatigable avocat.

Je pense à Oscar Wilde et à cette phrase qu'il a prononcée après s'être réfugié à Paris et s'être volontairement retiré du monde des lettres : « J'ai écrit tant que je ne connaissais pas la vie ; maintenant que j'en ai compris le sens, je n'ai plus rien à écrire. »

En 1963, à Roger Stéphane qui avait demandé à Simenon si, à l'âge de soixante ans, il avait encore besoin de la littérature pour vivre, il

avait répondu :

(...) je deviendrais tellement cafardeux le jour où je découvrirais que je suis incapable d'écrire. Ça serait un choc terrible et je ne vois pas comment le médecin pourrait me remettre debout. Il faudrait certainement qu'il me trouve une activité quelconque, compensatoire, comme on dit... Mais ce serait vraiment grave car j'ai vraiment besoin d'écrire (*Portrait-souvenir de Georges Simenon*).

Et au journaliste britannique Frederick Sands, trois ans plus tard, il avait déclaré :

Je travaille par intuition et j'ai besoin de compter avec mes nerfs, car je doute toujours de moi. Chaque fois que je commence un roman, Maigret ou pas Maigret, je suis presque malade de peur. Chaque fois, je pense que le miracle ne se répètera pas (*Des filles pour James Bond*).

Comme pour conjurer le mauvais sort, ce risque atroce de devenir « cafardeux », il prend aussi la décision de vendre son immense repaire d'Épalinges (il ne sera vendu par ses héritiers qu'en 2006), de disperser aux enchères une bonne partie de ses meubles et d'aller s'installer, avec Teresa sa compagne, dans un appartement de Lausanne, au huitième étage d'un building, avenue de Cour.

Et les jours défilent. Puis les semaines et les mois.

Et voilà que petit à petit il prend conscience que, s'il n'a plus besoin d'écrire, il a, à tout le moins, le pressant besoin de s'exprimer.

Au mois de février 1973, il a alors l'idée saugrenue de s'acheter un magnétophone et de se confier à son micro.

- 3 -

S'exprimer oui, mais pour dire quoi ?

En réalité tout ce qui lui tient à cœur et lui traverse l'esprit.

Ses monologues à bâtons rompus qu'il baptise « dictées », elles dureront *grosso modo* six ans et formeront la matière de vingt et un volumes, d'*Un homme comme un autre* publié en 1975 à *Destinées* publié en 1981.

Ni confessions genre saint Augustin ou Rousseau.

Ni mémoires genre Chateaubriand ou de Gaulle.

Ni journal genre les frères Goncourt, Bloy, Gide ou Anaïs Nin.

Ni non plus bloc-notes genre Mauriac.

Ni même chroniques des jours qui passent et qui ne reviendront malheureusement jamais plus genre Vialatte.

Plutôt autobiographie sentimentale et sentimentaire, pour reprendre ici le mot du prince de Ligne. Mais dans le plus grand désordre et sous la forme la plus mêlée, la plus éclatée et la moins construite : aveux — aveux sinistres et pipi-caca y compris —, ragots, potins, pensées éparses, souvenirs, cris et chuchotements, inoffensives déclarations et percutantes mises au point, commérages et bavardages. Sans oublier les répétitions, les redites et les rabâchages.

Le résultat ?

Une espèce de fourre-tout himalayen avec des pages nulles, navrantes, consternantes, irritantes, inintéressantes, déplorables, pitoyables, puérides ; et d'autres qu'on ne se lasse pas d'admirer, d'une formidable justesse, des tas de vérités bonnes à dire et dites justement sur le ton le plus approprié et le plus simple, des détails utiles et fort précieux sur tel ou tel événement de sa vie.

Un magma bouillonnant de phrases sur une multitude de sujets : les honneurs, les enfants, la politique, la vieillesse, les pipes, le Tour de France, la télévision, les dimanches, les classes sociales, les pêcheurs, les palaces, les oiseaux et leurs chants, les hôpitaux et les cliniques, les rêves et les cauchemars, les névroses et les déséquilibres — et je pourrais multiplier les thèmes et les sujets abordés, tant ils pullulent.

En vrac. Encore que, dans la dix-neuvième dictée, *La Femme endormie*, éditée en 1981, ainsi que l'indique bien ce titre, Simenon ne parle presque exclusivement que des femmes — de « la » femme, de « la femme tout entière mais naturelle », des mères, des épouses, des maîtresses, de la « grande bourgeoise », de la « femme du monde », de la « noble dame », de la « fille du trottoir », de la « femme-objet » (manipulée, dit-il, par les « couturiers, les coiffeurs, les marchands de parfums et de cosmétiques et celles qui s'intitulent aujourd'hui esthéticiennes »), des multiples et insondables choses de l'amour et du sexe.

Des vingt et une *Dictées*, *La Femme endormie* me laisse le plus pantois. J'ai l'impression d'avoir affaire à un manuel de savoir-aimer à l'usage des jeunes couples, d'un vade-mecum de l'amour ordinaire rédigé par un petit professeur de morale, un sexologue de magazine *people* ou un conseiller conjugal ronchon, baderne et pontifiant. Dans ce livre, Simenon ne se refuse aucun cliché, aucune lapalissade. À croire qu'il l'a fait exprès. Qu'il s'est amusé à donner là une caricature.

Mais quelle mouche l'a piqué ?

Qu'est-ce qui nous vaut ce corpus si vaste, si étrange et sans équivalent dans l'histoire des lettres ?

- 4 -

Tout se passe comme si, à travers ces *Dictées*, Simenon n'avait eu qu'un but, qu'un seul : se justifier, *légitimer* ses faits et gestes, à chaque âge de son existence, expliquer qui il est, d'où il vient et où il en est arrivé, dire de quelle façon, lui le rejeton d'une famille sans importance, le provincial, le petit échetier de la *Gazette de Liège* (Liège avec un accent aigu), il a traversé la tête haute son époque.

Comme s'il avait voulu coûte que coûte rendre des comptes.

Alors même que personne ne lui en a jamais demandé. Que personne non plus ne lui en ferait réellement le reproche s'il n'en avait jamais rendu et s'il s'était abstenu de raconter sa vie privée, sa vie de tous les jours.

Comme si, surtout, il avait craint qu'on ne l'eût pas compris, ni l'homme qu'il a été et qu'il est à présent, ni le formidable, l'incomparable romancier qu'il est devenu.

Ce qui me frappe en l'occurrence, ce qui me paraît paradoxal chez quelqu'un qui a pour ainsi dire tout sacrifié à la littérature, c'est qu'il ne s'attarde presque pas sur les romans qu'il a écrits. Lorsqu'il lui arrive cependant de le faire, fût-ce en deux ou trois lignes, notamment à l'occasion de l'adaptation de l'un d'entre eux au cinéma, il semble plutôt se souvenir davantage des circonstances dans lesquelles il les a conçus que des intrigues qu'il a inventées ou des personnages qu'il a mis en scène. Ce qui ne l'empêche pas, de loin en loin, d'apporter l'une ou l'autre précision intéressante.

J'ai relevé quelques passages qui me paraissent significatifs (je cite le titre des romans par ordre alphabétique).

Concernant *Au Pont des Arches* (1920), son premier roman paru sous le pseudonyme de Georges Sim :

Un souvenir me revient du fond de ma mémoire. C'est étrange qu'il ne me soit pas revenu plus tôt, car il a sa petite importance.

Lorsque j'avais quinze ou seize ans, j'étais persuadé que je ferais une carrière d'humoriste. Mon premier roman, *Au Pont des Arches*, écrit à seize ans, était un roman qui se voulait humoristique. Il se passait en grande partie dans une pharmacie spécialisée dans les pilules purgatives pour pigeons. Cette pharmacie existait. Et, à mon dernier voyage à Liège, il y a deux ans, elle était encore en place, se réclamant de la même spécialité (*Un homme comme un autre*).

Concernant *Le Bourgmestre de Furnes* (1939) :

D'autre part, je n'ai jamais écrit sur des lieux que je ne connaissais pas, comme je ne suis jamais allé dans un lieu déterminé en vue de me servir de ce décor.

Ce qui l'a trompé [un critique professeur], je pense, c'est une brève note en tête du *Bourgmestre de Furnes*, dans laquelle je dis que je ne connais pas et que je n'y ai jamais mis les pieds.

C'est faux. Mais, comme le principal personnage est le bourgmestre de la ville, j'aurais risqué un procès, sinon plusieurs. J'en ai eu l'expérience avec *Pedigree* et avec *Le Coup de lune*.

Je connais très bien Furnes, au contraire, et je l'avais vivant dans ma mémoire lorsque j'ai écrit ce roman (*Des traces de pas*).

Concernant *La Chambre bleue* (1964) :

Quand je repense à mon œuvre, je pourrais presque dater mes romans selon les expressions et les situations que, petit à petit, lentement, je me suis résigné à exprimer ou à écrire.

Je crois qu'il a fallu une quarantaine d'années pour que, je m'en souviens, dans la première page d'un de mes romans, *La Chambre bleue*, j'ose écrire le mot sperme (*Vent du nord, vent du sud*).

Concernant *La neige était sale* (1948) :

Un de mes romans, je ne sais plus lequel, peut-être *La neige était sale*, se terminait par une toute petite phrase : « Le métier d'homme est difficile (*Jour et nuit*).

Concernant *Pedigree* (1948) :

Il y a des moments de plus en plus fréquents depuis ces dernières années où je regrette d'avoir écrit *Pedigree*, *Les Trois Crimes de mes amis* et même, peut-être, *Quand j'étais vieux*.

En effet, lorsque j'ai écrit *Pedigree*, par exemple, je n'avais pas quarante ans et je parlais de personnages qui, pour la plupart, n'étaient pas arrivés au bout de la courbe de leur vie. Il en est de même pour *Les Trois Crimes de mes amis (Vent du nord, vent du sud)*.

Ou ailleurs, concernant ce même livre :

Mon roman plus ou moins biographique, *Pedigree*, se terminait, je pense, lorsque j'avais quinze ans et demi. Il était sincère. Je me suis efforcé d'être sincère toute ma vie et je crois y avoir réussi. Maintenant que je me souviens avec un long recul des événements de cette époque, je me demande si, dans *Pedigree*, il n'existe pas une certaine tricherie involontaire, un certain manque de lucidité (*Un banc au soleil*).

Concernant *Trois chambres à Manhattan* (1946) :

(...) Il n'y a pas chez moi de volonté déterminée d'écrire un livre. Cela commence plutôt par une sorte de malaise. Peut-être le besoin de m'échapper de la réalité immédiate ? Je n'en suis pas sûr, mais c'est une explication. Dès que le personnage est né, il prend corps et je jurerais que c'est lui qui continue à vivre par lui-même.

C'est aussi vrai pour *Les Anneaux de Bicêtre* ou pour *Trois chambres à Manhattan* que pour *Pietr-le-Letton*. C'est vrai pour tous mes livres. Curieusement, alors que ma participation est en quelque sorte secondaire, c'est un travail épuisant (*Un homme comme un autre*).

Concernant, enfin, *Les Volets verts* (1950) :

D'une façon générale, je ne me souviens pas de l'action de tous les romans que j'ai écrits. Il me reste dans l'esprit quelques personnages, quelques thèmes qui me reviennent de temps en temps à l'esprit. Dans *Les Volets verts*, on voit Maugin entrer chez son médecin. Il fait encore partie intégrante de ce que nous appelons l'humanité. Quand il repasse la porte, une heure plus tard, il était, pour employer ses propres mots, en « état de maladie ». Il venait d'apprendre en effet qu'à son insu il était atteint d'une angine de poitrine qui, à l'époque, ne pouvait laisser espérer la guérison ni même une longue rémission (*Je ne suis pas un enfant de chœur*).

Ces exemples le montrent bien : Simenon entretient de surprenantes relations mnémoniques avec ses propres romans. Si tant est que ce qu'il en dit dans ses vingt et une *Dictées* soit tout à fait exact et exempt d'afféterie et de dissimulation. Une grande exception néanmoins : *Antoine et Julie* (1953) dont il résume l'action dans *Destinées* sur une dizaine de paragraphes afin de bien montrer, contrairement à ce qu'aurait prétendu un journaliste italien, que le livre n'est pas autobiographique.

Les *Dictées* me frustrent.

Car j'aurais aimé savoir ce qui a poussé Simenon à écrire des romans aussi fascinants que *Les Fiançailles de M. Hire*, *Le Coup de lune*, *Le Locataire*, *Long cours*, *L'Assassin*, *Lettre à mon juge*, *Tante Jeanne*, *La neige était sale*, *L'Escalier de fer*, *La Chambre bleue*, *Les Innocents* ou *Novembre*. Savoir pourquoi il a choisi de situer telle histoire à La Rochelle, à Nevers ou à Cannes, et telle autre à Paris, à Amsterdam, à Papeete ou à New York. Savoir comment, il a *fabriqué* ses livres, comment il a mené à bien son « travail épuisant », son duel avec les mots, devant des tombereaux de feuilles blanches.

Au lieu de quoi, j'ai droit, entre deux alinéas d'ordinaire assez anodins, à des considérations générales, à d'incessantes dérobades.

À moins que Simenon, le maître de cérémonie, ne soit incapable de répondre, et peut-être qu'il ne connaît même pas les règles du jeu romanesque dont il est pourtant un des champions.

Il n'est pas, il est vrai, un théoricien ni un doctrinaire du roman. D'ailleurs, les quelques textes qu'il a consacrés à « l'art romanesque » sont assez quelconques. Comme le sont ceux de Faulkner, en particulier les conférences qu'il a données çà et là après avoir obtenu le prix Nobel en 1949 et qui ont été réunies sous le titre *Faulkner à l'université*.

Ce qui n'empêche pas Simenon d'avoir son idée sur le roman, de savoir que dans les années 1930 on n'écrit plus de roman comme au temps de Balzac, qu'il n'est plus besoin de *décrire*, mais qu'il s'agit bien de mettre des personnages dans des situations telles qu'ils sont obligés d'aller au bout d'eux-mêmes ?

Pourquoi décrire la tour Eiffel puisque tout le monde l'a vue, ou en vrai ou en photo ?

Mais au fait, d'où vient le goût d'écrire ? Quel en est le processus ? Et puis pourquoi écrire ? Pourquoi des fictions ? Et à quelle fin ?

Aux yeux de Stendhal, que Simenon évoque à de nombreuses reprises au fil de ses *Dictées* et qui, comme le rappelle Enrique Vila-Matas dans *Bartleby et Compagnie*, lisait le Code civil « pour épurer son style », écrire consistait, d'abord et avant tout, à parler de soi. Même quand il parlait des autres, relatait un événement qui

lui était étranger ou inventait des personnages pour ses romans, il ne pouvait pas échapper à son ego le plus profond.

« Constamment ému », comme il le disait lui-même à son sujet, il allait jusqu'à confondre certains faits passés avec ce qu'il avait éprouvé au moment où ils s'étaient produits. Par exemple le souvenir de la descente du Saint-Bernard qu'il avait effectuée avec celui d'une gravure représentant cette scène et qu'il devait contempler des années plus tard.

Se rappelant une escapade alors qu'il était enfant, Stendhal ne savait plus non plus s'il en avait été le héros ou si ce dernier avait été un de ses compagnons de l'époque. En réalité, il enregistrait tout mentalement, sans faire aucun tri. Sans séparer l'accessoire du principal. Ni le sublime du trivial. Après une représentation du *Mariage secret* de Domenico Cimarosa, deux choses, deux choses inconciliables, allaient le marquer : d'une part, le « bonheur divin » d'avoir pu assister à cet opéra ; de l'autre, l'image de l'actrice interprétant le rôle de Caroline. Parce que cette actrice, écrit-il, « avait une dent de moins sur le devant ».

« Constamment ému », c'est sans nul doute ce que Simenon a toujours été. Stendhalien. Je veux dire : prompt à emmagasiner dans sa tête les mille et une vibrations de la vie, à stocker des impressions, des senteurs composites, des images fortes ou moins fortes — tout le matériau incommensurable dont il s'est servi pour écrire ses quelque quatre cents livres.

Et si, en ayant recours à son fameux rituel d'écriture, en l'évoquant si fréquemment, Simenon n'avait jamais cherché qu'à escamoter, en toute connaissance de cause, la question fondamentale, essentielle, existentielle, de la création littéraire ?

Et si, en somme, à travers ses drôles de *Dictées*, il s'était lui-même mis en abyme ?

Aux origines de l'Académie royale de Belgique (1835-1837)¹. Attraction flamande, occultation wallonne

Communication de M. Daniel Droixhe
à la séance mensuelle du 5 novembre 2011



Jan Frans Willems, représenté en paysan par E. Vermorcken dans une édition de 1858 du *Reinaert de Vos* (1834). Willems est le cinquième personnage sur la gauche, avec les lunettes.

– D'après R. van Daele, « Qu'(in)certitudes? », *Tiecelijn* 11, 1998, p. 77.

Il est généralement entendu que les classes supérieures parlant français ont pesé d'un poids plus ou moins lourd sur les structures et institutions intellectuelles mises en place aux origines de l'État belge. Il paraît également convenu que la priorité culturelle qui en découle s'est aisément et relativement bien intégrée dans un unita-

1/ Cette communication constitue la version remaniée et raccourcie de : « *La plus parfaite harmonie. Langue et nationalité aux origines de l'Académie de Belgique (1831-1837)* », *Littératures en Belgique / Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*, éd. D. D Geest et R. Meylaert, Bruxelles, P. Lang, 2004, p. 69-88.

risme porté par l'enthousiasme que suscitait chez ses fondateurs la conquête de l'Indépendance.

Déjà le mot patrie exerce sa magique influence sur les cœurs belges !... En prenant sa place parmi les autres états de l'Europe, la Belgique est parvenue à se donner un cachet distinctif ; elle le doit surtout à cet esprit d'association qui ne peut jeter de profondes racines que dans les pays où la loyauté, la bonne foi, forme pour ainsi dire le type du caractère national.

Ainsi s'exprime le baron de Stassart, succédant en 1835 à Quételet² en tant que Directeur de l'Académie royale des Sciences et Belles Lettres de Belgique³. Ce nouvel « esprit » va prodiguer sans réserve le « nous » associatif. Partout se manifeste « le désir de voir notre beau pays occuper une place honorable ». Les travaux de l'Académie font émerger « notre histoire ». « La conservation de nos anciens monuments a plus d'une fois excité son zèle », etc. Patrimoine qui s'inscrit désormais strictement dans un ordre institutionnel, voire quasi-génétique. Stassart n'exalte plus seulement des « compatriotes » illustres, mais des « ancêtres » communs⁴.

2/ On ne peut pas dire que les rapports présentés par Quételet en 1833 et 1834 débordent quant à eux d'enthousiasme. Dans le premier domine la doléance contre les embarras des révolutions ; dans le second, la récrimination contre « le manque de fonds ». « Par notre séparation de la Hollande, l'académie a été privée de l'assistance d'une grande partie de ses membres ». « D'une autre part, il faut bien l'avouer, elle a beaucoup souffert de l'incertitude qui a régné pendant longtemps sur l'existence de nos institutions scientifiques ». Résultat : « deux fois de suite, le concours a été à peu près absolument nul ». La faute au « manque de tranquillité », laquelle est « si nécessaire pour tous les ouvrages qui exigent des méditations et des recherches approfondies ».

3/ *Bull.*, II, p. 187-195 et III, p. 202-208. Rappelons que tel était le titre porté, depuis 1816, par l'actuelle Académie royale de Belgique, qui devint en 1845 Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, dont la langue véhiculaire est le français depuis 1971. Une quatrième classe, « Technologie et Société », a été installée en octobre 2009. Voir : <http://www.academieroyale.be/>

4/ « Nos anciennes institutions, chaque jour, sont mieux appréciées, les hauts faits de nos ancêtres plus connus, et les grands hommes dont se glorifie la Belgique commencent à devenir, en quelque sorte, les objets d'un culte patriotique... » (p. 202). Ou encore : Reiffenberg a publié « la seconde partie de sa *Statistique ancienne de la Belgique*, destinée à jeter un jour si lumineux sur les mœurs et les usages de nos ancêtres » (p. 188). On ne peut mieux résumer que E. Witte et H. Van Velthoven la manière dont « les idées d'État-nation des époques antérieures furent reprises, dans le but de stimuler la naissance d'un sentiment unitaire belge : d'abord vis-à-vis des Pays-Bas, ensuite face à la menace française ». « En quête de légitimation existentielle, le jeune État se dota d'antécédents historiques lointains remontant à l'époque de Jules César et d'Ambiorix. En mythe des origines, l'histoire narrait les conquêtes étrangères et la quête de cette liberté chérie, qui adviendrait finalement en 1830. La Belgique, 'le pays sacré de nos pères', était devenu une réalité. Les commémorations nationales, les monuments, les statues et presque tous les canaux culturels et scientifiques le confirmaient... » (*Les querelles linguistiques en Belgique. Le point de vue historique*, Bruxelles, Le Cri, 2011, p. 50).

Paradoxalement, l'ère de « culte patriotique » qui s'ouvre ainsi est également celle qui voit se manifester à l'académie la première provocation sensible à l'égard de la langue flamande. Le nécrologe pour l'exercice 1834-1835 en fournit l'occasion⁵. Le baron de Stassart y déplore la disparition de Jonas-Daniel Meyer, originaire d'Arnhem, auteur d'un *Esprit, origine et progrès des institutions judiciaires des principaux pays de l'Europe* paru en français de 1818 à 1823. Stassart y félicitait le distingué Hollandais, d'avoir écrit « son livre dans la langue la plus propre à rendre, en peu de temps, sa réputation européenne », bravant ainsi « de mesquins préjugés ». On imagine l'effet produit par la référence aux « préjugés mesquins », sur certains de ceux qui, depuis les débuts de la nouvelle Académie, apportaient leur contribution à l'étude des parlers flamands et de leurs manifestations écrites, officielles ou littéraires. L'institution allait accueillir l'un d'eux dans le courant du mois qui suivit l'allocution du baron de Stassart. Le compte rendu de la séance du 6 juin 1835 annonce : « MM. Willems et de Smet ont été élus membres. » Ceux-ci furent installés le 24 juillet⁶.



Portrait de Jan Frans Willems.

Collections de l'Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven.

Permission de reproduction accordée par l'AMVC-Letterenhuis,

Minderbroedersstraat 22, 2000 Antwerpen.

Ce n'est pas ici l'endroit de rappeler dans quelles circonstances Jan Frans Willems (Boechout, 1793-Gand, 1846) devint ce qu'il est convenu d'appeler « le père du mouvement flamand ». On a souvent

5/ P. 192-193.

6/ *Bull.*, II, p. 224-229.

insisté sur les déboires que connut son père, percepteur, conseiller municipal et géomètre, sous le régime français, par méconnaissance de la langue de l'autorité impériale. On rappellera comment son activité dans le domaine littéraire et son engagement politique se confondirent dès l'écriture de son *Hymne aan het vaderland*, rédigé après la paix de Tilsit (1807). Nous intéressent ici la manière dont Willems est présenté par le baron de Reiffenberg dès la neuvième séance de l'Académie.

M. J. F. Willems, dans ses savantes recherches sur la littérature Belgique, a trouvé un manuscrit contenant environ deux cents chansons et quelques épîtres et plaintes, le tout en français, à l'exception d'un seul morceau flamand, et composé par le seigneur de Moerbeke, vers 1550. M. Willems considère cet écrivain comme un des meilleurs poètes français qu'ait eus la Belgique à cette époque⁷.

L'intérêt de Willems pour l'ancienne littérature française et la satisfaction d'avoir découvert un Flamand digne de figurer parmi les « meilleurs poètes français » se lisent ici comme les deux faces d'une courtoisie ou d'une ouverture d'esprit que légitime la reconstruction de la « littérature Belgique », ainsi que dit Reiffenberg. C'est en somme cette amabilité linguistique que symbolise, sur les rayons de la bibliothèque académique, la présence du « *Nouveau Dictionnaire Flamand-Français* de M. Olinger », soumis à l'appréciation du corps savant par le ministre de l'Intérieur⁸. Aussitôt que s'en offre l'occasion, on ne manque pas de faire valoir l'heureuse coexistence des langues nationales et les bienfaits de la traduction. Reiffenberg présente à l'Académie un *album amicorum* ayant appartenu à Hélène de Mérode dans lequel voisinent deux sonnets en français et en flamand, dûment reproduits, dont l'auteur « se cache modestement sous les initiales *G.T.*⁹ ». Le même Reiffenberg s'honore de transmettre à ses confrères le projet d'une *Société de traduction en langue française des meilleurs ouvrages publiés dans les pays étrangers*¹⁰. Le souci de communication et d'échange entre les deux communautés apparaît encore dans le rapport pour 1834-1835 :

Un de nos correspondants, M. Goëthals-Vercruysse, avait composé sur la bataille de Courtray ou des éperons, une dissertation flamande assez étendue ; elle était restée dans son porte-feuille ;

7/ *Bull.*, I, p. 36.

8/ *Bull.*, II, p. 44 et 344 : le dictionnaire est imprimé à Malines, chez P.-J. Hanicq, en 1835.

9/ *Bull.*, II, p. 157-158 : séance générale des 7 et 8 mai 1835.

10/ *Bull.*, I, p. 9.

M. Auguste Voisin l'a traduite en Français, et le public jouit maintenant de cette élégante version¹¹.

Comment la mise en français d'un des hauts faits de la lutte flamande contre la France susciterait-elle alors un haussement de sourcils ? Tout fait farine au moulin tricolore.

Un homme incarne alors, avec Reiffenberg, l'assimilation. Né à Namur en 1760, mort en 1834, Louis-Dieudonné-Joseph Dewez n'eut guère l'occasion d'exercer sa charge de secrétaire perpétuel de la nouvelle institution et de lui apporter sa contribution. Voilà un homme, écrit Stassart dans le nécrologe déjà cité, dont « toute la vie, si pleine et si laborieuse, ne fut, pour ainsi dire, qu'une constante pensée pour la gloire de son pays¹² ». Pensée libre de tout calcul institutionnel : Dewez n'était-il pas occupé, dès l'époque de la réunion avec la France, « à fouiller nos annales dédaignées » alors que « toute idée de nationalité devait être bien loin de l'esprit des Belges », ainsi qu'on le lira plus tard dans la *Biographie nationale*¹³. Tout se passe « comme si le patriote n'eut point désespéré des destinées futures de la Belgique ».

C'est en effet de 1805 à 1807 que le Namurois publie son *Histoire générale de la Belgique*, qui peut être considérée comme la première du genre¹⁴. Son testament d'historien, lu à l'Académie alors qu'il avait plus de soixante-dix ans, atteste sa constance, puisqu'il porte sur la *Ressemblance entre les anciennes pratiques et habitudes des Germains ou des Gaulois avec celles des Belges des temps postérieurs*¹⁵. Mais le document rend manifeste un trait qui va concerner plus largement le travail de la « main idéologique » à l'institution.

L'introduction rappelle que le sujet avait été fourni en 1825 par l'Académie du régime précédent, sous une forme qui accentuait sans ambages l'enracinement germanique du « Belge » sorti du Congrès de Vienne. C'est que ce « Belge » ne pouvait faire valoir qu'une petite mesure de sang gaulois — un patrimoine génétique

11/ *Bull.*, II, p. 189.

12/ *Bull.*, II, p. 192-193. Le *Bull.*, I, p. 166-172 reproduit le sobre discours prononcé sur sa tombe par Quételet.

13/ L. Alvin, *BnB* 5, 1876, col. 912-916.

14/ On observera que le patriotisme instinctif prêté à Dewez s'inscrit au long d'un parcours assez accidenté. Commissaire du Directoire exécutif sous le régime français, puis sous-préfet de l'arrondissement de Saint-Hubert, Dewez traversera la période hollandaise comme « inspecteur des études » avant que la Révolution ne remette en cause sa fonction. Mais il était alors bien âgé.

15/ Inséré dans les *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, Bruxelles, Hayez, t. VII, 1832, 28 p.

quasiment situé au-delà des accidents de l'histoire. Ses ancêtres étaient plutôt « issus en partie des Germains ». Et ce qu'il devait, pour le reste, à ses premiers parents remontait bien entendu aux Francs, « venus repeupler la Belgique dans les quatrième et cinquième siècles ». En somme, la dissertation de Dewez gardait l'habit orange de sa naissance.

Tout rapprochait l'ancien Belge et le nouveau, sous un même signe ethnique. Les sujets de Léopold I^{er} étaient-ils jaloux de leur indépendance, amoureux de la liberté ? « Les Germains n'avaient pas de ville. Ils regardaient ces enceintes entourées de murs comme des prisons ». L'habitant de Liège est-il, comme celui de Bruges ou d'Anvers, peu enclin à certains travaux ? « Chez les Germains, les hommes ne s'occupaient aucunement des soins du ménage et de la culture des champs » : privilège que le national des Ardennes ou du Platteland partagerait avec « les sauvages de l'Amérique, les Caffres, les Indiens »...

L'anthropologue était en effet appelé à la barre, comme témoin. L'antiquité avait laissé le souvenir d'un usage consistant à plonger dans un fleuve « les enfants sortant du sein de leur mère, dans l'intention d'éprouver les forces de la nature ». Ceci, il est vrai, était commun aux Romains, aux Celtes et aux Germains. Mais c'est à ceux-ci qu'appartenait surtout la sportive coutume. La saine école de la « vie dure » fut surtout adoptée, au-delà du Rhin, « par les peuplades germaniques transplantées en différents temps sur la rive opposée, c'est-à-dire, par les Belges, surtout par ceux qui occupaient la lisière de la Belgique, comme les Tréviriens, les Ménapiens, etc. ». Le Wallon Dewez ne pouvait-il à bon droit ménager une certaine marge de différence, d'originalité au bénéfice des autres ethnies, Gaulois ou Celtes romanisés — ceux qui deviendront étymologiquement, comme les *Gallois*, des *Wallons* ? La marge, quand elle s'ouvrait, se transformait en espace de décadence ou de dénaturation. Si les Germains ont pu transmettre à nos ancêtres leurs sens de l'hospitalité, c'est bien malgré « le voisinage des Gaulois » dont la « funeste influence » tendait à corrompre « les vertus des Belges ». Si un sang pur coulait dans les veines des citoyens du nouvel État, c'était foncièrement en venant du nord.

On n'imaginera pas que les académiciens des années 1830 étaient tous nécessairement acquis, les yeux fermés, aux conceptions de Dewez. La légitime critique court plus facilement qu'on ne l'imaginerait parmi les sociétaires. Et il n'y a aucune raison d'en priver par un dédain rétrospectif les premiers membres de la savante institution. La critique, au reste, prit un tour très visible à propos d'une question d'histoire littéraire qui nous semblerait, dans le même regard rétrospectif, plutôt mineure.

Lors de la première séance pour 1833, de Reiffenberg lut « la première partie de sa dissertation sur le *roman de renard*¹⁶ ». La suite était attendue. Mais un an et demi plus tard, il annonce le retrait de son travail. Il en donne pour raison « que les résultats auxquels il était arrivé ont été annulés ou mieux exposés par M. Jacques Grimm dans une publication récente¹⁷ ». Aussi renvoyait-il à celle-ci : un *Reinhart Fuchs* de la même année, auquel était joint un *Reineke Vos* réimprimé dans « l'édition de Lubeck de 1498 ». On ne peut séparer ce revirement de la communication que va présenter Jan-Frans Willems en juillet 1836¹⁸. Celui-ci voulait établir que « le poème du Renard en langue flamande », loin de se présenter — « comme on l'a cru » — « avec le caractère d'une composition imitée des Français », montrait au contraire celui d'un ouvrage typiquement flamand. Autrement dit, « les romans du Renard, publiés par MM. Méon et Chabaille, sont des branches entées sur les productions poétiques de la Flandre ». Passons sur l'argumentation : invoquant l'histoire littéraire médiévale, l'histoire du droit et celle de l'Église, elle est nette et tranchante ainsi que la tonalité de la conclusion.

Enfin, je ne puis me refuser à admettre l'antériorité du *Reinaert* flamand, par rapport aux poèmes français de ce nom, lorsque je considère, 1° que les trouvères français eux-mêmes ne reconnaissent avoir composé que des branches du Renard, et que 27 branches et plus ne forment pas encore un arbre ; 2° qu'aucun de ces trouvères ne fait mention d'un poème français plus ancien, sur le même sujet, et 3° que la plus belle branche française, notamment celle qui commence le second volume de l'édition de M. Méon, a été composée sur un fragment du poème flamand.

Les confrères de Willems, fussent-ils les plus attachés à la tradition française, pouvaient saluer sans trop d'états d'âmes la vigueur de la revendication littéraire. Mais comment rester tout à fait insensible à la pointe lexicale, pour ne pas dire à la moquerie contenue dans les dernières lignes de l'exposé ? On lit au vers 10493 du roman français: « Tybert, fit le renart, villecome ! ».

Ce mot *willecome*, qui veut dire *bienvenu*, assurément n'est pas français. On le chercherait vainement dans le dictionnaire de la langue romane de Roquefort. À notre tour, nous lui disons le *bienvenu*, puisqu'il s'est produit si à propos pour constater l'existence antérieure du Renard flamand, comparativement aux compositions françaises du même nom.

16/ *Bull.*, I, p. 41.

17/ *Bull.*, I, p. 156.

18/ *Bull.*, III, p. 248-55.

Il faudrait ici replacer l'intervention de Willems dans le cadre des travaux académiques visant à remettre en valeur, dès les origines de l'institution, le patrimoine littéraire flamand. E. Witte et H. Van Velthoven rappellent qu'aux origines du mouvement flamand qui allait donner lieu aux « premiers Congrès de la Langue et des Lettres néerlandaises » de 1844 ou à la création du *Willemsfonds* de 1851 et du *Dauidsfonds* de 1875, « des groupuscules de gens de lettres et de philologues d'Anvers et Gand, le plus souvent formés au Royaume-Uni des Pays-Bas, continuaient à cultiver le néerlandais » (p. 54). « Ils se réunissaient dans des sociétés littéraires et éditaient des périodiques, même si ceux-ci connaissaient souvent des existences éphémères, comme ce fut notamment le cas du premier quotidien *Vlaemsh België* en 1844 ». Il est vrai que l'utilisation de la « problématique linguistique pour combattre la suprématie politique des dynasties fransquillonnes » émanait volontiers d'un « mouvement petit-bourgeois qui ne pouvait compter sur beaucoup de sympathie de la part des couches sociales inférieures de la population, majoritairement analphabète ». La revendication linguistique « approchait la misère matérielle sous un angle trop culturel et individuel (par le biais du développement intellectuel et de l'enseignement en néerlandais) et redoutait de compromettre son statut social ». Bref : « Elle se voyait elle-même comme une nouvelle élite culturelle et idéologique investie d'une mission éducative » — ce qui lui fournissait tout de même une large assise populaire, quand il s'agissait « de donner un contenu à la nation de 'Flandre' comme réalité géographique et à l'existence d'un peuple flamand vivant en son sein ». L'appui de la science et des philologues ne contribuait pas peu à rendre bien réelle « une communauté imaginée ». E. Witte et H. Van Velthoven ne manquent pas de rappeler le rôle joué par le *Leeuw van Vlaenderen* d'Hendrik Conscience (1838), en tant qu'« appropriation mythique » — mais « symboliquement » décisive — du passé, sur un plan joignant « émotion et mobilisation¹⁹».

19/ On se permet de rappeler ici le militantisme linguistique pionnier des érudits de la Renaissance qui développèrent, dans la même stratégie de « savoir mythique », la théorie de ce qui est improprement qualifié de « flamand langue-mère ». Chez Jan van Gorp, auteur des *Origines anversoises* (1569), malencontreusement rangé par A. Blavier parmi les *Fous littéraires*, ou chez le Brugeois Adrien van Schrieck se dessine la recherche archéologique d'une source commune des langues européennes. Le modèle devient pré-scientifique chez Marc-Zuer Boxhorn au milieu du XVII^e siècle. Voir D. Droixhe, *La linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800)*, Genève, Droz, 1978 ; *Souvenirs de Babel. La reconstruction de l'histoire des langues de la Renaissance aux Lumières*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007, <http://hdl.handle.net/2268/948>; « À l'ami Daniel Georg Morhof (1639 1691) », *Language and History* 53/2, 2010, p. 97-114, <http://hdl.handle.net/2268/87292>.

Venons-en à la deuxième question d'histoire mise au concours de l'Académie, en 1832. Elle demandait de *Déterminer quel fut l'état de la poésie flamande depuis le commencement du treizième siècle jusqu'au quinzième exclusivement, et quels genres furent les plus cultivés*²⁰. L'appel ne porta pas ses fruits, et l'on dut constater deux ans plus tard que le dernier essai soumis au jury n'avait « pas rempli les conditions du programme²¹ ». On se félicitait néanmoins de voir « traiter en français » le sujet proposé. L'année suivante, une autre tentative fut jugée manquer de « style », d'« élégance²² ». Aussi fallait-il mieux « caractériser l'esprit et le genre des ouvrages de poésie flamande, publiés ou restés manuscrits²³ ». La recherche d'un certain « esprit » s'est décidément ajoutée à l'entreprise technique. Ceci, bien sûr, se trouvait équilibré par les travaux de Reiffenberg ou du baron de Gerlache sur Molinet, Philippe Mouskes ou Gilles li Muisis.

Les lettres flamandes fournirent bientôt le terrain d'une nouvelle joute, courtoise, mais où l'on peut percevoir un raidissement de ton. Résumons-la en quelques lignes. André van Hasselt adressa une savante note « sur le ménestrel flamand Louis Van Vaelbeke ». Il y était question de *stampiën*, terme sur lequel il y avait lieu de s'interroger. S'agissait-il d'une « espèce de chanson à danser », du type des *ballades*, *rondeaux*, *rotruenges* ou *caroles* du domaine français ? C'était l'avis de Willems. « Puisque M. Willems le dit, je devrais le croire aveuglément et me taire », s'émeut en 1837 Reiffenberg, partisan d'une autre hypothèse²⁴.

Celui-ci fit état d'un argument qui attire l'attention sur un autre aspect de l'équilibre communautaire à l'Académie. Pourquoi ne pas rapprocher ces *stampiën* du mot *stampé* qui signifie « être sur ses jambes » et que l'on trouve dans le « *Glossaire* de M. Hécart » ou dans les *Scènes populaires montoises* dues à « un homme que nous avons trop tôt perdu ». Le « glossaire » désignait la troisième édition du *Vocabulaire rouchi-français* de Gabriel-Antoine-Joseph Hécart, parue en 1834. Quant à l'auteur « trop tôt disparu », il s'agissait de Henri Delmotte, dont les *Scènes* imitaient celle de l'écrivain et caricaturiste Henry Monnier, qui avait créé le person-

20/ *Bull.*, I, p. 12.

21/ *Bull.*, I, p. 128.

22/ *Bull.*, II, p. 130. On apprendra que l'auteur du mémoire est « M. F. Labeye, de Maestricht, professeur au collège de Tirlémont » (*Bull.*, II, p. 198-199).

23/ *Bull.*, III, p. 140.

24/ *Bull.*, IV, p. 68.

nage de « Monsieur Prudhomme » célébré par Balzac et qui venait de reste d'épouser une actrice du Théâtre de la Monnaie.

Delmotte fait ici figure d'un des rares représentants de la culture littéraire wallonne à l'Académie. Il faut dire que son exemple n'invitait guère à accueillir d'autres compatriotes du même tempérament. À peine reçu comme membre correspondant, en 1834, ce notaire, archiviste et bibliothécaire de la ville de Mons n'eut rien de plus pressé que de publier l'année suivante une satire de la Belgique où régnait un « petit roi de bois articulé », manipulé par des courtisans l'actionnant « à leur gré » (*Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et en Palingénésie australe*)²⁵.

Est-ce céder à un mirage rétrospectif que d'observer l'affirmation d'une Flandre unitaire et puissante dans certaines œuvres présentées ou discutées à l'Académie ? Willems va s'attacher à « la chronique flamande de Van Heelu, relative à la bataille de Woeringen qui décida de la réunion du duché de Limbourg au Brabant²⁶ ». Parmi les travaux qu'offre son ami Cornelissen à l'Académie le jour de son élection, en 1835, « l'un des plus remarquables », souligne le baron de Stassart, exalte la mémoire de van Artevelde, fédérateur d'une partie de la Flandre²⁷. La première séance publique tenue par l'Académie, le 16 décembre 1835, y reviendra. E.-C. de Gerlache,

25/ La bienséance académique voulut que l'on mentionne plutôt de lui l'édition des *Tournois de Chauvenci* ou sa recherche sur les chambres de rhétorique de sa ville natale (*Bull.*, I, p. 121 ; II, p.121-122, 184, 208, 257-260 ; III, p. 207, 432). Ses *Œuvres facétieuses*, qui parurent posthumes en 1841, contenaient notamment les *Scènes populaires* et le *Voyage pittoresque*. Willems reviendra sur la question des *stampiën* lors de la séance générale des 8-9 mai 1837. On voit que, dans les faits, l'Académie ne traitait pas strictement langue et dialectes dans le rapport que définissant E. Witte et H. Van Velthoven, quand ils écrivent qu'étant donné le statut accordé au français en tant que « langue commune », « outil par excellence d'un sentiment d'appartenance culturelle » et « symbole de la lutte pour l'indépendance nationale », « tout patriote digne de ce nom devait accepter le français comme langue culturelle, suivi, sur pied d'égalité par les dialectes flamands et wallons » (p. 50-51). Les statuts respectifs de ces derniers n'avaient d'ailleurs jamais été les mêmes (voir D.Droixhe, « Dialecte et français dans la Wallonie d'ancien régime », dans *Mélanges M. Arnould et P. Ruelle*, ULB, 1981, p. 123-145 ; « Symétries ? Flamand, wallon et politique de la langue à la Révolution française », *Études sur le XVIII^e siècle* 16, 1989, p. 23-28 ; « Le français aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Le français en Belgique*, dir. D. Blampain et al., Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997, p. 127-152). Les mêmes auteurs signalent par ailleurs le pétitionnement de 1840 qui rappelait en faveur de la dignité autrefois reconnue au flamand dans les Pays-Bas méridionaux « les chartes anciennes comme celle de la Joyeuse Entrée », pétition qui « rassemblait environ 13 000 signatures » (p. 55).

26/ *Bull.*, III, p. 207.

27/ *Bull.*, II, p. 206.

qui succède à Stassart comme directeur, veut tenir la balance entre les « dominations étrangères » qui ont entravé l'affirmation de notre « nationalité ». Sans doute la grande erreur des Hollandais fut-elle de vouloir « nous imposer une prétendue langue nationale que la moitié de la population ne comprenait point ». « Quelle littérature pouvions-nous encore avoir ? » : la faute, on le voit, est strictement limitée à un domaine particulier. Mais la contamination française est d'un ordre culturel bien plus large et touche aux caractères ethniques. « Quand nous étions département français, et avec l'avenir qui s'ouvrait devant nous, le tableau de notre passé, de nos vieilles institutions, de nos vieilles mœurs, ne pouvait guère nous offrir qu'un intérêt de curiosité ». Aussi félicite-t-il l'historien Raoux qui ramène le caractère national vers celui des anciens Germains de la Loi salique et qui réclama jadis « énergiquement », sous le régime français, en faveur des « vieilles libertés de son pays, contre les libertés nouvelles qu'on voulait lui imposer ». La menace de « dégénération », au sens strict, vient de France.

Aussi bien la composante liégeoise de l'esprit d'indépendance nationale n'est-elle à aucun moment évoquée. D'une façon générale, dans l'échange culturel que s'efforcent d'instaurer jusqu'ici les sociétaires, Liège et sa province n'apparaissent guère qu'au chapitre archéologique, et pour ainsi dire touristique. Inutile d'insister sur le fait que l'attachement aux Lumières, en « petite France de Meuse », constitue l'ancienne principauté en partenaire quelque peu incertain, sans parler du culte napoléonien que perpétuent des attardés prenant éventuellement la plume pour raviver, en français ou en dialecte, le souvenir de l'épopée impériale. « Industrie et richesse », d'autres mots-thèmes du discours académique, ont horreur du désordre. Le baron de Gerlache pourra donc écrire en 1837 : « Dans nos paisibles réunions règne la plus parfaite harmonie : tous concourent au même but avec une généreuse rivalité : toutes les discussions s'y terminent à l'amiable, au profit de la science²⁸... »

L'Académie royale de Belgique est la plus ancienne des Sociétés savantes de Belgique. Elle précède d'un peu moins d'une dizaine d'années, strictement parlant, la Société libre d'Émulation de Liège, créée en 1779. Celle-ci, après plusieurs décennies de très riches activités, montre incontestablement moins de vitalité à l'époque où naît la Belgique. Les grandes entreprises nationales attirèrent pour une part, dirait-on, les énergies provinciales, tandis qu'un régionalisme émergent allait trouver ailleurs d'autres espaces

d'affirmation. Celui du dialecte a joué un rôle qui est patent. La Société liégeoise de Littérature wallonne, créée en 1856, constituait un cercle où s'élaborera lentement une prise de conscience de la spécificité culturelle — au sens le plus large, mais aussi le plus difficile à définir — des provinces romanes.

Une telle prise de conscience ne paraît cependant s'être limitée ni à la période qu'ouvre « l'Académie wallonne », ni à la réunion de ceux qui la composaient. L'apparition même du terme *Wallonie* en 1844 montre que la gestation de l'idée avait commencé auparavant. On ignore généralement le mouvement qui l'encadre du point de vue de la langue. Sans doute peut-on faire valoir, sans trop d'érudition, que la même année paraissait la première anthologie de la littérature dialectale, avec le *Choix de chansons et poésies wallonnes* de François Bailleux et Joseph Dejardin, qui occuperont précisément une place en vue dans la Société liégeoise. On connaît beaucoup moins l'entreprise du libraire Félix Oudart, qui crée à la même époque une *Novell collection d' Paskeye Ligeoiss* où il se présentait comme *Imprimeur dell Société des Oteurs Ligeois*. Cette « Société », si elle n'offrait évidemment ni le statut, ni le pouvoir de rassemblement et de promotion dont jouit celle de 1856, affirmait par son libellé même une volonté de légitimation dialectale tout à fait remarquable. Les auteurs qui figurèrent dans cette collection participèrent à rendre crédible et digne d'intérêt ce que sous-tendait l'initiative du libraire.

Parmi ceux-ci figure un modeste auteur de chansons que celles-ci distraient de ses activités de graveur sur bois. Jacques-Joseph Pinsar ou Pinsard (Liège, 1783-1853) n'a pas laissé de nom dans l'anthologie wallonne, par exemple dans celle de Maurice Piron²⁹. Il n'a donné qu'une dizaine de pasquilles dont plusieurs sont restées inédites. La plus ancienne — s'il en est bien l'auteur — est doublement intéressante. Elle remonte au régime hollandais, dont elle attaque la politique de taxation et constitue un document dont on a peu d'exemples en dialecte (*Lès-impôts d'l'an 1823*). Elle s'adresse à ses auditeurs ou lecteurs en les appelant des « *Wallons* », apostrophe que l'on peut dire très rare dans la littérature de l'époque, en tout cas dans celle en parler régional. Une autre chanson de caractère particulièrement anecdotique, *Li nouëve purlôdje dèl mèsse èglise* (1843) s'en prend à la nouvelle chaire de vérité de la cathédrale Saint-Paul, qu'elle trouve de très mauvais

29/ *Anthologie de la littérature dialectale de Wallonie (Poètes et prosateurs)*, Liège, Mardaga, 1979.

goût. Il est vrai que « c'est l'œuvre d'un *Flamind* » (ce qui est exact)³⁰. Une troisième pièce bat la précédente en matière de références locales. On ne peut qu'en reproduire telle quelle la première strophe.

*Les Flaminds vantèt leû Brussèles,
Les Flamands vantent leur Bruxelles,
sès palàs, s' parc', sès fèrès tch'mins ;
ses palais, son parc, ses chemins de fer ;
conv'nez qu' nosse Liège èst co pus bèle
convenez que notre Liège est encore plus belle
ossi bin di d' fou qui di d'vins.
aussi bien du dehors que du dedans.
Nos n'avans nin manneken pisse,
Nous n'avons pas manneken pisse,
mès d'abòrd nos vièrans Grétry,
mais d'abord nous verrons Grétry,
èt l' Passèdje a l'abri d' frèhis',
et le Passage à l'abri de la pluie,
po s'î rapouïler lès d'zeûris.
pour que s'y rassemblent ceux qui traînent tard.*

Sans appuyer le trait (le passage Lemonnier, ici mentionné, a précédé les galeries Saint-Hubert), on pardonnera au chanteur liégeois un accès de campanilisme qui, sur ce mode comparatif, est d'ailleurs assez peu courant, du moins dans la littérature dialectale du temps...

Le défi urbanistique, joint à ce que suggèrent les autres allusions aux Flamands, oblige à se poser la question. Que représente ici le provocateur Pinsar ? L'incarnation d'un sursaut d'orgueil et de nostalgie principautaires, chez un indéfectible passéiste ? Ou quelque chose comme la voix, encore toute fruste, exprimant une insatisfaction régionale qui ne demande qu'à devenir revendication, avant de se constituer en engagement ? Un mouvement d'humeur, en somme, faisant écho de loin et sous une forme nettement moins élaborée à la tension courtoise qui s'installait sous les lambris académiques.

30/ Voir Th. Gobert, *Liège à travers les âges. Les rues de Liège*. Bruxelles : Ed. Culture et Civilisation, 1975 sv. , t. IX, p. 177-178 et M. Devigne, « Geefs, Guillaume », BN, 30 (Supplément, t. II, fasc. 1), 1958, col. 393-409.

De la table à l'écrit, petit traité des gourmandises littéraires (III). Dodin-Bouffant et son double chinois

Communication de M. Yves Namur
à la séance mensuelle du 10 décembre 2011

La conversation que j'entends tenir aujourd'hui avec vous est peut-être, j'en conviens bien volontiers, à ranger parmi les futilités littéraires ou les frivolités du quidam que je suis, tout simplement ! Par ailleurs, parler de cuisine et de gastronomie, quand on se prétend ou s'imagine poète préoccupé de métaphysique et de sacré, n'est-ce pas là chose paradoxale, contradictoire, voire suspecte ?

Mais pour cautionner de telles préoccupations qui sont parfois les miennes, j'en appellerai volontiers à notre chère Colette qui écrivait que « cuisinier suppose une tête légère, un esprit généreux et un cœur large ». J'invoquerai aussi Guy de Maupassant que j'ai déjà cité ici et qui disait, souvenez-vous : « Il n'y a que les imbéciles qui ne soient pas gourmands. On est gourmand comme l'on est artiste, comme on est poète. Le goût, c'est un organe délicat, perfectible et respectable comme l'œil et l'oreille. » Apicus, lui, prétendait, il y a déjà bien longtemps, que l' « on ne peut rien concevoir d'agréable si l'on retranche les plaisirs de la table et du lit ». Quant à Raymond Dumay, célèbre chroniqueur gastronomique, il nous dit, avec conviction, que « l'art de se nourrir conduit à l'art d'aimer ». Vous le devinez, je pourrais citer nombre d'écrivains qui viendraient ainsi à la barre et prendraient la défense des gourmets et des gastronomes. Mais j'en resterai, provisoirement, à ce mot de Tourgueniev

affirmant que seuls « le génie de l'amour et le génie de la faim, ces deux frères jumeaux, sont les deux moteurs de tout ce qui est ».

Et ce n'est point Dodin-Bouffant, l'un des personnages qui nous occupent aujourd'hui, qui me contredira. Devant faire l'éloge funèbre de sa bonne cuisinière, Eugénie Chatagne, ne s'était-il pas exprimé clairement sur « la chose culinaire » ?

Messieurs, avait-il dit, je laisse à ceux qui professent que l'homme ne mange que pour se sustenter la honte de se ravalier au primitif des cavernes. Ceux-là doivent préférer aussi à Lulli ou à Beethoven le beuglement d'une corne d'aurochs et à Watteau ou à Poussin les grossières esquisses des êtres préhistoriques. Notre sensibilité est une. Qui la cultive la cultive tout entière, et j'affirme qu'il est un faux artiste celui qui n'est pas un gourmet, et un faux gourmet celui qui n'entend rien à la beauté d'une couleur ou à l'émotion d'un son.

L'art est la compréhension de la beauté par les sens, par tous les sens, et il est indispensable, je le déclare, pour comprendre le rêve fervent d'un Vinci ou le monde intérieur d'un Bach, d'adorer l'âme parfumée et fugitive d'un vin passionné. C'est une grande artiste, Mesdames, Messieurs, que nous pleurons aujourd'hui.

Ma conversation « gourmande » s'attardera présentement à deux ouvrages dont les titres sont quasi semblables. L'un, de Marcel Rouff, publié pour la première fois en 1924, est intitulé *La Vie et la Passion de Dodin-Bouffant, gourmet* ; l'autre livre, publié en 1982, est l'œuvre d'un écrivain chinois plusieurs fois victime de purges, Lu Wenfu, et s'intitule curieusement aussi *Vie et passion d'un gastronome chinois*.

Il n'en fallait pas plus, vous le comprendrez aisément, pour que je pousse ma curiosité à comparer ces deux livres et ces deux gastronomes que sont Dodin-Bouffant, le français, et le chinois Zhu Ziyue.

Marcel Rouff, je le rappelle, est né à Genève en 1887 et meurt à Paris en 1936. Il est l'un des fondateurs de l'Académie des gastronomes où siégeaient notamment Curnonsky et Maurice Maeterlinck. On lui doit plusieurs romans, un recueil de poésies, des études sur les mines de charbon, etc. Mais sa réputation tient au seul livre, *La Vie et la Passion de Dodin-Bouffant, gourmet*, maintes fois réédité. Cette année 2010, par exemple, les Éditions *Sillage* ont fait paraître une nouvelle édition de cet ouvrage. En 1994, les Éditions *Le Serpent à Plumes* en avaient publié une version de poche.

Dodin-Bouffant est connu de tous pour son pot-au-feu qu'il servit un jour au prince d'Eurasie. Il s'agissait pour le gourmet de donner

une leçon au prince qui l'avait auparavant reçu avec une suite sans fin de plats qui « accumulait des viandes échauffantes, de goûts opposés, et alliait fâcheusement, pour ce service spécial, des gibiers auxquels ne convient aucun ordre de succession ». Je passerai volontiers sous silence les quatre pages qui font état du menu annoncé par l'officier de service du prince et me contenterai des quelques lignes de hors-d'œuvre proposés et de l'entrée. Voici :

Les hors-d'œuvre seront : Un de perdreaux aux fines herbes à la broche, avec une essence de jambon, un poupetin de tourterelles, deux de saucisson à la dauphine, un de brochet fourré. La grande entrée sera : de deux poulardes farcies à la crème, de lapereaux à la Saingarz, d'oiseaux de rivière accommodés aux huîtres.

Dodin-Bouffant « réprouvait, dans le premier hors-d'œuvre, d'étouffer la suavité du perdreau sous une essence de jambon, comme il n'admettait qu'avec peine de finir le second rôti sur un gigot... »

Quant au pot-au-feu servi par Dodin-Bouffant, il fait les délices de toutes les anthologies gourmandes et il est difficile de ne pas citer ce monument de la littérature gourmande. Le voici :

Le pot-au-feu proprement dit, légèrement frotté de salpêtre et passé au sel était coupé en tranches et la chair en était si fine que la bouche à l'avance devinait délicieusement brisante et friable. Le parfum qui en émanait était fait non seulement du suc de bœuf fumant comme un encens, mais de l'odeur énergétique de l'estragon dont il était imprégné et de quelques cubes, peu nombreux d'ailleurs, de lard transparent, immaculé, dont il était piqué. Les tranches assez épaisses et dont les lèvres pressentaient le velouté, s'appuyaient mollement sur un oreiller fait d'un large rond de saucisson, haché gros, où le porc était escorté de la chair plus fine du veau, d'herbes, de thym et de cerfeuil hachés. Mais cette délicate charcuterie, cuite dans le même bouillon que le bœuf, était elle-même soutenue par une ample découpade, à même les filets et les ailes, de blanc de poularde, bouillie en son jus avec un jarret de veau, frottée de menthe et de serpolet. Et pour étayer cette triple et magique superposition, on avait glissé audacieusement derrière la chair blanche de la volaille nourrie uniquement de pain trempé de lait, le gras et robuste appui d'une confortable couche de foie d'oie frais simplement cuit au Chambertin. L'ordonnance reprenait ensuite avec la même alternance, formant des parts nettement marquées, chacune, par un enveloppement de légumes assortis cuits dans le bouillon et passés au beurre ; chaque convive devait puiser d'un coup entre la fourchette et la cuillère le quadruple enchantement qui lui était dévolu, puis le transporter sur son assiette.

Subtilement, Dodin avait réservé au Chambolle l'honneur d'escorter ce plat d'élite... le Chambolle nuancé, complexe et

complet, recelait dans son sang d'or rose assez de ressources pour que le palais y pût trouver à temps, suivant la chair dont il s'imprégnait, le ton nécessaire, la note indispensable.

Mais au fait, qui était-il ce Dodin-Bouffant, connu dans son Jura natal, pour avoir « osé, avant tout autre, marier la volaille et le poisson, par exemple, et enchanter le parfum d'un chapon copieusement mariné, d'une farce où dominaient la crevette et le turbot » ?

Marcel Rouff dans sa *Justification* dit de lui qu'il « est gourmet comme Claude Lorrain est peintre, comme Berlioz est musicien. Il est de taille moyenne ; il est puissamment taillé ; il est gras avec dignité et élégance ». Dodin-Bouffant, a-t-il été écrit dans un commentaire de journaliste, « est un Brillat-Savarin à la sauce III^e République... un bourgeois esthète, épicurien, radical, généreux qui représente tout ce que l'esprit républicain a de plus enviable ».

C'est lui aussi qui professait « que les circonstances extérieures qui entourent un repas, si parfait fût-il en lui-même, méritent une attention méticuleuse et une vigilance raffinée... Un Léonard de Vinci, ajoutait-il, dans une mansarde ou une sonate de Beethoven dans une épicerie n'auraient pour moi que des charmes très atténués... Il faut à la beauté un décor qui permette d'en recevoir toutes les jouissances »...

Cette beauté dont parle Dodin-Bouffant m'oblige à ouvrir une petite parenthèse. Tant il est vrai qu'il en est de même dans d'autres domaines. Ainsi, qu'on le veuille ou non, un poème imprimé avec goût sur un papier rare ou augmenté d'une belle gravure n'est pas reçu de la même manière que s'il est lu dans une édition courante. Cette beauté-là dont parle Dodin-Bouffant, cette mise en scène en quelque sorte, nous égare parfois et nous trompe sur la beauté intérieure des choses. Et il en est de même lorsque l'on parle de la table. Chez certains de nos cuisiniers pourtant renommés, combien de vaisselles pour parfois un soupçon de bonne et véritable cuisine !

Mais revenons-en à notre gourmet, Dodin-Bouffant, et à ses « commensaux assidus et fidèles » que sont le notaire Beaubois, Magot le marchand de bestiaux, le docteur Rabaz... et monsieur le bibliothécaire Trifouille qui avait rejoint cette assemblée après avoir fait livrer un soir un plat composé de « deux tranches d'une chair de homard à la fois séparées et réunies par une farce où se distinguait nettement la douceur de la viande nouvelle d'un très jeune porc de lait, rehaussée d'échalote et de salaison, corsée d'une pointe de morille, amalgamée avec de la pâte à brioche, bénie indiscutablement d'une légère aspersion de bourgogne ».

Il arrivait parfois à ce petit cénacle de fréquenter la bibliothèque de Maître Dodin-Bouffant installée dans les cuisines et où on lisait quelques pages de ces cuisiniers d'autrefois. Dodin-Bouffant se laissait aller alors à quelques critiques sur cet art de la table.

Des siècles encore désordonnés et touffus, pleins d'inventions... mais tumultueux, sans règles et sans lois. La table attend encore son grand siècle classique. Il y a eu de nobles précurseurs, mais la cuisine verra naître ses Pascal et ses Molière, ses Racine et ses Boileau, des génies ordonnateurs et méthodiques, profonds et pénétrants, grands maîtres des tons, des nuances, des oppositions, des ombres et des lumières, des subtilités et des enchantements...

Si l'auteur, Marcel Rouff, dont on devine le classicisme, avait eu à traiter de la « nouvelle cuisine » d'aujourd'hui, il y a fort à penser qu'il n'aurait guère supporté celle-ci et aurait peut-être fait appel, en guise de comparaison, aux maudits poètes minimalistes dont je partageai tout un temps les idées et les préoccupations !

Dodin-Bouffant était fait, en fin de compte, pour ces « langues de mouton en papillote, ces culottes de bœuf à la Gascogne... et ces foies gras à l'étouffée d'andouilles de gibier » ! Un homme fait aussi pour devenir goutteux... cette crise inaugurale de goutte arriva bientôt et l'obligea à un séjour d'eaux à Baden- Baden. Je ne vous raconterai pas les souffrances de cet homme tenu de boire trois fois par jour son litre d'eau soufrée, chaque litre étant espacé de quarante-cinq minutes de pause qu'il s'empressait d'occuper par autant de vin. Je ne vous dirai rien non plus de sa rencontre avec le « Herr Professor de la métaphysique de la cuisine » qui se nourrissait de pommes de terre à l'eau et de choux bouillis. Sachez simplement qu'il vécut là chez les « barbares » et que son retour fut vite organisé avec des recommandations adressées à sa garde du ménage et une liste impressionnante de courses à prévoir ! « Un bouillon fait de vieilles poules, de langue et de culotte de bœuf, de panais, de navets, de carottes et de céleris... un beau rognon de veau, des blancs de dinde et six douzaines d'écrevisses » ! De quoi faire oublier « la géhenne germanique » ! Le livre de Marcel Rouff, faut-il le préciser, fut achevé après la Première Guerre mondiale et il n'est pas étonnant de trouver chez l'auteur ce mépris pour la cuisine de l'Allemagne impériale. Que Marcel Rouff me pardonne mais j'ai, quant à moi, trouvé là-bas d'excellentes tables dont celle d'un certain hôtel St Georges à Heidelberg... et je me souviens encore d'un cerf mariné et du pinot noir qui l'accompagnait !

Zhu Ziyue, le personnage de Lu Wenfu, est quant à lui un gastronome d'un autre type puisqu'il courut les restaurants du matin au soir une

bonne partie de sa vie avant de s'installer finalement, contraint et forcé, dans sa propre maison.

Au-delà d'un titre fort ressemblant, *Vie et passion d'un gastronome chinois*, il m'intéressait de comparer cet aspect du bien manger, selon qu'on soit en France ou en Chine, et Lu Wenfu me donnait cette occasion inespérée.

Mais qui est au juste Lu Wenfu ? Écrivain chinois contemporain, il est né à Taizhou en 1928 et il est mort à Suzhou le 9 juillet 2005. Auteur de nombreuses nouvelles et textes en prose, c'est aussi, nous dit-on, un gastronome reconnu qui aura contribué à fonder un restaurant de spécialité à Suzhou et il serait même l'inventeur d'une recette, une soupe de poulet servie dans une pastèque. On peut lire de lui en français trois ouvrages : *Le puits*, chez Piquier (1991), *Nid d'hommes* aux éditions du Seuil (2002) et cette *Vie et passion d'un gastronome chinois*, paru chez Piquier en 1988.

Alors que l'ouvrage de Marcel Rouff est un éloge vibrant à la grande cuisine, *Vie et passion d'un gastronome chinois* met en présence deux personnages aux antipodes l'un de l'autre. Le narrateur de ce récit, un certain Gao Xiaoting est, comme on le dit dans la préface, « un moraliste épris de justice, engagé dans un combat sans issue pour réformer la nature humaine incarnée dans ses plus bas instincts par Zhu, l'incorrigible goinfre ». Le livre n'aura d'ailleurs de cesse que de confronter ces deux attitudes : les penchants naturels de l'un vers les bonnes tables et d'un autre côté, les devoirs d'un jeune révolutionnaire pour qui l'accès à la soupe populaire était une préoccupation majeure.

Ce sont ainsi des décennies de vie chinoise autour de la table qui sont évoquées dans ce livre qui témoigne des traditions culinaires d'un pays en proie aux révolutions.

La journée de Zhu Ziyue est rythmée par la seule table. Ainsi, dès le matin, se rend-il chez *Zhu Hongxing*, un restaurant de nouilles très célèbre. Et notre homme y était de bonne heure pour goûter aux nouilles de « première cuisson » parce que la même eau servait à faire un millier de bols et qu'il ne voulait pas de ces nouilles qui n'avaient plus aucune fraîcheur. Son petit-déjeuner était ainsi composé « d'un bol de crevettes sautées en accompagnement, nouilles sur l'autre rive, vertes, sauce longue, *al dente*. » Mais il était aussi possible d'obtenir « des nouilles bien cuites, natures ou avec bouillon, vertes ou blanches (avec ou sans ciboule) ; riches (bien grasses) ou légères (sans graisse) ; sauce longue (avec plus de

sauce que de nouilles) ou sauce courte (avec plus de nouilles que de sauce) ». Sachez aussi que lorsque l'on préfère, comme notre gastronome Zhu Ziye, les nouilles sur l'autre rive, il s'agit en fait de présenter séparément les nouilles et la sauce et l'on se doit alors de « faire le pont » entre le bol et l'assiette. « L'art de la table », consentira à dire malgré tout notre jeune révolutionnaire, « comme toutes les autres formes d'art, exige une maîtrise parfaite du temps et de l'espace ».

Ce repas était invariablement suivi par une visite dans une de ces maisons de thé où le thé était fait avec de l'eau de pluie et le thé lui-même « provenait directement des collines situées à l'est du lac Dongting ; il infusait dans des théières en terre cuite violette faites à Yixing. » Là aussi on remangeait, par groupe de quatre ou maximum huit : des assiettes froides d'abord, des plats sautés ensuite, suivis de divers entremets, suivis eux-mêmes de grands plats, puis les desserts et une bonne soupe pour clore le tout ! Parfois ils allaient en cortège manger de la soupe de poumons de barbeaux, des nouilles ou un poulet du mendiant. Puis il y avait encore un repas à prendre : le dîner pour lequel le jeune Gao, notre narrateur, avait souvent servi de commis pour « acheter de la viande aux cinq parfums chez Lu Gaojian, du gibier dans la boutique de Ma Yong, des rouleaux de poisson aux œufs de crevettes dans celle de Cai Zhi, de l'oie braisée au marc de vin chez tel vieillard »...

Pas étonnant qu'une fois la révolution venue, notre jeune étudiant se soit manifesté contre cette attitude « capitaliste », lui qui au fond s'accommodait de choses simples et était peut-être sans le savoir un lointain disciple de Jean-Jacques Rousseau, une « figure emblématique du renoncement en matière de gastronomie » a écrit à son propos Michel Onfray dans *Le ventre des philosophes*.

Sachez que notre Gao, lui qui voyait dans ces plaisirs de la table « la manifestation la plus odieuse de l'inégalité entre les hommes », deviendra après la révolution directeur du restaurant que fréquentait Zhu Ziye le gastronome et où il entreprendra sa propre révolution. Ainsi les plats coûteux comme la perche mandarine en écureuil, les boulettes de poulet sur flocons de neige ou les cœurs de légumes aux miettes de crabe furent-ils remplacés par un plat de viande et de légumes ordinaires, suivi d'une soupe toute simple. Tout ce que vantait en quelque sorte Rousseau : le laitage, les fruits et les légumes, des œufs, du pain bis et du vin passable ! Mais ce Rousseau-là n'avait-il pas aussi fustigé, dans son *Discours sur les sciences et les arts*, l'imprimerie, cet « art d'éterniser les extravagances de l'esprit humain » ?

Inutile de vous dire que Zhu Ziyue se considéra comme trahi, lui et aussi sa ville, Suzhou, connue de partout pour sa fine cuisine. Ne lui restait plus alors qu'à trouver une femme qui fasse merveille aux fourneaux. Ce qui fut rapidement fait en la personne de Kong Bixia, véritable cordon bleu. « Soyez gentille ! la supplia-t-il sans pudeur. Nous mangerons avec plaisir tout ce que vous ferez. Ce sera toujours meilleur qu'au restaurant ! » Ces deux-là qui prenaient ensemble leur repas, se mirent à vivre ensemble... et se marièrent.

De son côté, notre révolutionnaire dut bien reconnaître ses erreurs après quelques années, neuf exactement, passées à la campagne. « La Révolution, dira-t-il, a pu détruire une bonne part de notre culture, mais l'art de la table résiste. » Et elle résistait dans la maison de Zhu Ziyue et Kong Bixia, malgré quelques disputes. Il vint même aux oreilles du directeur de restaurant qu'on organisait dans cette maison-là des repas fabuleux sous la houlette de son ancien chef de cuisine, un certain Yang Zhongbao. On rappela le chef de cuisine pour qu'il évoque devant les jeunes cuisiniers ce qu'était réellement la soupe de poumons de barbeaux. Quand on sait que le barbeau est un poisson tout petit et que son poumon n'est pas plus gros qu'une fève, on devine la rareté et la finesse des choses. Et il en était de même pour la fricassée de poulet vivant. « Trois minutes s'écoulaient, leur dit le vieux cuisinier, trois minutes entre la mort du poulet et le moment où on le servait ; on croyait en voir encore les petits morceaux aller et venir dans l'assiette ! »

Zhu Ziyue, le gastronome, fut aussi invité à donner des conférences. Il se disait par ailleurs que pendant la période difficile il avait terminé un traité de gastronomie et qu'il avait accepté de tout perdre sauf ce traité-là. « Zhu Ziyue se hissait, nous dit le narrateur, au rang des scientifiques, des théoriciens et des hommes de lettres — et cela indépendamment du contenu concret de son ouvrage »... ouvrage que, par ailleurs, l'on ne vit jamais ! Mais il fut convié à passer en revue tous les plats fameux qu'il avait mangés durant sa vie.

Sachez enfin, mes amis, que ce livre de Lu Wenfu se termine avec un repas extraordinaire dans la maison de notre gastronome. Sa femme, Kong Bixia, qui officiait, y fut tout simplement éblouissante, l'expression même du génie de la table... et notre révolutionnaire, Gao, je ne vous dirai pas par quel stratagème, était aussi de la partie !

Sur une nappe de soie fine ajourée toute blanche, était disposé un service de porcelaine transparente... La table n'offrait pas de

fleurs, mais douze plats froids semblables à douze fleurs : c'était une explosion de couleurs rouges, jaunes, bleues, blanches... Des plats comme des crevettes queue de phénix, les tranches de jambon du Sud, les haricots de soja en habit vert, le poulet en blanc... Tandis que d'autres, tels la carpe noire fumée, le bœuf aux cinq parfums, les rouleaux de poisson aux œufs de crevettes, étaient présentés avec une garniture de fruits ou de légumes aux teintes variées... Kong Bixia avait, de plus, un cœur d'artiste : elle avait disposé des tranches de racines de lotus tendres et blanches comme la neige tout autour des rouleaux, pour la décoration du plat, mais aussi pour atténuer le côté trop salé des rouleaux.

Il y eut encore bien des choses à manger ce soir-là : des graines de lotus en gelée, des boulettes de riz glutineux à l'osmanthe, un velouté d'euryales à la féculé de lotus... et j'en passe. Mais il me faut encore citer un certain canard « trois en un ». En fait un pigeon fourré dans le ventre d'un poulet, lui-même fourré dans le ventre d'un canard.

Pas étonnant donc qu'à la fin du repas notre révolutionnaire de service, Gao Xiaoting, se soit laissé à penser que, et je le cite, « la connaissance des goûts est une chose aussi délicate que la connaissance des hommes : elles reposent toutes les deux sur des années d'expérience ».

À la lecture de ces deux ouvrages aux titres si proches, je me suis interrogé sur la pertinence du mot « gourmet » pour l'ouvrage de Marcel Rouff et, d'autre part, sur celle de « gastronome » pour l'auteur chinois, Lu Wenfu. *Meishijia*, « expert en bonne chère », dit-on en chinois ! Car si le gourmet est « la personne qui sait distinguer et apprécier la bonne cuisine et les bons vins », le gastronome est, toujours selon le dictionnaire, « la personne qui aime et apprécie la bonne chère » (Larousse). Peu de différence en soi si ce n'est qu'on ne parle pas ici de vins et que l'esprit critique semble absent de cette définition. À tout prendre, je préfère donc, quant à moi, être gourmet plutôt que gastronome !

Je dois vous avouer avoir interrogé à ce propos André Goosse. Lequel m'écrit que le *gourmand* aime manger, que l'idée de choix n'est pas toujours présente chez lui et la nuance péjorative latente, que le *gourmet* apprécie et choisit, que ce mot s'était d'abord appliqué à l'amateur de vin.

Je ferai une petite parenthèse en signalant que le *Littré* cite Voltaire à deux reprises à propos du mot *gourmet* : « Le gourmet est celui qui discernera le mélange de deux vins, qui sentira ce qui domine dans un mets, tandis que les autres convives n'auront qu'un senti-

ment confus et égaré (*Dict. phil.*) » ; et dans les *Lettres en vers et en prose* : « Hélas ! quelle étrange folie. D'aller au gourmet le plus fin présenter tristement la lie. Et les restes de mon vieux vin ! » Quant au terme *gastronome*, apparu au début du XIX^e siècle, il implique, toujours selon Goosse, une sorte de spécialisation, de supériorité. C'est, me dit-il, un brevet que l'on reçoit, mais qu'il est prétentieux de se donner. En conclusion, m'écrit André Goosse : « *Je suis gourmand* est modeste ; *je suis gourmet* l'est moins ; *je suis gastronome* pas du tout. »

Quant à nos deux personnages, revenons-y, il semble évident que Dodin-Bouffant se soit plus impliqué dans la réalisation même de certains plats (que l'on pense à son pot-au-feu) alors que notre chinois, Zhu Ziye, s'est toujours contenté de s'asseoir à une table. Mais une chose est troublante : l'un et l'autre se sont mariés pour la sauvegarde de la cuisine. Dodin-Bouffant, je ne vous l'avais pas dit, s'était marié avec sa cuisinière pour éviter que celle-ci entre au service du prince d'Eurasie à qui il avait donné cette fameuse leçon et son pot-au-feu. Dodin-Bouffant avait épousé Adèle Pidou et il pouvait dès lors goûter sans réserve aux lapereaux au zéphir, aux poussins à la follette, aux truffes à la Maréchale, aux écrevisses à la broche, aux perdreaux au fumet, aux alouettes au gratin ou aux faisans en timbale... Quant à Zhu Ziye, je vous ai raconté pourquoi il avait pris femme en la personne de Kong Bixia et les prouesses de cette cuisinière-là.

Lu Wenfu avait-il lu l'ouvrage de Marcel Rouff ? Je l'ignore, mais l'auteur de *Vie et passion d'un gastronome chinois* était aussi un passionné de cuisine, la soupe de poulet servie dans une pastèque était une de ses trouvailles, et il est curieux qu'en fin de volume (souvenez-vous que Marcel Rouff était membre de l'Académie des gastronomes) on évoque cette « association internationale de gastronomie » qui pourrait être créée, dont Zhu Ziye serait le vice-président, « car la place de président devait revenir à un Français, celle de vice-président se devait d'être occupée par un Chinois ».

Mais une chose me préoccupait encore en rédigeant ces quelques pages. J'avais autrefois, il y a une quinzaine d'années environ, acheté un livre d'un auteur chinois parce que son titre évoquait la cuisine. Un livre qu'en fin de compte je n'avais pas lu et qu'aujourd'hui je n'arrivais pas à dénicher dans ma bibliothèque. Jusqu'à ce jour de printemps où ma main fut plus heureuse. Et quelle ne fut pas ma surprise de découvrir un livre de Lu Wenfu, *Le Gourmet*, sous-titré... *Vie et passion d'un gastronome chinois*.

L'éditeur français avait-il, dans la dernière version dont je dispose, supprimé le mot *gourmet* parce qu'il rappelait trop le livre de Marcel Rouff, parce qu'il voulait donner une seconde vie à ce livre en faisant du sous-titre le titre ou parce que l'intriguait aussi la proximité des mots *gourmet* et *gastronome* sur la même page ? Peu importe, la question restera sans réponse pour l'instant, mais une chose me paraît plausible : Lu Wenfu doit avoir lu *La Vie et la Passion de Dodin-Bouffant, gourmet* !

Chères consœurs, chers confrères, que l'on soit d'ici ou d'ailleurs, de France ou de Chine, force est de constater que l'art de la table a désormais sa place parmi les arts, avec la poésie, la peinture ou la musique. Et il n'est pas étonnant que, déjà en 1825, Brillat-Savarin ait écrit dans sa *Physiologie du goût* qu'il fallait à la cuisine « ses académiciens, ses cours, ses professeurs et ses propositions de prix ».

La gourmandise, un péché, s'interrogeait Robert Sabatier ? En tout cas, ajoutait-il, un péché mignon. Si vous êtes plein de piété, n'hésitez pas à vous confesser de vos prouesses gastronomiques. Je suis assuré que le prêtre, avant de vous absoudre, vous demandera l'adresse de bons restaurants.

Merci, chères consœurs, chers confrères, de m'absoudre pour ce qui fut et reste encore l'un des sept péchés capitaux... que je pratique avec délectation et sans aucun remords !

**Hommage
à Pierre Ruelle**

Pierre Ruelle. Fragments de souvenirs

Texte de M. Marc Wilmet¹

« Nous étions à l'étude quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois... »

En ce vendredi matin brumeux de novembre 1958, tandis que s'éteignaient au dehors les lampions de l'Exposition universelle, le « nouveau » qui entrait, seul, et montait l'estrade, s'appelait Pierre Ruelle. Il avait debout face à lui un auditoire encore majoritairement masculin d'étudiants de première et deuxième licences en philologie romane de l'U.L.B. Rien dans son attitude d'un Charles Bovary (« Charbovary ») campagnard. Haut de taille, certes, larges mains et chaussures carrées, mais la mine sévère d'un pasteur méthodiste (l'œil bon toutefois, presque candide, et les pommettes roses, le détail m'a surpris), costume bleu strict, cravate noire, un cartable fatigué qu'il jeta plus qu'il ne le déposa sur le pupitre. Puis la voix qui résonne en roulant les – r – au milieu du silence vite établi : « Je vous prie de vous asseoir. »

L'année 1958-1959 s'annonçait pour nous pleine de périls. Julia Bastin — « Mademoiselle Bastin », la rumeur prétendait qu'elle aurait recalé l'élève osant lui donner du « Madame » (j'ai tenté

1/ Initialement paru dans *Pierre Ruelle (1911-1993). Hommage aux rêveries d'un patoisant solitaire*. Textes de la manifestation organisée le samedi 7 mai 2011, Mic Romania / Amicale des anciens de l'École normale de la Communauté française à Mons, 2011, p. 10-12.

l'expérience, impunément, sinon qu'elle m'a lancé : « Approchez-vous. Plus près. Vous avez peur de moi parce que je suis laide ? », une question qui témoignait au moins d'une belle lucidité) — venait de prendre sa retraite sous les cieux cléments de la Toscane. Ses cours demeuraient sans titulaire, car le successeur pressenti, professeur au Congo, manifestait, disait-on, des exigences que l'Université n'entendait pas satisfaire. Pierre Ruelle avait obtenu son doctorat en 1957. C'est lui qui endossera la charge des enseignements de phonétique historique en candidature et de syntaxe historique en licence, plus une option de littérature provençale courageusement assumée quoique le lyrisme des troubadours lui parût « braver l'honnêteté ».

Quelques semaines auparavant, Albert Henry avait débarqué en provenance de Gand. Il alliait la rigueur méthodologique et l'expression économe à une extrême acribie littéraire et linguistique. Le comparatiste virtuose des langues romanes, Louis Mourin, l'avait imité. Avec Émilie Noulet, reine de l'exégèse mallarméenne et valéryenne, avec un étonnamment juvénile Roland Mortier dont l'éloquence servait l'intelligence lumineuse, la section de romane allait connaître son âge d'or.

Aux yeux des rares passionnés de grammaire (j'en étais), Pierre Ruelle tenait sa partition parmi ces concertistes huppés. Bien sûr, l'ancien instituteur dépourvu de brio ou de brillant, lisant *in extenso* ses fiches l'une après l'autre, les passant d'un tas de gauche qui s'amenuisait à son vis-à-vis de droite qui grossissait, transcrivant dos au public des exemples d'ancien français sortis de leur contexte, le veston maculé de craie, ne cherchait pas à séduire. Que de science condensée et distillée, pourtant ! Combien de sources exploitées ! Aujourd'hui encore les traces de cette formation méticuleuse subsistent en moi, indélébiles.

À l'examen de fin d'année, beaucoup de mes camarades ressortirent de son bureau affligés d'une note d'exclusion. Des demoiselles en pleurs le taxaient de misogynie. Le reliquat s'en tirait vaille que vaille. Mon tour arrive. J'aperçois un interrogateur abattu, quasi prostré. Aux premiers mots, il s'est redressé, m'a souri, oui (un sourire qui illuminait d'un coup son visage). L'entrevue a duré — je ne mens pas — près de 60 minutes, il m'a sondé, poussé vers les coins et les recoins de la matière, communiqué, ragaillardé, ses doutes grammaticaux relatifs au pronom démonstratif *ce* (issu de *ecce hoc* ou analogique de l'article *le* ?) et m'a congédié comme à contrecœur muni d'un 19 sur 20 « pour qu'il me reste un progrès à espérer l'année prochaine ».

La suite appartient au *curriculum* classique des jeunes chercheurs et à la petite histoire. J'ai entamé sous la direction de Pierre Ruelle une thèse de doctorat consacrée au *Système de l'indicatif en moyen français*. Nos relations d'abord cordiales se sont insensiblement distendues. Le philologue taxinomiste se défiait des théorisations peu ou prou aventurées et des « systèmes ». Il ne me l'a pas caché. Lors de la soutenance (en mai 68 ! jugez de la sérénité ambiante), son exorde fut : « Monsieur, vous me mettez dans la situation d'une poule qui a couvé un œuf de canard. » J'eus beau lui répliquer qu'il arrivait que les vilains canards devinssent des cygnes présentables, je n'en menais pas large. Quand j'ai posé ma candidature à la V.U.B. fraîchement créée et que le doyen de la Faculté flamande s'est enquis auprès de mon maître de mes éventuels mérites, il a répondu qu'il ne pouvait les garantir. Rebelote à l'U.L.B. au départ d'Albert Henry. Le cours à pourvoir s'intitulait *Linguistique et stylistique du français moderne*. La commission scientifique s'est divisée majorité contre minorité entre deux postulants, les linguistes, mystère des sympathies humaines, en faveur du plus littéraire, les littéraires à l'avantage du plus linguiste. Pierre Ruelle n'était pas de mon côté. L'ayant emporté quand même, je ne me suis jamais départi à son égard d'un profond respect, malgré certaines algarades parfois vives touchant les mémoires de licence.

Petit à petit, les choses devaient se remettre en place. Nos saluts se sont étoffés au détour des couloirs. Sans crier gare, Pierre Ruelle m'a un beau jour convié à la ducasse du Doudou. Mes visites au 35 de l'avenue des Guérites se sont dès ce moment multipliées. Il m'a soutenu à l'Académie royale de langue et de littérature françaises et m'y a reçu en février 1987².

Nous nous sommes découvert des affinités intellectuelles, esthétiques, philosophiques et politiques qu'une réserve mutuelle n'avait jusque-là pas permis d'exprimer. Son livre *Un certain amour de la France* comptait des pages au nombre des plus nettes, des plus perspicaces et des plus émouvantes qu'il m'ait été donné de lire. Je

2/ J'extraits de son discours un passage éclairant *sub specie aeternitatis* nos rapports en ligne brisée : « Puisque, somme toute, nous écrivons l'histoire et que l'histoire d'une thèse doit être aussi véridique que celle d'un royaume, notons que j'ai regretté alors l'emploi trop abondant des diagrammes et l'usage d'un vocabulaire trop ésotérique. Je ne suis plus aussi certain aujourd'hui que ce fussent des défauts. D'autre part, comme vous en avez usé beaucoup plus discrètement dans vos travaux ultérieurs, peut-être n'êtes-vous plus aussi assuré que ce fussent d'indispensables qualités. Ce n'étaient, après tout, que des particularités portées par l'air du temps, qui devaient séduire un esprit jeune et rigoureux et laisser sceptique un représentant de la vieille école. »

le lui ai dit. Il m'a remercié, la gorge nouée, m'a serré longuement la main.

Le 6 novembre 1992, après une allocution que j'avais prononcée au Waux-Hall de Mons, il m'a demandé de véhiculer le ministre démissionnaire Jean-Pierre Chevènement vers le Coq de Jemmapes (la fière riposte au Lion de Waterloo si scandaleusement occultée par les Wallons actuels) qu'avait inauguré septante ans plus tôt le maréchal Pétain en présence d'une foule immense où le petit Pierre accompagnait son père.

Nous n'étions qu'une poignée. Je revois Pierre Ruelle dans un froid crachin d'automne, grand, courbé sous la bourrasque, échevelé, rattrapant avec peine les feuillets que le vent agitait. Et je l'entends : « Supprimez, par l'esprit, ces constructions qui font d'un site prestigieux un square d'une affligeante banalité et vous verrez au nord, à deux kilomètres, Mons, occupée par les Autrichiens, et vous devinerez à une dizaine de kilomètres au sud, cette frontière théorique et vingt fois remaniée qui nous sépare de notre véritable patrie. »

Pierre Ruelle est mort le 14 janvier 1993. Je me trouvais en France, « notre véritable patrie », quand la nouvelle m'a frappé. Depuis, nos dialogues continuent au milieu du silence.

Pierre Ruelle, professeur à l'U.L.B. Quelques anecdotes

Texte de M. Jacques Charles Lemaire¹

Avant même que nous eussions posé le premier pied dans la salle de notre premier cours, les étudiants en philologie romane de ma génération (1965-1969) se voyaient dûment prévenus par les anciens, enclins à susciter auprès des « bleus » quelques émotions fortes, relayées par les programmes variés et pas toujours fidèles au réel de « radio couloir », des qualités et des défauts de nos bons maîtres, afin de tirer le meilleur parti des contacts personnels (rares en ces temps-là) que nous pouvions entretenir avec eux.

Maurice-Jean Lefebvre était un doux poète à qui il convenait de parler avec douceur. Roland Mortier, orateur d'une exceptionnelle qualité, paraissait un peu écrasant par sa brillante éloquence et s'était nourri de vastes lectures, qu'il se montrait enclin à exiger de nous. Jacques Pohl, qui faisait figure de personnage très brouillon, réclamait de notre part une compréhension intime et claire de l'objet de son enseignement, la linguistique française. Louis Mourin, doué d'une mémoire visuelle singulière, faisait payer très cher aux étudiants qui avaient osé manquer l'une ou l'autre de ses leçons. Albert Henry, un esprit méthodique et une intelligence très

1/ Initialement paru dans *Pierre Ruelle (1911-1993). Hommage aux rêveries d'un patoisant solitaire*. Textes de la manifestation organisée le samedi 7 mai 2011, Mic Romania / Amicale des anciens de l'École normale de la Communauté française à Mons, 2011, p. 13-18.

critique, s'attendait à ce que nous partagions ses qualités intellectuelles et se félicitait quand ses disciples osaient « secouer le cocotier », comme il aimait à dire familièrement. Pierre Ruelle, qui dispensait ses cours de grammaire historique et de lecture de textes en ancien français de manière très traditionnelle, en lisant ses notes avec le plus grand soin, faisait figure d'examineur redoutable, à côté de qui — nous rapportaient nos prédécesseurs avec délectation (ils avaient, eux, réussi à surmonter l'épreuve...) — Fouquier-Tinville ne représentait qu'un aimable plaisantin. En outre, nous confiait-on sur le ton de la confiance secrète, Pierre Ruelle ne riait plus jamais depuis qu'il était affligé par la perte d'un de ses enfants, et il n'était pas de bon ton de rire devant lui.

Pourtant, des occasions de rire, il nous en a, à son corps défendant sans doute, largement donné. Au cours de sa première leçon de phonétique historique (en octobre 1965), alors qu'il nous explique au moyen d'une courte nomenclature comment les voyelles toniques longues et brèves du latin évoluent vers le français et qu'il nous précise, avec l'accent rocailleux qui le caractérisait, « Vous devez connaître cette liste par cœur, comme votre prière », il se tourne vers le tableau et, son éternelle fiche à la main, il s'applique à en recopier le contenu. Éclat de rire général ! Il s'est alors retourné en nous regardant avec surprise, en ne se rendant pas compte de la contradiction dans laquelle il venait de s'être personnellement empêtré... puisqu'il ne semblait pas avoir lui-même mémorisé des éléments (assez simples d'ailleurs) dont il nous imposait la maîtrise de mémoire.

Les fiches de Pierre Ruelle ! Elles constituaient, pour lui comme pour nous, un guide. Il ne les quittait jamais des yeux et nous lisait, nous dictait, les éléments de connaissance qu'il avait soigneusement rassemblés au cours de ses heures de préparation. Il s'agissait de feuilles légèrement cartonnées de format Din A5, qu'il sortait de sa serviette, entourées d'un gros élastique (comme on en voyait autrefois disposés sur les pots de confiture), et qu'il déposait sur son bureau, pour nous les déclamer une à une, avec une infinie précision. Elles provoquaient, chez certains d'entre nous, un profond ennui et traduisaient pour beaucoup l'usage d'une méthode pédagogique organisée, stricte, mais révolue. Au fil des semaines, le paquet qui se trouvait à la droite de nos regards (donc à sa gauche) s'élevait, tandis que l'autre tas diminuait. Nous étions donc tenus visuellement au courant de l'évolution de son enseignement, et nous savions que le cours serait achevé quand la pile de gauche (pour nous) serait épuisée. Mais, par un calcul assez extraordinaire de sa part, Pierre Ruelle a toujours bien mesuré le contenu de ses

leçons : c'est toujours à la trentième et dernière heure de l'année qu'il a achevé la lecture de sa dernière fiche... À notre grand regret, nous n'avions jamais bénéficié d'une heure de liberté pour cause d'épuisement du stock des fiches !

Nous trouvions une autre occasion de rire quand Pierre Ruelle, qui était appelé à écrire beaucoup de notions d'histoire de la langue au tableau, disait sans se retourner vers l'auditoire, alors qu'il avait perçu l'un ou l'autre bavardage dans son dos, ce qui avait le don de l'agacer : « Mademoiselle, taisez-vous ! » Témoignage d'une certaine misogynie inconsciente ? À la vérité, les étudiantes étaient plus nombreuses que les étudiants, mais pas forcément plus enclines à échanger l'un ou l'autre propos dans le dos du maître...

Nos condisciples féminines riaient volontiers d'une autre attitude familière de Pierre Ruelle. Invariablement vêtu d'un costume bleu sombre (nous ne lui en avons pas connu d'autre au cours des quatre ans où nous avons suivi ses leçons), notre professeur s'essuyait les mains, remplies de poudre de craie, aux basques de son veston. Il sortait de la salle avec des vêtements maculés. Mais, dès le lendemain, son habit était redevenu propre, grâce aux bons soins de Madame Ruelle sans doute. Et quelques étudiantes (peut-être enclines à un certain féminisme) de plaindre cette « pauvre malheureuse » qui devait tous les jours effacer les traces tangibles des enseignements de son époux.

Pierre Ruelle était un homme de haute taille, doué de mains puissantes et de pieds démesurément grands. Les « barquettes » qu'ils portaient suscitaient l'hilarité de certains, alors que d'autres s'étonnaient qu'un homme pourvu d'aussi fortes mains puisse écrire de manière légère des caractères minuscules. La chose n'a pas échappé à notre secrétaire de l'époque qui, avec l'effronterie et l'indélicatesse qu'on lui connaissait, avait adressé, en présence de nombreux étudiants, cette question salace et impertinente à Pierre Ruelle : « Et vous avez tout petit comme ça ? » Notre maître, qui était un homme délicat et pudique, s'est trouvé totalement à quia devant une provocation d'aussi mauvais aloi. Il a rougi, n'a pas remis à sa place la provocatrice (qui n'aurait pas volé une sérieuse admonestation de la part du doyen) et a foncé droit vers la porte de son bureau, en proie à une vive colère très contrôlée.

Né dans le Borinage, Pierre Ruelle avait gardé de son pays natal l'usage du *r* apical. Cette manière de rouler le *r* en l'articulant convenait à merveille quand il lisait des textes en ancien français, puisque dans cet état de notre langue le roulement de *r* était en

usage. Cette manière de prononcer, jugée trop dialectale — voire tout à fait surannée — par certains étudiants, suscitait leurs rires. Selon moi, ces condisciples avaient tort de se moquer, aimablement, d'une habitude dont notre professeur ne s'est jamais défait. Et ces étudiants auraient été très étonnés s'ils avaient su que Pierre Ruelle, qui avait reçu la connaissance du picard avec le lait maternel, ne se montrait en rien un défenseur de la perpétuation des parlers dialectaux. Tout au contraire, il estimait un peu folkloriques et assez inutiles les tentatives de mises sur pied de pièces de théâtre ou de représentations poétiques en wallon, en picard ou en lorrain. Il célébrait les vertus pédagogiques de la III^e République, dont les instituteurs laïques avaient réussi à extirper l'emploi des dialectes et des patois par leurs écoliers. Aux yeux de ce francophile convaincu, de ce partisan engagé de la réunion de la Wallonie à la France, seule la langue française détenait le pouvoir d'assurer une bonne communication entre les citoyens, les dialectes ne constituant qu'une trace historique résiduelle superflue et peu digne d'être entretenue.

Si le professeur pouvait, en certaines circonstances et à son corps défendant, susciter le rire ou le sourire de ses auditeurs, l'examineur détenait le redoutable pouvoir de déclencher les larmes, surtout chez les étudiantes. On doit à la vérité de dire qu'il passait de longues semaines à interroger des candidats (pas toujours suffisamment préparés) et qu'il résistait mal à la fatigue et à l'énervement. Ces deux entraves à la sérénité l'ont conduit à proférer des propos qu'il s'est sans doute lui-même plus tard reprochés. À une étudiante qui s'était effondrée en larmes devant le tableau où nous étions invités à expliquer l'évolution phonétique d'un mot latin vers le français, il a dit un jour : « Mademoiselle, pleurez sur l'éponge, cela servira au moins à quelque chose ! » La formule, pour le moins blessante, a fait en son temps le tour de l'Université. À une autre étudiante, à qui il avait murmuré « Vous avez ma bénédiction » pour marquer la fin de l'examen, et qui se demandait quelle attitude elle devait tenir, il a ironiquement ajouté, à voix plus forte : « Voulez-vous aussi l'extrême-onction ? » Ce sont des propos que l'on n'oublie jamais. Mon ami Alain Goldschläger, aujourd'hui professeur à l'University of Western Ontario (Canada), n'a pas oublié non plus sa première séance d'examen avec Pierre Ruelle. A plus de quarante-cinq ans de distance, nous évoquons encore souvent entre nous cette scène mémorable, qui se déroule comme suit :

Pierre Ruelle : Quel est votre nom ?

Alain : Alain Goldschläger, Monsieur.

Pierre Ruelle : Mais ce n'est pas un nom bien de chez nous ça !

Alain : Non, mon père est né en Bucovine et s'est installé en Belgique avant la guerre.

Pour ramener la conversation vers des lieux plus familiers à Pierre Ruelle, Alain ajoute : Mon grand-père maternel était pasteur à Dour.

Pierre Ruelle : Et comment s'appelait-il votre grand-père ?

Alain : David Blume, Monsieur.

Pierre Ruelle : David Blume ? Vous êtes le petit-fils de David Blume ?

Alain : Oui, Monsieur.

L'examineur n'en croyait pas ses oreilles. Il n'en revenait pas d'avoir à interroger un étudiant portant un nom manifestement d'origine juive dont il connaissait bien l'aïeul protestant et s'est pris à répéter, à plusieurs reprises au cours de l'épreuve « Et vous êtes le petit-fils de David Blume... ». Alain et moi n'avons appris que beaucoup plus tard que des liens religieux et maçonniques étroits s'étaient tissés entre David Blume et Pierre Ruelle, lequel avait donc parfaitement lieu de s'étonner qu'un étudiant, né à Bruxelles et portant un patronyme juif, soit familialement lié à l'un de ses amis proches. Aussi, l'année suivante, Pierre Ruelle n'a manifesté aucune réaction négative quand Alain, amateur de bons mots, s'est tourné vers moi et m'a dit, alors qu'il allait entrer dans le bureau du professeur, mais qu'il ignorait que notre redoutable examinateur avait ouvert sa porte et se trouvait dans son dos : « J'espère que cette ruelle ne sera pas une impasse... »

Pierre Ruelle traînait la réputation de porter une attention plus grande, voire de manifester une attitude moins sévère, à l'égard des étudiants originaires du Hainaut. Les Hainuyers se plaisaient à s'en convaincre : s'ils habitaient dans la région de Mons, ils gagnaient en assurance ; s'ils avaient des liens avec Pâturages, ils croyaient (sans doute à tort) la partie examinatoire plus facilement jouable. Illusion probable que cette espérance...

En revanche, ce qui ne constituait pas une illusion, mais un fait bien réel, c'est la manière dont Pierre Ruelle attendait la réponse de l'examiné. Au cours de l'épreuve, il gardait à tout moment ses fiches sous les yeux et nous étions supposés lui restituer, avec une entière exactitude, sans rien oublier, mais aussi sans rien ajouter, les éléments qu'il avait consignés dans ses notes. Mal m'en a pris au cours de l'examen de grammaire historique de première licence, en juillet 1968. Le thème de ce cours portait sur la sémantique historique : un tel sujet d'étude me passionnait et je dois à la vérité de dire que ce sont certainement pour une bonne part les leçons de Pierre Ruelle qui m'ont ensuite incité à approfondir cette matière et même à y consacrer un livre de près de deux cents pages intitulé *Les mécanismes linguistiques de l'évolution sémantique en français* et publié par les Éditions de l'Université de Liège en 2004. J'étais bien

préparé pour cet examen. En étudiant consciencieux, j'avais accompli diverses recherches complémentaires dont je fais état en fournissant ma réponse à la question qui m'est posée. Les sourcils de Pierre Ruelle se froncent. Je lis une vive contrariété sur son visage. Il me dit de manière peu amène : « On ne vous demande pas tout cela ! » Au moment de recevoir ma note (à l'époque c'était dans les minutes qui suivent la délibération), je suis quelque peu déçu : j'estimais mériter mieux qu'un très moyen 14 sur 20 ! Quelques années plus tard, j'ai évoqué cette déconvenue avec un « cher collègue » de Pierre Ruelle, qui m'a confié non sans ironie : « Pierre Ruelle n'aimait pas que l'on en sache plus que lui... »

Pierre Ruelle se montrait en toutes circonstances un homme discret, réservé, quelque peu secret. Je ne l'ai vu qu'une seule fois, au cours de nos années d'étude, atteint par l'émotion et enclin à la confiance. C'était un matin de 1969 : il nous a dit, avec l'ombre d'une larme dans les yeux, qu'il enseignait depuis quarante ans... Il n'a pas insisté mais nous savions quel périple scolaire il avait parcouru, comme élève et comme professeur, et nous avions de l'admiration pour un maître qui, formé dans un premier temps à l'École normale, avait par la force de son application et de son travail conquis une chaire à l'Université. (...)

Deux souvenirs assez malheureux — assez désagréables — me reviennent en mémoire. Le premier date du mois de mai 1974. Comme Compagnon appelé à « voyager », j'avais accompagné mon Vénérable Maître et d'autres Frères de mon Atelier à une cérémonie d'initiation au premier degré organisée par la loge *La Parfaite Union*, à l'Orient de Mons. En entrant dans la « Salle humide », comme on dit dans le jargon, je vois pendu au mur le portrait peint à l'huile de Pierre Ruelle, indice patent qu'il avait dirigé l'Atelier montois. J'ignorais son appartenance maçonnique et la découverte de son implication forte dans la vie de sa loge m'a fait plaisir. J'ai été moins heureux quand, quelques minutes plus tard, il est entré dans le Temple de la rue Chisaire et a fait semblant de ne pas me voir. Nous avons passé plus de deux heures face à face, lui sur la colonne du Septentrion, moi sur celle du Midi, sans la moindre manifestation de reconnaissance, sans la plus petite marque de politesse. Je ne suis pas de ceux qui estiment que la fraternité maçonnique doit abolir les devoirs de respect ou de hiérarchie que les Maçons sont appelés à observer dans la vie profane. Mais, en cette occasion, j'ai trouvé la « réserve » ou l'« indifférence » de Pierre Ruelle tout à fait inopportune, je l'ai conçue comme un manquement regrettable à nos règles fraternelles. L'autre souvenir a trait à ma soutenance de thèse, le 7 février 1981. Pierre Ruelle

faisait partie de mon jury et je m'attendais de sa part, en raison de son attachement pour son assistante, à une attaque en règle sur des questions philologiques. Cet assaut a eu lieu et m'a révélé, une fois encore, que mon contradicteur ne sortait pas des chemins qu'il avait lui-même parfaitement balisés : à une question sur l'emploi d'un subjonctif, je lui ai répliqué en citant les travaux d'un jeune savant allemand de l'époque, Peter Wunderli, qu'à l'évidence il ne connaissait pas. La situation de mon examen de sémantique historique de 1968 se répétait : il ne faisait pas bon d'alléguer devant Pierre Ruelle des faits qu'il ignorait !

Au moment de son départ à la retraite, l'assistante de Pierre Ruelle, Marc Wilmet et moi avons recueilli, avec l'accord de notre maître, une partie de sa succession. Dès ce moment-là, toutes les tensions antérieures se sont aplanies. L'occasion ne m'a pas été donnée de revoir Pierre Ruelle dans un contexte maçonnique, mais je suis certain qu'il aurait adopté une tout autre attitude que la froideur dédaigneuse qu'il m'avait témoignée en 1974. J'ai appris, par une confidence d'Albert Henry, qu'il avait très chaudement recommandé à l'Académie, où il avait été élu en 1975, la publication de ma thèse sur le thème de *La vie de cour à la fin du Moyen Âge*, qui a paru dans les collections de l'Académie en 1994.

À la même époque, j'ai eu l'occasion de l'inviter à présenter une conférence à l'Université de Lille III, où je dispensais des enseignements. Il a accepté ma proposition avec enthousiasme et a insisté pour me prendre dans sa voiture afin de nous rendre de conserve dans la capitale du Nord. Sur la route, nous avons passé des minutes précieuses à évoquer son maître Julia Bastin, les publications de cette savante, mais aussi sa personne (il m'a confié, avec un certain abandon, « Elle était laide, Monsieur Lemaire, mais laide... vous n'avez pas idée... »), son propre passé d'enseignant à divers niveaux, ses travaux de recherche, son engagement en faveur de la politique rattachiste, son enfance et sa connaissance du dialecte picard et des milieux de mineurs.

J'ai découvert ce jour-là un être attachant, qui s'était pendant tant d'années caché, par timidité peut-être, par circonspection naturelle sans doute, sous la couche d'un vernis de rigueur froide et indifférente. Je me souviens avec bonheur des connaissances qu'il nous a transmises. Je regrette qu'il n'ait pu le faire avec davantage d'aménité, avec moins de raideur cassante. Mais ces lacunes comportementales ne m'empêchent en rien d'honorer et de célébrer, avec fidélité intellectuelle et amitié fraternelle, sa mémoire.

Prix de l'Académie en 2010

Palmarès

Prix André Praga

Biennal. Destiné à récompenser l'auteur belge d'une œuvre théâtrale créée à la scène ou à la télévision. Le jury était composé de Roland Beyen, Jacques De Decker et Françoise Mallet-Joris.

La lauréate :

Céline Delbecq, pour sa pièce *Hêtre* (Lansman, 2010).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Céline Delbecq est comédienne, formée au Conservatoire de Mons qui s'impose comme la pépinière de talents la plus dynamique en Communauté française, elle s'est aussi initiée à la danse. L'un de ses professeurs, Luc Dumont, repère ses dispositions à l'écriture et l'a encouragée en ce sens. Elle les développe dans des expériences de création collective, et fait bientôt jouer ses premiers textes dans le cadre du théâtre pour jeune public. C'est ainsi qu'aux Rencontres de Huy, elle remporte le Prix du Ministre de la Jeunesse pour son spectacle *Le Hibou*. Elle avait déjà précédemment révélé son style et son univers dans *Poussière*, qui évoque le désarroi d'un enfant à la suite de l'incendie de sa maison.

Le prix Praga lui est décerné pour *Hêtre ou juste un clou dans la tête* paru chez cet inlassable découvreur qu'est l'éditeur Émile Lansman. C'est une pièce à deux voix qui veut aborder, du propre aveu de l'auteur, « les thématiques de la mémoire, la question de l'identité et du travail ». Avec une camarade comédienne, Charlotte Villalonga, Céline Delbecq vient de fonder la Compagnie de la Bête noire qui se donne pour programme de « privilégier le rapprochement du social et du culturel ». Comme Céline Delbecq l'a confié à une journaliste qui lui demandait quelles étaient ses priorités : « Comment intégrer les personnes les plus défavorisées ? Comment

aller à leur rencontre ? Ces questions sont primordiales pour nous, mieux, elles sont au centre de nos recherches.»

Le jury a été au surplus très touché par la sensibilité qui vibre dans ces textes, par la musicalité et l'intensité de la langue, très beau matériau confié à la créativité de l'acteur.

Prix Émile Polak

Biennal. Destiné à un poète de nationalité belge de moins de trente-cinq ans à l'expiration de la période biennale. Le jury était composé de François Emmanuel, Yves Namur et Gabriel Ringlelet.

Le lauréat :

Laurent Fadanni, pour son recueil poétique *Cartographie du vertige* (L'Interligne, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Laurent Fadanni est né de parents italiens en 1976. Il a obtenu une licence en philologie romane à l'Université de Liège et il a également poursuivi des recherches en littératures africaines à l'Université Cheik Anta Diop de Dakar. Passionné de voyages, de littératures anciennes et de théâtre physique (avec une prédilection pour le Butô), il enseigne actuellement le français à Vancouver, où il réside depuis 2006. Son premier recueil de poésie, *C'est pas ce soir qu'on mangera les étoiles* (Memory Press, 1999), fut publié par André-Marcel Adamek avec une préface de Marcel Moreau, un modèle d'écriture viscérale pour ce jeune auteur que nous récompensons aujourd'hui. Sont également parus *Du pop-corn pour les anges* (2003) et *Anatomie de l'échec* (2007).

Cartographie du vertige, deuxième recueil de poésie de Laurent Fadanni publié aux Éditions L'Interligne, témoigne de ses multiples explorations à la frontière des civilisations (le Grand Nord, les Rocheuses ou par exemple les canyons et déserts de l'Ouest des États-Unis). Comme l'écrivait Octavio Paz dans son *Singe Grammairien*, le texte ne mène peut-être en fin de compte qu'à « la connaissance de soi-même ». Ainsi en est-il de la présente démarche de Laurent Fadanni.

Un recueil construit en quatre parties : *Le murmure du peyolt*, *La pensée barbare*, *L'appel des gouffres et des sommets* et *La malédiction nomade*. Une poésie qui rend bien compte du désir du poète de « combler ses déserts intérieurs et son insatiabilité ».

Prix Franz De Wever

Annuel. Décerné alternativement à l'auteur belge d'un recueil de poèmes, d'un essai ou d'un recueil de nouvelles. Le lauréat doit être âgé de moins de 40 ans. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Gabriel Ringlet et Marc Wilmet.

Le lauréat :

Vincent Flamand, pour son roman *D'aussi loin que je me souviens*, *il s'est toujours levé tôt* (Éditions de l'Aube, 2010).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Récit de la dévotion paternelle, le texte de Vincent Flamand est tissé de sentiments singuliers, paradoxaux, qui n'entrent pas dans les cadres convenus du récit familial. Ni célébration ni règlement de comptes, il s'agit plutôt de la tentative de restituer une relation très particulière d'un fils à son père, où la présence de la mère reste aussi éloignée que le monde ordinaire lui-même. Comme le père est resté très proche de l'âge des innocences, ou réputé tel, il manifeste à l'égard de son fils un attachement qui ne peut que se compliquer lorsque le fils, lui, passe le cap de l'âge adulte.

Comme un renversement se produit, le fils se sentant devenir le père de l'auteur de ses jours, et ressentant, au moment de l'ultime séparation, une déchirure très particulière, à multiples sens, que l'écriture ultra-sensible de l'auteur cherche à communiquer. Il a le sentiment d'avoir vécu cet « étrange paradoxe d'avoir profité d'une enfance merveilleuse qui cependant n'a pas eu lieu ». D'où une difficulté à porter un deuil très particulier, qui l'amène cependant à prendre de plus en plus conscience du lien qui les unissait.

Vincent Flamand a trouvé le langage de cette situation affective sans équivalent, qu'aucun repère existant ne permet de cerner. C'est ce qui fait le prix de ce livre : sa manière de coller au plus près d'une expérience sans modèle.

Prix Albert Counson

Quinquennal. Attribué à l'auteur belge d'un ouvrage en langue française ayant trait à la philologie romane dans le sens le plus large. Un auteur étranger peut être couronné si son essai s'intéresse spécialement à la Belgique. Le jury était composé de Jacques Charles Lemaire, Roland Mortier et Raymond Trousson.

Le lauréat :

André Goosse, pour *Le bon usage* (De Boeck, 2007).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Dans le domaine de la linguistique, l'œuvre d'André Goosse s'impose actuellement par sa magistrale mise à jour du célèbre *Bon Usage* de Maurice Grevisse, lui-même lauréat du Prix Counson en 1970. Ce qui avait été, dès le départ, la grammaire du français la plus admirée des experts comme du public et la plus ouverte à la littérature vivante s'est déployée au fil des refontes successives dans le sens d'une réflexion théorique sur la complexité et les ressources de notre langue.

Lecteur infatigable doué de la pénétration analytique la plus subtile, André Goosse n'a pas perdu de vue le caractère pratique requis d'une grammaire au plus haut niveau. La quatorzième édition du *Bon Usage*, publiée en 2007, en témoigne : l'utilisateur y trouvera aisément la référence à ses problèmes. Ce monumental ouvrage, fruit d'un immense labeur et d'une incessante curiosité, fait de son auteur le lauréat tout indiqué du prix Counson 2010.

Prix Félix Denaeys

Annuel Attribué à un écrivain belge soit pour une œuvre en particulier, soit pour l'ensemble de son œuvre. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Georges-Henri Dumont et François Emmanuel.

Le lauréat :

Xavier Hanotte, pour son roman *Des feux fragiles dans la nuit qui vient* (Belfond, 2010).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Le dernier roman de Xavier Hanotte manifeste à la fois des signes de fidélité à soi et de sensibles mutations dans son écriture. La fidélité : le contexte militaire, essentiellement viril, l'ambiguïté du réel, toujours à double fond, ce qui atteste que l'auteur reste imprégné de ce réalisme magique qui lui est si cher, et qu'il a non seulement fréquenté dans l'œuvre des autres, mais quelquefois même traduit, l'hésitation, enfin, quant à l'interprétation finale, toujours inaccessible, du monde. Ce n'est pas faute, de la part de ses protagonistes, de se colleter avec l'inconnu.

Berthier est un héros de ce type, mais auquel, comme l'a bien précisé Joseph Duhamel, et c'est là qu'est la mutation, il n'offre pas la possibilité de s'exprimer « de l'intérieur » en quelque sorte. Hanotte, dans ses précédents romans, se glissait dans la subjectivité de son personnage central. Ici, rien de cette osmose, mais une observation au plus serré, qui induit le lecteur à « scanner » en quelque sorte sa vie intérieure. Ce qui, étrangement, renforce la proximité avec lui.

On est aussi dans le registre d'une approche allégorique de l'Histoire. Pas moyen de situer chronologiquement le récit. Les combattants sont chaussés de bottines, ils usent d'armes familières, mais dans quel espace-temps s'inscrivent-ils ? Mystère. Et l'auteur se délecte de cette imprécision, elle lui permet d'accéder à un contexte mythique, ce qui le rapproche de quelques modèles qu'il ne reniera probablement pas : Gracq et Jünger, son complice d'outre-Rhin, ou Buzzati, un voisinage dont on devinait depuis quelque temps qu'il se rapprochait, mais qu'il semble ici revendiquer clairement.

Jusqu'au titre de l'ouvrage, *Des feux fragiles dans la nuit qui vient* qui nous achemine dans une dimension d'entre-deux où conscient et inconscient se confondent, une zone limitrophe où l'auteur s'immerge plus que jamais.

Prix Bosquet de Thoran

Biennal. Décerné à un poète belge de langue française de plus de 60 ans. Le jury était composé d'Alain Bosquet de Thoran, Yves Namur et Liliane Wouters.

Le lauréat :

Michel Lambiotte, pour l'ensemble de son œuvre.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Michel Lambiotte est né à Jumet en 1921 et il est, après Henry Bauchau, l'un des doyens de nos Lettres. C'est un poète au parcours singulier que l'on récompense ici, puisque son premier recueil, *La lumière et les ténèbres*, paraît en 1949, aux Éditions La Maison du Poète à Bruxelles, bientôt suivi en 1950 par *Épreuves*, publié chez Pierre Seghers à Paris. Ces publications seront suivies d'un silence de près de trente ans. Il fut également, au début des années 50, l'un des collaborateurs du *Journal des Poètes*.

Depuis 1995, Michel Lambiotte a retrouvé le chemin de l'écriture et il a publié de nombreux recueils, principalement aux éditions du Cormier et au Taillis Pré. Citons quelques titres : *Jeux de Corde* (1996), *Espace du seul* (1999), *Le temps dérobé* (2001), qui lui valut le prix Malpertuis de notre Académie, *Partage de l'aveu* (2004), *Témoignage du lieu* (2005) ou encore, *Mémoire double* (2009).

La poésie de Michel Lambiotte s'inscrit, s'il fallait absolument établir un cadastre de voisinage, auprès de celle d'un André du Bouchet, et plus proche de nous, d'un Fernand Verhesen dont il fut l'ami. Une poésie qui ne se donne peut-être pas d'emblée (comme c'est le cas pour Paul Celan) mais qui pourtant est faite essentiellement d'images minérales, accessibles à l'œil un peu attentif. Le paysage, ainsi que la femme, sont les thèmes principaux de cet auteur, aujourd'hui toujours fécond. Une poésie où la « mise en forme » du poème est importante à souligner parce qu'elle conditionne le sens à donner au texte lui-même.

Prix Sander Pierron

Biennal. Attribué à un écrivain belge pour un roman ou un recueil de récits. Le jury était composé de Daniel Droixhe, Raymond Trousson et Guy Vaes.

La lauréate :

Ariane Le Fort, pour son roman *On ne va pas se quitter comme ça ?* (Seuil, 2010).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Ariane Le Fort a, comme l'on sait, le génie des titres. Elle le montre une fois de plus dans ce magnifique nouveau roman centré sur le

thème de la séparation, qu'elle soit affective ou fatale. Rompre une relation, c'est s'affronter à une petite mort, que la finitude irréparable vient tragiquement confirmer pour chacun d'entre nous. Les romans de Le Fort inspirent ces réflexions profondes, mais comme sans crier gare, en s'en tenant à la fragilité de nos jours et de nos amours.

Ce qu'elle avait déjà déployé dans ses livres précédents, qui ont le pouvoir de s'inscrire dans la mémoire comme des souvenirs personnels (qui a lu *Comment font les autres ?* ou *Beau-fils* n'est pas près de les oublier), elle le renforce encore dans ce bouleversant *On ne va pas se quitter comme ça ?*. Il s'agit cependant de se quitter un jour, la mort y veille, même si les rapports entre les êtres n'ont pas fini de se tisser, de se nuancer, de s'enrichir. C'est sur cette inquiétude, cette précarité que se fonde ce récit, frémissant comme une sonate de Schubert.

Lucie Cauwe l'a subtilement dit : « Ariane Le Fort raconte les mystères des êtres avec finesse, de façon presque clinique, nous les fait côtoyer de près, sous leurs grands airs. » Et, dans le *Journal du Dimanche*, Bernard Pivot n'a pu que lui donner raison.

Prix Henri Davignon

Quinquennal. Attribué à l'auteur belge d'une œuvre d'inspiration religieuse. Le jury était composé de Georges-Henri Dumont, André Gosse et Gabriel Ringlet.

Le lauréat :

Jean-Pierre Sonnet, pour son essai *Membra Jesu Nostri. Ce que Dieu ne dit que par le corps* (Le Taillis Pré).

Extrait de l'argumentaire du jury :

L'auteur est jésuite, exégète et poète. Deux livres précédents, *Le corps voisé*, paru au Taillis Pré, en 2002, et *Le chant des montées*, chez Desclée de Brouwer, en 2008, disent assez combien il pose la Bible sur notre quotidien. Il fouille les évangiles en retrouvant à chaque page, à chaque récit, ce qui les habite. Ceci sur la base, non seulement des traditions, mais des langues qui conduisent plus loin, plus profond, dans la signification de ce que la Bible nous enseigne en racontant.

Pour Jean-Pierre Sonnet, la théologie chrétienne doit être vue et revue à partir de l'incarnation du divin. Donc, de la tangibilité d'un Dieu. Ainsi, on ne peut approcher ou comprendre et, partant, on ne peut vivre un certain christianisme, et même toute spiritualité, sans envisager, sans retrouver les racines qui font écho à notre réel. Ce nouveau recueil en est un « écho ». Avec plus que des allusions, un peu partout, à la peinture, à la musique aussi, évidemment, sous toutes ses formes et en tous les temps, à toutes les dimensions de l'art, finalement, par petites touches, par éclats et à l'Histoire des civilisations, à la recherche scientifique, à la présence des poètes, aux contemplations des mystiques... Il nous attend dans une nouvelle Genèse, celle d'un monde où les mains, celles qui écrivent et façonnent, portent en elles l'histoire de l'homme, de l'alpha à l'oméga.

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. Le jury était composé de Claudine Gothot-Mersch, Éric Brogniet et Jacques Crickillon.

Le lauréat :

Damien Spleeters, pour son recueil de poèmes manuscrit *De la marge*.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Damien Spleeters est né le 9 avril 1986 à Charleroi (Montignies-sur-Sambre). Il intègre la Troupe Poétique Nomade de Maelström en 2005 avec un premier Bookleg (livret d'action poétique) intitulé *Amen*. Il publie ensuite *Transere*, roman, en 2006, aux éditions Maelström. Cet ouvrage a reçu le prix Indications de la Jeune Critique Littéraire en 2007. Puis, toujours dans la collection Bookleg du même éditeur, il publie *Ouroboros*, poésie, en 2008 et *La Prophétie*, théâtre. Le deuxième volet, *TCCDTT (Tout ça c'est dans ta tête)*, est publié lors du FiEstival 3 de Bruxelles en 2009. Quant au livre qui viendra clore la trilogie, *Le Pèlerinage*, il sera publié en 2010. Au sein de la Troupe Poétique Nomade, Damien Spleeters se définit lui-même comme un sourcier, explorant amoureusement les tourbillons qui s'offrent à lui. Dans une certaine

forme de corpORALITÉ, l'homme de parole met en place des rituels de transgression qui permettent d'ouvrir les brèches où l'on va manger la racine des rêves. Ses actions révèlent l'anagramme de l'image.

De la Marge de Damien Spleeters est un seul long poème témoignant d'une recherche de l'essentiel, de la transgression des marges étroites du convenu ; c'est un appel d'air pour que l'homme intérieur puisse déployer tout le potentiel chamanique qui est en lui; c'est un refus opposé sans complaisance à une pensée pauvre et limitative des pouvoirs qui permettent de créer de l'Homme, celui-ci n'étant pas séparable du Cosmos qui le contient. Et comme on le sait, ce qui distingue l'Homme, c'est sa faculté de langage, sa capacité de parler symboliquement. D'où la prégnance, chez Spleeters, du souffle, du visionnaire mais aussi de l'incantatoire. Car, oui, la manière de Spleeters est incantatoire, dans un registre à la fois fuligineux et serein dans ses colères, et ces textes litaniques opèrent avec encore plus de force lorsqu'on les entend oralement, dits par l'auteur, lors des lectures publiques qu'il affectionne.

Prix international Nessim Habif

Biennal. Grand prix de la francophonie décerné à un écrivain dont les œuvres sont écrites en langue française. Par décision de l'Académie, il ne peut être attribué à un de ses membres. Le jury était composé de Gérard de Cortanze, Jacques De Decker, Lydia Flem, Pierre Mertens et Hubert Nyssen.

Le lauréat :

Yvon Toussaint (Belgique) pour son roman *L'assassinat d'Yvon Toussaint* (Fayard, 2010).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Le roman d'Yvon Toussaint n'avait pas besoin de ce prix pour accéder à plus de notoriété. C'est l'un des livres qui a fait le plus parler de lui au cours de cette année. C'est plutôt le prix Nessim Habif qui s'enorgueillit d'inscrire l'un de nos écrivains les plus originaux et les plus talentueux à son palmarès. Ce prix biennal s'est voulu, dès sa création, solidement inscrit dans la francophonie. Or, en traitant du tragique destin d'un homme politique haïtien,

approché au départ pour cause d'homonymie par un auteur et journaliste belge, le livre primé s'imposait d'évidence au palmarès de cette distinction.

Nombreux ont été ceux qui ont d'emblée salué les mérites de ce roman hors du commun. *Le Soir* en a dit qu'il « pourrait bien être né d'un envoûtement. Le Toussaint mort a saisi le Toussaint vif ». *Le Figaro*, sous la plume d'Emmanuel Carrère, qu'il s'agit de « quelque chose qui pourrait rester dans l'histoire littéraire comme un cas d'école ». Robert Solé, dans *Le Monde*, a écrit de l'auteur qu'il est « un observateur redoutable ». On a même lu dans *Le Point* que « c'est un des projets les plus fous de ces dernières années ». Fou peut-être, mais plus que maîtrisé. Le projet de Toussaint, qui rompt avec toute démarche autobiographique traditionnelle, était en effet séduisant dans sa proposition, mais en aurait découragé plus d'un. La réussite indéniable de l'ouvrage est d'avoir été à la hauteur de son défi, tout en s'inscrivant dans la perspective prémonitoire d'une catastrophe naturelle qu'il avait, à bien de ses pages, étonnamment anticipé.

Ceux qui nous quittent

Hubert Nyssen (1925-2011)

Par M. Jacques De Decker

Hubert Nyssen ou la passion aux deux visages

Hubert Nyssen est décédé à l'âge de 86 ans.

Dans cette école primaire de Forest, fin des années trente, un instituteur particulièrement charismatique entretient ses élèves de ses lectures, et surtout de celles qu'il leur recommande, selon leur âge et leurs prédilections. Il s'appelle monsieur Clerck, mais il s'est déjà fait une réputation d'écrivain sous le nom d'Albert Ayguesparse. Dans la classe, un garçonnet boit ses paroles, le jeune Hubert Nyssen, qui a aussi une grand-mère originaire de Touraine qui l'abreuve d'histoires, parce qu'elle est une inlassable conteuse...

Les conditions sont réunies pour « produire » un écrivain, un écrivain foncier, de race, ce que deviendra Nyssen, mais en se préparant patiemment à la concrétisation de sa vocation. Son premier roman, *Le nom de l'arbre*, il le publiera à plus de quarante ans. Mais le délai n'a pas été inutile. Il s'est lancé dans la publicité, qui est un filon de premier ordre après la guerre (une guerre qui l'a durablement marqué, parce qu'à jamais associée à une enseignante dont il était épris, et qui, résistante, fut massacrée dans un camp nazi : le thème sera récurrent dans ses livres), il fonde sa propre entreprise, il y réussit, et se révèle un mécène particulièrement clairvoyant : Barbara fera ses débuts dans son petit théâtre de Plans, à Bruxelles. Mais, au mitan de sa vie, il décide de s'en inventer une autre.

Il ira vivre dans le Midi, y ouvrira une maison d'éditions cartographiques, et, dans le même temps où il se voue enfin corps et âme à l'écriture, il décide de monter, au départ d'Arles, la plus puissante machine de guerre jamais dressée face au monopole centraliste parisien : Actes Sud, sa maison d'édition. Son objectif n'est pas d'y éditer ses propres textes — Grasset les accueille — mais d'en révéler quantité d'autres. Car Nyssen aborde la littérature par tous les bouts. Fasciné à un point rare par le livre, il s'y voue tout entier. Et comme les écrivains français répugnent à paraître en province, Nyssen devient un inlassable chercheur de têtes de la littérature universelle. Curieux de tout ce qui paraît dans le monde, il répercute des ouvrages parus dans des langues que les Français n'explorent pas volontiers et se passionne pour l'alchimie de la traduction, au point d'avoir créé un centre international entièrement dédié à son culte et à son exploration.

C'est ainsi qu'il décèle, à New York, un jeune lettré passionné de poésie française qu'il encouragera à édifier sa propre œuvre. Paul Auster lui en restera à ce point reconnaissant qu'il ne voudra être édité ailleurs en France. Et quantité d'autres seront aussi repérés par ce fabuleux détecteur de talents : Nina Berberova, Yoko Ogawa, Russel Banks, Cees Nooteboom, Imre Kertesz...

Pour Nyssen, c'est l'ensemble de la chaîne de l'édition qu'il s'agit de reconsidérer, de réinventer. Toute cette réflexion, ces expériences, ces tentatives, ce jeu d'essais et d'erreurs, qui passaient aussi par la fréquentation d'autres éditeurs, pour mieux percer à jour leurs méthodes et leurs secrets, devaient favoriser la mise au point d'un prototype parfaitement calibré : celui du livre conçu, écrit et réalisé, ensuite expédié de par le monde par le même homme. Il a fallu pour cela créer une maison d'édition, la situer hors de l'espace où ce genre d'entreprises prospèrent d'ordinaire, afin qu'elle ne subisse pas les influences délétères du voisinage, lui insuffler des techniques nouvelles, souvent inspirées de la tradition : revenir aux notions de fonds, de fidélité, d'accompagnement des œuvres en devenir, quelle que soit leur origine.

Le siècle passé n'aura connu que quelques éditeurs véritablement créatifs, intéressés non seulement par la fabrication et la vente mais aussi par une réflexion sur les modalités que cela implique. Comment proposer ces livres au public, comment inscrire son aire de production dans le contexte national et international ? Cela, à travers l'expérience d'Actes Sud, Hubert Nyssen l'a réalisé de manière exceptionnelle faisant dire à d'aucuns qu'il y avait eu, au vingtième siècle, deux grandes aventures de l'édition française : Gallimard et Actes Sud.

Pourtant, avant toute chose, Nyssen affronte lui-même l'écritoire, une production romanesque et critique abondante en témoignage. Tandis qu'Actes Sud se développe, faisant de la maison l'un des trois ou quatre plus importants éditeurs de France (le Goncourt, le Nobel ainsi que le triomphe planétaire de *Millénium* le confirmeront), il construit patiemment son œuvre. Une des plus cohérentes des lettres françaises contemporaines, ce dont le premier « Thésaurus » les réunissant témoigne superbement. Scripteur infatigable, il remplit au surplus de son écriture méticuleuse et sensuelle ses petits carnets (oblongs, comme les livres de sa maison), alimente son inépuisable « blog », entretient une gigantesque correspondance.

L'œuvre d'écrivain d'Hubert Nyssen possède de multiples facettes, où le poète est très présent et le romancier le plus connu (avec des titres comme *Le nom de l'arbre* jusqu'à *Les rois borgnes*, *La femme du botaniste*, etc.). Il y a des ouvrages de critique, et notamment ce livre fondateur de toute une démarche critique et peut-être militante de la littérature que sont *Les voies de l'écriture*. Dans cette catégorie d'ouvrages, il y a aussi *L'éditeur et son double*, une trilogie sans équivalent en littérature puisqu'il s'agit d'un éditeur qui parle, en écrivain, de littérature. Il y a enfin la poésie rassemblée en un recueil avec des titres comme *Préhistoire des estuaires*.

A-t-on suffisamment examiné l'apport de Nyssen au roman d'aujourd'hui ? On peut se le demander. Figure ultra-exposée du monde des lettres, parce qu'éditeur à la base, on a parfois tendance à ne voir dans son œuvre qu'un caprice d'entrepreneur lettré. C'est perdre de vue que Nyssen, au temps où il vivait encore en Belgique, écrivait déjà des livres avant de caresser le moindre projet d'en fabriquer un jour.

Tout le monde sait qu'un roman est un tour de passe-passe, mais personne ne veut le savoir. Même pas les romanciers eux-mêmes, le temps où ils sont emportés dans leur jeu de faux-semblant. De peur que les carrosses ne redeviennent citrouilles, que les enchantements ne s'évident, que les charmes ne s'éteignent. Il existe cependant des auteurs dont la maîtrise n'a cure de ces prudences. Ils tiennent si fermement le fil de leur talent qu'ils n'hésitent pas à l'aventurer dans de périlleux parcours, au risque qu'il se brise et les égare dans le dédale. Il semble presque que ce soient ces dangers qui les excitent, qui les inspirent, qu'ils n'aiment écrire qu'en funambules, en trapézistes sans filets. On doit admettre que l'agrément qu'ils produisent est à la mesure du courage dont ils font montre, et les lire provoque en nous de singuliers vertiges. Hubert Nyssen était un

auteur de cette trempe. Il en savait si long sur la littérature, qu'il abordait par tous les angles, qu'il s'amusait à en démonter les rouages sans rien sacrifier de sa séduction. Il se produisait dans un espace rare, d'où semblaient bannies les considérations stratégiques, tactiques, conjoncturelles qui entachent si souvent l'exercice littéraire d'aujourd'hui. Il faisait de la littérature pure comme d'autres se livrent à la mathématique pure, et, de surcroît, était bougrement divertissant dans ses expérimentations, ce qui n'est pas donné à tout le monde.

Hubert Nyssen a tenu tant de livres en main durant sa vie, il a favorisé l'éclosion et la diffusion de tant de volumes que la magie du texte, toujours miraculeusement intacte en lui, fonctionne dans son cas de manière toute particulière. Il est parvenu à nous faire vibrer au mystère même de l'alchimie littéraire. Tout cela parce que, mieux que personne, il a su faire en sorte que ses deux visages, celui de l'auteur et celui de l'éditeur, regardent vers ce même horizon : le salut par la littérature.